

**T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
RADYO –TV BİLİM DALI**

1980’DEN GÜNÜMÜZE TÜRK SINEMASINDA BABA OĞUL İLİŞKİSİ

Doktora Tezi

OKAN ORMANLI

İstanbul, 2009

**T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
RADYO –TV BİLİM DALI**

1980’DEN GÜNÜMÜZE TÜRK SINEMASINDA BABA OĞUL İLİŞKİSİ

Doktora Tezi

OKAN ORMANLI

Danışman: Prof. Dr. Şükran Esen

İstanbul, 2009

Marmara Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

Tez Onay Belgesi

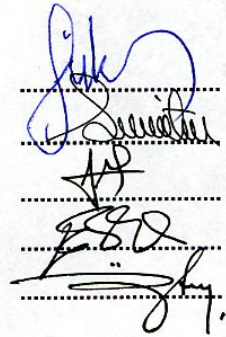
İLETİŞİM BİLİMLERİ Anabilim Dalı RADYO TV. Bilim Dalı Doktora öğrencisi OKAN ORMANLI nın 1980'DEN GÜNÜMÜZE TÜRK SİNEMASINDA BABA OĞUL İLİŞKİSİ adlı tez çalışması ,Enstitümüz Yönetim Kurulunun 10.12.2009 tarih ve 2009-19/17 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından oybirliği/oyçokluğu ile Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

İmzası

Tez Savunma Tarihi : 28.12.2009

- 1) Tez Danışmanı : PROF. DR. ŞÜKRAN ESEN
2) Jüri Üyesi : PROF. DR. SİMTEN GÜNDEŞ
3) Jüri Üyesi : DOÇ. DR. SERPİL KIREL
4) Jüri Üyesi : PROF.DR. ESRA BİRYILDIZ
5) Jüri Üyesi : PROF.DR. ÖZDEN CANKAYA



GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı	: Okan Ormanlı
Anabilim Dalı	: İletişim Bilimleri
Programı	: Radyo –TV
Tez Danışmanı	: Prof.Dr. Şükran Esen
Tez Türü ve Tarihi	: Doktora – Aralık 2009
Anahtar Kelimeler	: Baba-Oğul İlişkisi, Sinemada Jungcu Yaklaşım

ÖZET

1980'DEN GÜNÜMÜZE TÜRK SİNEMASINDA BABA OĞUL İLİŞKİSİ

Baba oğul ilişkisi edebiyatta ve sinemada sıkça ele alınan bir konudur. Dünya sinemasında ve Türk sinemasında bu konuda çok sayıda film üretilmiştir. Herhangi bir tür sınırlaması olmadan Türk sinemasında çeşitli dönemlerde üretilen filmlerde genellikle çeşitli şablonlara bağlı kalınmıştır. Sinemamızın psikolojik derinlik konusundaki zaafları nedeniyle bu tür filmlerdeki baba ve oğullar genelde karton karakterler olmuştur. 1923'ten günümüze çeşitli değişimler yaşanan Türkiye'de, özellikle 12 Eylül 1980 sonrası her alanda olumlu ve olumsuz çok sayıda değişim ve dönüşüm yaşanmıştır. Baba oğul ilişkisini irdelerken otorite konusu kaçınılmaz olarak ele alınması gereken bir konudur. 12 Eylül darbesi yakın tarihte devlet otoritesinin yansıtılması açısından önemli bir olaydır. Bu bağlamda toplumun her alanında yaşanan değişim Türk sinemasını da etkilemiş, geçmişteki bazı alışkanlıklar geride bırakılarak sinema dili ve anlatım teknikleri açısından olumlu adımlar atılmış, daha gerçekçi bir anlayış benimsenmeye başlanmıştır. 1980'lerde başlayan değişim ve dönüşümün birkaç kuşak sonra, 2000'li yıllarda ortaya çıkacağı varsayımından hareketle bu döneme ait üç popüler Türk filmi, sinemanın kolektif bilinçdışına seslenen en önemli sanatlarından biri olduğunu vurgulamak amacıyla Jungcu yaklaşımla ele alınıp çözümlenmiştir. Analitik psikolojinin kurucusu Carl Gustav Jung'un yaklaşımıyla ele alınan filmlerde farklı baba oğul ilişkileri üzerinden Türk aile yapısı, ataerkil yapı, geleneksellik, modernlik, baba otoritesi, devlet otoritesi gibi kavramlar irdelenirken babanın çocuğun, özellikle erkek çocuğun her

türlü gelişiminde önemli rol oynadığı, babanın yokluğunun, eksikliğinin veya aşırı otoritesinin bireyin (oğlun) sosyolojik ve psikolojik gelişiminde büyük olumsuzluklara yol açtığı saptanmıştır.

GENERAL INFORMATION

Name and Surname	: Okan Ormanlı
Field	: Communication Sciences
Programme	: Radio –TV
Supervisor	: Professor Şükran Esen
Degree Awarded and Date	: Ph.D. – December 2009
Keywords	: Father and Son Relationship, Jungian View on Cinema

ABSTRACT

FATHER AND SON RELATIONSHIP IN TURKISH CINEMA FROM 80'S UNTIL TODAY

Relationship between father and son is often used both in literature and cinema. In world cinema and Turkish cinema many films have been produced on this subject. Without any limitations on genre, Turkish cinema had many films about the relationship between father and son, but many of them had common cliches. Our cinema had disadvantages on psychological analyses and in this context representations of father and son characters were like characters of cartoon. In Turkey, many positive and negative changes happened from 1923 until today on every area, but after 12th of September of 1980 it was faster and more effective. While examining the relationship between father and son, matter of authority is an inevitable subject. Coup of 12th of September is very important example of near history to reflect the power of the state. In this context changes in every segment of the society had affected the Turkish cinema. And some of the habits in our cinema disappeared and the cinema language and narrative techniques improved in this manner. So more realistic

approach was accepted. Three popular Turkish films of 2000's were examined according to Jungian method with the aim to emphasise that cinema is one of the most important art to discover the collective conscious, with hypothesis the results of the changes and transformations of 80's could put the case clearly in 2000's. Those films were examined according to Carl Gustav Jungs (founder of analytic psychology) view and it has been determined that father has very important influence on boys maturing process and absence of father has negative impacts on boys social and psychological development. In those films on the basis of different relationships between father and son, family structure, patriarchal structure, conventional structure, modernity, father authority and authority of the state were also carefully examined.

ÖNSÖZ

Baba-oğul ilişkisi edebiyatta ve sinemada sıkça ele alınan bir konudur. Türk edebiyatında ve Türk sinemasında da baba-oğul ilişkisi çeşitli dönemlerde ele alınmıştır. Baba-oğul ilişkisi bir toplumun aile yapısını, sosyal ve ekonomik yapısını, tarihsel ve siyasal gelişimini, toplumsal cinsiyet rollerini ve devletle birey arasındaki otorite ilişkisini anlamak açısından zengin malzemeler içermektedir. Güniümüzün en etkin sanatlarından ve iletişim araçlarından biri olan sinema bu bağlamda disiplinler arası çalışmalarda sıkça başvurulmuş bir alandır. Türk sineması baba-oğul ilişkisini yeterli ya da yetersiz biçimde ele alırken aynı zamanda dönemin Türkiye'si hakkında da önemli veriler sunmaktadır. Böylece tez kapsamında sinema üzerinden toplum, toplum üzerinden sinema Jung'un kolektif bilinçdışı kuramının da yardımıyla irdelenmeye çalışılmıştır.

Tez çalışması sırasında disiplinler arası geniş bir kaynak taraması yapılmış, konuya uygun çeşitli filmler seyredilmiştir. Bu bağlamda 150'ye yakın kitaptan, 30 kadar makaleden faydalanılmıştır. Böylesine kapsamlı bir konuyu gerektiği şekilde ele alma ve sınıflandırma aşamasında bana son derece yardımcı olan hocalarıma, başta sayın danışman hocam Prof.Dr. Şükran Esen'e, Prof.Dr. Simten Gündeş'e, Doç.Dr.Serpil Kirel'e, bana fikir ve cesaret veren herkese ve tezin her aşamasında yanımda olan, titiz düzeltmeleriyle bana katkıda bulunan eşim Dilek'e çok teşekkür ederim.

İstanbul, 2009

Okan Ormanlı

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

Özet ve Anahtar Kelimeler.....	ii
İngilizce Özet ve Anahtar Kelimeler.....	iii
Önsöz.....	v
GİRİŞ.....	1

1. JUNGCU YAKLAŞIM VE BABA-OĞUL İLİŞKİSİNİN KAVRAMSAL VE KÜLTÜREL KÖKENLERİ

1.1. Jungcu Yaklaşımın Genel Özellikleri.....	4
1.1.1. Arketipler ve Kolektif Bilinçdışı.....	5
1.1.1.1. Persona.....	8
1.1.1.2. Gölge.....	9
1.1.1.3. Anima-Animus.....	11
1.1.2. Kişileşme (Bireyleşme) Süreci.....	12
1.1.3. Jungcu Yaklaşım ve Mitolojide Baba-Oğul İlişkisi.....	14
1.2. Baba-Oğul İlişkisinin Tartışılması.....	19
1.2.1. Anlamsal Açıdan Baba-Oğul İlişkisi.....	19
1.2.2. Otorite Kavramı Açısından Baba-Oğul İlişkisi.....	21
1.2.3. Sosyolojik Açıdan Baba-Oğul İlişkisi.....	26
1.2.4. Psikolojik Açıdan Baba-Oğul İlişkisi.....	28
1.2.5. Toplumsal Cinsiyet Açısından Baba-Oğul İlişkisi.....	36
1.3. 1923-1980 Yılları Arasında Türk Aile Yapısı İçinde Baba-Oğul İlişkisinin Yeri....	40
1.4. 1923-1980 Yılları Arasında Türk Edebiyatında Baba-Oğul İlişkisi.....	43
1.4.1. Anadolu Romanlarında Baba –Oğul İlişkisi.....	44
1.4.2. Diğer Edebiyat Eserlerinde Baba-Oğul İlişkisi.....	46
1.5. 1980’den Günümüze Türk Aile Yapısı İçinde Baba-Oğul İlişkisinin Yeri.....	49
1.6. 1980’den Günümüze Türk Edebiyatında Baba-Oğul İlişkisi.....	51
1.7. Türk Mitolojisinde Baba-Oğul İlişkisi.....	55

2. TÜRK SİNEMASINDA, TOPLUMSAL YAPISINDA VE SİYASETİNDE TARİHSEL GELİŞİM VE JUNGCU YAKLAŞIMA GÖRE BABA-OĞLUN TEMSİLİ

2.1. Cumhuriyet'in İlk Yıllarından 1980'e Kadar Türkiye'nin Toplumsal, Siyasi Yapısındaki Değişiklikler ve Jungcu Yaklaşımına Göre Baba-Otorite Figürleri.....	58
2.1.1.Cumhuriyetin Kurucu Babası: Mustafa Kemal Atatürk.....	60
2.1.2.İkinci Adam-Milli Şef: İsmet İnönü.....	63
2.1.3.Demirkırat Baba: Adnan Menderes.....	66
2.1.4.Tatlı-Sert Baba: Süleyman Demirel.....	71
2.1.5.Halkının Babası: Bülent Ecevit (Halkçı Baba)	75
2.2. İlk Dönemlerinden 1980'e Kadar Türk Sinemasının Tarihsel-Ekonomik ve Sinemasal Gelişimi ve Jungcu Yaklaşımına Göre Baba-Oğul Temsili.....	77
2.2.1 İlk Dönemlerinden 1980'e Kadar Türk Sinemasının Tarihsel-Ekonomik ve Sinemasal Gelişimi.....	77
2.2.1.Türk Sinemasında Baba –Oğul Tiplerleri.....	85
2.2.3.Arabesk Sinema ve Babasız Yetimler.....	90
2.3. 1980'den Günümüze Türkiye'nin Toplumsal, Siyasi Yapısındaki Değişiklikler ve Jungcu Yaklaşımına Göre Baba-Otorite Figürleri.....	92
2.3.1.Darbeci Baba: Kenan Evren.....	98
2.3.2.Liberal ve Güler yüzlü Baba: Turgut Özal.....	99
2.3.3.Tatlı Sert Babanın Dönüşü: Süleyman Demirel.....	103
2.3.4.Koalisyon Dönemi Babaları.....	105
2.3.5.Kasımpaşalı Ağabey: R.Tayyip Erdoğan.....	105
2.4. 1980'den Günümüze Türk Sinemasının Tarihsel-Ekonomik- Sinemasal Gelişimi ve Jungcu Yaklaşımına Göre Baba-Oğul Temsili.....	107
2.4.1.12 Eylül Darbesinin Türk Sinemasına Etkileri.....	107
2.4.2.1980-1990 Yılları Arasında Türk Sineması ve Baba –Oğul Temsili.....	109
2.4.3.1990-2000 Yılları Arasında Türk Sineması ve Baba –Oğul Temsili.....	114
2.4.4.2000-2008 Yılları Arasında Türk Sineması ve Baba –Oğul Temsili.....	126

3. 2000'Lİ YILLARIN POPÜLER ÜÇ TÜRK FİLMİNDEKİ BABA – OĞUL İLİŞKİSİNİN JUNGCU YAKLAŞIMLA ÇÖZÜMLENMESİ

3.1. Jungcu Yaklaşım Yöntemiyle Film Çözümlemesi.....	135
3.2. “Babam ve Oğlum” Filminin Çözümlemesi.....	136
3.2.1. Filmin Özeti.....	136
3.2.2. Filmle Bağlantılı Eleştiri ve Yorumlar.....	136
3.2.3. İki Ana Karakterde (Sadık ve Hüseyin Efendi); C.G. Jung'un Arketip, Bireyleşme Süreci, Persona ve Gölge Kavramlarının Ortaya Çıkarılması.....	139
3.2.4. Sadık ve Hüseyin Efendi Karakterlerinin Jungcu Yaklaşım ile Değerlendirilmesi.....	144
3.2.5. Yorum.....	145
3.3. “Hokkabaz” Filminin Çözümlemesi.....	147
3.3.1. Filmin Özeti.....	147
3.3.2. Filmle Bağlantılı Eleştiri ve Yorumlar.....	148

3.3.3. İki Ana Karakterde (İskender ve Sait Tünaydın); C.G. Jung’un Arketip, Bireyleşme Süreci, Persona ve Gölge Kavramlarının Ortaya Çıkarılması.....	150
3.3.4. İskender ve Sait Tünaydın Karakterlerinin Jungcu Yaklaşımla Değerlendirilmesi.....	157
3.3.5. Yorum.....	158
3.4. “Kabadayı” Filminin Çözümlemesi.....	159
3.4.1. Filmin Özeti.....	159
3.4.2. Filmle Bağlantılı Eleştiri ve Yorumlar.....	160
3.4.3. İki Ana Karakterde (Ali Osman ve Murat)); C.G. Jung’un Arketip, Bireyleşme Süreci, Persona ve Gölge Kavramlarının Ortaya Çıkarılması.....	163
3.4.4. Murat ve Ali Osman Karakterlerinin Jungcu Yaklaşımla Değerlendirilmesi....	169
3.4.5. Yorum	170
SONUÇ	172
EK1: 1980-2008 Yılları Arasında Baba-Oğul İlişkisini Ele Alan Filmlerin Kronolojik Listesi.....	192
EK2: Jungcu Yaklaşımla Çözümlenen Üç Ana Filmin Künyeleri.....	195
EK3: Jungcu Yaklaşımla Çözümlenen Üç Ana Filminden Çeşitli Kareler.....	197
KAYNAKÇA	203

GİRİŞ

“1980’den Günümüze Türk Sinemasında Baba Oğul İlişkisi” konulu tezimizde bir yandan 1980’den günümüze Türkiye’nin geçirdiği değişim ve dönüşümler ele alınırken diğer yandan da Türk Sinemasının bu süreçteki yeri, konumu, etkileri, etkilenmeleri ve sürece koşut ve koşut olmayan yönleri incelenecektir.

Tezde, 1980’den itibaren ekonomik, toplumsal, siyasal ve kültürel açıdan büyük ve hızlı bir değişime ve dönüşüme uğrayan Türkiye’de söz konusu değişim ve dönüşümün Türk sinemasına baba-oğul ilişkisi özelinde yansımalarının ortaya çıkarılması amaçlanmaktadır. Böylece Türk Sineması ve Türkiye’nin içinde bulunduğu sosyo-ekonomik ve kültürel durum arasında organik bir bağın olup olmadığı araştırılacaktır. Tez kapsamındaki temel varsayımımız sinema sanatının toplumsal değişim ve gelişimlere karşı hassas ve duyarlı bir sanat olduğu, bu bağlamda Türk sinemasının da toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel değişimlerden etkilendiğidir. Bu varsayımdan yola çıkarak hem Türk sinemasının söz konusu değişimlere tepkisi hem de yukarıda bahsedilen olguların ve dinamiklerin Türk sinemasından etkilenip etkilenmediği ortaya çıkarılacaktır.

Tezin ana inceleme periyodu olarak 1980 ve sonrasının seçilmesinin önemli nedenlerinden biri de yukarıda bahsedildiği gibi 1980’lerin Türkiye ve Türk Sineması önemli bir kırılma noktası olmasıdır. Askeri bir darbeyle başlayan bu dönem bir yandan apolitik bir kültürel ve sosyal ortama yol açan, diğer yandan da ekonomik anlamda dışa bağımlı bir anlayışın yeşermeye başladığı bir dönemdi. Genellikle içe kapalı ve geleneksel değerlere bağlı bir toplum olan Türk toplumu, bilinçli politikalarla; tüketim ağırlıklı, devletçi politikalardan uzaklaşan, ithalata ağırlık veren, marka bağımlısı, kendi değerlerinden uzaklaşmaya başlayan bir topluma dönüştürülmeye başlandı. Bu durum beraberinde eski-yeni, geleneksel-modern çatışmasıyla birlikte çeşitli kimlik sorunlarını beraberinde getirdi. Bu bağlamda genel olarak genç bir nüfusa sahip Türkiye’de, neo-liberal politikalar yerleşmeye başlarken üretim, tüketim ve düşünce biçimleri değişmeye dönüşmeye başladı. Batılılık-Doğululuk gibi kavramlar çeşitli

tartışma-çatışma alanları yaratırken sanatın çeşitli alanlarında olduğu gibi sinema da bu olguları göz ardı edemedi.

Tez çalışmasında genel olarak, Freud'un kişisel bilinçaltı kuramına alternatif olarak Analitik Psikoloji'nin kurucusu C.G.Jung tarafından oluşturulan "kolektif bilinçdışı" kuramı ve bununla bağlantılı ve arketipler üzerinden çözümleme yöntemi benimsendi. Bu bağlamda insanlığın ortak geçmişini oluşturan arketipler ve bunların uzantısı olan mitoloji kapsamlı biçimde ele alınacaktır. Sinema da genellikle modern mitoloji olarak kabul edildiği için film çözümlemeleri toplumun da bilinçdışı hakkında ipuçları verecektir.

Tez kapsamında, 1980 sonrası Türk sinemasına ve toplumsal yapısına ağırlık verilse de 1923'ten itibaren Türk toplumunun tarihsel, sosyolojik, kültürel ve ekonomik gelişimine de yer verilecektir. Bunun yanı sıra Türk sinemasının ilk yıllarından 12 Eylül 1980'e kadarki gelişimi de çeşitli örneklerle ele alınacaktır.

Baba-oğul ilişkisi söz konusu olduğunda kaçınılmaz olarak; ataerkillik, otorite, iktidar, devlet-toplum ilişkisi, devlet-birey ilişkisi, toplumsal cinsiyet (gender), kimlik (sorunu), geleneksellik, modernleşme (batılılaşma / doğu-batı karşıtlığı) gibi kavramlar ve terimler de inceleme kapsamına girmektedir. Yukarıda adı geçen terimler ve kavramlar Türkiye'de son dönemlerde üzerinde çok konuşulan, tartışılan ve üzerinde araştırma yapılan konulardır.

Osmanlıdan gelen "devlet baba" geleneğinin günümüz Türkiye'si'nde belirli ölçüde devam ettiği varsayımından yola çıkılarak önemli devlet adamlarımız; Mustafa Kemal Atatürk, İsmet İnönü, Adnan Menderes, Süleyman Demirel, Bülent Ecevit, Kenan Evren, Turgut Özal ve Recep Tayyip Erdoğan gibi farklı karakterlere sahip, farklı otoriter tavırlar sergileyen karizmatik liderlerin toplum üzerindeki etkisine de yer verilecektir. Bu bağlamda siyasi otorite figürlerinin kültürel yapıyı da şekillendirdiği göz önünde bulundurularak, söz konusu şekillendirmenin Türk sinemasını dolaylı ya da doğrudan ne ölçüde etkilediği de kapsamlı olarak ele alınacaktır.

Türk sineması, 12 Eylül 1980 darbesi ve sonrasında yaşanan gelişmelerden kaçınılmaz bir şekilde etkilenmiş daha önce belirttiğimiz konulara doğrudan ya da dolaylı olarak değinmiştir.

Tez kapsamında seçilecek ve baba-oğul ilişkisine kan-bağıyla ya da metaforik olarak değinen, 1980 sonrası Türk filmlerinde bu konuların yansımaları ve izlerinin ortaya çıkarılması amaçlanmakta ve hedeflenmektedir. 12 Eylül'ün devlet otoritesi bağlamında bir kırılma noktası olduğu kabul edilirse bu kırılmanın birey-toplum ve sinema üzerindeki etkisi; otorite, sosyoloji, psikoloji, toplumsal cinsiyet ve bunlarla ilintili açılımlar üzerinden ele alınacaktır. Böylece hem Türk sinemasının “sinema dili”, “politik duyarlılık” gibi kavramlar doğrultusunda “erginleşme” çabaları tespit edilirken hem de Türk toplumunun kolektif bilinçdışı olgusu bağlamında “erginleşme” mücadelesi vurgulanacaktır.

Toplumsal, kültürel ve ekonomik değişimleri değerlendirebilmek için belli bir sürenin geçmesi gerekmektedir. Yukarıda ayrıntılı olarak ele alınan değişim ve dönüşümlerin etkisinin 2000’li yıllarda daha kapsamlı, ayrıntılı ve yetkin biçimde ele alınabileceği varsayımla üç popüler film ayrıntılı olarak ele alındı. Jungcu yaklaşımın temel özelliklerinden biri olan kolektif bilinçdışı ve arketipler popülerlikle de yakından ilişkilidir. Bu bağlamda 1980 darbesinin toplumsal alandaki ve sinemadaki yansımalarının (konu bütünlüğü, sinema dili, ana karakterler ve biçim-içerik uyumu bakımından) daha kapsamlı olarak bulunabileceği düşünülen ve baba-oğul ilişkisine yetkin biçimde değinen, geniş kitlelere ulaşan ve tartışmalara yol açan üç popüler Türk filmi; “Babam ve Oğlum” (2005), “Hokkabaz” (2006) ve “Kabadayı” (2007) Jungcu yaklaşımla ayrıntılı biçimde ele alınacaktır. Bu bağlamda söz konusu filmler, sosyal bilimler alanındaki çalışmalarda sıkça kullanılan çözümleme yöntemlerinden biri olan “içerik çözümlemesi” yöntemiyle incelenecek ve çözümlenecektir.

1. JUNGCU YAKLAŞIM VE BABA-OĞUL İLİŞKİSİNİN KAVRAMSAL VE KÜLTÜREL KÖKENLERİ

1.1. Jungcu Yaklaşımın Genel Özellikleri

Analitik Psikoloji'nin kurucusu olan C.G. Jung (1875-1961) İsviçreli bir psikiyatridir. Jung, ruhbilimin çeşitli alanlarında kendine özgü yeni kuramlar ortaya çıkardı. Düşgücü zengin bir insan olan C.G.Jung, insan davranışlarını çözümlemek amacıyla çevresini gözlemleme alışkanlığını küçük yaşlarda edindi. Basel ve Zürih üniversitelerinde tıp öğrenimi gördü. Akıl hastalıkları konusundaki çalışmaların öncülerinden Eugen Bleuler'in yönettiği Burghölzli Akıl Hastanesi'ndeki araştırmaları Jung'a psikiyatri alanında uluslararası bir ün kazandırdı. Çocukluğu ve ilköğrenimindeki çarpıcı, alışılmadık ölçüdeki yoğun rüyalarıyla fantezilerini incelemeye girişti¹.

Uzun yıllar, psikanaliz ve kişisel bilinçaltı kuramlarının-disiplinlerinin öncüsü olan Sigmund Freud'la çalıştı. Freud, Adler ve Jung ruhsal kaynaklı bir sinir hastalığı olan psikonevroz'un sağaltımı için ruhbilimsel yöntemler geliştiriyorlardı. Jung, daha sonra, sadece bir sağaltım yolu olmayıp aynı zamanda bir kişiliği geliştirme yolu olduğunu savunduğu kendi yaklaşımına "analitik psikoloji" adını verdi². Jung, Freud'un ruhsal hastalıkların en önemli nedenlerinden birinin cinsel dürtünün engellenmesi görüşüne tam anlamıyla katılmamaktaydı. Freud, insanı iki içgüdünün; korunma ve cinsellik içgüdülerinin yönettiğini öne sürerken cinsellik içgüdüsünü ön plana çıkarır. Korunma ve cinsellik içgüdülerini insanla birlikte doğan içgüdülerdir. Freud'a göre doğan çocuk ana rahmine dönmek istegindedir. Buna engel olan babasına kin duymaktadır ki bu durum da "Oidipus Kompleksi"ni ortaya çıkarmaktadır³.

Carl Gustav Jung'a göre bu görüşler ancak gençlere uygun düşmektedir. Ona göre Freud'un kişisel bilinçaltı kuramı tüm psikonevrozları açıklamakta yetersiz kalmaktadır. Jung'a göre asıl önemli olan, kişisel bilinçaltı değil kolektif (ortaklaşa) bilinçdışıdır⁴.

¹ C.G.Jung, **Anılar, Düşler, Düşünceler**, İris Kantemir (çev.), Aniela Jaffe (hızl.), 3.Basım. İst.: Can Yay., 2008.

² Orhan Hançerlioğlu, **Ruhbilim Sözlüğü**, 2.Basım, İst.: Remzi Kitabevi, 1993, s.207.

³ Hançerlioğlu, s.150.

⁴ C.G.Jung, **Analitik Psikoloji**, Ender Gürol (çev.), 2.Basım. İst: Payel Yay., 2006, s.145.

Jung'u bir okul yapan, onun bütün Beşeri Bilimlerde kullanılan ortaklaşa bilinçdışı kuramı ve diğer eserleridir. Jung'un kuramları ve çalışmaları; antropolojiden din bilime, psikolojiden felsefeye, etnolojiden sosyolojiye kadar çok geniş bir alanda değişim ve dönüşümlere yol açmıştır⁵.

Jung'un yaşamı boyunca ortaya koyduğu kuram ve görüşler günümüzde film çözümlemelerinde kullanılan temel yöntemler arasında yer almaktadır. Tez kapsamında da yararlanacağımız Jungcu yaklaşımı ele alırken söz konusu yaklaşım içindeki kavramlara değinmek gerekmektedir.

1.1.1. Arketipler ve Kolektif Bilinçdışı

Sigmund Freud'un çalışma arkadaşı olan C.G.Jung, onun kişisel (bireysel) bilinçaltı kuramına karşı kolektif (ortaklaşa) bilinçdışı kuramını geliştirmiştir. Jung'un bütün insanlarda ortak bulunduğu inandığı bu bilinçdışı (bilinçsizlik) soyaçekimler atalardan gelir ve bütün geçmişi kapsayan izlenimleri içerir. Bu izlenimler; düşlerde, masallarda, destanlarda ortaya çıkar. Bu bağlamda kolektif bilinçdışı, insanın ruhsal kişiliğini oluşturan en önemli öğelerden sayılmaktadır.

Jung, kendi anılarından, deneyimlerinden ve çalışmalarından yola çıkarak bilimsel çalışma disiplini bağlamında imgelere ve bilhassa bilinçdışının imgelerine değinmektedir. İmgeleri biraz anlamının yeterince bilgi kazanmak olduğunu sanmanın yanlışlığını vurgulayan Jung, bilinçdışının imgelerinin insana büyük sorumluluk yüklediğini ifade eder. Onları anlamayı başaramamak ya da ahlaksal sorumluluktan kaçmak, insanı bütünleşmeden (erginleşmeden) yoksun bırakır ve yaşamında acı verici bölünmelere yol açar⁶.

⁵ M.Bilgin Saydam, "Carl Gustav Jung: Nesnel Ruh'un Şamanı", **Dört Arketip**, Carl Gustav Jung, Zehra Aksu Yılmaz (çev.), 2.Basım. İst.: Metis Yay., 2005, s.8.

⁶ C.G.Jung, *Anılar, Düşler, Düşünceler*, s.159.

Psikanaliz kuramı ve disiplinin kurucusu Sigmund Freud'un bilimsel çalışmalarında sıkça faydalandığı rüyalar ve bunların yorumlanması da C.G.Jung kolektif bilinçdışı kuramında sıkça ele alınır. Birçok çalışmada hastalarının ve kendisinin rüyalarına değinir ve onları çözümler. Jung'a göre rüyaların çok belirli, açıkça amaca uygun bir yapısı bulunmaktadır. Bu nedenle başka yollardan da ulaşılabilecek olan düşüncelere, serbest çağrışımla ulaşmak yerine, rüyaların asıl içeriğine ve biçimine daha fazla ilgi gösterilmesi gerekmektedir⁷.

Jung, insanların rüyalarındaki mesajları görmezden gelmeye, hatta hepten reddetmeye eğilimli olduklarını vurgular. Çünkü bilinç, doğası gereği, bütün bilinmeyenlere, bilinçdışı olanlara karşı koyar. Bu tavrın kökeni ilkel halkların her yeni olana karşı duydukları derin ve batıl korkuya dayanır⁸.

Popüler sinemanın da bu bağlamda kolektif bilindışındaki olguları açığa çıkardığını iddia edebiliriz. Bilinçdışının ve buna bağlı arketiplerin en önemli dayanak noktalarının; mitoslar, rüyalar ve masallar olduğunu kabul edersek, sinema da içinde bulunduğu toplumun ve halkın sevdiği konuları, geçmişine ve geleceğine ait rüyalarını yansıtmada önemli bir işlev üstlenmektedir.

İnsanlığın tüm tarihini kapsayan mitoslar ve masalların ortak temeli arketiplerdir (ilk örnek). Atalarımızdan gelen imgelerin bütünü olan arketipler, kolektif bilinçdışının da temelini oluşturlar⁹.

Kişisel bilinçdışının anı-imgeleri bireyin kişisel olarak yaşadığı imgeler oldukları için dolmuştur. Ortak bilinçdışının arketipleri dolu değildir, çünkü kişisel olarak yaşanmış olmayan biçimleridir. Bunlar daha derinlemesine incelendiğinde atalarımızın mirası da ortaya çıkar ve mitolojik imgeler uyanır ve bunlar da daha önce belirtildiği üzere arketiplerdir¹⁰.

⁷ C.G. Jung, **İnsan ve Sembolleri**, Ali Nihat Babaoğlu (çev.), 1.Basım. İst.: Okuyan Us Yay., 2007, s.27.

⁸ Jung, *İnsan ve Sembolleri*, s.31.

⁹ Hançerlioğlu, s.207.

¹⁰ Jung, *Analitik Psikoloji*, s.155.

Jung’a göre iki türlü arketip vardır: Biri, kendi başına, kendi içinde var olan arketiptir; bu her ruhsal yapıda, ancak gizilgüç olarak vardır; öteki arketip ise, algılanabilir duruma gelmiş, bilinç alanına girmiş arketiptir¹¹.

Bilinçdışı ve arketip ilişkisini kuran Jung, bilinçli zihnin etkin olmasıyla, bilinçlilik sürecindeki her bir evreyi yaşadığını, bu durumda ortaya çıkan imgenin kazanılmış olandan daha yüksek düzeyde olduğunu vurgularken, böylece de erkekliğin oluştuğunu ifade eder¹². Jung’un ısrarla vurguladığı arketipleri, Platon’un “idea”larına benzetebiliriz. Platon’un idea’ları tek kutupluyken, Jung’un arketipi ise iki kutupludur; hem aydınlık, hem de karanlık yanı vardır. Jung’a göre arketipin esas anlamı tanımlanamaz¹³. Arketip aynı zamanda, nesnel ruh durumu içinde var olan doğal bir yapılandırmadır. Bir gen örneğe göre örneklenir ve görüldüğü tipi değil ruh durumunun gelişimini yapılandırır¹⁴. Nesnel ruh durumu (nesnel tin) terimini daha da açmak gerekirse; Jung tarafından sezi ve bilginin nesnel kaynağını belirtmek üzere kullanılmıştır. Kimi ruh durumları ise öznel ve kişisel tersine doğada nesnel olarak yer almaktadır¹⁵. Bunun yanı sıra arketip tek başına kendisi boş, salt biçimsel bir unsurdur. Kalıtım yoluyla aktarılanlar tasvirler değil, biçimlerdir. Bu nedenle arketipler biçimsel olan içgüdülere karşılık gelirler. Arketipler prensipte nitelenebilse de, somut olarak görünmese de prensipte değişmez bir anlam içeriğine sahiptir¹⁶.

Jung, bunların yanı sıra kolektif (ortaklaşa) bilinçdışının içgüdülerle olan bağlantısı konusunda çeşitli düşünceler ileri sürmüştür. Ona göre insani aktivitelerin çoğunluğu içgüdülerden etkilenir. İnsani fantezilerin, algıların ve düşüncelerin doğuştan gelen ve mevcut olan çeşitli prensiplerden etkilendiği varsayılırsa, doğal ve normal işleyen bir anlayışın içgüdü kuramıyla (Instinkttheorie) paralel olarak az ya da çok mistisizm içerdiği öne sürülebilir¹⁷.

¹¹ Jung, *Analitik Psikoloji*, s.47.

¹² Jung, *Analitik Psikoloji*, s.74.

¹³ Jung, *Analitik Psikoloji*, s.48.

¹⁴ Luke Hockley, *Film Çözümlemesinde Jungçu Yaklaşım*, Simten Gündeş (çev.), 1.Basım. İst.: Es Yay., 2004, s.295.

¹⁵ Hockley, s.297.

¹⁶ C.G.Jung, *Dört Arketip*, Zehra Aksu Yılmaz (çev.), 2.Basım. İst.: Metis Yay., 2005, s.21.

¹⁷ C.G.Jung, *Archetypen*, 2.Basım. Münih: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 1991, s.46-47.

C.G.Jung, içgüdü kuramıyla birlikte ele aldığı bilindışı olgusunu incelerken, bilinçdışının hareketsiz olmadığını, aksine kendi içinde gruplamalar ve ayrımlamalarla meşgul olduğunu iddia eder. Bu aktivite, patolojik açıdan bakıldığında bilinç tarafından yönlendirilen, koordine edilen ve biliçdışıyla uzlaşma çabaları olarak yorumlanabilir¹⁸.

Jung, kariyeri boyunca çok sayıda esere imza atmıştır. Söz konusu eserlerinde arketiplere özellikle vurgu yapılmaktadır. Arketiplerin mitlerle olan bağlantısını kurarken, arketiplerin sürekli olarak aynı veya benzer mitleri ürettiğini ifade eder. Bu bağlamda bilinçdışını etkileyen öğeler arasında fiziksel süreçte gelişen, öznel fantezi-düşüncelerin yeri yadsınamaz¹⁹.

Ruhun hem bilinci hem de bilindışını içerdığını belirten Jung, bu iki olgunun hem birbirlerine karşıt hem de birbirlerini tamamlayan olgular olduğunu vurgular. İnsanın temel davranışının bilince dayandığını kabul etmeyen Jung, yaşamımızın büyük bölümünü uyuyarak ve düş kurarak bilinçdışımızda geçirdiğimizi öne sürer. Kişisel bilinçdışı; bireyin yaşamından kaynaklanan, unutulmuş, bastırılmış şeyleri kapsarken, ortak bilinçdışı; insanoğlunun zaman ve mekan kısıtlaması olmadan dünyanın kuruluşundan beri evrensel durumlara karşı gösterdiği kalıpsal tepkileri içerir²⁰.

1.1.1.1. Persona

Kişi (Persona): Sözcük anlamı maskedir. Bu maske kişi tarafından kendi dış görüntüsü olarak takılır ve dünyaya yaklaşımını (dış olaylarla nasıl baş ettiğini) gösterir. Tiplemelerde ego ve dış dünya arasında aracı işlevi görür²¹.

Persona aynı zamanda dış etkilerden soyulmuş ve toplumsal yaşama uymak için edinilmiş kişilikten sıyrılmış çıplak kişiliktir²². Bireyle toplum arasında insanın nasıl görünmesi gerektiği konusunda bir uzlaşma olarak da ele alınabilecek persona, çevrenin koşullarıyla, bireyin iç yapısal gereksinimi arasında dengeyi sağlamaktadır²³. Normal

¹⁸ C.G.Jung, **Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewußten**, 3.Basım. Münih: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 1991, s.11.

¹⁹ Anthony Storr (hızl.), **Essential Jung**, 1.Basım. Londra: Fontana Press, 1998, s.70-71.

²⁰ Jung, *Analitik Psikoloji*, s.32-33.

²¹ Hockley, s.296.

²² Hançerlioğlu, s.208.

²³ Jung, *Analitik Psikoloji*, s.40.

olarak, bilinç, doğru biçimde inceleyen bir personayı istediği gibi kullanabilir, anın koşullarına uydurabilir ve gerekirse başka bir personayla değiştirebilir. Jung’a göre insanın kendi personaları ile özdeşleşmesi tehlikelidir. Bunun yanı sıra persona insanın olduğunu sanıp da aslında olmadığı şeydir²⁴. Kişinin personasını değiştirebilmesi için onun bilincinde olması gerekir. Bir insanın genelde birden fazla personası (maskesi) vardır. Aynı kişi aile içinde, toplum içinde ya da baskı ortamlarında başka başka maskeler takınabilir. Örneğin; ailede otoriter bir karaktere sahip bir baba, işyerinde pasif ve itaatkar bir kişilik sergileyebilir.

Jung’un çalışmalarını ve eserlerini kapsamlı bir biçimde ele alan Frieda Fordham, “Jung Psikolojisi” adlı kitabında personanın kolektif bir olgu olduğunu vurgularken, dış dünyayla olan ilişkilerimizdeki önemine değinmektedir. Personalar diğer insanlardan neler bekleyebileceğimizi göstererek ilişkilerimizi basitleştirir ve daha hoş kılar²⁵.

Personayı sinema sanatı kapsamında ele alırsak, filmlerdeki oyuncular aslında Jung’un belirttiği gibi çeşitli arketiplere uygun personaları takınırlar. Seyircilerin bir kısmı bu personalarla özdeşleşerek bir tür arınma (katharsis) yaşarlar. Bu özdeşleşme bilinçli ya da bilinçsiz bir biçimde olur. Bu bağlamda sinemanın kolektif bilinçdışının kullanıldığı ve ele alındığı önemli bir medya olduğunu iddia edebiliriz.

1.1.1.2. Gölge

Gölge; kişinin aşağı düzeydeki yanıdır. Kişisel ve ruhsal öğeler toplamıdır. Kişinin seçtiği bilinçli davranış ile uyuşmazlığı yüzünden, yaşamda anlatım yolu bulmasına izin verilmeyen, dolayısıyla bilinçdışında karşıt eğilimleri olan, büyük çapta özerk ‘bölüntü kişilik’ durumunda bir vücut olurlar²⁶. Ruh durumunun görülen olumsuz ya da zayıf yönlerini temsil eder. Gerçekte bunlar bir ruh durumunun gelişmemiş ve ego bilinciyle bütünleşememiş parçalarıdır²⁷.

²⁴ Jung, *Analitik Psikoloji*, s.407.

²⁵ Frieda Fordham, **Jung Psikolojisinin Ana Hatları**, Aslan Yalçiner (çev.), 6.Basım, İst.: Say Yay., 2004, s.61.

²⁶ Jung, *Analitik Psikoloji*, s.406.

²⁷ Hockley, s.296.

Gölge, bir arketip figürüdür, ilkel halk topluluklarında, türlü kişileşmelerle belirir. Bireyin bir parçasıdır, varlığının kopmuş bir bölümüdür; ancak ondan kopmasına rağmen, “onun gölgesi” gibidir ve ona bağlı kalır²⁸. Ayrışmış işlev ve az gelişmiş davranış tipi, ‘Karanlık Yanımız’dır; etik, estetik, ya da başka nedenlerden benimsemediğimiz bilinçli ilkelerimize karşıt diye bastırdığımız, yaradılışımızda var olan ortak eğilimdir²⁹.

Gölge kişisel bilinçdışında yer almaktadır. İnsanın kendine karşı olan öteki yüzüdür. Jung, bu durumu Dr. Jekyll ve Mr. Hyde ilişkisine benzetmektedir³⁰. Kendini kişileştiren gölge, zaman zaman düşlerde ortaya çıkar ve toplumsal standartlara ve bizim ideal kişiliğimize uymayan tüm vahşi arzu ve duygularımızı temsil eder. Gölgeyi tümüyle bastırmak kadar onu yadsımak da yararsızdır³¹. Gölge genel özellikleriyle ele alındığında insan yaşamında hayati önemi ortaya çıkmaktadır. Bastırılan, ötelenen saklanan düşüncelerimiz, alışkanlıklarımız ve davranış biçimlerimizi en iyi ve kapsamlı bir biçimde psikolojik, psikiyatrik tedavi çalışmalarında ya da yetkin sanat eserlerinde (romanlar, filmler vb.) görebiliriz.

Fordham, Jung’un görüşlerinden yola çıkarak, içinde yaşanılan toplum ne kadar ve kısıtlayıcı olursa gölgenin o kadar da büyük olduğunu belirtir. Gölge aynı zamanda utanç duyduğumuz ve kendi hakkımızda bilmek istemediğimiz her şeydir³². Bu bağlamda Türk toplumunun genel yapısı ele alındığında, toplumumuzdaki bireylerin gölgelerinin oldukça büyük olduğunu iddia edebiliriz.

Jung, iki ayrı gölge düşünür. Birincisi, “kişisel gölge”dir. Bu tür gölge, insanın yaşamının başlangıcında yaşamadığı, ya da az yaşadığı ruhsal özelliklerini içerir. İkinci ise “ortak (kolektif) gölge”dir. Bu gölge öteki figürlerle birlikte ortak bilinçdışına aittir³³. İlk bahsedilen gölge, kişisel zayıflıklar ve başarısızlıklarla ilgiliyken, daha sonra

²⁸ Jung, *Analitik Psikoloji*, s.69.

²⁹ Jung, *Analitik Psikoloji*, s.70.

³⁰ Hançerlioğlu, s.208.

³¹ Hançerlioğlu, s.208.

³² Fordham, s.63.

³³ Jung, *Analitik Psikoloji*, s.71.

bahsedilen “ortak (kolektif) gölge” insanların tümünde var olan ortak bir yön olduğu için kolektif bir olgudur.

1.1.1.3. Anima-Animus

Anima ve Animus, Jungcu yaklaşımda sıkça kullanılan olgulardır. Anima kısaca; dişil ruh, erkekte kadının iç betisi olarak ele alınabilir³⁴. Animus ise; eril ruh, kadında erkeğin iç betisi olarak nitelendirilebilir³⁵.

Daha kapsamlı olarak ele almak gerekirse; anima erkeğin bilinçdışının kadınsı yanı, animus ise kadının bilinçdışının erkeksi yanıdır. Psikolojik olarak ele alınan bu iki cinsellik, biyolojik bir olgunun sonucudur. Cinsiyetin belirlenmesinde en önemli etken gen sayılarıdır. Bir kimsede karşı cinsiyetin genleri ne kadar azsa, o oranda karşıt cinsellik karakteri oluşur. Anima ve animus düşlerde kişileşmiş olarak belirir. Bu bağlamda erkeğin duyguya, kadınınsa düşünceye verdiği aşırı önemde görülür ve davranışların ayarlanmasında en etkili arketiplerden sayılırlar³⁶.

Her erkek, içinde, sonsuzca var olan bir kadın imgesi taşır ki bu belli bir kadının imgesi değildir. Bu imge bilinçdışındadır ve erkeğin sisteminde yer etmiş ilksel kaynaklı, kalıtsal bir etkendir³⁷.

Erkekte animanın görünüşü önce annesinin karakteri tarafından biçimlenir. Eğer onu olumsuz olarak algılamışsa anima çoğunlukla sinirli ve depresif bir tabiatın, hoşnutsuzluğun ve alıngan bir yapının özelliklerini taşır. Ancak erkek bu durumu aşabilirse erkeksiliğini de güçlendirmiş olur³⁸.

Jung’a göre kadındaki bilinçdışının karşı cinsten biçimlenişi olan animus da olumlu ve olumsuz yanlar taşır. Ama animus kadınlarda sıklıkla erotik fanteziler ya da

³⁴ Hockley, s.296.

³⁵ Hockley, s.296.

³⁶ Jung, *Analitik Psikoloji*, s.404.

³⁷ Jung, *Analitik Psikoloji*, s.404.

³⁸ Jung, *İnsan ve Sembolleri*, s.177.

yönelişler olarak değil, daha çok “kutsal” inançlar ortaya çıkar. Bu bağlamda kişiliği erkekte genellikle anne belirlerken kadının animusunu da baba biçimlendirir³⁹.

Kolektif bilinçdışına ait olan anima ve animustan bilhassa anima kadının çeşitli zamanlarda çeşitli toplumlardaki imajı bakımından önem taşır. Anima genellikle iki görünümüdür. Aydınlık yan; saf, iyi ve soylu tanrıçalara benzerken, karanlık yan; fahişe, baştan çıkarıcı ve cadı niteliklerini temsil eder⁴⁰. Jung’un bu ve benzeri görüşlerini ve kuramlarını Türk toplumuna, edebiyatına ve sinemasına da uygulamak mümkündür. Toplumumuzda, küçük ve kapalı çevrelerde çeşitli nedenlerle tek başına ya da çocuklarıyla yaşayan kadınlar zaman zaman fahişelikle ve baştan çıkarıcılıkla suçlanmakta ve bunun (olanları saptama açısından) başarılı / başarısız örneklerini sinema ve edebiyatta sıkça görmekteyiz. Tezin ilerleyen bölümlerinde bu konu, Türk edebiyatı ve sineması kapsamında ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

1.1.2. Kişileşme (Bireyleşme) Süreci

Jungcu yaklaşım, insanın kişileşme sürecinin İlk İnsan’dan günümüze kadar gelen geniş bir bakış açısıyla ele alınmasına önem verir. Böylece varlığın ve egonun dışlanması ve bilincin genişlemesi sağlanırken, “kaynakların kaynağı” kurutularak sağaltım meydana gelir. Sorunların bastırılmak yerine tanımlanması kaçınılmaz bir ‘yaşam süreci’, bir “insan” olma zorunluluğudur. Sorunlar sürekli olduğu için çözümleme de sürekli⁴¹. Daha önce değinilen arketipler kişileşme sürecinde etkin rol oynamaktadırlar. Jung kişileşme sürecini gençler üzerinden incelerken, bu süreçte anne-babanın konumunu ele alır.

Bu bağlamda gençler sorunlarını ele alırken sadece anne-babalarını değil kendilerini de sorgulamalıdır. Yani sorunları çözmenin ilk adımlarından biri karşılaştıkları engellenme ve çatışmaların anne-baba tarafından değil, kendi kişiliklerinin anne-baba rolünü üstlenmiş bilinçdışından geldiğini anlamaları sürecidir. Bunun yanı sıra gençler anne-baba imgelerini sürekli olarak daha uygun figürlere,

³⁹ Jung, *İnsan ve Sembolleri*, s.189.

⁴⁰ Fordham, s.67.

⁴¹ Simten Gündeş, **Film Olgusu: Kuram ve Uygulayım Yaklaşımı**, 1.Basım. İst: İnkılap Kitabevi, 2003, s.82-83.

onların yerini tutacak şeylere aktarmaktadırlar. Örnek olarak anneye karşı beslenen duygu e e, baba otoritesi ise saygı duyulan öğretmenlere, üstün kişilere ve kurumlara aktarılır. Eri kinler de ise durum farklıdır. Ki ile me süreci geride bırakılmış, anne aranırken eşler bulunmuş, kadınlarsa, babalarını, kocalarında bulmuşlar. Erkekler de babalarına ve baba kurumuna gereken saygıyı göstermişler ve kendileri baba olmu lardır⁴².

C.G.Jung, ki ili in başlıca dört işlevinin; düşünme, sezgi, duyum ve duyu işlevleri olduğunu öne sürer. Jung'a göre ruhsal işlev değişen durumlardan etkilenmeden kalan kuramsal açıdan de i meden kalan bir i levdir. Yani belirli bir ruhsal etkinlik biçimidir ve geçici olarak içerdiği şeylere ba lı değildir. Bunun yanı sıra önemli olan ne d   n ld   değil, çevrede olup bitenlerin bilincine varıp, onları işlerken sezgi işlevinden daha çok zihin işlevinin kullanılmasıdır⁴³.

Jung ki ile me sürecinin önemli öğelerinden, ölüm korkusuyla ve hayatın kendisiyle yüzleşme konusuna değinirken gençlerle yetişkinleri kıyaslar. Gençler önlerindeki yaşamdan korkarken, yetişkinler de ölümden korkmaktadır. Jung kendi deneyimlerinden yola çıkarak, gençken yaşamdan korkanların, ya landıklarında da ölümden korktuklarını vurgular. Ölüm, doğal bir sürecin sonu olarak kabul edilerek i selle tirilirken, gençken hedeflenen ve gerçekleştirilmek istenen olguların da bir bakıma ulaştığı son noktadır⁴⁴.

Ki ile me (bireyle me) süreci bir anlamda çocuksu ba lardan uzaklaşmak demektir. Jung kendi hastalarında yola çıkarak çeşitli saptamalarda bulunmaktadır. Bilin d   anneden ayrılma sürecinde annenin yerine geçecek başka bir nesne arar. Bu nesne bir kişi ya da kurum olabilir. Batılı toplumları ele alırsak bu kurum kilise, örgüt, grup vb. olabilir. Kişi olarak da karizmatik bir lider ya da onun yerini tutacak herhangi bir kişi olabilir.

⁴² Jung, *Analitik Psikoloji*, s.140.

⁴³ Jung, *Analitik Psikoloji*, s.34.

⁴⁴ C.G.Jung, **Wirklichkeit der Seele**, 1.Basım. Münih: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH& Co. KG, 1990, s.118.

Bunun yanı sıra bireyleşme süreci zaman zaman psikolojik yolculuğa da benzetilir. Yolculuk aynı Joseph Campbell'in "Kahramanın Sonsuz Yolculuğu" ya da Vladamir Propp'un "Masalın Biçimbilimi" adlı eserlerde ayrıntılı biçimde ele aldığı biçimde çaba gerektiren ve tehlikeli bir yolculuk olabilir. Fordham da bu yolculuğun kısır bir döngüye dönüşebileceğini öne sürerken, kişinin önce ürkütücü ve güçlü bir yanı olan gölge'siyle yüzleşmesi gerektiğini vurgular.

İlkel toplumlarda ise kişileşme (bireyleşme) sürecinde delikanlı ergenliğe adım attığında herhangi bir kutsama yerine götürülür ve ailesine yabancılaştırılır. Çeşitli dinsel ve benzeri öğelerle yepyeni birtakım ilişkilere sokulan genç, yenilenmiş ve değişmiş bir kişilik olarak bir anlamda yeniden doğar⁴⁵. C.G.Jung, Kuzey ve Güney Afrika'da yürüttüğü çeşitli bilimsel çalışmalarla bu savlarını desteklemiş ve çeşitli kitaplarında yaşadığı deneyimleri okurlarına aktarmıştır.

Türk toplumunda ise kişileşme (bireyleşme) süreci genelde sıkıntılı ve sorunlu bir süreçtir. Bilhassa erkek çocuk, sünnet törenlerinden itibaren hemen hemen her ortamda erkekliğini ispat etmek durumunda kalır. Önce okulda, sonra askerde, çalıştığı ortamda ve aile ortamında ondan beklenenleri yerine getirmek zorundadır. Ancak Türk toplum ve aile yapısının sosyalleşmeye, birlikte yaşamaya, aşırı korumacılığa Batı toplumlarına oranla daha fazla önem vermesi (kız ve erkek çocukların evlenene kadar genelde evden ayrılmaması, maddi bağımsızlıklarını geç kazanmaları vb.) çocukların, bilhassa erkek çocukların kişileşme (bireyleşme) süreçlerini uzatmaktadır.

1.1.3. Jungcu Yaklaşım ve Mitolojide Baba-Oğul İlişkisi

Jungcu Yaklaşım'ı genel özellikleriyle ele alırken, Jungcu kuramda düşlerin, masalların, destanların ve mitosların önemli yer tuttuğunu belirtmiştik.

Bu bağlamda mitolojiye de değinmek gerekmektedir. Bu bölümde mitolojide baba-oğul ilişkisine değinen belli başlı hikâyeler ele alınacaktır.

⁴⁵ Jung, *Analitik Psikoloji*, s.178.

Mitos, varoluşun gizemi karşısında korku, merak ve saygı duygularını uyandırır. Mitos sayesinde bilinç kendi varoluşunun ön koşullarıyla uzlaşa sağlar ve dünyanın olgusallığının ötesinde, aşkın bir gizem kaynağının bulunduğunu kavrar. Bu gizemci işlevin sonucunda tüm evren sanki kutsal bir görünüm kazanır. Böylece mitos sayesinde insan, yaşamdaki suçluluk duygusundan kurtulur; yaşamın canavarca doğasını kavramanın ve bundan dehşet duymanın ötesinde yaşama yine de "evet" diyebilmek için bir nedene kavuşur⁴⁶.

C.G.Jung'u ve çalışmalarını kapsamlı bir biçimde ele alan Frieda Fordham, mitlerin kolektif bilinçdışının doğrudan bir anlatım biçimi olduğuna vurgu yaparken, mitlerin bütün insanlar arasında ve bütün çağlarda olduğunu belirtir. İnsanlar mit yaratma gücünü kaybederlerse, varlıklarının yaratıcı güçleriyle olan ilişkilerini de yitirirler⁴⁷.

Azra Erhat tragedyayla mitoloji bağlantısını kurarken tragedya yazarlarının mitolojiye süreklilik içeren öz ve anlam yüklediklerini vurgular. Mitos böylece insanlık dramının aynası ve simgesi haline gelir. Tragedyaların çok azı gerçek olaylara dayanırken, bu durumda mitoslar tragedyaların tek kaynağı haline gelirler⁴⁸.

Sinema geniş kitlelere hitap ederken hedef kitlenin hem bilinçaltına hem de kolektif bilinçdışına yönelir. Mitler de bir yandan insanlığın ortak geçmişinden gelen anlatılara dayanırken insanlığın kolektif bilinçdışını temsil ederler. Sinema ve mitoloji genellikle halen yürürlükteki anlayışın, yani ataerki yapının devamını ister. Bu bağlamda filmlerdeki hikâyelerde genellikle marjinal ve radikal bir yaklaşım benimsenmez. Mitoloji de genellikle baba oğul ilişkisi üzerinden; geleneklere, var olan düzene, eskiye bağımlılığı vurgu yapıp desteklerken, bu duruma karşı çıkanların trajik sonları ön plana çıkartılır.

Mitoloji sadece geçmiş anlatan veya ele alan, tarihi olayları stilize eden, hikâyeleştiren bir kurum değildir. Mitoloji günümüz toplumlarında iktidarın ve medyanın sıkça başvurduğu popüler bir alandır.

⁴⁶ Ömer Tecimer, **Sinema Modern Mitoloji**, 2.Basım. İst.: Plan B Yay., 2006, s.17.

⁴⁷ Fordham, s.30.

⁴⁸ Azra Erhat, **Mitoloji Sözlüğü**, 15. Basım. İst.: Remzi Kitabevi, 2007, s.7.

İktidar krizleri aşmak için toplumu akılsızlaştırıp, duygusallaştırır ve mitleri gündelik yaşam içersinde tüm söylemlerde temel belirleyen kılar. Medya bu bağlama mitsel bir tarihi yeniden-üretirken, mitsel tarihi güncel olana eklemeler. Bu konuda başka bir iddia da ulusal mitlerin insanların gerçek deneyimlerinden ve kendiliğinden doğmadığı, bunların insanların başkalarından edindikleri şeyler olduğu iddiasıdır. Bu iddiaya göre insanlar mitleri; kitaplardan, tarihçilerden, filmlerden ve televizyondan öğrenirler⁴⁹.

Bu bağlamda mitlerle ideoloji arasında bağlantı olduğu konusu gündeme gelmektedir. Mit ile ideoloji arasındaki ilişkiyi belirlemek çok kolay değildir. Mitler, sanayi öncesi toplumların ideolojileri midir, yoksa ideolojiler sanayi toplumlarının mitleri midir? Bu ikisi arasında oldukça net benzerlikler olduğu gibi, birbirlerinden ayrıldıkları önemli noktalar da vardır. Mit de ideoloji de, toplumsal işlev ve etkilere sahip simgesel anlam evrenleridir; fakat mitin, çoğunlukla, doğum, cinsellik ve ölüm, kutsal zamanlar, mekânlar ve kökenler gibi metafizik sayılabilecek sorunlara eğilen ve kapsama alanı geniş bir kavram olduğu söylenebilir. Aynı zamanda, mitler tipik olarak tarihten önce gelir veya olayları tarihsizleştirir, onları ezeli bir şimdi içinde sabitleştirir, ya da bir sonsuz tekrar halinde görür. Buna karşılık, ideolojiler olguları tarihsizleştirebilirler⁵⁰.

Erich Fromm, "Rüyalar, Masallar Mitoslar" adlı eserinde Yunan tragediyalarını ve mitolojik kökenlerini ele alırken; "Kral Odipus", "Odipus Kolonos"ta ve "Antigone" adlı eserlerdeki baba-oğul çekişmesine vurgu yapar. "Antigone" adlı eserde, Kreon, yani devlet ve ailenin otoriter temsilcisi, oğlu Haimon'a karşı savaşılmaktadır. Haimon babasını, Antigone'ye ve halkına karşı olan davranışlarından dolayı eleştirmekte ve onu öldürmeye kalkmakta, bunu başaramayınca da kendi canına kıymaktadır. "Kral Odipus"ta, Odipus babasını öldürmüştür, çünkü Laios, küçük Odipus'u öldürmek istemiştir. "Odipus Kolonos'ta" ise Odipus oğullarına, beslediği tüm nefretini kusmaktadır. "Antigone'de de aynı nefreti, Kreon ve Haimon arasında görmekteyiz. Ensest sorunu, ne Odipus'un annesi ve oğulları ve ne de Haimon ve annesi Eurydike arasında vardır. Eğer "Kral Odipus"u, bütün üçlemeyi göz önünde tutarak yorumlarsak,

⁴⁹ Barış Çoban (hızl), **Medya Milliyetçilik ve Şiddet**, 1.Basım. İst.: Su Yay., 2009, s.37.

⁵⁰ Terry Eagleton, **İdeoloji**, Muttalip Özcan (çev.) 2.Basım. İst.: Ayrıntı Yay., 2005, s.263.

asıl ve önemli konunun, ensest sorunu değil de, baba ve oğul arasındaki çatışma olduğunu görebiliriz⁵¹.

Kreon içinse otoriteye itaat etmek, en büyük erdemdir. Eğer insanlar arasındaki dayanışma ve sevgi, itaat erdemiyle çatışma noktasına gelmişse, o zaman itaatın öne geçmesi doğru olur. Bundan dolayı da Kreon'un, Antigone'yi mutlaka yenmesi gerekmektedir. Çünkü ancak o zaman ataerkil otoriteyi ve erkekliğini ispatlamış olacaktır. Bu nedenle şöyle konuşmaktadır:

"Evet oğlum!
İşte göğsünde, babanın tüm fikirlerini
Kabul ettiğin yazmalıdır.
Onun için erkekler, itaatkâr
Çocuklar yetiştirebilmek için Tanrı'ya yakarırlar.
Düşmanı kötüyle cezalandırabilecek
Ve dostu da, babası gibi ağırlayabilecek bir çocuk.
Yaramaz çocukları olanlar ise; ne
Denir onun hakkında, birçok acıya
Ve arkadaşlar arasında gülüşmelere neden olduğundan başka?
Oğlum, bu yüzden bir kadın
Uğruna hiç bir zaman aklını kaybetme.
Çünkü, inan bana, soğuk bir sarılıştır o.
Eğer yatak arkadaşın olan kadın iyi biri değilse.
Hangi müthiş kötülük
Olabilirdi kötü bir arkadaştan başka!
Hayır, kötü bir arkadaş gibi fırlat, at onu
Ve bu kadının, Hades'ten bir erkek almasını sağla⁵² .

Görüleceği gibi Kreon aile ve devlet otoritesini birbirleriyle ilişkili olarak ele almaktadır. Oğullar, babalarının mülkiyetindedir. İşlevleri ise, babalarına "hizmet" etmektir. Ailedeki "pater potestas" (babanın gücü), devlet egemenliğinin de çekirdeğini oluşturmaktadır. Yani vatandaşlar, devletin ve hükümdarın mülkiyeti altındadırlar. Bundan dolayı da, disipline karşı gelmekten daha büyük bir kötülük yoktur⁵³.

Mitolojide baba-oğul ilişkisini ele alan bir diğer söylen ise Daidolos/İkarus söylenidir. Bu söylenide Daidolos ve oğlu İkarus ele alınır. Atinalı bir sanatçı olan

⁵¹ Erich Fromm, **Rüyalar, Mitoslar, Masallar**, Aydın Arıtan ve Kaan H. Ökten (çev.), 1.Basım. İst.: Arıtan Yay., 2003, s.195-196.

⁵² Fromm, s.212-213.

⁵³ Fromm, s.214.

Daidalos yaptığı çeşitli işler nedeniyle kral Minos tarafından cezalandırılır ve oğlu İkarus’la birlikte bir labirente kapatılır. Hem bir mimar, heykeltıraş hem de her türlü mekanik araçlar konusunda usta olan Daidalos oradan çıkmak için İkarus’la kendisine balmumundan birer çift kanat yapar ve oradan kaçarlar. Ancak İkarus babasını dinlemez güneşe çok yaklaşır. Kanatları eriyen İkarus denize düşer ve ölür. Babası ise Sicilya’nın Cumae şehrine sağ salim iner⁵⁴.

Edith Hamilton “Mitologya” adlı çalışmasında aynı İkarus’a değinirken, masallarda olduğu gibi, mitologyada da çoğu kere, küçüklerin büyük sözü dinlemediklerini vurgulamaktadır⁵⁵.

Joseph Campbell ise Yunan tanrılarından Phoebus ve oğlu Phaethon’a değinmektedir. Yunan tanrılarında bir olan Phoebus tecrübesiz ve ölümlü oğlu Phaethon kendisini kanıtlamak için kısa süreliğine de olsa tanrılarının gücüne sahip olmak isteyen oğlunu ikna etmeye çalışır. Baba oğlunun ısrarlarına dayanamaz altın ve gümüşle kaplı, kanatlı atların çektiği uçan arabasını verir ve onu uyarmaktan geri kalmaz. Her zamanki rotadan ayrılmamasını çok yükseğe çıkmamasını çok aşağıya inmemesini tembihler. Tecrübesiz Phaethon babasını dinlemez, paniğe kapılır gideceği yolu şaşırır göğün yükseklerine çıkar, daha sonra dünyaya iner her yeri yakar kavurur. Her şeye kadir baba Jüpiter olaya müdahale eder ve Phaethon’u şimşekle durdurur⁵⁶.

Yukarıdaki alıntıyı yaptığımız eserin İngilizce adı “The Hero With a Thousand Faces”, Türkçe’ye “Kahramanın Sonsuz Yolculuğu” olarak çevrilmiştir. “Bin Yüzlü Kahraman” olarak da ele alınabilecek eser, sinema ve edebiyat alanlarında mitolojinin vazgeçilmezliğini, insanların ve toplumların varoluş ve yaşam süreçlerinde çözümleme ve anlamlandırma bağlamındaki önemine dikkat çekmektedir.

Tüm yaşamını mitolojiye adayan Campbell’le ölümünden bir süre önce televizyon gazetecisi Bill Moyers tarafından kapsamlı bir söyleşi gerçekleştirilmiştir.

⁵⁴ Erhat, s.153.

⁵⁵ Edith Hamilton, **Mitologya**, Ülkü Tamer (çev.), 14.Basım. İst.: Varlık Yay., 2006, s.100.

⁵⁶ Joseph Campbell, **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, Sabri Gürses (çev.) 1.Basım. İst.: Kabalcı Yayınevi, 2000, s.155-157.

Söz konusu söyleşide; evlilik kurumuna, “Yıldız Savaşları” filmlerindeki kurtarıcı ve kahraman figürlerine değinilirken birçok mitolojik motifin gündelik hayatlarla olan ilişkisi ön plana çıkarılmaktadır. Söyleşinin bir yerinde kitaba niye böyle bir isim verildiği sorulunca Campbell; dünya çapındaki ve tarihteki pek çok hikayenin, belirli ve tipik bir eylem sıralamasına sahip olduğunu, pek çok ülkedeki pek çok insan tarafından yaşamı sürekli tekrarlanan tek bir mitolojik kahraman arketipi olduğunu iddia eder⁵⁷.

Görüldüğü üzere burada değinilen sınırlı sayıda mitolojik hikâyeye, baba-oğul ilişkisinin her alanda olduğu gibi mitolojide de sıkça ele alınan bir olgu olduğu ortaya çıkmaktadır. Daha sonra ele alınacak Türk mitolojisi ve edebiyatında baba-oğul ilişkisi önemli bir yer tutmaktadır.

1.2. Baba-Oğul İlişkisinin Tartışılması

Bu bölümde baba-oğul ilişkisinin; anlamsal açıdan, otorite kavramı açısından, sosyolojik açıdan, psikolojik açıdan ve toplumsal cinsiyet açısından kapsamlı bir biçimde tartışılması planlanmaktadır.

1.2.1 Anlamsal Açıdan Baba-Oğul İlişkisi

Baba-oğul ilişkisini irdelerken baba ve oğul kavramlarını sözlük anlamlarına bakmak gerekmektedir. Türkçe Sözlük’te baba kavramı şöyle yer almaktadır:

- a) Çocuğun dünyaya gelmesinde etken olan erkek.
- b) Çocuğu olmuş erkek, peder.
- c) Bir ülkeye veya bir topluluğa yararlı olmuş kimse.
- d) *mecaz* Anlayışlı, iyi huylu erkek.
- e) *mecaz* Koruyucu, babalık duyguları ile dolu kimse⁵⁸.

Tanımlarda görüldüğü üzere baba kavramında kan bağı ve toplumsallık ön plana çıkarken, babanın olumlu ve pozitif yanları vurgulanmaktadır. Oğul kavramının sözlük anlamları da aşağıdaki gibidir:

⁵⁷ Joseph Campbell, Bill Moyers, **Mitolojinin Gücü**, Zeynep Yaman (çev.) 1.Basım. İst.: MediaCat, 2009, s.178.

⁵⁸ www.tdk.gov.tr

- a) Erkek evlat:
- b) Bazı kelimelerin anlamını pekiştirmek için kullanılan bir söz:
"Hinoğluhin."- .
- c) *ünlem* Yaşlı kimselerin genç erkeklere söylediği bir seslenme sözü:
"Bu su onu da devirir oğul!"- S. F. Abasıyanık⁵⁹.

“Erkek evlat” olarak tanımlanan oğul kavramını baba kavramıyla ele alırken bir diğer kavram devreye girmektedir; ataerkillik. Türk toplumunda baba-oğul ilişkisi ya da sorunsalını ele alırken ataerkillik devreye girmektedir.

Ana Britannica’daki ataerkillik maddesinde kavramın tarihsel ve antropolojik kökenlerine yer verilirken aile yapısı ve sosyoloji de söz konusu maddenin önemli elemanları arasında yer almaktadır:

Maine, en eski toplumlardaki bütün statü ve ilişkilerin ataerkil akrabalık sisteminden türediği ve toplumsal önemi olan tüm kararların yarı tiran durumundaki önderin keyfi yargılarına bağlı olduğu görüşündeydi. Ataerkillik kavramı, kimi zaman geniş ailede bile aile üyelerini yönetme otoritesinin babanın ya da bir akrabasının elinde olduğu *patria potestas* sistemi de içeriyordu.

Öte yandan etnograflar da, mirasın babayanlı düzenlediği toplumlarda bile erkeğin mutlak otoritesinin ender olduğunu saptadılar. Dolayısıyla teknik ya da kategorik bir ayrım olarak anaerkillik ve ataerkillik gibi terimlerin birbirine mutlak karşıtlık içinde kullanımı antropologlar arasında giderek azaldı. Buna karşılık, özellikle 1960’lı yıllardan başlayarak yeni kadın hareketlerinin ve feminist düşüncenin toplumsal bilimlere kazandırdığı bir boyut, cinsiyete dayalı işbölümlerinin ve hiyerarşilerin varlığına yeniden dikkat çekilmesi; bu bağlamda, mutlak bir ataerkillik biçiminde olması ve kadınların gizli, örtük direnme olanaklarıyla el ele gitse bile, erkek egemenliğinin tarihte ne kadar yaygın olduğunun vurgulanması oldu. Teknolojileri, üretim tarzlarını ve siyasal yapı değişimlerini aşana bir “erkek –egemen toplum” sürekliliği, bu çerçevede eski ataerkillik kategorisinin yerini aldı⁶⁰.

Adorno ve Horkheimer anaerkil yapıdan ataerkil yapıya geçişin Aydınlanmanın bir sonucu olduğunu iddia eder. Mantıkçı ve faydacı, mülkiyete dayanan bir yapı ancak ataerkil yapı içinde oluşabilirdi⁶¹.

Erkek sözcüğünün erkten geldiğini belirten Talat Parman ise, güç ve iktidar anlamına gelen sözcüğe “ek” ekinin eklenmesini anlamlı bulur. Erkek olmak durumunu tanımlayan erkekliğin yanında buradan türeyen erkeksiliği tartışmalı olarak kabul eden

⁵⁹ www.tdk.gov.tr

⁶⁰ **Ana Britannica** (Cilt 2), İst.: Ana Yayıncılık, 1991, s.483.

⁶¹ Max Horkheimer ve Theodor W. Adorno, **Aydınlanmanın Diyalektiği –Felsefi Fragmanlar I**, Oğuz Özgüç (çev.), 1.Basım. İst.: Kabalcı Yay., 1995, s.111.

Parman çağrışım zenginliğine dikkat çeker. Şöyle ki; bu sözcüğü erk / eksilik ya da erkek/silik olarak okuyabiliriz⁶². Bu bağlamda erkeğin ve erkekliğin esasında tartışmalı ve tanımlanması pek de kolay olmayan kavramları olduğunu öne sürebiliriz.

Erkeklik, baba olmak, oğul olmak gibi olguları irdelerken ataerkilliği bilhassa vurgulamak gerekmektedir. Bu alandaki kapsamlı ve yetkin çalışmalarıyla tanınan Deniz Kandiyoti ataerkilliği irdelerken, C. Pateman'ın, geleneksel dünyadan modern dünyaya geçişi, “ataerkilliğin geleneksel (babaya dayalı) biçiminden yeni, özgül olarak modern (ya da kardeşliğe dayalı) biçimine; ataerkil sivil topluma geçiş” olarak yorumlamasını aktarır⁶³.

Kandiyoti Cumhuriyetin ilk dönemlerindeki modernleşme çabalarını değerlendirirken babalık rolünün de değişmeye başladığını belirtir. Mesafeli, otoriter baba figürü yeni bir mahremiyete ve baba yakınlığına yerini bıraktığını öne sürer⁶⁴. Kandiyoti'nin bu saptamaları ve görüşleri günümüz Türkiye'sinde de genel olarak geçerliğini korumaktadır.

1.2.2. Otorite Kavramı Açısından Baba-Oğul İlişkisi

Türk toplumu genellikle ataerkil yapıya sahip ve “erkek egemen toplum” olarak kabul edilmektedir. Bu bağlamda otorite kavramı da ele alınması gereken bir kavram olarak gözükmektedir. Otorite kavramı üzerine Türkçe’de ve çeşitli yabancı dillerde çok sayıda eser yayınlanmıştır. Frankfurt Okulu’nun “The Authoritarian Personality-Otoriteryen Kişilik” adlı çalışması bu alanda en önemli çalışmalardan bir olarak kabul edilmektedir.

Kitabın, “İdeoloji Üzerine Niteliksel Çalışmalar” adını taşıyan 3.bölümünde Adorno, “Sendromlar” başlığı altında “Otoriteryen Sendrom”’a değinmektedir. Adorno, söz konusu sendromu Freud tarafından şekillendirilen ve tüm dünyaca kabul edilen “Oidipus Kompleksi” ve “babaya duyulan nefret”le ilişkilendirmektedir. Otoriteye

⁶² Talat Parman, “Erkek Olmak ya da Üçün üçü Olmak”, *Psikanaliz Yazıları-Erkeksilik*, sayı:5, 2007, s.27.

⁶³ Deniz Kandiyoti, *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar*, 1.Basım. İst.: Metis Yay., 2007, s.164.

⁶⁴ Kandiyoti, s.233.

boyun eğen, itaat eden kısacası “otoriteriyen kişilik” taşıyanlar, annelerine duydukları sevgiyi engelleyen babalarından nefret etmeye başlatınca, söz konusu karakterlerdeki saldırgan yanlar “mazohizm”e, diğer yanlarıysa sadizme yönelir⁶⁵.

Söz konusu çalışmanın merkezinde Amerika’da yaşayan Alman asıllı Yahudiler olduğu için ele alınan deneyler ve denekler ve araştırmalar onların kendi babalarıyla, “otoriteriyen kişilik” üzerinden kurdukları veya kuramadıkları ilişkiler üzerine yoğunlaşmaktadır. Bu bağlamda söz konusu çalışmalarda çeşitli sonuçlara ulaşılmıştır.

Çalışmada; din olgusu, Oidipus Kompleksi’yle bağlantılı olgular, Anti-Semitizm, Yahudi olmak ve bunun getirdikleri gibi ana başlıklar ön plana çıkarken, tez kapsamında bizi ilgilendiren “otoriteriyen kişiliğin” oluşumunun da ipuçları verilmektedir⁶⁶.

“Popüler Kültür ve İktidar” adlı çalışmada Frankfurt Okulu kuramcılarının çalışmalarına değinilirken Alman toplumundan yola çıkarak oluşturulan kitle toplumu modelinin bütün modern sanayi toplumlarına uygulanabileceği savı ortaya atılır.

Bu tür toplumlarda birey yalnızlaşmış ve çevresine yabancılaşmıştır. Aile, komşuluk ilişkileri, kilise ve parti zayıflarken kitle iletişim araçlarıyla bireylerle bağlantı kuran devletin gücü artar. Popüler eğlence araçları kapitalizm karşıtı muhalefeti sindirmek için kullanılır. “Kültür Endüstrisi” terimi bu bağlamda eğlence endüstrisinin tüm boyutlarına karşı ortaya atılan bir kavramdır ve kitle aldatmasının bir parçası olmaktadır. Frankfurt Okulu, Amerikan ticari eğlencesi ile Goebbels ve Hitler propagandası ile benzerlikler bulmuşlardır⁶⁷.

Ahmet Oktay’a göre kitle iletişim araçlarının bilinç oluşturucu işlevinin yeterince ciddiye alınmaması siyasal ve ideolojik düzeyde önemli sorunlara yol açabilmektedir. Her türden propaganda en etkin ve en örtük biçimde bu alanlarda

⁶⁵ T.W. Adorno. Else Frenkel-Brunswik, Daniel J.Levinson ve R.Nevitt Sanford, **The Authoritarian Personality**, 3.Basım. New York-London. : W-W- Norton Company, 1993, s.361.

⁶⁶ **The Authoritarian Personality**, s.362-364.

⁶⁷ Michael Schudson, “Popüler Kültürün Yeni Gerçekliği: Akademik Bilinç ve Duyarlılık”, **Popüler Kültür ve İktidar**, Nazife Güngör (drl), Ankara: Vadi Yayınları, 1999, s.172.

üretilmektedir. Ulus, aile, kahramanlık, görev duygusu erkeklik gibi egemen uzlaşmayı (consensus) pekiştiren stereotipler kitle iletişim araçlar tarafından halk yığınlarına içselleştirilmektedir. Stereotipler sadece boş inançları değil düşünceleri de temsil eder⁶⁸.

Otorite denince ilk önce; dini otorite, baba otoritesi ve devlet otoritesi gibi kavramlar ön plana çıkmaktadır. “Otorite Kavramı” adlı çalışmasında Alexandre Kojeve, ayrıntılı bir biçimde kavramsal olarak otorite, otorite türleri ve oluşumları üzerinde görüşlerini aktarmaktadır:

Babanın Otoritesine gelince, öyle görünür ki *kendiliğinden* kaynaktan bahsetmeye mahal yoktur, zira birey bunu elde etmek için hiçbir şey *yapmaz*. Ama, aslında, bu durum diğerlerinden farklı değildir: kelimenin geniş anlamında, Babanın Otoritesini elde etmek için de bir şey "yapmak" gerekir, yani baba olmak (ya da, türev durumda, az çok ilerlemiş bir yaşa ulaşmak) gerekir. Tek fark şudur; bu durumda, *her* insan, ilke, Babanın Otoritesinden yararlanabilmek için gerekli olanı "yapmak"a elverişlidir (zira yeterince uzun yaşamak kafidir ki herkes için durum bu değildir), oysa ki Otoritenin diğer üç halinde söz konusu olan terimin dar anlamında "eylemler"dir, herkeste bulunmayan özel bir "yetenek" isteyen kişisel edimlerdir. Herhalde, henüz hiçbir Otoritenin var olmadığı bir "dönem"de, karşılık düşen Otoriteye bürünen "ilk" Babanın ortaya çıkışı kolayca imgelenebilir. Ve yararlanacağı Otoriteyi yaratan Babanın ta *kendisidir*⁶⁹.

Kojeve'nin görüşlerinden çeşitli çıkarımlara ulaşmak mümkündür. Bu bağlamda “baba” kavramıyla “otorite” kavramının birbirlerinden ayrılamaz iki olgu olduğunu görüyoruz. Baba otoritesinin sağlanmasında yaş faktörü, kan bağı ve eylemde bulunmak da önemli faktörler arasındadır.

Otoritenin aktarımı da söz konusu otoritenin devamı için gerekli olan eylemdir. Bu aktarım genelde babadan oğla aktarım şeklinde olmaktadır. Kojeve bu bağlamda oğlun varisliğini ön plana çıkartırken ilkelik ve büyüsellığı devreye sokar. Buna göre otoritenin büyük bölümü ya da tamamı büyük oğla aktarılır⁷⁰.

Kojeve otorite olgusunu ele alırken devlet-aile (aile babası) kavramlarından da bahsetmektedir. Aileyi mülkiyet ve Devlet'in (Baba'nın) otoritesinin temsilcisi bağlamında ele alan yazar böylece bir bakıma batıdaki bir birebir karşılığı olmasa bile Türk kırsal kesim ailesinin feodal yapısını tanımlamaktadır

⁶⁸ Ahmet Oktay, *Türkiye’de Popüler Kültür*, 1.Basım. İst.: YKY Yayınları, 1993, s.30-31.

⁶⁹ Alexandre Kojeve, *Otorite Kavramı*, Murat Erşen (çev.), 1.Basım. İst.: Bağlam Yay, 2008, s.40.

⁷⁰ Kojeve, s.53.

Bu Malvarlığı, toptan düşünüldüğünde Aileye aittir; bu Aile kendi gerçek siyasi (kolektif) "bireyliğini" ancak bu Malvarlığının birliğinden alır. O halde Malvarlığı *özel* olarak bölünmez ve devredilemezdir; öyleyse zorunlu olarak bir "gayrimenkul", bir "toprak"tır. "Aile babası" tarafından "idare edilir" ve aile babası ancak Malvarlığının "idarecisi" olarak yurttaş olabilir. O halde, problemimizin çözüme kavuşabilmesi için, yurttaşların corpus'nun, bu şekilde tanımlanan "aile babaları"ndan oluşması gerekli ve yeterlidir. Ama eğer Devlet "(bireysel ya da kolektif) aile babaları"ndan başka yurttaşlar barındırıyorsa; bu aile babaları tek başlarına Babanın siyasi Otoritesinin kaynağını temsil edeceklerdir. Dolayısıyla, kendileri (ya da "temsilcileri") diğer yurttaşlar üzerinde bir Otoriteye sahip olacaktır; bu Otorite doğal olarak Baba tipinde olup siyasi bir değere sahiptir⁷¹.

Erol Göka genel otorite imgesindeki iyi ve kötü yanları ele alırken bunların insanların içindeki anti-otoriteyi harekete geçirici güçler olduğunu ifade eder. Otoritenin ve devletin uygun bulmadığımız tutumlarıyla karşılaşıldığında bu yanlar uyarılır ve tasdik, eleştiriye ve isyana dönüşür⁷².

Richard Sennet "Otorite Korkusu" başlığı altında otoriteye duyulan gereksinime vurgu yapar. Çocuklar yol gösterecek bir otorite ararken, yetişkinler kendilerini otoriteleri ölçüsünde var ederler⁷³.

Günümüz toplumlarında otoriteye duyulan korku da üzerinde durulması gereken bir konudur. Paternalist yapı, erkeğin iktidarı ve otoritesi gibi kavramlara değinen Sennet, erkeğin iktidarını maddi değişimlerden etkilenmeyen simgelere ve inançlara dayandırıldığını ifade eder. Paternalizmin, sözleşmesiz erkek egemenliği olduğunu iddia eden Sennett şunları belirtmektedir:

Sonuçta ortaya, otorite sahibi kişiye ilişkin bir belirsizlik çıkmaktadır. Bir çocuğun babasının koruyuculuğuna ilişkin bilgisiyle genç bir yetişkinin patronuna ilişkin bilgisi aynı olmayacaktır. Çalışma hayatı, ailenin doğal bir uzantısı değildir. Otorite sahibi kişi, "ayna varsayımıyla", yani psikanalistlerin sık sık yaptıkları, geniş çaptaki toplumsal ilişkilerin, aile içindeki aslı erotik, saldırgan ya da düzenleyici ilişkilerin aynası olduğu varsayımıyla açıklanamaz⁷⁴.

Sennett, dünyadan örnekler verirken Rusya ve Çin'den de bahseder ve iktidar ve otorite figürleri üzerine saptamalar yaparken Lenin ve Stalin'e değinir. Kana bulanmış bu baba imgelerinin Stalin'in Rusyası ya da Mao'nun Çini gibi toplumlarda oldukça doğal

⁷¹ Kojeve, s.82.

⁷² Erol Göka, "Otorite Devlette mi Olsun Sosyopatide mi?", **Popüler Psikiyatri**, Kasım- Aralık 2007, sayı:40, s.33.

⁷³ Richard Sennett, **Otorite**, Kamil Durand (çev.) 2.Basım. İst.: Ayrıntı Yay., 2005, s.23.

⁷⁴ Sennett, s.64.

olduğu söyleyen yazar, Stalin'in "Devlet bir ailedir ve ben de babanızım" sözüne vurgu yapar⁷⁵.

İktidar ve otoritenin ölümsüz olmamasına da değinen yazar, anne babalar ölünce, onların yerini çocuklarının aldığını; otoritenin, değişmez bir durum olmadığını, büyüme ve ölüm ritminin yönettiği, zamana bağlı bir olay olduğunu vurgular. Sennett'e göre güç ve zaman arasındaki bağın bilincinde olmak, hiçbir otoritenin her şeye gücü yetmeyeceğini bilmek anlamına gelir⁷⁶.

Friedrich Engels tarih boyunca ailenin gelişimini ele alırken analık hukukunun yıkılmasının kadının büyük tarihsel yenilgisi olarak nitelendirir. Erkeğin ev içinde de yönetimi ele almasına bu değişime bağlar. Engels'e göre erkek tekeli egemenliğini kurduktan sonra bunun etkisi ataerki aile yapısı içinde ortaya çıkar. Artık ailenin oluşum biçimi erkek ya da baba otoritesine bağlı hale gelmiştir⁷⁷.

Veysel Batmaz tarafından derlenen ve Frankfurt Okulu'nun "Otoriteriyen Kişilik" kuramının bir anlamda yeniden okunduğu "Otoriteriyen Kişilik" adlı derleme çalışmada Piaget'ten faydalanılırken, çocuklar üzerine yapılan çalışmalarda, küçük çocukların, büyüklerin emirlerine ve büyük çocukların koydukları oyun kurallarına, aynı fiziksel kısıtlamalara gösterdikleri şekilde tepki verdiklerini vurgu yapılır. Ahlaki hükümler ve kurallar, çocuğun daha çok bunlar mutlakmış gibi davrandığı ve algıladığı dış uyaranlardır ve bunlar Anne veya Baba'nın yetkesine dayanan kurallar olarak görünür. Çocuk büyüdükçe ve diğer çocuklarla iletişime geçince onlarla etkileşim fikrini kavrar. Böylece karşılıklı ilişkilerdeki etkileşim, işbirliğine dayanan etkinlikleri ve bireysel çabaların uyum içinde olmasını mümkün kılar⁷⁸.

Bunun yanı sıra Frankfurt Okulu üyeleri bireyin öz disiplininin, belirli fikirlerde ısrar etme yeteneğinin, günlük yaşamda mantıksal tutarlılığının, anlama yetisinin

⁷⁵ Sennett, s.84.

⁷⁶ Sennett, s.178.

⁷⁷ Friedrich Engels, **Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni**, 1.Basım. İst.: Eriş Yay. 2003, s.56.

⁷⁸ Veysel Batmaz (drl), **Otoriteriyen Kişilik ve Uyma**, 1.Basım. İst.: Salyangoz Yay., 2006, s.142-143.

uygulanmasının, benzer deneyimler yaşayan babanın diktası ve yönetimi altında gelişebildiğini vurgular⁷⁹.

Aynı çalışmada, “Yetkeye Boyun Eğme ve Karşı Gelmenin Bazı Koşulları” başlıklı bölümde Stanley Milgram tarafından yapılan ve 1961 yılında “Dynamics Of Obedience: Experiments in Social Psychology–Boyun Eğmenin Dinamikleri: Sosyal Psikolojide Deneyler” adlı yazıda sonuçları ele alınan bilimsel deneye yer verilmektedir. Söz konusu deneyde Yale Üniversitesinde deneklerle, bir kişinin, bir diğerine, üçüncü bir kişiye acı vermesini emretmesi durumu ele alınmaktadır. Çalışmanın amaçlarından biri de derin ve güçlü ortamdaki bu deneyle birlikte, söz konusu çelişkinin gerçek hayatta yaşandığında ortaya çıkacak psikolojik güçleri gözlemektir⁸⁰. Milgram, deney sonunda elde edilen bulgulara değinirken, şaşırtıcı bir biçimde iyi kişilerin yetkenin işlemleri karşısında büküldüğü ve kötü eylemlerde bulunduğunu belirtmektedir. Milgram bu sonucu, insan doğasının ve Amerikan demokratik toplumunun ürettiği kişilik yapısı türünün zalimlikten ve kötü niyetli yetkeden soyutlanmasının mümkün olmadığı şeklinde yorumlamaktadır⁸¹.

1.2.3. Sosyolojik Açıdan Baba-Oğul İlişkisi

Türk aile yapısı genellikle “geleneksel aile yapısı”yla özdeşleştirilmiştir. Çeşitli sosyo-ekonomik değişimlere rağmen esas yapısını korumuştur. Ancak şehirleşme ve kentleşme söz konusu yapıyı da etkilemiştir. “Türk Aile Yapısı” adlı çalışmada sevgi ve bağlanma duygusundan yola çıkılarak anne otoritesinin fonksiyonunun zayıflamasının aile içindeki rollerin değişmesine, babanın aileye karşı bağlılığının azalmasına, çocukların ebeveynlerin otoritesine karşı gelme duygularının artmasına yol açtığı belirtilmektedir⁸².

Cumhuriyet sonrası yaşanan gelişmeler aile içindeki ilişkileri etkilemiş, algılamaları değiştirmiş ve aile reisi statüsünün tartışılmasına yol açmıştır. Otoriter

⁷⁹ Max Horkheimer, **Geleneksel ve Eleştirel Kuram**, Mustafa Tüzel (çev.), YKY, 2005, s.263.

⁸⁰ Batmaz, s.85.

⁸¹ Batmaz, s.106-107.

⁸² **Türk Aile Yapısı**, 1.Basım. Ankara : Devlet Planlama Teşkilatı Yay., 1989, s.18.

ataerkil yapı devam ederken kırsal kesimde yaygın olan yaşlı hakimiyeti, şehirde gecekonduda yaşayanlarda önemini kaybetmeye başlamıştır⁸³.

Bunun yanı sıra geleneksel aile yapısı içinde önemli bir oran ve etkiye sahip “geniş aile”nin yerini yavaş yavaş anne-baba ve çocuklardan oluşan “çekirdek aile”ye bırakmaya başlamıştır.

Kırsal kesimde aile içinde pek değişmeyen rol dağılımları söz konusudur. Bunlardan biri de erkek çocuğun ailenin tek güvencesi olmasıdır. Aynı zamanda aileye sosyal beğeni ve saygınlık sağlar. Bu bağlamda ailesine bakmak görevini üstlenir ve ailesinden bağımsızlaşması güçleşir⁸⁴.

Bu ikilem baba-oğul çatışmasını da beraberinde getirmektedir. Özer Ozankaya kırsal kesimde az da olsa devam eden baba-oğul çatışmasının nedenlerinden bahsederken erginleşme ve bağımsız olma sorunlarının altını çizmektedir. Oğlun kiminle evleneceği konusu, bağımsız iş kurma çabaları, çalışma biçimi ve yaşam tarzı baba-oğul çatışmasına yol açar ve söz konusu olgular oğlun baba otoritesinden kurtulma çabalarının sonucu ortaya çıkmaktadır⁸⁵.

Çiğdem Kağıtçıbaşı da baba otoritesine vurgu yaparken dışsal denetimle itaat ve bağımlılık arasında bağlantı kurmaktadır. Çocuğun anne-babaya itaat etmesi beklentisi çocuktaki içsel denetimi zayıflatır ve kendi kendisini denetlemesini engeller⁸⁶. Çocuğun (bilhassa erkek çocuğun) itaatkârlığı ve aile otoritesine karşı koyamaması erginleşmesini engellemekte ve her türlü otoriteye karşı zayıf ve güçsüz olmasına yol açmaktadır.

“Modernleşme Sürecinde Türk Köy Ailesi Araştırması” adlı çalışmada otorite ölçütüne göre aile tipleri ana ailesi ve baba ailesi olarak ikiye ayrılmaktadır. Anne ailesinde evin reisi olan dayının, baba ailesinde ise yaşlı erkeğin otoritesi hakimdir. Araştırmada, aile tipleri üzerine yer verilen diğer bir diğer görüş de yetki ve büyüklük

⁸³ **Türk Aile Yapısı**, s.28.

⁸⁴ **Türk Aile Yapısı**, s.39.

⁸⁵ Özer Ozankaya, **Toplumbilim**, 9.Basım, İst.: Cem Yay, 1996, s.394-395.

⁸⁶ Çiğdem Kağıtçıbaşı, **İnsan Aile Kültür**, 1.Basım. İst.: Remzi Kitabevi, 1990 ,s.51.

oranına göre söz konusu tiplerin; geleneksel aile, intikal aile ve modern aile olarak üçe ayıran görüştür⁸⁷. Baba-oğul ilişkisini sosyolojik açıdan çeşitli yerli ve yabancı kaynaklarda irdelediğimizde, söz konusu ilişkide aile tiplerinin ve çevresel faktörlerin önemli roller oynadığını görmekteyiz.

1.2.4. Psikolojik Açıdan Baba-Oğul İlişkisi

Baba-oğul ilişkisini ele alırken psikoloji biliminden ve olgusundan da faydalanmak gerekmektedir. Söz konusu alanda çok sayıda eser bulunmaktadır. “Analitik Psikoloji”nin kurucularından C.G.Jung, “Freud and Psychoanalysis– Freud ve Psikanaliz” adlı eserinde “The Father in the Destiny of the Individual –Bireyin Kaderinde Baba’nın Rolü” başlığı altında baba-oğul ilişkisini arketiplerle açıklamaktadır.

Jung ebeveynin çocuk üzerinde etkisinin evrensel bir konu olduğunu belirtirken babanın arkasında “baba arketipi”nin yattığını iddia eder. “Father (baba) –imago” olarak da adlandırılan “baba arketipi”nin iki anlamlı olduğunu ifade ederken baba korkusunun erkek çocuğu anneyle özdeşleşmesini engelleyebileceği gibi tersi olarak da daha da yakınlaştırılabileceğini iddia eder⁸⁸.

Gerard Mendel, “Babaya İsyan” adlı eserinde “Babanın Bilinçdışı İmgeleri” başlığı altında baba imagolarının kökeni incelemektedir. Mendel, baba imagolarının niteliklerinin her bakımdan anne imogalarına karşı çıkmasına dikkat çeker. Ben’in ideale denk düşen ‘iyi’ baba imagosu, adil güçlü, özgür ve iyicil imagodur. Adildir, yani kendi haklarının sınırlarının aşmaz, güçlüdür ama gücü sınırsız değildir. Özde anneye göre özgürdür ve onun gücüne boyun eğmez⁸⁹.

Sigmund Freud’un psikoloji biliminde çığır açan ve mitolojik bir metne dayanan “Oidipus Kompleksi” baba-oğul ilişkisi araştırmaları ve çalışmalarının ayrılmaz bir

⁸⁷ M.Said Doğan ve M.Cihangir Doğan, **Modernleşme Sürecinde Türk Köy Ailesi Araştırması**, 1.Basım, İst.: Kızılelma Yay., 2005, s.19.

⁸⁸ C.G. Jung, **Freud and Psychoanalysis**, 2.Basım. New York: Rollingen Series, Princeton University Press, 1970, s.321.

⁸⁹ Gerard Mendel, **Babaya İsyan**, Hüsen Portakal (çev.), 1.Basım. İst.: Cem Yay., 2000, s.103-104.

parçasıdır. Freud’a göre erkek çocuk 3-5 yaşları arasında annesiyle ikili bir ilişki yaşarken üçüncü kişi olarak baba ve otoritesi ortaya çıkar. Bu geçiş aşamasında çocuk, gelişimini tamamlayarak yetişkinliğe geçmeye çalışır. Freud erkek çocuğun bütün bebeklerin erkeklik organıyla doğduğunu zannettiğini, kadınlarda erkeklik organının bulunmamasının kışkırtıcı babanın cezası olarak yorumladığını ileri sürerek iğdiş edilme tehdidiyle annesiyle ilişkisini kestiğini iddia eder⁹⁰.

Freud’un Oidipus Kompleksi’nin burjuva ailesindeki yansımasını ele alan Marc Poster, söz konusu kompleksin burjuva ailesinin en önemli koşullarını yeniden ürettiğini öne sürer:

“Başarılı ve baba gibi olmak için derin bir duygusal ihtiyacı yaratırken burjuvazinin toplumsal güvensizliğini yeniden üretir ve koruyucu süper-ego aracılığıyla çocuğun duygusal enerjisini işte başarıya, ertelenmiş hazza yönelik olarak tanzim eder⁹¹.”

Poster aynı çalışmasında burjuva ailesinin zayıflamasının babanın ekonomik gücünü de zayıflattığını ifade eder. Çocuklarına aktaracak önemli bir mülkiyetten yoksun olan baba, her kuşağın hızla değişen bir teknolojiyi benimsemek zorunda kalmasından dolayı çocuklarına öğretebileceği becerilerini artık yitirmeye başlamıştır⁹².

Erich Fromm ise Oidipus Kompleksinin ataerkil yapıda ortaya çıkabilecek bir olgu olduğunu iddia ederek, Freud’un bunu evrensel bir olgu haline getirmesinin yanlışlığına vurgu yapar:

Oidipus kompleksinin, babayı rakip olarak görmek, ona düşmanlık beslemek ve onu öldürmek istemek biçiminde gelişen diğer bölümü de gerçek hayatta rastlanabilen olaylardır. Ama bunun anneye olan bağlılıkla bir ilişkisi olması gerekmez. Freud burada, ataerkil toplum düzenine özgü bir olaya evrensel bir anlam ve geçerlilik vermek yanlışına düşmektedir. Ataerkil bir toplumda oğul, babanın arzularına teslim olmuştur. Babanın malı gibi olan erkek çocuğun kaderi de, babası tarafından belirlenir. Babanın mirasına hak kazanmak ve onun yerini almak (ki bu, başarılı olmanın göstergesidir) için, çocuk babayı sevindirmek, ona uymak ve babanın arzularını kendi görüş ve isteklerinin yerine koymak zorundadır. Bu tür bir bastırma, her bastırma olayında olduğu gibi nefrete, baskıyı oluşturan kişiden kendini kurtarma isteğine ve sonuçta, onu ortadan yok etme arzusuna dek varabilir⁹³

⁹⁰ Andrew Edgar ve Peter Sedgwick (Ed.), **Kültürel Kuramda Anahtar Kavramlar**, Mesut Karaşahan (çev.) 1.Basım. İst.: Açılım Kitap, 2007, s.250.

⁹¹ Mark Poster, **Eleştirel Aile Kuramı**, Hüseyin Tapınç (çev.), 1.Basım. İst.: Ayrıntı Yay., 1989, s.57.

⁹² Poster, s.230.

⁹³ Erich Fromm, **Freud Düşüncesinin Büyüklüğü ve Sınırları**, Aydın Arıtan (çev.), 1.Basım. İst.: Arıtan Yay., 2004, s.55.

Fromm, babanın çocuğun ilk yıllarında önemsiz bir rol oynadığını ve çocuğun oluşmasında rastlantısal bir rolü olduğunu iddia eder:

Psikolojik açıdan varlığı gereksizdir ve onun yaptığı şeyi; sunî döllenme ile de yerine getirmek mümkündür. Baba, dört ilâ beş yaşlarından sonra çocuğu eğitmek, onun ahlaksal ve zihinsel gelişim sağlamak görevlerini üstlenerek yeniden önemli bir duruma geçer. Ama çoğu kez bu sorumluluğunu kötüye kullanarak ona sömürmek, akıldışılık ve ahlaksızlık konularında örnek olur. Oğlunu kendisi gibi yetiştirerek, işlerinde kendine yardımcılık etmesini ve mirasını devralmasını ister. Ayrıca babanın başaramadığı şeylerin ve erişemediği hedeflerin de çocuk tarafından elde edilmesi ve başarılmaması beklenir⁹⁴.

Erich Fromm, Freud'un Oidipus kompleksi ve çocuk psikolojisi hakkındaki görüşlerinden yola çıkarak çocuk ve ailesi arasındaki ilişkiyle toplumsallaşma arasında bağlantı kurar. Fromm, Batı kültüründe toplumsal yaşamla bağlantısı çok az olan çocuğun, kişiliğinin toplum tarafından belirlenmesini, ebeveynlerin içinde bulundukları eğitim kalıplarını uygularken, kendi kişilikleriyle de kendi toplum ve ya da sınıflarının toplumsal kişiliğini temsil ettiğini iddia etmektedir:

Onlar, yalnızca kendileri olmakla –yani toplumun ruhunu temsil etmekle–bir toplumun psikolojik atmosferi ya da ruhu diyebileceğimiz şeyi çocuğa aktarırlar. Dolayısıyla aile, toplumun psikolojik temsilcisi olarak değerlendirilebilir⁹⁵.

“Kültürel Antropoloji” adlı eserde “Kişilik” kelimenin kökenine vurgu yapılırken, söz konusu kavram çocuk üzerinden yapılan bir örneklemeyle açıklanmaya çalışılır:

Kişilik (personality) sözcüğünün kökeni Latince maske sözcüğüdür ve herkesin yaşam sahnesinde kendisine düşen rolü oynaması görüşünü yansıtır. Bu maske çocuğun yüzüne konduktan sonra artık dışarıdan yapılandırılmış gibi durmayana kadar, yavaş yavaş çocuğu biçimlendirmeye başlar. Maskemiz artık sanki onunla doğmuşuz gibi doğal gelir. Bu aşamaya gelindiğinde birey artık kültürü tamamen içselleştirmiş demektir⁹⁶.

Jung, Güney Amerika yerlileri üzerine yaptığı çalışmada baba-oğul ilişkisini ele alırken baba otoritesine vurgu yapmaktadır. Oğlun aynı zamanda babanın parçası ve uzantısı olduğunu iddia ederken şunları ifade eder:

⁹⁴ Fromm, s.52.

⁹⁵ Erich Fromm, **Özgürlükten Kaçış**, Şemsa Yeğin (çev.), 4.Basım. İst.: Payel Yay., 1996, s.226.

⁹⁶ William A., Haviland, Herald E. L. Prins, Dana Walrath ve Bunny McBride, **Kültürel Antropoloji**, İnan Deniz Erguvan Sarioğlu (çev.), 1.Basım. İst.: Kaknüs Yay., 2008, s.277.

Bir oğlan dünyaya getiren kadın, aslında yeniden ona, kocasına yaşam vermiştir. Oğlu olmayan ölümlü, olanlar ölümsüzdür, çünkü oğul, babayı simgeler. Bu mutlak özdeşlik verisi bizde aynı gerçekliği taşımaz; gizli yaşamımızda yer alır⁹⁷.

Baba-oğul ilişkisini irdeleyebilmek ve çözümleyebilmek için “Bilinçaltı” ve “Bilinçdışı” kavramlarını da ayırt etmek gerekmektedir.

Bilinçaltı, dikkatimizi yoğunlaştırmadığımız algılarımızı, bazı otomatik hareketlerimizi, fikir çağrışımlarını, hatta üzerinde bilinçli olarak düşünmediğimiz halde bir anda olgunlaşmış olarak bilinç alanında bulduğumuz fikirlerimizi ilgilendirir. Buna karşılık bilinçdışı, toplum tarafından kabul edilmeyen arzuların bastırılması ve tamamen bilincin alanının dışında tutulması ile oluşur. Aynı şekilde, çocukluk çağının toplum tarafından kabul edilmeyen arzularıyla bağlantılı tüm travmatik anıları bilinçdışının materyalleri arasındadır⁹⁸.

Freud insan kişiliğini üç temel birime ayırır: id, ego ve süperegö (üstben). İd, kişiliğimizin en ilkel, kaba, kalıtsal dürtü ve arzularını içerir. Bu dürtülerden cinsiyet ve saldırganlık daha baskındır. İd, insan davranışlarının altında yatan psikolojik enerjinin kaynağıdır. Ego ise id’i denetim altında tutmaya çabalayan kişilik birimidir. Gerçeklik ilkesine uyarak işleyen ego, gerçek dünyayla id arasında aracı işlevi görür. Akılcı ve pratiktir. Freud, toplumun “doğru” ya da “yanlış” kararlarının kaynağını üstben’e yükler. Üstben de id ve ego gibi bilinçaltındadır ve toplumun vicdanı söz konusu toplumu oluşturan bireylerin üstbeninde yer alır. Ego ise id ile üstben arasında aracılık yapmaktadır⁹⁹.

Freud, ben ve id ayrışımını yalnız ilkel insanları için değil, çok daha basit canlılar için bile kabul edilmesi gerektiğini çünkü dış dünyanın etkilerinin kaçınılmaz olduğunu ileri sürer. Freud’a göre üstben totemizme yol açan deneyimlerden kaynaklanmaktadır. İd kendisine karşı dış dünyayı temsil eden benin aracılığı olmadan

⁹⁷ C.G. Jung, **Bilinç ve Bilinçaltının İşlevi**, Engin Büyükinall (çev.), 2.Basım. İst.: Say Yay., 1994, s.123-124.

⁹⁸ Saffet Murat Tura, **Freud’dan Lacan’a Psikanaliz**, 4.Basım. İst.: Kanat Yay, 2007, s.53.

⁹⁹ Doğan Cüceloğlu, **İnsan ve Davranış –Psikolojinin Temel Kavramları**, 16.Basım. İst.: Remzi Kitabevi, 2007, s.406-408.

hiçbir dış yaşantıyı deneyimleyemez. Ben ile id arasındaki ayırım da çok katı olarak düşünülmemelidir. Ben bu bağlamda idin özel bir biçimde farklılaşmış bir bölümüdür¹⁰⁰.

Freud insanların suçluluk duygusunun ilkel babanın öldürülüşüne dayandığını bunun da pişmanlık olarak da nitelendirilebileceğini ifade eder:

Bu pişmanlık, baba karşısında kökensel duygusal çift değerliliğin sonucuydu. Oğullar babadan nefret ettikleri gibi onu seviyorlardı da. Nefretin saldırganlıkla tatmin edilmesinden sonra, eylemden duyulan pişmanlıkta sevgi öne çıktı ve baba ile özdeşleşme yoluyla üstbeni kurdu, babaya karşı gerçekleştirilen saldırganlık eyleminin cezasıymış gibi bu üstbene babanın gücünü verdi, eylemin tekrarını engelleme amacı güden kısıtlamalar koydu¹⁰¹.

Baba-oğul ilişkisinin dinsel ve mitolojik kökenlerini inceleyen Freud, söz konusu ilişkiyi psikolojiyle bilhassa sosyal psikolojiyle ilişkilendirmektedir:

Sosyal psikolojinin sorunlarının da tek bir somut noktaya –erkeğin babasıyla ilişkisine-dayalı olarak çözülmesi bana çok şaşırtıcı bir keşif gibi geliyor. Bir başka psikolojik sorunun da aynı bağlantıya ait olması bile mümkündür. Birçok kültürel kurumun kökeninde, terimin doğru anlamıyla duygusal ikircikliğin –yani, aynı anda hem sevgi hem de nefret duyulmasının-yattığına dikkat çekmek fırsatım oldu. Olası bir varsayım, bunun duygusal yaşamımızdaki temel bir olgu olabileceğidir. Ama bir başka olasılığı, yani başlangıçta duygusal yaşamımızın bir parçası olmadığı, ancak baba kompleksi bağlamında kazanıldığı varsayımını dikkate almaya değer; ki çağdaş bireyler üzerinde yapılan psikanalitik inceleme de bu ikircikliğin en güçlü haliyle bu noktada ortaya çıktığını gösterir¹⁰².

Freud, “Musa ve Tek Tanrıcılık” adlı çalışmasında yine mitlerden yola çıkarak baba oğul ilişkisine değinir. Hz Musa efsanesinde babasının iradesine rağmen doğma ve yine onun kötü niyetine rağmen kurtarılma söz konusudur. Bir sepetin içinde açığa bırakılma, doğumun şaşmaz bir sembolik temsili olarak ele alır. Ona göre ebeveyn – çocuk ilişkisi rüyaların çoğunda sudan çıkma veya sudan çıkarılma olarak temsil edilir¹⁰³.

¹⁰⁰ Sigmund Freud, **Haz İlkesinin Ötesinde – Ben ve İd**, Ali Babaoğlu (çev.), 1.Basım. İst.: Metis Yay., 2001, s.96.

¹⁰¹ Sigmund Freud, **Uygarlığın Huzursuzluğu**, Haluk Barışcan (çev.), 2.Basım. İst: Metis Yayınevi, 2004, s.86.

¹⁰² Sigmund Freud, **Totem ve Tabu**, Selçuk Budak (çev.) 1.Basım. Ankara., Öteki Yayınevi, 1995, s.226.

¹⁰³ Sigmund Freud, **Musa ve Tek Tanrıcılık**, Selçuk Budak (çev.) 1.Basım. Ankara., Öteki Yayınevi, 1995, s.256.

Freud, dünya edebiyatının üç başyapıtını kendi yaklaşımıyla çözümlemeye çalıştığı başka bir eserinde; “Kral Oidipus” (Sofokles), “Hamlet” (Shakespeare) ve “Karamazof Kardeşler”i (Dostoyevski) ele alır. Her üç eserde de baba-oğul ilişkisi ve babanın katli söz konusudur. Freud adı geçen eserlerdeki baba katli motifinin tesadüf olmadığını belirterek her üç eserdeki öldürme eylemini kadın çevresinde dönen cinsel rekabete bağlar¹⁰⁴.

Horkheimer, her insanın, doğuştan başlayarak, uygarlığın baskıcı yüzüyle tanıştığını ifade eder. Babanın gücü çocuğa çok büyük, boğucu görünür. Onun yönetimi, doğadan, doğanın etkilerinden bağımsız akıldır: amansız, aldırışsız bir ruhsal kuvvettir. Çocuğun bu kuvvete boyun eğerken acı çektiğini belirten yazar, aynı zamanda çocuktan dürtülerinin dolaysız basıncına karşı direnmesi istendiğini sözlerine ekler. Bu durumu Freud'un terminolojisiyle açıklanmak gerekirse; çocuktan babasının ve öteki baba modellerinin kendisine sunduğu ilkeleri içeren bir süperegö sahibi olması istenir¹⁰⁵.

“Erginleşme” de baba-oğul ilişkisi kapsamında değinilmesi gereken bir olgudur. Erginleşme üzerine yapılan klasik ve kuramsal çalışmaların yanı sıra “Peter Pan Sendromu” bilinen ama üzerinde fazla durulmayan psikolojik bir durumdur. Söz konusu sendromda genelde erkekler ele alınmaktadır. Bu bağlamda bu sendroma sahip erkekler büyümek istemez ya da büyüseler bile çocuklar gibi sorumluluklarından kaçarlar. Bu sendromu gündeme getiren Dan Kiley, bu sendroma yakalanmış erkekleri yaş gruplarına şöyle sınıflandırır:

12-17 yaş arası: Dört temel belirti değişen ölçülerde gelişir: Sorumsuzluk, tedirginlik, yalnızlık, cinsel rol çatışması.

18-22 yaş arası: Davranışlarda narsisizm ve şovenizm ağır bastıkça inkar gelişir.

23-25 yaş arası: Kurbanın yaşamında belirsiz ama her şeyi içine alan bir doyumsuzluktan şikayet ederek yardım isteyebileceği, şiddetli bir kriz dönemi

26-30 yaş arası: Kurban “büyümüş” yetişkin rolü yaparak müzmin devreye yerleşir.

31-45 yaş arası: Kurban evlenmiştir, çocukları olmuştur, düzenli bir işi vardır, ama yaşamı sıkıcı ve monoton yapan donuk bir ümitsizlik yaşamaktadır.

45 yaş üstü: Menapoz yaklaştıkça depresyon (çöküntü) ve ajitasyon (şiddetli tedirginlik) artar. Kurban gençliğini yeniden yakalama girişiminde, istemediği, anlamsız bir yaşam tarzına karşı isyan edilir¹⁰⁶.

¹⁰⁴ Sigmund Freud, **Sanat ve Sanatçılar Üzerine**, Kamuran Şipal (çev.), 1.Basım. İst.: YKY Yay., 1995, s.234-235.

¹⁰⁵ Max Horkheimer, **Akıl Tutulması**, Orhan Koçak (çev.), 4.Basım. İst.: Metis Yay., 1998, s.131.

¹⁰⁶ Dan Kiley, **Peter Pan Sendromu- Hiç Büyümeyen Erkekler**, Semra Kunt (çev.), 1.Basım. Ankara: Hyb Yay., 1997, s.5-6.

20 Nisan 2009'da Sabancı Üniversitesi'nde yapılan "Değişen ve Gelişen Türkiye'nin Eğitim ve Kültür Sancıları" konulu sempozyumda eğitimde reform ihtiyacı gündeme getirilerek bu alanda yapılabilecek çalışmalar ele alındı. Sempozyumda Prof.Dr. Ziya Selçuk, "Gelişen ve Değişen Türkiye'ye Dar Gelen Kabuk" başlıklı konuşmasında Türkiye'nin eğitim sorunlarını ele alırken, Türkiye'yi "dünyanın en dikkati dağınık ve hiperaktif" ülkesi olarak tanımlamaktadır¹⁰⁷.

Sempozyumu takip eden Sabah gazetesi yazarı Şelale Kadak, Ziya Selçuk'un konuşmasını değerlendirirken, Türkiye'nin gündemindeki tüm önemli konuları ele alırken, dikkati dağınık bir çocuğa benzetilmesine vurgu yapmaktadır. Türkiye de aynı bir çocuk gibi, konulardan konulara atlarken, en ufak uyarıda dikkati dağılmakta ve başladığı işi bitirmekte zorlanmaktadır. Diğer özellikleri ise; dinlemekte zorluk çekmek, yerinde duramamak, sessizliğini sürdürememek, gereksiz konuşmak, aşırı hareket etmek ve sabırsız olmaktır. Bu gibi olumsuz özelliklerin yanı sıra Türkiye'nin ve Türk insanının bazı olumlu özellikleri ise; sezgilerin güçlü olması, yılmaması, yaratıcı, empatik, enerjik, duyarlı, hayal gücünün yüksek olması ve risk almasıdır¹⁰⁸. Prof. Dr. Ziya Selçuk'un yukarıda bahsettiğimiz saptamaları, büyümek, büyüyememek yani bir anlamda erginleşememenin sembolü olan Peter Pan Sendromu'nu Türk toplumu için rahatlıkla uygulanabileceği tezimizi desteklemektedir. Türkiye'de Peter Pan Sendromu hakkında yapılmış herhangi bir kapsamlı çalışmaya rastlanmamıştır. Yeşilçam Sineması bilinçli ya da bilinçsiz birtakım filmlerde benzer karakterlere yer vermiştir. 1980 sonrası apolitik ve kayıp kuşaklarda ve daha önceki kuşaklarda rastlanan Peter Pan Sendromu'nun ipuçlarına Nurdan Gürbilek'in çeşitli çalışmalarında* rastlayabiliriz. Bilhassa "arabesk" türünde filmlerinde büyümeyen çocuklara rastlayabiliriz.

1980 sonrasında Türkiye'de çocuğun durumunda değişen Sevil Atauz, Türkiye'de çocuğun aile içindeki yeri ve önemine değinirken psikolojik ve ekonomik faktörlere vurgu yapmaktadır. Atauz, Türkiye'de çocukların büyüdüğü zaman "hayırlı evlat" olmaları, erkek çocuklardan aileye maddi katkı yapmaları beklentilerinin ön planda olduğunu ifade eder. Atauz, üzerinde ayrıntılı biçimde duracağımız erginleşme

¹⁰⁷ Sabancı Üniversitesi, **Basın Bülteni**, 20 Nisan 2009.

¹⁰⁸ Şelale Kadak, "Türkiye Hiperaktif Bir Çocuk Dedi Ve...", **Sabah**, 13 Mayıs 2009.

*Bkz. Ev Ödevi (1999), **Kötü Çocuk Türk** (2001)

konusunda sıkı aile bağları ve beraberlik kültürüne değinirken, bu durumun çocuğa bir yandan destek sağlayıcı olurken diğer yandan da bağımlılık yarattığını iddia etmektedir¹⁰⁹.

Horkheimer ve Adorno “Aydınlanmanın Diyalektiği” adlı çalışmalarında Kant’tan faydalanır. Kant’a göre “Aydınlanma”; insanın kendi kusuru olan erginliğe ulaşamamışlıktan çıkmasıdır¹¹⁰. Bu bağlamda Türk toplumunun da bir türlü erginleşmemesini aydınlanmamasına da bağlayabiliriz.

Ömer Tecimer, erginlenme törenlerinin psikanalizin en önde gelen araştırma alanlarından biri olduğunu vurgular ve erginleşmeye aday çocuğun katlanmak zorunda olduğu sınavlar, bir cesaret ve dayanıklılık ölçümü ya da eğitimi olmayıp, babanın oğlu için duyduğu düşmanlığın ifadesi olduğunu belirtir.

Bu bağlamda Türk erkeklerinin hayatında dinsel açıdan ve sağlık açısından önemi bir yana, erkekliğin ispatı olan sünnet, batı toplumunda bir yandan oğlun annesiyle enstest isteğinin cezalandırılmasını, öte yandan babanın oğlunu simgesel olarak hadım etmesine karşılık gelir. Erkek çocuk, bilinçaltında izler açan bu travma nedeniyle, annesinden kopacak; ya erginlenme sürecinde birlikte bulunduğu diğer adaylara cinsellik içermeyen bir homoseksüellik biçiminde yansıyacak (anneye bağlılıktan erkekler topluluğuna ait olma bilincine geçiş) ya da annenin dışında kalan diğer kadınlara yönelecektir (inisiye, sünnet sayesinde evlenme ve kendi ailesini kurma hakkını da edinir)¹¹¹.

Erginleşme sürecinde babayla olan ilişki de ayrı bir önem taşımaktadır. Bu bağlamda baskıcı baba figürüyle nihai çatışma ve bunun sonundaki rol değişimine kadar gerilimli biçimde sürecektir. Baba imgesi, hem iyicil, hem de kötücül özellikleri kendinde toplar. İyicil yönü kahraman için bir rehber işlevini görürken, babanın kötücül yönü kahramanın giderek artan gücünü frenlemeye çabalar. Babanın bu ikili özelliklerini kavrayabilmek, kahraman için bir anlamda kendini tanımakla eşdeğerdir, kahraman kendi ruhunda barınan en büyük yetki imgesine uyum sağlamak zorundadır. Babanın kötücül

¹⁰⁹ Sevil Atauz, “Türkiye’de Çocuk ve Sorunları”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. Cilt 12, İst.: İletişim Yay., 1996, s.299.

¹¹⁰ *Aydınlanmanın Diyalektiği I*, s.99.

¹¹¹ Tecimer, s.62.

canavar imgesi, aslında bir ayna-imge ve kişinin kendi egosunun yansımasıdır. Bu aşamada kahraman, kendi egosuna egemen olmayı başarmalıdır¹¹².

Yargının gücünü de simgeleyen baba, kahraman kendisini sınırlayan korkularının ve zihinsel engellerin üstesinden, doğru yargılar sayesinde gelir. Bu aşama, kahramanın gelişimini ve sorumluluk üstlenebilme becerisini kazanışını gösterir; anaerkil alandan ataerkil alana geçiş aşamasıdır ve kahraman bu geçişin bedelini ödemelidir¹¹³.

C.G.Jung erginleşme konusunda tarihsel ve antropolojik verilere dayanarak şunları ifade eder:

İster kabile topluluklarında ister daha karmaşık toplumlarda olsun, yeni yetmenin bir yaşam basamağından bir sonrakine, erken çocukluktan geç çocukluğa, erken gençlikten geç gençlik dönemine, oradan da olgunluğa geçişini gösteren ölüm ve yeniden doğum törenlerinde şaşmaz bir şekilde ısrar edilmektedir¹¹⁴.

Jung'un yukarıda bahsedilen düşünce ve saptamalarını Türk toplumu bağlamında ele alırsak, toplumumuzdaki erkek çocuklar erginleşme süreçlerini genellikle; sünnet, lise –üniversite mezuniyeti, askerlik gibi aşamalardan geçerek tamamladıklarını öne sürebiliriz. Çocuk bu aşamaları başarılı şekilde geçer ve tamamlarsa hem ailesi hem de toplum tarafından onay ve destek görür.

1.2.5. Toplumsal Cinsiyet Açısından Baba-Oğul İlişkisi

Baba-oğul ilişkisini ele alırken toplumsal cinsiyet olgusuna da değinmek gerekmektedir. Toplumsal roller kadın ve erkek rolleri olarak ikiye ayrılmaktadır. Birçok toplumda erkeklik ve erkek olmak büyük önem taşımaktadır. Oğullar genellikle babalarına benzemek isterler. Bu durumda daha önce de üzerinde durulan “ataerkillik” gündeme gelmektedir.

¹¹² Tecimer, s.174.

¹¹³ Tecimer, s.175.

¹¹⁴ C.G. Jung, *İnsan ve Sembolleri*, s.130.

R.W.Connell uzlaşım sal erkeklik başlığı altında erkek egemen ataerkil iktidar yapıyı eleştirir. Bunu kötü niyetli hegemonik erkeklik olarak ele alır, erkeklerin ataerkil iktidardan zevk aldıklarını ama bunu kadınlara dayatılan bir süreç olarak değil, onlardan kendilerine verilen ya da doğal bir süreç olarak değerlendirdiklerini öne sürer. Bu anlayış biçimi onları kendilerine iktidar sağlayan eylemlerden de sorumluluk duymamalarına yol açar¹¹⁵.

Onur ve Koyuncu'ya göre, erkekliğin modernleşmesi kaçınılmazdır. Buna bağlı olarak geleneksellikten kopan erkeklik biçimleri gözlemlenebilir. Ancak bu yeni erkeklikler erkeğin konumunu tehlikeye sokacak boyutta değildir¹¹⁶. Erkekliğin içinde bulunduğu riskler ve krizler erkeklerin kendi geleneksel rollerinin dışına çıkmalarına da olanak verir. Eleştirel bir bakışı gerektiren bu durumda toplumsal alanda, iktidar, şiddet, rekabet ve yarış düşüncesi desteklenir. Böylece bir yandan var olan iktidar ve egemenlik ilişkileri korunurken diğer yandan da hegemonik erkeklik kültürünü destekleyen homososyal topluluk ve yapılar hakkında düşünme fırsatı ortaya çıkar¹¹⁷.

Erkeklik yalnızca biyolojik olarak erkek cinsinden olma hali değildir. Erkeklik davranış ve tavırların, simgeleştirmelerin ve anlatımların bir içsel sistem olarak bütünleşmesidir. Bu bütünleşme kendi içinde tutarlı kabul edilen her toplumsal yapının kendisine özgü ve tekil özelliklerini de yansıtır.

Erkekliğin toplumsal ve işlevsel yanları topluma özgü olanların ruhsal olarak içselleştirilmesiyle ön plana çıkar. Cins, bireyin kadın veya erkek olduğunun bilincinde olmasıyla ilgiliyken, cinsiyet ise bu bilincin hissedilmesi ve harekete geçirilmesiyle ilgilidir. Cins kimliği yaşamın ilk yıllarında oluşurken, cinsiyet kimliği ergenlik sonunda oluşur. Böylece babanın erkek çocuğun hem cins kimliği hem de cinsiyet kimliğinin oluşumunda oynadığı rolün ne kadar önemli ve erkek olmanın babayla yaşanan bir süreç olduğu ortaya çıkar¹¹⁸.

¹¹⁵ R.W. Connell, **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar**, Cem Soydemir (çev.), 1.Basım, İst.: Ayrıntı Yay., 1998, s.283.

¹¹⁶ Hilal Onur ve Berrin Koyuncu, "Hegemonik" Erkekliğin Görünmeyen Yüzü, **Toplum ve Bilim**, Güz 2004, sayı:101, s.37.

¹¹⁷ Onur ve Koyuncu, s.47.

¹¹⁸ Parman, s.29.

'Cinsiyet rolleri' ve 'cinsiyet rolü kalıpları' anlayışı genel kabul görmesine rağmen eleştirilere de hedef olmuştur. Bu anlayışa göre erkekler ve kadınlar hakkında, hemen hemen her toplumda yaygın olan, toplumsal yaşama yapay bir homojenlik yükleyen, tutarlı ve tek biçimli bir dizi toplumsal beklenti söz konusudur. Bireysel davranışlara var olmayan bir tek biçimlilik yükleyerek, 'ilgili' anneye ve 'sorumlu' babaya yönelik toplumsal beklentilerde bir uyumluluk olduğunu varsayar. Erkeklerle kadınlar arasındaki somut, değişken iktidar ilişkilerinin yerini 'farklılık' konusundaki soyut fikirler alırken, hem toplumsal hem bireysel düzeyde, cinsel kimliğin karmaşık dinamikleri cinsiyet-rolü kuramındaki yerini kaybeder¹¹⁹.

Yapılan diğer çalışmalarda ataerkil yapı içindeki kadınların durumuna dikkat çekilirken, toplumsal öznelere ırk, sınıf, kişisel arka plan ya da tarihsel dönem gibi diğer etmenler yerine aile ilişkileri ve dilsel kazanımlar aracılığıyla belirlenmesinin toplumsal inşayı kapalı bir sistem yaptığı ifade edilmektedir¹²⁰.

Judith Butler toplumsal cinsiyeti kavramsal ve kimlik açısından ele alırken, onun kararlı bir kimlik olarak ya da bir faillik merkezi olarak değil, zaman içinde zayıf inşayla kurulan, edimlerin stilize tekrarı üzerinden tesis edilen bir kimlik olarak ele alınmasını önerir¹²¹.

Devlet ve topluma ait Batı merkezci yorumlardan kaçınmak için devlet kurumlarını, sivil toplum kurumlarını ve aile alanı ile akrabalık ilişkilerini ayırmak gerekir. Bu üç alan da kendi ideolojik içeriklerini üretir ve ekonomik ve politik kaynaklara farklı devletlerde farklı erişimlere sahiptir. Bu alanlar homojen değildir ve devletin farklı parçaları, diğerleriyle çelişkili biçimde davranabilir¹²².

Deniz Kandiyoti toplumsal kimlik oluşumunu belirleyen koşullar arasında sadece yerel özellikler değil, kültürün küreselleşmesinden kaynaklanan faktörler de yer

¹¹⁹ Lynne Segal, **Ağır Çekim –Değişen Erkeklikler Değişen Erkekler**, Volkan Ersoy (çev.), 1.Basım. İst.: Ayrıntı Yay., 2002, s.102.

¹²⁰ Liesbet van Zoonen, "Medyaya Feminist Yaklaşımlar", **Medya Kültür Siyaset**, Süleyman İrvan (drl), 2.Basım. Ankara: Alp Yay., 2002, s.485-486.

¹²¹ Judith Butler, **Cinsiyet Belası**, Başak Ertür (çev.), 1.Basım. İst.: Metis Yay., 2008, s.230.

¹²² Nira Yuval-Davis, **Cinsiyet ve Millet**, Ayşin Bektaş (çev.), 2.Basım. İst.: İletişim Yay., 2007, s.41.

alır. Toplu tüketim ve medya imajları bağımsız rol oynamaya başlamıştır. Kandiyoti, 1980'lerin sonlarında yazdığı çalışmasında o dönemde alt kültürle ilgili yapılan çalışmaların azlığı nedeniyle saptama yapmanın güçlüğüne bahsederken, arabesk müziğe vurgu yapar.

Popüler arabesk şarkıcılar değişen kent ortamında kabadayının modern türüne itibar kazandırırken sadakâtın ve ahlaki dürüstlüğü temsil ederler. Çağdaş erkeklik, futbol stadından camiye, kahvehaneden diskoya, okuldan sokak köşesine, spor kulübünden çarşıya kadar çeşitli alanlarda kendini gösterir¹²³.

Serpil Sancar, “Erkeklik: İmkansız İktidar-Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler” adlı çalışmasında 2000’li yıllarda Türk toplumunda erkekliğin temsili ve değişimi konusunu ele alırken, Ankara’da yaşayan 200 kadar erkekle 2005-2007 yılları arasında yüz yüze görüşerek bir veri tabanı oluşturmuş ve çeşitli sonuçlar elde etmiştir. 60 erkekle daha ayrıntılı görüşme yapan Sancar, bu sayıyı daha sonra 54’e indirerek bunlardan en az 25 kişinin baba olmasına dikkat etmiştir¹²⁴.

Sancar, görüştüğü erkeklerin çoğunun babalarıyla çatışmalı, mesafeli ve soğuk bir ilişkiye sahip olduklarını belirtmektedir. Bu durum egemen erkeklik değerlerinin Türkiye’de babalardan oğullara kolayca geçmediğini ve genç kuşak erkeklerin ciddi bir erkeklik değerleri kriziyle karşı karşıya olduklarını göstermektedir.

Bu bağlamda erkeklik değerlerinin yeniden üretimini sağlamakta önemli bir role sahip olan ailenin eski önemini yitirmekte olduğu ve babadan oğla devredilen erkeklik değerlerindeki sürekliliğin yerini bir kırılmanın aldığı söylenebilir¹²⁵.

Söz konusu değişimleri ele alırken erkekliği oluşturan pratiklerin gelişiminin, erkek egemenliğini kuran patriarkal kurumların pratiklerine karşı çıkılmasına yol açtığı saptaması ön plana çıkmaktadır. Erkekler geleneksel yapının dinamiklerine katılmayı reddederken ya da katılıyormuş gibi görünerek değişimi sağlamaktadır. Böylece daha özgürlükçü ve eşitlikçi değerlere sahip olmanın yollarını arayan erkeklerin toplumun

¹²³ Ayşe Berkay Hacimirzaoglu (Ed.), **75 Yılda Kadınlar ve Erkekler**, “Çerçeve Yazı”, Deniz Kandiyoti, 1.Basım. İst.: Tarih Vakfı Yay., 1998, s.35.

¹²⁴ Serpil Sancar, **Erkeklik: İmkansız İktidar**, 1.Basım. İst.: Metis Yay., 2009, s.12-13.

¹²⁵ Sancar, s.125.

değişim ve kendini yeniden düzenleme arayışında etkin rol alma çabaları önem kazanmaktadır¹²⁶.

1.3.1923-1980 Yılları Arasında Türk Aile Yapısı İçinde Baba-Oğul İlişkisinin Yeri

29 Ekim 1923'te Cumhuriyet'in kurulmasıyla girilen hızlı modernleşme ve reformlar sürecinde aile kurumu üzerinde çeşitli yasal ve kültürel düzenlemeler yapıldı. Bu bölümde söz konusu düzenlemelere yer verilecektir.

Cumhuriyet'in ilk yıllarından 1980'e kadar Türk aile yapısının gelişimi ve değişimini anlamak için ilk önce ailenin tanımını yapmak gerekir. Buna göre:

En genel anlamda aile, toplum ile kişi arasındaki bağı birinci planda sağlama görevini yerine getiren bir sosyal kurumdur. Bu görevin nasıl yerine getirildiğini açıklayan süreçler ise, ailenin başlıca fonksiyonlarını oluştururlar¹²⁷.

TC anayasalarının aile ile ilgilenmesi 1961 Anayasası ile başlamıştır. Bu Anayasanın 35'inci maddesi, genel eğilime uygun olarak aileyi tanımlamadan, onu "toplumun temeli" olarak niteledikten sonra, "Devlet ve diğer kamu tüzel kişileri, ailenin, ananın ve çocuğun korunması için gerekli tedbirleri alır ve teşkilâtı kurar", hükmünü getirmiştir¹²⁸.

Cumhuriyet'in kurulduğu ilk yıllardan itibaren hızlı bir Batılılaşma hareketi söz konusuydu. Batılılaşma çabaları beraberinde yaşam tarzı ve alışkanlıkların değişmesine yol açtı. Toplumun en küçük birimi olan ailenin bahsedilen dönemdeki özellikleri hakkında Nur Serter şunları aktarmaktadır:

¹²⁶ Sancar, s.308-309.

¹²⁷ **Türk Aile Yapısı**, s.2.

¹²⁸ Türköz Erder (hızl), **Türkiyede Ailenin Değişimi -Yasal Açıdan İncelemeler**, Ankara: Türkiye Sosyal Bilimler Derneği Yay., 1984. s.6

Bu dönemin en önemli özelliği, Batılılaşma hareketinin başlamasıyla Türk ailesinin bir medeniyet ikilemi içinde kalmasıdır. Özellikle kent yaşamında başlatılan ve İstanbul'un öncülük ettiği "Alafranga-Alaturka" ikileminin aile yapısını önemli biçimde etkilediği bilinmektedir. Batı kültürü Türk ailesinin yaşam tarzını ve alışkanlıklarını etkilemiş ve aile içinde erkeğin egemen olduğu hiyerarşik yapıyı yumuşatmıştır. Aile içinde cinsiyete dayalı hiyerarşik yapının eşitlikçi yönde değişmesi sonucunda "erkek çocuk" tercihi azalmış, kız ve erkek çocuğun sosyalleşmesi arasındaki büyük fark, azalmaya başlamıştır. Kadının eğitimindeki olumlu gelişmelerin de katkısı ile aile içinde demokratikleşme sürecinin ilk adımları atılmıştır. Aile içi demokratik ilişkilerin, toplumda demokratikleşme şuurunun oluşumundaki önemi çok büyüktür. Böylelikle Osmanlı toplumunun geleneksel, geniş, ataerkil aile yapısı çeşitli sosyal, kültürel ve ekonomik faktörlerin etkisiyle küçülmeye ve çekirdek aile tipine dönüşmeye başlamış, bu süreç cumhuriyetin kuruluşundan sonra, kentleşmenin de etkisiyle hızlanarak devam etmiştir¹²⁹.

Cumhuriyet'le birlikte ailede erkeğin geleneksel yetkileri azaldı. Modern aile anne baba ve çocuklardan oluştuğu için erkeğin otorite alanı daralıyordu. Bunun yanı sıra ailenin dış dünyayla iletişimi de erkek otoritesini sarsmakta erkek daha otoriter olmak zorunda kalmaktadır¹³⁰.

Türkiye'de aile tiplerini ele alırken genelde iki temel ayrıma gidilir: Kırsal Aile ve Kentsel Aile. Bu ayrımın üretim biçimleri, ekonomik yapı ve sosyolojik yapı gibi faktörler göz önünde bulundurulur. "Türk Aile Yapısı" adlı kapsamlı çalışmada akrabalık konusuna da değinilmektedir:

Aile çalışmalarında temelde iki yaklaşım kullanılmaktadır. Aile tiplerinin belirlenmesinde hane halkı kompozisyonu incelenerek, yani hanede yaşayanların birbirlerine ya da hane reisine akrabalık derecelerinden yola çıkılarak aile biçimi oluşturulabilmekte veya aile içi ilişkiler, ailenin diğer kurumlarla ilişkisi, aile içinde otorite yapısı, kuşaklar arası değer aktarımı ve benzeri konulardan yola çıkılarak ailenin yapısı tanımlanabilmektedir¹³¹.

Bu tanımdan kültürel çalışmalar alanında sıkça ele alınan otorite kavramının aile tipleri ve yapısında önemi rol oynadığı ortaya çıkmaktadır.

Aile tipleri arasında yer alan kırsal aile kendi içinde ikiye ayrılır; çekirdek aile ve geniş aile. Birinci model olan çekirdek aile, ana, baba ve evlenmemiş çocuklardan oluşur¹³². Kırsal kesimdeki çekirdek aile modelinde evlenme ile haneden ayrılan gençler, genellikle anne-babalarına yakın yerlere taşınırlar. Böylece ayrı çatı altında yaşamakla

¹²⁹ Nur Serter, **Türkiye'nin Sosyal Yapısı**, 1.Basım. İst.: Filiz Kitabevi, 1994, s.107.

¹³⁰ Ayşe Saraçgil, **Bukalemun Erkek**, Sevim Aktaş (çev.), 1.Basım. İst.: İletişim Yay., 2005, s.253.

¹³¹ Türk Aile Yapısı, s.4.

¹³² Serter, s.108.

birlikte, ekonomik ve toplumsal bir birlik olma niteliğini sürdürerek çalışamaz duruma gelen anne-babalarının bakımını da üstlenirler¹³³.

Kırsal kesimdeki diğer aile modeli ise geleneksel, geniş ailedir. Bu kesimde; aile reisi, eşi, çocuklar, aile reisinin anne ve babalarından geniş aile yapısına sahip olanlar toplam içinde %5.7'lik bir orana sahiptirler. Aynı evde birden çok evli çiftin yaşadığı ailelerde babanın otoritesi söz konusudur. Bu sebeple geniş aile yapısının bireylerini genellikle babanın akrabaları oluşturmaktadır¹³⁴.

Türkiye’de bilhassa 1950’lerden sonra hızlı şehirleşme ve kentleşme sonucunda nüfusun büyük bir kısmının kentlerde yaşadığı göz önünde bulundurulursa kentsel ailenin önemi biraz daha da artmaktadır. Batılılaşma politikalarının bir parçası olan kentleşme ve kentsel nüfusun daha fazla olması üretim, tüketim ve yaşam biçimlerini değiştirirken sosyo-ekonomik yapıyı da değiştirmektedir.

Türkiye’de kentsel aile, ortalama büyüklük bakımından kırsal aileden küçüktür. 1985 yılı verilerine göre, kent ailesinin ortalama büyüklüğü 4.8 kişi olarak kabul edilebilir. Kentlerde çekirdek ailenin, kentte yaşayan toplam hane halkının %60’a yakın bir bölümünü oluşturduğu, buna anne-babadan; aile reisi ve çocuklardan oluşan ailelerin de dahil edilmesiyle, oranın %75’e çıktığı görülmektedir¹³⁵.

Bu bağlamda 1950’lerde başlayan bu değişim ve dönüşümün günümüzde de devam ettiğini iddia edebiliriz. Kutsal aile kurumunun ve kavramının yıpranmaya ve sorgulanmaya başladığı, teknolojik ve kültürel değişimlerin sosyal yapıdaki değişimin önünde gittiği Türkiye gibi toplumlarda bu gibi gelişmeler çeşitli travmalara yol açabilir. Burada fazla ayrıntısına girilmeyecek; televizyon programlarının etkisinin artması (reality şovlar, çeşitli yarışma programları, evlilik programları vb.), namus-töre cinayetleri, artan cinayet ve yolsuzluk olayları da bu değişimlerin birer sonuçlarıdır ve söz konusu değişim ve dönüşümler hali hazırdaki realiteyle karşılıklı etkileşim içindedir.

¹³³ Serter, s.110.

¹³⁴ Serter, s.109.

¹³⁵ Serter, s.111.

1.4.1923-1980 Yılları Arasında Türk Edebiyatında Baba-Oğul İlişkisi

Türk Edebiyatı'nda Baba-Oğul İlişkisini ele alabilmek için ilk önce Tanzimat Edebiyatı'nı ve romanını anlamak gerekmektedir. Bu bağlamda Jale Parla'nın "Babalar ve Oğullar -Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri" adlı çalışması yol gösterici bir kaynak niteliğindedir. Bunun dışında Berna Moran'ın üç ciltlik eseri "Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış" ve Alemdar Yalçın'ın iki ciltlik "Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Romanı" adlı eserleri de tez kapsamında ele alınacaktır. Jale Parla, Tanzimat Edebiyatındaki eserlerinde yazarların, batı kural ve kurumlarına yenik düşmek olasılıkları nedeniyle onları ve metinlerini baba otoritesinin koruyuculuğundan yoksun bırakma tehlikesi içerdiğini belirtir. Otorite ihtiyacından kurtulmak için kökten değişime gerek vardır ama yazarlar (toplum) bu değişime hazır değildirler. Bu bağlamda artık mutlakçı ve ataerkil sultanın otoritesine dayanmayan mutlakçı kültür kendi simgesel babasını aramaktadır. Osmanlı kültürünün batılılaşmasının ilk aşamalarında hem siyasal hem de edebi söylem yoğun bir baba arayışı söz konusudur. Tanzimat Dönemi'nde ve edebiyatında korunmaya muhtaç bir çocuk metaforu dile getirilir. Baba otoritesini sarsacak en büyük tehlike ve baba rehberliğinin yokluğunda oğulları baştan çıkarak olan duyusallık-şehveviliktir. Baba-oğul ilişkisi Tanzimat döneminde bir çatışma değil, devamlılıktır. İlk romancılar kaybedilmiş bir baba arayışı içinde kendileri vesayet üstlenmek zorunda kalmış otoriter çocuklardır. Hepsinin de bağlı olduğu otorite mutlak bir İslam kültürü ve epistemolojisidir. Tanzimat yazarlarına göre egemen normlar ve üst-beni simgeleyen babanın yokluğunda iradenin de yok olması doğaldır. İnsan tanımında bireysellik değil kolektif anlayış hâkimdir. İnsan gücünü kararlılığından değil camiacı normların doğru ve yanlışlarından alır. Mekân eğer oturlan evse Tanzimat Romanında önemli yer tutar. Baba-oğul-ev üçgeni romanın klasik kurgusu içinde değişmez bir üçgendir. Hanenin çöküşü sadece bireysel değil toplumsal düzeyi de içine alır. Baba-oğul-ev üçgeninde babanın yokluğunda rehbersiz kalan ve baştan çıkan oğul, günahlarıyla evi de yıkar ki bu da simgesel olarak padişahlığın yıkılışını temsil eder¹³⁶.

¹³⁶ Jale Parla, **Babalar ve Oğullar (Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri)**, 5.Basım. İst: İletişim Yay., 2006.

1.4.1. Anadolu Romanlarında Baba–Oğul İlişkisi

Aynı zamanda sinemaya da uyarlanan Orhan Kemal’in “Eskici ve Oğulları” adlı romanı 1980 öncesi Türk Edebiyatı’nda baba-oğul ilişkisini ele alan en güçlü yapıtlar arasında yer almaktadır. Berna Moran, söz konusu eserin yazarın Adana ve Çukurova’da fabrika ve tarımda çalışan emekçileri anlatan romanları arasında en başarılı olanlarından biri olduğunu ifade etmektedir¹³⁷. Romanda varlıklı bir aileye mensup bir genç iken Trablusgarp Savaşı’na katılıp bir bacağı kaybeden ve yaşamını Topal Eskici olarak devam ettiren bir adam ve ailesinin yaşadıkları konu edilmektedir. Eskici; öfkeli, uyumsuz bir kişiliğe sahiptir ve çocuklarına iyi davranmamaktadır. Diğer yandan da ekonomik sıkıntılar nedeniyle dağılma aşamasına gelen ailesini bir arada tutmak için canla başla çalışmaktadır. İki yetişkin oğlu babalarının otoritesine karşı koymakta ancak ataerkil yapıyı kıramamaktadırlar. Aile bireyleri çıkış noktası ararken büyük oğul Çukurova’ya pamuk toplamaya giderken diğerleri de onun peşinden gider¹³⁸.

Moran, “Eskici ve Oğulları”nı yazarın bir diğer romanı “Baba Evi”yle karşılaştırırken baba otoritesine karşı koyan oğulları ön plana çıkarır. Her iki romanda da babalarına ait işte çalışan asi tabiatlı çocuklar yer almaktadır. Asi tabiatlı çocuklar babalarına karşı gelirler ve evi terk ederler. Çocuklar babalarını kendilerini okumalarına engel olmakla suçlarken, çevreleri tarafında muhtaç babayı terk etmekle suçlanırlar¹³⁹.

“Eskici ve Oğulları”nda oğulların pamuk toplamaya gitmesi ve buna çevrenin gösterdiği tepki şu satırlarda yansıtılmaktadır:

Komşu kadınlar yadırgadılar bunu. Kütlü toplamaya gitmek, daha çok ırgat, maraba takımının harcı, düşük, alçaltıcı bir işti. Yerli kısmı böyle şeylerle alçalmamalıydı. Demek oğulları böylesine alçalmıştı? Oğullarının alçalması, babasıyla anasının da alçalması demekti¹⁴⁰.

Moran, “Eskici ve Oğulları”nı çözümleyen okuyucusuna Türk aile yapısı hakkında bilgiler de vermektedir. Çocuğun eve ya da yaşadığı yere (anne-babasının

¹³⁷ Berna Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış** (2.Cilt), 14.Basım, İst.: İletişim Yay., 2006., s.75.

¹³⁸ Orhan Kemal, **Eskici ve Oğulları**, 20.Basım. İst.: Epsilon Yay., 2007.

¹³⁹ Moran, s.76-77.

¹⁴⁰ Kemal, s.66.

yanına) bir kere bile dönmemesi saygısızlık olarak ele alınır. Anne-babanın çocuğa karşı suçu olamayacağı, gelinin anneye karşı üstün tutulmaması gibi toplumsal kodlar ve kalıplar romanda vurgulanır. Anne çoğu zaman aracı görevi üstlense de son tahlilde babanın, yani kocanın yanında yer almaktadır. Romanda ağabeyi Memed'in haksızlığa uğramasına isyan eden Ali karakteriyle Türk toplumunda ve aile yapısı içindeki eski-yeni eski kuşak yeni kuşak çatışması ön plana çıkartılmaktadır¹⁴¹. “Eskici ve Oğulları” bu anlamda Türkiye’de uzun zamandır geçerli olan ataerkil ve çekirdek aile yapısının Adana-Çukurova özelinde ele alan bir roman olarak nitelendirilebilir.

“Baba Evi”nde ise babasının kendisini okutmamasına isyan eden büyük oğul bir anlamda erginleşme süreci içinde evden kaçma planları yapmaktadır. Oğul kendisine üvey evlat muamelesi yapıldığını öne sürerek babasının sofrasına bir daha oturmayacağını ifade edince baba şaşırır. Anne devreye girerek ne olursa olsun “baba daima babadır” derken, oğul ise; “Babaysa babalığını bilsin, Allah olmadı ya!” diyerek karşılık verir¹⁴². Anne oğlunu caydırmak için pişman olacağını öne sürerek, anne-babaya isyan edilemeyeceğini ifade ederken, oğul babasına karşı gelmesiyle itibarının arttığını düşünmektedir. Ailesinin kendisinden nefret ettiğine inanırken o da ailesinden nefret etmektedir. Babasıyla hesaplaşması bağlamında, yıllar sonra Paşa olarak evine geri döndüğünü, huzuruna yaşlı bir adam getirdiklerini, söz konusu adamın babası olduğunu anlayınca ona sarılıp oğlu olduğunu söylediğini ifade etmektedir¹⁴³.

Samim Kocagöz’ün “Bir Karış Toprak” ve “Yılan Hikâyesi” adlı romanları Ege Bölgesi’nde geçmektedir. “Bir Karış Toprak”ta zengin bir toprak sahibi olan İbrahim Ağa’nın oğlu Hasan çok istemesine rağmen ailenin tek çocuğu ve tek mirasçısı olduğu için okutulmamıştır. Babasıyla bu konuda sorunlar yaşayan Hasan, CHP-DP çekişmesinin yoğun olduğu bu dönemde babasıyla toprak mülkiyeti konusunda zihniyet çatışması yaşanmaktadır¹⁴⁴. Böylece yakın dönem Türkiye’sinin siyasal ve toplumsal yaşamı baba-oğul özelinden okuyucuya yansıtılmaktadır.

¹⁴¹ Moran, s.97-98.

¹⁴² Orhan Kemal, **Baba Evi**, 5.Basım. İst.: Varlık Yay., 1971, s.109.

¹⁴³ Kemal, *Baba Evi*, s.111.

¹⁴⁴ Alemdar Yalçın, **Siyasal ve Sosyal Değişimler Açısından Çağdaş Türk Romanı (1946-2000)**, 2.Basım. Ankara: Akçağ Yay., 2005, s.99-100.

Talip Apaydın'ın kırsal kesimde geçen eserlerinden “Sarı Traktör”de makineleşme ve kuşak çatışmalarına yer vermektedir. Arif adlı oğul karakteri babasının geniş topraklarında çalışmaktadır. Babası yeniliklere açık olmadığı için oğlunun traktör alma isteğine karşı çıkmaktadır.

Baba hastalanınca toprak işleri tamamen oğlu Arif'e kalır. Arif bütün zorluklarına rağmen işin altından kalkmaya çalışır ve babasının deneyimlerine ihtiyaç duyar. Baba da sağlığını daha fazla kaybetmemek için traktör almayı kabul eder¹⁴⁵. Söz konusu romanda kırsal kesimde baba-oğul ilişkisi kuşak çatışması ve erginleşme kapsamında ele alınmakta, baba-oğul sonunda uzlaşması gerektiği vurgulanmaktadır.

1.4.2. Diğer Edebiyat Eserlerinde Baba-Oğul İlişkisi

Yukarıda adı geçen Anadolu romanları dışında 12 Mart Dönemi romanları da Türk Edebiyatı'nda önemli bir yere sahiptir. Berna Moran Anadolu romanıyla 12 Mart Dönemi yapıtlarıyla bağlantı kurarak, Anadolu romanındaki haksız düzene isyan, sömürüye başkaldırının, 1960 ve 1970'lerin kargaşalı büyük kentlerinde yaşanmış olaylar ve yenilgi sonrası aşamalarına benzetmektedir¹⁴⁶.

Söz konusu romanlarda sol harekete katılmış yazarların kendi deneyimlerinden yola çıkarak o dönemde yaşananları kurmaca tarzda ele almaktadır. Çetin Altan, Erdal Öz, Tarık Dursun K., Adalet Ağaoğlu vb. yazarlar iki karşıt dünyayı, cezaevi ortamıyla, bu ortamdan habersiz dış dünyadaki halkın günlük yaşamını ele almaktaydı¹⁴⁷. Bu bağlamda birey-devlet ilişkisi, birey-toplum ilişkisi gündeme getirilmekte ve böylece yazarlar ve aydınlar özelinde devlet (baba) ile birey (oğul) çatışması ve sonuçları vurgulanmaktaydı. Berna Moran söz konusu romanlardaki bireylerin edilgen ve başına geleni kabullenir nitelikte olmalarını düzene karşı başkaldırının yenilgiyle sonuçlanmasına bağlamaktadır. Diğer bir deyişle Lacan'cı yaklaşımda ele alınan “Babanın Yasası”na* karşı gelen oğul iğdiş edilme korkusuyla, babayla uzlaşma yolunu seçmiştir.

¹⁴⁵ Yalçın, s.104-105.

¹⁴⁶ Moran, s.11.

¹⁴⁷ Moran, s.13.

***Babanın Yasası:** Jacques Lacan'a (1901-1981) göre Oidipus karmaşası simgesel bir karmaşadır. Bu karmaşanın aktörlerinden biri olan “baba” yasaklayıcı, egemen, mitik ve kastre edici bir “baba”dır. Bkz. **Freud'da Lacan'a Psikanaliz**, Saffet Murat Tura, s.114

Bu bağlamda Kemal Tahir'in "Devlet Ana" adlı eser ayrı bir önem taşımaktadır. İlk baskısı 1967 yılında yapılan romanda, Osmanlı Devleti kurulmadan önceki Anadolu topraklarının ve Anadolu insanının portresi çizilmektedir. Romanda ayrıca Anadolu insanının güçlü, güvenli, adaletli devlete duyduğu gereksinimi vurgulanmaktadır. Romanda erkek çocuklar üzerinden işlenen iktidar mücadelesi Osmanlıdan günümüze siyasi alandaki mücadelelerin devamlılığını yansıtırken, devlet ana (devlet baba) gereksiniminin de tarihsel süreçteki önemi de vurgulanmaktadır¹⁴⁸.

Oğuz Atay'ın "Tutunamayanlar" adlı romanı da ele aldığı birçok konuya rağmen tez kapsamında ele aldığımız baba-oğul ilişkisiyle bağlantılı olarak kuşak çatışmasının bireyde yarattığı çelişkileri yetkin bir şekilde ele almaktadır. Romanda Turgut Özben adlı ana karakter, evli ve kendi işini kurmuş bir aydındır. Arkadaşı Selim'in intiharı üzerine olayı araştırmaya başlar. Bunun sonucunda kendisiyle hesaplaşmaya başlar. Atay, toplumdaki çelişkilerden yola çıkarak söz konusu çelişkileri aile yapısı içinde ele alır. Turgut Özben, babanın kültürüyle dedenin kültürü arasında kalmıştır. Bu durum onun ruh dünyasında çelişkilere yol açar. İki kuşak arasındaki dil (eski dil –yeni dil) ve üslup farkı onun öğretmenine ve babasına karşı olan güvenini yitirmesine yol açar. Yalçın bu farklılık ve çelişki ve ikilikleri Turgut Özben karakterinin çocukluğuna baba otoritesine karşı gelmesine yol açan kaçış noktaları olarak değerlendirir¹⁴⁹.

Atay'ın "Korkuyu Beklerken" adındaki ve sekiz öyküden oluşan eserinde "Babama Mektup" adlı bölüm de tez kapsamında ele alınması gereken bir metindir. Oğuz Atay söz konusu öykünün giriş kısmında iki yıl önce ölen babasına "Sevgili Babacığım" diye seslenir ve daha iyi ve akıllı olmadığı için ondan özür diler ve pişmanlığını ifade eder.

Buna benzer bir yaklaşımı yıllar sonra Orhan Pamuk Nobel Ödülünü alırken yaptığı ve tez kapsamında ele alacağımız "Babamın Bavulu" adlı konuşmasında

¹⁴⁸ Kemal Tahir, **Devlet Ana**, 5.Basım. İst.: İthaki Yay., 2005.

¹⁴⁹ Yalçın, s.498-499.

göstermiş, kısa süre önce kaybettiği babasından bahsederken onun istediği gibi bir evlat (oğul) olduğunu söz konusu ödülü alarak ispat etmiştir.

Atay “Babama Mektup”ta ölmüş babasıyla hem dertleşip hem de hesaplaşırken, aralarındaki benzerliklerden bahsetmekte ve birbirlerini anlamadan sevdiklerini ifade etmektedir. Yazar, babasının genellikle sert ve duygusuz görüldüğünü söylerken şunları belirtir:

Aramızda hiçbir zaman, alışılmış baba-oğul ilişkisi olmadı. Ne ben, bütün meraklı çocuklar gibi durmadan her şeyi sana sordum; ne de sen oturup bazı şeyleri bana açıklamak gereğini duydun. Bu yüzden, birçok olayın nedenini zamanda öğrenemediğim için, dünyanın birçok yönünü bilemedim¹⁵⁰.

Oğuz Atay babasının karakterini, kişilik yapısını çözümlemeye çalışırken onun bilinçaltı’nın olup olmadığını sorgularken, egoist olduğu halde ego’nun ne olduğundan habersiz olduğunu ileri sürer. Baba-oğul ilişkisi üzerine yapılan araştırmaların temel dayanak noktalarından biri olan Freud’un “Oidipus Kompleksi” yaklaşımı Atay’da da yer almaktadır.

Atay, babasına: “Bir yerde okumuş olsaydın da bana, ‘Oğlum sende Oedipus kompleksi var mı?’ diye sorsaydın ne karşılık vereceğimi bilemezdin sanıyorum”¹⁵¹ diyerek baba-oğul ilişkisinde Freudyen okumalara vurgu yapmaktadır.

Nurdan Gürbilek, “Babalar ve Ustalar” adlı yazısında “Babama Mektup”u baba-oğul ilişkisi üzerine yazılmış en çarpıcı ve sarsıcı yapıtlardan biri olmasa da yazarın beslendiği kaynaklar arasında olan Dostoyevski (Karamazof Kardeşler), Kafka (Babama Mektup), Shakespeare (Hamlet) ve Freud’dan (Oidipus Kompleksi) etkiler taşımasıyla önem kazandığını iddia eder¹⁵². Gürbilek, Türk toplumunda sıkça yaşanan babanın (ailenin) çocuğun (oğlun) meslek seçimi ve yaşam biçimi üzerindeki baskısının, zorlamasının “Babama Mektup”ta da rastlandığını ifade ederken bunu, babaların oğullarca kıyaslanan bir kişi veya olgu karşısında yenik çıkacağını yani otoritesinin

¹⁵⁰ Oğuz Atay, **Korkuyu Beklerken**, 23.Basım. İst.: İletişim Yayınevi, 2006, s.179.

¹⁵¹ Oğuz Atay, s.182.

¹⁵² Nurdan Gürbilek, “Babalar ve Ustalar”, Murathan Mungan (hızl), **Murathan Mungan’ın Seçtikleriyle – Büyümenin Türkçe Tarihi**, 1.Basım. İst.: Metis Yay., 2007, s.178.

sarsılacağını anladığında iktidarını korumak için çaresiz hayat adamlığına sığınıp oğullara savaş açması olarak nitelendirir¹⁵³. Nurdan Gürbilek'in Oğuz Atay incelemesinde üzerinde durulması gereken diğer bir nokta da, yazarın yarattığı karakterlerin iç dünyasını psikanalitik denebilecek bir bakışla ele alırken, bir yandan da psikanalizin temel kavramlarından; libido, bilinçaltı, ego gibi kavramları alaycı bir tarzda kullandığını ifade etmesidir¹⁵⁴.

1.5.1980'den Günümüze Türk Aile Yapısı İçinde Baba-Oğul İlişkisinin Yeri

1980 sonrasının Türk aile yapısı üzerine yapılan çalışmalarda da çekirdek aile ön plana çıkarken, söz konusu çalışmaların yetersiz olduğunu öne sürülmektedir. Bu çalışmalarla çoğunlukla çekirdek hanelerin oranlarının karşılaştırılması sağlanmaktadır. 1983, 1986, 1988 yıllarında yapılan araştırmalarda çekirdek hanenin yükseldiği ortaya çıkmaktadır. Genel nüfusta çekirdek ailenin oranı %60'lardan %70'lere yükselmiştir¹⁵⁵.

TÜİK tarafından 2000'li yıllarda Türk aile yapısı üzerine yapılan bir çalışmada hane halkı özellikleri (yüzdelik olarak) incelenmiştir: Bu incelemede şu sonuçlara yer verilmektedir: Tek kişilik hane halkı oranı %6, geniş aile oranı %13 ve çekirdek aile % 80.7¹⁵⁶. Görüldüğü üzere ağırlık, anne-baba ve çocuklardan oluşan çekirdek ailededir.

Aynı çalışmada, gençlerin anne-baba ile yaşadığı sorunların oranları aşağıdaki gibidir:

- Harcama ve tüketim alışkanlıkları % 31.5
- Aile içi ilişkilerde %19.3
- Okul ve meslek seçimi: %14.3

Anne-babaların gençlerle yaşadığı sorunlar:

- Arkadaş seçimi: % 30.5
- Harcama tüketim: %28.1
- Okul ve meslek seçimi: 15.9¹⁵⁷.

¹⁵³ Gürbilek, s.182.

¹⁵⁴ Gürbilek, s.185-186.

¹⁵⁵ 75 Yılda Kadınlar ve Erkekler, s.162.

¹⁵⁶ Aile Yapısı Araştırması 2006, TC Başbakanlık Türkiye İstatistik Kurumu, 1.Basım. Ankara: TÜİK Yay., s.1.

¹⁵⁷ Aile Yapısı Araştırması 2006, s.11.

İlk tabloda kuşak çatışması ikinci sırada yer alırken, ikinci tabloda kuşak çatışması daha ön planda gözükmektedir.

1980 sonrasında ekonomik yapıdaki liberalleşme ve küreselleşmenin dengesiz gelişmesi işsizlik ve enflasyon sorunlarını doğurdu. Orta tabakanın erimesi, özel televizyon ve radyolarla medyanın etkisinin kültürel ve sosyal yaşamda artmasına yol açtı.

Bu anlamda yukarıda bahsedilen olguların yansımaları aileden gözlemlemek mümkündür. Beylü Dikeçligil aileyi toplumun merceği olarak görmemek gerektiğini vurgularken, bunun yerine toplumsal değişimlerin bütünüyle olmasa da bir yansıması olarak kabul edilmesi gerektiğini savunmaktadır¹⁵⁸. Dikeçligil, “ailede otorite” olgusu konusunda, yukarıda alıntılar yaptığımız çalışmada da “Ailede karar alma süreçleri” başlığı altında aile içi ilişkilere vurgu yapmaktadır.

Bu bağlamda ailenin yerleşim yerine, sosyal tabakalaşma sistemindeki konumuna, ailenin birey sayısına, bireylerin rol tanımlarına ve otorite yapısına göre aile içi ilişkiler sistemi değişmektedir. Ülkemizde bu konuda kapsamlı bir çalışma yapılmamıştır. Dikeçligil de tez kapsamında karşılaştığımız benzer sorunlar nedeniyle belli sonuçlara ulaşmak için yukarıdaki gibi çeşitli genellemeler yapmaktadır¹⁵⁹.

Mübeccel Kıray, 1980’lerdeki kentselleşmeyle birlikte Türk toplumunun para manipülasyonu ile daha fazla ilgilenmeye başladığını ileri sürerek bu bağlamda gelir düzeyi yüksek grupların modern, seküler ve rekreasyonel vb. tüketim kalıpları oluşturduğunu ifade eder.

1980’lerde büyük kentlerde toplum içinde başarı sağlayan gruplar ikiye ayrılır. İlk grupta batı metropollerine bağlı ve seküler değer sistemi içinde olanlar

¹⁵⁸ Beylü Dikeçligil, “Türk Toplumunda Aile Tipleri”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. Cilt 11, İst.: İletişim Yay., 1996, s.19.

¹⁵⁹ Dikeçligil, s.24.

bulunmaktadır. Tutucu grupları temsil eden ikinci grupta ise 3. Dünya ülkelerinde oluşturulan tutucu akımları temsil eden gruplar yer alır.

Bu gruplarda ayırt edici kıstaslar kadınlardır. Siyasal İslam'a karşılık gelen bu gruplarda kadın evde konumlandırılmıştır. Siyasal İslam'ı destekleyen bir diğer unsur da enformel sektördür (küçük ölçekte kayıt dışı üretim).

Aile içinde ve ölçeğinde faaliyet gösteren bu sektörde baba otoritesi hâkimdir. Bu kalıp aynı zamanda tutucu akımların gelişmesini destekler. Ancak aile çözülürken baba otoritesi de azalır. Çünkü ev içindeki üretim tüketim düzeninde -orta sınıflaşma-babanın hâkimiyeti azalmıştır¹⁶⁰.

Büyük sanayi egemenliğinde sevgi iptal edilmiştir. Aile artık o toplumun çok övülen hücresi değildir. Çünkü burjuvanın ekonomik varoluşunun temelini oluşturmaktan uzaktır. Çocuklar aileyi kendilerine artık bir yaşam anlayışı olarak görmezler, babanın bağımsızlığı ve onunla birlikte baba otoritesine karşı direniş kaybolup gider¹⁶¹.

1.6.1980'den Günümüze Türk Edebiyatında Baba-Oğul İlişkisi

1980 sonrası Türk Romanı ve Edebiyatını ele alırken 12 Eylül darbesini etkilerini göz ardı edemeyiz. Berna Moran 1980'li yıllarda Türk romanının radikal bir değişime uğradığını belirtirken bunu toplumsal ve yazınsal nedenlere bağlamaktadır¹⁶². Toplumsal nedenler arasında sol ideolojinin çökertilmesi, üniversite ve basının denetim altına alınması ve toplumun depolitize edilmesi yer almaktadır.

Yeni tip insan yetiştirmek amacıyla eskiden erdem olarak sayılan; idealizm, özveri, eşitlik gibi kavramların içi boşaltılıp bunlara inanmak çağ dışılık ve geri kafalılık olarak kabul edilmeye başlamıştı. Berna Moran bu anlayışın romanı da

¹⁶⁰ Mübeccel B. Kıray, **Kentleşme Yazıları**, 3.Basım. İst.: Bağlam Yay., 2007, s.182.

¹⁶¹ Aydınlanmanın Diyalektiği, s.125-126.

¹⁶² Moran, s.49.

etkilediğini, toplumcu ve ilerici olan yazarların 1980’lerde boşluğa düştüğünü belirtmektedir¹⁶³.

Bu bağlamda kimi yazarlar gerçekçi bir yaklaşımla dış dünyayı yansıtmak yerine yeni arayışlara yöneldiler ve yenilikçi (avantgarde) tarza yöneldiler. Berna Moran, Nazlı Eray’ın, Latife Tekin’in, Orhan Pamuk’un, Bilge Karasu’nun ve Pınar Kür’ün bu tarzda eserler veren yazarlar arasında olduğunu iddia etmektedir.

“Cevdet Bey ve Oğulları” (1982) adlı roman yukarıda adı geçen yazarlar arasındaki Orhan Pamuk’un ilk romanıdır. Nişantaşlı bir ailenin üç kuşak boyunca serüvenlerini anlatan kitapta, 1900’lerin başında İstanbul’da küçük dükkân sahibi, ilk Müslüman tüccarlardan Cevdet Bey işlerini büyütme ve zenginleştirmek istemektedir. Orhan Pamuk bu ilk romanında Batılı anlamda çağdaş ve modern bir aile kurmak, geleneksel ailesini geride bırakmak isteyen bir tüccar ve oğullarını ele alırken 1980’lere kadar Türk toplumsal yapısının ve ailesinin de panoramasını çizmektedir¹⁶⁴. Cevdet Bey ve ailesinin yaklaşık 70 yıllık sürece yayılan hikâyesi anlatılırken bilhassa ailenin erkeği Osman ve Refik üzerinde durulmaktadır. Cevdet Bey’in ölümünden sonra ailenin erkekleri (yöneticisi) büyük kardeş Osman ve küçük kardeş Refik olmuştur. Anneleri Nigan Hanım oğullarını babalarıyla kıyaslamaktadır:

Nigan Hanım oğlunun öfkesinden ve sözlerinden hoşlandı. İsteddiği güzel söz, istediği mutluluk beklenmedik bir biçimde birdenbire gelivermişti. Huyu suyu ne olursa olsun, büyük oğlum şu aileye ve hayata babası kadar bağlı!¹⁶⁵.

Cevdet Bey’in torunu Ahmet de yıllar sonra sevgilisi İlknur’la babasının hatıra defterini okurken onun bilinen yaşam tarzı ve alışkanlıklarına rağmen başarılıdan başarısızlığa gitmesi sevgilisini şaşırtırken Ahmet’i şaşırtmamaktadır¹⁶⁶.

Orhan Pamuk kuşaklararası farklılıkları ele alırken bir yandan aile içindeki devamlılığa vurgu yaparken kentli küçük burjuvayı işleyen kapsamlı bir eser yaratmıştır. Daha önce bahsettiğimiz Anadolu romanlarında kırsal kesim ve taşra ailesi

¹⁶³ Moran, s.50.

¹⁶⁴ Orhan Pamuk, **Cevdet Bey ve Oğulları**, 21.Basım. İst.: İletişim Yay., 2007, Arka Kapak Yazısı.

¹⁶⁵ Pamuk, s.247.

¹⁶⁶ Pamuk, s.591.

ele alınmakta ve baba-oğul ilişkisi (çatışma-devamlılık) ele alınırken 12 Eylül’le birlikte ortaya çıkan yenilikçi biçim ve anlayışta Orhan Pamuk’un “Cevdet Bey ve Oğulları” önemli yere sahiptir. Tarlanın yerini (toprak mülkiyeti) burjuvazinin asıl uğraşlarından biri olan sanayi ve ticaret almıştır.

Yusuf Solmaz, söz konusu romanı ayrıntılı bir biçimde incelerken ve karakterleri irdelerken Cevdet Bey’in küçük oğlu Refik’i de betimlemektedir. Ataerkil aile yapısı içinde tüm aile aynı evde yaşamaktadır. Refik mühendislik eğitimi almıştır. Babasının işini istemeye istemeye devam ettirmektedir. Babasının ölümü ve hemen ardından kendisinin baba olmasıyla yaşamını sorgulamaya başlar. Solmaz, Refik’in kişiliği üzerindeki baskın gücün baba modeli olduğunu ve onun kaybıyla yeni bir gelişim sürecine girdiğini ifade eder. Babasının ölümü kendi ölümünü de hissetmesini ve kabullenmesine yol açmıştır¹⁶⁷.

Evin büyük oğlu Osman, Cevdet Bey öldükten sonra evin reisliğini üstlenmiştir. Ailenin sorumluluğunu taşımaktadır. Babanın otoritesi ona geçmiştir. Kardeşi Refik’in tersine babasının işini sahiplenmektedir. Baba otoritesinin yokluğu iki kardeş üzerinde farklı sonuçlara yol açmıştır. Kardeşi Refik’e göre daha bireycidir. Toplumsal ve evrensel ideallerden uzak yaşamaktadır¹⁶⁸.

1980 öncesi Anadolu romanlarına, 12 Mart ve 12 Eylül sonrası kent romanlarına genel olarak bakıldığında Jale Parla’nın Tanzimat Edebiyatı kapsamında incelediği baba-oğul ilişkisiyle çeşitli benzerlikler bulmak mümkündür.

Baba, oğul ve aile arasındaki üçlü yapının çeşitli değişimlere rağmen devam etmesi bu bakımdan önemlidir. Toplumsal alanın yeri değişse de, kırsal kesim ya da kent soylu burjuva da olsa baba-oğul ilişkisinin oluşumu ve işleyişi çok fazla değişmemekte, biçimsel anlamdaki değişim genel yapıda görülmemektedir.

Daha önce “Cevdet Bey ve Oğulları” adlı romanını incelediğimiz Orhan Pamuk da kendi özel hayatında babasıyla geleneksel baba-oğul ilişkisine benzer bir deneyim

¹⁶⁷ Yusuf Solmaz, **Orhan Pamuk’un Cevdet Bey ve Oğulları Romanında Anlam Arayışı**, 1.Basım. Ankara.: Phoenix Yay, 2003, s.79.

¹⁶⁸ Solmaz, s.95.

yaşamış ve bu deneyimi Nobel Ödül Töreni konuşmasında anlatmıştır. Daha sonra bu konuşma “Babamın Bavulu” adlı kitapta diğer başka yazılarla birlikte yayımlanmıştır.

Pamuk söz konusu konuşmasında ölümünden iki yıl önce babasının kendi yazıları, el yazmaları ve defterler olan bir bavulu kendisine utanarak verdiğini ifade eder. Babası oğlundan bu yazıları ölümünden sonra okumasını ister.

Kitabın ve konuşmanın ilk paragrafından çoğu Türk ailesinde olduğu gibi baba ile oğul arasında belli bir mesafe olduğu anlaşılmaktadır. Babasının kendine ve yazarlık mesleğine gösterdiği saygıyı takdir eden Orhan Pamuk diğer yandan da babasının geleneksel babalardan farklılığı konusunda şunları belirtmektedir:

Emreden, yasaklayan, ezen, cezalandıran sıradan bir baba olmadığı, beni her zaman özgür bırakıp, bana her zaman aşırı saygı gösterdiği için ona müteşekkirdim. Pek çok çocukluk ve gençlik arkadaşımın aksine, baba korkusu bilmediğim için hayal gücümün zaman zaman özgürce ya da çocukça çalışabildiğine bazen inanmış, babam gençliğinde yazar olmak istediği için yazar olabildiğimi içtenlikle düşünmüştüm. Onu hoşgörüyle okumalı, otel odalarında yazdıklarını anlamalıydım¹⁶⁹.

Bu kısa alıntıda Orhan Pamuk Türk toplumunda baba-oğul ilişkisinin genel yapısı, olumlu olumsuz yanları ve handikaplarını başarılı bir biçimde özetlemektedir. Pamuk’a göre babası geleneksel, ataerkil, otoriter yapıdaki babalardan farklıdır ve oğluna değer vermektedir. Böylece hem oğlunun psikolojik gelişiminin sağlıklı olmasını sağlamış hem de onun erginleşmesinde önemli rol oynamıştır.

Pamuk, ilk romanı olan “Cevdet Bey ve Oğulları”nı yazdığı süreçte de en büyük destekçisinin babası olduğunu belirtirken, babasının onun Nobel Ödülü alacağından emin olduğunu ifade etmektedir. Hemen her çocuğun (oğlun) babasından duymak istediği onayı, görmek istediği desteği ve takdiri kendi babasından alan Orhan Pamuk şunları belirtmektedir:

Bu sözü, ona inanmaktan ya da bu ödülü bir hedef olarak göstermekten çok, oğlunu desteklemek, yüreklendirmek için ona ‘Bir gün paşa olacaksın!’ diyen bir Türk babası gibi söylemişti. Yıllarca da beni her görüşünde cesaretlendirmek için bu sözü tekrarladı durdu¹⁷⁰.

¹⁶⁹ Orhan Pamuk, **Babamın Bavulu**, 1.Basım. İst. : İletişim Yay., 2007, s.32.

¹⁷⁰ Pamuk, *Babamın Bavulu*, s.38.

Orhan Pamuk konuşmasındaki (kitaptaki) bu ifadesiyle kendi eserlerindeki oğulların erginleşme sürecine benzer bir süreci kendisinin de yaşadığını aktarırken kurmaca-gerçek yaşam, sanat eseri-gerçek yaşam arasındaki paralellikleri vurgulamaktadır. Böylece edebiyat hem baba-oğul ilişkisinin zenginliğinden faydalanan bir sanat dalı olurken hem de Türk aile yapısındaki baba-oğul ilişkisi açısından sosyolojik ve psikolojik veriler içermektedir.

1.7.Türk Mitolojisinde Baba-Oğul İlişkisi

Baba-oğul ilişkisini ele alırken mitolojinin önemine daha önce değinilmişti. Türk sinemasını ve toplumsal yapıyı çözümlerken Türk Mitoloji'si de üzerinde durulması gereken bir alandır. Türk Mitolojisi'ni ele alan en önemli eserlerden biri de “Dede Korkut Masalları”dır. “Dede Korkut Masalları” , Türk dilinin ve edebiyatının, Türklerin örf ve adetlerinin, ahlak ve törelerinin, inançlarının ve kahramanlıklarının olduğu gibi verildiği bir eserdir.

“Dede Korkut Masalları”nda geçen tarihi olayların bir bölümü belirsiz bir tarihte geçerken, bir bölümü de tarihi sürece denk düşmektedir. Genelde Oğuz Türklerinden bahseden eserin yazarı olarak gösterilen Dede Korkut'un Göktürk'ler zamanında yaşadığı sanılmaktadır¹⁷¹. Söz konusu masallarda (destanlarda) aile önemli yer tutar ve kadına büyük itibar gösterilmektedir. Ana-baba çocuktan kurulu Türk ailesinde sevgi ve şefkat hâkimdir ve ölümler karşısında dağılma yerine birbirine bağlanma söz konusudur¹⁷².

Orhan Şaik Gökyay tarafından hazırlanan “Dede Korkut Hikâyeleri” adlı çalışmada 12 hikâye yer almaktadır. Bunlar sırasıyla; “Dirse Han Oğlu Boğaç Han Boyu”, Salur Kazan'ın Evinin Yağmalandığı Boyu”, “Bay Büre Bey Oğlu Bamsı Beyrek Boyu”, “Kazan Bey'in Oğlu Uruz Bey'in Tutsak Olduğu Boyu”, “Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Boyu”, “Kanlı Koca Oğlu Kan Turalı Boyu”, “Kazılık Koca Oğlu Yegenek Boyu”, “Basat'ın Tepegöz'ü Öldürdüğü Boyu”, “Begil Oğlu Emren'in Boyu”,

¹⁷¹ Orhan Şaik Gökyay (hızl.), **Dede Korkut Hikâyeleri**, 1.Basım. İst.: Kabalcı Yay., 2006, s.10.

¹⁷² Gökyay, s.18.

“Uşun Koca Oğlu Segrek Boyu”, “Salur Kazan’ın Tutsak Olup Oğlu Uruz’un Çıkarttığı Boyu” ve “İç Oğuz’a Dış Oğuz Asi Olup Beyrek’in Öldüğü Boyu” adlı hikâyelerdir.

Görüldüğü üzere hikâyelerin çoğu baba-oğulların adını taşımaktadır. Söz konusu hikâyelerde oğullar kendi topluluklarında bir yandan kendilerini ispat ederek babalarının yerine iktidara gelmeye çalışırken, diğer yandan da iç ve dış düşmanlarla mücadele etmektedirler.

“Kazan Bey’in Oğlu Uruz Bey’in Tutsak Olduğu Boyu” adlı hikâyedeki dizeler “Dede Korkut Hikâyeleri”ndeki (Masallarında, Destanlarında) baba-oğul ilişkisi üzerinde genel bir fikir vermektedir:

A bey baba, iştirim, ne dersin?
Ama Arafat’ta erkek kuzu kurban için;
Baba oğul kazanır, ad için;
Oğul da kılıç kuşanır baba gayret için,
Benim de başım kurban olsun senin için!¹⁷³

Oğulun Türk kültürü ve toplumundaki yeri ve önemi açısından “Dede Korkut Hikayeleri” zengin veriler içermektedir. Bu bağlamda eski Türk topluluklarında “oğulsuzluk” bir tür lanetlenme olarak görülmektedir. Diğer yandan da oğulsuz beylerin, taçlarının ve tahtlarının ortada kalacağına inanılmaktadır. Kısacası oğul olmayanların hem Tanrı katında, hem de toplum katında yerleri olmamaktadır¹⁷⁴. Benzer görüş ve düşünce tarzının günümüz Anadolu topraklarında kırsal kesimde kısmen devam ettiğini iddia edebiliriz. Bu bağlamda Doğu ve Güneydoğu Anadolu’da tarımla ve ticaretle uğraşan ailelerin çoğunda oğul bilhassa büyük oğul söz konusu iş ve ticaretin en büyük mirasçısı olarak gözükmekte, kız çocuklarına mülkiyet ve sorumluluk anlamında fazla önem verilmemektedir. Bunun yanı sıra çoğunlukla Anadolu’da kısmen büyük şehirlerde erkek çocuk sahibi olmak bir statü ve prestij sembolü olmaya devam etmektedir. Berdel, kumalık gibi çağdışı gelenekler kısmen de yaşatılmaktadır.

¹⁷³ Gökyay, s.116.

¹⁷⁴ Adnan Binyazar, **Dede Korkut**, 1.Baskı. İst.: Yapı Kredi Yay., 1996, s.40-41.

“Dede Korkut Hikayeleri”nde oğlun önemine dair diğer vurgulardan biri de onun babanın en önemli organlarından biri olan görme organıyla bir tutulmasıdır. Gözün yaşamsal önemiyle oğlun eşit tutulmasının yanı sıra babanın adını sonsuza kadar taşıması da söz konusu hikayelerde ısrarla dile getirilmektedir¹⁷⁵. Bu bağlamda çeşitli devletler kuran Türk yönetim anlayışıyla günümüz büyük aile şirketleri ve bunlara bağlı holdingler arasında bazı temel benzerliklerin olduğu görülmektedir.

Bahaeddin Ögel ise “Türk Mitolojisi” adlı kapsamlı çalışmasında, “Tek Oğul ve Değerli Oğul” başlığı altında Türk destanlarında ve mitolojik masallarındaki büyük yiğitlerin, yaygın olarak babalarının tek oğulları olduğuna vurgu yapmaktadır. Oğuz Kağan ve Mete gibi önemli liderler babalarının tek oğulları olarak gözükmektedir¹⁷⁶. Bahaeddin Ögel ayrıca dünya psikoloji ve edebiyat literatüründe önemli yer tutan “baba-oğul rekabeti” konusunda da Sigmund Freud’un “Oidipus Kompleksi” teorisinin dayandığı mitolojik efsaneyi basit olarak nitelemektedir. Bu iddialı yoruma göre; Mete ve Oğuz Han’ın babaları arasındaki rekabet böyle basit bir efsane ile karşılaştırılmamalıdır. Devlet töresi ve imparatorluk geleneği gibi önemli meselelerinin yanı sıra, Oğuz Han ve Mete söylentilerinin imparatorluk mitolojileri olduğunu belirten Ögel, söz konusu mitolojilerin ciddiyetine ve önemine vurgu yapar¹⁷⁷.

Tez kapsamında ele alınan “baba-oğul ilişkisi” ve bununla bağlantılı “baba-oğul rekabeti”nin Freudyen Yaklaşım yerine Jungcu Yaklaşım ve Yöntemle çözümlenmesinin / incelenmesinin en önemli nedeni, Freudyen Yaklaşım’ın temel öğelerinden “Oidipus Kompleksi”nin Ögel’in iddia ettiği gibi basit bir efsaneye dayanması değil, Jungcu Yaklaşım’daki “kolektif bilinçdışı” ve bununla bağlantılı olguların daha kapsamlı bir çalışma alanı yaratmasıdır.

¹⁷⁵ Binyazar, s.42.

¹⁷⁶ Bahaeddin Ögel, **Türk Mitolojisi (Cilt 2)**, 3.Basım. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yay., 2006, s.13.

¹⁷⁷ Ögel, s.25.

2. TÜRK SİNEMASINDA, TOPLUMSAL YAPISINDA VE SİYASETİNDE TARİHSEL GELİŞİM VE JUNGCU YAKLAŞIMA GÖRE BABA-OĞLUN TEMSİLİ

2.1. Cumhuriyet'in İlk Yıllarından 1980'e Kadar Türkiye'nin Toplumsal, Siyasi Yapısındaki Değişiklikler ve Jungçu Yaklaşımına Göre Baba-Otorite Figürleri

Cumhuriyet'in ilk yıllarından 1980'e kadar Türk siyasal hayatındaki baba-otorite figürleri incelenirken, Mustafa Kemal Atatürk'ten Kenan Evren'e kadarki dönemde yer alan; İsmet İnönü, Adnan Menderes, Süleyman Demirel ve Bülent Ecevit bu kapsamda ayrıntılı biçimde ele alınacaktır.

Alexander Kojeve "Otorite Kavramı" adlı çalışmasında iktidar ve siyasi iktidar kavramları üzerine de yoğunlaşmaktadır. Bu bağlamda devlet olgusu ön plana çıkmakta, devletle otorite ve iktidarın ayrı düşünülmemeyeceğini vurgulamaktadır:

Siyasi "İktidar", bunu, onu temsil eden ya da cisimleştiren kişi veya kişiler aracılığıyla icra eden Devletin iktidarındır. (Kelimenin geniş anlamında) Devlet olmaksızın, (terimin asıl anlamında) siyasi İktidar yoktur. İktidarın "kitle"ye aitmiş gibi görüldüğü "demokratik" denen devletlerde bile, iktidarı elinde tutup icra eden aslında Devlettir: yalnızca, bu durumda, Devlet "yurttaşlar"ın bütününde cisimleşmiştir ya da bu bütün tarafından temsil edilmektedir; ama burada bile, bireyler siyasi İktidarı, "şahıslar" olarak değil (örneğin, çocukların hiçbir siyasi İktidarı yoktur), ancak yurttaşlar oldukları; yani kolektif olarak Devleti temsil ettikleri ya da cisimleştirdikleri ölçüde elde tutarlar. Bu nokta üzerinde, "demokratik" bir Devletin yurttaşlarının İktidarı, bir oligarşinin [takımerk], ya da hatta "mutlak" bir monarkın [tekerk, hükümdar] ya da bir "tiran"ın, "diktatör"ün, vs. iktidarından özsel olarak farklılık göstermez¹⁷⁸.

En geniş anlamıyla iktidar tutkusu, insancıl veya olmayan, istenen etkileri dış dünya üzerinde oluşturmak istemidir. Bu tutku, insan doğasının en temel parçasıdır ve etkin kişilerin en belirgin ve önemli parçasıdır. Her tutku, eğer anında doyurulamıyorsa, bunu sağlama yeteneği özlemini duyurur, bu nedenle, herhangi bir iktidar tutkusu şekli gelişir. Bu, en kötülerini için olduğu kadar en iyi tutkular için de doğrudur¹⁷⁹.

¹⁷⁸ Kojeve, s.70.

¹⁷⁹ Bertrand Russell, **İktidar**, Erol Esençay (çev.), 1.Basım. İst.: Deniz Yay., 1983, s.209.

Yeşim N.Sünbuloğlu, “Medya Milliyetçilik Şiddet” adlı kolektif çalışmada, feminist araştırmacıların uzunca bir süreden beri tüm ulusları cinsiyetlendirdiğine dikkat çeker. Bu bağlamda ulusun bir aile olduğu şeklindeki tanımlamalar ön plana çıkar. Ulusun aileye benzetilmesi milliyetçi söylemde sık rastlanan bir metafordur ve basit bir benzetme olmanın ötesinde ailenin ve ulusun ve ulus-devletin yapılandırılmasının ne tür bir hiyerarşiye dayandırıldığını açık bir şekilde gözler önüne serer. Bu metafor bir taraftan aile içindeki cinsiyete dayalı işbölümünü toplumsal hayatın cinsiyet ayrımcılığına dayalı yapılandırılmasının gerekçesi olarak kullanır ve her iki alandaki yapılandırmanın toplumsal kurgular olduğu dolayısıyla farklı şekillerde kurgulanabileceği gerçeğini gizlemek için bu ilişkileri doğallaştırır.

Bunun yanında devlet, içindeki iktidar ilişkilerini gizlemek için özellikle ulus-devlet ve vatandaş ilişkisini ailenin de temeli olarak varsaydığı sevgi temeline dayandırır. Böylece ulus-devletin en etkili kontrol mekanizmalarından biri vatandaşlarıyla kurduğu ilişkinin (yalnız) şiddete dayalı değil, (aynı zamanda da) hegemonik olmasıdır¹⁸⁰.

Foucault’ya göre iktidar; ne (bireysel ya da kolektif) istençlerden yola çıkarak oluşur ne de çıkarılardan türer. İktidar; iktidarlardan, iktidarın çok sayıdaki sorunundan ve etkisinden yola çıkarak oluşur ve işlev görür. Foucault incelenmesi gerekenin, bu karmaşık alan olduğunu vurgularken, iktidarın bağımsız olduğu ve iktisadi sürecin ve üretim ilişkilerinin dışında deşifre edilebileceği sonucuna varılamayacağını ifade eder¹⁸¹.

İktidar, tahakküm ve otorite genellikle birlikte ele alınan kavramlardır. İktidar soyut bir kavramdır. İktidar ilişkilerinden doğan, tahakküm ve otorite direnebilecek olgularken, iktidar kaçınılmaz olarak kabul edilen bir şeydir¹⁸².

¹⁸⁰ Yeşim N.Sünbuloğlu, “Beyaz Bereler, ‘Karadeniz Güzellemesi’ ‘Av Hatırası: Hrant Dink Cinayeti Sonrasında Ortaya Çıkan Milliyetçi Tepkiler, Hegemonik Erkeklik ve Medya”, **Medya–Milliyetçilik–Şiddet**, Barış Çoban (hızl), 1.Basım. İst.: Su Yay., 2009, s.104.

¹⁸¹ Michel Foucault, **İktidarın Gözü**, Işık Ergüden (çev.), 1.Basım. İst.: Ayrıntı Yay., 2003, s.111.

¹⁸² Saul Newman, **Bakunin’den Lacan’a (Anti Otoriteryanizm ve İktidarın Altüst Oluşu)**, Kürşad Kızıltuğ (çev.), 1.Basım. İst.: Ayrıntı Yay., 2006, s.40.

2.1.1. Cumhuriyetin Kurucu Babası: Mustafa Kemal Atatürk

Cumhuriyet Türkiye'sinin en önemli otorite ve baba figürlerinden biri Mustafa Kemal Atatürk'tür. Parlak bir askeri kariyere sahip olarak Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde orduda görev alan Mustafa Kemal, İmparatorluğun yıkılıp Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla birlikte Soyadı Kanunu'yla Atatürk soyadını almıştır¹⁸³.

Türklerin atası anlamına gelen bu kelime ve soyad bu açıdan da oldukça önemlidir. Mustafa Kemal Atatürk, yeni bir dönemin başlangıcında yeni bir rejim ve devletin ortaya çıkışıyla yeni bir lider dünya siyaset sahnesine çıkmıştır:

Hayati bir savaşın sonunda önemli bir coğrafyada kurulan Türkiye'de yeni bir lidere ihtiyaç vardı. Mustafa Kemal Atatürk dünyaca da kabul edilen dehasıyla kısa sürede büyük bir değişim ve dönüşümü başlattı. Bu kadar kısa bir sürede geleneksel bir toplumda böylesine bir değişimi benimsetmek güçlü ve otoriter bir liderlik vasfını gerektirmekteydi. Öncelikle Mustafa Kemal Atatürk'ün aldığı eğitim, edindiği bilgi birikimi ve tecrübesiyle kendi halkını çok iyi tanıdığını belirtmek gerekmektedir.

Babasını erken yaşta kaybeden Mustafa Kemal annesine ve kız kardeşlerine bakmak zorunda kalmış, daha sonra askeri eğitim alarak bu mesleğe yönelmiştir. Bu durum baba eksikliğine yol açıp onun kişiliğini etkilemiş, baba otoritesi eksikliğini ordu otoritesiyle dengelemeye çalışmıştır. Osmanlı Ordusunun bir mensubu iken ülkesinin geleceğini görüp en büyük otoriteye Padişah-devlet otoritesine karşı çıkmış ve başarılı olmuş, böylece bir erkek, bir oğul olarak erginliğini ispat etmiştir. Kendisi halkının ve ülkesinin babası olmuştur. Bu durumu Freud ve Lacan öğretisi içinde “Babanın Yasasına”^{*} karşı çıkış olarak da niteleyebiliriz.

¹⁸³ Sina Akşin (hızl), **Yakınçağ Türkiye Tarihi** (Cilt 1), 1.Basım. İst.: Milliyet Yay., s.154.

^{*}Bkz. “Babanın Yasası” s.46.

Atatürk üzerine yapılan en önemli çalışmalardan biri Lord Kinros tarafından yazılan “Atatürk” adlı eserdir. Lord Kinros söz konusu kapsamlı eserinde Atatürk’ün hayatını ayrıntılı biçimde ele almaktadır. Lord Kinros, şu görüşleri ifade etmektedir:

Atatürk gerçekten de Türklerin babasıydı. Bugün haritada, Osmanlı İmparatorluğunun darmadağın kırıntılarından kurtulmuş yoğun bir bütün olarak görünen Türkiye’yi yaratmıştı. O olmasaydı, Türkiye ancak bu parçacıklardan biri olarak kalacak, başka ülkelerin imparatorlukları arasına sıkışmış, belki de bir uydu durumuna düşüp yutulmuş olacaktı. Atatürk, Türkleri bir millet haline getirmiş, yurt sevgilerini canlandırmış, onlarda kendilerine karşı bir saygı uyandırmıştı. Türkiye’ye, sürekli bir siyasi sistem sağlamıştı. Şimdi, ülkesinin insanlarından; yurdunun çağdaş uygarlık dünyasındaki yerini bulması için ölü geçmişini silkip atmış, kişiliği ve eğitimiyle Avrupa milletleriyle boy ölçüşme yeteneğini kazanmış yeni bir Türk tipi yetiştiriyordu¹⁸⁴.

Lord Kinros’un bu saptamasından, kendisi de otoriteye karşı gelerek, kişileşme sürecinden başarıyla çıkarak erginliğini ispat eden Atatürk’ün, halkının da kendi kişiliğini bulmasını ve ayakları üzerinde durmasını sağlayan baba-otorite rolünü başarıyla gerçekleştirdiğini söyleyebiliriz.

Aynı eserde Atatürk’ün baba-oğul ilişkisi üzerine olan görüşlerine yer verilmekte, O’nun oğlu olmamasına üzülmeyeceği, büyük adamların çocuklarının çoğunlukla dejenere olduğunu düşündüğü ve babadan oğla kalacak bir iktidar düşüncesine karşı olduğundan, oğlu olmasını siyasi bakımdan sakıncalı bulduğu ifade edilmektedir¹⁸⁵.

Atatürk, Cumhuriyet’in ilanından itibaren çalışma arkadaşlarıyla birlikte sosyal, ekonomik ve kültürel alanlarda bir takım hızlı ve seri yenileşme ve Batılılaşma hareketlerine girişti. Bir takım kesimlerce kolayca benimsenen, bir takım kesimlerce benimsenemeyen ve itiraz edilen çalışmalar şunlardır: Hilafetin Kaldırılması (1924), 1924 Anayasası’nın kabul edilmesi, Devrim Hareketleri (Yeni Harflere Geçiş, Eğitimin Birleştirilmesi, Yeni Ölçü Birimlerinin Kabulü, Sanayinin Devletleştirilmesi, Medeni Kanun, Soyadı Kanunu, Şapka Kanunu vb.). Osmanlı İmparatorluğu’nun yıkılmasından sonra kurulan bu genç ve yeni cumhuriyetin geleceği için oldukça önemli olan bu

¹⁸⁴ Lord Kinros, *Atatürk –Bir Milletten Yeniden Doğuşu*, 19.Basım. İst.: Altın Kitaplar, 2007, s.546.

¹⁸⁵ Lord Kinros, s.549.

adımlar ancak güçlü ve otoriter bir lider (baba) ile gerçekleşebilirdi. Türk halkı da bu bağlamda Atatürk'ü (kurucu) baba olarak kabul etmiştir.

Atatürk üzerine yapılan diğer çalışmalardan biri de Falih Rıfkı Atay'ın "Babanız Atatürk" adlı eseridir. 1.Dünya Savaşı'nda yedek subay olarak görev alan, Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde milletvekilliği yapan Atay, daha çok Atatürk üzerine yaptığı çalışmalarla tanınmıştır.

Falih Rıfkı Atay kitabın önsözünde coşkulu ve milliyetçilik duyguları yoğun bir biçimde şunları belirtmektedir:

Sevgili çocuklar! Her birinizin bir babası ve bir annesi var. Onlar olmasaydı dünyaya gelmezsiniz. Eğer Atatürk, milletin ve ordularının başında Anadolu savaşlarını kazanmasaydı, bu dünyada vatansız ve hürriyetsiz kalırdınız. Asıl öksüzlük budur. Onun için kitaba Babanız Atatürk adını koydum. Hayatınızı ana-babanıza, hür şanlı ve şerefli Türklüğünüzü Atatürk'e borçlusunuz¹⁸⁶.

Atay, Mustafa Kemal'in Atatürk soyadı alması konusundaki görüşlerini belirtirken daha önceki liderlerin "Türküm" demediğini, onun gururla "Ne Mutlu Türküm Diyene!" dediğini ifade ederek, O'nun milliyetçi olduğuna ama ırkçı olmadığına vurgu yapmaktadır¹⁸⁷.

Araştırmacı-yazar, yönetmen Can Dündar 2008 yılında gösterime giren ve büyük tartışmalara yol açan "Mustafa" adlı filminin kitabında 1920'lerin ortasında Mustafa Kemal'in muhalefeti silip otoritesini yerleştirme, devrimlerini pekiştirme çabası içinde olduğunu belirtirken, aynı dönemde Mussolini'nin heykeltıraşı Canonica'nın Türkiye'ye davet edildiğini de sözlerine ekler.

Görkemli heykellerinin yapılması, muhalefeti sindirmesi, Cumhuriyet Halk Fırkası'nın tek parti olması ve rejimin tek partili tek şefli olması Batıda bu tarz yönetimin dikta rejimine benzetilmesine yol açmıştı¹⁸⁸.

¹⁸⁶ Falih Rıfkı Atay, **Babanız Atatürk**, 1.Basım. İst.: Pozitif Yayınları, 2006, s.6.

¹⁸⁷ Atay, s.117.

¹⁸⁸ Can Dündar, **Mustafa**, 2.Basım. İst.: NTV Yayınları, 2009, s.138.

Ayşe Saraçgil, “Bukelamun Erkek” adlı çalışmasında Atatürk’ü erkekliğin arketipi, Türk toplumundaki yeni iktidar ilişkilerinin başlıca yaratıcısı, ölümsüz bir kişi haline getiren politik kesime değinir. Saraçgil’e göre bu kesim, Jön Türk devriminden itibaren ülkenin yönetimini uzun zamandır elinde tutmuş, Cumhuriyet’in ilk dönemlerinden beri Kemalizm’i bir devlet felsefesi olarak algılayan ve bunun uygulanmasını CHP’nin tek parti rejimine bırakmış olan devletçi kesimdir¹⁸⁹. Söz konusu devletçi kesimi modernleşme projesinin temel prensiplerini ataerkil bir antlaşma çerçevesinde kabul eden babalar olarak ele alan Ayşe Saraçgil, kılavuz baba rollerini üstlenen bu babaların modern–milli toplumu oluşturmaya çabaladıklarını belirtir. Burjuva toplumunun ahlaki kılavuzluğu egemen erkek figürüne değil, belirli bir hiyerarşik düzen içerisinde iktidarı paylaşan bir gruba emanet edilmiştir¹⁹⁰.

Bu bağlamda Atatürk kendisinden sonra gelecek babalar için mükemmel bir prototip olmuştur. Yeni kurulan bir Cumhuriyet ve onu oluşturan halk (millet) için gerekli, hayati ve önemli kararları uygulama aşamasında inisiyatif ve sorumluluk alan, tutkulu ve hırslı bir baba olan Atatürk, böylece erginleştğini ispat etmiş, halkı ve diğer yönetim kadrosu için olumlu bir örnek oluşturmıştır.

2.1.2. İkinci Adam –Milli Şef İsmet İnönü

Cumhuriyet tarihinde Atatürk’ten sonra en önemli otorite figürlerinden biri de İsmet İnönü’dür. 1881-1973 yılları arasında yaşayan İnönü daha çok Kurtuluş Savaşı sırasındaki ve Lozan Konferansı’ndaki başarılarıyla tanınmaktadır.

Atatürk’ün en yakın arkadaşı olarak bilinen İsmet İnönü hakkında yayınlanmış en kapsamlı çalışmalardan biri de Şevket Süreyya Aydemir tarafından yazılan üç ciltlik “İkinci Adam” adlı kitaptır.

Eserde İnönü’nün biyografisine ayrıntılı biçimde yer verilirken daha çok askeri yaşamı ön plana çıkarılmaktadır. Aydemir, “İkinci Adam”ın önsözünde Atatürk ile

¹⁸⁹ Saraçgil, s.301.

¹⁹⁰ Saraçgil, s.302.

İnönü'yü karşılaştırır. İnönü'nün Atatürk'e göre daha temkinli, titiz, kontrollü olduğu öne sürer. Yazar, İsmet İnönü'yü neden İkinci Adam olarak nitelendirdiğini kendisine sorar ve cevabını verir: “*Yakın tarihimizde Mustafa Kemal’den sonra, en etkili adam olduğu için...*”¹⁹¹

Aydemir, İnönü'nün mazbut ve kapalı bir aile ortamında otoriter bir babanın gözetiminde büyüdüğünü belirtir. Yazar söz konusu eserinde Lozan Konferansı'nın da İsmet İnönü'nün kariyerinde önemli bir yere sahip olduğunu ifade ederek onun otoriter kişiliği hakkında şu ipuçlarını vermektedir:

Lozan’dan sonra, Türkiye siyaset sahnesinde, artık bir İkinci Adam vardır. Bu İkinci Adam, Tek Adam’ın ardında, hatta bazen karşısında, ama daima yanındadır. Olayların akışı, kendi içinde kendisini gittikçe, daha itirazsız kabul ettirecekti¹⁹².

Aydemir, Tek Şef, Tek Parti olgusuna da değinerek, Cumhuriyet’in kuruluşundan hemen sonraki dönemi geçiş devresi olarak niteler ve bu dönemde izlenen politikaların “otoriter hükümet” rejiminin yerleşmesiyle sonuçlandığını ifade eder¹⁹³.

İsmet İnönü'nün yaşamındaki önemli olaylardan biri de 1927 yılında askerlikten emekliye ayrılmasıdır. 35 yıllık askerlik kariyerine veda eden İnönü sivil yaşamına Başbakan olarak devam edecektir. Bu görevini Atatürk’ün ölümüne kadar devam ettirecektir. İsmet İnönü, buna rağmen ölümüne kadar “İsmet Paşa” olarak anılmıştır ve bu eğilim günümüzde de devam etmektedir. Bu durumu Türk toplumunda askeri otoriteye ve unvanlara karşı verilen önem ve değerle açıklayabiliriz.

1923-1938 yılları arasında Başbakan olarak siyasi yaşamını sürdüren İsmet İnönü 10 Kasım 1938’de Atatürk’ün vefatının ardından 11 Kasım 1938’de Cumhurbaşkanı olarak seçildi.

1938 yılının sonlarında olağanüstü olarak toplanan Cumhuriyet Halk Partisi Kurultayı’nda birtakım önemli kararlar alındı. Bu kararları 1950 yılından itibaren Türk

¹⁹¹ Şevket Süreyya Aydemir, **İkinci Adam (1.Cilt)**, 1.Basım. İst.: Remzi Kitabevi, 1966, s.6.

¹⁹² Aydemir, s. 267.

¹⁹³ Aydemir, s.285.

siyasi yaşamında önemli ve kritik bir yere sahip olacak ve İnönü'nün en büyük siyasi rakiplerinden biri haline gelecek Adnan Menderes okudu:

Partimizin değişmez Genel Başkanlığı'na intihap olunan Türkiye Devletinin büyük Reisicumhuru ve Kahraman Türk Ordusunun yüce başbuğu, Milli Şef İsmet İnönü'ye Büyük Kurultay'ın yürekten saygı ve bağlılığının arzına karar verilmesini ve bu kararın kendisine sunulmasını, derin hürmetlerimizle teklif ederiz¹⁹⁴.

Atatürk'ün ölümüyle devletin başına geçen İsmet İnönü, İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla kariyerinin en zorlu dönemlerinden birine girmek üzereydi. Türkiye bütün çabalara rağmen istenen ekonomik gelişmeyi sağlayamadığı için savaşa girmeye hazır değildi. Söz konusu savaşa girmek ülkeyi zora sokabilirdi. Bütün ve iç dış baskılara rağmen Türkiye'yi savaşa sokmayan İnönü hem eleştirilmiş hem de takdir edilmiştir.

Uzun yıllar askerlik yapan bir siyasetçinin strateji ustası olarak ön plana çıktığı bu dönem İsmet İnönü'nün Türk siyasetinde en önemli figürlerinden biri haline gelmesini sağlamıştır. Ölümüne kadar Türk siyasetinin her döneminde ön planda olan İsmet İnönü çok partili hayata geçişte de etkin rol oynamış ve iktidarı yitirme ihtimaline rağmen bu süreci desteklemiştir.

Şevket Süreyya Aydemir, İsmet İnönü'nün bu yaklaşımının yani kendi otoritesini sona erdirecek bir girişimi desteklemesini tarihte daha önce pek rastlanmamış bir olay olduğunu söyleyerek, bunun önemini vurgular ve yakın tarihimizde kahramanlar devrinin sona erdiğini belirtir¹⁹⁵.

1950 yılında yapılan genel seçimlerde yeni bir parti, Demokrat Parti birinci parti oldu ve iktidarı 27 yıl sonra CHP'den aldı. Partinin başında genç bir politikacı eski bir CHP'li Adnan Menderes bulunmaktaydı. Menderes 1938 yılında partisinin kurultayında artık muhalefet lideri olan İsmet İnönü'nün Milli Şefliğini ve değişmez CHP başkanlığını ilan etmişti. Böylece genç bir politikacı erginleşerek eski liderine (bir anlamda babasına) karşı kendini ispat etmiş oluyordu.

¹⁹⁴ Aydemir, s.40.

¹⁹⁵ Aydemir, s.413.

İnönü, Demokrat Parti'nin iktidarda olduğu 1950-1960 yılları arasında muhalefet lideri olarak görev almıştır. 27 Mayıs 1960 askeri müdahalesinin ardından 1965 yılına kadar tek başına olmasa da iktidarda yer aldı. 1965 yılında seçimleri kaybetti ve Türk siyasetinden çekilmeye hazırlandı. 1972 yılında partisinden istifa etti ve 1973 yılında hayatını kaybetti.

İnönü hakkında genel bir değerlendirme yapmak gerekirse: Atatürk gibi hırslı, tutkulu ve karizmatik liderin (babanın) en yakın çalışma arkadaşı olarak zor görevler almış aynı zamanda katalizör rolü üstlenmiştir. Daha ılımlı, ölçülü, sakin bir politika benimseyen İsmet İnönü, kişiliğine uygun bir liderlik anlayışını Türk politik yaşamına yerleştirmiştir. Atatürk kadar karizmatik bir lider olmasa da bilhassa 2.Dünya Savaşı sırasında ve çok partili hayata geçiş sürecindeki başarılı kriz yönetimiyle strateji ustası bir lider (baba) olduğunu ispat etmiştir.

2.1.3. Demirkırat Baba: Adnan Menderes

“Demirkırat” kelimesi Türk siyasi literatürüne Demokrat partinin siyasi hayata girmesi ve logosunun özellikleri nedeniyle yerleşmiştir. Bu durum halk arasında demokrat kelimesinin pek bilinmemesiyle ve halkın kendisine yabancı gelen kelimeye kendine göre değiştirmesiyle açıklanmaktadır¹⁹⁶.

1945 yılında CHP içinden gelen isimlerle kurulan Demokrat Parti, 1946 yılında yapılan ilk çok partili seçimde başarı göstererek 62 milletvekilliği kazandı. Uzun yıllar süren tek parti rejimi hem yurt içinde hem de yurtdışında tepki çekmekte, halkta yeni bir parti ve iktidar isteği ön plana çıkmaktaydı.

¹⁹⁶ Mehmet Ali Birand, Can Dündar ve Bülent Çaplı, **Demirkırat -Bir Demokrasinin Doğuşu**, 14.Basım. İst.: Doğan Kitap, 2007, s.25.

1950 Mayıs'ında yapılan seçimlerle yıllardır beklenen değişim yaşandı ve Adnan Menderes (1899-1960) liderliğindeki Demokrat Parti oyların %53'üyle 408 milletvekilliği kazanarak “Beyaz İhtilali” gerçekleştirdi¹⁹⁷.

Adnan Menderes'in bu zaferi Türkiye Cumhuriyeti siyasi yaşamında bir ilki gerçekleştirerek güçlü ve tecrübeli politikacılara (babalara) karşı, daha genç ve tecrübesiz politikacıların (oğulların) zaferi olarak tarihe geçti.

“Modernlik Nostaljisi” adlı çalışmada çok partili sisteme geçişin ilk kuşak cumhuriyetçiler tarafından çok olumlu karşılanmadığı ifade edilmektedir. Söz konusu çalışmada ‘Cumhuriyet’in çocukları’ denebilecek bu kuşağın, siyasal partilerin sayısal artışından ve birden çok baba (ata) figürünün ortaya çıkışından rahatsızlık duydukları belirtilmektedir¹⁹⁸.

İsmail Cem, “Türkiye’de Geri Kalmışlığın Tarihi” adlı çalışmasında Demokrat Parti’nin başarısını Türk toplumunu iyi tanımlarına ve beklentilerini doğru tespit etmesine bağlar. Cem, bu görüşlerini Celal Bayar’ın Türk toplumu üzerine yazdığı bir yazıyla destekler. Bayar’a göre Türkiye’de kölelik, derebeylik ve bunun sonucu olan aristokrasi olmadığı için devlet ‘halka’ dayanmıştır. Türk devletleri tarih boyunca milli devlet özelliğini taşıdığı için her tabakada halk “Devlet Baba” der. Bu söz başka dillerde yoktur. Halk devleti kendinden saydığı için koruyucu devlet yönetimi geleneği Türkiye’de yerleşmiştir¹⁹⁹.

Türk siyasetinin en hırslı politikacılarından biri sayılan Adnan Menderes 10 yıl süren iktidarını ve “Demirkırat Baba” olarak önemini anlayabilmek için kapsamlı kaynaklardan biri de Şevket Süreyya Aydemir’in “Menderes’in Dramı” adlı eseridir. Aydemir eserinin “Yalnız Bir Adamın Yalnızlık Kompleksi” adlı bölümünde Adnan Menderes’in kişiliği hakkında bazı saptamalarda bulunmaktadır.

¹⁹⁷ Birand, s.43.

¹⁹⁸ Esra Özyürek, **Modernlik Nostaljisi**, 1.Basım. İst.: Boğaziçi Üniversitesi Yay., 2008, s.81.

¹⁹⁹ İsmail Cem, **Türkiye’de Geri Kalmışlığın Tarihi**, 1.Basım. İst.: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2008, s.324.

Yazar, Menderes'in çok küçük yaşlarda anne ve babasını kaybetmesinin onu ölene kadar bırakmayacak yalnızlık kompleksine ve kişilik bozukluklarına yol açtığını belirtir. Aydemir, Adnan Menderes'in ruh halini kendi sözleriyle okuyucularına aktarır:

Kardeşim, ana nedir bilmiyorum ama, sezerdim, Baba nedir bilmiyorum ama, sezerdim. Ablamın hatırası, küçük ve beyaz bir duman parçası gibi içinde titrer... Ama mektep duvarları içinde bile yapayalnız yaşırdım. Bayramlarda, tatillerde, evlatlarını, çocuklarını, kardeşlerini almaya gelenleri gördüğüm zaman içim yanar, kendimi zaptedemezdim. Zaafım görünür endişesiyle de, yatakhane, mektebin gizli ve görünmez köşelerine kaçır, saklanır, hıçkırır hıçkırır ağlardım²⁰⁰.

Adnan Menderes Başbakan olduktan sonra hem ana muhalefetle hem de parti içi muhalefetle mücadele etti. Diğer yandan halka, bilhassa köylüye verdiği sözleri tutup tarımda çeşitli yatırımlara girildi. Dış politika da ise 1952 yılında NATO çatısı altına girilmesi Türkiye için büyük ve önemli bir adım olarak kabul edildi.

Demokrat Parti'nin ekonomiye, özellikle tarıma verdiği önemle ekilen toprakların oranı hızla artarken ABD'nin ve Marshall Planı'nın da etkisiyle karayollarının uzunluğu da çoğalmaya başlamıştır²⁰¹.

Bu şartlarda 1954 yılında yapılan genel seçimler Demokrat Parti'nin zaferiyle sonuçlandı. Partinin oy oranı %56'ya yükseldi ve meclisteki sandalye oranı %93'e çıktı. "Demirkırat" adlı eserde bu sonuçla ülkede neredeyse yeniden tek partili sisteme dönüldüğü belirtilmektedir. Muhalefet şaşkın ve ezik durumdayken, iktidar partisinin zafer sarhoşluğu içinde ülkeyi değişime ve dönüşüme uğratacak bir sürece girildiği ifade edilmektedir²⁰².

Söz konusu seçimi izleyen dönemde ekonomik sıkıntılar baş gösterdi. Bu durum muhalefete yapılan baskıyı arttırdı. Menderes'in hedefinde yine İnönü vardı. Şevket Süreyya Aydemir, "Menderes'in Dramı" adlı eserinde onun "İnönü Fobisi"nden bahsetmektedir. Ona göre Menderes'in en büyük hatası 1950-1960 yılları arasındaki

²⁰⁰ Şevket Süreyya Aydemir, **Menderes'in Dramı**, 1.Basım. İst.: Remzi Kitabevi, 1969, s.25.

²⁰¹ Akşin, s.215.

²⁰² Birand, s.72.

iktidar ve muhalefet çatışmasını sonu gelmez bir İnönü kavgası haline dönüştürmesidir ve bunun arkasında “İnönü Fobisi” bulunmaktadır.

Aydemir bu durumu bir Demokrat Parti milletvekilinin sözleriyle aktarır:

Hem Celal Bayar'ın, hem Adnan Menderes'in İnönü'ye karşı, onu tanımaktan gelen takdirleri vardır. Ama Menderes'in, İnönü'ye karşı tehevvrleri (aşırı ve ölçüsüz çıkışları), İnönü fobisinin bir reaksiyonudur. Bu tıpkı, sert bir babanın devamlı tazyik kuşkusu altında yaşayan bir çocuğun, ruhi tepkileri gibidir. Hatta bu, hem Bayar, hem Menderes'te böyledir. Gerek Bayar, gerek Menderes, başından beri Atatürk'ün tesiri altında kaldılar. Bu tesir biraz da, bir fobi şeklinde oldu. Yani sonuçları itibariyle, İnönü'nün devamlı korkusu altında kaldılar. Yahut bu his, İnönü'yü çok tanımış olmaktan gelen bir histir. Eğer araştırırsak, hepimizde bunun, şuur altında yaşayan etkileri vardır²⁰³.

Menderes'le İsmet İnönü arasındaki, otoriter baba ve kendisini ispat etmeye çalışan oğul gibi “baba-oğul” ilişkisi Menderes'in idamına kadar devam edecektir. Bu bağlamda iktidarın kaynaklarına ve biçimlerine de değinmek gerekir. Max Weber'den beri söz konusu unsurlar üç temel bölümde toplanır; yasal iktidar, işlevsel iktidar ve karizmatik iktidar. Karizmatik iktidar liderin kişiliğine bağlıdır. Gücünü hiçbir şey sınırlayamaz. Adnan Menderes örneği de karizmatik lidere karşılık gelmektedir.

Weber, karizmatik önderin kendine göre bir işe el attığını ve taşıdığı misyona dayanarak itaat ve yandaş kitlesi istediğini belirtir. Bu kitle onun misyonunu tanımazsa karizmatik iddiası düşer. Eğer kabul ederlerse, kendini kanıtlayıp yerini koruyabildiği sürece onların efendisi olur²⁰⁴.

Söz konusu lider gücünü halkın saygınlığını kazanarak elde eder ve halk liderin büyüleyici etkisine kapılır. Alkışlarla seçilen bu kişi, kendisine bağlı insanlarda uyandırdığı coşkuyla erinç içinde yoluna devam eder. Roger Caillois bir anlamda Adnan Menderes dönemini özetler:

Bu tür iktidar, devrim içindeki bir toplumun, yani ortak bir girişimin sürdürülmesinde aynı tutkuyla bir araya gelmiş bir insan topluluğunun belirtici niteliğidir. Liderinde esirgeyciliğin anahtarını ve başarının garantisini bulur. Bunun dışında lider, nerdeyse zorunlu olarak bir savaş adamı, bir fatih ya da bir peygamber izlenimi sunar. Her şeyden önce, ardından yığınları sürükleyen bir önderdir o²⁰⁵.

²⁰³ Aydemir, *Menderes'in Dramı*, s.264-265.

²⁰⁴ Max Weber, **Sosyoloji Yazıları**, Taha Parla (çev.), 12.Basım. İst.: 2008, s.343.

²⁰⁵ Roger Caillois, “Karizmatik İktidar”, **Cogito**, sayı:6-7, 1996, s.80.

Üniversitelere ve her türlü muhalefete gösterilen aşırı tepki sonucu Demokrat Parti yani bir anlamda Adnan Menderes 1957 seçimlerinde oy kaybına uğradı. Demokrat Parti oyların yüzde 48'ini alırken CHP yüzde 41 oranında oy almıştı. Diğer muhalefet oyları katıldığı zaman DP azınlık durumuna düşüyordu²⁰⁶.

Demokrat Parti'nin dini bir sömürü aracı olarak kullanması, her türlü muhalefete ve eleştiriye olan tahammülsüzlüğü ve İnönü'yü hala Paşa olarak gören orduya takındığı tavır 27 Mayıs 1960 Askeri Müdahalesi'ni hazırlayan sebepler arasında yer almaktadır.

Aydemir, "Menderes'in Dramı" adlı eserinde ihtilali yapan ordunun bunu anayasayı korumak göreviyle gerçekleştirdiğini, aynı zamanda üniversite gençliği ve aydınların meşruluğunu kaybeden hükümetin iktidarına son verilmesine katkıda bulunduğunu da ifade etmektedir²⁰⁷.

Otoritenin ortadan kaldırılmasının devrimci bir niteliğe sahip olduğunu iddia eden Kojeve, Yasama, Yürütme ve Yargı erklerini ele aldıktan sonra, Yürütme Gücüne müdahalenin doğrudan Baba'nın Otoritesine olduğunu öne sürer:

Yürütme Gücüne [Pouvoir executif] gelince, şimdide icra edilen, en üst derecede "eylem" olan, temsilcisinden tam bir "feragat" talep eden, her şeyin, hatta yaşamın bile Devlete, yani özünde biyolojik *olmayan* bir şeye bağlılığını isteyen Efendinin Otoritesine tekabül eder. Başka bir deyişle, -re'sen ve tartışmasız itirazsız -, bu kuram, dördüncü kurucu unsuru, yani Babanın Otoritesini siyasi Otoritenin dışında bırakır. Öyleyse skolastik ve mutlakıyetçi kuramların niyeti Otoriteyi budamaktır. Ve siyasi Otorite tam da bu *budama* nedeniyle bozulmuştur ya da *dağılmış ta* ("bölünmüş"tür) denebilir.

Burada her şey anlamlıdır: hem budama olması, hem budanan uzvun tam da Babanın Otoritesi olması, hem de bu budamanın üstü kapalı olarak, yani bilinçdışı olarak gerçekleşmesi. Babanın Otoritesi "geleneği", geçmiş tarafından belirlenmesi, Geçmişin Şimdi içindeki "gerçek mevcudiyeti"ni belirtir. O halde, Babanın Otoritesinin ortadan kaldırılmasının net olarak "devrimci" bir niteliği vardır: "anayasal kuram" başkaldırı ve devrim tininden doğar ve *gerçekleştiği* ölçüde ("kentsoylu" [burjuva]) devrimini doğurur²⁰⁸.

Başbakan Adnan Menderes, Cumhurbaşkanı Celal Bayar ve diğer hükümet üyelerinin tutuklanması, Yassıada'da yargılanması ve bir kısmının İmralı Cezaevinde

²⁰⁶ Birand, s.95.

²⁰⁷ Aydemir, *Menderes'in Dramı*, s.468.

²⁰⁸ Kojeve, s.74.

hapsedilmeleriyle sonuçlanan 27 Mayıs Askeri Müdahalesi, Ankara Radyosu'nda ordu üyesi olan Alpaslan Türkeş tarafından tüm Türkiye'ye bildirildi. Türkeş, okuduğu bildiride bu hareketin, partileri içlerine düştükleri anlaşmaz durumdan kurtarmak ve tarafsız bir kurum gözetiminde adil ve serbest seçimlerin yapılabilmesini sağlamak için gerçekleştirildiğini ifade eder. Bu hareket sonrasında hiçbir şahsa ve zümreye karşı bir müdahale edilmeyeceği, her vatandaşın kanunlar ve hukuk çerçevesinde muamele göreceği belirtilir²⁰⁹.

Yaklaşık bir yıl süren Yassıada Duruşmaları, 15 Eylül 1961 tarihinde sonuçlandı ve dört siyasetçinin; Celal Bayar, Adnan Menderes, Hasan Polatkan ve Fatin Rüştü Zorlu'nun idam hükmü ilan edildi. Celal Bayar yaş haddinden idam yerine ömür boyu hapis cezası aldı. 14 Mayıs 1950'de büyük bir destek ve coşkuyla iktidara gelen Menderes ve iki Bakanı 17 Eylül 1961'de idam edildi²¹⁰.

Bu bağlamda Adnan Menderes, Cumhuriyet tarihinde idam edilen ilk tek başbakan olarak sivil otoritenin meşruiyetinin ve yeterliğinin uzun yıllar sürecektir sorgulanmasına yol açacaktır. Askeri müdahale ve darbelerin başlamasının miladı olarak anılacak bu süreç; toplumsal hoşgörünün zedelenmesi, basına aşırı baskı yapılması, muhalefete tahammülsüzlük gösterilmesi, üniversite çevrelerinin yıpratılması ve en önemlisi laik ve demokratik düzenin tehlikeye sokulduğu bir döneme yani Menderes Dönemi'ne bir tepki olarak başlamıştır. Bu bağlamda Adnan Menderes kendisinden önceki dönemdeki yöneticilerin (babalar) Atatürk ve İnönü'nün gölgelerinde kalmış ve başarısız bir yönetici (baba) portresi çizmiştir.

2.1.4. Tath-Sert Baba: Süleyman Demirel:

Askeri müdahaleyle sonuçlanan ilk çok partili dönemden sonra yeni bir anayasa oluşturuldu. Kurucu Meclis tarafından hazırlanan 1961 Anayasası yaklaşık yüzde 62 oranında halk desteği aldı. Bu anayasanın desteğiyle kurulan yeni partilerinden biri de Adalet Partisi'dir (AP). 15 Ekim 1961'de yapılan genel seçimlerde CHP 173

²⁰⁹ Levent Ünsaldı, **Türkiye'de Asker ve Siyaset**, Orçun Türkay (çev.), 1.Basım. İst.: Kitap Yayınevi, 2008, s.68.

²¹⁰ Birand, s.198.

milletvekili çıkarırken, AP 158 milletvekili çıkardı. İki parti arasında kurulan koalisyon hükümeti kısa sürede dağıldı. 1965 yılında yapılan genel seçimlerde AP 240 milletvekili çıkararak tek başına iktidar oldu²¹¹.

Böylece siyaset sahnesinde yeni bir aktör ortaya çıktı: Süleyman Demirel. 1960’lardan günümüze siyasetle özdeşleşen ve halk tarafından “Baba” unvanıyla nitelendirilen Süleyman Demirel hakkında çok sayıda yazı, araştırma ve makale yayımlanmıştır. Ayşegül Komsuoğlu tarafından yazılan, “Siyasal Yaşamda Bir Lider–Süleyman Demirel” adlı kitap son dönemlerde yayımlanan en kapsamlı eserlerdendir. Bilimsel nitelikli bir çalışma olan söz konusu eserde Komsuoğlu, siyasal liderlik ve otorite kavramlarını ve olgularını ayrıntılı bir biçimde ve çeşitli örneklerle açıklamaktadır. Demirel bu anlamda siyasal liderlik ve makam ilişkisi açısından ilginç bir örnek oluşturmaktadır. Demirel’in siyasal kariyerinin çok uzun bir bölümü Türkiye’nin siyasal yapısının önemli makamlarına sahip olarak geçirmiştir²¹².

Yazar, söz konusu eserde Süleyman Demirel’in kişiliğini daha iyi ifade edebilmek için onun yaşamından çeşitli kesitlere yer vermektedir. Demirel hakkında yazılmış eserlerden yararlanan Komsuoğlu, siyasetle aktif olarak ilgilenen bir aileden gelen Demirel’in özellikle babasını örnek aldığını iddia etmektedir. Bu anlamda siyasette “Baba” olarak anılan bir politikacının babasıyla olan ilişkisini anlamak daha da fazla önem taşımaktadır. Demirel kendi babasını “sağlamcı”; bütün olasılıkları hesaplayan ve en kötü olasılığa göre tedbir alan bir kişiliğe sahip olduğunu ifade ederken, onun köylülerle başarılı diyaloglar kurduğunu aktarmaktadır²¹³. Bu anlamda Türkiye’nin en başarılı politikacılarından biri olarak kabul edilen Süleyman Demirel’in rol model olarak kabul ettiği babasının onun başarısında etkili olduğu ortaya çıkmaktadır. Böylece baba modelinin–otoritesinin, insanın kişiliğini şekillendiren önemli faktörler arasında olduğu tezi kanıtlanmaktadır.

²¹¹ **Thema Larousse Tematik Ansiklopedi (1.Cilt)**, Milliyet Yayınları, 1993-1994, İst., s.292.

²¹² Ayşegül Komsuoğlu, **Siyasal Yaşamda Bir Lider –Süleyman Demirel**, 1.Basım. İst.: Bengi Yayınları, 2008, s.72.

²¹³ Komsuoğlu, s.100.

1960 yılından günümüze çeşitli askeri müdahale, darbe ve muhtıralar yaşayan Türkiye’de siyasi hayatın böylesine sık sık kesintiye uğraması bir anlamda siyasi otoritenin yetersizliği ve askeri otoritenin denge görevi üstlenmesi siyasal ve toplumsal erginleşmenin tamamlanmadığını göstermektedir.

Erginleşemeyen bir toplumun da babaya ihtiyacı vardır. “Türkiye’de Asker ve Siyaset” adlı çalışmada siyasal kayırmacılık ele alınırken parti ya da adayların siyasal süreç içerisinde himayesinde olanların gereksinimlerini tahmin etmek ve taleplerini yerine getirmek durumunda kaldığı ifade edilmektedir. Tezimizi destekleyen görüşlerden biri olan saptamada şunlar da iddia edilmektedir:

Buna karşılık çocuk–vatandaşlar da bağlılıklarına sadık kalmalıdır. Siyasetin simgesel alanına bu ağabeylik ilişkileri ideolojisi, özellikle de babanın ya da devlet başkanının temsil ettiği himayeci figürler damgasını vurmaktadır. Doğru Yol Partisinin eski lideri ve 1993’te dokuzuncu cumhurbaşkanı olan Süleyman Demirel’in, mitinglerdeki “Kurtar bizi baba” bağırırlarının tanıklık ettiği “Baba” sıfatı bunun bir yansımasıdır²¹⁴.

Süleyman Demirel, çocukluk ve gençlik yıllarında Atatürk’ün ölümüne, İsmet İnönü’nün Cumhurbaşkanlığına ve 2. Dünya Savaşı’nın sıkıntılarına tanıklık etmiştir. Mühendislik eğitimi alan Demirel, hızlı bir kariyer süreciyle DSİ Genel Müdürlüğü’ne kadar yükselir. 27 Mayıs Müdahalesi de o genel müdürlük yaparken gerçekleşir. Darbe sonrası kurulan ve emekli general Ragıp Gümüşpala liderliğindeki Adalet Partisi’nde kısa sürede Genel Başkan Yardımcılığı görevini üstlenir. Daha önce de belirttiğimiz gibi AP 1961 ve 1965 seçimlerinde başarılar kazanır ve CHP’nin en güçlü rakibi olur. Süleyman Demirel milletvekili olmadığı için Başbakan olamamaktadır. 1965 seçimlerinde milletvekili olarak seçilen Demirel, partisinin de en yüksek oyu olmasıyla Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel tarafından Başbakan olarak atanır.

Demirel, iktidarının ilk yıllarını Batı Avrupa ülkelerinde çalışan işçilerin gönderdiği dövizler, tarımın ve sanayinin başarılı bir dönem geçirmesiyle rahat geçirdi. Söz konusu faktörler nedeniyle özellikle dayanıklı tüketim mallarına yönelik ilgi,

²¹⁴ Ünsaldı, s.137.

karayolları ve enerji altyapısının o günkü şartlara göre yeterliliği ekonominin dolayısıyla devletin büyümesini sağladı²¹⁵.

Ancak bu rahat dönem çok fazla sürmedi ve uzun yıllar art arda elde edeceği Başbakanlık konumuna ilk kez yükselen Süleyman Demirel, iktidarının ilk dönemlerinde Cumhurbaşkanlığı seçimleri, DP'lilerinin affının yarattığı sıkıntı, orduyla yaşanan gerginlikleri gibi çeşitli sıkıntılarla karşılaştı. Avrupa'da yaşanan 1968 olayları, ülkede zaman zaman yaşanan büyük çatışmalar ve iç karışıklıklar orduda sol bir darbe hazırlandığı söylentilerine yol açtı. Bu söylenti ve karışıklıklar sonucunda 12 Mart 1971 tarihinde hükümete muhtıra verildi²¹⁶.

Genelkurmay Başkanı ve Kuvvet Komutanları tarafından imzalanan muhtıra; Cumhurbaşkanı, Meclis ve Senato Başkanları ve Başbakan'a bildirildi. Söz konusu muhtırada, güçlü, Atatürk ilkelerini koruyacak ve gerekli reformları gerçekleştirecek bir hükümetin kurulması isteniyordu, aksi takdirde asker yine yönetime el koyacaktı²¹⁷.

Demirel hükümeti istifaya zorlandı. "12 Mart Rejimi" adı verilen ve 1973'e kadar süren bu dönem boyunca askeri rejim uygulandı. Adalet Partisi, 1973 yılında yapılan Cumhurbaşkanlığı seçimlerinde CHP ile işbirliğine girdi ve Fahri Korutürk'ü destekledi. Böylece askeri yönetime karşı bir direniş sergilenmiş oldu. 1973 yılında yapılan genel seçimlerde CHP yüzde 33.8 oyla birinci parti olurken, AP yüzde 29.8 oyla ikinci parti oldu. Demirel artık muhalefetteydi. Adalet Partisi 1975 yılında kurulan Birinci Milliyetçi Cephe hükümetinde yer aldı²¹⁸.

Ülkenin içinde bulunduğu ekonomik kriz ve terör nedeniyle Adalet Partisi seçmenin desteğini kaybetmeye başladı. Süleyman Baba artık gücünü yitirmekteydi. 1977 yılında yapılan seçimlerde AP yüzde 36.8 oy alarak, yüzde 41.4 oy alan CHP'nin ardından ikinci parti oldu. İsmet İnönü ölümünün ardından CHP'nin liderliğine

²¹⁵ Hikmet Özdemir, "Siyasal Tarih (1960-1980)", **Yakınçağ Türkiye Tarihi** (Cilt 1), Sina Akşin (hızl), 1.Basım. İst.: Milliyet Yay. s.252.

²¹⁶ Thema Larousse, s.292.

²¹⁷ Ünsaldı, s.85.

²¹⁸ Thema Larousse, s.293.

yükselen Bülent Ecevit'in kurduğu hükümet güvenoyu alamadı²¹⁹. Aynı görev Demirel'e verildi ve birkaç ay iktidarda kalabilen İkinci MC Hükümeti'ni kurdu. Kısa bir süre sonra dağılan koalisyon denemesinde sonra sert bir muhalif partiye dönüşen AP, 1979'dan 12 Eylül 1980'e kadar bir azınlık hükümeti kurdu. 12 Eylül 1980 darbesi sonrasında parti feshedildi²²⁰. Bunun sonucunda Süleyman Demirel diğer birçok politikacı gibi siyasetten men edildi.

1960 Askeri Müdahalesi'yle başlayan ve 12 Mart 1971 muhtırasıyla devam eden ve 12 Eylül 1980 darbesiyle sonuçlanan sivil otorite-askeri otorite çatışması ve gerginliği bir anlamda Türk demokrasinin yetersizliği, ordunun demokratik süreçteki yeri gibi olguların tartışılmasına ve sorgulanmasına yol açmıştır. Demirel gibi halk tarafından "Baba" lakabıyla ödüllendirilen ve 1960'ların Türk filmlerinde yer alan Hulusi Kentmen ve Kadir Savun'a benzer fiziğiyle belirli bir sempati yaratan bir liderin defalarca iktidara gelip, çoğu kez seçimle ve en sonunda askeri darbeye görevine son verilmesi dünya tarihinde de eşine az rastlanır bir durumdur. Bu durumu Türkiye'de toplumsal hafızanın zayıflığı, sivil ve teknokrat yapıya sahip bir politikacının aşırı hırsı veya iç ve dış dinamiklerin etki-tepki dinamikleri gibi olgularla da açıklamak oldukça zordur.

2.1.5. Halkının Babası: Bülent Ecevit (Halkçı Baba)

İsmet İnönü'nün 1973 yılındaki ölümünden hemen önce 14 Mayıs 1972'de CHP'nin başına geçen²²¹ ve daha çok gazetecilik ve yazarlık kimliğiyle tanınan Bülent Ecevit aynı yıl yapılan seçimlerde Necmettin Erbakan liderliğindeki Milli Selamet Partisi (MSP) ile koalisyon hükümeti kurdu. Kısa süreli bir koalisyon sonrası Ecevit hükümetten çekildi²²².

Siyasi tarihte "Karaoğlan" lakabıyla bilinen Bülent Ecevit, 1974 yılında gerçekleştirilen Kıbrıs Çıkarması ile milliyetçi ve taviz vermez tavrıyla takdir kazandı.

²¹⁹ Komsuoğlu, s.198.

²²⁰ Thema Larousse, s.293.

²²¹ Akşin, s.255.

²²² Akşin, s.275.

Türkiye uzun yıllar sonra ilk kez kendi toprakları için savaşa girmiş ve başarı kazanmıştı. ABD'ye kafa tutarak, ülkede yasaklanması istenen haşhaş ekimini yasaklamadı. Onun bu, ulusal iradeyi yabancı ülkelere karşı savunması, ona halk arasında büyük bir prestij sağladı. Ama, ABD Türkiye'ye sözünü geçiremesinin bedelini, ambargo ile ödetti. Bu nedenle Ecevit, güçlü, iradeli, dürüst, ülkesini seven, halktan biri olarak halk üzerinde etki bıraktı. Böylece, Ecevit'in diğer liderlerden farklı olarak sade, sıradan ve mütevazı tavrı onun halktan biri sayılmasına yol açmıştı.

Ancak bu başarılı dönem uzun sürmedi ve 1974 Kıbrıs Harekatı sonrasında ülke “Petrol Şoku” ve “ABD Ambargosu” ile karşılaştı ve ekonomik sıkıntılar ortaya çıktı²²³. 1975-1977 arasında muhalefette kalan CHP, 1977 seçimlerinden sonra birinci parti olarak çıksa da kurulan hükümet güvenoyu alamadı. Demirel tarafından kurulan İkinci MC Hükümeti kısa sürede dağılınca Ecevit yeniden göreve geldi. Ancak ekonomik sıkıntılar ve artan terör olayları nedeniyle 1979 yılında yapılan seçimlerde yenilgiye uğradı²²⁴.

Bu bölümde Atatürk'ten başlayarak, İsmet İnönü, Adnan Menderes, Süleyman Demirel ve Bülent Ecevit gibi Türkiye Cumhuriyeti'nin toplumsal ve politik geçmişinde önemli yer tutan liderler ele alındı. Atatürk bilgisi, deneyimleri, kişilik yapısı gibi özellikleriyle hem halkın hem de yakın çevresi için ideal ve örnek lider olmuştur. Böylece hem geniş halk kitlelerini hem de kendisinden sonra gelecek politik liderleri etkilemiştir. İsmet İnönü ise Atatürk kadar karizmatik bir lider olmasa da, daha temkinli ve sakin bir lider görüntüsüyle hem Atatürk'ü tamamlamış hem de geniş halk kitlelerini etkilemeyi başarmıştır. Adnan Menderes çok partili dönemin ilk başbakanı olarak önceleri geniş kitleleri arkasına almış, politikaya yeni bir soluk getirmiş ve göreceli bir refah döneminin yaşanmasını sağlamıştır. Ancak Menderes hem hırslarının ve sorunlu kişiliğinin etkisiyle hem de Atatürk ve İnönü'nün kendi üzerindeki maddi-manevi baskısıyla çeşitli hatalı kararlar alarak siyasi yaşamıyla birlikte kendi yaşamının da sona ermesine yol açmıştır. Süleyman Demirel kendisine yakıştırılan “Baba” lakabıyla uzun süre politik hayatta kalmayı başarmış, mühendis kimliğiyle de diğer politikacılarla

²²³ Akşin, s.272

²²⁴ Thema Larousse, s.292.

arasında farklılık yaratmayı başarmıştır. Demirel, Türk toplumunda maddi, manevi ya da metaforik anlamda “baba” kavramının önemli bir yer tuttuğunu, doğru ve yerinde politikalarla kitlelerin “baba”larının (liderlerin) peşinden gidebileceklerini ve onları destekleyeceğini ispat etmiştir. Karaoğlan lakaplı ve halka yakın politika ve tavırlarıyla, milliyetçi yapısıyla ve diğer özellikleriyle farklı bir politikacı portresi çizen Bülent Ecevit her ne kadar “Halkının Babası” da olsa ekonomik sıkıntıların seçmenlerin nezdinde daha önemli yer tutması nedeniyle daha fazla iktidarda kalamamıştır. Bu durum Türkiye’de seçmen tavırlarının sürekliliği ve istikrarı konusundaki stereotiplerin, önyargıların ve doğru bilinen gerçeklerin sorgulanmasına da yol açmaktadır.

2.2. İlk Dönemlerinden 1980’e Kadar Türk Sinemasının Tarihsel-Ekonomik Ve Sinemasal Gelişimi ve Jungcu Yaklaşımına Göre Baba-Oğul Temsili

2.2.1. İlk Dönemlerinden 1980’e Kadar Türk Sinemasının Tarihsel-Ekonomik ve Sinemasal Gelişimi

Türk Sineması üzerine yapılan tarih çalışmalarında başlangıç olarak Osmanlı topraklarındaki ilk film gösterimlerinin ve çekimlerinin Lumiere Kardeşler tarafından gönderilen kameraman ve görevliler tarafından yapıldığı belirtilmektedir. 1. Dünya Savaşı ve sonrası Türk sineması açısından milat gibidir. Söz konusu dönemin Yedek subaylarından Fuat Uzkınay tarafından çekildiği öne sürülen “Ayestefanos Abidesinin Yıkılışı” (1914) adlı belgesel ilk Türk filmi olarak kabul edilmektedir.

Yarı resmi ve resmi kurumlar arasında yer alan; “Merkez Ordu Sinema Dairesi” (MOSD), “Müdafaa-i Milliye Cemiyeti” ve “Malul Gaziler Cemiyeti” ardı ardına öykülü filmler çekti. 1922 yılında kurulan Kemal Film, Türkiye’nin ilk özel film şirketidir. Kemal Film önde gelen tiyatro adamlarından Muhsin Ertuğrul’a aynı yıl “Boğaziçi Esrarı”, “İstanbul’da Bir Facia Aşk”, “Nur Baba” gibi filmler yaptırdı. Çoğu kayıp olan bu filmler için değerlendirme yapan sinema tarihçisi Nijat Özön filmlerden çoğunun tiyatro uyarlaması olduğuna vurgu yapar. Filmleri çekenlerin ve filmlerde

oynayanların sinemayla ilgisi olmayan tiyatro sanatçıları olması nedeniyle filmler tiyatro filmi havasındadır²²⁵.

1923-1939 yılları arasındaki “Tiyatrocular Dönemi”nin en önemli yönetmenlerinden biri de daha önce de bahsedilen Muhsin Ertuğrul’dur. Yönetmenin Kurtuluş Savaşı’na değinen “Ateşten Gömlek” (1923) adlı filmiyle başlayan bu dönem Nijat Özön tarafından hem sanatsal hem de teknik açıdan yetersiz bir dönem olarak nitelendirilmektedir. Bunun nedenleri arasında devletin sinemaya gereken önem ve desteği vermemesi de bulunmaktadır.

Bu dönemde devletin boşluğunu özel sektör doldurmaya çalıştı ve Kemal Film yapımından çekilince yerini İpek Film (1928) aldı. İpek Film 1939 yılına kadar Türkiye’nin tek film şirketi olarak Muhsin Ertuğrul’a çeşitli filmler çekirtti²²⁶.

Muhsin Ertuğrul ve ekibi tiyatro kökenliydi. Nijat Özön tiyatrocusu olarak pek başarılı bulmadığı Muhsin Ertuğrul’un sinemayı ek bir görev olarak ele aldığını vurgular. Yaptığı filmlerin çoğu tiyatro uyarlaması ve yabancı filmlerin yeniden çevrimi idi. Sinema duygusundan yoksun olan bu ekip tiyatro alışkanlıklarını sinemada sürdürürken izleyiciler tarafından eleştirildi. Abartılı makyaj ve oyun ve başarısız diksiyon Nijat Özön’e göre dönemin en olumsuz yönleri arasında yer almaktadır²²⁷.

“Tiyatrocular Dönemi”nin diğer bir sorunu da altyapı sorunuydu. Bu dönemde Türkiye’de tek bir yapım şirketi ve stüdyo vardı. Sinema salonu sayısı 100’den azdı. Devlet desteğinden de yoksun olan Türk sineması bu bağlamda başarılı ve kazanç getiren bir alan ve sanat dalı olmaktan uzaktı. Tüm bu olumsuzluklarına rağmen dönemin olumlu yönleri arasında; ulusal sinemanın kurulma aşamasına gelmesi, çeşitli film türlerinin ortaya çıkması bulunmaktadır.

²²⁵ Nijat Özön, “Türk Sineması”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. Cilt 7, İst.: İletişim Yay., 1996, s.1878.

²²⁶ Özön, s.1879.

²²⁷ Özön, s.1880-1881.

“Sinemacılar Kuşağı”nı hazırlayan, “Tiyatrocular Dönemi”nin bazı özelliklerine de sahip olan “Geçiş Dönemi” (1939-1950) yapımevlerinin, yönetmenlerin ve filmlerin sayısal olarak artması açısından önemli bir dönemdir. Kendi içinde ikiye ayrılabilen dönem ilk yarısı 2. Dünya Savaşı’nın da etkisiyle sinemasal anlamda çok verimli geçmedi. Yurtdışında sinemacılık ve fotoğrafçılık eğitimi alan yönetmenlerin öncülük yaptığı bu dönem, Faruk Kenç’in “Taş Parçası” (1939) adlı filmle başladı. Yeni yönetmenler film yapmaya başlarken, Muhsin Ertuğrul da filmlerini çekmeye devam etti. Mısır filmlerinin etkisinin ağırlık kazandığı dönemin ikinci yarısı içinde, 1948 yılında yapılan vergi indiriminin olumlu etkisiyle sinema ivme kazandı. Film şirketi, yönetmen ve film sayısı hızla arttı ve ilk defa iki haneli sayılara ulaştı²²⁸.

“Geçiş Dönemi”nin vurgulanması gereken özelliklerinden biri de “dublaj”dır. Teknik ve maddi yetersizliklerin sonucu olan bu durum uzun süre bu dönemin en çok eleştirilen yönlerinden biri olmuştur. Dublaj, doğallığı yok etmesi açısından dönemin olumsuz yönleri arasında yer almaktadır. Nijat Özön “Geçiş Dönemi”nin olumlu özelliklerinden bahsederken yeni yönetmenlerin meslek ve eğitim olarak fotoğraf ve sinemayla olan bağlantılarını en önemli faktör olarak niteler. “Sinemacılar Kuşağı”nın teknik elemanları bu dönemde yetişti. Bunlar arasında Şadan Kamil, Kriton İlyadis, Turgut Ören, Yuvakim Filmeridis ve İlhan Arakon gibi usta yönetmen ve teknisyenler bulunmaktadır. “Geçiş Dönemi”nin bir diğer olumlu etkisi de tiyatro dışından yeni bir oyuncu kadrosunun sinemaya girmesidir. Oya Sensev, Orhon M. Arıburnu, Ayla Karaca, Reha Yurdakul, Memduh Ün ve Sezer Sezin gibi oyuncu ve yönetmenler bu dönemde ortaya çıkmıştır²²⁹.

“Sinemacılar Dönemi”, sinema tarihlerinde genellikle 1950 yılından itibaren başlatılmaktadır. Film sayısının, film şirketlerinin, sinema salonlarının hızla artmaya başladığı bu dönem birbirine benzeyen film konularıyla eleştirilirken ve Türk sinemasının en üretken senaryo yazarlarından Bülent Oran, senaryo yazma aşamasında bilimsel verilere başvurduğunu ifade eder. Devlet İstatistik Enstitüsü’nün yıllıklarından, halkın durumundan, ekonomik ve sosyal yapıdan ve refah seviyesi gibi faktörlerden

²²⁸ Özön, s.1882.

²²⁹ Özön, s.1883.

yararlandığını belirten Oran, konularında bu verilere göre komedi ya da drama ağırlık verdiğini ifade eder²³⁰. Popüler Yeşilçam sineması, klasik anlatı özellikleri gösteren bir sinema olmuştur. Serim-düğüm-çözüm ya da giriş-gelişme-sonuç gelişimine göre, her olayın bir diğerinin sebebini oluşturarak nedensellik ilkesine göre ilerleyen kapalı uçlu bir anlatı yapısına sahiptir. Toplumdaki kişilere biçilen roller doğrultusunda tematik yapı kurulurken, olaylar nedensellik ilkesine dayalı olarak gelişmektedir²³¹. “Sinemacılar Dönemi”nin önde gelen yönetmenlerinden Lütfi Ö. Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz gibi yönetmenler ilk filmlerini 1940’ların sonu ve 1950’lerin başında çekerler. Lütfi Ö. Akad’ın “Kanun Namına” (1952) adlı filmi sinema yazarları ve tarihçileri tarafından; öyküsü, sinema dili, kamera hareketleri, açılarıyla ve kurgusuyla dönemin ilk ve en başarılı örneklerinden bir olarak kabul edilmektedir²³².

Şükran Esen, “Türk Sinemasının Kilometre Taşları” adlı kitabında Lütfi Ö. Akad’ın sinemayı bilinçli olarak seçmediğini, ancak kişiliği gereği, yaptığı işi en iyi şekilde yapmaya çalıştığını ve kendisini sürekli yetiştirdiğini vurgular. Esen, ayrıca Akad’ın kültürel ve sanatsal birikime her zaman önem vermesinin, çevresindeki ve yaşadığı toplumdaki insanların sorunlarına ilgi duyarak, çözümler üzerine düşünmesinin sinemada başarı sağlamasının en önemli nedenleri olduğunu belirtir²³³.

“Sinemacılar Dönemi”nde ortaya çıkan elli kadar yönetmenden yaklaşık on tanesinin söz etmeye değer olduğunu iddia eden Nijat Özön dönemi üçe ayırarak incelemektedir. 1960’a kadar ilk dönemde Atıf Yılmaz, Metin Erksan, Osman Seden, Memduh Ün gibi yönetmenleri ve filmlerini ele alan tarihçi, 1960-1965 arasını devrimin ve yeni anayasanın etkileriyle değerlendirir. Özön’e göre 1958 yapımı “Üç Arkadaş” (Memduh Ün) o zamana kadar en iyi Türk filmidir²³⁴.

Şükran Esen, Atıf Yılmaz sinemasını ele alırken, ilk filmlerinin ağıdalı melodramlar olduğunu, daha sonra ise “Kadın Severse”, “Dağları Bekleyen Kız” ve Beş

²³⁰ İbrahim Türk, **Senaryo Bülent Oran**, 1.Basım. İst.: Dergah Yay., 2004, s.161.

²³¹ Ahmet Gürata ve Fatma Dalay Küçükkurt (Ed.), **Sinemada Anlatı ve Türler**, 1.Basım. İst.: Vadi Yay., 2004, s.314.

²³² Özön, s.1885.

²³³ Şükran Kuyucak Esen, **Türk Sinemasının Kilometre Taşları**, 1.Basım. İst.: Naos Yay., 2002, s.27.

²³⁴ Özön, s.1887.

Hasta Var” gibi filmlerle, Türk Sineması’nda oldukça tutulacak olan, piyasa roman uyarlama geleneğini başlattığını ifade eder. Esen’e göre bu dönemde Atıf Yılmaz için önemli olan biçimdir. Yılmaz, böylece sinema dilini öğrenmeye ve geliştirmeye çalışmaktadır²³⁵.

Sinemacılar ülkenin içinde bulunduğu umutlu atmosferde toplumsal sorunlara eğilmeye başladılar. Nijat Özön, bu dönemin bazı kaynaklarda “toplumsal gerçekçilik” akımı olarak değerlendirilmesine karşı çıkarak yapılan filmlerin akım oluşturacak kadar verimli, bilinçli, sağlam ve derinlikli olmadığını ifade eder.

“Sinemacılar Dönemi”nin ikinci döneminde Metin Erksan ve filmleri ön plana çıkar. Erksan, “Gecelerin Ötesi” (1960), “Yılanların Öcü” (1962), “Acı Hayat” ve “Susuz Yaz” (1963) gibi filmlerde kentte ve kırsal kesimde mülkiyet konusunu ele alır. Bu dönemde film çekmeye başlayan bir diğer yönetmen de Metin Erksan gibi sinema yazarlığından gelen Halit Refiğ’di. Köyden kente göçü işleyen “Gurbet Kuşları” (1964) ve Osmanlı’nın son dönemlerinde geçen “Haremde Dört Kadın” (1965) yönetmenin öne çıkan filmleri arasındadır. Kurguculuktan yönetmenliğe geçen Ertem Göreç, konut sorununa değinen “Otobüs Yolcuları” (1961), sendikalaşma ve grev konularını ele alan “Karanlıkta Uyananlar” (1965) gibi filmleriyle başarı kazandı.

Film sayısının artmasıyla endüstride çeşitli sorunlar yaşanmaya başladı. Mevcut teknik ve sanatsal altyapının yetersizliğinin ortaya çıkmasıyla çeşitli çözümler arandı. Bu aşamada yılda yirmi filmde oynayan oyuncular, yirmiden fazla senaryo yazan senaristler ve ondan fazla film yöneten yönetmenler ortaya çıktı.

Star sistemi ve renkli film gibi olguların maliyetleri arttırması nedeniyle işletmeciler ve salon sahipleri yapım sürecine egemen olmaya başladı. Bonoculuk ve tefecilik gibi kavramlar Türk sinemasına yerleşti. Televizyonun da ortaya çıkışı sinemayı bunalıma soktu²³⁶. Daha önceleri sansür kurullarında görev alan Alim Şerif Onaran dönemin sinemasını sansür olgusu açısından ele alırken, sansür kurullarının

²³⁵ Esen, *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, s.50-51.

²³⁶ Özön, s.1890.

aldığı kararlara, yaptırımların yetersizliği nedeniyle uyulmaması sonucu aile ve salon filmleri adına yozlaşmış ütopyaların ve Arabesk melodramların sayılarının giderek arttığını belirtmektedir²³⁷. Özön, aynı dönemde ortaya atılan “ATÜT (Asya Tipi Üretim Tarzı) Sineması”, “Halk Sineması”, “Ulusal Sinema” ve “Milli Sinema” gibi akımların sözde kuramlar olduğunu ve kavram kargaşasına yol açtığını iddia eder.

1965-1970 yılları arasındaki dönemi “enflasyon sineması” olarak nitelendiren Nijat Özön, bu süreçte Türkiye’nin en çalkantılı ve en sancılı değişim dönemlerinden birinin yaşandığını ifade eder. Film sayısı bu dönemde rekor denebilecek bir sayıya 200’lere ulaştı. Bu dönemde Halit Refiğ’in “Bir Türk’e Gönül Verdim” (1969), Metin Erksan’ın “Sevmek Zamanı” (1966), “Kuyu” (1969), Atıf Yılmaz’ın “Ah Güzel İstanbul” (1966) ve “Kozanoğlu” (1967) filmleri ön plana çıkmaktadır.

1970’lerde, ilk dönem sinemacılar kuşağından Lütü Akad “kent üçlemesi” olarak nitelendirilen “Gelin” (1973), “Düğün” (1974), “Diyet” (1975) gibi filmlerinden sonra sinemayı bıraktı. Onunla aynı dönemde başlayan yönetmen kuşağı yaşlanmış ve eskimişti²³⁸.

1960’ların başından beri sinema sektörünün içinde olan Yılmaz Güney’le birlikte yeni ve genç bir sinemacı kuşağı oluşmaya başlar. Televizyonun etkisi artarken seks filmleri furyası ortaya çıkar. Film sayısı azalmaya başlar ve aile sinemadan uzaklaşır. Eski kuşaktan Halit Refiğ; “Fatma Bacı” (1973) ve “Vurun Kahpeye” (1973) adlı filmleriyle ilk dönemlerinden uzaklaşırken, Metin Erksan “Dişi Hamlet” (1975) ve “Sensiz Yaşayamam” (1979) adlı filmleriyle kendi gerçekçi sinema anlayışından uzaklaştı. Giovanni Scognamillo, 1960’larda film endüstrisine giren genç kuşağı “yeni kuşak” olarak değerlendirmek yerine, bir dizi genç sinemacının rastlantılar sonucu aynı yıllarda film yönetmeye başladığı şeklinde ele alır. Söz konusu yönetmenlerin bir kısmı düşük bütçeli filmlere yönelirken, bazıları ticari sinemaya yönelmiş, diğerleri de endüstriden çekilmiştir²³⁹. Atıf Yılmaz değişen şartlara uyum gösteren az sayıdaki eski

²³⁷ Alim Şerif Onaran, **Türk Sineması (1.Cilt)**, 1.Basım, Ankara: Kitle Yayınları, 1994, s.103.

²³⁸ Özön, s.1892.

²³⁹ Giovanni Scognamillo, **Türk Sinema Tarihi**, 2.Basım. İst.: Kabalcı Yay., 2003, s.270.

kuşak yönetmenlerden biri olarak filmler yönetmeye devam etti. Yılmaz; “Güllü” (1971), “Kambur” (1974), “Kuma” (1974) gibi komedi ve dram gibi farklı türlerde kadın sorunlarına eğilen filmleri yönetti. Yönetmenin en iyi filmleri arasında yer alan ve Cengiz Aytmatov’un romanından “Selvi Boylum Al Yazmalım” (1978) bir çocuğun, bir kadın ve iki erkek arasında paylaşılma çabalarını ustaca perdeye yansıttı.

Yeni kuşak genç yönetmenler arasında en çok dikkat çeken senaristlik ve oyunculukla sinemaya giren Yılmaz Güney’di. Lütfi Ö. Akad ve Atıf Yılmaz gibi deneyimli yönetmenlerle çalışan Güney, “Umut” (1970) adlı filmiyle yeni bir dönemi de başlatmış oldu. Kendi yaşamöyküsünden izler taşıyan filmde Adana’da faytonculuk yapan ve kalabalık ailesini geçindirmeye çalışan Cabbar’ın geçim sıkıntısıyla çıldırmaya kadar varan öyküsü anlatılıyordu. “Acı”, “Ağıt” ve “Umutsuzlar” (1971) aynı yıl Adana Altın Koza Şenliği’nde En İyi Film Ödüllerini aldı ve böylece Yılmaz Güney dönemi başlamış oldu²⁴⁰. “Baba” (1971) adlı film ise Almanya’ya işçi olarak gitmek isteyen bir adamın, dağılmakta olan ailesini, kızını ve oğlunu koruma çabaları ele almaktaydı. “Arkadaş” (1974) Yılmaz Güney’in hapse girmeden çektiği son filmi. Dönemin toplumsal katmanlarına, kişilerine, toplumsal ilişkilerine ve ekonomik temellerine yetkin bir şekilde değinen film beğeni kazandı.

Şükran Esen’e göre, Yılmaz Güney sinemayı toplum sorunlarını sergilemek ve siyasal görüşlerini anlatabilmek için bir araç olarak görmüştür. 1960’larda “Çirkin Kral” efsanesi yaratarak kitlelere kendisini sevdirmiş, daha sonra ise sinemasal dili başarıyla kullanarak önemli filmler gerçekleştirmiştir. Filmlerinin çoğu 1980’lerden itibaren yasaklanan ve uzun dönem genç kuşakça izlenemeyen Yılmaz Güney Türkiye’deki siyasal sinemanın Birinci Adam’ı olarak kabul edilmekte ve hem aydınlar hem de halk tarafından saygı görmeye ve anılmaya devam etmektedir²⁴¹.

Güney’in senaryosunu yazdığı “Sürü” (1979) adlı film kendisi hapiste olduğundan Zeki Ökten tarafından çekildi. Daha önce Kemal Sunal’ın başrolde olduğu “Kapıcılar Kralı” (1977) ve “Çöpçüler Kralı” (1978) gibi filmlerle başarı kazanan

²⁴⁰ Özön, s.1896.

²⁴¹ Esen, *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, s.103

Ökten, “Sürü”de bir koyun sürüsünün Güneydoğu Anadolu’dan Ankara’ya götürülmesini anlatırken Türkiye panoraması çizmekte ve destansı bir anlatımla çözülmekte olan feodal yapıyı ve iç göçün sonuçlarını ve kentleşmeyi ustaca ele almaktadır. Film bu bağlamda kendisinden önceki toplumsal gerçekçi filmlerin ideolojik arka planındaki “kutsal devlet” anlayışını yıkmakta ve Güneydoğu Anadolu’daki geri kalmışlık ve yoksulluğun sorumlusu olarak devleti göstermektedir²⁴². Aynı dönemde yönetmenliğe başlayan Şerif Gören, Yılmaz Güney hapisteyken onun senaryosunu yazdığı “Endişe”yi (1975) yönetti. Filmde Çukurova’daki pamuk işçilerine ve orada yaşanan bir kan davasını anlatılmaktadır. Gören, daha sonra görsel olarak başarılı bulunan “Deprem” (1976), “Nehir” (1977) ve “İstasyon” (1977) gibi filmleri gerçekleştirdi.

Ömer Kavur da 1970’lerde film çekmeye başlayan genç ve yetenekli yönetmenler arasında yer almaktadır. İlk filmi “Yatık Emine”nin (1974) ardından gerçekleştirdiği “Yusuf ile Kenan”da (1979) büyük kentlerdeki kimsesiz çocukların sorunlarını insancıl bir biçimde inceledi.

Şükran Esen, “Sinemamızda Bir ‘Auteur’ Ömer Kavur” adlı çalışmasında 2005 yılındaki ölümüne kadar 13 uzun metrajlı film yöneten Ömer Kavur’u ve sinemasını kapsamlı bir şekilde incelemektedir. Esen, Ömer Kavur’un usta-çırak ilişkisi içinde yetişmediğinden ve yurtdışında sinema öğrenimi aldıktan sonra sinemaya başladığından dolayı Yeşilçam yapımcıları tarafından rağbet görmediğini vurgular. Yönetmenin sinema anlayışı Yeşilçam kalıplarına uymazken, filmlerini de genel olarak üniversite öğrencileri, üniversite mezunları ve entelektüeller izlemekteydi. Bu bağlamda geleneksel Türk sinemasını ve Amerikan sinemasını takip edenler için sineması “sıkıcı” ve “anlaşılmaz” olarak nitelendirilen Ömer Kavur, yurtiçi ve yurtdışı festivallerde çeşitli ödüller kazanarak Türk Sineması’nı başarıyla temsil etmiştir²⁴³.

²⁴² Behçet Güleriyüz, “Sürü-Umudun Başkenti, Yoksunluğun Yeni Yüzü”, **Altyazı**, Haziran 2008, sayı:74, s.64.

²⁴³ Şükran Kuyucak Esen, **Sinemamızda Bir ‘Auteur’ Ömer Kavur**, 1.Basım. İst.: Alfa Yay., 2002, s.23.

2.2.2. Türk Sinemasında Baba –Oğul Tiplerleri

Baba-oğul ilişkisini ele alırken kuşak çatışması ve geleneksellik gibi kavramlara da değinmek gerekmektedir. Geleneksellik konusunda Eric Hobsbawm'a başvurulduğunda Hobsbawm'ın, gelenekle, geleneksel toplumlardaki göreneği ayırmak gerektiğini öne sürerken bütün geleneklerin amacı ve özelliğinin değişmezlik olduğuna vurgu yaptığı görülür. Gelenekler gerçek ya da icat edilmiş geçmişe bağlıken görenekler geleneksel toplumlarda hem motor hem de tekerlek işlevi görür. Belli bir noktaya kadar değişime ve yeniliğe engel olmazlar. Ama değişimler önceki göreneklerle uyumlu ve özdeş olmalıdır²⁴⁴.

Ulusal kimliğin geliştirilmesi zamansal bir süreçtir. Bu bağlamda can alıcı olan nokta, ulusal bir kolektif kimliğin şimdisiyle geçmişi arasındaki ilişkidir. Bu ilişki, hiç değilse kısmen, "gelenekler"in ve "toplumsal bellek"in sürekli, seçmeci bir biçimde yeniden inşasının dolayımıldığı hayali bir ilişki olarak ele alınmalıdır. Bu kategoriler, geçmiş ile şimdi arasındaki özdeşlik zincirinin sürekli işlendiği kültürel kurumların ve pratiklerin rolüne dikkatimizi çeker. Ayrıca, ulusal kimliğin aktif inşacıları olarak kültürel üreticilerin özel rolüne eğilmemizi sağlar²⁴⁵.

Devlet erişilmez bir yüceliği ve üstünlüğü temsil eder. Bu nitelik baba otoritesinin yüceliğine benzer. Bunun yanı sıra devlet her şeye gücü yetebilen, yardımcı, kollayıcı ve koruyucu bir babadır. Bu nedenle devlet babanın bu özelliği toplumun genel iyiliğini bireyselliğe karşı korur. Bu imgelem Türk sinemasında da yer almakta ve devlet gücünü temsil eden makamlara ve temsilcilerine karşı olumsuz bir yaklaşım görülmez²⁴⁶.

Murat Özer, Türk sinemasındaki baba-oğul tiplerlerini ele alırken baba kavramının yapısı gereği sinemada sıkça ele alınan bir kavram olduğunu vurgular:

²⁴⁴ Eric Hobsbawm ve Terence Ranger (drl), **Geleneğin İcadı**, Mehmet Murat Şahin (çev.), 1.Basım. İst.: Agora Yay., 2006, s.3.

²⁴⁵ Philip Schlesinger, **Medya Devlet ve Ulus**, Mehmet Küçük (çev.), 1.Basım. İst.: Ayrıntı Yay., 1994, s.292.

²⁴⁶ Oğuz Onaran, Nilgün Abisel, Levent Köker ve Eser Köker, **Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi**, 1.Basım. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Milli Kütüphane Basımevi, 1994, s.172.

Türkiye’deki ‘baba’ kavramının karşısında durulması zor bir otoriteyle sevgi ve şefkat unsurlarının aynı vücut içinde barındığı bir ‘model’ olması beyazperdedeki karakterleri de belirlemiştir. Her an başvurabileceğin, elinden tutabilecek, düşmeni engelleyebilecek bir insanın varlığından etkilenip onu filmlerin temel unsurlarından biri haline getirmek kadar doğal ne olabilir ki!²⁴⁷.

Jungcu Yaklaşım’da önemli yer tutan arketipler, baba-oğul ilişkisinde de ön plandadır. Türk Sineması’nda ve Yeşilçam Dönemi’nde baba-oğul tiplerini bir takım arketipleri (otoriter baba- fedakar baba – asi oğul-erginleşmeye çalışan oğul vb.) temsil etmektedir. Bu bağlamda Türk Sineması’nın bilinçli ya da bilinçsiz, arketipleri kullanarak, seyircinin ve toplumun kolektif bilinçdışına hitap ettiği söylenebilir.

Aile melodramlarında karşımıza çıkan erkekler ikadınların aksine ev dışında çalışan, ekonomik gücü elinde tutan, korumacı kişiliklerdir. Filmlerde genellikle otorite sahibi olarak görünmezler. Çok zor durumda kalırlarsa otoriter olmaya çalışırlar. Bu da genellikle eşleriyle temsil edilen namusları söz konusu olduğu zaman gerçekleşir. Filmlerde erkekler tıpkı kadınlar gibi duygusaldır. Ama duygularını ifade etmekte güçlük çekerler. Aile melodramlarının yaşlı erkekleri ise gençlerinin aksine daha babacan ve anlayışlıdır. Aile melodramlarında kadınların aile dışında savaşımına izin verilmediği için dış dünyaya karşı erkekler tarafından korunurlar. Bu kadını edilginleştirirken, erkeği de etkinleştirir. Korumacı erkek, kötülükler anlamına gelen dış dünyadan kadını korumakla görevlidir. Kadının etkin olduğu yer iyi eş ve anne olma koşuluyla ev içi ile sınırlıdır²⁴⁸.

Yeşilçam sinemasında diyalogların uzunluğuyla çekimlerin süresi genellikle eşittir. Söylenenler, olayın ilerlemesi bakımından bir çırpıda söylenip biter. Her şey üçüncü bir boyut izlenimine imkan vermeyecek şekilde ön boyutta cereyan eder. Bu durum Yeşilçam’ın görsel üslubunun en önemli özelliğidir. Yeşilçam sinemasında üçüncü boyut açısından ikinci bir özellik ise, üçüncü boyuta önem verilmesi ama bunun abartılı bir simetrik düzenlemeyle son bulmasıdır²⁴⁹.

²⁴⁷ Murat Özer, “Türk Sinemasının Babaları”, www.radikal.com.tr, 15 Mayıs 2005.

²⁴⁸ Sinemada Anlatı ve Türler, s.288.

²⁴⁹ Sinemada Anlatı ve Türler, s.325.

Dramatik gerilim ve olay örgüsü çok iyi kurulmuş ve ifade edilmiş bir Yeşilçam filminde bile, karakterlerden çok tipler etrafında olaylar gelişmektedir. Filmle mesafeyi koruyabilen seyirci için bu durum, özdeşleşme açısından en önemli eksikliği barındırmaktadır. Sinemanın özdeşleşmeyi sağlama yollarından en önemli ifade olarak karakterlerle özdeşleşmeyi, böyle bir seyirci açısından düşündüğümüzde Yeşilçam sinemasının yeterli düzeyde gerçekleştirememiş olduğu sonucu ortaya çıkar²⁵⁰.

Serpil Kirel ise Yeşilçam sinemasının; başı, ortası, sonu olan, geleneksel/popüler/klasik öykü anlatımını kullanan filmler ürettiğini ve seyircinin fazla zorlanmadan özdeşleşebileceği tipler ve kahramanlar yarattığını belirtir. Öyküler ne kadar bilindik olsa da sürekli tekrarlanan kalıplarla seyirciyi sinemaya çekebilirler. Dışarıdaki yaşamın hızlı değişimine karşı tanıdıklık ve bildiklik duygusu ön plandadır²⁵¹.

“Türk Sinemasında Karakterler ve Tipler” adlı kapsamlı çalışmasında Nebat Yağız, sağlam bir dramatik yapı kurulduğunda bu yapıya bağlı ana rollerin gerekli karakterleri talep ettiğini ifade eder. Genelde masal kalıbındaki hikâyelerde belirli tipler bulunur. Yağız, bu formdaki dramatik yapıda eğer aşıklar arasında bir sorun varsa bu sorunları çözenin genellikle, zengin ve otoriter baba tipi olduğu belirtir²⁵².

Zengin babalar genelde fabrikatördür. Genelde Hulusi Kentmen tarafından canlandırılan fabrikatör baba iyi kalpli ve otoriterdir ve toplumun ideal baba modelidir. Atıf Kaptan ise Hulusi Kentmen’in tersine kötü kalpli fabrikatördür ya da gazino patronudur, otoriter, kötü ve esrarengizdir²⁵³.

Nilgün Abisel Türk sinemasında aile olgusunu ele alırken, 1960’lı yılların ortalarında yapılan salon güldürülerinde zengin ailelere yönelik daha olumlu bir yaklaşım olduğunu vurgular. Hulusi Kentmen ve Vahi Öz’ün baba karakterlerini canlandırdıkları filmlerde söz konusu olumlu yaklaşım gözlemlenebilmektedir.

²⁵⁰ Sinemada Anlatı ve Türler, s.335.

²⁵¹ Serpil Kirel, **Yeşilçam Öykü Sineması**, 1.Basım. İst.: Babil Yay., 2005, s.298-299.

²⁵² Nebat Yağız, **Türk Sinemasında Karakterler ve Tipler**, 1.Basım. İst. : İşaret Yay., 2009, s.86.

²⁵³ Yağız, s.93.

Abisel'e göre 1970'lerde ve 1980'lerde ise zengin ailelere olumsuz bir tavır takınıldığını (belli bir dünya görüşünün savunusunu yapan bazı filmler dışında) ve bu durumun net bir açıklama taşımadığını belirtir. Daha önce başvurduğumuz Nebat Yağız'ın da vurguladığı gibi karakter tahlillerine de gidilmez. Daha çok "iyi-kötü" ayırımına dayanılır.

Menderes Dönemi'nde başlayan ve daha sonraları hız kazanan sanayileşme, zenginleşme, sermaye birikimi gibi kaygılara paralel olarak, para insanı kötü olmaya iten bir nitelik taşır gibiyse de filmin sonunda, zengin ama "iyi" olunabileceği de vurgulandığından durum tümüyle kişilerin kendi iç çarpıklıklarına bağlı olarak ele alınmış olur²⁵⁴. Türk sinemasında baba genellikle, ailenin reisi ve otoriteyi kullanan kişidir. Filmdeki olumlu aile, zengin bile olsa bu değişmez bir kuraldır. Bu saptamadan yola çıkarak Yeşilçam sinemasının aileyi idealize ederek seyirciye stilize bir dünya sunduğunu iddia edebiliriz. Bunun yanı sıra sonradan zengin olmuş ya da taşradan gelmiş zengin ailede baba, daha tutucudur ve evinde geleneksel giysilerini giyer ve Vahi Öz'ün canlandığı karakterler gibi taşradaki alışkanlıklarını, davranış biçimlerini devam ettirirler²⁵⁵.

Köyden kente göçün hızlandığı 1960'lerde üretilen filmlerde, sanayide ve hizmet sektöründe çalışan emekçi aileler, ortamın şartları gereği hissedilen güvensizliğe karşı rasyonel bir biçimde ekonomik yardımlaşmaya giderler. Bu durum aile üyelerinin davranışlarının denetlenmesini zorunlu kılacaktır. Denetleme söz konusu olunca da bir otorite gereksinimi kaçınılmaz olarak ortaya çıkar. Daha önce "otoriteryen kişiliğe" yaptığımız vurguya paralel olarak, otorite istemi zaten toplumumuzda çok yaygın kabul gören bir olgudur. Ailede de bir otorite olmalı ve herkes buna itaat etmelidir. Filmlerimizde bu durum vurgulanırken, söz konusu otoriteye sahip olan ya da olması gereken kişi baba olması gerektiği savunulur. Eğer baba yoksa ana, köy filmlerinde de büyük oğul otoriteyi elinde tutan kişidir²⁵⁶.

²⁵⁴ Nilgün Abisel, **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, 1.Basım. İst.: İmge Kitabevi, 1994, s.74.

²⁵⁵ Abisel, s.80.

²⁵⁶ Abisel, s.75.

Nebat Yağız ise, sinemamızın karakter oyuncularından Mümtaz Ener'i yoksul babalar kategorisine sokar. Aileyi bir arada tutmaya çalışan Ener, gelenek ve göreneklerine bağlıdır²⁵⁷.

1960'ların önemli filmlerinden "Gurbet Kuşları"nda Anadolu'dan İstanbul'a göç eden bir aile ele alınmaktadır. Baba otoriterdir ve yetişkin üç oğluna rağmen aile reisi olarak kararları o verir. Anne arabuluculuk görevini üstlenmiştir²⁵⁸.

1960'lı yılların diğer önemli filmlerinden biri olan "Üç Tekerlekli Bisiklet"te aile kurumu içinde çocuğun anne-baba ilgi ve şefkatine ihtiyaç duyduğu bunlarına eksikliğinin onun ruhsal yapısının etkilendiği vurgulanır. Filmde dört yıldır haber alınamayan babanın eksikliği nedeniyle oğlan çocuğu arkadaşları tarafından küçümsenmekte ve rahatsız edilmektedir²⁵⁹. Neşe Kaplan 1960'lı yıllar Türkiye'sini ve sinemasını ele alırken, kentte ve kırdaki aile yapısı değişirken aile içi ilişki ve rollerinin de değiştiğine vurgu yapar. Üretim yapının değişmesiyle kadının konumu güçlenmekte, baba-oğul dayanışması ise çözülmektedir²⁶⁰.

Türk sinemasında erkeğin temsili hakkında yapılmış kapsamlı çalışmalardan biri de Umut Tümay Arslan'ın "Bu Kabuslar Neden Cemil" adlı çalışmasıdır. Çok sayıda filmi inceleyen Arslan, bilhassa 1970'lerde Cüneyt Arkın'ın oynadığı bir dizi filme yoğunlaşır. 1970'lerin sorunlu ve aşırı politik ortamında baba bir engel ve çatışma unsuru olarak belirir. Bu durumda oğul ya babayla çatışıp benliğini kazanacak ya da onunla uzlaşarak benliğini kaybedecektir²⁶¹. "Çaresizler" filmi içerdiği eril şiddet ve baba-oğul meseliyle 1970'lerdeki eril kimliğe dair kaygıyla birlikte şefkat gereksinimine değinir. Çünkü 1960'larda başlayan toplumsal hareketlenme sonucu geçmişin istikrarlı nesnelerinden oluşan dünya ve buna temsil sistemi sarsılmış ve zarar görmüştür²⁶². "Babanın Oğlu" dönemin filmlerine uygun olarak; baba-oğul ayrılığı ve buna bağlı olarak oluşan baba-oğul çatışmasını ele alır²⁶³. Film aynı zamanda ataerkil

²⁵⁷ Yağız, s.93.

²⁵⁸ Neşe Kaplan, **Aile Sineması Yılları 1960'lar**, 1.Basım. İst: Es Yay., 2004, s.35.

²⁵⁹ Kaplan, s.50.

²⁶⁰ Kaplan, s.83.

²⁶¹ Umut Tümay Arslan, **Bu Kabuslar Neden Cemil?**, 1.Basım. İst.: Metis Yayınevi, 2005, s.56.

²⁶² Arslan, s.87.

²⁶³ Arslan, s.121.

toplumsallaşmayı işler. Erkek bu süreçte, kendini sürekli kadın sanılmasına yol açacak bu tür toplumsallaşmada bu kaygıyı giderebileceği kaygısına kapılır²⁶⁴. Umut Tümay Arslan, 1970’lerin erkek filmlerini değerlendirirken bir istisnadan bahseder. Bu istisna zevklerden feragati öneren, feragat etmeyi cezalandıran erkek (çocuk)tur. Zengindir, güçlüdür ve her şeye sahiptir. Babayla özdeşleşmek için rüşvet almıştır. Baba onun yapacağı ihlallere izin verir. Baba çocuğun iradesini alıp güç, intikam ve telafi teklif eder. Böylece erkek filmleri hem Baba’yı haklı çıkarır ve Baba’nın izin verdiği ihlallerle çocuğu yeni bir evrene çağırır²⁶⁵.

2.2.3. Arabesk Sinema ve Babasız Yetimler

Türk toplumunda “öksüzlük” gibi hassas bir konuma sahip olan “yetimlik” de Türk sinemasında baba-oğul ilişkisini ele alırken üzerinde durulması gereken bir alandır. Türk sineması bir anlamda babası kötü adam (ağa, zengin fabrikatör, mafya, imparator, bey) tarafından öldürülen ve intikam peşindeki oğulların da sinemasıdır. Burada toplumsal, tarihsel ve ekonomik gerçeklerin yanı sıra erginleşme olgusu da söz konusudur.

“Arabesk Sinema” da baba-oğul ilişkisi ve erginleşme bağlamında ele alınan bir alandır. “Arabesk Sinema”nın köyden kente göçün hızla arttığı ve kentlerin giderek köyleştiği bir ortamda plansız büyümenin sonucu olan gecekondulaşma ve dolmuş kültürünün bir uzantısı olduğunu söyleyebiliriz. Bu sinema anlayışı, 1970’lerin başlarından 1980’lerin ortalarına kadar sürdü ve belli başlı sorunları dile getirdi. Buna karşılık “Arabesk Sinema” kapsamında üretilen filmlerin genelde ticari ve sömürü amaçlı olduğu da belirtilmektedir.

Genelde Ferdi Tayfur, Müslim Gürses, İbrahim Tatlıses ve Orhan Gencebay gibi yetişkin ve Küçük Emrah ve Küçük Ceylan gibi çocuk şarkıcı ve oyuncuların başrolde olduğu filmler gazino kültürünün bir uzantısı olarak büyük ilgi görmüş ve ticari başarı kazanmışlardır.

²⁶⁴ Arslan, s.143.

²⁶⁵ Arslan, s.210.

Bir anlamda kentte yaşamaya çalışan ne köylü ne de kentli büyük bir nüfusun babaya kendilerini gösterme ispat etme ve çoğu zamanda isyanı olarak ele alınacak arabesk müzik ve sinemada da baba-oğul ilişkisi, yetimlik ve öksüzlük sıkça ele alınmıştır. Köyden kente göçün, gecekondulaşmanın sonucu olarak ortaya çıkan arabesk müziğin sinemaya yansımaları olan Arabesk filmler furyası 1970'lerin başında ortaya çıktı ve 1980'lerin ortalarına kadar sürdü. Maddi–manevi sıkıntı içinde hayata tutunmaya çalışan insanları anlatan ve genelde duygu sömürüsü olan filmlerde yetim evlat, üvey anne-baba gibi temalar da ele alınmaktaydı.

Agah Özgüç'ün “Türk Filmleri Sözlüğü”nde yapılan incelemede aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır. Arabesk dönemin önde gelen ve iş yapan filmlerinde de baba-oğul temasına yer verilmiştir:

- 1985 - Bir Akşam Üstü (Yön: Ümit Efehan)
- 1985- Boynu Bükükler (Yön: Ümit Efehan)
- 1986 - Ayrılamam (Yön: Temel Gürsu)
- 1986 - Öksüzler (Yön: Temel Gürsu)
- 1987 - Cennet Gözlüm (Yön: Ümit Efehan)
- 1987 - Sefiller (Yön: Ümit Efehan)²⁶⁶

Yukarıda adı geçen filmler, zaman zaman toplumun ve yaşanan dönemin uzağında kalmasıyla eleştirilen ve suçlanan Türk sinemasının bilinçli ya da bilinçsiz, sanatsal ya da ticari kaygılarla da olsa, yaşanan gerçekleri beyazperdeye yansıtabildiğini göstermektedir.

Nurdan Gürbilek, arabesk kültür ve sinemayı ele alırken “Ağlayan Çocuk Poster”ne vurgu yapar. Ona göre bu poster toplumun kötü yazgısını sevmeye çabasındaki yeni bir evrenin habercisiydi. Küçük Emrah'ın “Boynu Bükükler” filmi de imgeyi pekiştirmekteydi.

Türk toplumu, askeri bir darbenin ardından, adil olmayan bir siyasi iktidarın karşısında kendini bir kez daha çocuk konumunda bulduğu, bu yazgıyı bir kez daha sevmek zorunda bırakıldığı 80'lerde, yalnızca gözü yaşlı çocuk yüzlerini, yalnızca çılgılık çılgınlığa acıdan söz eden çocuk şarkıcıları değil, büyük şehrin bir kez daha acıyla, acının da çocuklukla özdeşleştiği bütün bu sahneyi çok sevdi²⁶⁷.

²⁶⁶ Agah Özgüç, **Türk Filmleri Sözlüğü (1974-1990)** (Cilt 2), 1.Basım. İst.: Sesam Yay., 1991.

²⁶⁷ Nurdan Gürbilek, **Kötü Çocuk Türk**, 2.Basım. İst.: Metis Yay., 2004, s.42.

Gürbilek, söz konusu filmlerde ve toplumsal yaşamdaki yetimliğin, gerçek bir babadan yoksun olmaktan çok, adil bir babadan yoksun olmaktan kaynaklandığını ifade ederken, bu yoksunluğun inanırlılığını, haksız yere çocuklarına kıyan baba imgesiyle suçsuz yere cezalandırılmış çocuk imgesinden ve haksız yere halkına kıyan devlet imgesiyle suçsuz yere cezalandırılmış halk imgesinden aldığını belirtir²⁶⁸.

Gürbilek'in yukarıdaki saptama ve düşüncelerini, hem Jale Parla'nın ayrıntılı biçimde incelediği Tanzimat Edebiyatı romanlarındaki baba-oğul ilişkisiyle, hem de tez kapsamında ele alınan "Peter Pan Sendromu"yla bağdaştırabiliriz. Parla, sıkıntılı bir geçiş dönemi olarak da ele alınabilecek bu dönemdeki, Batılılaşma ve bununla bağlantılı kimlik sorununu edebiyat bağlamında incelerken de adil baba (hükümdar) vurgusu yapmaktaydı. Meşrutiyet öncesi ve sonrası dönemde halkın ve aydınların demokratik haklar ve yönetim alanındaki çok sınırlı çabaları padişah tarafından bastırılmakta böylece onların erginleşmeleri engellenmektedir. Bu durum bazı kesimlerce olduğu gibi kabullenilirken bazı kesimlerin de tepkisini çekmiştir. Bu bağlamda, büyümek istememek, erginleşmeye karşı çıkmak ve sorumluluk almama durumu olarak ele alınabilecek "Peter Pan Sendromu", Türk toplumunda, edebiyatında ve sinemasında adı "Peter Pan Sendromu" olarak anılmasa da sıkça ele alınan bir olgu olarak dikkat çekmektedir.

2.3.1980'den Günümüze Türkiye'nin Toplumsal, Siyasi Yapısındaki Değişiklikler ve Jungcu Yaklaşımına Göre Baba-Otorite Figürleri

Türkiye, 1980 sonrasında da çok büyük ve etkili değişim ve dönüşümler yaşadı. Söz konusu değişim ve dönüşümün çeşitli sebepleri vardı ve 12 Eylül 1980 Darbesi en önemli faktörler arasındaydı. 12 Eylül 1980 Darbesi, 27 Mayıs 1960 Askeri Müdahalesi ve 12 Mart 1971 Muhtırası'yla çeşitli benzerliklere ve farklılıklara sahip olsa da temelde sivil otoritenin görevini yerine getiremediği gerekçesiyle askeri otoritenin anayasal hakkını kullanarak yönetime el koyması olarak nitelendirilebilir.

²⁶⁸ Gürbilek, s.44.

Darbe bildirisinde, son yıllarda iç ve dış odakların, devletin varlığına, rejimine ve bağımsızlığına saldırıda bulunduğu, devletin çeşitli organlarının işlemez hale getirildiği ve bunun sonucunda bölünme ve iç savaş tehlikesinin belirdiği vurgulanmaktadır. Bildiri de ayrıca ordunun bu tehlike nedeniyle harekete geçtiği, söz konusu hareketin amacının ülke birliğini, bütünlüğünü korumak ve sağlamak olduğu belirtilmektedir. Olası iç savaşı önlemek ve devlet otoritesini yeniden tesis etmek de 12 Eylül Darbesi'nin nedenleri arasında yer almaktadır²⁶⁹. Emre Kongar, 12 Eylül Darbesi'nin diğer darbelerden oldukça farklı olduğunu öne sürer ve bu farklılıkları iki nedene bağlar: İlk neden 1980 askeri yönetimin dinsel söylem kullanarak siyasal İslam'ın devlet desteğiyle güçlenmesine zemin hazırlamasıdır. İkinci nedense büyük sermaye gruplarıyla yapılan ittifaktır. Ekonomi politikası söz konusu grupların çıkarlarına uygun olarak belirlenmiştir²⁷⁰. 12 Eylül öncesi ve sonrasında yaşanan şiddet bağlamında birey-devlet ilişkisini anlayabilmek için Ünsal Oskay'a da başvurmak gerekmektedir. Ünsal Oskay'a göre ataerkilliğe geçiş, patriyarkın, özel mülkiyetin ve siyasal pratiklerin, topluluğun bütününden ayrılıp devlet kurumu içine aktarılmasına yol açmıştır. Savaşlardaki tutsakların köleliğinden sonra, ekonomik ve siyasal iktidar farklılaşmasına bağımlı olarak, kişisel bir efendi/köle ilişkisi de ortaya çıkmıştır.

Bu durumu Jungcu Yaklaşım'la açıklamak gerekirse; Osmanlı İmparatorluğu'ndaki monarşik yapıdan, Cumhuriyet Rejimi'yle demokratik yapıya geçen Türk toplumunda “devlet baba” anlayışı çok fazla değişiklik göstermemiştir. Bu bağlamda, “devlet baba” olgusunun bir anlamda karşılığı olan “baba arketipi” Türk toplumunda sıkça gündeme gelen “otoriter baba”yı temsil etmektedir.

Çeşitli faktörler nedeniyle meydana gelen iktidar farklılığının sonucunda birinin iradesinin diğerinin iradesine bağlanması şiddet'i oluşturmaktadır. Diğer bir deyişle, insan ile insan arasındaki ilişkinin şiddet'e dayalı bir ilişki olması, taraflardan birinin hayat karşısındaki konumunun değişmesiyle; hayatının öznesi olma şansını yitirmesiyle

²⁶⁹ Ünsaldı, s.97.

²⁷⁰ Emre Kongar, **21.Yüzyılda Türkiye**, 1.Basım, İst.: Remzi Kitabevi, 2008, s.653.

oluşmaktadır²⁷¹. Günümüzde 12 Eylül Darbesi'nin yukarıda belirtilen tercihlerden ortaya çıkan sonuçları ve sıkıntıları yaşanmaya devam etmektedir.

12 Eylül sonrası getirilen siyasi yasaklar; başta Süleyman Demirel ve Bülent Ecevit gibi önemli politikacıları siyasetin dışına itti. Oluşan siyasi boşluk, 1961 anayasasının özgürlükçü ruhunun tersi bir anayasa olan 1982 Anayasası, Anavatan Partisi ve Turgut Özal'ın siyasi liderliğiyle kapatılmaya çalışıldı.

Ülke, yeni anayasanın kabulü ve 1983 seçimlerine kadar sıkıyönetim idaresi altındaydı. Sendika, meslek örgütleri ve benzeri sivil toplum kuruluşlarının kapatılması ve depolitizasyon darbenin ardından meydana gelen değişimler arasındadır.

12 Eylül öncesinde, özellikle 1970'lerde varoşlarda yaşayanlar, taşra burjuvazisi, sendikalı işçi sınıfı, politize olmuş köy nüfusu ve üniversite gençliği kalıpların dışına çıkarak etkin siyasal güçler arasına girdi²⁷².

Stefanos Yerasimos, “Az Gelişmişlik Sürecinde Türkiye” adlı kapsamlı çalışmasında 12 Mart 1971 Muhtırası'nın hemen ardından Türkiye'nin durumuna değinirken ekonomiye vurgu yapar. Askeri rejimin zorla bir hükümet benimsettiğini böylece toprak burjuvazisinin siyasal gücünü kırmak istediğini öne sürer²⁷³.

Ancak Türkiye'deki sanayi burjuvazisi ve hükümet arasındaki ekonomik mücadele, emperyalizmin ülke üzerindeki ekonomik çıkarlarını siyasal çıkarlarla bağdaştırmasına yol açmıştır. Bilhassa ABD, 2. Dünya Savaşı sonrasında ve Soğuk Savaş sürecinde Türkiye'ye yönelmiştir. Türk burjuvazisi yerli sanayiye güçlendirmeye çalışırken, emperyalist yapılar evrimleşti ve ülkenin kaynaklarının ve işgücünün daha yoğun sömürülmesine imkân veren bir siyaseti mümkün kıldı.

²⁷¹ Ünsal Oskay, **Cogito**, “Şiddet”, sayı:6-7, 1996, “Efendi/ Köle İlişkisi Açısından Şiddet ve Görünümleri Üzerine”, s.186.

²⁷² Ünsaldı, s.95-96.

²⁷³ Stefanos Yerasimos, **Az Gelişmişlik Sürecinde Türkiye**, Babür Kuzuoglu (çev.), 7.Basım. İst.: Belge Yay., 2005, s.540.

İç pazarın zayıflığı nedeniyle yatırımlar üretim yerine kârların daha yüksek olduğu ticarete yöneldi. Bu aşamada Türkiye emperyalist sömürünün ara halkası haline gelmeye başladı. Yabancı sermaye yerli sermayeyle birleşti ve genellikle azgelişmiş tekniklere dayalı fabrikaların kurulduğu, ucuz emekle tüketime yönelik malların üretildiği ve bunların emperyalizme bağımlı ve azgelişmiş diğer ülkelere ihraç edildiği bir pazara dönüştü²⁷⁴.

Can Kozanoğlu, 1980'lerden 1990'lara kadar olan süreçte “gündelik hayatta” meydana gelen değişimin cumhuriyet tarihinin en hızlı ve yoğun dönüşümlerinden biri olduğunu belirtirken her alanda “değişim” ve “benzeşme” sürecine girildiğini de vurgular.

Kozanoğlu, ekonomik yapı, toplumsal kimlik ve statü, insan ilişkileri, maddi-manevi değerler ve bunlara bağlı alışkanlıkların hızla dönüşüm ve değişim geçirmesinin sonucunda bir “tüketim kültürü” oluştuğunu ifade eder. Tüketim bu bağlamda çift anlamlı ve çift yönlüdür. Bir yandan maddi olarak her şey tüketilirken, diğer yandan da manevi değerler (gelenek, alışkanlıklar, ahlaki değerler, insani değerler) de tüketilmeye başlar²⁷⁵.

Tanzimat'tan beri Türkiye'nin gündeminde olan Doğu-Batı ikileminde Özal Dönemiyle birlikte Batıya yönelik ağırlık kazanmaya başlamıştı. Bu bağlamda genelde Amerikan tarzı yaşam biçimleri, tüketim biçimleri kendini en çok günlük hayatta göstermeye başlamıştı. Özelleştirme, özel sektörün güçlenmesiyle KİT'lerin (Kamu İktisadi Teşebbüsleri) tasfiyesi ve satışı gündeme geldi, küreselleşme ağırlığını hissettirmeye başladı. Giyim kuşamda, yeme içme kültüründe popülerlik ön plana çıkmaya başlarken ana ekseninde milliyetçilik; geleneksellik, muhafazakârlık, tutuculuk ve gericilikle özdeşleştirilmeye çalışıldı.

Kozanoğlu, yukarıda bahsettiğimiz değişim ve dönüşüm sürecinin kendini en fazla büyük kentlerde gösterdiğini ifade ederken, çeşitli konu başlıklarıyla büyük

²⁷⁴ Yerasimos, s.542.

²⁷⁵ Can Kozanoğlu, “1980'lerde Gündelik Hayat”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi (Cilt 13)**, İst. İletişim Yay.,1996, s.596.

kentlerdeki toplumsal, ekonomik, sanatsal değişim ve dönüşümleri anlatmaktadır²⁷⁶. Bu bağlamda Türkiye geç kapitalizmin avantajlarını ve dezavantajlarını yaşamaktadır. Kapitalizmin esaslarından biri olan rekabet her alanda kendini gösterirken, bu akım içinde tutunanlar ve başarı kazananlar olurken, değişime ve rekabete dayanamayıp başarısızlıkla yok olanlar da büyük bir miktara denk düşmektedir. Kozanoğlu'nun saptamalarına bu açıdan bakarsak onun vurguladığı; Hamburger kültürü, borsanın yükseliş, içki kültürünün değişimi, alışveriş-eğlence-tatil merkezlerinin değişimi-dönüşümü popülerleşmesi, özel yayıncılık ve dilin kirlenmesi, sanatta (müzik-tiyatro-sinema vb.) elitist ve popüler yaklaşımlar ve futbolun ülkenin en önemli gündem maddelerinden biri olması bağlamında az gelişmişlik, Batılı ülkelerin ekonomik ve kültürel anlamda emperyalist yaklaşımlarının ve sömürge arayışlarından ayrı düşünülmez.

Ahmet Oktay, Türkiye'de 1980 sonrası yaşanan kültürel değişimlerin dönemin egemen ideolojilerinden biri olan liberalizmin bir sonucu olduğunu ileri sürmektedir. Oktay, 1980 sonrası kültürel yaşamın en karakteristik özellikleri arasında "görselleşme" ve "eğlence sanayi"nin ön plana çıkması olduğunu belirtir. Bu olguları güçlendiren ve yaygınlaştıran en önemli faktörlerinden biri de özel televizyonlardır. Yazar, televizyonun olumsuz etkilerine rağmen kırsal kesimde, kentteki dar gelirli kesimde eleştirel bir bakış açısı yarattığına dikkat çekmektedir.

Medya aynı dönemde giderek gündem belirleyici konuma oturmakta, yönetim ve dağıtım alanında tekelleşme ve holdingleşme eğilimleri hız kazanmaktadır. Depolitizasyon süreci aşmaya çalışırken İslami kesimde entelektüel çevre oluşmakta bir kısmı din devleti kurmak üzerine altyapı oluşturmaya çabalarken diğer bir grupsa modernizm odaklı hoşgörölü ve ılımlı bir yol izlemektedir²⁷⁷.

Ahmet Oktay 1980 sonrasında ilginç kültür gelişmeleri arasında pop müziğe de yer vermektedir. Yazar, nicelik anlamında Tarkan, Çelik, Mirkelam ve Serdar Orta yeni

²⁷⁶ Kozanoğlu, s.598.

²⁷⁷ Ahmet Oktay, "80'lerde Türkiye'de Kültürel Değişim", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi (Cilt 13)**, İst., İletişim Yay., 1996, s.822.

kuşak genç şarkıcıların piyasada üstünlük kazandığını belirtirken nitelik olarak aynı başarının söz konusu olmadığını vurgular. Söz ve müzik alanında kalitesizleşmeye dikkat çeken Oktay, Türk popunun büyük ölçüde medyatik hedonizme eklemlendiğini iddia etmektedir ²⁷⁸.

Yazar bu bağlamda 1980 sonrasında Türkiye’de kültürel ortamının mozaik bir yapıya sahip olduğunu belirtirken kozmopolitleşmeden de bahsedilebileceğini öne sürer. Bu durum Türkiye’nin kendine has yapısından kaynaklanmaktadır.

Hasan Bülent Kahraman, postmodernite ile modernite arasında kaldığını iddia ettiği Türkiye’nin 1980’lerin dünyasında ortak gelişme ve değişimlere paralel bir biçimde ilerlediğini ve kendine rol biçmeye çalıştığını vurgular. Kahraman, bu süreçte iletişim ve telekomünikasyon alanlarındaki hızlı gelişme ve “de facto” durumun yani özel yayıncılığın başlamasının ve bunların yol açtığı sonuçların Türkiye’yi etkilediğini belirtir.

Kahraman, 12 Eylül sonrasının karakteristik özelliklerinden biri olan depolitizasyonun devletin bireylere ve katmanlara olan güvensizliğinin sonucu olduğunu ifade eder. Toplumsallığı oluşturan temel olguların sınıflar ve katmanlar, bunlar arasındaki güçler dengesi ve karşılıklı etkileşim dışlanmaktaydı²⁷⁹.

Sonuç olarak 12 Eylül Darbesi, 1960’lardaki göreceli özgürlük ortamından itibaren kişileşmeye, kendini ispat etmeye çalışan oğulları, şımarık çocuklar olarak gören devlet baba’nın, tıpkı evdeki otoritesini zaman zaman dayakla sağlamaya çalışan baba gibi, otoritesiyle, gücüyle onları (toplumu-vatandaşları) dövmesi, hizaya getirmesi ve kendi otoritesini sağlaması olarak da algılanabilir.

²⁷⁸ Oktay, s.824.

²⁷⁹ Hasan Bülent Kahraman, **Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye**, 2.Basım. İst.: Agora Kitaplığı, 2007, s.77.

2.3.1. Darbeci Baba: Kenan Evren

Gittikçe artan terör olayları ve iç savaş tehlikesine karşı düzenlenen 12 Eylül 1980 darbesini hazırlayanların başında dönemin Genelkurmay Başkanı Orgeneral Kenan Evren bulunmaktaydı. Günümüzde darbeye özdeşleşen bir isim olan Kenan Evren, 1978'in başında Genelkurmay Başkanı oldu. Orduda sivil otoriteye darbe-müdahale hazırlıkları yapıyordu. 27 Ocak 1980'de hükümete uyarı mektubu verildi. Kenan Evren 7 Haziran 1980'de Amerikan yönetimini ziyaret etti²⁸⁰.

Darbeyi izleyen dönemde yeni bir Anayasa hazırlanması görüşü benimsendi. Söz konusu anayasa yetkileri artırılmış bir siyasal iktidar ve cumhurbaşkanını hedefleyerek genel olarak merkezi otoriteyi güçlendirme amacı taşımaktaydı. Böylece anarşi ve teröre daha güçlü ve etkin politika yürütülebilecekti.

1982 Anayasası halkoyuna sunuldu ve Anayasaya “Evet” diyenler Evren’i de Cumhurbaşkanı olarak seçecekti. Kenan Evren halkoylaması öncesi Türkiye’nin her yerinde toplantılar yaparak halktan anayasaya “Evet” demesini istedi. Söz konusu toplantılarına karşı çıkmak yasaklandı. Baskı ortamında yapılan oylama sonucunda Anayasa ve Evren’in Cumhurbaşkanlığı yüzde 91.4 oyla onaylandı²⁸¹.

Yeni Anayasa sonrası genel seçim hazırlıkları başladı. Kenan Evren bu süreçte ön plandaydı. Ordu seçimlerin serbest olmasını ama kendi görüşlerini destekleyen bir hükümetin seçilmesini istemekteydi.

Emekli Orgeneral Turgut Sunalp’ın kurduğu Milliyetçi Demokrasi Partisi (MDP), Kenan Evren ve Milli Güvenlik Konseyinde desteklenmekteydi. Askerlerce desteklenen bir diğer parti de daha önce müsteşarlık yapmış olan Necdet Calp’ın kurduğu Halkçı Parti (HP) de 1983 yılındaki seçimlere katıldı.

²⁸⁰ Ünsaldı, s.96.

²⁸¹ Kongar, s.199.

12 Eylül sonrası yapılan ilk genel seçimlerde Evren'den izin alıp kurulan ve çeşitli siyasi eğilimleri birleştiren ve yakın dönemde devlet ekonomisinde görev alan Turgut Özal'ın liderliğini yaptığı Anavatan Partisi (ANAP) yüzde 45 oyla en fazla oyu alan parti oldu. Kenan Evren'in ANAP'ın seçimi kazanmaması için yaptığı propaganda sonucu değiştirmeye yetmedi²⁸².

Bu sonucu sivil otoriteyi temsil eden ve “liberal ve güler yüzlü baba” olarak nitelendirebileceğimiz Turgut Özal'ın, askeri otoriteyi temsil eden “darbeci baba” Kenan Evren'e karşı kazandığı bir zafer olarak değerlendirebiliriz. Bu bağlamda otoriter kişiliğe sahip, askeri otoriteyi ve “otoriter baba”yı temsil eden Kenan Evren (Paşa), kendine göre daha az otoriter ve sivil yapıya babaya karşı yenilgi almış oldu.

Daha önceki bölümlerde; tecrübeli, asker kökenli sivil otoriteye (İsmet İnönü) karşı genç ve hırslı politikacının (Adnan Menderes) zaferini ve daha sonra yenilgisini, tatlı- sert baba'nın (Süleyman Demirel'in) İnönü ve “halkın babası” Bülent Ecevit'e karşı kazandığı zaferler ve kaybettiği seçimleri ve sonunda yine askeri otoriteye karşı yenilgisini ele almıştık. Turgut Özal kişiliğinde ele alabileceğimiz sivil otorite bu bağlamda uzun bir süre sonra askeri otoriteye karşı zafer kazandı.

2.3.2. Liberal ve Güler yüzlü Baba: Turgut Özal

12 Eylül öncesi ekonomi alanında görev alan Turgut Özal; “liberal sağ”, “mukaddesatçı sağ”, “milliyetçi sağ” ve “demokratik sol” adını verdiği dört eğilimi birleştirdiğini iddia ettiği ANAP'la Başbakan olarak siyaset sahnesine girdi. 1984 yılında yapılan yerel seçimlerde de başarı kazanan Özal, Uluslararası Para Fonu IMF'nin kararlarını uygulayarak zam politikalarıyla, ekonomiyi dışa açma çabalarına girişti.

²⁸² Kongar, s.218-219.

Günümüzde geniş kesimler tarafından eleştirilen “paranın yüceltilmesi” olgusu Özal dönemi politikaları arasında yer almaktaydı. Emre Kongar, “21.Yüzyılda Türkiye” adlı çalışmasında Özal hakkında şunları ifade etmektedir:

Toplumun değer yapısı, “yeni dönemde yeni insan”, “endüstriyel toplumda en yüce değer paradır, nasıl kazanırsan kazan” anlayışı içinde “köşe dönücülüğün yüceltmesiyle” birlikte, bizzat Özal’ın konuşma, tutum ve davranışlarıyla, ciddi bir değişime tabi tutuluyordu²⁸³.

Özal, uygulamak istediği politikaları engelleyebilecek unsurlardan biri olan ordu için Kenan Evren’le işbirliği yaparak, ileride olası Cumhurbaşkanı pozisyonu kendisine engel teşkil edeceğini düşündüğü Necdet Öztorun yerine Necip Torumtay’ın Genelkurmay Başkanı olarak seçilmesini sağladı.

G. Şendur Atabek, “Bir Siyasal İletişim Metaforu Olarak Baba” konulu çalışmasında Süleyman Demirel üzerinde dururken, Turgut Özal hakkında da şu saptamalarda bulunmaktadır:

Kurtarıcı baba’nın, kendisine boyun eğenleri/rıza gösterenleri neden ve kimden kurtardığı sorusuna çeşitli cevaplar verilebilir. Bu cevaplardan bir tanesi de Turgut Özal’dır. “Biraz bilgisayar biraz İngilizce” ile karizmatik lider beklentilerini en azından müritleri nezdinde karşılayabilen Özal karşısında Demirel’in babalığı, tıpkı Özal’ın karizmatikliği kadar gerçek-ötesi sayılabilir. Ne var ki, Weber’in ideal tip olarak nitelediği üç otorite tipinin bir karışımını Demirel, meşruiyetini sürdürmede şu ya da bu şekilde kullanabilmiştir²⁸⁴.

Özgürlükçü ve liberal olarak nitelendirilen Turgut Özal, sivil örgütlenmeleri ve dördüncü kuvvet olarak kabul edilen basını kısıtlamaya yönelik “Polis Yasası” ve “Muzır Yasası” uygulamalarını meclisten geçirdi.

Başbakan Özal, Cumhurbaşkanı Evren’le uyumlu bir biçimde çalışmaktaydı. 12 Eylül darbesiyle siyaset yapıları yasaklanan eski liderlerin yasaklarının kalkması gündeme geldiğinde, söz konusu düzenleme için meclisin iradesi yerine halkoylaması yapılması gündeme geldi. Siyasi yasaklılar arasında Özal için en önemli isim Süleyman

²⁸³ Kongar, s.220.

²⁸⁴ G. Şendur Atabek, "Bir Siyasal İletişim Metaforu olarak 'Baba'", **Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, sayı: 1, 2003.

Demirel'di. Kendisine en büyük rakip olarak gördüğü Demirel'in siyasete dönmesini istemeyen Özal hükümeti basın-yayın araçlarını kullanarak halkın siyasi yasakların kalkması konusunda "hayır" yönünde oy kullanmalarını istedi.

Halkoylaması sonucunda küçük bir farkla siyasi yasaklar kaldırıldı ve kısa bir süre sonra 1987 yılında erken seçim yapıldı. Söz konusu seçimde ANAP oy kaybetse de yüzde 36 oy alarak birinci parti oldu. Yeni kurulan bir parti olan ve Erdal İnönü liderliğindeki Sosyal Demokrat Halkçı Parti (SHP / SODEP) yüzde 19.7 oy alarak ikinci parti oldu²⁸⁵.

Daha önce büyük umutlarla seçilen ve güçlerini ve etkilerini zamanla kaybeden Menderes ve Demirel gibi Özal da ekonomik sorunlar başta olmak üzere diğer başka sorunlar yüzünden yıpranma sürecine girdi. Bu şartlar altında 1989 yılında yerel seçimlerde ANAP büyük bir oy kaybına uğradı ve yüzde 21 oyla SHP ve DYP'nin ardından üçüncü parti oldu. Büyük şehirlerde en çok oyu alan partilerden biri olan Erdal İnönü liderliğindeki SHP böylece büyük bir başarı kazanmış oldu²⁸⁶. Turgut Özal söz konusu başarısızlığın ardından, süresi dolan Kenan Evren'in yerine Cumhurbaşkanı olarak seçilebilmek için girişimlere başladı. Muhalefetin karşı çıkmasına rağmen Turgut Özal adaylığını açıkladı ve 1989 yılının son aylarında yapılan seçimler sonucunda (üçüncü turun sonunda) 285 milletvekilinin 263'ünün oylarını alarak salt çoğunlukla Türkiye'nin 8. Cumhurbaşkanı seçildi²⁸⁷.

Türkiye'nin ilk sivil cumhurbaşkanı olan Turgut Özal, Başbakan olarak kendi güdümünde olacağını düşündüğü Yıldırım Akbulut'u Başbakan olarak atadı. Kendinden önceki Başbakan ve Cumhurbaşkanlarına göre daha farklı bir portre çizen Özal'ın yönetme tutkusu ve Anayasa'nın ona verdiği önemli yetkiler sonucu, Yıldırım Akbulut'un Başbakanlık süreci onun "Gölge Başbakanlık" yapmasıyla sonuçlandı²⁸⁸.

²⁸⁵ Akşin, *Yakınçağ Türkiye Tarihi*, s.77.

²⁸⁶ Akşin, *Yakınçağ Türkiye Tarihi*, s.81.

²⁸⁷ Sina Akşin, (hızl), **Türkiye Tarihi 5- Bugünkü Türkiye (1980-2003)**, 7.Basım. İst.: Cem Yayınevi, 2007, s. 83.

²⁸⁸ Akşin, *Yakınçağ Türkiye Tarihi*, s.84.

ANAP içi sorunlarda taraf olması Cumhurbaşkanlık makamının tarafsızlığını zedelemiş oldu. Böylece “Çankaya Sorunu” olarak adlandırılan ve Özal’ın konumunu ve yetkilerinin sorgulandığı bir durum oluştu²⁸⁹. 20 Ekim 1991’de yapılan genel seçimlerde seçim sisteminin de katkısıyla Süleyman Demirel liderliğindeki Doğru Yol Partisi (DYP) yüzde 27 oranında oyla birinci parti oldu. ANAP yüzde 24 oyla ikinci parti olurken SHP yüzde 20 oyla üçüncü parti oldu ve böylece sekiz yıllık ANAP iktidarı sona ermiş oldu. 1982 Anayasası sonrası ilk kez karma bir hükümetin kurulması gündeme geldi²⁹⁰.

1980 sonrası Türkiye’sine değinen önemli çalışmalardan biri olan “Bugünkü Türkiye 1980-2003” adlı eserde seçim sonuçları konusunda şu saptamalara da yer verilmektedir:

Bir başka ilginç ve önemli nokta da, 12 Eylül 1980 öncesi liderlerinin 11 yıl sonra yine tam kadro TBMM’de yerlerini almalarıydı: Demirel, Ecevit, Erbakan, Türkeş. Nihayet, üçlü ittifakın (RP, MÇP, IDP) önemli kazançlar elde ettiği açıkçaydı²⁹¹.

1991 seçimlerinin ardından DYP-SHP koalisyonunun oluşturduğu bir hükümet kuruldu. Süleyman Demirel 1980’den sonra ilk defa Başbakan olarak iktidara gelirken İsmet İnönü’nün oğlu Erdal İnönü Başbakan yardımcısı olarak atandı. Hükümetin kurulmasından kısa bir süre sonra 17 Nisan 1993’de Cumhurbaşkanı Turgut Özal hayatını kaybetti. Turgut Özal siyasi yaşamı sırasında ve ölümünden sonra çeşitli yönleriyle eleştirildi. En çok eleştirildiği yönlerden O’nun döneminde ortaya çıkan gençlik ve alışkanlıklarıdır. Emre Kongar, “Özal Gençliği” başlığı altında söz konusu dönemdeki gençliğin alışkanlıklarından bahsederken aynı zamanda günümüz gençliğine gönderme yapmaktadır. Kongar, 12 Eylül döneminin depolitize etmek istediği gençliğin Özal döneminde sürdürülen bilinçli eğitim ve toplumsallaştırma politikalarının hiç kimseye sorumluluk duymayan, tersine başkalarını kendine karşı sorumlu sayan bir gençlik olduğunu öne sürmektedir. Kongar’a göre Özal’ın gençlik modelinin en önemli özelliklerinden biri; “elde etmek istedikleriyle haklı olmak

²⁸⁹ Akşin, *Yakınçağ Türkiye Tarihi*, s.85.

²⁹⁰ Akşin, *Yakınçağ Türkiye Tarihi*, s.91.

²⁹¹ Akşin, *Türkiye Tarihi 5- Bugünkü Türkiye (1980-2003)*, s.91.

arasında hiçbir ilişki kurmamak, elde etmek istediklerinde kendini haklı saymaktır²⁹². Çağlar Keyder, Özal Dönemini değerlendirirken işsizlik olgusuna da değinmektedir. Keyder, söz konusu dönemde işsizliğin artmasıyla birlikte ücret ve maaşların milli gelir içindeki payının azaldığına dikkat çekmektedir. Devletin sosyal harcamalarının 1983-1986 yılları arasında azalması, devlet okullarında ve halk sağlığı hizmetlerinde kalitenin düşmesinin yıllardır egemen olan siyasi otorite ve devletle özdeşleştirilen devlet baba imajının da reddedilmesi anlamına gelmekteydi²⁹³.

Keyder'in bu saptaması günümüzde de geçerliğini korumaktadır. Özal Dönemi'ni, kapsam olarak oldukça aşacak nitelikteki günümüz özelleştirme politikaları, sosyal güvence konusundaki vatandaşın aleyhine alınan kararların artması, eğitimin giderek paralı ve pahalı hale gelmesi, gelir dağılımının zenginlerin lehine, orta sınıfın aleyhine olmasına yol açan popülist politikalar “devlet baba” imajının artık bilinçli bir şekilde terk edildiğini göstermektedir.

2.3.3.Tatlı Sert Babanın Dönüşü: Süleyman Demirel

Siyasi olarak en büyük rakiplerinden bir olan Turgut Özal'ın ani ölümü üzerine Süleyman Demirel Başbakanlık ve DYP Genel Başkanlığı görevini Türkiye'nin ilk kadın Başbakanı olarak tarihe geçen Tansu Çiller'e bıraktı.

11 yıl sonra yeniden iktidara gelen Demirel, Cumhurbaşkanlığı öncesindeki Başbakanlık görevi boyunca, yardımcısı Erdal İnönü'yle birlikte rejimin normalleştirilmesi için çeşitli girişimlerde bulundu. 26 Temmuz 1995'te gerçekleştirilen Anayasa değişiklikleriyle üniversitelerin ve sendikaların üzerindeki siyaset baskısı azaltıldı ve 1982 Anayasası'nın bazı kısıtlayıcı ve sınırlayıcı hükümleri üzerinde değişiklikler yapıldı²⁹⁴.

²⁹² Kongar, s. 332-333.

²⁹³ Çağlar Keyder, **Türkiye'de Devlet ve Sınıflar**, 12. Basım. İst.: İletişim Yay., 2007, s.264.

²⁹⁴ Kongar, s. 229.

Aynı dönemde Özal hükümeti döneminde ortaya çıkan terör sorunu (Güneydoğu, PKK) ve “Siyasal İslam”ın yükselişi gibi problemler DYP-SHP koalisyonu sırasında da devam etti.

Süleyman Demirel’in 2000 yılına kadar sürecek Cumhurbaşkanlığı dönemi hem kendisi için hem de Türkiye için sıkıntılı bir dönemdi. 1995 yılında gelen erken genel seçimlerde Necmettin Erbakan liderliğindeki Refah Partisi çıkışını sürdürdü ve yüzde 21 oyla birinci parti oldu ve “Siyasal İslam”ın simgesi haline geldi. ANAP yüzde 20, DYP yüzde 19 oranında oy aldı.

Erbakan bir süre kendine hükümet ortağı bulamadı. Bunun üzerine Tansu Çiller (DYP), Mesut Yılmaz’la (ANAP) ANAYOL hükümetini kursa da ikili anlaşmazlıklar ve Anayasa Mahkemesinin hükümetin aldığı güvenoyunu iptal etmesiyle koalisyon bozuldu ve REFAHYOL hükümeti kuruldu. Böylece “Siyasal İslam” Tansu Çiller’in yardımıyla ilk kez iktidara geliyordu.

Tecrübeli politikacı Süleyman Demirel’in yine aynı dönemlerde meydana gelen Susurluk Skandalı ve hızla çoğalan irticai faaliyetleri engelleyememesi sonucu ordu 28 Şubat 1997’de “postmodern darbe” olarak nitelendirilen bir girişimde bulundu. Söz konusu darbenin temel çıkış noktası; tarikatların faaliyetlerinin kısıtlanması, İslami kadrolaşmaların engellenmesi, İmam Hatip Liselerinin sayılarının azaltılması ve laiklik vurgusuydu.

Necmettin Erbakan 28 Şubat süreci sonrasında istifa etti ve Demirel hükümet kurma görevini Mesut Yılmaz’a verdi. Yılmaz, DSP (Demokratik Sol Parti) ve Demokratik Türkiye Partisi (DTP) ile ANASOL- D hükümetini kurdu. Söz konusu hükümet yolsuzluk iddiaları nedeniyle kısa süre sonra dağıldı.

Bu durum 1970’lerden beri çeşitli dönemlerde muhalefette veya iktidarda olan eski politikacılarla yeni politikacıların uyum sağlayamadığını, seçmenlerin nezdinde güvenoyu alamadığını ve Türk siyasetinin ve siyasetçilerinin bir yenilenme, değişim ve dönüşüm sürecine girmeleri gerektiğini göstermektedir.

2.3.4.Koalisyon Dönemi Babaları

1990'ların sonunda Türkiye artık bir koalisyonlar ülkesi haline gelmişti. ANASOL-D hükümeti dağılınca uzun bir hükümet bunalımından sonra 11 Ocak 1999'da ANAP ve DYP'nin desteklediği, Ecevit başkanlığında bir azınlık hükümeti kuruldu. Amacı erken seçime gitmek olan hükümet, terör örgütü PKK'nın lideri Abdullah Öcalan'ın ve lider kadrosunun ele geçirilmesiyle önemli bir siyasi başarı elde etti. Bu olayın ardından 18 Nisan 1999'da yapılan genel seçimlerde DSP yüzde 22 oyla birinci parti oldu. Ecevit, Devlet Bahçeli liderliğindeki MHP ve ANAP'la yeni bir koalisyon hükümeti kurdu²⁹⁵.

2002 yılına kadar iktidarda kalan hükümet; 17 Ağustos Depremi, siyasi yolsuzluklar, AB (Avrupa Birliği) Sorunu ve 2001 yılındaki büyük ekonomik krizle hızla yıprandı.

1998 yılında kapatılan Refah Partisi'nin devamı olan Fazilet Partisi de 2001 yılında kapatıldı. Bu gruptan ayrılanlar Recai Kutan önderliğinde Saadet Partisi'ni kurarken, başta Recep Tayyip Erdoğan, Abdullah Gül olmak üzere diğer grup AKP'yi (Adalet ve Kalkınma Partisi) kurdu.

AKP, ülke çapında 1950'lerde Adnan Menderes'in ve 1980'lerde Turgut Özal'ın estirdiği özgürlükçülük ve yenilikçilik rüzgarın benzer bir trend yakalayarak Avrupa Birliği'nin ve tek süper güç ABD'nin dikkatini çekti. Böylece hem yurt içinde hem de yurtdışında büyük bir kamuoyu desteğini alacağının sinyallerini verdi.

2.3.5. Kasımpaşalı Ağabey: R.Tayyip Erdoğan

Kasım 2002'de yapılan genel seçimlerde AKP (Adalet ve Kalkınma Partisi) katıldığı ilk seçimde büyük başarı kazandı ve yüzde 34 oyla birinci parti oldu. 550 koltuktan 363'ünü ele geçiren AKP ülkenin birinci siyasi gücüne dönüştü. 1950'de Menderes'in partisi Demokrat Parti'nin, 1983'de Turgut Özal'ın partisi ANAP'ın

²⁹⁵ Akşin, s.177.

(Anavatan Partisi) kazandığı zaferlere benzeyen bu sonuçla, 1987'den beri ilk kez bir parti koalisyonu girmeden iktidarı tek başına üstlenebilecek duruma geldi²⁹⁶. CHP'nin yüzde 19 oy almasıyla 1950 öncesine benzer bir durumla karşılaşıldı ve mecliste siyasi iradeyi temsil eden iki parti kaldı.

AKP lideri Recep Tayyip Erdoğan daha önce İstanbul Büyükşehir Belediyesi Başkanlığı tecrübeli bir politikacı olarak kitleleri etkilemenin yöntemlerini iyi biliyordu. Otoriter bir kişiliğe sahip olan Erdoğan, Refah Partisi'nde kazandığı tecrübeyi Başbakanlık makamında da kullandı.

Aynı ideolojiyi paylaşan iki partinin Refah Partisi ve Fazilet Partisi'nin ardı ardına kapatılması nedeniyle keskin bir ideolojiye sahip olmaktan uzak duran AKP, ekonomik sıkıntı içindeki ve arayış içindeki halkı yanına çekerek kitle partisine dönüştü. Eskiye göre daha ılımlı mesajlar veren parti AB (Avrupa Birliği) yanlısı tavrıyla yurtiçinde ve dışında büyük destek kazandı.

Günümüzde de halâ tartışılan, bazı çevrelerce takdir edilen bazı çevrelerce eleştirilen AKP'nin başarısı hakkındaki tezlerden biri de partinin potansiyel seçmen kitlesine ulaşmadaki becerisidir. Bu görüşe göre AKP yöneticileri:

Başarısızlığa mahkum bir siyasal İslam türünü temsil etmektense, dini / ahlaki değerlere saygıyla toplumsal dinamikleri, talepleri bir araya getiren, muhafazakar bir siyasal çizgiyi yeğlerler²⁹⁷.

AKP 2007 seçimlerinde oy oranını arttırarak oylarını yüzde 47'ye yükseltti. Aynı dönemde yaşanan Cumhurbaşkanlığı seçimi krizi ve kapatma davası sonrası, bir karizmatik lider partisi sayılabilecek AKP ve Başbakan Recep Tayyip Erdoğan basına, muhalefete, üniversitelere baskı uygulamaya başladı. Menderes Dönemiyle benzerlikler bulunan bu süreçte halkta ve seçmenlerde, otoriteriyen kişiliğe paralel tepkiler ortaya çıkmıştır.

²⁹⁶ Ünsaldı, s.115.

²⁹⁷ Ünsaldı, s.117.

Coğrafi mekan ve toplumsal olgu olarak otorite, güç, sert, taviz vermezlikle eşdeğer sayılabilecek “Kasımpaşalık” Recep Tayyip Erdoğan kişiliğinde vücut bulmakta ve “Kasımpaşalı Ağabey” nitelemesi bu anlamda yerinde gözükmektedir. Erdoğan’ın Kasımpaşa semtinden geldiğini, bu semtin futbol takımında oynadığını, konuşma ve söylemlerinde sıkça kullanması da bu tezimizi desteklemektedir.

Recep Tayyip Erdoğan, yakın zamanda ekonomik krizler yaşamış, sosyal ve kültürel anlamda dışlandığını ya da ihmal edildiğini düşünenlerin ve dış politikada daha cesur ve etkili adımlar atılmasını isteyenlerin / düşleyenlerin bir anlamda sözcüsü olmuştur. Bu bağlamda Erdoğan, dar anlamda geçmişte ya da günümüzde kendi mahallesinde haksızlığa uğradığını düşünen mağdur durumdakilerin, geniş anlamda da kendi coğrafyasında ve topraklarında çeşitli açılardan haksızlığa uğradığını ve mağdur edildiğini düşünen geniş kitlelerin “ağabeyi” olmak gibi iddialı ve zor görevi üstlenmiştir.

2.4. 1980’den Günümüze Türk Sinemasının Tarihsel-Ekonomik- Sinemasal Gelişimi ve Jungcu Yaklaşımına Göre Baba-Oğul Temsili

2.4.1. 12 Eylül Darbesi’nin Türk Sinemasına Etkileri

Zühtü Arslan, devletin varlığı üzerine geliştirilen kuramlardan en önemlilerden birinin Hobbes’a ait olduğunu ifade eder. Hobbes’a göre birbirinin kurdu olan insanlar bir sözleşmeyle hak ve özgürlüklerini üçüncü bir varlığa devrederek kargaşa ve savaşa son verip güvenlik içinde yaşamak isterler. Bu yarı–tanrısal mitolojik yaratığın adı Leviathan’dır. Güvenliği sağlamak onun en önemli işi ve meşruluk nedenidir. Hobbes bu bağlamda devlet ile Leviathan’ı özdeşleştirir²⁹⁸.

1980’lerin ilk yarısında yapılan ve genelde siyasal-toplumsal nitelik taşıyan filmler, o dönemin Leviathan’ı olarak kabul edilebilecek askeri yönetimce yadsınır ve yurtdışında kazanılan başarılarla rağmen kabullenilmez. 1980’lerin ikinci yarısında

²⁹⁸ Zühtü Arslan, “11 Eylül’ün “Öteki” Yüzü: Leviathan’ın Dönüşü”, **Doğu-Batı**, Sayı:20, Ağustos-Ekim 2002, s.80.

baskıcı ve sansürcü anlayış hafiflerken sinemada artık bu tarzda siyasal ve toplumsal mesajlar içeren filmler azalır. Türk sineması, 1980'lerin sonunda sansür fiilen işlemese de, artık topluma yönelik filmlerden yani tez ve bildiri filmlerinden vazgeçmiş ve bireysel ağırlıklı filmler artmaya başlamıştır²⁹⁹.

Bu bağlamda 1961 Anayasası'yla oluşan göreceli özgürlük ortamında, daha önce ele alınmayan konulara ve türlere değinen Türk Sineması, 12 Eylül Darbesi'yle oluşan sıkıyönetim ve baskı ortamında söz konusu konulara ve türlere belirli bir süre için değinemez oldu.

1980'lerde ön plana çıkan filmlerden bir bölümü de kadın filmleri denen filmlerdir. Bu dönemde yapılan filmlerde kadınlar eski filmlerdeki kukla kadın ya da karton figürler değil, klişelerden uzak ayağı yere basan karakterlerdir. Bu karakterlerin çoğu Yeşilçam filmindeki kadın karakterlerden farklı olarak cinselliği olan ve onu yaşayan karakterlerdir. Bu değişimde feminizm akımının da etkisi de bulunmaktadır. Aynı dönemde değişmeye başlayan ahlak anlayışı ve sansürün zayıflamasıyla birlikte daha etkin ve eylemci kadınlar ön plana çıktı³⁰⁰.

12 Eylül'le birlikte sinema alanındaki tüm kuruluşlar kapatılmıştı. 1984'ten itibaren; FİYAP, SESAM, SODER ve FİLMYÖN gibi kuruluşlar kuruldu. Sinema alanında canlanmayla birlikte 1982'de başlayan İstanbul Sinema Günleri 1985 yılından itibaren Film Festivali'ne dönüşmeye başladı. Antalya Şenliği yeniden yapılmaya başladı ve Antalya Festivali'ne dönüştü. 1988 yılında başlayan Ankara Şenliği zamanla Uluslararası Film Festivali'ne ve önemli bir organizasyon haline geldi³⁰¹.

Atilla Dorsay, devletin resmi ve yasal girişimlerinden bahsederken 1980 yılında Kültür Bakanlığı Sinema Dairesi'nin girişimiyle toplanan Milli Sinema Kongresi'ne değinmektedir. 1985 yılında Kültür Bakanlığı'nın teşvik ödülleri başlarken, 1986 yılında "Sinema, Video ve Müzik Eserleri Yasası" çıkarıldı. Söz konusu yasa o

²⁹⁹ Atilla Dorsay, **12 Eylül Yılları ve Sinemamız**, 1.Basım. İst.: İnkilap Yayınevi, 1995, s.18.

³⁰⁰ Dorsay, s.19.

³⁰¹ Dorsay, s.22.

dönemlerde önemli bir sorun olan kaset korsanlığını engelleme açısından önemli bir girişim olarak görülmektedir.³⁰²

“Özgürlüklerden Kayıplara” adlı çalışmada “12 Eylül” filmleri ele alınırken 2000'lerden itibaren yapılan sinemaya 12 Eylül'ün utanç, öfke, ret ve hiçlik aşamalarından geçen filmlerin sineması olarak bakılmaktadır. Odağına 12 Eylül'ü ve veya 12 Mart'ı alan filmler de ayrı bir alan açarken 1986'da Şerif Gören'in “Sen Türkülerini Söyle” filmi ile birlikte pek çok film yapıldığı görülmektedir. Bunların yanı sıra; Zeki Ökten'in “Ses” (1986), Muammer Özer'in “Kara Sevdalı Bulut” (1987), Zeki Alasya'nın “Dikenli Yol” (1987), Sinan Çetin'in “Prenses” (1987), Erden Kral'ın “Av Zamanı” (1987), Zülfü Livaneli'nin “Sis” (1988), Melih Gülgen'in “Kimlik” (1988), Memduh Ün'ün “Bütün Kapılar Kapalıydı”(1989), Tunç Başaran'ın “Uçurtmayı Vurmasınlar” (1989) bu tür filmler arasında yer almaktadır. 1990'larda da Atıf Yılmaz'ın “Bekle Dedim Gölgeye” (1990), “Eylül Fırtınası” (1999), Oğuzhan Tercan'ın 1991 yapımı “Uzlaşma”, Handan İpekçi'nin 1994 yapımı “Babam Askerde”, Tomris Giritlioğlu'nun 1995 yapımı “80. Adım” gibi filmleri üretilmiştir. Bu filmlerden pek azı 12 Eylül'ü anlatırken çoğunlukla, iki darbenin ortak deneyimleri üzerinden gitmekten çok kendilerini ifade edebilmeyi başaramamış bir önceki kuşağın anlatılarından oluşmaktadır³⁰³.

2.4.2. 1980-1990 Yılları Arasında Türk Sineması ve Baba–Oğul Temsili

Giovanni Scognamillo 12 Eylül sonrası (1980'lerin ortalarından) 1990'ların başına kadar çekilen bazı filmlerdeki ortak özellikleri değerlendirirken, karakterlerin toplumsal konumlarının yüksek tutulmasına, tutkularının, kompleks ve bunalımlarının Freudyen şemalarla açıklandığını belirtir. Ruhbilim önem kazanırken tatminsizlikler ve bunalımlar trajik boyutlara ulaşmaktadır³⁰⁴.

³⁰² Dorsay, s.24.

³⁰³ Z. Tül Akbal Süalp, Ayla Kanbur ve Necla Algan, **Özgürlüklerden Kayıplara**, 1.Basım. Ankara: De Ki Yay., 2008, s.47.

³⁰⁴ Scognamillo, s.441.

1980’li yılların göze çarpan özelliklerinden biri de “değişen kadın imajı” filmlerinin çoğalmasıydı. Tuğrul Eryılmaz’a göre 1984-1990 arası ses getiren filmlerinin ana teması genellikle “yeni kadın” tipiydi. Türkan Şoray ve Hülya Koçyiğit gibi oyuncular değişime ayak uydurmaya çalışırken, Müjde Ar, Hale Soygazi, Nur Sürer ve Zuhal Olcay gibi daha yeni oyuncular bu dönemde ön plana çıktı³⁰⁵. Müjde Ar, daha çok Atıf Yılmaz’la birlikte çalıştı ve “Adı Vasfiye”, “Aaah Belinda” ve “Asiye Nasıl Kurtulur” gibi filmlerle başarı kazandı. Atıf Yılmaz ayrıca Hale Soygazi ve Türkan Şoray gibi kadın oyuncularla da çalıştı ve 1980’lerin en üretken ve başarılı yönetmenlerinden biri oldu.

1989 yılında Amerikan film dağıtım şirketleri Türkiye’de kendi bürolarını açtı. Warner Bros ve UIP gibi şirketlerin gelişile başlayan bu süreç kısmi canlanmaya yol açsa da Türk sineması oluşna rekabete dayanamayarak piyasadan ve gösterim açısından giderek uzaklaşmaya başladı. Video alanında da yabancı filmlerin egemenliği başladı³⁰⁶.

1980’lerin en çok ilgi gören filmlerinden biri de eski kuşak yönetmenlerden Ertem Eğilmez’in son filmi “Arabesk”di. Yeşilçam sinemasının klişelerinin parodisi niteliğindeki film kriz içindeki Türk sinemasını az da olsa canlandırmış oldu.

Yılmaz Güney hapisteyken Şerif Gören tarafından çekilen “Yol” (1982) Cannes Film Festivalinde Costa Gavras’ın “Kayıp” (Missing) adlı filmiyle Altın Palmiye ödülünü paylaştı. Yılmaz Güney tarafından kurgulanan film sinema dili, anlatımı, oyunculukları ve görüntüleriyle Türk sinemasının en başarılı filmleri arasına girdi.

Auteur sinemasının önde gelen yönetmenlerinden Ömer Kavur, “Göl” (1982), “Amansız Yol” (1985), “Anayurt Otel” (1986), “Gece Yolculuğu” (1987) ve “Gizli Yüz” (1990) gibi filmlerle kendine has sinemasını giderek geliştirdi.

Genellikle aileye yönelik komedi filmleri üreten Arzu Film ekolünden gelen Yavuz Turgul, ilk filmi “Fahriye Abla” (1984) ile dikkat çekti. 1986 yapımı “Muhsin

³⁰⁵ Tuğrul Eryılmaz, “1980 Sonrasında Türk Sineması”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, cilt 14, İst.: İletişim Yay., 1996, s.1180.

³⁰⁶ Dorsay, s.16-17.

Bey” daha sonraki Turgul sinemasının prototipi gibiydi. Zamana, modernliğe karşı koyamayan, eski değerlerine bağlı orta yaşlı adam (baba), onun yanında geleceği temsil eden genç, tecrübesiz ama umut dolu genç bir adam (oğul). Bu bağlamda Yavuz Turgul filmlerinde kendini ispatlama ve erginleşme ön plana çıkmaktadır.

1980’li yıllardaki Türk sinemasına genel olarak bakıldığında, bu dönemin bir “geçiş dönemi” olduğunu söyleyebiliriz. 1980 öncesine ait alışkanlıklar, tutum ve davranışlar değişmeye başladığından dolayı Türk sinemasının sıkıntılı bir geçiş dönemine girmesi zorunluydu. Dünyada ve Türkiye’deki ekonomik, sosyal ve kültürel değişimler sinemayı etkilemeye başladığından Türk sineması da kaçınılmaz olarak bir yenilenme sürecine girmektedir.

1980’lerde baba-oğul ilişkisine yer veren önemli filmlerden biri de Ali Özgentürk’ün yönetmenliğini yaptığı “At” (1981) adlı filmidir. Filmde Anadolu’dan oğlu birlikte İstanbul’a gelen ve maddi durumu kötü olan bir babanın oğlunu okutma çabaları ele alınmaktadır.

Çocuğun parasız okuması için yetim yani babasız olması gerekmektedir. Bu bağlamda Hüseyin (baba) oğlunun okuyabilmesi için ölmeyi kabullenmiştir. Şükran Esen, babanın oğlunun gelecekte daha iyi bir konumda olduğunu gördüğü düş sahnesini sinemasal açıdan acemice bulurken, çekimlerin, simgelerin, kişiliklerin ve konunun işlenişinin genellikle başarılı ve etkili olduğunu ifade eder³⁰⁷.

Gülseren Güçhan filmin mantık dışı gibi görünen öyküsünde (oğlun parasız okuması için neden ölmesi gerektiği) çeşitli sorulara yanıt aramak yerine, sinemada yansımaları bulan tüm toplumsal olayların, gerçek yaşamla birebir ilişkiler kurarak açıklamanın, her zaman sağlıklı sonuçlara götürmediğine vurgu yapmaktadır. Ona göre "oğlunu okutabilmek için ölmeye razı olan bir babanın ve onun gibilerin umutsuz gelecekleri" temasını işleyen bir filmin yapılmasına neden olan, toplumsal sistemimizdeki çarpıklıklardır. Filmdeki trajik baba-oğul ilişkisi, eğitimde fırsat eşitliği, gelecek için

³⁰⁷Şükran Esen, **80’ler Türkiye’sinde Sinema**, 2.Basım. İst.: Beta Yayınevi, 2000, s.116.

güvence yoksunluğu gibi, toplumumuzun kimi temel sorunlarının sinemadaki -abartılı da olsa- yansımasıdır³⁰⁸.

Ali Özgentürk kendisiyle yapılan söyleşide, hiçbir zaman bir film kahramanı olamayacak bir “baba”yı kahramanlaştırmak, ıssız bir ölümü, ıssız bir coşkuyu, ıssız bir tutkuyu sinemalaştırmak istediğini belirtmektedir³⁰⁹.

Mahmut Tali Öngören filmi ayrıntılı biçimde ele alan “At” adlı kitapta, filmdeki baba karakterinin doğruları ve gerçekleri göremediğini belirtirken, söz konusu karakterin tüm olumsuzlukları kişiliğinde topladığını ve böylece Türk sinemasının ilginç ‘karakterleri’ arasında yer aldığını ifade etmektedir³¹⁰.

Sungu Çapan ise baba karakterinin alışıldık köylü tiplerini dışına çıktığını, biraz da idealize özellikler yüklediğini ifade etmektedir. Filmde birey-toplum ilişkilerinin tüm karmaşıklığı ve çapraşıklığı baba karakteri üzerinden sergilenirken, aynı baba çocuğunun yazgısını değiştirmek uğruna ölümü seçerken gerçekçi ve fantastik bir anlatım benimsenmektedir³¹¹.

“At” filmini değerlendirirken yukarıda bahsedilen görüşlere ek olarak filmdeki otorite figürlerine değinmek gerekmektedir. Filmde sırasıyla askeri otorite ve devlet otoritesi gösterilmektedir. Film, 12 Eylül sonrası sıkıyönetim döneminde geçmektedir.

Filmdeki baba-oğul parasız yatılı eğitim görmek için devlet dairesi olarak da ele alabileceğimiz bir okula giderler. Buradaki memur da devlet otoritesini temsil etmektedir. Diğer bir otorite de devlet otoritesi içinde yer alan ve kolluk kuvvetini temsil eden olan polis karakoludur.

Baba-oğul yukarıda bahsettiğimiz otoriteler karşısında pasif ve çaresizdirler. Baba otoriteye boyun eğer. Oğluna karşı da otoriter davranış göstermemektedir. Geleneksel

³⁰⁸ Gülseren Güçhan, **Toplumsal Değişme ve Türk Sineması**, 1.Basım. Ankara:İmge Yayınevi, 1992, s.146.

³⁰⁹ Ali Özgentürk (hızl), **At**, 1.Basım. İst.: Say Yay., 1983, s.12.

³¹⁰ Mahmut Tali Öngören, “Ali Özgentürk’ün Atı”, Ali Özgentürk (hızl), **At**, 1.Basım. İst.: Say Yay., 1983, s.40.

³¹¹ Sungu Çapan, “At”, Ali Özgentürk (hızl), **At**, 1.Basım. İst.: Say Yay., 1983, s.49.

baba-oğul ilişkisinin tersine birbirlerine yakın davranmaktadırlar. Birlikte alışveriş yaparlar, hamama giderler. Bu bağlamda “At” filmindeki baba-oğul ilişkisi hem ailedeki klasik baba-oğul ilişkisi hem de Türk sinemasında temsil edilen baba-oğul ilişkisi içinde farklı bir yere sahiptir.

Türk aile yapısı ve Türk sinemasının genel kalıpları içinde baba güçlü, yenilmez ve neredeyse kusursuzdur. “At” filmindeki baba ise anti kahramandır, dayak yer, itilip-kakılır. Oğluna karşı çoğunlukla sevecendir. Ancak filmin sonlarında çaresizlikten ve içine girdiği bunalım nedeniyle oğlunu döver. Babasını kahraman olarak gören oğul dayak sonrası babasına kızsada, babası dayak yiyince onu korumak için elinden geleni yapar.

Bunun yanı sıra babanın oğlu için kendini feda etmesi, finaldeki araba üstündeki tabutun yönünün Anadolu olması, kentten köye geri göçün, kırsal kesimin kente yenilmesini temsil etmesi, daha önceki birçok Türk filmiyle benzerliğin göstergeleridir.

Filme adını veren ve film içinde çeşitli sahnelerde vurgulanan bir figür olan at İslamiyet öncesinde ve sonrasında Türk mitolojisinde önemli bir motif olarak yer almaktadır. Batı mitolojisindeki tek boynuzlu atla da ilişkilendirilen bu motif; mutluluk, refah, doğruluk, şöret, iyilik ve neslin devamlılığının ve iyi haberin simgesi olmuştur³¹².

1980’lerde baba-oğul ilişkisine değinen önemli filmlerden biri de Zülfü Livaneli’nin yaptığı “Sis” (1988) adlı filmidir. 40.000 kadar seyirciye ulaşan filmde asker kökenli dede, hakim baba ve oğullarının 1960’lardan 1980’lere kadar uzanan öyküsü anlatılmaktadır. Filmde 27 Mayıs 1960 Askeri Müdahalesine ve 1970’lerin karışık siyasal ortamına yer verilirken 12 Eylül Darbesinin ipuçları yansıtılmaktadır.

Film, genel olarak, ele aldığı olayların toplumsal boyutlarını vermekte yetersiz bulunurken, 70’li yıllardaki siyasal gelişmeleri göz ardı etmesiyle eleştirilmiştir. Baba Ali Fırat’ın (hakim) kişiliği, emekli asker babasının katılımı ve Menderes Samancılar’ın

³¹² Yaşar Çoruhlu, **Türk Mitolojisinin Anahatları**, 2.Basım. İst.: Kabalcı Yay., 2006, s.146.

canlandırdığı karakteri iyi bir biçimde yansıtmayı bağlamında oyunculuklar genel olarak başarılı bulunmaktadır³¹³.

“Sis” filminde Murat ve Erol adlarında iki oğla sahip Ali Fırat (önce hakim, sonra avukat) işine, prensiplerine bağlı, idealist bir biçimde ülkesinde işkence olmadığına inanan bir kişidir. Devlet otoritesini temsil ederken ailede otoriteyi sağlayamamış bir anlamda ailesinin dağılmasına neden olmuştur. Bir oğlu solcu (Murat), bir oğlu sağcı (Erol) olmuştur. Filmin başında vurularak öldüren büyük oğluyla ciddi fikir tartışmalarına girmiştir.

Asker emeklisi olan babasıyla olan ilişkileri çok sıcak olmayan Ali Fırat bir oğlunu kaybetmiş, diğer oğlunu da aldığı eğitim ve prensiplerine karşı gelerek kanundan saklamaktadır. Artık ülkesinde işkence olduğuna inanmaktadır. Böylece Ali Fırat karakteri film boyunca değişim geçirerek, gerçeklerle yüzleşmektedir. Arabasıyla Fatsa’ya giderken yanına aldığı genci oğullarının yerine koyarak onunla babasıymış gibi konuşur. Bu bağlamda “Sis” filminin ana karakteri olan baba Ali Fırat karakteri çocuklarıyla gerekli iletişimi kuramamış, bağlı olduğu devlet uğruna ailesini kaybetmiş, başarısız bir babadır. Film yaptığı iç hesaplaşmayla, yanındaki tek oğluyla yeni bir hayata başlayacaktır.

2.4.3. 1990-2000 Yılları Arasında Türk Sineması ve Baba –Oğul Temsili

Bu bölümde 1990-2000 yılları arasındaki Türk Sinemasının gelişimine kısaca yer verildikten sonra; popüler ve gişe başarısına sahip filmlerle, ticari sinemanın dışında yer alan ve baba-oğul ilişkisine değinen filmler ele alınacaktır.

Türk sineması 1990’lara sıfır noktasından gelip krizlerden sonra toparlanmaya başlamıştır. Bu bağlamda kendini tekrar yapılandırma sürecine giren bir sinema söz konusudur. Bir yandan seyirciyi yeniden sinema salonlarına çekme çabaları sürerken,

³¹³ Esen, *80’ler Türkiye’sinde Sinema*, s.209-210.

diğer yandan eskiden kalan yapısal sorunlar aşılmaya çalışılmaktadır. Piyasaya yeni giren yetenekli gençlere rağmen filmler kitlelere ulaşmamaktadır³¹⁴.

Şerif Gören'in Hollywood parodisi olarak nitelendirilen “Amerikalı” (1993) adlı filmi “Arabesk”den (1988) sonra en fazla iş yapan filmlerinden biri olmasına rağmen yönetmenin kariyerine fazlaca katkı yapmadı³¹⁵.

Burçak Evren, Zeki Demirkubuz'un “Masumiyet” (1997) adlı filminin Türk sinemasında küçük bütçeyle de başarıların yapılabileceğini kanıtlayan ilk örneklerden biri olur. Film katıldığı ulusal festivallerden ödüllerle döner³¹⁶.

1970'lerin ortalarında sinemaya giren Yavuz Özkan, 1990'li yılların önde gelen yönetmenleri arasına girdi. “İki Kadın” (1992), “Bir Sonbahar Hikâyesi” (1993) ve “Yengeç Sepeti” (1994) gibi filmleri çeşitli festivallerde ödüller ve övgüler alsa da fazla izlenmedi.

Türk sinemasının ilk dönemlerinden 1990'lı yıllara kadar ürettiği yaklaşık 5500 filmin büyük çoğunluğu melodram filmidir ya da melodramatik özelliklere sahiptir. Dolayısıyla Osmanlı'nın son döneminden Cumhuriyetin ilk yıllarına, çok partili dönemde ve daha sonraki dönemlerde ön plana çıkan tema aşk temasıdır³¹⁷.

1990'ları ayrıntılı biçimde inceleyen Nigar Pösteki bu dönemde çekilen filmleri konularına göre gruplandırmaktadır:

- **Politik Filmler:** Son yirmi yıla bakıldığında yeniden yapılanan sinema ortamında güncel ve toplumsal gerçekler arka plana itilmiş, bunalımlar ve tutkular ön plana çıkmıştır. Vurgulanan tek gerçeklik siyasal gerçekliktir (Işıklar Sönmesin-Karartma Geceleri- Bekle Dedim Gölgeye-Çözümler)³¹⁸.

³¹⁴ Nigar Pösteki, **1990 Sonrası Türk Sineması**, 1.Basım. İst.: Es Yay., 2004, s.49.

³¹⁵ Eryılmaz, s.1181.

³¹⁶ Burçak Evren, **Türk Sineması**, 1.Basım. İst.: 42. Antalya Altın Portakal Film Festivali Yayınları, 2005, s.335.

³¹⁷ Dilek Tunalı, **Batı'dan Doğuya Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram**, 1.Basım. Ankara: Aşına Kitaplar, 2006, s.160.

³¹⁸ Pösteki, s.53.

- **Suçlu Filmleri:** Suç ve suçu yaratanlar deşifre edilirken, devlet bu bağlamda değerlendirilmemiş ve olayların işlenişi göz ardı edilmiştir (Eşkîya-Karışık Pizza, Gemide-Lalelide Bir Azize)³¹⁹.
- **Kadın Filmleri:** 1980'lerin gözde konularından biri de kadınlar ve sorunlarıdır. Meslek sahibi olan ya da olmayan kadınların sıkıntıları irdelenmiştir. 1990'larda bu tür filmlerin sayısı azalmıştır. Şehirde yaşayan kadın artık pavyonda çalışmamakta, saygın bir mesleği olan birey konumundadır. Ancak yönetmenler onların kendilerini toplum içinde var eden ve sorunlarını politik düzlemde çözen karakterler olarak değil de sorunlar cinsel özgürlük çerçevesine hapsedilmiştir (Cazibe Hanımın Gündüz Düşleri-Mum Kokulu Kadınlar –Sarı Tebessüm-İki Kadın)³²⁰.
- **Kent İnsanını Anlatan Filmler:** Köyden kente göç azalmış, göç edenler kentle bütünleşmiştir. 1990'larda köyler unutulmuş ve artık kentten kaynaklanan sorunlar ön plana çıkmıştır (Dönersen Isık Çal– Gece Melek ve Bizim Çocuklar –Tabutta Röveşata –Ağır Roman)³²¹.
- **Beyaz Sinema:** Beyaz Sinema denilen İslami filmler 1990'ların başlarında, Refah Partisinin güçlenmesiyle yeniden gündeme gelip, ticari başarı sağlarken, partinin iktidardan uzaklaşmasıyla sayıca giderek azalmıştır. Bu tür filmlerde inançlı kesim öne çıkartılırken, Türkiye Cumhuriyeti ve Atatürk Devrimleri hedef alınmıştır. “Muhafazakarlık” bu dönemin ve bu tarz filmlerin vazgeçilmez ve tartışılmaz olgusudur (Minyeli Abdullah-Bize Nasıl Kıydınız–Yalnız Değilsiniz –Beşinci Boyut-Sonsuz Yürümek)³²².
- **Oryantalist Motif ve Tarihsel Filmler:** 1990'ların ikinci yarısında hikâyenin stilize edilerek oryantalist motiflerin ortaya çıkarıldığı bir bakış açısı da ortaya çıkmıştır. Batının Doğuya bakışı olarak tanımlanabilecek oryantalist olgu

³¹⁹ Pösteki, s.51.

³²⁰ Pösteki, s.56.

³²¹ Pösteki, s.58.

³²² Pösteki,, s.60-61

sinema da ele alınmıştır. Bunun yanı sıra Osmanlı Dönemini ve Kurtuluş Savaşı Dönemini işleyen filmler de bu dönemde üretilmiştir (Hamam –Harem Suare – İstanbul Kanatlarımın Altında –Kahpe Bizans –Cumhuriyet)³²³.

- **Aşk Filmleri:** Bu dönemdeki filmlerde daha önceki dönemlerdeki kadar etkili aşk filmlerine pek rastlanmamıştır. Nadir örneklerden biri “Eşkîya” adlı filmidir. Diğer filmlerde erotizm ve tensel temasa dayanan aşklar söz konusudur (Yumuşak Ten-Kız Kulesi Aşıkları-Kayıkçı)³²⁴.
- **Çocuk Filmleri:** 1990’larda çocuklar ve sorunları az sayıda yapımda ele alınmıştır. Çocukları özne olarak filmlerden bazıları şunlardır; (Zıkkımın Kökü - Piano Piano Bacaksız- Hollywood Kaçakları- Babam Askerde) ³²⁵.

1994 yılından itibaren yeniden canlanmaya başlayan Türk sinemasının genç kuşak yönetmenleri, kendi dillerini oluştururken, genel kanı onların sinemanın asıl görevi olan insanı insana anlatmayı göz önünde bulundurmaları gerektiğidir.

Rıza Kıracı 1990’ların Türk sinemasını değerlendirirken minimalizme vurgu yapar. Sinemacılar kuşağının öncülerinden biri olan Lütü Akad’ı minimalizmin de öncülerinden biri sayan Kıracı, 90’lı yılları bu bağlamda değerlendirir. Söz konusu filmlerdeki minimalizm görüntüden çok oyunculukta ve hikâye anlatımındaki tavırda yer almaktadır. Akad’la görsellik açısından benzeşen filmlerdeki bu benzerlik kamera hareketlerinde ekonomik tavır ve yönetmenlerin teknik malzemeye rağbet etmemelerinden anlaşılmaktadır³²⁶.

Asuman Suner, Yeni Türk sinemasının popüler kanadında sıkça işlenen konulardan birinin “çocukluğa geri dönüş” olduğunu ileri sürerken bu çocukluğun

³²³ Pösteği, s.62-63.

³²⁴ Pösteği, s.64.

³²⁵ Pösteği, s.66.

³²⁶ Rıza Kıracı, **Film İcabi**, 1.Basım. Ankara: De Ki Yay., 2008, s.159.

sadece insan ömrünün erken gelişim evresi olarak değil aynı zamanda bir masumiyet ve saflık çağı olan çocukluk olduğunu vurgular³²⁷.

1990'ların ortalarından itibaren Türk Sinemasının kullandığı mekanlarda çeşitli değişim ve dönüşümler yaşanmaya başlar. Yeni Türk sinemasının mekanı artık İstanbul değil taşradır. Suner'e göre Yeni Türk sinemasının bu tavrı İstanbul kentiyle yaşadığı ilgisizlik tavrıdır³²⁸.

Özetlemek gerekirse, Türk sinemasında 1990'ların ortasından başlayan ve günümüze dek sunan iki egemen anlayışa dikkat çekilmektedir: İlki kendi sinemasal dilini ve özelliklerini oluşturmaya çalışan ve gişe başarısını arka planda tutan bir kuşak. Diğeriyse popüler filmler çekerek seyircinin ortak beğenisini gözetten bir kuşak³²⁹.

1990'ların baba-oğul ilişkisine değinen filmlerinden biri de Orhan Kemal'in aynı adlı romanından uyarlanan "Eskici ve Oğulları" (Yön: Şahin Gök –1990) adlı filmidir. Filmde genel olarak, Adana-Çukurova'da yaşayan, savaşta bir bacağı kaybeden ve iki oğluyla küçük bir dükkanda birlikte çalışan topal bir eskicinin yaşam savaşı ele alınmaktadır.

Bu bağlamda Cavit Orhan Tütengil'in çalışmalarına başvurmak gerekirse, Tütengil "Kuşakların Köye Bakışı" başlığı altında Helling tarafından 1956 yılında yapılan, "Sosyolojik ve İstatistiki Bakımından Türkiye'de Köy" adlı çalışmadaki saptamayı aktarır:

Baba için köy, teneffüs ettiği hava gibi, hayatın ta kendisidir. Başka bir yerde olmayı aklından bile geçirmez. Buna karşılık, oğul için köy bir hapisanedir; şehirde iyi bir iş bulunca veya kafi miktarda para kazanınca tamamen oradan kurtulmayı ümit etmektedir³³⁰.

Mübeccel Kıray ise Adana'da çeşitli köylerde yaptığı çalışmalarda baba-oğul ilişkisine de değinmiştir. Yaşlı kuşağın (babaların-dedelerin) otoritelerini yitirmeye

³²⁷ Asuman Suner, **Hayalet Ev (Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek)**, 1.Basım. İst.: Metis Yay., 2006,s.44.

³²⁸ Suner, s.46.

³²⁹ Pösteği, s.46.

³³⁰ Cavit Orhan Tütengil, **Az gelişmenin Sosyolojisi**, 2.Basım. Ankara: Toplum Yay., 1971, s.167.

başladığını öne sürerken bunun nedenlerinden birini onların önderlik için gerekli yetenek ve bilgiyi yitirmeleridir.

Yoksulluk da baba-oğul çatışmasına yol açan nedenler arasındadır. Çok sert koşullar altında yetişen yeni kuşaklar isyankâr olmaktadır. Kırsal alanların modernleşmesiyle bütçe ve gelir üzerindeki baba egemenliği ve denetimi işlevselliğini yitirmektedir. Sonuç olarak küçük oğullar sorumsuz davranmaya sürüklenirken büyük oğullar kendi gelirlerini kendileri denetlemek yoluna giderler³³¹.

Günsel Koptagel İlal, davranış bilimleri disiplini içinde aileye değinirken, ailenin en büyük erkeğinin en büyük söz hakkına ve bununla birlikte ekonomik güce sahip olduğunu belirtir. İlal'e göre ailenin en büyüğü olan babanın egemenliği kendisi büyük erkek evlat üzerinden basamaklı bir hiyerarşi ile sürdürürken, bu kişiler egemenlikleri yanı sıra aile-içi düzenin ve aile-dışı ilişkilerin de sorumlusu olmaktadırlar³³².

“Eskici ve Oğulları”nda yukarıda adı geçen araştırmacıların çoğu saptamaları karşılık bulmaktadır. Filmin ana karakterlerinden Topal Eskici iki oğluyla aynı dükkânda çalışmakta, ancak ailece geçim sıkıntısı çekmektedir. Geleneksel ataerkil yapı içinde sözünün dinlenmesini isterken en çok güvendiği ve sevdiği küçük oğlu tarafından aynı karşılığı bulamamaktadır. Babanın arasının iyi olmadığı büyük oğlu ise ona karşı daha saygılıdır. Kardeşiyle babası arasında köprü görevi görmektedir. Geleneksel üretim biçimlerinin değişmesi sonucu büyük oğul başka seçeneklere yönelmiş, fabrikaya girmiş ancak işsiz kalmıştır. Geleneksel üretim biçimlerinin değişmesi ailenin ekonomik düzenini bozunca aile içi ilişkiler de bozulmaya başlamıştır. Eskici baba, ailenin dağılma aşamasına geldiğini görünce inisiyatifi ele alarak başka bir iş yapmaya giden oğullarıyla birlikte hareket eder. Filmin sonunda ailesinin hayati tehlike içinde olduğunu görünce çok değer verdiği dükkânını satarak onlara yardım eder. Eskici, çevresindekilere ve ailesine karşı çoğunlukla sert ve acımasız bir maske takınırken, zaman zaman da gerçek karakterine uygun olarak duygusal davranmakta, üzüntülerini ve sıkıntılarını ağlayarak dışa vurmaktadır.

³³¹ Mübeccel B. Kıray, **Değişen Toplum Yapısı**, 1.Basım. İst.: Bağlam Yay., 1998., s.36-37.

³³² Günsel Koptagel İlal, **Davranış Bilimleri, Tıpsal Psikoloji**, 4.Basım. İst.: Nobel Tıp Kitabevi, 2001, s.229.

Bu bağlamda Eskici, ailesi için fedakârlık yapan babayı temsil ederken, sert yapısına rağmen duygusallığı, gerektiğinde ağlamasıyla, ailesine, özellikle oğullarına olan düşkünlüğüyle Türk aile yapısı içinde genelde olumlu bir karakter çizerken, Türk sineması içinde de önemli bir baba karakteri olarak yerini almaktadır.

1990'ların baba-oğul ilişkisine değinen diğer önemli filmlerinden biri de “İki Başlı Dev” (Yön: Orhan Oğuz- 1991) adlı filmidir. Filmde gözleri görmeyen otoriter, zengin bir iş adamının, delikanlı çağındaki oğlunu, kendisinden sonra mirasını gerektiği şekilde yönetebilmesi için yetiştirme çabaları ele alınmaktaydı.

Haluk Yavuzer ana-baba tutumlarını 5 ana başlıkta toplar. Bunlardan bir tanesi “aşırı baskılı ve otoriter tutum”dur. Bu yaklaşımda çocuğun kendine olan güveni ortadan kalkar ve kişiliği hiçe sayılır. Katı şekilde uygulanan disiplin sonucu çocuk her türlü kurala uymak zorunda kalır. Bu nedenle çocuk; küskün, silik, çekingen, başkalarının etkisinde kalan aşırı hassas bir kişiliğe sahip olabilir³³³.

Yetişkin birey çocuğunu eğitirken ve yönlendirirken kendi saldırganlık tepilerine de yer verir. Bir otorite etkeni olurken (kendinden önceki saldırganın, anne-babanın kimliğini alırken), otoriteye olan koşullanmayı kendi içlerinde yaşarken, aynı zamanda çocukta da bu koşullanmayı oluşturlar. Daha önce kendileri için yasak olanları yasaklarken, yine daha önce kaydedildiği gibi kalan kendi içlerindeki yasağı güçlendirirler ama bu yasak, tüm diğer koşullu refleksler gibi kısmen silinme eğilimi gösterir³³⁴.

Haluk Yavuzer, 11-20 yaş dilimleri arasındaki ergenlik çağının, kişiliğin toplumsal nitelik kazandığı bir arayış dönemi olduğunu vurgularken, söz konusu arayış içinde ergenin, kim olduğunu, neye değer vereceğini, kime bağlanıp inanacağını, amacını bulmaya çalıştığını belirtir³³⁵. Yavuzer, erkek çocuk için babanın önemine değinirken de şu görüşleri ifade etmektedir:

³³³ Haluk Yavuzer, **Ana-Baba ve Çocuk**, 4.Basım. İst.: Remzi Kitabevi, s.27-28.

³³⁴ Gerard Mendel, **Sosyo-Psikanaliz Açısından Otorite**, Hüsen Portakal (çev.), 1.Basım. İst.: Cem Yay., 2005, s.155.

³³⁵ Haluk Yavuzer, **Çocuk ve Suç**, Haluk Yavuzer, 7.Basım. İst.: Remzi Kitabevi, 1994, s.111.

İlk çocukluk döneminde görülen en önemli gelişimlerden biri, kız çocuğunun anneye, erkek çocuğunun babaya olan hayranlığından kaynaklanan taklit ve kendini onlarla özdeş tutma eğilimidir.

Erkek çocuk babası gibi olmak, onun gibi davranmak ister. Babaya hayrandır, dünyada babasından güçlü, becerikli, akıllı, üstün kimse yoktur. Güçlü, kuvvetli bir babayla kendini özdeş tutması çocuk için önemli bir güven kaynağıdır. Çocuk, özdeşleşme yoluyla modelden kendisine yeterli düzeyde güç aktarmaktadır³³⁶.

Yönetmen Orhan Oğuz bir söyleşisinde, Hakan karakterinin özgür yetiştirme şansının olmadığını vurgu yapar. Baskı altında kaldığı için taksi bile çağırmayı bilmez. Oğuz onun karakterini yansıtabilmek için geçiş dönemini ele aldıklarını belirtir. Karakter 20 yaşında olsa filmi yapamayacaklarını ifade eder³³⁷.

“İki Başlı Dev” filminde otoriter bir baba söz konusudur. Kendi adı-soyadı ve oğullarının adları eski Orta Asya Türk kahramanlarının adlarıdır. Babanın adı Cengiz Özkan’dır. Kendi gibi yetiştirmek istediği oğlunun adı Hakan, hasta olduğu için babasının çiftliğinde sakladığı oğlunun adı da Oğuz’dur.

Asalete, safkanlığa önem vermekte, kendisi gibi kusursuz bir mirasçı yetiştirmek istemektedir. Geleneklerine bağlı, ataerkil yapının devamından yanadır. Bununla birlikte Özal Dönemi’nin şartlarına uygun olarak Amerikalılarla ve Japonlarla işbirliği yaparak yeniliklere ve yeni ekonomik düzene uyum gösterdiğini yansıtmaktadır.

Hakan karakterinin kendini ispatlaması ve erginleştğini göstermesi açısından liseden mezun olması önemli bir adımdır. Mezuniyet töreni bu bağlamda geçmişte ilkel kabilelerde çocukların erkek olduklarını ispatladıkları törenlerle benzerlik taşımaktadır.

Filimde baba-oğlun birbirini çoğu zaman tamamlarken zaman zaman da fikir ayrılıklarına düştüğünü görmekteyiz. Baba-oğul tek bir bedende iki başlı deve benzemektedir. Bu durum Batı mitolojisinde ve Türk mitolojisinde önemli bir yere sahip iki (çift) başlı kartalı çağrıştırmaktadır.

³³⁶ Yavuzer, *Çocuk ve Suç*, s.115.

³³⁷ **Sinema Gazetesi**, sayı:63, 26 Kasım-2 Aralık 1990, s.10-11.

Kartalın Batı mitolojisindeki kökenleri araştırıldığında Yunan mitolojisindeki Harpya'lara ulaşılmaktadır. Harpya'lar, kadın yüzlü, yaygın kanatlı, sivri pençeli bir çeşit yırtıcı kuşlardır³³⁸. Çift başlı kartal daha sonraları Roma İmparatorluğu'nda, Batı Roma'yla Doğu Roma'yı (Bizans İmparatorluğu) sembolize etmek üzere kullanılmıştır.

Türklerin milli simgesi sayılan kartal Şamanist uygulamalarda sıkça kullanılırken, hükümdarlık, güç ve kuvvetle özdeşleştirilmesi İslamiyet sonrası da devam etmiştir. Anadolu Selçuklu devrinde de çift başlı kabartmalar sıkça kullanılmıştır³³⁹. Çift (iki) başlı kartal günümüzde de Türkiye'de çeşitli kurum ve kuruluşlarda (Selçuk Üniversitesi Logosu – Polis Arması vb.) kullanılmaktadır.

Cengiz Özkan, otoriter yapısı ve gözlerinin de görmemesi nedeniyle asık suratlı bir maske taşımaktadır. Dış dünyaya karşı personası sert ve otoriterdir. Babası da onun gibi otoriter ve sert yapıda bir kişiliğe sahiptir. Cengiz Özkan babasına karşı saygılıdır. Zihinsel özürlü oğlunu çok sevmesine rağmen babasının çiftliğinde saklamasını; ondan utandığı ve diğer oğlu Hakan'ın etkilenmemesini istediği şeklinde yorumlayabiliriz.

Oğlunu fazla özgür bırakmamasını, yalnız kalmak istememesi ve bencillik olarak nitelendirebiliriz. Daha önce bahsedilen ve Jale Parla'nın Tanzimat Edebiyatı'nda baba-oğul ilişkisini ele alan çalışmasında baba-oğul ve ev üçgenine vurgu yapılmaktaydı. Parla'ya göre baba otoritesini sarsacak en büyük tehlike ve baba rehberliğinin yokluğunda oğulları baştan çıkarak olan duyusalılık –şeheviliktir. “İki Başlı Dev”de (1991) de baba otoritesini sarsacak olan Aslı adlı genç kadındır. Genç kadın adı gibi gerçekçi, olduğu gibi davranan doğal birisidir. Hakan'ı içinde olduğu ortamdan uzaklaştırmaya çalışır. Aslı, bu bağlamda baba-oğul-ev üçgenini tehdit eden önemli bir faktördür. Finalde Hakan karakterinin tüfeği eline aldığı ve babasının yanına geldiği sahnede karartmanın ardından ateşleme efektinin verilmesiyle Sigmund Freud'un “Oidipus Kompleksi”nde (Oidipus Söylencesi) ve ondan esinlenen Jacques Lacan'ın “Babanın Yasası”* kuramında sıkça ele alınan “Baba'nın Katli” olgusu akla

³³⁸ Erhat, s.122.

³³⁹ Çoruhlu, s.137-138.

gelmektedir. Açık uçlu finalde Hakan ya kendini öldürmüştür, ya da babasını. Her iki durumda iki başlı dev bu özelliğini kaybedecektir.

Sonuç olarak “İki Başlı Dev” adlı film geleneksel Türk aile yapısını, ataerkil yapıyı, 1980’lerde başlayan Özal Dönemi’ni ve bu döneme ait anlayışı yansıtmaları açısından önemli bir filmidir.

Erden Kıral tarafından 1993 yılında yönetilen “Mavi Sürgün” adlı filmi 9 bin kişi izlemiştir³⁴⁰. Filmde Halikarnas Balıkcısı olarak bilinen yazar Cevat Şakir Kabaağaçlı’nın sürgüne gittiği Bodrum’da yaşadıkları ele alınmaktadır.

Filmde kısa bir yer tutan ve baba-oğul ilişkisinin ele alındığı bölümde yazarın küçükken annesine çok düşkün olduğu Freudyen okumalara açık bir biçimde aktarılmaktadır. Adeta annesine aşık olan yazar babasını bir tartışma sonucu silahla vurarak öldürmüştür.

Bu bağlamda “Mavi Sürgün”, Freud ve Lacan’ın kapsamlı bir biçimde ele aldığı erkek çocuğun “Babanın Yasası”na karşı gelerek onu fiili olarak katletmesini ele alan nadir Türk filmleri arasındaki yerini almaktadır.

1995 yılı yapımı, siyasi içerikli bir film olan ve baba-oğul, baba-kız ilişkisine de değinen “Babam Askerde”yi 5600 kişi izlemiştir³⁴¹. Söz konusu filmde siyasi görüşleri nedeniyle 12 Eylül Dönemi’nde anne-babaları sorgulanan ve tutuklanan çocukların yaşadıkları ele alınmaktadır.

1996 yılının sonlarına doğru gösterime giren “Eşkîya” 1997 yılı başına kadar 470 bin seyirciye, 1997 yılı içinde de toplam 2.5 milyon izleyiciye ulaştı³⁴² ve son yılların en çok izlenen Türk filmi oldu. Filmde kan bağına dayanan bir baba-oğul ilişkisi bulunmazken iki farklı karakterin film boyunca baba-oğul gibi davranmaları söz

³⁴⁰ Tamer Baran (drl), **Antrakt 93 Sinema Yıllığı**, 1.Basım. İst: Antrakt Yay, 1994, s. 20.

*Bkz. “Babanın Yasası” s.46.

³⁴¹ Tamer Baran (hızl), **Sinema Yıllığı 95/96**, 1.Basım. İst: Türsak Vakfı Yay, 1995, s. 305.

³⁴² Aydın Sayman, Erdoğan Kar (Ed.), **Temel Verileriyle Türk Sineması 1996-2006**, 1.Basım. İst.: Film Yön Yay., 2008, s.26.

konusudur. Filmin ana karakterlerinden Baran (Eşkîya) genç Cumali'yi hiç sahip olmadığı oğlunun yerine koyarken, Cumali de Baran'ı kaybettiği babasının yerine koymaktadır.

Nejat Ulusay, 1990'larda Türk Sinemasında erkek karakterler ve erkekliğin sunumu üzerine yoğunlaşırken, 1980 sonrasında Türk filmlerinde erkekliğin iktidarını kaybetmeye başladığını iddia etmektedir. Ulusay bu durum karşısında 1990'larda "erkek sineması"nın ortaya çıktığını belirtir. Yazar, bu sinemanın ilk filminin "İstanbul Kanatlarımın Altında" (1996) olduğunu belirtir. Uzun bir süreden sonra ilk kez gişede başarı kazanan bir Türk filmi olan adı geçen filmde dört erkek karakter ön plandadır³⁴³.

Ulusay'a göre gişede başarılı olan bir diğer film "Eşkîya"nın mitik özelliklere sahip bir erkek dostluğunun anlatıldığı filmler için model oluşturduğunu belirtmektedir³⁴⁴. "Eşkîya"nın bir diğer özelliği de gerçek babanın yerini tutan erkeklerin onlardan yaşça küçük erkek karaktere babalık yaptığı filmlerin en iyi örneklerinden biri olmasıdır³⁴⁵.

1997 yılında en çok iş yapan Türk filmi "Ağır Roman" (872 bin izleyici) adlı filmidir. İkinci sırada yer alan "Mektup" (87 bin izleyici)³⁴⁶ adlı filmde yıllardır görmediği babasının hayatını araştıran bir oğlun hikâyesi anlatılmaktadır.

1998 yılı yapımı "Her Şey Çok Güzel Olacak" adlı film 1.2 milyon izleyiciye ulaştı³⁴⁷. Filmde farklı karakterdeki iki kardeş ve babaları arasındaki ilişkiye yer verilmiş. Yan tema olarak baba-oğul ilişkisi ele alınırken, çoğunlukla iki kardeşin başka bir kente yolculukları ve orada başlarından geçen olaylara değinilmektedir.

1999 yılının en çok iş yapan Türk filmi "Propaganda" (1.2 milyon izleyici)³⁴⁸ adlı filmidir. Bir tür dönem filmi havasındaki çalışmada iki eski arkadaşın kendileri ve

³⁴³ Nejat Ulusay, "Günümüz Türk Sinemasında Erkek Filmlerinin Yükselişi ve Erkeklik Krizi", **Toplum ve Bilim**, Güz 2004, sayı:101, s.149.

³⁴⁴ Ulusay, s.150.

³⁴⁵ Ulusay, s.151.

³⁴⁶ **Temel Verileriyle Türk Sineması 1996-2006**, s.26.

³⁴⁷ a.g.e., s.26.

³⁴⁸ a.g.e., s.26.

oğulları arasındaki ilişkiye de değinilmektedir. “Propaganda”da kendini devlete onun resmi ideolojisine adayan ve oğullarına haksızlık eden bir baba söz konusudur. Böylece filmdeki otoriter baba figürü eleştirisi aynı zamanda Türkiye’de devletin otoriter yapısının da eleştirisidir³⁴⁹.

1990’lı yıllardaki (Yeşilçam sonrası) filmlerde erkek kahramanların hikâyelerinin yanlışlıklar komedisi değil, aksine trajedi olarak anılmasını istediğini öne sürülmektedir. Erkekler böylece her şeye rağmen büyümeye çalıştıklarını göstermek ve bu konudaki sıkıntılarını gösterme çabasıdadır. Belki de Türk erkekleri yetimlik duygusundan kurtulamamışlardır³⁵⁰.

1990’lardaki filmlerde mekânsal değişimlerin yani konak-köşk-apartman dairesi yerine karakol, mağara, sokak, otel odası gibi mekânların yersizlik yurtsuzluk duygusu uyandırmaktadır. Bu erkek kahramanların kendilerine bir baba ve dost aradıklarının göstergesidir³⁵¹.

1990’lara genel olarak bakıldığında 1980’lerde yok olan yapımcı odaklı Yeşilçam sinemasının yerini yapımcıların yanı sıra yazar-yönetmen anlayışının aldığını söyleyebiliriz. Bu dönemin tartışmalı bir kavramı olan “Bağımsız Sinema” anlayışındaki yönetmenler kendi filmlerinin yapımcılığını da üstlenerek 1950’lerin Fransız Yeni Dalgası’na benzer sinemasal-sanatsal özgürlüğe yöneldiler. Bu noktada yeni finans kaynakları gerekmekteydi. Bu süreçte de Kültür Bakanlığı ve Eurimages gibi fonlarla film çeken yönetmenlerin yanı sıra, reklam sektöründen gelen ve çeşitli sermaye gruplarının desteğini alan yapımcı-yönetmenler de sinema sektörünün içindeki yerlerini aldılar.

Bu bağlamda Türk sinemasının en büyük rakibi olan Hollywood sinemasıyla rekabet edebilir düzeye gelmenin adımları atıldı. 1990’ların iş yapan filmleri genellikle ikinci gruptaki sinemacılardan gelirken, söz konusu filmler biçimsel açıdan onaylansa da içerik açısından çeşitli tartışmalara yol açtılar. Buna rağmen 1980’lerde başlayan

³⁴⁹ Suner, s.87.

³⁵⁰ Ulusay, s.159.

³⁵¹ Ulusay, s.160.

sinemasal anlatım ve sinema dilindeki olgunlaşmanın çeşitli filmlerde, genç ve orta yaşlı yönetmenler kişiliğinde kendini gösterdiğini söyleyebiliriz.

2.4.4. 2000-2008 Yılları Arasında Türk Sineması ve Baba –Oğul Temsili

Artık sonlarına doğru geline 2000’lerin ilk 10 yıllık dönemini Türk sinemasının “yeniden doğduğu” bir dönem olarak ele alabiliriz. Hem nicelik hem de nitelik bağlamındaki artışların yanı sıra, çok sayıda yeni yönetmenin (çoğunluğu ilk filmlerini çeken) ortaya çıktığı, yurt içi ve yurtdışında alınan ödüllerin arttığı, farklı tarzların ve türlerin denendiği söz konusu dönem, henüz bir endüstri olamamış Türk sinemasının buna rağmen kültür ve sanat gündemindeki yerinin güçlendiği bir dönem olarak tarihe geçecektir.

Nigar Pösteği 2000’li yılların başındaki (2000-2003) Türk filmlerini değerlendirirken onları türlerine göre kategorize eder. Farklı konularda üretilen filmler her yönetmenin kendi dünya görüşüne ve amacına göre filmler üretmiştir³⁵².

Politik Filmler: Bu dönemde üretilen filmlerin mafya, devlet-mafya ilişkileri ve çeteleşme gibi konular üzerinde yoğunlaştığı görülür. “Filler ve Çimen” (2001), “Melekler Evi” (2000) “Oyunbozan” (2000) ve “Hiçbir yerde” (2002) gibi filmler bu tür filmlere örnek olarak gösterilebilir.

“Dava” (2001), “Fotoğraf” (2001), “Deliyürek: Bumerang Cehennemi” (2001) ve “Büyük Adam Küçük Aşk” (2001) gibi filmlerde Güneydoğu ve Kürt sorunu artık sinemada daha rahat tartışılmakta ve ele alınmaktadır³⁵³.

2000’li yıllardaki politik filmlerin temel meselesi doğrudan aidiyet ve kimlik sorunsalıdır. Bir yere ve topluluğa ait olma duygusu zedelenince olaylara nesnel ve dışarıdan bir gözle bakan bir temsil anlayışı yerine öznel ağırlık basar. Bu bağlamda

³⁵² Pösteği, s.87.

³⁵³ Pösteği, s.87-88.

yeni politik filmlerin en önemli ortak noktası “ulusal aidiyet” meselesini yoğun biçimde sorunsallaştırmalarıdır³⁵⁴.

Selim Eyüboğlu ise, Lacan’ın “Babanın Yasası” kavramından yola çıkarak 1990’lardan farklı olarak 2000’lerin sineması ile ilgili olarak şu saptamayı yapar:

Yeni Sinema bu anlamdaki otoriteyi bir kanser gibi görüp ondan kurtulmak istiyor. Baba kavramını ortadan kaldırmak için bulduğu yol ise onu tümünden defetmek yerine ehlileştirmek, hafifletmek ve günün trendlerine uyarlamak³⁵⁵.

Nejat Ulusay, 2000’li yılların Türk sinemasını ele alırken, babalar ve oğullar arasındaki çatışmanın sona erdirilmesinin aynı zamanda babalık krizinin de giderilmesine yol açtığını, sorun olarak ele alınabilecek bu durumun, anlatının bir yerinde bir olayla, geçmişten gelen bir referansla çözülmeye çalışıldığını iddia eder. Buna göre; “Balalayka”da (2000) büyük kardeş olan bitene müdahale ederken, “Gülüm”de (2002) oğul, babanın annesini kaçırmaktan hapse girdiğini öğrenince ona saygı duyar ve son olarak “Komser Şekspir”de (2000) yaşlı baba, torunu için sahnelenen oyunda rol alır. Oğluna onu sevdiğini ama söyleyemediğini itiraf eder³⁵⁶.

Komedi Filmleri: Bu dönemde eski kuşaktan Zeki Alasya, Metin Akpınar ve Levent Kırca gibi oyuncular oyunculuk ve yönetmenlik yaparken kendi komedi geleneklerini yansıtırken, yeni oyuncu ve yönetmenler de türe katkıda bulunmaya çalışmıştır. “Fasulye” (2000), “Abuzer Kadayıf” (2000), “Vizontele” (2001), “Komser Şekspir” (2001), “Mumya Firarda” (2002), “Kolay Para” (2002), “Rus Gelin” (2003), “O Şimdi Asker” (2003), “Ömerçip” (2003) gibi filmler bu kategorideki filmler arasında yer almaktadır³⁵⁷.

Aşk Filmleri: Yeşilçam tarzı film üretim ve anlatım biçimi ortadan kalktığı o tarza uygun aşk filmleri de artık üretilmemektedir. Bu dönemde çekilen aşk filmleri;

³⁵⁴ Suner, s.257.

³⁵⁵ Selim Eyüboğlu, “2000’lerde Değişen Bir Şeyler Var Mı?”, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler -4**, Deniz Bayrakdar (hızl), 1.Basım. İst.: BağlamYay., 2005, s.286.

³⁵⁶ Ulusay, s.152-153.

³⁵⁷ Pöstecki, s.89.

“Yeşil Işık” (2002) fantastik aşka değinirken, “Gönderilmemiş Mektuplar” (2003) iki eski oyuncu Türkan Şoray ve Kadir İnanır’lı kadrosuyla fazla ilgi görmemiştir³⁵⁸.

Çocuk Filmleri: Bu dönemde sokak çocuklarına değinen filmler üretilmiştir. Bu filmler; “Sır Çocukları” (2002) ve “Abuzer Kadayıf” (2000) gibi filmlerdir. Farklı konulara değinen filmler ise; “O da Beni Seviyor”, “Ömerçip” (2003) ve “Büyük Adam ve Küçük Aşk” (2001)’tır.

“Vizontele” (2000) ve “Vizontele Tuuba” (2004) adlı filmler yüksek gişe hasılatları elde etmişlerdir. Yılmaz Erdoğan’ın yönettiği ve oynadığı filmlerde Türk toplumunun yaşamına Batıya göre geç gelen önemli bir aletin, televizyonun, Doğu illerinde gördüğü ilgi ve tepki ele alınırken, çağdaşlıkla, geri bırakılmışlığın, üzüntüleri, ve sevinçleri ele alınır³⁵⁹.

Kariyerine, “Kasaba”, “Mayıs Sıkıntısı” gibi genelde taşrayı ele alan ödüllü filmlerle başlayan Nuri Bilge Ceylan’ın “Uzak” (2002) adlı filmi, küçük bütçesi, dar oyuncu kadrosu, kendine özgü dolaysız ama etkili bir anlatımıyla Türk sinemasının en iyi örneklerinden biri olarak sayılmaktadır. Film farklı içeriğinin yanı sıra gösterişli ve görkemli görselliğiyle övgüler aldı ve 56.Cannes Film Festivalinde Jüri Özel Ödülü ve En iyi Erkek Oyuncu Ödüllerini kazandı³⁶⁰. Zahit Atam, Nuri Bilge Ceylan sinemasını ayrıntılı biçimde incelerken yönetmenin filmlerinde genelde olumlu bir baba figürü olduğunu belirtir. Yönetmen filmlerindeki baba karakterlerinde genelde kendi babasını oynatmaktadır. Bu karakterler de genelde olumlu özellikler taşımaktadır. Bu olağanüstü baba figürü bütün aileyi çekip çevirmekte, bilgece bir tavırla öyküler anlatmakta, mücadele etmekte ve direniş göstermektedir³⁶¹.

2000 yılının en çok iş yapan Türk filmi “Kahpe Bizans” (2.4 milyon seyirci)³⁶² adlı film bir anlamda Türk Sinemasının 1970’li yıllarda sıkça ürettiği Battal Gazi ve

³⁵⁸ Pösteki, s.90.

³⁵⁹ Evren, s.336.

³⁶⁰ Evren, s.332.

³⁶¹ Zahit Atam, *Yeni İnsan Yeni Sinema*, Kış 2008-2009, sayı:22, s.134.

³⁶² *Temel Verileriyle Türk Sineması 1996-2006*, s.27.

değişik başlıklara sahip kahramanlık filmlerinin parodisidir. Hz. Musa ve Firavun'un hikâyesine benzer bir biçimde öldürölmek istenen erkek çocuk büyür ve imparatoru öldürür. İmparatorun yanında büyüyen oğlu zayıf ve efemine karaktere sahipken, ölüme terk edilen ve Türk adet ve geleneklerine göre yetişen erkek çocuk; yiğit, güçlü ve kahraman özelliklerine sahiptir.

Ölen babalarının cenazesini almak için yola çıkan kardeşlerin hikâyesini anlatan “Balalayka” 427 bin izleyiciye ulaştı. “Balalayka”da üç kardeşin en büyüğü hayatta olmayan babanın yerini tutarken, ortanca kardeş her şeye karışan, kızan ya da ilgisiz ve pasif babalara karşı çıkan oğlu temsil eder³⁶³.

2001 yılında gösterime giren “Komser Şekspir” adlı film 1.3 milyon seyirciye ulaştı³⁶⁴. “Komser Şekspir”de devlet otoritesi-birey ve baba-oğul ilişkisine de yer verilmektedir.

Suner, “Komser Şekspir”i şöyle değerlendirmektedir:

Komser Şekspir, Eşküyadan farklı olarak bugüne, bugünün kirlı dünyasına ait film kişilerinin “çocukluk” durumuna geri dönerek, masumiyeti yeniden yakalamaları fikri üzerine inşa edilmiştir³⁶⁵.

2003 yılında, eski Türk filmlerinin parodisi (Size baba diye bilir miyim? repliğini hatırlatırcasına) olarak değerlendirilebilecek “Ömerçip” 254 bin izleyiciye ulaştı³⁶⁶. Filmde 1960 ve 1970’lerde çok sayıda üretilen, Ömercik-Sezercik film serilerine gönderme yapılmaktadır. Baba-oğul ilişkisi güldürü ögesi olarak ele alınmaktadır.

Baba-oğul ilişkisine yan konu olarak değinen “Gölüm” 98 bin izleyiciye ulaştı. Filmde, eşiyile sorunları olan genç bir adamın, babasına olan saygısını giderek yitirmesi ve daha sonra onu yakından tanıyınca yeniden saygı duyması vurgulanmaktadır. Bu bağlamda rol model olarak alınan babanın yitirdiğı itibarı yeniden geri gelmektedir.

³⁶³ Ulusay, s.151.

³⁶⁴ Temel Verileriyle Türk Sineması 1996-2006, s.27.

³⁶⁵ Suner, s.77.

³⁶⁶ Temel Verileriyle Türk Sineması 1996-2006, s.28.

2004 yılında baba-oğul ilişkisine değinen filme rastlanmazken yılın en çok iş yapan filmi Ömer Faruk Sorak'ın yönettiği "G.O.R.A." adlı uzay komedisiydi. Film 4 milyon izleyiciyle son yılların en çok izlenen Türk filmi oldu. Aynı yıl gösterime giren "Bekleme Odası", 2001 yılında "İtiraf" ve "Yazgı" filmleriyle eleştirmenlerin beğenisini kazanan ve çeşitli ödüller alan Zeki Demirkubuz'un altıncı filmiydi. Düşük bütçelerle film çeken, yabancılaşma ve varoluş üzerine yoğunlaşan yönetmen kendine has sinema diliyle sinema tarihi içindeki yerini almıştır.

2005 yılının en çok iş yapan Türk filmi ise tez kapsamında ayrıntılı olarak ele alınacak "Babam ve Oğlum" (3.8 milyon izleyici)³⁶⁷ adlı filmidir. 2005 yılının bir diğer özelliği de 26 filmin gösterime girmesi ve Türk filmlerinin sinema sektörü içindeki pazar payının giderek artmasıdır. Bu yıl içinde Türk filmlerinin pazar payında uzun yıllardan sonra ilk defa yabancı filmleri geçerek % 55'e yükselmiştir³⁶⁸.

"Herkes Kendi Evinde" adlı ilk filmiyle olumlu eleştiriler alan Semih Kaplanoğlu, "Meleğin Düşüşü" filmiyle Nuri Bilgen Ceylan sinemasına paralel bir anlayışla minimalist sinemaya yöneldi. Tarkovski sinemasından da etkilendiği anlaşılan Kaplanoğlu bir üçlemenin ilk iki filmi olan "Yumurta"yı 2007'de, "Süt"ü ise 2008 yılında yönetti.

Kıbrıs gazisi bir baba ve oğlunun birbirlerini tanıma çabaları olarak da tanımlanabilecek ve tez kapsamında ayrıntılı olarak incelenecek, 2006 yılının en popüler filmlerinden biri olan "Hokkabaz" 1.7 milyon izleyici topladı.

1982 yapımı ve günümüzde kült film olarak kabul edilen "Dünyayı Kurtaran Adam" adlı filmin devamı niteliğindeki "Dünyayı Kurtaran Adamın Oğlu" 451 bin izleyici topladı. Bir uzay komedisi olarak nitelendirilebilecek filmde, oğlu kaçırılan babanın onun peşinden gitmesi ve daha sonra yaşanan olaylar ele alınmaktadır.

³⁶⁷ Temel Verileriyle Türk Sineması 1996-2006, s.29.

³⁶⁸ Temel Verileriyle Türk Sineması 1996-2006, s.25.

Derviş Zaim'in "Cenneti Beklerken" adlı filmi küçük yaşlardaki oğlunu kaybeden minyatür sanatçısını ele aldı ve 59 bin kişiye ulaştı. Kırsal kesimde baba otoritesine değinen "Beş Vakit" 24 bin izleyici topladı³⁶⁹.

"Beş Vakit"ın yönetmeni Reha Erdem, daha önce "A Ay" (1988) ve "Kaç Para Kaç" filmleriyle kendi sinemasal dilini oluştururken, büyümek, erginleşmek ve Oidipus Kompleksi'ne dair içeriğiyle ön plana çıkan "Korkuyorum Anne" (2004) filmini 2006 yılında gösterime soktu.

2006 yılında 34 Türk filmi gösterime girdi. Pazar payı % 44'e gerilese de gösterime giren film sayısı ile rekor kırıldı³⁷⁰.

"Beş Vakit" filmini ele alan değerlendirmelerde, taşrada çocukların öfkeyle suçluluk arasında gidip gelerek ağır ağır büyüdüğü vurgulanırken çocukların bilhassa erkek çocukların hiç mutlu olmadıkları öne sürülmektedir. Çocuklar büyüdülerinde bile babalarının karşısında her zaman ezilmekte, horlanmakta ve azarlanmakta, babalar da sinirlerini oğullarından almaktadır³⁷¹.

Film bağlamında taşradaki çocuklar için yapılan bir diğer iddialı saptama da, çocukların gördükleri şiddet nedeniyle büyük bir suçluluk duygusu içinde, babalarını öldürme planları yaparak büyüdüğüdür³⁷².

2007 yılında gösterime giren ve tez kapsamında ayrıntılı olarak çözümlenecek "Kabadayı" 1.4 milyon seyirciye ulaştı³⁷³. Filmde birbirlerinden habersiz baba-oğlun yıllar sonra bir araya gelmesi ve eski bir kabadayı olan babanın oğlunu tehlikelerden koruma çabaları ele alınmaktadır.

³⁶⁹ Temel Verileriyle Türk Sineması 1996-2006, s.30.

³⁷⁰ Temel Verileriyle Türk Sineması 1996-2006, s.24.

³⁷¹ E.Zeynep Güler, "Büyüme Acıları: Çocukluğun Karanlık Geceleri", **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Sonbahar 2008, sayı:20-21, s.32.

³⁷² Güler, s.32.

³⁷³ www.boxofficeturkiye.com

2007 yılının bir diğer popüler filmi olan ve 1.7 milyon seyirci toplayan “Beyaz Melek”te³⁷⁴, ağır hasta olan babalarını tedavi için Güneydoğu Anadolu’dan İstanbul’a getiren iki oğlun yaşadıklarına değinilirken, genel olarak vefa, yaşlılık ve aile olmak gibi kavramlar da ele alınmaktadır.

Türk filmlerinin pazar payının %38’e düştüğü 2007 yılında yan tema olarak baba-oğul ilişkisine değinen “Fikret Bey” 384 kişiyle yılın en az izlenen Türk filmi oldu. Filme adını veren ana karakter, iflas ederek işsiz kalmış ve 12 Eylül döneminde siyasi görüşleri nedeniyle sürgünde olan oğlunu yıllardır görememektedir. Filmde ana karakterin iç hesaplaşmaları, çevresiyle olan ilişkileri, geriye dönüşlerle de desteklenerek ele alınmaktadır.

2008 yılı Türk sineması için rekorlar yılı oldu. Toplam 38 milyon seyirci sinemaya giderken, yerli film seyircisi 22.5 milyona ulaşırken pazar payı %60’a yükseldi. 48 film gösterime girerken. İlk 10 filmin tamamı Türk filmlerinden oluşuyordu. “Recep İvedik” adlı film rekor kırarak 4.3 milyon izleyiciye ulaştı³⁷⁵. 2008 yılında komedi türündeki ve tarihi filmler ön plana çıkarken, farklı türden filmler gösterime girmiş ve kendi seyircisine ulaşmıştır.

“Korkuyorum Anne” (2004) ve “Beş Vakit” (2006) gibi filmlerde erginleşme ve büyüme sorunlarına değinen Reha Erdem, “Hayat Var” filmiyle bu kez büyüme sancıları çeken genç bir kızı ele alarak sinemasal anlayışındaki sürekliliği devam ettirmiştir.

1990’lı yıllarda Nuri Bilge Ceylan tarafından sıkça işlenen bir mekân olan taşra, “Tatil Kitabı” filminin de ana mekânıdır. Seyfi Teoman’ın ilk filmi olan “Tatil Kitabı” 7 bin kişi tarafından izlenen ve yurt içinde ve dışında çok sayıda ödül kazanan filmde, küçük bir çocuğun yaz tatili boyunca küçük bir kasabada ailesiyle bilhassa babasıyla yaşadıkları ele alınmaktadır. Filmdeki baba, daha önce “Beş Vakit” filmindeki değerlendirmelere paralel olarak sert mizaçlı bir babadır ve küçük oğluna çok sevecen

³⁷⁴ www.boxofficeturkiye.com

³⁷⁵ www.boxofficeturkiye.com

davranmakta ve yaz tatilinde çalıştırmaktadır. Filmi değerlendiren yazılarda taşra vurgusu yapılırken, taşrada kalmak ya da taşradan ayrılmak, taşraya uymak ya da uymamak temel gerilim konuları olarak tanımlanmaktadır. Buna göre taşra; uyumun, uzlaşmacılığın mekânı olurken kuşaklar birbirlerine bu uzlaşmacılığı miras bırakmaktadır. Doğan Yılmaz şunları belirtmektedir:

Buradaki saf ve naif çocuk bakışı, sadece taşraya ait değildir, onu çalışmaya zorlayan babanın ait olduğu gibi. Belki de Türk Sinemasının aslında henüz anlatılmaya girilmemiş, gericiliğin gün be gün yükseldiği bir başka Anadolu taşrasıyla yüzleşmesinin vakti gelmiştir³⁷⁶.

2000’li yılların iş yapan filmlerinde popülerlik ön plandadır. Tanıtım kampanyaları ve oyuncuların lanse edilmesi Hollywood tarzı anlayışın yaygınlaştığını göstermektedir. Reklamlardaki ve dizilerdeki medyatik isimlerle izleyici çekecek filmlerin Türk sinemasına geçici bir rahatlama fırsatı vereceği iddia edilmektedir³⁷⁷. Ümit Ünal son dönem Türk sanatı ve sineması üzerine görüşlerini açıklarken, bilhassa sinemada, ya soytarılık ya da mızımlık yapıldığını, ikisi arasında gerçekten sözü olan filmlerin az sayıda olduğunu iddia eder³⁷⁸. Ümit Ünal’ın düşüncelerinden yola çıkarak yapılabilecek bir diğer saptama da popüler-ticari sinemayla bağımsız-sanat sineması olarak nitelendirilebilecek sinema arasındaki ayrımın giderek büyümesidir. Bu ayrım sinema seyircileri arasında olduğu sinema yazarları arasında da görülmektedir.

Bu bağlamda popüler sinemayı temsil eden filmler (“Recep İvedik”, “AROG”, “Çılgın Dershaner” vb.) milyonlarca seyirciye ulaşırken, “Üç Maymun”, “Sonbahar”, “Fırtına” gibi filmler ortalama 100 bin kadar seyirciye ulaşmaktadır. İlk gruptaki filmler sinema yazarları ve otoriterlerce genellikle olumsuz şekilde eleştirilirken özellikle genç izleyici kitlesince beğenilmektedir. Diğer gruptaki filmler yurt içi ve yurt dışı festivallerde çeşitli ödüller alırken, yaş grupları farklı, festivalleri takip eden bir kitle tarafından ilgi görmektedir.

³⁷⁶ Doğan Yılmaz, “Türk Sinemasında Taşraya Dönüş”, **Yeni Film**, Ekim 2008, sayı: 16, s.37.

³⁷⁷ Pösteki, s.43.

³⁷⁸ Nil Kural, “Ümit Ünal Söyleşi”, **Milliyet Sanat**, Şubat 2009, s.21.

Ticari filmler sektörü yaşatan filmler olarak önemli yer tutarken, genellikle tüketen ve toplumsal sorunlara uzak bir kuşağa seslenmesiyle, tek tip izleyici oluşturma tehlikesi taşımaktadır. Diğer yandan sanat sineması ya da bağımsız sinemayı takip edenlerle, ticari sinemayı takip edenlerin birbirinden çok farklı ve zıt gruplar veya kitleler olarak değerlendirilmesi de sakıncalı gözükmemektedir.

Bu noktada sinema yazarlarının ve otoritelerinin önemi ortaya çıkmakta ve 1960’larda yaşanan, bazı filmlerin sinema yazarlarınca görmezden gelinmesi sonucu sinemacılarla yazarlar arasında yaşanan çatışmasının yeniden yaşanmaması için yapıcı bir biçimde her iki kesim de çaba göstermelidir.

2000’li yılların sinemasını genel olarak değerlendirdiğimizde; 1980’lerde başlayan “Geçiş Dönemi”nin 1990’larda kendi sinema dilini arayan ve erginleşmeye çalışan bir sinemaya dönüştüğünü, 2000’li yıllarda ise eski kuşak yönetmenlerle genç kuşak yönetmenlerin kaynaştığını, farklı tür ve anlayışta filmlerin çekildiğini görmekteyiz. Bu durum da artık Türk sinemasının sinema dili açısından giderek olgunlaştığını göstermektedir.

3. 2000'Lİ YILLARIN POPÜLER ÜÇ TÜRK FİLMİNDEKİ BABA – OĞUL İLİŞKİSİNİN JUNGCU YAKLAŞIMLA ÇÖZÜMLENMESİ

3.1. Jungcu Yaklaşım Yöntemiyle Film Çözümlemesi

Bu bölümde çözümlenecek olan filmler ağırlıklı olarak Analitik Psikoloji'nin kurucusu C.G.Jung'un kuramları ve yöntemleriyle çözümlenmeye çalışılacaktır.

C.G. Jung, yakından tanıdığı ve birlikte çalıştığı Sigmund Freud tarafından geliştirilen psikanaliz ve kişisel bilinçaltı gibi olguların karşısında, analitik psikoloji ve kolektif bilinçdışı olgularını ortaya koymuştur. Kolektif bilinçdışı kısaca, insanoğlunun ya da dar anlamda bir topluluğun ortak geçmişinde yaşadıkları olarak nitelenebilir. Önceki kuşakların tutum, davranış ve alışkanlıkları sözlü ya da yazılı olarak söylenbilimin de katkısıyla diğer kuşaklara aktarılmaktadır. C.G.Jung tarafından geliştirilen ve psikoloji literatürüne giren; arketip, persona, gölge, anima, animus gibi kavramlar ve kişileşme (bireyleşme) süreci gibi olgular sinema sanatında bilhassa çözümleme alanında sıkça kullanılmaktadır.

“Film Çözümlemelerinde Jungcu Yaklaşım” adlı kitapta Luke Hockley, C.G.Jung'un kuramlarına ve görüşlerine ayrıntılı olarak yer verirken çeşitli filmleri Jungcu yaklaşımla çözümlemektedir.

Bu bölümde ayrıntılı bir biçimde çözümlenecek; “Babam ve Oğlum” (3.8 milyon izleyici), “Hokkabaz” (1.7 milyon izleyici) ve “Kabadayı” (1.4 milyon izleyici) filmleri ele alırken yukarıda adı geçen kitaptan ve C.G.Jung'un eserlerinden sıklıkla faydalanılacaktır. Bu filmlerin seçilmesinin en büyük nedenleri; filmlerin popüler olması ve içerdikleri baba-oğul ilişkisi olgusunun Jungcu yaklaşımla çözümlenebilecek zengin malzemeler içermeleridir.

12 Eylül 1980 Darbesi'nin etkilerinin ve sonuçlarının 2000'li yıllarda Türk halkının ve sinema seyircisinin kolektif bilinçdışını nasıl etkilediğini incelemenin ve çözümlemenin, Türk toplumu ve sineması hakkında da önemli verileri ortaya çıkarma da en etkili yöntemlerden olduğu düşünülmektedir.

3.2. “Babam ve Oğlum” Filminin Çözümlemesi

3.2.1. Filmin Özeti:

Film Eylül 1980'de başlıyor. Bir gazetede çalışan Sadık (Fikret Kuşkan) yıllar önce İzmir'deki baba evinden ziraat mühendisi olmak için ayrılmış, ancak babasına karşı gelerek gazetecilik okumuş ve solcu görüşleri benimsemiştir. Burada evlenmiş ve bir gazetede çalışmaya başlamıştır.

Bir gün sabaha karşı hamile karısını (Tuba Büyüküstün) hastaneye yetiştirirken kimseden yardım alamaz. Çünkü 12 Eylül Darbesi olmuştur. Karısını kendi doğurtur. Doğum sırasında oğlu doğar ancak karısını kaybeder. Solcu görüşleri nedeniyle Sadık işkence görür. İşkence ve hapisane koşullarından dolayı hastalanır. Bu arada oğlu Deniz'i yardımcı bir kadınla birlikte büyütür. Hastalığının ölümcül olduğunu öğrenir ancak kimseye söylemez. Oğlunu, görüşleri yüzünden ve kendisine karşı geldiği için dışlayan babasının çiftliğine götürür. Kendisi ölmeden önce oğlunu dedesine emanet eder. Yıllar sonra karşılaşan baba ve oğul hesaplaşmaya girer. Bu hesaplaşma hem iki kuşağın hem de bir dönemin hesaplaşmasıdır.

3.2.2. Filmle Bağlantılı Eleştiri ve Yorumlar

“Babam ve Oğlum” filmini Jungcu yaklaşımla çözümlemeyi önce yerli ve yabancı kaynaklarda filmin derinlemesine anlaşılmasına katkıda bulunacak yaklaşımlar ele alınacaktır.

Pierre Clastres “Devlete Karşı Toplum” adlı çalışmasında iktidarın tanımı ve kökenleri üzerinde dururken şiddet olgusu üzerinde de eğilmektedir. İktidarın özü ve varlığı şiddete dayanır ve iktidar şiddetten ayrı düşünülemez. Clastres bu durumun arkaik toplumlardan günümüz modern Batı toplumuna kadar değişmez bir olgu olduğunu iddia eder³⁷⁹. “Babam ve Oğlum” filminde zaman zaman gösterilen şiddet sahneleri ve sonuçları Clastres’in fikirleriyle örtüşmektedir.

Louis Althusser ise, “Devletin İdeolojik Aygıtları (DİA'lar)” nedir? sorusunu yanıtlarken şunları ifade etmektedir:

DİA'lar Devletin (Baskı) Aygıtıyla aynı şey değildirler. Marksist kuramda, devlet aygıtının şunları kapsadığını anımsatalım: Hükümet, idare, Ordu, Polis, Mahkemeler, Hapishaneler vb., ki bunlar bundan böyle bizim Devletin Baskı Aygıtı adını vereceğimiz şeyi oluştururlar. Baskı sözcüğü, söz konusu devlet aygıtının hiç olmazsa en uç noktada (çünkü, örneğin, idari baskı fiziksel olmayan biçimlere de bürünebilir) "zor kullandığını" belirtir³⁸⁰.

Serdar Kaypakoğlu, Barbara Bate ve Judy Bowker’in “İletişim ve Cinsiyetler” (Communication and the Sexes) adlı çalışmasına başvururken, sözel olmayan davranışlardaki cinsiyet stereotipleri aktarır ve kadın ve erkekten oluşan tabloya yer verir. Söz konusu tabloda kadınların; ince ve sakın sesli, süslü, neşeli, karşısındakine yüzüne bakan ve duygusal durumunu renk ve nesnelerle ifade ettikleri belirtilmektedir. Erkekler ise tok, monoton ve yüksek sesle konuşur, tekdüze giyimi tercih eder, daha donuk bir yüz ifadesiyle konuşurken ve dinlerken etrafa bakar, güç gösterisi için renk ve nesneleri kullanır³⁸¹. “Babam ve Oğlum” filmindeki Hüseyin Efendi karakteri de çalışmada yapılan tanımlamalara uymaktadır.

Erkekliğin oluşumu baba oğul arasındaki ilişkinin iki yönden ele alınması ile anlaşılabilir; Negatif Ödipal (üçlü) ilişki ve Oedipus öncesi (ikili) ilişki. Oedipus döneminde kısıtlayan, yasaklayan olarak ortaya çıkan baba aynı zamanda çocuğu daha önceki dönemde anneye yaşanan neredeyse sanrısız bir yaşantıdan kurtarandır. Bu, babanın kendi babasıyla kurduğu ilişkiden yola çıkarak kendi

³⁷⁹ Pierre Clastres, **Devlete Karşı Toplum**, Mehmet Sert ve Nedim Demirtaş (çev.), 2.Basım. İst.: Ayrıntı Yay., 2006, s.11.

³⁸⁰ Louis Althusser, **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, Alp Tümerterkin (çev.), 2.Basım., İst.: İthaki Yay., 2006, s.63.

³⁸¹ Serdar Kaypakoğlu, **Kişilerarası İletişim**, 1.Basım. İst: Derin Yay., 2008, s.126.

babasına duyduğu açlığı doyurmasını da sağlayacaktır. Bu bağlamda anne baba çocuk ilişkilerinin tümünü üç kuşaklı bir boyutta ele almak zorunludur³⁸². “Babam ve Oğlum” filminde de üç kuşaklı bir ilişki söz konusudur.

Filmin yönetmeni Çağan Irmak, Türkiye’deki çağdaş görüntüye rağmen, baba-oğul ilişkisinin sorunlu olduğunu belirtirken bu bağlamda babalar ve oğullar arasında hep uçurum ve çatışma olduğunu iddia etmektedir. Irmak’a göre dünyadaki ve Türkiye’deki değişim babaların çocuklarını görmek istedikleri yerlerle çocukların olmak istedikleri yerler arasındaki uçurumu büyütmektedir³⁸³. Çağan Irmak filmindeki baba-oğul karakterlerini anlatırken Baba (Hüseyin Efendi) karakterinin ataerkil düzene, baba-oğul mirasına inanmış bir karakter olarak nitelendiriyor. Yönetmen Türkiye’deki ataerkil düzene ilişkin şunları ifade ediyor:

Hiçbir ataerkil düzenin üstüne çıkıp da babalarımıza seni seviyorum baba diyemeyiz. Babalar da oğullarına diyemez. Nedense hep böyle olmuştur aslında bizler dostluğumuzu bile saklarız³⁸⁴.

Filmdeki ana çatışmanın baba-oğul arasındaki çatışma olduğu vurgulandıktan sonra bunun nedenleri arasında oğlun İstanbul’a okumaya gitmesi ve devrimci olunca da babanın oğlunu reddetmesi ön plana çıkmaktadır. Baba, mirasını yanındaki zeka olarak biraz gerideki büyük oğluna değil, okumaya giden oğluna bırakmak istemektedir. Çünkü ataerkil düzen babadan oğla geçen, devreden bir düzendir³⁸⁵.

Irmak kendi öz yaşamından da örnekler vererek gerçek hayattaki tek kahramanın babası olduğunu ve babası öldüğünde çok üzüldüğünü ifade etmektedir³⁸⁶. Yönetmene göre filmin en önemli temel izleği; ülkenin evlatlarına koyduğu bir iktidarla babanın kendi oğluna koyduğu iktidardır. Çağan Irmak filmdeki baba-oğul ilişkisiyle Türkiye’de devlet birey ilişkisiyle paralellik kurmaktadır³⁸⁷. Mustafa Güveli, filmi değerlendirirken, oğlunun cenazesi sırasında Hüseyin Efendi’nin gösterdiği tepkiye dikkat çeker. Güveli, Hüseyin Efendi karakterinin oğlunun ölümünden kendini sorumlu tuttuğunu belirtir ve

³⁸² Parman, s.36-37.

³⁸³ Çağan Irmak, **Babam ve Oğlum (Senaryo)**, Murat Batmankaya (hzl), 3.Basım: Ankara: Say Yay., 2006, s.185.

³⁸⁴ Irmak, s.200.

³⁸⁵ Irmak, s.205.

³⁸⁶ Irmak, s.197.

³⁸⁷ Irmak, s.221-222.

bu bağlamda senaristin kopma anını yakalamakta başarılı olduğunu ifade eder. Güveli'ye göre sorun o anda çözülmeliydi yoksa sonsuza kadar sürebilirdi. Bu bağlamda teyze karakterinin, büyük oğlu babanın üstüne göndermesi ve babanın devrilmesi, hem fiziksel hem de ideolojik bakımından oğlunu engellemeyeceğini ortaya çıkarmaktadır³⁸⁸.

3.2.3. İki Ana Karakterde (Sadık ve Hüseyin Efendi); CG. Jung'un Arketip, Bireleşme Süreci, Persona ve Gölge Kavramlarının Ortaya Çıkarılması:

a) Sadık (Baba ve Oğul) Karakteri:

Sadık karakteri filmde önce bir eş, daha sonra da baba ve oğul olarak karşımıza çıkıyor. Eşini filmin hemen başında kaybettiği için filmin sonuna kadar baba ve oğul olarak ele alınacaktır.

Babasıyla fikir ayrılığı ve kuşak çatışmasına girip evini ve sevgilisini terk etmiştir. Kırsal kesimden uzaklaşıp kente yerleşmiştir. Aldığı üniversite eğitimi ve edindiği görüşler onu geleneksellikten uzaklaştırıp yeniye, moderne yönlendirmiştir. Ülkesi ve dünya hakkında çeşitli fikirleri, idealleri ve umutları vardır.

b) Arketipler ve Söylenbilim:

Sadık, bir arketip olarak ele alınabilecek ataerkil yapı ve düzene karşı çıkmıştır. Babasına karşı gelmiştir. Onu feodal bir bey ve toprak ağası olarak nitelendirip suçlamıştır. Yüzyıllardan beri değişmeyen bir düzene karşı koymaya çalışmıştır. Bu bir anlamda doğadaki ve insanoğlundaki devamlılık ve sürekliliğe karşı duruştur. Eski ile yeninin, geleneksellik modernizmin ve baba-oğlun karşı karşıya gelişi mitolojideki birçok efsane ve söylenceyi hatırlatmaktadır: (Zeus –Herkül / Heraklaes, Laertes – Odysseus, Daidalos –İkaros /İkarus) vb.

Daidalos Söylencesi'nin tamamını değil, oğlun babasının sözünü dinlememe bölümünü ele alırsak söylenceyle film arasındaki bağlantıyı şöyle kurabiliriz: Atinalı bir

³⁸⁸ Mustafa Güveli, "Babam, Oğlum ve Ben", **Popüler Psikiyatri**, 2006, Ocak-Şubat 2006, sayı:29, s.33.

sanatçı olan Daidalos yaptığı çeşitli işler nedeniyle kral Minos tarafından cezalandırılır ve oğlu İkaros’la birlikte bir labirente kapatılır. Hem bir mimar, heykeltıraş hem de her türlü mekanik araçlar konusunda usta olan Daidalos, İkaros’la kendisine balmumundan birer çift kanat yapar ve oradan kaçarlar. Ancak İkaros babasını dinlemez güneşe çok yaklaşır. Kanatları eriyen İkaros denize düşer ve ölür. Babası ise Sicilya’nın Cumae şehrine sağ salım iner³⁸⁹.

Bu kısa özetten de anlaşılacağı gibi Sadık ile Hüseyin Efendi ve Daidalos ile İkaros arasında çeşitli benzerlikler bulunmaktadır. Söylencede aynı filmde olduğu gibi babaya karşı çıkış onu dinlememe söz konusudur. Babaya karşı çıkışın bedeli ölüm olmaktadır. Söylencedeki güneşe yaklaşma ulaşma çabası bilgiye, doğruya ve ateşe (aydınlık–aydınlanma) ulaşma çabası olarak da ele alınabilir. Bu söylence ateşi tanrılardan çaldığı için zincire vurulan Prometheus söylencesiyle de benzerlikler taşımaktadır.

İkaros ile özdeşleştirebileceğimiz Sadık babasına karşı çıkıp onun isteklerini yerine getirmemiş farklı bir eğitim almış, kendi yolunu çizmiş, fikirleri nedeniyle işkence görmüş ve hastalanmıştır. Ve sonunda hayatını kaybetmiştir. Böylece filmdeki Sadık karakterini bir çok söylencelerden ve edebiyat üzerinden, babaya yani otoriteye–devlete karşı gelmenin bedelinin canıyla ödeyen bir karakter ele alabiliriz. “Babam ve Oğlum” filmindeki bu karakter böylece C.G.Jung’un arketip (ana örnek) kavramı içinde ele alınabilmektedir.

c) Sadık’ın Bireyleşme Süreci:

Sadık karakterinin bireyselleşmesinde babasına karşı çıkışı ve oğlunun doğumu önemli bir yere sahiptir. Babasına karşı gelmekle evinden uzaklaşmış tek başına kalmıştır. Evlenerek kendi ailesini kurmuştur. Oğlunun doğumu ve eşinin ölümü, onun çocuğuna hem annelik hem de babalık yapmasına yol açmıştır. Böylece sorumlulukları artmış ve öncelikleri değişmiştir. Sahip olduğu görüşleri ve idealleri nedeniyle işkence görmüş, hapisanede yatmıştır ve ölümcül bir hastalığa yakalanmıştır. Yıllar sonra

³⁸⁹ Hamilton, s.99-100.

uğruna savaştığı, mücadele verdiği görüşlerin geçerliliği kalmadığı, değiştirmek istediği dünyanın, ülkesinin değişmediğini, beraber mücadele ettiklerinin başka yönler gittiğini ve davalarına ihanet ettiğini görüp hayal kırıklığına uğramıştır. Oğluna Deniz Gezmiş'in adını vermesi de önemli bir ayrıntıdır. Devlete, babaya ve otoriteye karşı gelmiş ancak başarısız olmuştur. Bu durum onun yaptıklarının işe yaramadığını ve boşuna mücadele ettiğini düşünmesine yol açmıştır.

d) Sadık'ın Personaları:

Sadık karakteri filmde çeşitli personalarla karşımıza çıkıyor:

- İlk önce sarhoş olduğu için karısı tarafından azarlanan koca
- Yazıları gazetede yayınlanmadığı için kızan ve hayal kırıklığına uğrayan yazar.
- Daha sonra ise oğlunu büyütmeye çalışan ve anne eksikliğini hissettirmemeye çalışan baba.
- Yıllar önce babasına karşı gelen, ona hala kızgın ama uzlaşmayan çalışan oğul.
- Çok sevdiği kardeşiyle güzel günler yaşayan ve yaşayamadıklarının özlemini duyan kardeş.
- Ölümcül hastalığıyla başa çıkmaya çalışan ama başarısız olan adam.
- Sahip olduğu görüşlerin ve ideallerin geçerliğini yitirdiğini, işe yaramadığını ve yok olduğunu gören devrimci, solcu.

e) Sadık'ın Gölgeleleri

- Sadık karakteri görüşlerinin ve ideallerinin gerçekleşmemesi veya geçerliliğini yitirmesi nedeniyle kendini başarısız, çaresi ve pişman hissediyor.
- Gördüğü işkenceler nedeniyle devlete ve polise karşı mesafeli, şüpheli ve korkak.
- Ölüme yaklaştığı için oğlunu uzaklaştırmaya çalışıyor. Bunun yanlış olduğunu fark ediyor.

- Babasına karşı çıkıp evi terk ettiği için pişman ve sorunlarını çözememenin yükünü taşıyor.
- İdealleri için sevgilisini terk etmiş. Vicdan azabı çekiyor ve ondan özür diliyor.
- Geçmişiyile, yaptıklarıyla, yapamadıklarıyla ve hatalarıyla yüzleşmeye hesaplaşmaya çalışıyor.

HÜSEYİN EFENDİ:

a) Hüseyin Efendi (Dede ve Baba) Karakteri:

Hüseyin Efendi filmde baba ve eş olarak karşımıza çıkıyor. Oğluyla fikir ayrılığı ve kuşak çatışmasına girmiş onu neredeyse evlatlıktan reddetmiştir. Sahip olduğu toprakları ve işi oğluna devretmek istemiş ancak oğlu ona karşı çıkmış, ziraat eğitimi yerine gazetecilik eğitimi almıştır.

Hüseyin Efendi filmde otoriteyi, ataerkilliği ve gelenekleri temsil etmektedir. Huysuz ve uyumsuz görünse de ailesine düşkündür. Ataerkil yapının getirdiği duygularını ve sevgisini ifade edememe ya da etmeme geleneğini devam ettirmektedir.

b) Arketipler ve Söylenbilim:

Hüseyin Efendi, bir arketip olarak ele alınabilecek ataerkil yapı ve düzenin temsilcisidir. Toprak adamıdır. Oğlunun ona karşı gelmesini affetmemiştir. Feodal bir bey ve toprak ağası olmadığını yanında çalışanların işçi olduklarını söylemektedir. Yüzyıllardan beri değişmeyen bir düzenin devamını istemektedir. Doğadaki ve insanoğlundaki devamlılığı ve sürekliliği savunur

Sadık karakterini çözümlerken/incelerken “Daidalos Söylencesi”nden bahsedilmişti. Hüseyin Efendi, toprak adamı, üretici olarak bu söylencedeki Daidalos’u temsil etmektedir. Söylenceye olduğu gibi oğlu ona karşı çıkmış ve dinlememiştir. Bu karşı çıkışın bedeli ölüm olmuştur.

c) Hüseyin Efendi'nin Bireyleşme Süreci:

Hüseyin Efendi karakterinin bireyleşmesinde oğlunun ona karşı çıkışı, evini terk etmesi, yıllar sonra evine dönmesi ve yeni tanıştığı torunu önemli bir yere sahiptir. Oğlunun yıllar sonra geri dönmesi her ikisinin de yaptıkları ve geçmişiyle yüzleşmesini sağlamıştır. Hüseyin Efendi de sert ve kararlı tutumundan vazgeçmeye başlamıştır. Torunuyla da yaklaşarak benzer hataları yapmamaya karar vermiştir. Oğlunun hastalığı ve ölümünden kendisi sorumlu tutmaktadır. Kendi görüşlerini savunmuş, oğlunun görüşlerini benimsememiş, değer vermemiştir. Otoriteyi ve geleneği temsil etmiş ve savunmuş ancak pişman olmuştur.

d) Hüseyin Efendi'nin Personaları:

Hüseyin Efendi karakteri filmde çeşitli personalarla karşımıza çıkıyor:

- Pek fazla gülmeyen, etrafındakilere sert davranan adam
- Bu özellikleri nedeniyle eşi tarafından uyarılan ve azarlanan eş.
- Oğlunun karşı çıkışı nedeniyle onu reddeden baba.
- Kendi görüşlerinin doğruluğundan emin, başka görüşlere açık olmayan adam.
- Daha sonra ise oğlunu anlamaya çalışan onu affetmeye çalışan ve ölümünden sorumlu olduğunu düşünen pişman ve vicdan azabı çeken baba.
- İlk önce torununu kabullenmeyen daha sonra onu sahiplenene ve oğlulla yaşayamadıklarını yaşamaya çalışan dede.

e) Hüseyin Efendi'nin Gölgelele

- Hüseyin Efendi; görüşlele, inançları ve geleneklele bağılılığından dolayı oğlunun ondan uzaklaşmasından ve daha sonra ölmesinden dolayı kendini suçluyor. Olanlar nedeniyle pişman ve vicdan azabı çekiyor.
- Ataerlele ve geleneksel kalıplar ve yapı nedeniyle oğluna sert davranmış ve yaklaşmamış. Bu nedenle torunuyla yaklaşmaya çalışıyor.
- Geçmişinde yaptıklarıyla ya da yapamadıklarıyla ve hatalarıyla yüzleşmekte ve hesaplaşmaktadır.

3.2.4. Sadık ve Hüseyin Efendi Karakterlerinin Jungcu Yaklaşımla Değerlendirilmesi

Karakter	Ana Örnek / Arketip(ler)	Bireyleşme Süreci	Persona(lar)	Gölge(ler)
Sadık (Fikret Kuşkan)	- Ataerkillik ve geleneğe karşı çıkış - Otoriteye karşı gelme - Bilgiye ulaşma çabası (ışık –güneş) - Modern, yeniliklere açık	- Babaya karşı gelme. Evi terk etmek - Fikirlerini savunma - Fikirleri yüzünden işkence görmek - Eşini kaybetme, oğluna bakma - Baba evine dönüş - Politik olmak	- Oğul - Baba - Eş - Kardeş - Gazeteci - İçe dönük - Ölümcül hasta	- Arada kalmışlık - Pişmanlık - Vicdan azabı - Geçmişle, hatalarla yüzleşme - Babayla hesaplaşma - Hastalığı nedeniyle oğlunu kendinden uzaklaştırma
Hüseyin Efendi (Çetin Tekindor)	- Ataerkillik ve geleneği temsil - Feodalite - Duyguları belli etmemek - Tutuculuk - Muhafazakarlık	- Oğluna kendi fikirlerini kabul ettirememek - Fikirlerini savunma - Torunu nedeniyle duyguların değişmesi - Hasta ve ölmekte olan oğluyla yakınlaşma çabaları - Apolitik olmak	- Baba - Eş - Dede - İçe dönük - Toprak sahibi - İşveren - Çevresinde saygın - Asık suratlı	- Sert karakter altında şefkat - Oğluna karşı sert - Pişmanlık - Vicdan azabı - Geçmişle, hatalarla yüzleşme - Oğluyla hesaplaşma

3.2.5. Yorum

“Babam ve Oğlum” filmini Jungcu yaklaşımla ayrıntılı biçimde inceledikten sonra ortaya çıkan sonuçları özetlemek gerekirse:

Filmin Türk siyasal ve toplumsal yapısında, kolektif bilinç dışında aşılamamış bir travma olarak ele alabileceğimiz 12 Eylül Darbesi’ni arka fon olarak, baba-oğul ilişkisi üzerinden devlet-birey-otorite kavramlarını sorguladığını söyleyebiliriz.

Filmde, günümüz kentleşme sürecinde yeri olmayan, ancak kırsal kesimde kısmen devam ettiğini söyleyebileceğimiz tarım odaklı feodal yapının devamının öneminin de vurgulandığını söyleyebiliriz. Toprağa dayalı mülkiyette ve aile içi devamlılıkta baba-oğul ilişkisi bu bağlamda önem kazanmaktadır.

Filmin, planlı bir tanıtım kampanyası yapılmadan, yani günümüzde bir filmin ticari başarı kazanması için en önemli faktörlerden birini kullanmadan neden bu kadar ilgi gördüğü konusunda kapsamlı bir sosyolojik ve istatistiksel bir çalışma bulunmamaktadır. Bu bağlamda filmi seyredenlerin ne kadarının erkek seyirciden ve babalardan ve oğullardan oluştuğu konusunda matematiksel bir veri de bulunmamaktadır. Ancak filme gidenlerin önemli bir bölümünün babalar ve oğullar olduğunu köşe yazarlarından, sinema eleştirilerinden ve film hakkındaki diğer yazılardan yola çıkarak iddia edebiliriz. Söz konusu sinema eleştirilerinin bir kısmı “Babam ve Oğlum” adlı kitapta yer almaktadır. Kitapta yer verilen 12 adet eleştirinin 10 tanesi erkek sinema yazarları ve köşe yazarlarına aittir ve söz konusu eleştirilerde yukarıdaki iddianın doğruluğunu gösterir ipuçları bulunmaktadır³⁹⁰.

1980 sonrası seyircisinden ve Türkiye gündeminden uzaklaştığı belirtilen Türk sineması 1990’lardan başlayarak seyircinin beklentileri konusunda yaptığı çeşitli denemeler sonrası daha başarılı olmaya başlamıştır. Bu bağlamda Jung’un kolektif

³⁹⁰ Bkz. Çağan Irmak, **Babam ve Oğlum (Senaryo)**, Murat Batmankaya (hızl), 3.Basım: Ankara: Say Yay., 2006.

bilinçdışı kuramından yola çıkarak sinemacıların, seyircilerin kolektif bilinçdışına yönelik çalışmalarının olumlu tepkiler aldığını söyleyebiliriz.

Filmdeki ana karakterlerden yola çıkarsak; filmi seyreden babaların büyük çoğunluğunun kendini Hüseyin Efendi karakteriyle özdeşleştirdiğini iddia edebiliriz. Sinema sanatının katarsis (arınma) işlevi göz önünde bulundurulduğunda “Babam ve Oğlum” filminin oğullarıyla konuşamayan ve kuşak çatışması yaşayan babaların kolektif bilinçdışını olumlu bir biçimde etkilediğini söyleyebiliriz. Diğer taraftan babalarıyla karşı karşıya gelen, fikir tartışmaları yaşayan, onları sevdiklerini söylemeyen ve erginleşme sürecini tamamlamaya çalışan oğulların da filmde kendi personaları (maske) ile karşı karşıya geldiğini ileri sürebiliriz.

Filmdeki Hüseyin Efendi karakterinin sahip olduğu tavizsiz ataerkil duvar veya zırh oğlun ölümüyle ortadan kalkmaktadır. Bu da ataerkil yapının kırılması için olağanüstü bir durumun gerektiği izlenimi vermektedir. Böylece ataerkil yapı tamamen ortadan kalkmamakta geçici olarak ağırlığını yitirmektedir.

Ölmekte olan Sadık karakterinin oğlunu emanet etmek üzere, kentten taşraya (baba ocağı) büyüdüğü mekâna ve evine dönmesi yaşam çemberinin tamamlanması açısından önem taşımaktadır. Sadık devlet otoritesine ve baba otoritesine karşı çıkmış, başarısız olmuş ve sonrasında babasıyla uzlaşmıştır. Bu bağlamda söz konusu çatışma ve problem ortaya çıktığı yerde çözülmektedir. Bunun yanı sıra daha önce bahsedilen ve Jale Parla³⁹¹ tarafından baba-oğul-ev üçgeni olarak nitelenen olgu, oğlun baba evine gelmesiyle tamamlanmaktadır.

Sonuç olarak “Babam ve Oğlum” filmi toplumsal bir travmadan yola çıkan, kolektif bilinçdışında yer alan ve çözümlenememiş sorun ve olguları da ele alarak sinemasal açıdan ve analitik psikoloji disiplini açısından yetkin bir filmidir. Film bu yetkinliğini iyi yazılmış senaryosundan, Türk sinema seyircisinin yakın ve alışkın

³⁹¹ Jale Parla, **Babalar ve Oğullar (Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri)**, 5.Basım. İst: İletişim Yay., 2006.

olduğu melodram yapısını iyi kullanmasından, başarılı oyuncu kadrosu ve oyuncu yönetiminden, 1980 darbesini bilenlere yeniden hatırlatmasından, bilmeyenlere öğretmesinden ve filmin dokusuna başarılı bir biçimde bezenmiş müziğinden almaktadır.

3.3. “Hokkabaz” Filminin Çözümlemesi

3.3.1. Filmin Özeti:

İskender aslında sihirbazdır ama kendisi ve çocukluk arkadaşı Maradona’nın dışında herkes onun hokkabaz olduğunu düşünmektedir. İstanbul’dan hızla kaçmak zorunda kalan ikili, Anadolu turnesine çıkar. Amaçları turneden elde edecekleri parayla bozuk olan gözlerini ameliyat ettirmek ve yeni bir başlangıç yapmaktır. Turne gezisine İskender’in Kıbrıs gazisi babası Sait Tünaydın da katılır. Savaşta başından yaralanan ve buna bağlı ruhsal sorunları olan baba, kendini dinlemeyen ve istemediğı bir mesleğı seçen oğlu İskender’i çocukluğundan beri takdir etmemektedir. İskender kendini ve mesleğini babasına karşı ispat etmeye çalışırken, Sait Tünaydın’ın en büyük amacı önceden yaptırdığı mezar taşıyla birlikte Çanakkale şehitliğine yakın bir yerde gömülmeştir. Karavanla Çanakkale’ye doğru yola çıkan üçlü bir kasaba düğününde gösteri yapmak üzere anlaşma yapar. Gösteri sırasında gelin ortadan kaybolunca İskender ve arkadaşı Maradona–Orhan’ın başı derde girer. Bu arada düğünden kaçan gelin de daha sonra onlara katılır. Genç kızın aralarına katılmasıyla olaylar farklı şekilde gelişmeye başlar. İskender genç kıza ilgi duymakta, ancak genç kızın ilgisini babasına yöneltmesiyle aralarında çatışma yaşanmaya başlar. Bunun yanı sıra üç adamın ortak amacı düğünde toplanan ve daha sonra çalınan altınları geri alıp genç kıza vermektir. Bir süre sonra çeşitli yöntemlerle altınlar elde edilir ve genç kıza verilir. Ancak genç kız onlara bir mektup yazarak altınlarla ortadan kaybolur. İskender ve diğerleri büyük bir hayal kırıklığı ve üzüntü yaşar. İskender kısa süreli bir bunalım sonrası kendini toparlayarak normal yaşamına döner.

3.3.2. Filmle Bağlantılı Eleştiri ve Yorumlar

“Hokkabaz” filmini Jungcu yaklaşımla ele almadan önce “Peter Pan Sendromu” içinde yer alan “Baba Takınağı” konusuna da değinmek gerekmektedir. Dan Kiley, kurban olarak ele aldığı bir anlamda ruhsal hastalığa sahip oğlun, kendisini babasına yabancılaşmış olarak duyumsadığını, babasına yakın olmaya özlem duysa da onun sevgisini ve onayını hiç alamayacağına karar verdiğini ifade eder. Babasını hala bir idol olarak görür, hatalarını kabul etmek bir yana, onun sınırları olduğunu bile anlamaz. Bu bağlamda erkeklerin (oğulların) otoriteyi temsil eden kişilerle sorunlarının çoğunun kaynağında baba takınağı vardır³⁹².

Adler'e göre ise de normal dışı eksiklik duyguları çeşitli koşullarda ortaya çıkar. Bunlardan biri de “organ eksikliği”dir. Bedenlerinde yapısal kusur ve işlevsel bozuklukla doğan çocuklar, sağlıklı çocuklara oranla daha ciddi sorunlarla karşılaşır. Ancak bu bir kural olmayıp olasılık fazlalığıdır. Bazı sakat çocuklar durumlarını ciddi bir kusur olarak yorumlamayabilir ve eğer çevreleri de aynı tutum içinde olursa aşırı eksiklik duyguları ortaya çıkmayabilir. Eğer çocuğun kendisi ve çevresi söz konusu sakatlığa aşırı önem verirse, çocuk kendisini diğer insanlardan eksik hissedebilir. Böyle bir durum çocuğun üstünlük çabasının abartılmasına neden olur. Adler, bu tür tepkilerin çoğu kez kusurlu organla doğrudan ilişkili olduğu görüşündedir. Örneğin kas yapısı zayıf olan bir çocuk halterci olabilmek için büyük çaba gösterebilir. Adler bunu, “organın dili” deyiimiyle tanımlamıştır³⁹³.

“Hokkabaz” filmindeki İskender karakteri de gözlerinin bozukluğunu kabullenmez ve bir anlamda gerçekliğin zıttı olarak ele alınabilecek illüzyona ve sihire yönelerek kendini sihirbaz olarak görür ve çevresindekilere kendini ispat etmeye çalışır.

Erich Fromm da İskender karakterini tanımlar bir biçimde, toplumsal gerçekliği görme gücü yetersiz kişilerin aynı zamanda kendi ailesine, arkadaşlarına ilişkin

³⁹² Kiley, s.9.

³⁹³ Geçtan, s.133.

gerçeklikleri görmede yetersiz olduğunu iddia eder. Bu nedenle bu tür kişiler her türlü etkiye açık yarı uyku durumundadır.

Toplumsal baskının özellikle etkin olduğu anlarda birey, kendi kişisel yaşamına ilişkin gerçeklik bilincini bastırmaya özel eğilim duyacaktır. Örneğin, yetkeye boyun eğme bundan ötürü de bilinçlilik ya da eleştiriyi bastırma eğitimi veren bir toplumda oğullar babalarından korkma eğilimi göstereceklerdir. Oysa yetke eleştirisinin toplumsal bastırmanın temel konusu olmadığı toplumlarda oğullar babalarında korkmazlar³⁹⁴.

“Hokkabaz” filminin final sahnesinde, İskender karakteri suyun içinde nefessiz kalma rekor denemesi yaparken, arkadaşı ve babası tarafından öldü zannedilir. Ancak sihirbaz aniden uyanır ve onları kandırdığını söyler. Bu bağlamda Ömer Tecimer’e başvurmak gerekirse, Tecimer, Campbell ve Propp’un masallar ve mitoloji üzerine yaptığı çalışmalardan da yararlanarak, diriliş, kahramanın ölümle en tehlikeli buluşması olduğunu ifade eder. Bu son ölüm-kalım sınavı, kahramanın sonuna dek dayandığını, elde ettikleriyle birlikte artık gündelik dünyaya geri dönmeyi becerebileceğini ortaya koyacaktır. Bu sınav ya da diriliş, kahramanın ölüm ülkesinden kurtulmasından sonra yaşaması gereken bir dönüşüm ve arınmadır. Kahraman, yeniden doğmuş ve yolculuk boyunca karşılaştığı karakterlerden edindiği öğütler ve bilgilerle kendi olağan kişiliğini dönüştürebilmiştir³⁹⁵. Bu bağlamda “Hokkabaz” klasik masallarda ve mitolojilerde yer alan, Campbell’in ve Propp’un çalışmalarında sıkça ele alınan ve artık evrensel bir tema olarak çeşitli sanat dallarında da kullanılan “Kahramanın (Sonsuz) Yolculuğu” olgusunu başarılı bir biçimde işleyerek, İskender karakterinin erginleşmesini ve bireyleşmesini seyircilere aktarabilmiştir.

³⁹⁴ Erich Fromm, **Yeni Bir İnsan Yeni Bir Toplum**, Necla Arat (çev.) 10.Basım. İst.: Say Yay., 2002, s.138.

³⁹⁵ Tecimer, s.189.

3.3.3. İki Ana Karakterde (İskender ve Sait Tünaydın); CG. Jung’un Arketip, Bireyleşme Süreci, Persona ve Gölge Kavramlarının ortaya çıkarılması:

İSKENDER:

a) İskender (Oğul) Karakteri:

İskender karakteri filmde ilk önce yakın arkadaş olarak ortaya çıkıyor. Sihirbazlık gösterilerinde birlikte çalıştığı yakın arkadaşıyla kardeş gibi büyümüşlerdir. Daha sonra onu babasıyla arası iyi olmayan oğul ve ablasıyla sıradan bir ilişkisi olan kardeş olarak görüyoruz. Ancak filmde daha çok yakın arkadaş ve oğul olarak ele alınmaktadır.

İskender küçüklüğünden beri babasına kendini ispatlamaya çabalamaktadır. Babasının onaylamadığı bir mesleği yapmakta ve kendinde bir hayat sürmektedir. Çeşitli hayalleri ve hedefleri vardır. Ancak bunları nedenlerle gerçekleştiremez. Bu nedenle genelde kaybeden bir karakter görüntüsü çizmektedir.

b) Arketipler ve Söylenbilim:

İskender, Türk toplumu için bir arketip olarak ele alınabilecek ataerkil yapı içinde babasıyla çeşitli anlaşmazlıklar yaşamıştır. Türk aile yapısı içinde genellikle çocuklar anne ve babaların istedikleri mesleği tercih ederler. İskender çocukluğundan beri meraklı olduğu sihirbazlığı meslek olarak seçmiştir. Babası ise onun bu kararına ilk zamanlardan beri karşı çıkmış ve bilgisayarla ilgili ya da ona yakın bir mesleği seçmesini istemiştir. Sihirbazlığı meslek olarak kabul etmemekte ve oğluna “hokkabaz” diyerek onu küçümsemektedir.

Bu bağlamda Sait Tünaydın ortalama bir Türk babası olarak, Türkiye şartlarında geçerli mesleklerden sayılan doktorluk, mühendislik veya avukatlık gibi mesleklerden birisini seçmeyen oğlunu dışlamaktadır.

İskender babasına nazaran gerçekleri görememekte ve mantıklı kararlar vermemekte ve erginleşmemektedir. İskender karakterini söylenbilim (mitoloji) bağlamında ele alırsak, Polyphemos akla gelmektedir. Polyphemos, Odysseia’da anlatılan bir peri masalının kahramanıdır. Kyklops Polyphemos, deniz tanrısı Poseidon’un oğludur. Poseidon, oğlunun gözünü kör ettiği için Odysseus’dan nefret etmektedir³⁹⁶.

Polyphemos (yaygın adıyla Tepegöz), mağarada yaşayan bir devdir. Tepegöz mağarasına giren Odysseus ve arkadaşlarını mağarasına hapseder. Odysseus oradan kurtulmak için bir plan yapar ve şaraptan sarhoş olan Tepegöz’ün tek gözünü bir kazıkla kör ederler.

Tek gözlü olmak çevrede olup bitenleri ve algılamayı sınırlandıran bir durumdur. Tepegöz karakteri tek gözü olduğu için çevresini algılamakta yetersizdir. Devasa bir bedene sahip olduğu için de kendine fazla güvenmektedir. Gözü kör edilince çevre algısı ve olayları yorumlama gücü iyice azalır ve öfkesini kontrol edemez.

İskender karakteri de gözleri bozuk olduğu için çevresinde olup bitenleri yeterince algılayamamakta ve hatalar yapmaktadır. Sihirbazlığına çok güvenmekte ve kendini hatasız görmektedir. Görme eksikliğini kabullenmezken, bu yetersizliğini sihirbazlıkla kapatmaya çalışmaktadır. Hatalarını kabullenmediği zaman da kontrolünü yitirmektedir.

Makedonya Kralı Büyük İskender, Türk toplumunun ve seyircisinin kolektif bilinç dışında önemli bir tutmaktadır. Bu bağlamda “Hokkabaz” filminin ana karakterinin adının Büyük İskender olması bu olguya gönderme yapmakta, bu durum aynı zamanda Cem Yılmaz’ın canlandığı İskender karakteriyle zıtlık oluşturmaktadır.

³⁹⁶ Erhat, s.250.

c) İskender'in Bireyleşme Süreci:

İskender'in bireyleşme sürecinde babaya karşı kendini ispatlama, erginleşme çabaları ön plana çıkmaktadır. Çocukluğundan beri kendi fikirlerine, amaçlarına karşı çıkan babasına karşı direniş göstermektedir ve sihirbazlığa devam etmektedir. Bunun yanı sıra işini ciddiye almakta ve bağlılık göstermektedir. Dürüst ve idealist bir karakteri vardır.

İskender dürüstlüğü ve saflığı nedeniyle film boyunca çeşitli defalar kandırılır ve dolandırılır. Yaşadığı deneyimler onun erginleşmesini sağlamakta ve bireyleşme sürecine katkıda bulunmaktadır.

d) İskender'in Personaları:

İskender karakteri filmde ilk önce arkadaşıyla birlikte gösteri yapan bir sihirbaz olarak karşımıza çıkıyor. Daha sonra ablasına gittiğinde ise kardeş ve dayı personalarını görüyoruz. Baba karakteri devreye girince de film boyunca göreceğimiz oğul personasına bürünüyor.

İskender; içe dönük, saf ve çocuksu bir karakterdir. Gözleri son derece bozuktur. Film boyunca genelde kaybeden bir personası vardır. Babasına karşı kendini ispat edemediği için kişiliği için silik bir kişilik tanımlaması yapılabilir. Bunun yanı sıra babasını sevmekte, saygılı davranmakta ancak ona mesafeli yaklaşmaktadır.

Film boyunca yaşadığı deneyimler sonucu olumsuz personalardan filmin sonunda kurtulmakta ve kendine güvenen bir adamın personasına ulaşmaktadır.

e) İskender'in Gölgelele

İskender karakterinin daha önce incelenen personalarının altında çeşitli gölgelele yer almaktadır. İskender çocukluğundan beri kendini ve mesleğini babasına kabul ettirmeye çalışmakta, film boyunca da onunla bir hesaplaşma içindedir. Diğer yandan da ona karşı eziklik duymaktadır.

Babasıyla sağlıklı bir ilişki kuramadığı için kendine olan güvenini kazanamamıştır. Bu nedenle de insanlarla özellikle karşı cinsle yakın iletişim kuramamaktadır. Bununla bağlantılı olarak çevresinde olup bitenlere fazla müdahale etmemekte ve pasif davranmaktadır.

Çocukluğundan beri gözlele bozuktur, ama bu durumu kabullenememektedir. İskender gözlelelerinin bozukluğuyla da bağlantılı olarak hayatın gerçeklelelerini kabullenmemektedir. Karşılaştığı sorunlara geçerli çözümler bulamamakta ve sorunlarını ertelemektedir.

SAİT TÜNAYDIN:

a) Sait Tünaydın (Baba) Karakteri:

Sait Tünaydın karakteri film boyunca baba olarak karşımıza çıkıyor. Savaşta başından yaralandığı için ruhsal sorunları vardır ve zaman zaman dengesiz davranmaktadır. Oğlunun mesleğini benimsememiştir ve film boyunca onu sürekli eleştirmektedir. Onu sevmesine rağmen bunu açıkça söylememektedir. İnce yapılı, sportif ve atletik bir karakteri ve hayata bağlı bir kişiliği olmasına rağmen, ruhsal yapısının dengesizliğine paralel olarak Çanakkale Şehitliği'ne gömülmek istemektedir.

b) Arketipler ve Söylenbilim:

Sait Tünaydın filmde ataerkilliği ve geleneği temsil etmektedir. Söz konusu ataerkillik ve geleneği temsil kırsal kesimdeki kadar sert ve tavizsiz değildir. Kendisi kentli kimliğiyle ön plana çıkmaktadır.

Bunun yanı sıra, genellikle duygu ve tepkilerini dışa vururken, Türk aile yapısı içinde baba-oğul ilişkisini temsil eder biçimde oğluna karşı çoğunlukla olumsuz eleştiriler yaparken onu sevdiğini belirtmemektedir.

Türk toplumunda askerlik kutsal bir kurum ve olgudur. Sait Tünaydın da askerliğini komando olarak yapmıştır ve dolayısıyla askeri disipline sahiptir. Bu bağlamda askeri otoriteye saygı duymaktadır. Komando eğitimi sayesinde de doğayla uyumlu bir kişidir. Kıbrıs Savaşında yaralanarak gazi olmuştur. Ülkesine ve vatanına bağlıdır ve milliyetçi bir karakteri vardır.

Sait Tünaydın karakterini söylenbilim (mitoloji) kapsamında değerlendirmek gerekirse, o da Türk ve Batı Mitolojisinde sıkça karşılaşılan otoritesine karşı çıkılan ve sözü dinlenmeyen çok sayıdaki babalardan biridir. Bu çerçevede içinde oğluyla uzlaşma yolunu seçecektir.

c) Sait Tünaydın'ın Bireyleşme Süreci:

Sait Tünaydın'ın oğluna kendi fikirlerini kabul ettirme çabaları bireyleşme sürecinin bir parçasıdır. Oğlunun fikirlerine karşı kendi fikirlerini savunmakta, çok belli etmese de onu zaman zaman onaylamaktadır. Başka fikirlere açık olmak da bireyleşmenin bir parçasıdır.

Bunun yanı sıra Sait Tünaydın film boyunca oğluyla çatışsa da bir yandan da onunla yakınlaşma çabası içindedir. Finalde oğluna karavan hediye etmesi ve kaybettiğini düşünüp gerçek duygularını göstermesiyle bireyleşme ve erginleşme sürecini ortaya koymaktadır.

Ölüme hazır olmak bireyleşmenin bir parçasıdır ve Sait Tünaydın'da film boyunca hayata bağlı olduğunu gösterse de ölüme hazır olduğunu sık sık ifade etmektedir.

d) Sait Tünaydın'ın Personaları:

Sait Tünaydın karakteri filmde çeşitli personalarla karşımıza çıkıyor:

- Film boyunca baba olarak seyircinin karşısına çıkmaktadır.
- Karısını yıllar önce kaybetmiştir. Filmin açılış sahnesinde bir arada görülmektedirler. Karısı, eşinin sinirli yapısı ve çocuklarına karşı olan davranışlarından rahatsız olmakta ve üzülmemektedir. Bu bağlamda Sait Tünaydın problemleri bir eş olmuştur.
- Filmde kısa süre olarak dede olarak gözükmektedir. Sınırlı bir ilişki söz konusudur.
- Dışa dönük bir karaktere sahiptir ve buna bağlı olarak sevecin ve atak bir kişiliği vardır.
- Kıbrıs Savaşında başından yaralanarak gazi olmuştur ve buna bağlı olarak psikolojik açıdan sorunludur. Filmde çoğu zaman asık suratlı olarak gözükmektedir. Oğluna olan sevgisini tam olarak belli etmemesini de bununla bağlantılı olarak ele alabiliriz.
- Askerliğini komando olarak yapmıştır ve hala kendini komando olarak görmektedir.

e) Sait Tünaydın'ın Gölgelele

Dış dünyaya karşı daha olumlu iken, oğluna karşı sert davranmaktadır. Sert karakterinin altında şefkat duyguları olmasına rağmen bu duygularını gizlemektedir. Film boyunca geçmişle yaptığı hatalarla yüzleşmektedir. Bilhassa karısının ölümünden kendini sorumlu tutmaktadır. Savaştan kalma yarasının ve psikolojik bozukluklarının karısını çok üzdüğünü ve onun üzüntüden öldüğünü düşünmekte ve vicdan azabı duymaktadır.

Oğluyla ilgili geçmişten gelen sorunları vardır ve onunla hesaplaşma sürecindedir. Aralarındaki sorun ancak finalde oğlunun öldüğünü zannedip gerçek duygularını göstermesiyle çözülür.

3.3.4. İskender ve Sait Tünaydın Jungcu Karakterlerinin Yaklaşımına Değerlendirilmesi

Karakter	Ana Örnek / Arketip(ler)	Bireyleşme Süreci	Persona(lar)	Gölge(ler)
İskender (Cem Yılmaz)	- Ataerkillik ve geleneğe karşı çıkış - Otoriteye karşı gelme - Duygularını belli etmek - Kentli - Aşırı disiplinli değil - Doğayla uyumsuz - Milliyetçilik duyguları baskın değil	- Babaya karşı kendini ispatlama çabaları - Fikirlerini savunma - İşine bağlı - Dürüstlüğü ve saflığı nedeniyle kandırılması - Gözlerinin bozukluğunu sihirbazlıkla giderme çabası	- Oğul - Arkadaş - Kardeş - Dayı - Sihirbaz - İçe dönük - Saf ve çocuksu - Gözleri bozuk - Kaybeden - Silik kişilik - Babasına karşı saygılı, mesafeli - Kendine güvenen karakter	- Babayla hesaplaşma - Babaya karşı eziklik - İnsanlarla özellikle karşı cinsle yakın iletişim kuramamak - Pasiflik - Gözlerinin bozukluğunu kabullenmemek
Sait Tünaydın (Mazhar Alanson)	- Ataerkillik ve geleneği temsil - Kentli - Duyguları belli etmemek - Askeri disiplin - Askeri otoriteye saygı - Doğayla uyumlu - Milliyetçi	- Oğluna kendi fikirlerini kabul ettirememek - Kendi fikirlerini savunma - Kendi hayatını kuran oğluyla yakınlaşma çabaları - Ölüme hazır olmak	- Baba - Eş - Dede - Dışa dönük - Kıbrıs Gazisi - Psikolojik açıdan sorunlu - Komando - Asık suratlı - Sempatik - Atak - Oğlunu sevdiğini belli etmiyor	- Sert karakter altında şefkat - Oğluna karşı sert - Geçmişle, hatalarla yüzleşme - Oğluyla hesaplaşma

3.3.5. Yorum

“Hokkabaz” filmini Jungcu yaklaşımla ele aldıktan sonra ortaya çıkan sonuçları özetlemek gerekirse:

“Hokkabaz” filmi temel olarak mesleği babası tarafından onaylanmayan ve onunla ilgili takıntıları olan bir oğulla, askeri disipline sahip, fiziksel hasarından dolayı ruhsal sorunları olan sıra dışı bir babanın hesaplaşmasını ve sonunda uzlaşmasını ele almaktadır.

Jungcu yaklaşımla ele alınan baba-oğul ilişkisinde, Türk toplumsal yapısı ve aile yapısı içinde yer alan ve bir arketip olarak da ele alınabilecek; ailenin çocuğun meslek seçimindeki ağırlığı ve etkisi ortaya çıkmaktadır.

Bu bağlamda İskender karakteri çocukluğundan beri ve ısrarla, babasına kendi mesleğini ve kişiliğini kabul ettirmeye çalışmakta, Kıbrıs Gazisi baba Sait Tünaydın ise ataerkil yapı ve kalıpların dışına çıkmayı reddetmekte ve oğlunun mesleğini ve yaptıklarını onaylamamaktadır.

Filmin final sahnesindeki uzlaşmaya kadar süren baba-oğul çekişmesi “Hokkabaz” filminin temel çatışma noktasıdır. Jale Parla’nın Tanzimat Edebiyatı’nı ele alırken bahsettiği, baba-oğul arasına giren ve onların ilişkilerini bozan veya sarsan kadın figürü de filmde önemli bir yer tutmaktadır.

Filmin popüler olmasında kolektif bilinçdışımızda yer alan baba-oğul çatışması, rekabeti, kendini ispatlama ve erginleşme çabalarının önemli yeri bulunmaktadır. Film izleyenlerin kendilerini İskender ve Sait Tünaydın karakterleriyle özdeşleştirdiklerini söyleyebiliriz. “Hokkabaz” filminin benzer temaya sahip “Babam ve Oğlum” filminden farklı olarak güldürü ağırlıklı olması, İskender karakterini canlandıran Cem Yılmaz’ın popülerliği ve Sait Tünaydın karakterini canlandıran müzisyen kökenli oyuncu Mazhar Alanson’un baba temsili de filmin çok izlenmesinde etkili olmuştur.

“Hokkabaz”da devlet otoritesine karşı gelme söz konusu değildir. Oğul, baba otoritesine karşı çıkmakta, erginleşme sürecini yaşadktan sonra, finalde babasıyla uzlaşmaktadır. Bu bağlamda İskender’in (oğul) erginleşme süreci gecikmiş bir erginleşme olarak ele alınabilmektedir.

3.4. “Kabadayı” Filminin Çözümlemesi

3.4.1. Filmin Özeti:

Ali Osman, zamanının en tanınmış kabadayılarından bu işlerden uzaklaşmış, kendini hayır işlerine ve futbola vermiştir. Eski arkadaşlarıyla ara sıra bir araya gelmektedir. Bir gün, yıllar önce sevdiği ve uzun zamandır görüşmediği kadının ölmekte olduğunu öğrenir. Kadın yıllar önce ondan hamile kalmış, ancak Ali Osman’ın evli olması nedeniyle bunu gizlemiştir.

Ali Osman’ın yirmi yaşlarında Murat adında bir oğlu vardır. Bir gece kulübünde sevgilisi Karaca’yla birlikte çalışmaktadır. Aile dostu ve bir eşcinsel olan Sürmeli’yi uzun süre babası olarak sanmıştır. Bu nedenle annesine ve Sürmeli’ye karşı asi davranışlar sergilemiş ve onlardan uzaklaşmıştır. Alzheimer hastalığına yakalanan Ali Osman oğluna kendini tanıtır. Ancak Murat ona soğuk davranır. Bu arada Devran adında, polis ve mafya arasında iki taraflı muhbir olarak çalışan genç bir adam Murat’ın sevgilisi Karaca’yı elde etmek istemektedir. Bunun için başta Murat olmak üzere kendisine karşı çıkan herkesi ölümlle tehdit etmektedir.

Ali Osman, arkadaşlarından ve yakın çevresinden aldığı destekle oğlunu ve sevgilisini Devran’a karşı korumak üzere harekete geçer.

3.4.2. Filmle Bağlantılı Eleştiri ve Yorumlar

Erol Göka “Türklerin Psikolojisi” adlı çalışmasında süperegö (vicdan) çerçevesinde sosyopatıyı ele alırken, süperegö eksikliğinin vicdansız bir kişilik profilinin ortaya çıkmasına neden olduğunu iddia eder. Bu tür kişiler “antisosyal kişilik bozukluğu”, “sosyopat”, “psikopat” gibi nitelendirilmelerle ele alınır. Doğuştan suçta eğilimli, her türlü toplumsal düzen ihlaline ve ahlaksızlığa yatkındırlar³⁹⁷.

Filmde yer alan Devran karakteri bu bağlamda sosyopat ve psikopat nitelermelerine karşılık gelirken, geçmişinden gelen ve aşamadığı bir travma nedeniyle karanlık bir yana sahiptir.

Klasik film–modern film ayrımı söz konusu olduğunda dünya sinemasında olduğu gibi Türk sinemasında da benzer verilere ulaşmak mümkündür. Bu bağlamda iki türün anlatı yapısı arasındaki farklılıklara değinmek gerekmektedir. Klasik filmde izleyici tek tek bireyler olarak değil kitle olarak ele alınırken modernist film için kitleler değil bireyler ön plandadır. Seri üretim filmde aynı şekilde tüketim varken modernist film tek tek özgün şekilde üretildiği için çoklu okumalara açıktır³⁹⁸. Türk sineması 1980’lerden itibaren modernist filme yakın örnekler üretmeye başlamıştır.

Sinemanın temel olgularından biri olan özdeşleşme klasik anlatı yapısı içinde üretilen filmlerde daha ön plandadır. Seyirci genelde başroldeki iyi karakterle özdeşleşirken, zaman zaman da kötü karakterle de özdeşleşebilir. Bu kötü kişi/ karakter, suçlu –hırsız –katil olabilir³⁹⁹.

“Kabadayı” filminin ana karakterlerinden Devran karakteri, psikolojik derinliği iyi biçimde yansıtılan bir suçlu karakteri olarak seyircinin zaman zaman özdeşleştiği bir karakter olarak filmde önemli bir yer tutmaktadır.

³⁹⁷ Erol Göka, **Türklerin Psikolojisi- Tarihin Ruhumuzda Bıraktığı İzler**, 2.Basım. İst.: Timaş Yay., 2008, s.203.

³⁹⁸ Ayşen Oluk, **Klasik Anlatı Sineması**, 1.Basım., İst.: Hayalet Kitap, 2008, s.171.

³⁹⁹ Oluk, s.172.

Bunun yanı sıra, Kabadayı Ali Osman'ın babası olduğunu yıllar sonra öğrenen Murat karakterini ele alırken kahramanın sonsuz yolculuğuna da değinebiliriz:

Kahramanın çabasının hedefi bilinmeyen babanın keşfedilmesiyle, temel simgecilik, sınavların ve kendini sergileyen yolunki olarak kalır⁴⁰⁰.

Deniz Kandiyoti, Osmanlı toplumunu ele alırken kabadayılık olgusu ve kurumuna değinir. Mahallelerin namusunu koruyan kabadayılar semt sakinleri arasındaki meselelerin dürüst ve adil bir biçimde çözülmesini ve uygunsuz davranışların cezasız kalmamasını sağladı. Toplum içinde saygınlıkları vardı⁴⁰¹.

Gönül Demez değişen erkek imgesini incelerken 1990'lar ve 2000'lerdeki televizyon dizilerinde erkeğin sunumuna vurgu yapar. Değişen ve dönüşen ataerkilliği kaybetmeyen köy ağaları ve mafya babaları ("Deli Yürek", "Kurtlar Vadisi" vb. filmler) erkekliğe sahip çıkmak için geri dönerler. Söz konusu erkekler hem toplumca olumlanan özelliklerine sahiptir hem de modernlerdir. Medya da böylece değişen ve dönüşen erkekliğin ortaya çıkma ve sunulma alanına dönüşür⁴⁰².

"Kabadayı" filmindeki Ali Osman, Devran ve Murat karakterleri bir takım farklılıklarına rağmen Demez'in belirttiği gibi erkekliğe özgü kavramlarla yetiştirilmişlerdir. Bunlar arasında güçlü olmak duygularını gizlemek, yenilmez ve başarılı olmak, kadın gibi olmamak, sözünü dinletebilmek, fiziki güç kullanmak gibi olgular vardır. Erkek, bu özelliklere sahip olmasa da öyleymiş gibi yapmalı ve rolünü iyi oynamalıdır⁴⁰³.

Connell, toplumsal cinsiyet oluşumunu ele alırken toplumsallaşma üzerinde de durmaktadır. Toplumsal modellerin ve kuralların az ya da çok içselleştirildiğini öne süren Connell, bunun sonucunda belirli bir cinsiyetin toplumsal beklentileriyle örtüşen bir toplumsal cinsiyet kimliği ortaya çıkardığını belirtir. Ancak bazı durumlarda toplumsallaştırma etkeninin normalden farklı bir şekilde işleyişi (örneğin babasız bir

⁴⁰⁰ Campbell, s.386.

⁴⁰¹ Kandiyoti, *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar*, s.232.

⁴⁰² Gönül Demez, **Değişen Erkek İmgesi**, 1.Baskı. İst: Babil Yay., 2005, s.158.

⁴⁰³ Demez, s.234.

aile) ya da alışılmadık bir biyoloji yüzünden bir sapma yaşanır. Bu nedenle toplumsal cinsiyeti kimliği kendi cinsiyetleriyle alışıldık biçimde örtüşmeyen kişiler ortaya çıkar⁴⁰⁴.

Bozuk aile düzeninde, kısmen geçmişine içine alan ve var olan koşullardan daha karmaşık görülen noktalar dikkati çeker. Bu durumu ‘yıkılmış aile’ ya da ‘parçalanmış aile’ olarak belirleyebiliriz. Bu tür aile düzeninde çocuğa bakan, anne ya da üvey baba olduğu gibi, büyükanne ya da hala olabilir”. Yavuzer böyle ortamlardan gelen suçlu çocuklarda baba disiplininin uzaklaşma ya da baba otoritesini hiçe sayma oranının yüksek olduğunu ifade etmektedir⁴⁰⁵.

Bu bağlamda Murat karakterinin çocukluğundan beri babası bildiği bir eşcinsel tarafından yetiştirilmesi toplumsal cinsiyet kimliği açısından ve rol model olarak ele alacağı baba modelinin niteliği açısından sorunlara yol açmıştır.

Erkekler arası ilişkilerin bir diğer özelliği de rekabete dayalı tehdit algılamasıdır. Bağımsız, başarı yönelimli ve agresif olmaya odaklanmış erkeklerin, duygularını açıkça belli edip zayıf görünmek istemedikleri ve yakın, sıcak (intimate) ilişki kurmaktan kaçındıklarını gözlemek mümkündür⁴⁰⁶. Bu bağlamda Devran karakteri bu tanımlamalara uygun bir karakterdir.

Devran karakteri geçmişinde yaşadığı çeşitli olaylar sonucu polis ve mafya arasında ikili muhbir olarak görev yapmaktadır. Sabıkası vardır ve kadın kıyafeti giydirilmiş haldeki fotoğraflarıyla kendisine şantaj yapılmaktadır. Erkek egemen ve ataerkil yapıda bir toplumda maço karakterli bir erkek için en büyük aşağılamalardan birisi de kadın kıyafeti giymektir.

Devran aynı zamanda yasa dışı işlerle uğraşan zengin bir işadınının sağ koludur. İkisi arasında kan bağına dayanmasa da bir tür baba-oğul ilişkisi vardır. İş

⁴⁰⁴ Connell, s.255.

⁴⁰⁵ Yavuzer, *Çocuk ve Suç*, s.145.

⁴⁰⁶ Kurtuluş Cengiz, Uğraş Ulaş Tol, Önder Küçükural, “**Hegemonik Erkekliğin Peşinden**”, **Toplum ve Bilim**, Güz 2004, sayı:101, s.62.

adamı ona çok güvenmektedir, ancak Devran, Karaca adlı genç kıza olan ilgisi ve uyuşturucu bağımlılığı nedeniyle yanlış kararlar vermektedir. Bu yanlış kararlar hem iş adamını hem de polisi zor durumda bırakmaktadır. Elindeki fotoğraflarla Devran’a şantaj yapan polis amiri de bir anlamda devlet babayı temsil etmektedir. Devran bu bağlamda “mafya babası” ve “devlet baba” arasında kalmaktadır.

Devran film boyunca iki babaya da kendini ispatlamaya ve erginleşmeye çabalamaktadır. Çift taraflı muhbir olduğu ortaya çıktığında da saf dışı bırakılacağını anlar ve her iki babasını da öldürerek ortadan kaldırır. Devran böylece erginleşirken babalarının da yerini almaktadır.

Mafya olgusu 1980 sonrası Türk sinemasında sıkça ele alınan temalardandır. “Karışık Pizza”, “Filler ve Çimen” ve benzeri filmlerde farklı biçimlerde mafya olgusuna değinilmektedir. Bu dönemdeki mafya olgusu genellikle devlet otoritesinin boşluğu ve siyasette yozlaşmayla ilişkilendirilmektedir. 12 Eylül sonrası hızla bir biçimde serbest piyasa ekonomisine geçiş, devletçilik eğilimlerinin yerine liberal politikaların benimsenmesi de mafya olgusunun güçlenmesine yol açan faktörlerden sayılmaktadır.

3.4.3. İki Ana Karakterde (Murat ve Ali Osman); CG. Jung’un Arketip, Bireleşme Süreci, Persona ve Gölge Kavramlarının ortaya çıkarılması:

MURAT:

a) Murat (Oğul) Karakteri:

Murat karakteri filmde ilk önce müzikle uğraşan bir sevgili olarak karşımıza çıkmaktadır. Ali Osman karakteriyle tanışmasından itibaren de film boyunca asi oğul ve sevgili olarak görünmektedir. Önceleri babasını kabullenmese de onu tanıdıkça ve geçmişiyse hesaplaştıkça, Ali Osman’ı baba olarak kabul edecek ve onunla yakınlaşacaktır.

Bunun yanı sıra Murat'ın kişiliğinin oluşmasında babasız büyümesi ya da babası bildiği kişinin babası olmaması gibi olgular önemli yer tutmaktadır. Bir süre Almanya'da yaşaması da onu kendi toplumuna ve kültürüne yabancılaştırmış ve farklı davranış biçimleri geliştirmesine yol açmıştır.

b) Arketipler ve Söylenbilim:

Murat, bir arketip olarak ele alınabilecek ataerkil yapı ve düzendeki aile birliği konusunda sıkıntılar yaşamıştır. Bu bağlamda söz konusu düzene karşı çıkmıştır. Eşcinsel bir babası (Sürmeli) olduğunu kabullenmemiş, daha sonra da evlilik dışı bir ilişkinin sonucu doğduğunu ve babasının (Ali Osman) başkası olduğunu öğrenmiştir. Kendisine yalan söyleyenlerden uzaklaşmıştır. Klasik çekirdek aile düzeni içinde büyümediğinden psikolojik sorunlar yaşamıştır ve yaşamaktadır.

En temel ve eski arketiplerden biri olan baba arketipi filmde önemli bir yer tutarken, söylenbilimin (mitoloji) temel konularından baba-oğul ilişkisi ve mücadelesi bağlamında da Kral Oidipus söylencesi akla gelmektedir. Murat karakteri Kral Oidipus gibi babasından gizlenmiştir. Babasız büyümenin sıkıntıları kişiliğini olumsuz şekilde etkilemiştir. Kral Oidipus gibi yıllar sonra babasıyla karşılaşmış, söylencedeki gibi kadere karşı gelememenin ve babayı öldürmenin yerine, babasıyla uzlaşmış ve onun fedakarlığıyla hayatta kalmıştır⁴⁰⁷.

Bu bağlamda “Kabadayı” filmindeki Ali Osman ve Murat karakterinin Oidipus Söylencesini başka bir boyutuyla yaşadıklarını söyleyebiliriz.

c) Murat'ın Bireyleşme Süreci:

Murat'ın, babası sandığı kişinin eşcinsel olması ve daha sonra babasının bir başkası olduğunu öğrenmesi, bireyleşme sürecinde önemli yer tutmaktadır. Bu duruma tepki gösterip kendi başına yaşamaya başlamıştır.

⁴⁰⁷ Erhat, s.226.

Yıllar sonra gerçek babayla karşılaşır, ancak ilk önceleri onu kabullenmez. Daha sonra ise onun kendisini koruduğunu ve değer verdiğini görünce onu kabullenmeye başlar. Ona değer veren bir başka kişi olan sevgilisi Karaca'yı korurken aynı zamanda erkekliğini ve erginleştğini ispat etmek zorundadır.

Babasını kabullenmesiyle aile kurumu geçici ve eksik olsa da kurulmuş, çocuğun gelişiminde önemli yer tutan baba-oğul ilişkisi kurulmaya başlamıştır. Bu aşamadan itibaren Murat karakteri iyi evlat olmak için çaba gösterir. Bununla bağlantılı olarak kendisine yardım edenlere vefa göstermek de Murat'ın bireyleşme sürecini etkileyen önemli bir faktördür.

d) Murat'ın Personaları:

Murat karakteri filmde önce Karaca adlı genç kızın müzisyen sevgilisi olarak ortaya çıkmaktadır. Çalıştığı gece kulübündekilerin de arkadaşıdır. Daha sonra Ali Osman'ın oğlu olarak film boyunca asi oğlu canlandırır. Annesini kaybetmiş bir öksüzdür. Ancak annesini kaybettiği için çok fazla üzülmeyeceğini ifade etmektedir. Buna rağmen dışa dönük bir yapıya sahiptir. İnsanları ve yaşamı çok iyi tanımamaktadır bu yüzen saf ve idealisttir. Ancak bunun yanı sıra hakkını savunabilmekte ve yasalara güvenmektedir.

Film boyunca yıllardır görmediği babasını kabullenemez ve tepki gösterirken, babasının onu sevdiğini ve değer verdiğini görünce Ali Osman'ı kabullenir. Babasının ölümünden sonra onun işini, anlayışını, prensiplerini ve hayat görüşünü benimseyerek hayırlı evlat personasına bürünür.

e) Murat'ın Gölgeleeri

Murat 12 yaşına kadar, annesinin arkadaşı olan Sürmeli'yi babası sanmıştır. Sürmeli'nin eşcinsel olması nedeniyle çocukluk ve gelişme çağında onu babası ve bir rol model olarak ele alamamıştır. Bu yüzden çocukluğundan beri yalanlara karşı aşırı

tepki göstermektedir. Babasız büyümek zorunda kaldığı için onun eksikliğini hissetmiş, bu nedenle asi bir kişiliğe sahip olmuştur.

ALİ OSMAN:

a) Ali Osman (Baba) Karakteri:

Ali Osman karakteri film boyunca eski bir kabadayı ve baba olarak karşımıza çıkıyor. Geçmişte yasa dışı olaylara karışmış, cinayetler işlemiş ve hapse girmiştir. Babası da benzer nedenlerden hapse girmiştir. Bunun yanı sıra insanlara iyilik yapmış, hayır işleriyle çevresindekilerin saygı ve sevgisini kazanmıştır. Çeşitli problemlerini çözemeyenler ona danışmaktadır.

Bu arada yıllar sonra bir oğlu olduğunu öğrenir ve ona ulaşır, ancak istediği karşılığı bulamaz. Oğlu onu kabullenmese de, Murat'ın tehlikede olduğunu öğrenince onu korumaya çalışır. Ali Osman bir yandan mafya tehdidi altındaki oğlunu himayesine alırken diğer yandan da ilerleyen Alzheimer hastalığıyla mücadele etmektedir.

b) Arketipler ve Söylenbilim:

Ali Osman karakteri ataerkilliği ve geleneği temsil etmektedir. Türk toplumunda geçmişte saygınlık gören kabadayılığı babasından devir almıştır. Manevi yanı güçlüdür. Arkadaşlığa ve dayanışmaya önem vermektedir. Batı toplumundan farklı yapıya sahip Türk toplumunun cemaate dayalı yani bireycilikten uzak yapısını devam ettirmektedir ve dayanışmaya önem vermektedir.

Ali Osman karakterini söylenbilim (mitoloji) kapsamında değerlendirmek gerekirse Ali Osman da Türk ve Batı Mitolojisinde benzer veya farklı şekillerde ele alınan; yıllar sonra oğlu olduğunu öğrenen, ona kendini kabul ettirmeye ve sözünü dinletmeye çalışan, onunla çatışan ve sonuçta onun üzerinde otorite kurmaya çalışan babalardandır. Kendisi filmde gelişen olaylar sonrası oğluyla uzlaşma yolunu seçecektir. Bunun yanı sıra çoğu mitolojik öyküde oğul babanın sözünü dinlemeyip

yenilgiye uğrayıp hayatını kaybederken, yani erginleşemezken, “Kabadayı” filminde Murat karakteri babasının kendini feda edip ölmesiyle, sorumluluk almayı öğrenip erginleşmektedir.

c) Ali Osman’ın Bireyleşme Süreci:

Ali Osman’ın geçmişte yaptıklarından pişman olması ve yıllardır kullandığı silahını yemin ederek bırakması bireyleşme sürecinin bir parçasıdır. Eşini ve oğlunu kaybettikten sonra ölmekte olan eski sevgilisinden bir oğlu olduğunu öğrenmesi ve ona kendini kabul ettirmeye çalışması karakterini değiştirmeye başlıyor. Zamanla onu tanıdıkça, farklı görüş ve tarzlara tolerans göstermeyi öğrenir.

Uzun süre babalık yapamadığı için Murat’ı olduğu gibi kabullenip ona babalık yapmaya çalışmaktadır. Onun için ölümü göze alacak kadar fedakârlık göstererek babalık görevini yerine getirmektedir.

d) Ali Osman’ın Personaları:

Ali Osman filmde genel olarak eski bir kabadayı portresi sunmakta ve buna uygun bir personayı taşımaktadır . Oğlu olduğunu öğrendiği andan filmin sonuna kadar hem baba hem de eski bir kabadayı olarak görünmektedir. Geçmişte yasadışı işlere karıştığı için hapse girmiştir. Bu bağlamda eski bir mahkumdur. Silahını bırakmıştır ve işadamlığını seçmiştir ve buna uygun personaları taşımaktadır

Mütevazi, cesur bir kişiliği vardır ve iyilikseverdir. Geçmişinde hayatına girenlere vefa göstermiştir ve çevresindekilere vefa göstermeye devam etmektedir. Ataerkil ve geleneksel yapıyı temsil ettiği için tutucu bir kişiliği vardır.

Alzheimer hastası olduğu için unutkanlıklar yaşamakta ve ara sıra yaşadığı andan, zamandan kopmaktadır. Bu bağlamda da hasta bir adam personası çizmektedir.

e) Ali Osman'ın Gölgelele

Ali Osman gemiŖte yaptığı hatalarla yzleŖmekte ve vicdan azabı çekmektedir. Doğru bildiği bir yaŖam tarzı sürerken çok sayıda insanı ldrmŖtr. Artık silah kullanmayı bırakmıŖ ve hayır iŖlerine ynelmiŖtir. Ali Osman böylece bir anlamda kendince günah çıkarmaktadır. Yakalandığı Alzheimer hastalığını bir ilahi adalet olarak görmektedir.

GemiŖte çok sayıda kiŖiye Ŗiddet uygulamıŖtır. Bu bağlamda Ŗiddete yakın bir kiŖiliėi bulunmaktadır. Uzun süreden beri Ŗiddetten uzak durmaktadır. Ancak oğlunu kurtarabilmek için yeniden Ŗiddete ynelmiŖtir.

Bunun yanı sıra eŖi ve oğlunun ölümünün yarattığı travmadan henüz kurtulamamıŖtır. Onların eksikliğini hissetmektedir. Bunun yanı sıra yeni tanıdığı oğlu Murat'a kendini kabul ettirmeye alıŖmaktadır.

3.4.4. Murat ve Ali Osman Karakterlerinin Jungcu Yaklaşımla Değerlendirilmesi

Karakter	Ana Örnek / Arketip	Bireyleşme Süreci	Persona(lar)	Gölge(ler)
Murat (İsmail Hacıoğlu)	- Ataerkillik ve geleneğe karşı çıkış - Otoriteye karşı gelme - Babanın yokluğu - Babayı kabullen-meme	- Babası sandığı kişinin eşcinsel olması - Kendi başına yaşama çabaları - Yıllar sonra gerçek babayla karşılaşma - Sevgilisini tehlikelerden koruma - Erkekliğini ispat etme çabası - İyi evlat olma çabası - Kendisine yardım edenlere vefa göstermek	- Sevgili - Müzişyen - Arkadaş - Oğul - Öksüz - Dışa dönük - Asi - İdealist - Saf - Hakkını savunan - Yasalara güvenen - Babaya karşı tepkili - Hayırlı evlat	- Sahte babanın eşcinselliğini kabullenmeme - Yalanlara karşı aşırı tepki - Babasız büyümek
Ali Osman (Şener Şen)	- Ataerkillik ve geleneği temsil - Manevi yanı güçlü - Arkadaşlığa önem vermek - Dayanışmaya önem vermek	- Ailesini kaybetmeyi kabullenmek - Başka birisinden oğlu olduğunu öğrenmek - Oğluna yakınlaşma çabaları - Alzheimer hastalığını ve ölümü kabullenme - Arkadaşlarının ihanetini görmek	- Baba - Kabadayı - Eski mahkum - Silahını bırakmış - İşadamı - Mütevazi - Cesur - İyiliksever - Vefalı - Tutucu - Kişilik sahibi - Alzheimer hastası	- Eşi ve oğlunun ölümünün travması - Geçmişle, hatalarla yüzleşme ve vicdan azabı - Oğluna kendini kabul ettirememek

3.4.5. Yorum

“Kabadayı” filmini Jungcu yaklaşımla ele aldıktan sonra ortaya çıkan sonuçları özetlemek gerekirse:

Filmde babayı canlandıran Ali Osman karakteri ataerkil düzeni, otoriteyi ve geleneği temsil etmektedir. Manevi yanı güçlüdür, arkadaşlığa ve dayanışmaya önem vermektedir. Eşini ve oğlunu kaybetmesi sonucu yaşadığı travmadan kurtulamamıştır. Alzheimer hastalığıyla mücadele etmektedir. Bu arada yıllar sonra bir oğlu olduğunu öğrenir ve ona kendini kabul ettirmeye çalışır. Oğlu Murat’ı kendine benzetmektedir. Murat da Ali Osman gibi cesur ve asidir. Çoğu genç gibi ataerkil düzene, otoriteye ve geleneklere karşı çıkmaktadır.

Murat yıllar boyu Sürmeli adında bir eşcinseli babası sanmış, daha sonra onun gerçek babası olmadığını öğrenmiştir. Bu nedenle yalandan nefret etmektedir ve annesine, çevresindekilere kötü davranıp onları terk etmiştir. Yıllar sonra gerçek babasının Ali Osman adında bir kabadayı olduğunu öğrenir. Bu bağlamda Ali Osman ve Murat karakterlerinin hikâyesi Kral Oidipus söylencesinin farklı bir versiyonudur. Kral Oidipus’ta oğlun babasını öldüreceği kehanetinin gerçekleşmesinin önlemek için oğul babadan saklanmış, ancak yıllar sonra oğul tanımadığı babasını öldürüp annesiyle evlenmiştir. “Kabadayı”da ise oğul yıllar sonra babasıyla karşılaşır ve baba oğlunu kurtarmak için kendini feda eder.

Ali Osman uzun yıllar yasa dışı işlerle uğraşmış ve defalarca hapse girmiştir. Kendisini fakir ve ihtiyacı olan insanlara yardım eden ve onları koruyan bir kabadayı olarak nitelendirir ve çevresindeki mafya benzeri oluşumlardan farklı olduğunu ifade etmektedir. Ancak geçmişte yaptıklarından pişmanlık da duymaktadır. Oğlu Murat ise yasalara saygılı ve idealist bir kişidir. Yasa dışı işlere karışmamaktadır. Yalnız yaşamaya alışmıştır. Her ne kadar anne-babaya ihtiyacı olmadığını ifade etse de babasını kabullenir ve ondan yardım ister.

Sonuç olarak farklı ortamlarda bulunan ve deneyimler yaşıyan baba ve oğul yıllar sonra bir araya geldiğinde kısa bir alışma devresinden sonra birbirlerini kabullenirler. Baba ve oğlun erginleşme sürecinde birbirlerini kabullenmeleri ve dayanışmada bulunmaları önemli bir yer tutmaktadır. Ali Osman yıllarca yapamadığı babalık görevini ve fonksiyonunu yerine getirirken Murat'ın da yıllardır eksikliğini hissettiği baba ihtiyacını kısa bir süre için de karşılanmıştır.

Filmin popülerliğinde sevilen dizilerde oynayan Kenan İmirzalıoğlu (Devran) oldukça etkilidir. Ama asıl önemlisi Kabadayı rolü ile özdeşleşmiş kabullenilen Şener Şen faktörüdür. Şener Şen'in, "Kabadayı"daki Ali Osman karakteri, "Eşkîya" filmindeki karakterin devamı olarak algılanabilmektedir.

SONUÇ

Baba-oğul ilişkisi zengin okumalara ve araştırmalara açık bir alandır. Dünya sinemasında ve edebiyatında bu bağlamda çok sayıda eser üretilmiştir. “Karamazof Kardeşler”, “Babalar ve Oğullar” gibi klasik edebiyat eserleri sinemaya uyarlanırken, “Bisiklet Hırsızları”, “Baba”, “Kramer Kramere Karşı”, “Star Wars” serisi ve benzeri filmlerde baba-oğul ilişkisi üzerinden toplumsal, ekonomik sorunlar, mafya olgusu ve erginleşme süreci ele alınmıştır.

Tezin çıkış noktası daha önce belirtildiği üzere baba-oğul ilişkisi üzerinden psikolojik, sosyolojik ve tarihsel süreç içinde Türk toplumunu ve sinemasını irdelemektir. Sinemayı incelemek çözümlemek için çeşitli farklı disiplinlerle birlikte ele almak gerekmektedir.

Türk sinemasında baba oğul ilişkisini ele alırken konunun sınırlanması gerektiğinden 1980’den günümüze kadar olan dönem ele alınmıştır. 1980’ler hem Türk toplumu hem de Türk sineması için dönüm noktası sayılabilecek hayati değişim ve dönüşümlerin yaşandığı bir dönemdir. Bu bağlamda Türk toplumundaki, siyasetindeki, kültürel yapısındaki baba motifi (devlet baba-otorite) tez kapsamında bilhassa vurgulanmıştır.

12 Eylül 1980 darbesi, gücü ve etkisiyle toplumsal bir travma yaratmış ve bir çok kesimi derinden etkilemiştir. Devlet otoritesi her alanda kendini göstermiş, her türlü örgütlenme ve muhalefet girişimleri durdurulmuştur. Osmanlıdan beri hakim olan devlet baba anlayışına uygun olarak, devlet baba, ülkenin (evin) yöneticisi olarak kendi otoritesini uygulamaya başlamıştır. Geçici bir süre için de olsa “korku toplumu”na geçiş kolektif bilinçdışında birçok olgunun birikmesine yol açtı. Hızlı kapitalistleştirme, sanayileşme, tüketime teşvik, depolitizasyon insanların yeni küresel düzen içinde düşünmelerini ve örgütlenmelerini engellemeyi hedeflemekteydi.

Sinemanın, kolektif bilinçdışının incelenmesinde en etkili sanatlardan biri olduğu varsayımından yola çıkarak, tez kapsamında Analitik Psikoloji’nin kurucusu

Carl Gustav Jung'un kolektif bilinçdışı yöntemi benimsenmiştir. Sigmund Freud'un yakın çalışma arkadaşı olan Jung, Freud'un kişisel bilinçaltı kuramından farklı olarak oluşturduğu kolektif bilinçdışı kuramına göre, her insanda ilk çağlardaki atalarından gelen bir takım arketipler (gen örnek) bulunmaktadır. Bunlar insanlığın ortak mirasıdır. Toplumdan topluma farklılıklar gösterse de bu arketipler bireyleri ve toplumları çeşitli biçim ve boyutlarda yönlendirmeye devam ettirmektedir.

Jungcu yaklaşımda mitoloji (söylenbilim) önemli rol oynamaktadır. Mitoloji de bu bağlamda kolektif bilinçdışının yansıması olarak ele alınabilir. Sinemanın günümüzün modern mitolojisini temsil ettiğini söylemek yanlış olmaz.

Tez kapsamında Jungcu yaklaşım genel hatlarıyla ele alındıktan sonra baba-oğul ilişkisi; anlamsal açıdan, otorite kavramı açısından, sosyolojik açıdan, psikolojik açıdan ve toplumsal cinsiyet açısından irdelendi. Foucault, Freud, Fromm, Connell, Kıray, Kağıtçıbaşı, Kongar, Kandiyoti, Adorno ve Gürbilek gibi düşünür, bilim insanı ve yazarların çeşitli eserleri kapsamlı bir biçimde incelendiğinde söz konusu farklı disiplinlerin birbirlerini tamamladıkları görülmektedir. Ataerkillik, geleneksel yapı, modernite, kuşak çatışması ve erginleşme süreci gibi olgular; daha önce sosyoloji, psikoloji, toplumsal cinsiyet ve otorite alanlarında ayrıntılı olarak ele alındığı üzere, baba-oğul ilişkisi olgusu içinde yer almaktadır.

Tez kapsamında Freud'un kişisel bilinçaltı kuramı yerine Jungcu yaklaşımın benimsenmesinin bir diğer nedeni de Öidipal yaklaşımın Türk sinemasına gerektiği şekilde uygulanamamasıdır⁴⁰⁸. Kapitalist sistemin bir ürünü olan Öidipal yaklaşım bu bağlamda bir yaşam biçimi ve ideolojidir. Türkiye'de Batılı anlamda Öidipal yaklaşım ve buna uygun bir çözümleme yöntemini uygulamak bu anlamda pek mümkün görünmemektedir. Freud'un geliştirdiği Öidipal yaklaşıma karşı yazılan en önemli eserlerden biri filozof Giles Deleuze ile psikanalist ve politik eylemci Félix Guattari'nin "Anti Öidipus" (1972) adlı çalışmasıdır. Söz konusu çalışma, 1970'lerin başında Paris odaklı psikanaliz öğretilerine ve bazı çevrelerce "çağdaş sofuluk" olarak nitelenen

⁴⁰⁸ Oğuz Adanır, **Sinemada Anlam ve Anlatım**, 2.Basım. Ankara: Kitle Yay., 1994, s.67.

Oidipus karmaşasına kapsamlı ve yetkin bir karşı çıkış olarak kabul edilmektedir. “Anti-Oidipus”ta Freud’un “Oidipus Kompleksi” kuramı ve genel olarak psikanaliz disiplini üzerine şu saptamalara yer verilmektedir:

Tutkunun doğasının nesnelere ya da amaçlarına bağlı olarak değil, ancak daha çok belirsiz arzu olarak, genellikle libidinal enerji olarak keşfinden sonra bile Freud, arzuyu Oedipus karmaşası üzerinde yeniden-yabancılaştırmakla ve onu nihai belirlenimi olarak aile üçgenine tabi kılmakla bilinçdışının mantığına ihanet eder. Böylelikle psikanaliz de sadece kendisi kapitalizmin bir ürünü olan çekirdek ailenin görünüşte nesnel hareketini yansıtır ve özeleştirir noktasına varmaz⁴⁰⁹.

“Anti-Oidipus”ta yer alan bu ve buna benzer saptama ve görüşler, daha önce belirtildiği üzere, baba-oğul ilişkisini sadece veya tamamen Freud’cu yaklaşımla ele almanın ve çözümlemenin yetersizliğini ispatlamaktadır.

Babanın, çocuğun (erkek çocuk) psikolojik, sosyolojik gelişimi açısından ve toplumsal cinsiyet rolünü öğrenmesi bakımından taşıdığı önem birçok ulusal ve uluslararası kaynakta vurgulanmaktadır.

Babanın yokluğu bu bağlamda erkek çocuğun ruhsal gelişimini olumsuz olarak etkilemekte, onun topluma ve çevresine uyum sağlamasını zorlaştırmakta ve davranış bozukluklarına yol açmaktadır.

Günümüz modern toplumlarındaki çekirdek aile yapısı 1950 sonrası yaşanan hızlı kentleşme sonucu Türkiye’de de yaygınlaşmaya başlamıştır. Geçmişteki geniş ailenin yerini anne, baba ve çocuklardan oluşan çekirdek aile alınca, değişen üretim ve tüketim biçimleriyle birlikte babanın aile içindeki otoritesi azalmaya başlamıştır. Kentsel ailede zaman zaman annenin de çalışıyor olmasıyla baba ailenin tek geçim kaynağı olmaktan çıkarken, kırsal kesimde ise üretim biçimi gereği (babadan oğla devreden yapıda) oğlun çoğu zaman bu düzene karşı koyması söz konusudur. Her iki kesimde de oğlun kendi kişiliğini oluşturma ve erginleşme çabaları ön plana çıkmaktadır.

⁴⁰⁹ Eugene W. Holland, “Deleuze ve Guattari’nin Anti-Oedipus’u”, Ali Utku, Mukadder Erkan (çev.), 1.Basım. İst.: Otonom Yay., 2007, s.48-49.

Dünyada olduğu gibi Türkiye’de yapılan çeşitli çalışmalarda, egemen erkeklik değerlerinin babalardan oğullara kolayca geçmediğini ve genç kuşak erkeklerin ciddi bir erkeklik değerleri kriziyle karşı karşıya olduklarını göstermektedir.

Bu bağlamda erkeklik değerlerinin yeniden üretimini sağlamakta önemli bir role sahip olan ailenin eski önemini yitirmekte olduğu ve babadan oğula devredilen erkeklik değerlerindeki sürekliliğin yerini bir kırılmanın aldığı söylenebilir.

Otorite konusunda yapılan en kapsamlı çalışmalardan biri de Frankfurt Okulu tarafından 1950’lerin başında Amerika’daki Yahudi cemaati arasındaki yapılan “Otoriteriyen Kişilik” başlıklı çalışmadır. Çalışmanın yazarlarından biri olan Adorno, “Otoriteriyen Sendrom”dan bahsederken sendromu, Freud tarafından şekillendirilen ve tüm dünyaca kabul edilen “Oidipus kompleksi” ve “babaya duyulan nefret”le ilişkilendirir. Otoriteye boyun eğen ve itaat eden bir kişilik olan “otoriteriyen kişilik” anneye duyulan sevgiye karşı engel koyan babaya duyulan nefrete dönüşünce, karakterdeki saldırgan yan “mazohizm”e, diğer yanıysa “sadizm”e yönelir. Hitler döneminde, Alman halkının çoğunluğunun günümüzde unutmaya çalıştığı, faşist ve otoriter bir lidere kayıtsız şartsız bağlanması ancak “Otoriteriyen Kişilik” kuramıyla açıklanabilir.

Amerika ağırlıklı çalışmalarda da ailenin itibarının muhafazakâr bir hamleyle 1970-1980’lerde yeniden geri verilmeye çalışıldığı vurgulanmaktadır. Bu bağlamda erkekler muhafazakâr eril toplumsallaşma süreci içinde; politik alanda, pazarda ve orduda saldırganlığa ve rekabetçiliğe yöneltilmektedir. Buna karşılık da buna eşlik edecek ve boyun eğecek dişil bir toplumsallaşma hedeflenmektedir⁴¹⁰.

Erginleşme ve otorite kapsamında ele alınması gereken bir diğer sendrom da “Peter Pan” sendromudur. Söz konusu sendromda erkekler büyümek istemez ya da büyüseler bile çocuklar gibi sorumluluklarından kaçarlardı. Bu sendromu gündeme getiren Dan Kiley, bu sendroma yakalanmış erkekleri çeşitli yaş gruplarına ayırmaktadır. Sorumluluk alma erginleşmenin ayrılmaz bir parçasıdır. Aile yapısı içinde

⁴¹⁰ Michael Ryan, Douglas Kellner, **Politik Kamera**, Elif Özsayar (çev.), 1.Basım. İst.: Ayrıntı Yay., 1997, s.259.

sorumluluk almama çok büyük sorun olarak görünmezken, Türkiye gibi “devlet baba” geleneğinin yaygın olduğu, ancak ekonomik gelişimin yetersiz olması nedeniyle dışa bağımlılığın ciddi bir sorun olduğu toplumlarda “Peter Pan Sendromu” ağırlığını hissettirmektedir. Bu durumu Türk toplumu kapsamında ele alırken, Batı toplumundan farklı olarak, bizim toplumumuzda çocukların 18 yaşına geldiğinde değil, genellikle evlendikleri zaman evden ayrılmaları, Türk ebeveynlerinin çoğunluğunun çocuklarını aşırı korumacı yetiştirme eğilimi göz ardı edilmemelidir.

Tez kapsamında baba-oğul ilişkisi incelenirken, Türk edebiyatındaki baba-oğul ilişkisi de genel olarak ele alındı. Cumhuriyetin ilk yıllarından 1980’e kadar genelde kırsal kesimde geçen konular işlenirken başta Orhan Kemal olmak üzere birçok yazar hızlı bir dönüşüm ve değişim geçiren aile yapısını irdeledi. Bu süreçte en çok etkilenen ilişki biçimlerinden biri de baba-oğul ilişkidir. Geniş aile yerini çekirdek aileye bırakırken daha önce belirtildiği üzere babanın otoritesi azalmaya başlamıştır.

Orhan Kemal, “Eskici ve Oğulları” ve “Baba Evi” gibi eserlerinde yukarıda ifade edildiği gibi azalan baba otoritesini ele alırken, diğer yandan da Türk toplumunun panoramasını çizmektedir. Bu bağlamda edebiyatla toplum arasındaki yakın ilişki ortaya çıkmaktadır.

Jale Parla’nın “Babalar ve Oğullar-Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri” adlı çalışması toplumda ve sanatta baba-oğul ilişkisini çözümleyebilmek açısından yol gösterici bir kaynak niteliğindedir. Parla, söz konusu eserinde Osmanlı kültürünün batılılaşmasının ilk aşamalarında hem siyasal hem de edebi söylemde yoğun bir baba arayışı olduğunu ifade ederken, edebiyattaki korunmaya muhtaç bir çocuk metaforunu dile getirir. Dönemin yazarlarına göre baba otoritesini sarsacak en büyük tehlike ve baba rehberliğinin yokluğunda oğulları baştan çıkarak olan duyusallık – şeheviliktir.

Parla, baba-oğul ilişkisinin Tanzimat döneminde bir çatışma değil, devamlılık olduğunu ifade ederken, ilk romancıların kaybedilmiş bir baba arayışı içinde kendileri vesayet üstlenmek zorunda kalmış otoriter çocuklar olduğunu vurgular. Bunun yanı sıra

romandaki mekân eğer oturlan evse daha da önemli yer tutar. Baba-oğul-ev, Tanzimat romanının klasik kurgu içinde değişmez üçgendir. Evin çöküşü sadece bireysel değil toplumsal düzeyde de alınır. Baba-oğul-ev üçgeninde babanın yokluğunda rehbersiz kalan ve baştan çıkan erkek çocuk, hatalarıyla ve günahlarıyla evi de yıkar. Bu da simgesel olarak padişahlığın yıkılışını temsil eder.

1980 sonrası Türk Edebiyatı'nı ele alırken 12 Eylül darbesini de göz önünde bulundurmak gerekmektedir. 1950'lerde başlayan hızlı kentleşme 1980 sonrası izlenen popülist politikalar sonucu iyice artmıştır. 12 Eylül darbesiyle yaşanan depolitizasyon süreci, örgütlenmenin engellenmesi ve bireyselleşmenin artması edebiyata da yansımıştır. Türk Edebiyatı, Orhan Kemal'in öncülüğünü yaptığı Anadolu romanları anlayışını 1980'lerde geride bırakarak genel olarak kent romanlarına yönelmiştir. Taşra-köy romanlarında sıkça işlenen baba-oğul ilişkisi, 1980 sonrası romanlarında kente taşınmıştır. 1980 öncesi Anadolu Romanlarında, 12 Mart ve 12 Eylül sonrası kent romanlarında, Jale Parla'nın Tanzimat Edebiyatı'nda kapsamlı olarak incelediği baba-oğul ilişkisiyle çeşitli benzerlikler bulmak mümkündür. Orhan Pamuk ve Kaan Arslanoğlu'nun romanlarında kent soylu ailelerde baba-oğul ilişkisine zaman zaman yer verilmiştir.

Baba, oğul ve ev arasındaki üçlü yapının çeşitli değişimlere rağmen devam etmesi bu bakımdan önemlidir. Toplumsal alanın yeri değişse de, kırsal kesim ya da kent soylu burjuva da olsa baba-oğul ilişkisinin oluşumu ve işleyişi çok fazla değişmemekte, biçimsel anlamdaki değişim genel yapıda görülmemektedir. 1980 sonrası yapılan sosyolojik çalışmalar da bu tezi destekler bulgular içermektedir. Bu bağlamda ailenin yerleşim yerine (kent ağırlıklı), sosyal tabakalaşma sistemindeki konumuna, ailenin birey sayısına, bireylerin rol tanımlarına ve otorite yapısına göre aile içi ilişkiler sistemi değişmektedir.

Mitoloji de baba-oğul ilişkisi çalışmalarında ele alınan ve irdelenen bir alandır. Türk mitolojisinin en önemli eserlerinden biri de Dede Korkut Hikayeleri'dir. Orhan Şaik Gökyay tarafından hazırlanan "Dede Korkut Hikâyeleri" adlı çalışmada 12 hikâye yer almaktadır. Söz konusu hikâyelerin çoğu baba-oğulların adlarını taşımaktadır.

Hikâyelerdeki oğullar bir yandan kendilerini ispat ederek babalarının yerine iktidara gelmeye çalışırken, diğer yandan da iç ve dış düşmanlarla mücadele etmektedirler.

Destanlar, mitolojik hikâyeler, aynı zamanda bir toplumun kolektif bilinçdışının izlerini taşır. Bu bağlamda Dede Korkut hikâyeleri de Türk toplumunun kolektif bilinçdışını yansıtmaktadır. Özetlemek gerekirse; psikoloji, sosyoloji gibi bilim dallarıyla, kültürel çalışmaların önemi alanlarından toplumsal cinsiyetin de ilgi alanları arasında yer alan baba ilişkisi edebiyatın da vazgeçilmez temaları arasında yer almaktadır. Türk edebiyatı 1980 öncesinde baba-oğul ilişkisini genel olarak taşra ve kırsal kesim odaklı olarak ele alırken, 1980 sonrasında ise kentlerdeki, bilhassa büyük kentlerdeki değişim ve dönüşüme paralel olarak değişen ve dönüşen baba-oğul ilişkisini irdeledi. Bu da edebiyatın toplumsal gelişmelere karşı duyarlı bir sanat dalı olduğunu göstermektedir.

Tezin ikinci bölümünde; Türk sinemasının, toplumsal yapısının ve siyasetinin cumhuriyetin kuruluşundan günümüze kadar olan gelişimi ve Jungcu yaklaşıma göre baba –oğlun temsili ele alındı.

Cumhuriyetin kurucu babası Atatürk'ten, Kasımpaşalı Ağabey Recep Tayyip Erdoğan'a kadar ele alınan liderlerin büyük bir kısmı otoriter ve karizmatik liderlik özelliklerine sahipti.

Soyadıyla da başlı başına kolektif bilinçdışı incelemesi konusu olabilecek Atatürk yeni bir devlet kurarken hem otoriter hem de karizmatik liderlik özelliklerine sahipti. Kendisi biyolojik olarak baba olmasa da bir ulusa babalık yapmıştı. Yeni kurulan ülkede, yeni bir dünya görüşünün (tam bağımsız, barışçı) benimsenmesi ve yerleşmesi hızlı bir reform ve devrim süreci başlatıldı. Devletçi bir anlayış benimsenerek, iç ve dış muhalefete rağmen her alanda ilerleme hedefi güdüldü.

İsmet İnönü ise Atatürk'ün coşkulu ve atak kişiliğinin tersine daha sakin ve ölçülü bir lider (baba) portesi çizdi. İnönü, Atatürk'ten sonra iktidara geldiğinde “İkinci

Adam” olarak cumhuriyet anlayışına ve devrimlere karşı çıkan muhalafetle (oğullar) mücadele ederken, çok partili sistemin oluşmasına da katkıda bulunarak bir baba olarak oğullara fırsat vermiş oldu. İnönü, 2.Dünya Savaşı gibi kritik bir dönemde, ülkeyi bir anlamda evini ve ailesini korumak amacıyla savaşa sokmayarak ciddi bir strateji başarısı kazanırken, dış tehditlerle ve ülkedeki ciddi ekonomik sıkıntıyla karşı karşıya gelmiştir. Türk halkı da yıllardır süre gelen tek parti yönetimine tepki göstererek CHP’nin ve İsmet İnönü’nün 27 yıllık egemenliğine son vermiştir. Türk seçmeni bu bağlamda kendi anlayışına göre yetersiz ve başarısız olan babayı cezalandırarak bir anlamda öldürerek yeni bir babayı seçmiştir.

Çok partili sistemin ilk başbakanı olan Adnan Menderes, 1950 yılından 27 Mayıs 1960 Askeri Müdahalesi’ne kadar genel olarak karizmatik ve otoriter tavrını benimsemiştir. Bunun yanı sıra kendinden önceki iki önemli devlet adamının ve siyasetçinin gölgesinde kalmış, bir oğul olarak babasını aşmaya çalışmış ancak başarısız olmuştur. Menderes Döneminde dış ekonomik destek ve yardımlar sayesinde hızlı bir sanayileşme çabaları, karayollarına yatırım, küçük burjuva oluşturma çabaları göze çarpmaktadır. Bunun yanı sıra her türlü muhalefete karşı tahammülsüzlük ve bunları engelleme çabaları iktidarın yıpranmasına yol açarken, çok partili süreç giderek tek partili sürece dönüşmeye başlamıştır.

27 Mayıs 1960 Askeri Müdahalesi Türk siyasi hayatı açısından bir dönüm noktası olmuş, siyasetçilerin ve seçmenlerin tam anlamıyla olgunlaşamaması, erginleşememesi sonucu ordu yönetime el koymuş ve bir anlamda siyasi otorite iğdiş edilmiştir. Bu olay sonrası oluşan travmanın etkileri günümüzde de devam etmektedir.

Menderes’ten sonra iktidara gelen Süleyman Demirel ilk önceleri Adalet Partisi çatısı altında, daha sonra da çeşitli partilerde “baba” sıfatıyla yaklaşık 40 yıl kadar aktif olarak siyasette yer aldı. Demirel iktidarının ilk yılları, Batı Avrupa ülkelerinde çalışan işçilerin gönderdiği dövizler, tarımın ve sanayinin başarılı bir dönem geçirmesiyle her anlamda olumlu geçti. Söz konusu faktörler nedeniyle özellikle dayanıklı tüketim mallarına yönelik ilgi, karayolları ve enerji altyapısının o günkü şartlara göre yeterliliği ekonominin dolayısıyla devletin büyümesini sağladı. Ancak, iç ve dış siyasi gelişmeler,

daha sonra ortaya çıkan ekonomik sıkıntılar ve artan terör olayları nedeniyle 12 Mart 1971 muhtırasıyla Demirel görevinden alındı. 1970'lerin ortasındaki kısa süreli koalisyon hükümetlerinde yer alan Demirel, 12 Eylül 1980 darbesiyle siyasetten men edildi. 1987 yılındaki referandumla siyasi yasağı sona erdi. 1991 genel seçimleriyle başbakan, 1993 yılında Turgut Özal'ın ölümüyle cumhurbaşkanı oldu. 2000 yılına kadar aktif siyasetin içinde olan Süleyman Demirel bu bağlamda Türk seçmenin değişmez ve vazgeçilmez babası olmuştur.

Demirel'den sonra iktidara gelen Bülent Ecevit gazeteci kimliğiyle dikkat çekerken, 1960'lardan beri Türk dış politikasının en önemli uğraş alanlarından biri olan Kıbrıs Sorunu'nda, Barış Harekatı'nı gerçekleştirerek her anlamda büyük başarı kazandı. Kıbrıs Barış Harekatı bir anlamda, Türkiye'yi yıllardır çeşitli biçimlerde, ekonomik ve askeri alanlarda kendine bağımlı hale getiren Batı Medeniyetine ülkenin uzun yıllardan beri ilk ve son karşı çıkışı olmuştur. Söz konusu harekât bu bağlamda Türkiye'nin erginleştiğini göstermektedir. Ecevit bu askeri ve siyasi başarıya rağmen iç ve dış baskılara ve ekonomik ambargolara karşı koyamadı ve iktidardan düşürüldü. Seçmenler bu bağlamda askeri ve siyasi başarıya rağmen hayati önem taşıyan ekonomi alanındaki başarısızlığa karşı başbakanını (babasını) cezalandırmış oldu.

Türkiye'de her alanda büyük travmaya yol açan 12 Eylül Darbesi'nin mimarlarından biri olan Genel Kurmay Başkanı Kenan Evren bir anlamda “darbeci baba”dır. Artan terör olayları ve iç savaş tehlikesine karşı düzenlenen darbe sonrası sivil otorite saf dışı bırakılarak askeri yönetim kuruldu. Kısa süreli sıkıyönetim sürecinden sonra 1982 yılındaki halkoylamasıyla yeni bir anayasa kabul edilirken Kenan Evren cumhurbaşkanı seçildi. Askerlerin ağırlıklı olduğu siyasi partilerin desteklendiği bu dönemde Kenan Evren ve onun demokrasi anlayışına paralel olarak yapılan düzenlemeler günümüzde de sık sık eleştirilmektedir.

Kenan Evren ve arkadaşlarının tüm karşı çıkışlarına rağmen yapılan ilk genel seçimlerde, yeni kurulan Anavatan Partisi (ANAP) ve lideri Turgut Özal büyük başarı kazanarak iktidara geldi. Özgürlükçü ve liberal olarak nitelendirilen Turgut Özal, sivil örgütlenmeleri ve dördüncü kuvvet olarak kabul edilen basını kısıtlamaya yönelik

“Polis Yasası” ve “Muzır Yasası” uygulamalarını meclisten geçirdi. İç ve dış politikada aktif bir anlayış benimseyen Özal ve hükümeti Batılı ülkelerle bilhassa ABD’yle sıkı ilişkiler kurdu. Halka yakın ve sıradan bir kişi portresi çizen Turgut Özal ve partisi ekonomik sorunlar başta olmak üzere diğer başka sorunlar yüzünden yıpranma sürecine girdi. Bu şartlar altında 1989 yılında yerel seçimlerde ANAP büyük bir oy kaybına uğradı ve yüzde 21 oyla SHP ve DYP’nin ardından üçüncü parti oldu. Büyük şehirlerde en çok oyu alan partilerden biri olan Erdal İnönü liderliğindeki SHP böylece büyük bir başarı kazanmış oldu. Siyasi gücünü kaybetmeye başladığını gören Turgut Özal cumhurbaşkanı seçilebilmek için çeşitli girişimlerde bulundu ve 1989 yılında cumhurbaşkanı seçildi.

Özal dönemini değerlendirenlerin en önemli eleştirileri arasında; politikaya ve sosyal sorunlara uzak apolitik olarak yetişen gençlik, dışa bağımlılık, devletçilik ve devlet baba anlayışının ve geleneğinin reddedilmesi bulunmaktadır.

Özal Döneminden sonra iktidara gelen; Süleyman Demirel, Tansu Çiller, Bülent Ecevit ve değişik koalisyon hükümetlerinden sonra ilk defa, 2002 yılında, tek bir parti iktidara geldi. Yeni kurulan bir parti olan Adalet ve Kalkınma Partisi (AKP) yüzde 34 oyla birinci parti oldu. 550 koltuktan 363’ünü ele geçiren AKP ülkenin birinci siyasi gücüne dönüştü. AKP lideri Recep Tayyip Erdoğan daha önce İstanbul Büyükşehir Belediyesi Başkanlığı tecrübeli bir politikacı olarak kitleleri etkilemenin yöntemlerini iyi biliyordu. Otoriter bir kişiliğe sahip olan Erdoğan Refah Partisi’nde kazandığı tecrübeyi Başbakanlık makamında da kullandı. Tez kapsamında “Kasımpaşalı Ağabey” olarak nitelendirilen Recep Tayyip Erdoğan, tıpkı aile kurumunda olduğu gibi, babanın yerini tutan, onun boşluğunu olduran büyük oğlu (ağabey) temsil etmektedir.

Türk sinemasının üretim sürecine girmesi, dünya sinemasıyla neredeyse aynı zamanda olsa da, teknik ve estetik gelişimi dünya sinemasının çok gerisinde kalmıştır. Devlet destekli üretim sonrası Muhsin Ertuğrul’un liderliğindeki “Tiyatrocular Dönemi” birçok sinema tarihçisi tarafından sinemasal gelişim açısından kısır bir dönem olarak ele alınmaktadır. “Geçiş Dönemi”nden (1939-1950) sonra gelen “Sinemacılar Dönemi” ya da kuşağı Türk sinemasının teknik ve estetik açıdan gelişmeye başladığı dönem olarak

kabul edilmektedir. Atıf Yılmaz, Metin Erksan, Halit Refiğ, Memduh Ün, Osman Seden ve Lütfi Akad gibi yönetmenler auteur tarzına yakın sinema anlayışlarıyla Türk sinemasının erginleşme çabalarına katkıda bulundular. Adı geçen yönetmenlerin bazı filmleri sanatsal açıdan büyük başarılar kazandı. Ancak aynı filmler seyirci ilgisi anlamında gereken ilgiyi görmediler. Aynı yönetmenlerin bazı filmleri de büyük gişe başarısı elde etti. Bu durum değişik faktörlere bağlı olarak değerlendirilebilir. Adı geçen yönetmenlerin bazıları seyirci kaygısı taşımadan toplumsal konulara değinirken estetik yetkinliğe ağırlık verdi. O dönemdeki seyircinin eğitim düzeyi ve sosyo-ekonomik koşulları değerlendirildiğinde, günümüzde klasik olarak kabul edilen bazı filmlerin neden gösterime giremediği ya da neden az sayıda seyirciye ulaştığı anlaşılabilir.

Türk sineması ilk dönemlerinden 1990'lara kadar devletten çok kısıtlı destek görmüş, genelde denetim altında tutulmuş, sansürlenmiş ve vergi gelirleri açısından değerlendirilmiştir. Bu bağlamda Türk sineması festivallerle ve yarışmalarla bir yandan kendini topluma ve devlete ispatlamak yani erginleştiğini göstermek durumunda kalmıştır. 1950'lerden 1990'lara kadar genel olarak Yeşilçam olarak adlandırılan Türk sineması komedi, melodram, tarihi filmler gibi türlerde çok sayıda film üretti. Filmlerin çoğu seyirci kaygısı nedeniyle belirli şablonlar çerçevesinde gerçekleştirildi. Aileler Yeşilçamın en büyük hedef kitlesi olduğundan filmlerin birçoğu ailelere yönelik filmlerdi. Zengin kız, fakir oğlan ya da tersinin hakim olduğu melodramların yanı sıra babasının gölgesindeki oğullar, babasıyla dayanışma içindeki oğullar, babasının intikamını almaya çalışan oğullar ya da babasız yetimler gibi temalar Yeşilçam sinemasının sıkça ele aldığı temalardır.

Vahi Öz, Atıf Kaptan, Hulusi Kentmen, Avni Dilligil ve Ali Şen gibi karakter oyuncularını genelde zengin ve otoriter babaları temsil ederken, Mümtaz Ener ve Münir Özkul gibi karakter oyuncularını ise maddi durumları iyi olmayan, dürüst ve onurlu babaları temsil etti. Onların karşısında ise Öztürk Serengil, Ahmet Tarık Tekçe ve Hüseyin Baradan gibi komedi ağırlıklı rollerdeki genç sayılabilecek oğullarla, Ayhan Işık, Efgan Efekan, Cüneyt Arkın, Kartal Tibet, Ediz Hun, Fikret Hakan ve İzzet Günay gibi yıldız oyuncular ve sinemanın jönleri yer aldı. Aynı oyuncular, Ayşecik, Ömercik ve Sezercik gibi seriyal filmlerde de baba rollerini üstlendi. Bu filmlerdeki ve genel

olarak Türk sinemasındaki baba-oğul tiplerini genelde stilize tiplerdir. Psikolojik derinliği olmayan tipler belli şablonlara, seyirci beklentilerine ve eski alışkanlıklara göre canlandırılmaktadır.

1970'lerin başlarından 1980'lerin ortalarına kadar en etkili dönemini yaşayan “Arabesk Sinema”da da yetimlik, öksüzlük ve baba-oğul ilişkisi sıkça ele alınmıştır. Köyden kente göçen, ekonomik sıkıntı, sosyal ve kültürel uyumsuzluk içindeki, genellikle gecekonducularda yaşayan hedef kitleye yönelik Arabesk müziğin sinemadaki yansıması olan “Arabesk Sinema”da Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur ve İbrahim Tatlıses gibi popüler yetişkin şarkıcılar mağdur babaları, Küçük Emrah ve Küçük Ceylan gibi çocuk şarkıcılar yetim ve öksüz çocukları temsil etti. Daha önce Nurdan Gürbilek tarafından da vurgulanan “ağlayan çocuk poster” (imgesi) “Arabesk Sinema”nın değişmez figürü olmuştur. Toplumsal, ekonomik sıkıntı ve sorunları yansıtmaya rağmen bir sömürü sineması olan “Arabesk Sinema”da; genellikle çaresiz, fakir, başarısız, terk edilmiş, çevresiyle uyumsuz babalar ve oğullar ele alınmıştır. Her türlü sıkıntı ve zorluğu aşmanın imkânsızlığı vurgulanırken, çocuklar ünlü ve başarılı şarkıcılar olarak erginleştiklerini ispat ederler. Oğullardan bir kısmı babasına kavuşurken, bir kısmı da babanın yerini alırlar.

12 Eylül Darbesi'yle bir bakıma gerileme devrine giren Türk sineması, politik baskılar ve sansür gibi faktörler yüzünden belirli tarzda filmlere yöneldi. Toplumsal sorunlar yerine genelde bireysel konuları ele alan ve seyirciye uzak filmler üretildi. Yeşilçam dönemindeki yapım-üretim ve dağıtım sistemi çökmeye başlayınca sinemacılar başka arayışlar içinde farklı türde filmlere yöneldi. Bu arayış sürecinde Türk sinema seyircisi kendi filmleri yerine genelde Hollywood kökenli yabancı filmlere ilgi göstermeye başladı.

Aynı dönemde baba-oğul ilişkisini ele alan çeşitli filmler gerçekleştirildi. Söz konusu filmler sanatsal açıdan başarılı bulunsa da ticari açıdan başarı kazanamadılar. Ali Özgentürk'ün yönettiği “At” (1981) adlı filmde kırsal kesimde yaşayan ve oğlunu okutmak için İstanbul'a giden baba ve oğlun hikâyesi ele alınmaktadır. Filmdeki baba karakteri birçok Türk filmindeki baba karakterinden daha canlı bir karakterdir. Oğlunun

eğitimi için kendini feda edebilecek, onunla arkadaş gibi ilişkisi olan bir babadır. Ana akım filmlerde ana karakterler genelde kazanan ve kahraman statüsünde karakterlerken, “At” filmindeki baba kaybeden bir anti kahramandır. Bu bağlamda ana karakterin anti kahraman olması önemli bir tercihtir. Bunun yanı sıra sıkıyönetim zamanında çekilen filmdeki sistem eleştirisi ve birey-toplum-devlet ilişkisini ele alış tarzı o döneme kadar pek fazla rastlanmayan bir anlayışı yansıtmaktadır. Film biçimsel ve içeriksel anlamdaki olumlu özelliklerine karşın seyirci tarafından benimsenmedi.

“Sis” (Zülfı Livaneli -1988), 1970’lerin terör ortamındaki üç kuşak ailenin 1960 Askeri Müdahalesi’nden itibaren geçirdiği zihinsel, ideolojik, politik değişimin ve bunların sonuçları ele almaktadır. Ali Fırat adlı ana karakter idealist bir hâkimdir. İki oğlu da farklı siyasi görüşlere sahiptir. Eğitimleri nedeniyle evlerinden ayrılmışlardır. Büyük oğul öldürölünce küçük oğul şüpheli durumuna düşer. Baba geride kalan tek oğlunu korumak için onu saklayarak yasalara karşı çıkar. Ali Fırat öldürölün oğluyla geçmişte çeşitli defalar tartışmıştır. Hayatta kalan oğluna daha yakın davranarak geçmişte yaptığı hataları tekrarlamak istememektedir. Bu bağlamda “Sis” devleti temsil eden bir hâkimin zamanla geçirdiği değişimi ve ailesi için verdiği mücadeleyi baba-oğul ilişkisi üzerinden ele almıştır. Film sanatsal açıdan başarılı bulunmuş ve döneme göre iyi bir rakam sayılabilecek 40.000 kadar izleyiciye ulaşmıştır.

1990’ların başında çekilen ve Orhan Kemal’in aynı adlı romanından sinemaya uyarlanan “Eskici ve Oğulları” kırsal kesimdeki ataerkil yapıya sahip ve gelenekselliği temsil eden bir ailedeki baba-oğul ilişkilerine odaklanmaktadır. Filmde iki oğluyla birlikte bir ayakkabıcı dükkanında çalışan orta yaşlı bir babanın geçim mücadelesi ele alınmaktadır.

Filmdeki baba karakteri büyük oğlunun dükkandan ayrılmasını istemekte ve küçük oğluyla çalışmak istemektedir. Küçük oğul ise babasının kendisine olan düşkünlüğünün aksine asi tavırlar takınmaktadır. Ağabeyinin dükkandan ayrılmasını istememekte ve babasına karşı pek saygı göstermemektedir. Büyük oğul ise arabuluculuk rolünü üstlenmekte babasına karşı saygılı davranmaktadır. Baba karakteri Türk aile yapısının genel karakteristiklerine uygun olarak çocuklarından saygı görmek

istemekte ve sevgisini belli edememektedir. Bu arada geçim sıkıntısı aileyi dağılma noktasına getirince bu durumdan çıkış yolları aranır.

1990’larda baba-oğul ilişkisine değinen bir diğer film de “İki Başlı Dev” (Yön. Orhan Oğuz-1991) adlı filmidir. Filmde gözleri görmeyen otoriter, zengin bir iş adamı (Cengiz Özkan), delikanlı çağındaki oğlunu, kendisinden sonra mirasını gerektiği gibi yönetebilmesi için en iyi şekilde yetiştirmeye çalışmaktadır. Cengiz Özkan da babası gibi otoriter ve sert yapıda bir kişiliğe sahiptir ve babasına karşı saygılıdır. Bu durum aile içindeki ataerkil yapının sağlamlığını vurgulamaktadır. Özkan, zihinsel özürlü oğlunu çok sevmesine rağmen babasının çiftliğinde saklamakta, bir anlamda ondan utanmakta ve diğer oğlu Hakan’ın etkilenmemesini istemektedir.

Oğlu Hakan baba otoritesi altında yetiştirken bir yandan da erginleşmeye çalışmaktadır. Babasına oldukça düşkündür ve ikisi birbirini tamamlamaktadır. Bu bağlamda “Eskici ve Oğulları” filminde babanın iki oğlu üzerinde otorite kurma çabası ele alınırken, “İki Başlı Dev”de sakat oğul dışlanmakta, ailenin, soyun ve şirketin geleceği için diğer oğla önem verilmektedir. Söz konusu film aynı zamanda 1980’lerde başlayan ve liberalleşmeye ağırlık verilen Özal döneminin yansımaları görülmektedir.

1990’larda yeniden toparlanma sürecine giren, çeşitli türlerde film üreten ve izleyici sayısı hızla artan Türk sineması aynı dönemde yan tema olarak baba-oğul ilişkisine değinen filmler de ortaya çıkardı. Ataerkil yapının, gelenekselliğin, otoritenin ve erginleşmenin baba-oğul ilişkisi kapsamında ele alındığı filmlerin yanı sıra; komedi, melodram, macera ve tarihi film türlerinde çalışmaların üretildiği 1990’lar aynı zamanda Türk sinemasının erginleşme sürecine girdiği bir dönemdir.

1980’lerde başlayan; devletçiliğin dışlanıp, tüketimin, bireyciliğin teşvik edildiği ve küreselleşmenin daha fazla hissedildiği süreç sonrası, 2000’li yıllarda, Türk sineması yükselişe geçerek sinema dili, biçimsel, içeriksel ve estetiksel açıdan yetkinleşmeye başladı. Bu dönemde daha önce fazla ele alınmayan terör sorunu, derin devlet-mafya sorunu, yakın dönem tarihi gibi konular ele alınırken; Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan ve Semih Kaplanoğlu gibi yönetmenler ticari ve ana akım sinemanın dışında

minimalist bir sinema anlayışını benimseyerek auteur sinemaya yakın bir tavır sergilediler. Adı geçen yönetmenlerin filmleri seyirciden fazla ilgi görmedi ve 100.000 seyirci ortalamasını çoğunlukla geçemediler.

Aynı dönemde geniş halk kitlelerini (bilhassa tüketime yönelmiş ve genelde sanatsal seviyesi pek yüksek olmayan komedi filmlerini izleyen gençleri) hedef alan çok sayıda film üretildi. “Çılgın Dersane” (2007), “Plajda” (2007), “Avanak Kuzenler” (2008), “Recep İvedik” (2008) serisi gibi filmler sinema çevrelerince eleştirilse de gişe hasılatı açısından başarı kazandılar.

2000’li yılların üç popüler Türk filmi; “Babam ve Oğlum” (2005), “Hokkabaz” (2006), ve “Kabadayı” (2007) tez kapsamında Jungcu yaklaşımla kapsamlı bir biçimde ele alındı. Söz konusu filmlerin tez için seçilmesiyle, filmlerin Jungcu yaklaşımla çözümlenmesinin en önemli nedenleri şunlardır:

- Filmlerin, Jungcu yaklaşımın temel yapı taşlarından kolektif bilinçdışı ve bununla bağlantılı arketipler açısından zengin malzemeler ve motifler içermesi.
- 12 Eylül 1980 Darbe’sinden sonra Türk toplumunun kolektif bilinçdışına yerleşen, otoriteye karşı gelememe, otorite korkusu, otoriteyi aşma çabaları, erginleşme (kişileşme) süreci gibi hem toplumsal travmaları ve bunların aile içi bağlantısı olarak da kabul edilebilecek “baba-oğul” ilişkisini 2000’li yıllar bağlamında yetkin biçimde ele almaları.
- Söz konusu filmlerin sinemasal açılardan (teknik, estetik, biçim-içerik uyumu, başarılı oyunculuk) başarılı ve yetkin filmler olmaları.
- İzleyici sayısının da (filmin konusunu içselleştiren insanları göstermesi dolayısıyla) filmin toplumu temsil ettiğini ispatlayacak biçimde yüksek olması.

Tez kapsamında Jungcu yaklaşımla ayrıntılı biçimde ele alınan ve 2000’li yılların popüler filmlerinden “Babam ve Oğlum” son dönemde baba-oğul ilişkisine değinen en başarılı filmlerinden biri oldu. 12 Eylül’ü arka fon olarak alan filmde, kırsal kesimde yaşayan çiftlik sahibi babasının isteklerine karşı çıkıp İstanbul’a giden, burada

aile kuran, görüşleri nedeniyle işkence gören ve bunun sonucu ölümcül hastalığa yakalanan genç bir adamın, annesiz büyüttüğü oğlunu dedesine emanet etme çabaları ele alınmaktadır.

“Babam ve Oğlum”da, devlet babanın uyguladığı şiddet sonucu ölmekte olan oğulun, ataerkil yapının ve aile içi otoritenin temsilcisi olan babasıyla yaptığı kuşaklararası hesaplaşma ve çatışma ele alınmaktadır.

Filmde vurgulanması gereken bir diğer olguda Jale Parla’nın Tanzimat Edebiyatında babalar ve oğulları kapsamlı bir şekilde ele aldığı çalışmasında belirttiği, baba-oğul ve ev üçgenidir. “Babam ve Oğlum”da babasına karşı çıkan oğulun geri dönüşüyle bu üçgen tamamlanmaktadır. Oğulun ölümüyle söz konusu üçgen bozulsa da torunla üçgen yine tamamlanmaktadır. Bu bağlamda baba ve oğul finalde uzlaşmaktadır.

Filmin neden bu kadar ilgi gördüğü ve seyirci profili konusunda ayrıntılı bir çalışma yapılmamıştır. Ancak tez kapsamında incelediğimiz kadarıyla filmdeki baba-oğul karakterlerinin Türk aile yapısı içindeki baba-oğul personlarını başarılı biçimde temsil etmeleri, sinemada pek başarılı şekilde ele alınamayan baba-oğul hesaplaşmasını –çatışmasını yetkin bir şekilde ele alması ve Yeşilçamın geçmişte başarıyla kullandığı yöntemleri (kalabalık aile-komediyle dramın harmanlanması-kolektif oyunculuk vb.) aynı başarıyla uygulaması “Babam ve Oğlum”un başarısında rol oynayan en önemli faktörler arasında yer almaktadır.

2000’li yılların baba-oğul ilişkisine değinen önemli filmlerden biri de “Hokkabaz” (2006) adlı filmidir. Filmde, hokkabazlıkla uğraşan ve Kıbrıs gazisi babasına kendini ispatlamaya çalışan genç bir adam konu edilmektedir. İskender çocukluğundan itibaren hokkabazlıkla uğraşmakta ancak babasına kendini kabul ettirememektedir. Çocuksu bir yapıya sahip olan İskender, hayatın gerçeklerini kabullenmemekte neredeyse bir hayal dünyasında yaşamaktadır. Gözleri son derece bozuktur. İş arkadaşı Orhan’ın da gözleri bozuktur ve ameliyat olabilmek için paraya

ihtiyaçları vardır. Orhan gözlerinin bozukluğunu kabullenirken, İskender bu durumu kabul etmemektedir.

Kıbrıs gazisi babası dengesiz davranışlar sergileyen emekli komando askerdir. Oğlunun, toplumda kabul gören bir mesleği yapmasını istemiş ancak onu ikna edememiştir. Savaşta başından yaralanmıştır ve daha sonra oluşan semptomlar sonucu sinirli ve dengesiz bir kişilik sahibi olmuştur. Eşinin ölümünden kendini sorumlu tutmakta ve Çanakkale Şehitliği'ne gömülmek istemektedir. İskender ise babasını sevmesine rağmen bunu fazla belli edememekte, babasına kendisini ispat ederek erginleşmeye çalışmaktadır.

“Hokkabaz”da iki farklı karaktere sahip baba-oğlun birbirlerini kabullenme çabaları ele alınırken ataerkil yapı da sorgulanmaktadır. Baba-oğul ilişkisinin klasik sorunlarından oğlun babaya karşı kendini ispatlama ve babanın oğluna olan sevgisini gösterememesi bu filmde baskın bir temadır. Bunun yanı sıra Dan Kiley tarafından ortaya atılıp geliştirilen “Peter Pan Sendromu” da “Hokkabaz” filmi kapsamında ele alınması gereken bir olgudur. Büyümek istemeyen ya da büyüdüğü halde çocuksu davranışlar sergileyen İskender, bu sendroma uygun davranışlar sergilemektedir. Finalde baba ve oğul, oğlun ölümden dönmesiyle uzlaşır ve aralarındaki çatışma ortadan kalkar.

2000’li yıllardaki baba-oğul ilişkisi temasına değinen bir diğer çalışmaysa tez kapsamında ayrıntılı biçimde ele alınan “Kabadayı” (2007) adlı filmidir. Filmde yıllar sonra evlilik dışı bir oğlu olduğunu öğrenen Ali Osman adlı bir kabadayıyla yirmili yaşlarda asi karaktere sahip Murat’ın birbirlerini tanıma ve kabullenme çabaları ele alınmaktadır. Murat karakteri uzun süre yakın bir aile dostu eşcinsel Sürmeli’yi babası sanmış, daha sonra da babasının başkası olduğunu öğrenmiştir. Bu bağlamda Murat uzun süre kandırılmış ve babasızlığın olumsuz etkileriyle karşılaşmıştır. Rol model olarak alabileceği kimse olmadığından asi ve sinirli bir kişiliğe sahip olmuştur.

Ali Osman ve oğlu Murat iki farklı karaktere sahiptir. Ali Osman prensiplerine bağlı, ataerkil yapıyı temsil eden bir kişidir. Oğlu kendisinden farklı giyim-kuşam-

görünüşe ve dünya görüşüne sahip olsa da onu kabullenmeye çalışmaktadır. Ali Osman oğlu zor durumda kalınca ve hayati tehlike altında olunca kendini feda edecektir. Bu bağlamda fedakarlığıyla babalığını ispat edecektir ve baba-oğul finalde uzlaşacaktır.

“Kabadayı” filminde de daha önce ele alınan filmlerde olduğu gibi otoriteye karşı çıkış, kuşak çatışması, baba-oğul çatışması, erginleşme çabaları ve babayla uzlaşma gibi ana temalar hakimdir.

Tez kapsamında seçilen, ayrıntılı olarak çözümlenen ve yukarıda adı geçen filmlerdeki babaların uzlaşmacı tavırları da dikkat çekicidir. Söz konusu babalar, toplumdaki uzlaşma çabası ve isteğinin bir yansıması olarak geleneksel ataerkil yapının zayıfladığını göstermektedir. Bu bağlamda; “Babam ve Oğlum”, “Hokkabaz” ve “Kabadayı” filmlerindeki babalar ve baba adayları geleceğin babalarını (uzlaşmacı, daha az sertlik yanlısı, şefkatli) temsil etmektedirler.

Bu bağlamda toplumsal yapıdaki ve siyasetteki otoriter yapının genel özellikleri ve bunların sinemaya yansımaları tezin temel sorunsalıydı. Yukarıda adı geçen filmlerde, 1980’lerde kendini her alanda göstermeye çalışan otoriter yapının aşılmaya çalışıldığı gözlenmektedir. 2000’li yıllara gelindiğinde, sinema da toplum gibi artık büyüdüğünü, erginleştiğini, otoriteye karşı koyabildiğini ürettiği çeşitli filmler üzerinden aktarmaya çalışmaktadır.

Sonuç olarak 1980’lerden 2000’lerin sonuna kadar ele alınan filmlerin çoğunda otoriteye boyun eğme, otoriteye karşı çıkış, erginleşme çabaları ön plana çıkmaktadır. Babalar kendi otoritelerini uygulamakta zorlanırken, oğullar da otoriteye karşı çıkıp erginleşmeye çalışmaktadır. Daha önce de belirtildiği üzere, oğullar doğduklarından itibaren; sünnet, okul ortamı, askerlik ortamı, iş ortamı ve aile ortamı gibi mecralarda sürekli erkekliklerini, iktidarlarını, sağlamak, göstermek ve ispatlamak zorunda kalmaktadır.

Taşrada ya da kentte olsun babanın aile içindeki rolü ve önemi eskisi kadar olmasa da devam etmektedir. Taşrada ataerkil yapı daha belirginken kentte ataerkil yapı

eski gücünü kaybetmektedir. Bu bağlamda oğul (birey) gelişimi için bir babaya ihtiyaç duymakta, onunla çatışarak ya da uzlaşarak erginleşmektedir. Toplum da devlet (otorite) karşısında, devlet baba geleneğinin çeşitli değişimleri ve dönüşümlerine rağmen farklı biçim ve yaklaşımlarla kendini (rüştünü) ispat etme çabasıdadır.

Bu noktada Jung'un daha önce değindiğimiz “kişileşme süreci” devreye girmektedir. Bireyin kişileşme süreci çeşitli faktör ve etkilere bağlıdır. Tez kapsamında birey olgusu oğul (erkek çocuk) esas alarak incelendi ve babanın erkek çocuk üzerinde etkisi araştırıldı. Bu bağlamda babanın erkek çocuğun her türlü gelişiminde ve “kişileşme” (bireyleşme) sürecinde önemli rol oynadığı çeşitli verilerle ortaya konuldu.

Jungcu yaklaşım ve Jungcu öğretinin baba-oğul ilişkisini kapsamlı ve yetkin şekilde ele almanın en doğru yöntemlerden biri olduğu böylece ispatlandıktan sonra üzerinde durulması gereken bir diğer noktanın da Türk sineması ve toplum etkileşimi olduğu ortaya çıkmaktadır. 1960-1970'lerde Türk sinemasıyla seyirci arasında kurulan sıkı ve yakın ilişki, sinemanın toplumu, toplumun da sinemayı etkilemesi bağlamında önemli bir olgudur. Sinemanın toplumu ve kitleleri etkileme gücü popülerliğiyle doğru orantılıdır. Türk sinemasının çeşitli olgu ve kavramları idealize ettiği ve çoğu zaman bilimsellikten uzak biçimde daha çok tecimsel kaygılarla ele aldığı düşünülürse, bu bağlamda baba-oğul temsilleri de çoğu zaman idealize edilerek ya da çeşitli klişeler çerçevesinde işlenmiştir.

Türk sineması 1980'lerden başlayarak çeşitli değişim ve dönüşümler sonucu insan ilişkilerini ele alırken psikolojiden ve ruhsal çözümlemelerden daha fazla yararlanmaya başladı. Ancak bu dönemde eski gücünden ve etkisinden uzaklaşmaya başlayan sinema kitleleri yönlendirme gücünü de yitirmeye başlamıştı. 1990'ların ortalarına kadar süren bu kısır dönemde (seyirci bağlamında) üretilen bazı filmler baba-oğul ilişkisini ele almada ve değerlendirmede başarılı olurken çoğunlukla kitlelere ulaşamadı. Niceliksel anlamdaki bu başarısızlık seyirci alışkanlıklarıyla, politik sinemanın gerçek anlamda geleneksellik kazanamamasıyla da açıklanabilir.

Diğer yandan Türk sinemasında ve toplumundaki baba-oğul ilişkisi Jungcu yaklaşımdaki “gölge” ve “persona” arketipleri bağlamında değerlendirildiğinde şu

sonuçlara ulaşabiliriz: Oğulların gölge veya gölgelerindeki sorunlar ve olgular genellikle babalarla çözülemeyen sorunlar ve iletişim bozukluklarıyla bağlantılıdır. Bu bağlamda oğlun gölgesinin baba otoritesiyle sıkı ilişkisi ön plana çıkar. Sorunlu bir kavram olan ataerkillik bu aşamada devreye girer. Sinemada ve toplumdaki geleneksellikten uzaklaşma ve modernleşme çabaları kapsamında ataerkillik tartışmalı bir olguya dönüşünce baba-oğul ilişkisi de sorunlu bir ilişkiye dönüşür. Oğul bu nedenle ataerkil yapı içinde gölgeleriyle mücadele içine girer, yani kültürel ve toplumsal baskılar ve normlar nedeniyle çoğunlukla onları (gölgelerini) bastırma yolunu seçer. İşte bu tam bu noktada çelişkili bir durum ortaya çıkar. Oğul bir yandan erginleşme (kişileşme) sürecini tamamlamaya çalışırken diğer yandan toplumsal yaşamdaki çeşitli personalarıyla birlikte oğul personası arasında denge kurmaya çabalar. Oğul; iş-okul-ev-aile ortamlarına uygun personalarını takarken babasıyla yakın veya uzak bir ilişki sürdürmeye devam etmektedir. Yani oğul personası tüm yaşamında etkili olmaktadır.

Söz konusu personayı Türk sineması bağlamında ele alırsak, sinemamızın bilinçli ya da bilinçsiz, başarılı ya da başarısız biçimde toplumun aynası, çağının tanığı olduğu varsayımıyla mevcut baba-oğul ilişkisini olduğu gibi yansıttığını iddia edebiliriz. Ancak sinemamızın ürettiği filmlerin çoğunluğunun büyük kitleleri olumlu ya da olumsuz biçimde etkilediğini ispatlamak son derece güçtür. Bu bağlamda Türk sinemasının Türk erkeğinin (baba ve oğlun) kişileşme sürecinde etkin bir rol oynadığını söyleyemeyiz. Ancak Türk sinemasının uzun bir süreden sonra, 2000’li yıllarda yeniden güçlenerek, toplumsal yapıyı yansıtmada, sorunlarla yüzleşmede ve toplumsal arınmada (katharsis) etkin bir rol oynamaya başladığını iddia edebiliriz.

EK1:
1980-2008 YILLARI ARASINDA BABA-OĞUL İLİŞKİSİNİ ELE ALAN
FİLMLERİN KRONOLOJİK LİSTESİ

1. **AT**, 1981: Yön: Ali Özgentürk, Sen. Ali Özgentürk, Oyn. Genco Erkal, Harun Yeşilyurt, Ayberk Çölok.
2. **KAN**, 1985: Yön: Şerif Gören, Sen. Şerif Gören, Oyn. Tarık Akan, Hakan Balamir, Serpil Çakmaklı.
3. **BABANIN OĞLU**, 1986: Yön: Cüneyt Arkın, Sen. Hulki Saner, Oyn. Cüneyt Arkın, Nilgün Ersoy, Halil Taşkın.
4. **BABAM VE BEN**, 1988: Yön: Avni Kütükoğlu, Sen. Avni Kütükoğlu, Oyn. Cüneyt Arkın, Murat Soydan, Salih Kırmızı.
5. **SİS**, 1988: Yön: Zülfü Livaneli, Sen. Zülfü Livaneli, Oyn. Rutkay Aziz, Fikret Kuşkan, Uğur Polat.
6. **ESKİCİ VE OĞULLARI**, 1990: Yön: Şahin Gök, Sen.Şahin Gök, Yaşar Güner, Oyn. Fikret Hakan, Kadir İnanır, Levent İnanır.
7. **İKİ BAŞLI DEV**, 1991: Yön: Orhan Oğuz, Sen.Nuray Oğuz, Oyn. Cüneyt Arkın, Fikret Kuşkan.
8. **MAVİ SÜRGÜN**, 1993: Yön: Erden Kıral, Sen. Erden Kıral, Oyn. Can Togay, Özay Fecht.
9. **BABAM ASKERDE**, 1995: Yön: Handan İpekçi, Sen. Handan İpekçi, Oyn. Gülnihal Yazıcı, Yunus Gencer.

10. **EŞKIYA**, 1996: Yön: Yavuz Turgul, Sen. Yavuz Turgul, Oyn. Şener Şen, Uğur Yücel.
11. **AĞIR ROMAN**, 1997: Yön: Mustafa Altıoklar, Sen. Metin Kaçan, Mustafa Altıoklar, Oyn. Okan Bayülgen, Müjde Ar, Savaş Dinçel.
12. **MEKTUP**, 1997: Ali Özgentürk, Sen. Ali Özgentürk, Oyn. Tarık Akan, Zişan Uğurlu.
13. **HERŞEY ÇOK GÜZEL OLACAK**, 1998: Yön. Ömer Vargı, Sen. Hakan Haksun, Ömer Vargı, Oyn. Cem Yılmaz, Mazhar Alanson, Selim Naşit.
14. **PROPAGANDA**, 1999: Yön: Sinan Çetin, Sen. Sinan Çetin, Gülin Tokat, Oyn. Kemal Sunal, Metin Akpınar, Meltem Cumbul, Rafet El Roman.
15. **KAHPE BİZANS**, 2000: Yön. Gani Müjde, Sen. Gani Müjde, Oyn. Mehmet Ali Erbil, Cem Davran, Hande Ataizi.
16. **BALALAYKA**, 2000: Yön. Ali Özgentürk, Sen. Işıl Özgentürk, Oyn. Uğur Yücel, Cem Davran.
17. **KOMSER ŞEKSPİR**, 2001: Yön. Sinan Çetin, Sen. Mesut Ceylan, Oyn. Kadir İnanır, Okan Bayülgen, Müjde Ar, Gazanfer Özcan.
18. **ÖMERÇİP**, 2003: Yön. Zeki Alasya, Sen. Kemal Kenan Ergen, Oyn. Mehmet Ali Erbil, Aşkın Nur Yengi, Zeki Alasya, Onur Selimbeyoğlu.
19. **GÜLÜM**, 2003: Yön. Zeki Ökten, Sen. Fatih Altınöz, Oyn. Tarık Akan, Okan Bayülgen.
20. **BABAM VE OĞLUM**, 2005: Yön. Çağan Irmak, Sen. Çağan Irmak, Oyn. Fikret Kuşkan, Çetin Tekindor, Hümeysra.

21. **DÜNYAYI KURTARAN ADAMIN OĞLU**, 2006: Yön. Kartal Tibet, Sen. Murat Boyacıoğlu, Oyn. Mehmet Ali Erbil, Cüneyt Arkın.
22. **BEŞ VAKİT**, 2006: Yön. Reha Erdem, Sen. Reha Erdem, Oyn. Özkan Özen, Ali Bey Kayalı, Elit İşçan.
23. **HOKKABAZ**, 2006: Yön. Cem Yılmaz-Ali Taner Baltacı, Sen. Cem Yılmaz, Oyn. Cem Yılmaz, Mazhar Alanson, Tuna Orhan.
24. **BEYAZ MELEK**, 2007: Yön. Mahsun Kırmızıgül, Sen. Mahsun Kırmızıgül, Oyn. Mahsun Kırmızıgül, Sarp Apak, Arif Erkin.
25. **KABADAYI**, 2007: Yön. Ömer Vargı, Sen. Yavuz Turgul, Oyn. Şener Şen, İsmail Hacıoğlu, Kenan İmirzalıoğlu, Rasim Öztekin.
26. **FİKRET BEY**, 2007: Yön. Selma Köksal, Sen. Selma Köksal, Necla Algan, Oyn. Erol Keskin, Fuat Onan, Gökçe Algan.
27. **TATİL KİTABI**, 2008: Yön. Seyfi Teoman, Sen. Seyfi Teoman, Barış Bıçakçı, Oyn. Taner Bırsel, Ayten Tokun, Osman İnan, Tayfun Günay.

EK2: JUNGCU YAKLAŞIMLA ÇÖZÜMLENEN ÜÇ ANA FİLMİN KÜNYELERİ

1) Babam ve Oğlum (Avşar Film, 2005)

Yönetmen:	Çağan Irmak
Yapımcı:	Şükrü Avşar
Senaryo:	Çağan Irmak
Görüntü Yönetmeni:	Rıdvan Ülgen
Sanat Yönetmeni:	Murat Güney
Kurgu:	Kıvanç İlgüner
Başlıca Oyuncular:	Çetin Tekindor (Hüseyin Efendi), Fikret Kuşkan (Sadık), Hümeysra (Nuran), Şerif Sezer (Gülbeyaz), Yetkin Dikinciler (Salim), Binnur Kaya (Hanife) Ege Tanman (Deniz)
Süre:	110 dk.

2) Hokkabaz (BKM Film, 2006)

Yönetmen:	Cem Yılmaz, Ali Taner Baltacı
Yapımcı:	Necati Akpınar
Senaryo:	Cem Yılmaz
Görüntü Yönetmeni:	Uğur İçbak
Sanat Yönetmeni:	Yaşar Kartoğlu
Kurgu:	Engin Öztürk
Başlıca Oyuncular:	Cem Yılmaz (İskender), Mazhar Alanson (Sait Tünaydın), Tuna Orhan (Maradona –Orhan), Özlem Tekin (Fatma), Tuncer Salman (Aslan), Kemal İnci (Cemal Ağa) Gürgen Öz (Erkut)
Süre:	118 dk.

3) Kabadayı (Fida Film, Filma Cass, 2007)

Yönetmen:	Ömer Vargı
Yapımcı:	Mine Vargı, Ömer Vargı, Murat Akdilek
Senaryo:	Yavuz Turgul
Görüntü Yönetmeni:	Ferenc Pap
Sanat Yönetmeni:	Tolunay Türköz
Kurgu:	Bülent Taşar
Başlıca Oyuncular:	Şener Şen (Ali Osman), Kenan İmirzalıoğlu (Devran), İsmail Hacıoğlu (Murat), Aslı Tandoğan (Karaca), Rasim Öztekin (Sürmeli), Süleyman Turan (Cemil)
Süre:	141 dk.

**EK3: JUNGCU YAKLAŞIMLA ÇÖZÜMLENEN
ÜÇ ANA FİLMDEN ÇEŞİTLİ KARELER**

“BABAM VE OĞLUM” FİLMİNDEN ÇEŞİTLİ KARELER

Kare 1: Köy Meydanı Sahnesi. Babayla oğul ilk defa yüz yüze gelir. Baba oğluna soğuk davranır, yüzüne bakmak istemez. Oğul onunla diyalog kurmaya çalışır.

Time Code: 00.58.00



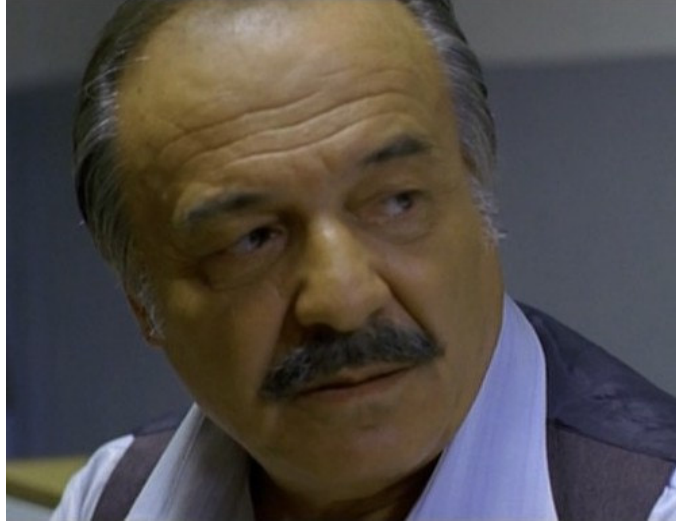
Kare 2: Çiftlik Sahnesi. Babayla oğul çiftlikte yalnız kalırlar. İkisi son defa birbirleriyle hesaplaşır.

Time Code: 1.09.00



Kare 3: Hastane Sahnesi. Babayla oğul son defa vedalaşır. Baba artık oğlunu olduğu gibi kabullenmiştir. Ancak onu kaybedeceği için son derece üzgündür.

Time Code: 01.22.00



Kare 4: Cenaze Sahnesi. Baba oğlunu toprağa gömmüştür. Onun ölümünden dolayı kendini suçlamaktadır. Ataerkil yapının kalıplarından büyük bir duygusal patlamayla kurtulur.

Time Code: 01.29.00



“HOKKABAZ” FİLMİNDEN ÇEŞİTLİ KARELER

Kare 1: Açılış Sahnesi. Baba oğluna fazla ilgi göstermemektedir. Oğlu notlarını değiştirdiği karnesiyle babasının gözüne girmeye çalışmaktadır.

Time Code: 00.02.00



Kare 2: Bahçedeki Karavan Sahnesi. Baba kızının bahçesindeki karavanda kendince bir hayat sürmektedir. Oğul çekingen bir şekilde ondan karavanını isteyecektir. Aşağıdaki kare, baba ve oğlun farklı karakterlerde olduğu açıkça gözükmemektedir.

Time Code: 00.18.00



Kare 3: Düğün Sahnesi. İskender bir düğünde gösteri yapacaktır. Babasından ilgi ve destek beklemektedir. Baba ise oğlunun mesleğini onaylamadığı için gösteriyle fazla ilgilenmemektedir.
Time Code: 00.42.00



Kare 4: Final Sahnesi. Baba, oğlunun yaptığı rekor denemesi sonucunda öldüğünü düşünerek ona sarılır. İlk defa ona sarılmakta ve gerçek anlamda ilgi göstermektedir.
Time Code: 01.53.00



“KABADAYI” FİLMİNDEN ÇEŞİTLİ KARELER

Kare 1: Bar Sahnesi. Ali Osman hiç tanımadığı oğlunu görmek için bara gelir. Murat onu kabullenmez ve ona ilgi göstermez, tersler.

Time Code: 00.16.22



Kare 2: Halı Saha Sahnesi. Murat ilk defa gördüğü babasının çalıştığı yere gelerek kendini tanıtır. Onu kabullenmediğini belirtir.

Time Code: 00.32.46



Kare 3: Çiftlik Sahnesi. Baba ve oğul ortak düşmanlarından kaçıp bir çiftliğe sığınır. Yıllar sonra birbirlerini tanımaya ve anlamaya çalışırlar.
Time Code: 01.24.01



Kare 4:Final Sahnesi. Ali Osman oğlunu kurtarmak için kendini feda etmiştir.Murat babasının ölümüyle yıkılır. Onu ve geçmişini kabullendiğini gösterecek sembol olan yüzüğü babasından alıp kendi parmağına takar.
Time Code: 02.14.01



KAYNAKÇA

Abisel, Nilgün, **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, 1.Basım. İst.: İmge Kitabevi, 1994.

Adanır, Oğuz, **Sinemada Anlam ve Anlatım**, 2.Basım. Ankara: Kitle Yay., 1994.

Adorno, T.W., Else Frenkel-Brunswik, Daniel J.Levinson ve R.Nevitt Sanford, **The Authoritarian Personality**, 3.Basım. New York-London.: W-W- Norton Company, 1993.

Aile Yapısı Araştırması 2006, TC Başbakanlık Türkiye İstatistik Kurumu, 1.Basım. Ankara, 2007.

Akşin, Sina (hızl), **Türkiye Tarihi 5- Bugünkü Türkiye (1980-2003)**, 7.Basım. İst.: Cem Yayınevi, 2007.

Akşin, Sina (hızl), **Yakınçağ Türkiye Tarihi** (Cilt 1), 1.Basım. İst.: Milliyet Yay.

Althusser, Louis, **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, Alp Tümerterkin (çev.), 2.Basım. İst.: İthaki Yay., 2006.

Arslan, Umut Tümay, **Bu Kabuslar Neden Cemil?**, 1.Basım. İst.: Metis Yayınevi, 2005.

Atay, Oğuz, **Korkuyu Beklerken**, 23.Basım. İst.: İletişim Yayınevi, 2006.

Atay, Falih Rıfkı, **Babanız Atatürk**, 1.Basım. İst.: Pozitif Yayınları, 2006.

Aydemir, Şevket Süreyya, **İkinci Adam (1.Cilt)**, 1.Basım. İst.: Remzi Kitabevi, 1966.

Aydemir, Şevket Süreyya, **Menderes'in Dramı**, 1.Basım. İst.: Remzi Kitabevi, 1969.

Batmaz, Veysel (drl), **Otoriteriyen Kişilik ve Uyma**, 1.Basım. İst.: Salyangoz Yay., 2006.

Binyazar, Adnan, **Dede Korkut**, 1.Baskı. İst.: Yapı Kredi Yay., 1996.

Birand, Mehmet Ali, Can Dünder ve Bülent Çaplı, **Demirkırat Bir Demokrasinin Doğuşu**, 14.Basım. İst.: Doğan Kitap, 2007.

Butler, Judith, **Cinsiyet Belası**, Başak Ertür (çev.), 1.Basım. İst.: Metis Yay., 2008.

Campbell, Joseph, **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, Sabri Gürses (çev.) 1.Basım. İst.: Kabalcı Yayınevi, 2000.

Campbell, Joseph, Bill Moyers, **Mitolojinin Gücü**, Zeynep Yaman (çev.) 1.Basım. İst.: MediaCat, 2009.

Cem, İsmail, **Türkiye’de Geri Kalmışlığın Tarihi**, 1.Basım. İst.: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2008.

Clastres, Pierre, **Devlete Karşı Toplum**, Mehmet Sert ve Nedim Demirtaş (çev.), 2.Basım. İst.: Ayrıntı Yay., 2006.

Connell, R.W., **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar**, Cem Soydemir (çev.), 1.Basım, İst.: Ayrıntı Yay., 1998.

Cüceloğlu, Doğan, **İnsan ve Davranışı–Psikolojinin Temel Kavramları**, 16.Basım. İst.: Remzi Kitabevi, 2007.

Çoban, Barış (hızl), **Medya Milliyetçilik ve Şiddet**, 1.Basım. İst.: Su Yay., 2009.

Çoban, Barış ve Zeynep Özarslan (hızl), **Panoptikon**, 1.Basım. İst.: Su Yay., 2008.

Çoruhlu, Yaşar, **Türk Mitolojisinin Anahatları**, 2.Basım. İst.: Kabalcı Yay., 2006.

Demez, Gönül, **Değişen Erkek İmgesi**, 1.Baskı. İst.: Babil Yay., 2005.

Doğan, M.Said ve M.Cihangir Doğan, **Modernleşme Sürecinde Türk Köy Ailesi Araştırması**, 1.Basım, İst.: Kızılelma Yay., 2005.

Dorsay, Atilla, **12 Eylül Yılları ve Sinemamız**, 1.Basım. İst.: İnkilap Yayınevi, 1995.

Dündar, Can, **Mustafa**, 2.Basım. İst.: NTV Yayınları, 2009.

Eagleton, Terry, **İdeoloji**, Muttalip Özcan (çev.) 2.Basım. İst.: Ayrıntı Yay., 2005.

Edgar, Andrew ve Peter Sedgwick (Ed.), **Kültürel Kuramda Anahtar Kavramlar**, Mesut Karaşahan (çev.) 1.Basım. İst.: Açılım Kitap, 2007.

Engels, Friedrich, **Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni**, 1.Basım. İst.: Eriş Yay. 2003.

Erder, Türköz (hızl), **Türkiye’de Ailenin Değişimi -Yasal Açıdan İncelemeler**, Ankara: Türkiye Sosyal Bilimler Derneği Yay., 1984.

Erhat, Azra, **Mitoloji Sözlüğü**, 15.Basım. İst.: Remzi Kitabevi, 2007.

Esen, Şükran, **80’ler Türkiye’sinde Sinema**, 2.Basım. İst.: Beta Yayınevi, 2000.

Esen, Şükran Kuyucak, **Sinemamızda Bir ‘Auteur’ Ömer Kavur**, 1.Basım. İst.: Alfa Yay., 2002.

Esen, Şükran Kuyucak, **Türk Sinemasının Kilometre Taşları**, 1.Basım. İst.: Naos Yay., 2002.

Evren, Burçak, **Türk Sineması**, 1.Basım. İst.: 42. Antalya Altın Portakal Film Festivali Yayınları, 2005.

Eyüboğlu, Selim, “2000’lerde Değişen Bir Şeyler Var Mı?”, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-4**, Deniz Bayrakdar (hızl), 1.Basım. İst.: Bağlam Yay., 2005.

Fordham Frieda, **Jung Psikolojisinin Ana Hatları**, 6.Basım, İst.: Say Yay., 2004.

Foucault, Michel, **İktidarın Gözü**, Işık Ergüden (çev.), 1.Basım. İst.: Ayrıntı Yay., 2003.

Freud, Sigmund, **Haz İlkesinin Ötesinde – Ben ve İd**, Ali Babaoğlu (çev.), 1.Basım. İst.: Metis Yay., 2001.

Freud, Sigmund, **Musa ve Tek Tanrıcılık**, Selçuk Budak (çev.) 1.Basım. Ankara: Öteki Yayınevi, 1995.

Freud, Sigmund, **Sanat ve Sanatçılar Üzerine**, Kamuran Şipal (çev.), 1.Basım. İst.: YKY Yayınları, 1995.

Freud, Sigmund, **Totem ve Tabu**, Selçuk Budak (çev.) 1.Basım. Ankara: Öteki Yayınevi, 1995.

Freud, Sigmund, **Uygarlığın Huzursuzluğu**, Haluk Barışcan (çev.), 2.Basım. İst.: Metis Yayınevi, 2004.

Fromm, Erich, **Freud Düşüncesinin Büyüklüğü ve Sınırları**, Aydın Arıtan (çev.), 1.Basım. İst.: Arıtan Yay., 2004.

Fromm, Erich, **Özgürlükten Kaçış**, Şemsa Yeğin (çev.), 4.Basım. İst.: Payel Yay., 1996.

Fromm, Erich, **Rüyalar, Mitoslar, Masallar**, Aydın Arıtan ve Kaan H. Ökten (çev.), 1.Basım. İst.: Arıtan Yay., 2003.

Fromm, Erich, **Yeni Bir İnsan Yeni Bir Toplum**, Necla Arat (çev.) 10.Basım. İst.: Say Yay., 2002.

Geçtan, Engin, **Psikanaliz ve Sonrası**, 12.Basım. İst.: Metis Yay., 2006.

Göka, Erol, **Türklerin Psikolojisi- Tarihin Ruhumuzda Bıraktığı İzler**, 2.Basım. İst.: Timaş Yay., 2008.

Gökyay, Orhan Şaik (hızl.), **Dede Korkut Hikâyeleri**, 1.Basım. İst.: Kabalcı Yay., 2006.

Güçhan, Gülseren, **Toplumsal Değişme ve Türk Sineması**, 1.Basım. Ankara: İmge Yayınevi, 1992.

Gündeş, Simten, **Film Olgusu: Kuram ve Uygulayım Yaklaşımı**, 1.Basım. İst.: İnkılap Kitabevi, 2003.

Gürata, Ahmet ve Fatma Dalay Küçükkurt (Ed.), **Sinemada Anlatı ve Türler**, 1.Basım. İst.: Vadi Yay., 2004.

Gürbilek, Nurdan, **Kötü Çocuk Türk**, 2.Basım. İst.: Metis Yay., 2004.

Gürbilek, Nurdan, **Vitrinde Yaşamak (1980'lerin Kültürel İklimi)**, 4.Basım. İst.: Metis Yay., 2007.

Gürbilek, Nurdan, "Babalar ve Ustalar", Murathan Mungan (hızl.), **Murathan Mungan'ın Seçtikleriyle –Büyümenin Türkçe Tarihi**, 1.Basım. İst.: Metis Yay., 2007.

Hall, Stuart, "Popüler Kültür ve Devlet", **Popüler Kültür ve İktidar**, Nazife Güngör (drl), Ankara: Vadi Yayınları, 1999.

Hamilton, Edith, **Mitologya**, Ülkü Tamer (çev.), 14.Basım. İst.: Varlık Yay., 2006.

Hançerlioğlu, Orhan, **Ruhbilim Sözlüğü**, 2.Basım, İst.: Remzi Kitabevi, 1993.

Haviland, William A., Herald E. L. Prins, Dana Walrath ve Bunny Mcbride, **Kültürel Antropoloji**, İnan Deniz Erguvan Sarioğlu (çev.), 1.Basım. İst.: Kaknüs Yay., 2008.

Hobsbawm, Eric ve Terence Ranger (drl), **Geleneğin İcadı**, Mehmet Murat Şahin (çev.), 1.Basım. İst.: Agora Kitaplığı, 2006.

Hockley, Luke, **Film Çözümlemesinde Jungçu Yaklaşım**, Simten Gündeş (çev.), 1.Basım. İst.: Es Yay., 2004.

Holland, Eugene W., "Deleuze ve Guattari'nin Anti-Oedipus'u", Ali Utku, Mukadder Erkan (çev.), 1.Basım. İst.: Otonom Yay., 2007.

Horkheimer, Max, **Akıl Tutulması**, Orhan Koçak (çev.), 4.Basım. İst.: Metis Yay., 1998.

Horkheimer, Max ve Theodor W.Adorno, **Aydınlanmanın Diyalektiği–Felsefi Fragmanlar I**, Oğuz Özügül (çev.), 1.Basım. İst.: Kabalcı Yay., 1995.

Horkheimer, Max, **Geleneksel ve Eleştirel Kuram**, Mustafa Tüzel (çev.), 1.Basım. İst.: YKY, 2005.

Irmak, Çağan, **Babam ve Oğlum (Senaryo)**, 3.Basım. Ankara: Say Yay., 2006.

İlal, Günsel Koptagel, **Davranış Bilimleri, Tıpsal Psikoloji**, 4.Basım. İst.: Nobel Tıp Kitabevi, 2001.

Jung, C.G., **Analitik Psikoloji**, Ender Gürol (çev.), 2.Basım. İst.: Payel Yay., 2006.

Jung, C.G., **Anılar, Düşler, Düşünceler**, İris Kantemir (çev.), Aniela Jaffe (hızl.), 3.Basım. İst.: Can Yay., 2008.

Jung, C.G., **Archetypen**, 2.Basım. Münih: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH& Co. KG, 1991.

Jung, C.G., **Bilinç ve Bilinçaltının İşlevi**, Engin Büyükinall (çev.), 2.Basım. İst.: Say Yay., 1994.

Jung, C.G., **Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewußten**, 3.Basım. Münih: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH& Co. KG, 1991.

Jung, C.G., **Dört Arketip**, Zehra Aksu Yılmaz (çev.), 2.Basım. İst.: Metis Yay., 2005.

Jung, C.G., **Freud and Psychoanalysis**, 2.Basım. New York: Rollingen Series, Princeton University Press, 1970.

Jung, C.G., **İnsan ve Sembolleri**, Ali Nihat Babaoğlu (çev.), 1.Basım. İst.: Okuyan Us Yay., 2007.

Jung, C.G., **Wirklichkeit der Seele**, 1.Basım. Münih: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH& Co. KG, 1990.

Kağıtçıbaşı, Çiğdem, **İnsan Aile Kültür**, 1.Basım. İst.: Remzi Kitabevi, 1990.

Kahraman, Hasan Bülent, **Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye**, 2.Basım. İst.: Agora Kitaplığı, 2007.

Kandiyoti, Deniz, **Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar**, 1.Basım. İst.: Metis Yay., 2007.

Kandiyoti, Deniz, “Çerçeve Yazı”, Ayşe Berktaş Hacimirzaoglu (Ed.), **75 Yılda Kadınlar ve Erkekler**, 1.Basım. İst.: Tarih Vakfı Yay., 1998.

- Kaplan, Neşe, **Aile Sineması Yılları 1960'lar**, 1.Basım. İst: Es Yay., 2004.
- Kaypakoglu, Serdar, **Kişilerarası İletişim**, 1.Basım. İst: Derin Yay., 2008.
- Kemal, Orhan, **Eskici ve Oğulları**, 20.Basım. İst.: Epsilon Yay., 2007.
- Kemal, Orhan, **Baba Evi**, 5.Basım. İst.: Varlık Yay., 1971.
- Keyder, Çağlar, **Türkiye’de Devlet ve Sınıflar**, 12. Basım. İst.: İletişim Yay., 2007.
- Kıraç, Rıza, **Film İcabı**, 1.Basım. Ankara: De Ki Yay., 2008
- Kıray, Mübeccel B., **Değişen Toplum Yapısı**, 1.Basım. İst.: Bağlam Yay., 1998.
- Kıray, Mübeccel B., **Kentleşme Yazıları**, 3.Basım. İst.: Bağlam Yay., 2007.
- Kirel, Serpil, **Yeşilçam Öykü Sineması**, 1.Basım. İst.: Babil Yay., 2005.
- Kiley, Dan, **Peter Pan Sendromu- Hiç Büyümeyen Erkekler**, Semra Kunt (çev.), 1.Basım. Ankara: Hyb Yay., 1997.
- Kojeve, Alexandre, **Otorite Kavramı**, Murat Erşen (çev.), 1.Basım. İst.: Bağlam Yay, 2008.
- Komsuoğlu, Ayşegül, **Siyasal Yaşamda Bir Lider –Süleyman Demirel**, 1.Basım. İst.: Bengi Yayınları, 2008.
- Kongar, Emre, **21.Yüzyılda Türkiye**, 1.Basım, İst.: Remzi Kitabevi, 2008.
- Lord Kinros, **Atatürk –Bir Milletın Yeniden Doğuşu**, 19.Basım. İst.: Altın Kitaplar, 2007.
- Mendel, Gerard, **Babaya İsyan**, Hüsen Portakal (çev.), 1.Basım. İst.: Cem Yay., 2000.
- Mendel, Gerard, **Sosyo-Psikanaliz Açısından Otorite**, Hüsen Portakal (çev.), 1.Basım. İst.: Cem Yay., 2005.
- Moran, Berna, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış (2.Cilt)**, 14.Basım, İst.: İletişim Yay., 2006.
- Newman, Saul, **Bakunin’den Lacan’a (Anti Otoriteryanizm ve İktidarın Altüst Oluşu)**, Kürşad Kızıltuğ (çev.), 1.Basım. İst.: Ayrıntı Yay., 2006.
- Oktay, Ahmet, **Türkiye’de Popüler Kültür**, 1.Basım. İst.: YKY Yayınları, 1993.
- Oluk, Ayşen, **Klasik Anlatı Sineması**, 1.Basım., İst.: Hayalet Kitap, 2008.

Onaran, Alim Şerif, **Türk Sineması (1.Cilt)**, 1.Basım, Ankara: Kitle Yayınları, 1994.

Onaran, Oğuz, Nilgün Abisel, Levent Köker ve Eser Köker, **Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi**, 1.Basım. Ankara: TC Kültür Bakanlığı Milli Kütüphane Basımevi, 1994.

Ozankaya, Özer, **Toplumbilim**, 9.Basım, İst.: Cem Yay, 1996.

Ögel, Bahaeddin, **Türk Mitolojisi (Cilt 2)**, 3.Basım. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yay., 2006.

Özgentürk, Ali, **At**, 1.Basım. İst.: Say Yay., 1983.

Özgüç, Agah, **Türk Filmleri Sözlüğü (1.-4. Cilt)**, 2.Basım. İst: Sesam Yay, 1998-2003.

Özyürek, Esra, **Modernlik Nostaljisi**, 1.Basım. İst.: Boğaziçi Üniversitesi Yay., 2008.

Pamuk, Orhan, **Babamın Bavulu**, 1.Basım. İst. : İletişim Yay., 2007.

Pamuk, Orhan, **Cevdet Bey ve Oğulları**, 21.Basım. İst.: İletişim Yay., 2007.

Parla, Jale, **Babalar ve Oğullar (Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri)**, 5.Basım. İst.: İletişim Yay., 2006.

Poster, Mark, **Eleştirel Aile Kuramı**, Hüseyin Tapınç (çev.), 1.Basım. İst.: Ayrıntı Yay., 1989.

Pösteki, Nigar, **1990 Sonrası Türk Sineması**, 1.Basım. İst.: Es Yay., 2004.

Russell, Bertrand, **İktidar**, Erol Esençay (çev.), 1.Basım. İst.: Deniz Yay., 1983.

Ryan, Michael, Douglas Kellner, **Politik Kamera**, Elif Özsayar (çev.), 1.Basım. İst.: Ayrıntı Yay., 1997.

Sancar, Serpil, **Erkeklik: İmkansız İktidar**, 1.Basım. İst.: Metis Yay., 2009.

Sayman, Aydın, Erdoğan Kar (Ed.), **Temel Verileriyle Türk Sineması 1996-2006**, 1.Basım. İst.: Film Yön Yay., 2008.

Saraçgil, Ayşe, **Bukalemun Erkek**, Sevim Aktaş (çev.), 1.Basım. İst.: İletişim Yay., 2005.

Schlesinger, Philip, **Medya Devlet ve Ulus**, Mehmet Küçük (çev.), 1.Basım. İst.: Ayrıntı Yay., 1994.

Schudson, Michael, “Popüler Kültürün Yeni Gerçekliği: Akademik Bilinç ve Duyarlılık”, **Popüler Kültür ve İktidar**, Nazife Güngör (drl), Ankara: Vadi Yayınları, 1999.

Scognamillo, Giovanni, **Türk Sinema Tarihi**, 2.Basım. İst.: Kabalcı Yay., 2003.

Segal, Lynne, **Ağır Çekim –Değişen Erkeklikler Değişen Erkekler**, Volkan Ersoy (çev.), 1.Basım. İst.: Ayrıntı Yay., 2002.

Sennett, Richard, **Otorite**, Kamil Durand (çev.) 2.Basım. İst.: Ayrıntı Yay., 2005.

Serter, Nur, **Türkiye’nin Sosyal Yapısı**, 1.Basım. İst.: Filiz Kitabevi, 1994.

Solmaz, Yusuf, **Orhan Pamuk’un Cevdet Bey ve Oğulları Romanında Anlam Arayışı**, 1.Basım. Ankara: Phoenix Yay, 2003.

Storr, Anthony (hızl.), **Essential Jung**, 1.Basım. Londra: Fontana Press, 1998.

Suner, Asuman, **Hayalet Ev (Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek)**, 1.Basım. İst.: Metis Yay., 2006.

Süalp, Z. Tül Akbal, Ayla Kanbur ve Necla Algan, **Özgürlüklerden Kayıplara**, 1.Basım. Ankara: De Ki Yay., 2008.

Tahir, Kemal, **Devlet Ana**, 5.Basım. İst.: İthaki Yay., 2005.

Tecimer, Ömer, **Sinema Modern Mitoloji**, 2.Basım. İst.: Plan B Yay., 2006.

Tunalı, Dilek, **Batı’dan Doğuya Hollywood’dan Yeşilçam’a Melodram**, 1.Basım. Ankara: Aşina Kitaplar, 2006.

Tura, Saffet Murat, **Freud’dan Lacan’a Psikanaliz**, 4.Basım. İst.: Kanat Yay, 2007.

Türk, İbrahim, **Senaryo Bülent Oran**, 1.Basım. İst.: Dergah Yay., 2004.

Türk Aile Yapısı, 1.Basım. Ankara : Devlet Planlama Teşkilatı Yay., 1989.

Tütengil, Cavit Orhan, **Az gelişmenin Sosyolojisi**, 2.Basım. Ankara: Toplum Yay., 1971

Ünsaldı, Levent, **Türkiye’de Asker ve Siyaset**, Orçun Türkay (çev.), 1.Basım. İst.: Kitap Yayınevi, 2008.

Weber, Max, **Sosyoloji Yazıları**, Taha Parla (çev.), 12.Basım. İst.: 2008.

Yağız, Nebat, **Türk Sinemasında Karakterler ve Tipler**, 1.Basım. İst.: İşaret Yay., 2009.

Yalçın, Alemdar, **Siyasal ve Sosyal Değişimler Açısından Çağdaş Türk Romanı (1946-2000)**, 2.Basım. Ankara. : Akçağ Yay., 2005.

Yavuzer, Haluk, **Ana-Baba ve Çocuk**, 4.Basım. İst.: Remzi Kitabevi.

Yavuzer, Haluk, **Çocuk ve Suç**, 7.Basım. İst.: Remzi Kitabevi, 1994.

Yerasimos, Stefanos, **Az Gelişmişlik Sürecinde Türkiye**, Babür Kuzuoğlu (çev.), 7.Basım. İst.: Belge Yay., 2005.

Yuval-Davis, Nira, **Cinsiyet ve Millet**, Aysin Bektaş (çev.), 2.Basım. İst.: İletişim Yay., 2007.

Zoonen, Liesbet van, “Medyaya Feminist Yaklaşımlar”, **Medya Kültür Siyaset**, Süleyman İrvan (drl), 2.Basım. Ankara: Alp Yay., 2002.

ANSİKLOPEDİLER

Atauz, Sevil, “Türkiye’de Çocuk ve Sorunları”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**. Cilt 12, İst.: İletişim Yay., 1996.

Dikeçligil, Beylü, “Türk Toplumunda Aile Tipleri”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**. Cilt 11, İst.: İletişim Yay., 1996.

Eryılmaz, Tuğrul, “1980 Sonrasında Türk Sineması”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**. Cilt 14, İst.: İletişim Yay., 1996.

Kozanoğlu, Can, “1980’lerde Gündelik Hayat”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**. Cilt 13, İst.: İletişim Yay., 1996.

Oktay, Ahmet, “80’lerde Türkiye’de Kültürel Değişim”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**. Cilt 13, İst.: İletişim Yay., 1996.

Özön, Nijat, “Türk Sineması”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**. Cilt 7, İst.: İletişim Yay., 1996.

Ana Britannica. Cilt 2, İst.: Ana Yayıncılık, 1991.

Thema Larousse Tematik Ansiklopedi. Cilt 1, İst.: Milliyet Yayınları, 1993-1994.

MAKALELER, DERGİ VE GAZETELERDEKİ YAZILAR

Arslan, Zühtü, “11 Eylül’ün “Öteki” Yüzü: Leviathan’ın Dönüşü”, **Doğu-Batı**, Sayı:20, Ağustos-Ekim 2002, s.80.

Atabek, G. Şendur, "Bir Siyasal İletişim Metaforu olarak 'Baba'", **Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, sayı: 1, 2003.

Atam, Zahit, “Nuri Bilge Ceylan’ın Sineması Üzerine” **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Kış 2008-2009, sayı:22, s.134.

Caillois, Roger, “Karizmatik İktidar”, **Cogito**, sayı:6-7, 1996, s.80.

Cengiz, Kurtuluş, Uğraş Ulaş Tol, Önder Küçükural, “Hegemonik Erkekliğin Peşinden”, **Toplum ve Bilim**, Güz 2004, sayı:101, s.62.

Göka, Erol, “Otorite Devlette mi Olsun Sosyopatide mi?”, **Popüler Psikiyatri**, Kasım- Aralık 2007, sayı:40, s.33.

Güler, E.Zeynep “Büyüme Acıları: Çocukluğun Karanlık Gceleri”, **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Sonbahar 2008, sayı:20-21, s.32.

Güleryüz, Behçet “Sürü-Umudun Başkenti, Yoksunluğun Yeni Yüzü”, **Altyazı**, Haziran 2008, sayı:74, s.64.

Güveli, Mustafa, “Babam, Oğlum ve Ben”, **Popüler Psikiyatri**, 2006, Ocak-Şubat 2006, sayı:29, s.33.

Kadak, Şelale, “Türkiye Hiperaktif Bir Çocuk Dedi Ve...”, **Sabah**, 13 Mayıs 2009.

Kural, Nil, “Ümit Ünal Söyleşisi”, **Milliyet Sanat**, Şubat 2009, s.21.

Onur, Hilal ve Berrin Koyuncu, “Hegemonik” Erkekliğin Görünmeyen Yüzü, **Toplum ve Bilim**, Güz 2004, sayı:101, s.37.

Oskay, Ünsal, “Efendi/ Köle İlişkisi Açısından Şiddet ve Görünümleri Üzerine”, **Cogito**, sayı:6-7, 1996, s.186.

Parman, Talat, “Erkek Olmak ya da Üçün üçü Olmak”, **Psikanaliz Yazıları-Erkeksilik**, sayı:5, 2007, s.27.

Ulusay, Nejat, Günümüz Türk Sinemasında Erkek Filmlerinin Yükselişi ve Erkeklik Krizi”, **Toplum ve Bilim**, Güz 2004, sayı:101, s.149.

Yılmaz, Doğan, “Türk Sinemasında Taşraya Dönüş”, **Yeni Film**, Ekim 2008, sayı: 16, s.37.

Sabancı Üniversitesi, **Basın Bülteni**, 20 Nisan 2009.

Sinema Gazetesi, sayı:63, s.10-11, 26 Kasım-2 Aralık 1990.

YILLIK

Baran, Tamer, (drl), **Antrakt 93 Sinema Yıllığı**, 1.Basım. İst.: Antrakt Yay, 1994, s.20.

Baran, Tamer, (hızl), **Sinema Yıllığı 95/96**, 1.Basım. İst.: Türsak Vakfı Yay, 1995, s.305.

INTERNET

www.tdk.gov.tr

www.radikal.com.tr, Murat Özer, “Türk Sinemasının Babaları”, 15 Mayıs 2005.