



**T.C.
GAZI ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**SANATTA
YETERLİK
TEZİ**

**BİR GÜNCEL SANAT PRATIĞI OLARAK
BABA VE OTORİTE**

RABİA DEMİR

RESİM ANASANAT DALI

MART 2019



BİR GÜNCEL SANAT PRATIĞI OLARAK BABA VE OTORİTE

Rabia DEMİR

DANIŞMAN Prof. Tansel TÜRKOĞAN

**SANATTA YETERLİK TEZİ
RESİM ANASANAT DALI**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

MART 2019

Rabia DEMİR tarafından hazırlanan “Bir Güncel Sanat Pratiği Olarak Baba ve Otorite” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ ile Gazi Üniversitesi Resim Anabilim Dalında SANATTA YETERLİK TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Prof. Tansel TÜRKDOĞAN

Resim Anasanat Dalı, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum

Başkan: Prof. Dr. Refa EMRALİ

Heykel Anasanat Dalı, Hacettepe Üniversitesi
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum

Üye: Prof. Atilla İLK YAZ

Görsel Sanatlar Bölümü, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum

Üye: Doç. Ödül İŞİTMAN

Müzik ve Görsel Sanatlar Bölümü, Orta Doğu Teknik Üniversitesi
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum

Üye: Doç. Dr. Esra Oskay MALİCKİ

Resim Anasanat Dalı, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum

Tez Savunma Tarihi: 12/03/2019

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Doktora Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

Prof. Dr. Figen ZAİF
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
 - Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
 - Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
 - Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
 - Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,
- bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.



Rabia DEMİR

12.03.2019

şanslı anne ve babalara...

BİR GÜNCEL SANAT PRATİĞİ OLARAK BABA VE OTORİTE

(Sanatta Yeterlik Tezi)

Rabia DEMİR

GAZİ ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Mart 2019

ÖZET

Toplumsal kurumlardan biri olan aile, toplumsal cinsiyetin inşasında birey ve toplum arasında aracı olurken, diğer kurumların yetersiz kaldığı noktada, iktidarın denetim görevini de üstlenerek, düzenin devamının sağlanmasında önemli bir rol oynamaktadır. Bu bağlamda baba; ataerkil toplum yapısını, ailedeki hiyerarşik yapıyı ve otoriteyi simgeleyen toplumsal cinsiyet figürü olarak kurgulanmaktadır. Çocuğun gelişiminde önemli bir rol oynayan babanın otoriter olması baba-çocuk çatışmasına, babanın yokluğundan kaynaklanan otorite eksikliği, çocuğun sosyo-psikolojik gelişiminde ve kimlik inşasında bazı olumsuzluklara neden olmaktadır. Otoriter baba ve çocuk arasında kaçınılmaz olarak yaşanan çatışma, insanlığın ortak meselelerinden biri olarak çok tanrılı dinlerden tek tanrılı kutsal dinlere, mit ve efsanelerden masallara, antropolojiden psikanalize, edebiyattan tiyatroya ve sinemadan plastik sanatlara kadar birçok alanda sıkça ele alınan bir konu olarak dikkat çekmektedir. Araştırmada, erkeğin ailenin babası ve çoğu zaman tek otoritesi olarak kurgulanmasının çocuk üzerindeki olumsuz etkileri ve baba-çocuk çatışması, toplumsal cinsiyet kavramı bağlamında incelenerek baba-çocuk ilişkisinin güncel sanata yansımaları üzerine bir okuma gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda örneklemini F. Kafka ve Oğuz Atay'ın babalarına yazdıkları mektupların oluşturduğu "Babaya Mektup" serisinde "otosansür" bireyin otoriter baba karşısında uyguladığı, uygulamak zorunda kaldığı bir davranış modeli olarak ele alınmıştır.

Bilim Kodu : 40441

Anahtar Kelimeler : Toplumsal cinsiyet, otorite, baba, çocuk, çatışma

Sayfa Adedi : 77

Danışman : Prof. Tansel TÜRKDOĞAN



AS A CONTEMPORARY ART PRACTICE FATHER AND AUTHORITY

(Proficiency in Arts Thesis)

Rabia DEMİR

GAZİ UNIVERSITY

ENSTITUTE OF FINE ARTS

March 2019

ABSTRACT

The family, which is one of the social institutions, is the mediator between the individual and the society in the construction of gender. At the point where other institutions are insufficient, family play an important role in ensuring the continuation of the order by assuming the duty of supervision of power. In this context, the father; is constructed as a gender figure symbolizing the patriarchal social structure, the hierarchical structure in the family and the authority. The deprivation of authority from the father who played an important role in the development of the child or the lack of authority due to the absence of the father leads to some negativity in the socio-psychological development of the child and in the construction of identity. The conflict between father and child is one of the common issues of mankind, which represented many divine religions, monotheistic religions, myths to tales, anthropology, psychoanalysis, plastic arts to literature and cinema to theater. In the research, a study on the effects of father-child relationship on contemporary art was analyzed by examining the negative effects of the fictionalization of the man as the father, the head of the family and his only authority on the child and the father-child conflict.

Science Code : 40441

Key Words : Gender, authority, father, child, conflict

Number of Pages : 77

Advisor : Prof. Tansel TÜRKDOĞAN



İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vii
İÇİNDEKİLER	ix
RESİMLERİN LİSTESİ	xi
1. GİRİŞ.....	1
2. TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİ BAĞLAMINDA BABA- ÇOCUK İLİŞKİSİ.....	5
2.1. Toplumsal Bir Mekanizma Olarak Aile	15
2.2. Baba Otoritesi Karşısında Kişinin Kendini İnşası.....	25
2.3. Otorite ve İtaat.....	27
2.3.1. Kurban: Boyun eğme.....	30
2.4. Otorite ve Çatışma.....	36
2.4.1. İsyan ve ceza.....	47
2.4.2. Şiddet ve ölüm.....	51
2.4.3. Kaçış: Otoriteden kopma.....	57
3. BABAYA MEKTUP	61
4. SONUÇ	69
KAYNAKLAR	73
ÖZGEÇMİŞ	77

RESİMLERİN LİSTESİ

Resim 2.1.	Rabia Demir, Babaya Mektup I, prospektüs ü.k.t. 2016.....	7
Resim 2.2.	Jacques Louis David, Horaslıların Yemini,1784-85.....	9
Resim 2.3.	Gülsün Karamustafa, Erkek Ağlamaları, 2001, video	10
Resim 2.4.	Sam Taylor-Johnson, Ağlayan Erkek, fotoğraf, 2002	11
Resim 2.5.	Rabia Demir, Annemin Parmak İzi, blister yerleştirme, 2018.....	11
Resim 2.6.	Rabia Demir, Babaya Mektup II, ilaç kutusu ü.k.t	12
Resim 2.7.	Rabia Demir, Babaya Mektup II, detay, p.ü.k.t	12
Resim 2.8.	Servet Koçyiğit, Mavi Taraf Yukarı, 2005, enstalasyon	13
Resim 2.9.	Rabia Demir, Babaya Mektup I, detay, p.ü.k.t	14
Resim 2.10.	Nur Koçak, Annem, Babam Ablam ve Ben I, t.ü.a. 1980-83	16
Resim 2.11.	Tetsuya Noda, Günlük: 22 Ağustos 1969.....	16
Resim 2.12.	Ömer Uluç, Prens ve DNA, enstalasyon, 2008.....	18
Resim 2.13.	Grant Wood, American Gothic, 74.x62cm., sunta ü. y. b., 1930....	19
Resim 2.14.	Yorgos Lanthimos'un Köpek Dişi filminden bir sahne, 2009.....	21
Resim 2.15.	Yorgos Lanthimos'un Köpek Dişi filminden bir sahne, 2009.....	22
Resim 2.16.	N. Harou-Romain, Hapishane Projesi, 1840.....	23
Resim 2.17.	Canan, Hezeyan, video, 2014	24
Resim 2.18.	Kaan Ertem, Öğreten Adam ve Oğlu, Karikatür	29
Resim 2.19.	İphigenia'nın Kurban Edilmesi, Helenistik dönem heykeli.....	31
Resim 2.20.	İbrahim'in İsmail'i Kurban Etmesi, melek ve koyun, minyatür.....	33
Resim 2.21.	İbrahim'in İsmail'i Kurban Etmesi, melek ve koyun, minyatür.....	33
Resim 2.22.	Ghiberti, İbrahim, Üç Melek ve İshak'ın Kurban Edilişi, IV. yy.	34
Resim 2.23.	Ghiberti, İbrahim'in İshak'ı kurban etmesi, 1401-1403	35
Resim 2.24.	Brunelleschi, İbrahim'in İshak'ı kurban etmesi,1401-1403	35
Resim 2.25.	Bülent Şangar, Baba ve Kurban.....	36

Resim 2.26. Rabia Demir, Babaya Mektup III, kitap ü. k. t. 2016.....	38
Resim 2.27. Rabia Demir, Kullanıma Hazır Nesne, fotoğraf, 2017	39
Resim 2.28. Balkan Naci İslimyeli, Çocuk Gelin, 2017	40
Resim 2.29. Şükran Moral, Çocuk Gelin, enstalasyon,2014.....	40
Resim 2.30. Rabia Demir, Babaya Mektup III, kitap ü.k.t.....	41
Resim 2.31. Rabia Demir, Babaya Mektup III, detay	42
Resim 2.32. Herman Nitsch, Oedipus, 1990.....	45
Resim 2.33. Rabia Demir, Babaya Mektup III, detay, kitap ü.k.t.....	46
Resim 2.34. Rabia Demir, Babaya Mektup III, detay, kitap ü.k.t.....	47
Resim 2.35. Rabia Demir, Babaya Mektup III, detay, kitap ü.k.t.....	48
Resim 2.36. Rembrandt, Davud ve Abşalom’un barışması, 1642	49
Resim 2.37. Rembrandt, Belshazzar’ın Ziyafeti, 1668	50
Resim 2.38. Rembrandt, Savurgan Oğlun Dönüşü	50
Resim 2.39. Jean-Baptiste Greuze, Cezalanan Oğul, 1777	51
Resim 2.40. Pieter Paul Rubens, Oğlunu Yiyen Satürn, 1636-38.....	52
Resim 2.41. Francisco de Goya, Çocuklarını Yiyen Satürn, 1821-1823	53
Resim 2.42. Cl. Duflos Sculp, Şehzade Mustafa’nın Katli, Gravür, 1686	55
Resim 2.43. İlya Repin, Oğlu İvan’ın Cesediyle Korkunç İvan, 1885	56
Resim 2.44. Rüstem ve Sührab, Bir İran Resmi	56
Resim 2.45. Louise Bourgeois, Kadın-Ev, 1947.....	58
Resim 2.46. Bourgeois, Baba’nın Katli, 1974	58
Resim 2.47. Rabia Demir, Dar Alan, Yerleştirme, 2019	59
Resim 3.1. Rabia Demir, Babaya Mektup IV, 2017, kağıt ü.k.t	62
Resim 3.2. Rabia Demir, Babaya Mektup V, 2017, kağıt ü.k.t.....	63
Resim 3.3. Rabia Demir, İçselleştirilmiş Sessizlik, Fotoğraf Albümü, 2018	64
Resim 3.4. Rabia Demir, İçselleştirilmiş Sessizlik II ve III, fotoğraf ü.k.t.....	65
Resim 3.5. Rabia Demir, İçselleştirilmiş Sessizlik I, fotoğraf ü.k.t.....	65

Resim 3.6. Rabia Demir, Duvarları Aşmak I, fotoğraf, 2018	66
Resim 3.7. Rabia Demir, Duvarları Aşmak II, fotoğraf, 2018.....	67
Resim 3.8. Rabia Demir, Duvarları Aşmak III, fotoğraf, 2018	67
Resim 3.9. Rabia Demir, Duvarları Aşmak IV, fotoğraf, 2018	68



“Başkalarının da bu yaraların bir benzerini taşıdığına bu yüzden anlaşılacağına, insanların birbirlerine benzediğine duyulan bu güveni hep taşıdım. Bütün gerçek edebiyat, insanların birbirine benzediğine ilişkin çocuksu ve iyimser bir güvene dayanır.”¹

Orhan Pamuk

1. GİRİŞ

Kadın ve erkeğe cinsiyet üzerinden yüklenen roller ve sorumluluklar olarak tanımlanan toplumsal cinsiyet; tarih, siyaset, sosyoloji, psikoloji, antropoloji ve sanat dâhil tüm toplumsal alana yayılmıştır. Toplumsal cinsiyet, toplumsal kurumlar aracılığı ile kadın ve erkeklerden beklenen davranış modelleri konusunda algı yaratmaktadır. Bu toplumsal kurumlardan biri olan aile, ataerkil toplum düzeninde iktidarın denetim mekanizmalarından biri olarak kabul edilmektedir. Toplumsal cinsiyet; sınıf ayrımı, cinsiyet eşitsizliği, güç ve iktidar ilişki ağları ile toplumsal olayları etkilerken, çocuklar ve kadınlar üzerinde olumsuz etkiler yaratarak ve çeşitli söylemler geliştirerek onları baskı altına almaktadır.

Cinsiyet üzerinden kız ve erkek çocuğa yüklenen roller, kadın ve erkek olarak kurgulanmalarından cinsiyetçi iş bölümüne kadar tüm yaşam alanını şekillendirmektedir. Ataerkil toplum erkeği kamusal alanlara, kadını iyi bir eş ve anne olarak ev içi işlerine yönlendirmektedir. Toplumsal yapı cinsiyetleri kadın ve erkek olarak tasarlarken baba-çocuk-anne gibi cinsiyet rollerine göre kodlamaktadır. Böylece bireyler çocukluktan itibaren toplumsal cinsiyet rollerine uygun davranış modellerini geliştirmeyi öğrenmektedirler. Toplumsal cinsiyetin cinsiyet üzerinden tanımladığı kadın ve erkek rollerine göre; erkek çocuk baba olarak, kız çocuk ise anne olarak kurgulanmaktadır. Bu kurguda bir toplumsal cinsiyet figürü olarak baba, ataerkil toplum yapısını, aile içindeki hiyerarşiyi ve otoriteyi temsil etmektedir. Babanın otoriter olduğu durumlarda yaşanan baba-çocuk çatışması, bu çalışmanın ana temasını oluşturmaktadır. İnsanın evrensel ve ortak bir özelliği olarak kabul edilen baba-çocuk çatışması mitolojiden psikanalize, edebiyattan sinemaya ve güncel sanat pratiklerine kadar tüm alanları etkilemiştir.

¹ Babamın Bavulu, Nobel Edebiyat Ödül Töreni Konuşması, 2006

Baba-çocuk ilişkisi, bir toplumun sosyo-kültürel yapısını, gelişimini, toplumsal cinsiyet rollerini, aile yapısını göstermesi açısından önemlidir. Öyle ki ataerkil güç ilişkisini kendi varlığında içselleştiren bir toplumsal cinsiyet figürü olarak baskın ve otoriter kişiliğiyle baba figürü, insanlığın ortak bilincindeki temel figürlerden biri olarak kabul edilmiştir. Baba-çocuk arasındaki ilişkinin çatışmaya dönüşmesi ise geçmişten günümüze her çağda ve toplumda var olagelmıştır. Babanın çocuğu olduğu gibi kabul etmek yerine ondan beklentisinin fazla olması, bu çatışmanın önemli nedenleri arasında gösterilebilir. Çocuk açısından değerlendirildiğinde ise baba tarafından birey olarak kabul edilmek, saygı görmeyi beklemek gibi düşüncelerin karşılıksız kalması çocuğun kişilik inşasında, babanın bir engel olarak görülmesine neden olabilmektedir.

Baba otoritesi birçok toplumda toplumsal, ruhani, siyasi bir figür olarak Tanrı/Kral ile özdeşleştirilmiş, baba Tanrı/Kral'ın aile içindeki bir yansıması olarak kabul edilmiştir. Çocuğun duygusal gelişimi için önemli olan baba figürü, hemen her toplumda güven ve otorite anlamını kendinde barındırmaktadır. Bu otorite, babanın kız ve erkek çocuğa karşı davranışında ve buna bağlı olarak yaşanan baba-çocuk arasındaki çatışmada farklılıklar göstermektedir. Baba-kız çatışmasının baba-oğul çatışmasından farklı olması cinsiyet farklılığının yanı sıra toplumsal cinsiyetin baba-çocuk (kız-erkek) figürlerini kurgulama biçimine göre de değişmektedir. Zaman, toplumsal yapı, ailenin sosyo-ekonomik boyutu gibi birden çok neden, bu çatışmanın kız ve erkek çocukta farklı boyutlarda yaşanmasına neden olabilmektedir. Ayrıca, otorite karşısında her çocuğun "itaat, boyun eğme, rıza ve onay, otoriteyi reddetme, korku, isyan" gibi gösterdiği tepkiler değişmektedir.

Çocuğun kendini inşası sırasında babanın engel olarak kabul edilmesi baba-çocuk çatışmasının nedenlerinden biri olarak görülmektedir. Baba-çocuk ilişkisinin *otorite, baskı, güç ya da kendini gerçekleştirme* durumlarında bir çatışmaya dönüştüğü bu kapsamda eril dilin hâkim olduğu dikkat çekmektedir. İnsanlığın ortak bilinci olarak kabul edilen baba-erkek çocuk çatışması, bu araştırmaya da kaynaklık eden dini, mitolojik, tarihi ve psikolojik birçok metin, sinema filmi ve sanat eserinde sıkça ele alınan bir konu olarak görülürken baba-kız çocuk çatışması ise çok daha az görülmektedir. Bu konuda araştırmaya kaynaklık eden çoğu metin ya da eserin

erkekler tarafından kaleme alınmış/yapılmış olmasının etkisi göz önünde bulundurulmuştur. Bu durumda araştırmada, sanat tarihçisi Linda Nochlin'in *Neden hiç büyük kadın sanatçı yok?* sorusundan yola çıkarak, *Neden hiç baba-kız çatışması yok? Babalar sadece erkek çocuklarıyla mı çatışma yaşarlar? Erkek ve kız çocuğunun ebeveynleri ile ilişkisinde toplumsal cinsiyet figürü olarak kurgulanmış olmalarının etkisi var mıdır? Ataerkil toplum yapısı baba-kız çatışmasını yok mu saymaktadır? Kız çocuğundan ya da kadından otoriteye itaat etmesinin beklenmesi bu çatışmanın yok sayılmasında ne kadar etkili olmaktadır?* gibi sorularla baba-çocuk çatışmasına yaklaşılmıştır.

Çalışmada ayrıca, erkek çocuk ve baba arasındaki çatışmanın kız çocuk ve baba arasındaki çatışmadan bazı durumlarda farklı olabileceği göz önünde bulundurulmuştur. Böylece, sadece baba-oğul çatışmasına yer veren eril söylemle baba-kız çatışmasına yer veren Feminist söylemin aksine kız ya da erkek çocuk ayrımı yapmaksızın baba-oğul, baba-kız yerine "baba-çocuk" ifadesinin kullanımı tercih edilmiştir. Baba-çocuk ilişkisi otorite ve itaat bağlamında ele alınarak, çocuğun otoriter baba karşısındaki tutumu, "otorite ve itaat", "otorite ve çatışma" başlıkları ile incelenmiştir.

Bu araştırmada baba-çocuk ilişkisi, çocuğun kimlik oluşumunu etkileyen toplumsal cinsiyet, ataerkil yapı, cinsiyet ayrımcılığı gibi kavramlarla incelenmiştir. Bu bağlamda baba-çocuk ilişkisi tüm yönleri ile araştırılırken özellikle sanata yansımaları üzerinde durulmuştur. "Otorite ve otosansür" olarak okuyabileceğimiz tezin uygulama bölümünü oluşturan "Babaya Mektup" isimli bölümde Franz Kafka ve Oğuz Atay'ın babalarına yazdıkları mektuplar referans alınmıştır.



2. TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİ BAĞLAMINDA BABA-ÇOCUK İLİŞKİSİ

“Cinsiyet” kavramı biyolojik olarak kadın veya erkek olmayı, toplumsal cinsiyet ise bir toplumun ya da kültürün kadın ve erkeğe yüklediği anlamlar ve beklenen davranışlar bütünü olarak tanımlanmaktadır (Bayhan, 2012, s. 153). Toplumsal cinsiyetin, cinsiyetlere yaklaşımında; onlardan beklentilerinde, yüklediği sorumluluklarda ya da görevlerde biyolojik ve fiziksel özellikler önemli bir yer tutmaktadır. Hatta toplumsal cinsiyetin söylemini de bu yönde güçlendirdiğini buna göre kadını ötekileştirdiğini söyleyebiliriz.

Cinsiyet biyolojik özellikler, toplumsal cinsiyet biyolojik cinsiyetlere toplum tarafından yüklenen anlamlar olarak her iki kavramı birbirinden ayırmak mümkün değildir. Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet ayrımını ilk olarak Robert Stoller 1968’de “Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet” adlı eserde kullanmıştır. Bu tarihe kadar kadın ve erkek arasındaki ayrımın ifadesinde “Cinsiyet rolleri” kavramı kullanılmıştır. Biyolojik cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramları 1960’lar ve 1970’lerde İkinci Kuşak Feminizm² hareketi’nin etkisi ile yoğun biçimde tartışılmıştır. Sınıf ya da ırk ayrımı yapmaksızın ezilen tüm kadınların hatta ataerkil yapının ötekileştirdiği herkesin haklarını savunan Feminizmin amacı erkekler tarafından oluşturulmuş ayrımcılığa karşı tüm kadınları dayanışmaya çağırarak ve toplumda kadın hakları ve kadın emeğinin sömürülmesi konusunda belli bir bilincin oluşmasını sağlamak olmuştur. Feminizm, toplumsal yapının yanı sıra medya, sinema ve görsel kültürün kadını görmezden gelmesini ve meta olarak sunmasını da eleştirmiştir.

1900’lerin ikinci yarısında etkili olan bu hareketten önce Feminizmin en önemli yazarlarından biri olarak kabul edilen Fransız felsefeci ve yazar Simon de Beauvoir’ın

² İkinci Kuşak Feminizm: 1960’larda İkinci Dalga Feminizm hareketi ile cinsiyetler arasındaki siyasal, ekonomik ve toplumsal eşitlik konularında mücadeleler yapılmıştır. Bu dönem özellikle erkeğin kültürel hegemonyasına karşı mücadele edilerek kadınların bu alanda daha çok görünür olması sağlanmıştır. Sanat tarihçisi Linda Nochlin tarafından 1971’de kaleme alınan “Neden hiç büyük kadın sanatçı yok?” adlı makale bu konuda yapılan öncü çalışmalardan biri olarak kabul edilmektedir. Birinci Dalga Feminizmin kökeni ise Mary Wollstonecraft’ın 1792 tarihli “Kadın Haklarının Gereçeklendirilmesi” adlı eseriyle başlamıştır. Fransız devrimiyle başlayan süreçte seçme ve seçilme, mülkiyet hakkı gibi konularla kadınlar hakları ve özgürlüğü konusunda mücadele etmişlerdir. Bu süreç, kadının biyolojik farklılıklarına bağlı olarak karşılaştığı sorunlara odaklanmıştır.

1949'da yazdığı “İkinci Cins” adlı eser; kadın hakları, kadın bedeni ve cinselliği, kadının ötekileştirilmesi konularında çığır açmıştır. Kitapta Beauvoir'ın kullandığı “Kadın doğulmaz; kadın olunur” mottosu, biyolojik cinsiyet ve toplumsal cinsiyet ayrımının en temel ifadesi olarak kabul edilmiştir. Beauvoir'ın bu söylemi, birçok feminist yazar tarafından “toplumsal cinsiyet rollerinin inşa edilmiş olduğunun açık bir ifadesi” olarak yorumlanmıştır. Öztürk, Cogito Dergisinin Feminizm Dosyasındaki sunuş yazısında, Beauvoir'ın bu ifadesini “Erkeklik tasarımının tarihsel bir düşünce, kadınlık tasarımının ise hem tarihsel hem de toplumsal ve kültürel bir durumun yansıması olduğunun ifadesi” olarak yorumlamıştır (2009, s. 5). Ayrıca bu mottunun, “Kadınların erkeklerle olan ilişkilerinde özne değil sadece nesne olabildiğinin açık bir ifadesi” olduğunu söylemektedir. Çünkü eril dilin hâkim olduğu toplumsal cinsiyet söylemi buna bağlı olarak toplumsal cinsiyet rollerinin inşası kadını ötekileştirmektedir.

Toplumsal cinsiyetin cinsiyetlere yüklediği ve yine onlardan beklediği davranışlar biyolojik özelliklere göre şekillenmektedir. Bu da cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramını birbirinden ayırmayı imkânsız hale getirmektedir. Toplumsal cinsiyet, cinsiyetten farklı olarak iktidar ve toplumsal ilişkiler içinde biçimlenmektedir. Bu doğrultuda toplumsal cinsiyetin cinsiyetlere yüklediği anlam ve beklentiler toplumun yapısına ve kültürüne göre farklılıklar göstermektedir. Toplumun sosyo-kültürel değerlerinin bir yansıması olan bireyler, toplum tarafından kodlanan ve öğrenilen davranış biçimleri ile yetiştirilmektedir. Böylece bir bireyin davranış biçimini, içinde bulunduğu toplumsal ve kültürel yapının oluşturduğunu söylemek mümkündür. Cinsiyetin, toplumsal cinsiyete dönüşümü, psiko-sosyal (tarihsel ve kültürel) bir olgu olarak gelişmektedir. Her toplum, doğumundan başlayarak kadın ya da erkeği toplumsal rolleri, sorumlulukları, hakları ve beklentileri olan bir “erkek” ve “kadına” dönüştürmektedir. Sosyo-kültürel bir algı biçiminde öğretilen ve benimsetilen bu kadın ve erkek olma durumu, toplumsal cinsiyeti oluşturmaktadır. Giddens'e göre, toplumsal cinsiyet, toplumun ‘erkeklik’ ve ‘kadınlık’ kavramını nasıl ele aldığı ve bu kavramlardan ne beklediği ile alakalı bir durumdur (aktaran Bayhan, 2012, s. 155). Her iki kavram hemen her toplumda benzer şekilde tanımlansa da tek bir kadın veya erkek rolünden bahsetmek mümkün değildir.

Her toplum; birbirinden bağımsız, birbiri ile çelişen, birbirinden farklılık gösteren birçok kadın ve erkek rollerini oluşturmaktadır. Zaman, toplum ve ilişkiler değiştiğinde var olan kadın ve erkek rolleri de değişerek ya kaybolmakta ya da yeni bir biçimle şekillenmektedir. Hatta toplumların farklı dönemlerinde kadın ve erkekte beklenen davranış biçimlerinin değiştiği ve farklılık gösterdiği de söylenebilir. Toplumsal cinsiyet çalışmaları ile tanınan Raewyn W. Connell, tüm dünyada hâkim olan küresel cinsiyet düzenini, “Hegemonik erkeklik” ve “Ön plana çıkarılmış kadınlık” kavramları ile ele almaktadır. Bu kavramlarla bir toplumda tek bir erkeklik ve kadınlık algısından söz edilemezken birden çok “erkeklik” ve “kadınlık” modeli bulunmakta ve bu modeller arasında toplum tarafından kabul edilen baskın bir model kurgulanmaktadır. Bu durum, toplumdaki erkekler ve kadınların birbirleri ile olan ilişkinin de temelini oluşturmaktadır.



Resim 2.1. Rabia Demir, Babaya Mektup I, prospektüs üzerine karışık teknik her biri 13 x 18 cm., 12 parça, 2016

Böylece “Hegemonik erkeklik”, erkeğin kadın üzerindeki hâkimiyeti kadar, tabi kılınmış erkekler üzerindeki egemenliğini de ifade etmektedir (2017, s. 268). Özbay, Connell’in “Hegemonik erkeklik” kavramını, “erkeğin eril bir cinsiyet rolüyle diğerleri üzerinde kurduğu tahakkümün, sosyalleşme ve pratikler setinin dışavurumu” (2012, s. 185-186) şeklinde tanımlamaktadır.

Böyle bir erkeklik, toplumsal mekanizmaların oluşturduğu cinsiyet rejimi ile şekillenmektedir. Her toplumsal yapı, birbirinden bağımsız “erkeklikler” üretmekte ve bu erkekliklerin hepsi de birbiri ile çatışmakta ve diğerine göre farklılıklar göstermektedir. Bu dışavurumda bir erkek, kadın veya ikincil konuma itilmiş diğer erkeklerden daha güçlü kabul edilmektedir. Bu güç, sürekli bir “erkek” olma mücadelesini de beraberinde getirmektedir. Erkek hegemonyasına tabi olmaya mecbur bırakılan kadın aynı zamanda erkeğin isteklerine ve çıkarlarına da hizmet etmeye mecbur bırakılmaktadır. Çünkü “ön plana çıkarılmış kadınlık” erkeğin gücünü ve hegemonyasını güçlendirmektedir. Connell’a göre, “ön plana çıkarılmış kadınlık” ta tıpkı erkeklik gibi kamusaldır ve kitle iletişim araçları ile reklamları yapılmaktadır. Kadın dergileri, televizyonların sabah programları ya da kadın programları ile de kadınlık toplumsal bir olgu olarak inşa edilmekte ve bu konuda rol modeller üretilmektedir (2017, s. 274). Connell ayrıca, erkeğin hegemonyasına tabi olan ve bunun için erkekler tarafından kadınlıkları sürekli olarak vurgulanan ve öne çıkartılan kadınların bir diğer kadın üzerinde hegemonya sahibi olmasının pek de mümkün olmadığını savunmaktadır.

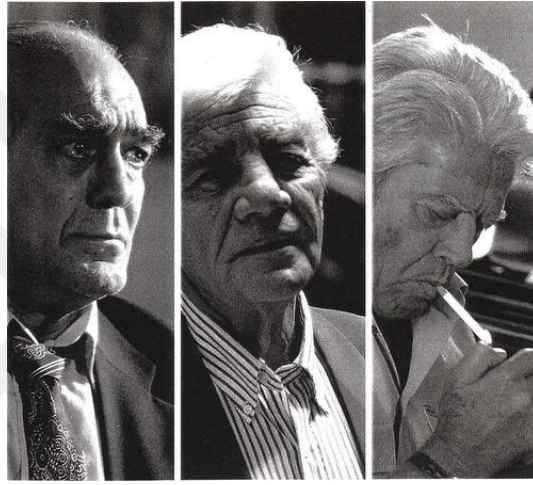
Erkek ve kadın arasındaki güç ve zayıflık ilişkisi Jacques Louis David’in, “Horaslıların Yemini” isimli resminde açıkça görülebilir. Fransız Devrimi’nin ruhunun bir anlatısına dönüşen, birçok eleştirmen tarafından *yüzyılın en iyi resmi* olarak kabul edilen resim (Krausse, 1995/2005, s. 52) hem erkeklerin kadınlardan üstün olduğunu kabul eden toplumsal cinsiyet kavramının bir görselini sunması açısından hem de baba-çocuk arasındaki ilişkiyi görselleştirmesi bakımından dikkat çekmektedir. Resimde otoriter baba ve erkek çocuklar, güçlü fizikleri ile betimlenirken; kadınlar, üzüntü ve keder içerisinde görülmektedir. David, bu resimde Horaslı üçüz kardeşlerin Arnavut üçüzlerle yapacakları savaş öncesinde Roma için ölümüne savaşmaya and içtikleri anı betimlemiştir.



Resim 2.2. Jacques Louis David, Horaslıların Yemini, 330 x 425 cm., 1784-85

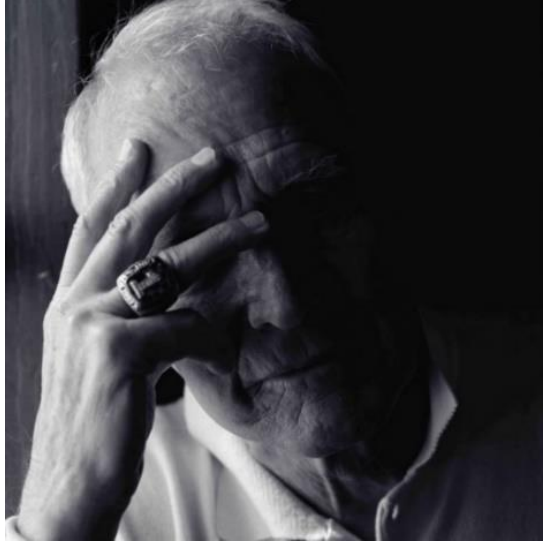
Resimde erkekler, babaları karşısında dimdik ayakta durmakta, canları pahasına ülkelerini korumaya hazır birer kahraman olarak ellerini babalarının tuttuğu kılıçlara doğru uzatmaktadır. Kadınlar ise erkeklerin bu duruşlarına karşıt oluşturacak biçimde babalarının arkasında, alçak bir taburenin üzerinde oturmakta, başları eğik, savaşa giden kardeşleri için üzülen gözyaşı dökmektedirler. Odabaş, *İnternette Erkeklik, Cinsel Sağlık Politikası ve Ticareti* adlı makalesinde ataerkilliğin erkek bedenine yüklediği roller ile erkeğin, hem ataerkil değerleri yani eril kültürü ürettiğine, hem de paradoksal bir biçimde bu kültürün mahkûmu olduğuna dikkat çekmektedir. Böylece Odabaş, Ataerkil düzenin erkeklerden “sert, sağlam, başarılı, sağlıklı, kaslı ve güçlü olma, evi geçindirme, çok para kazanma, kadın gibi kıvırtmama, ağlamama ve sızlanmama, hasta olmama” gibi birçok özellik beklediğine vurgu yapmaktadır (2012, s. 209). Bu da erkekleri sürekli olarak güçlü olmaya, güçlü görünmeye mecbur bırakmaktadır. Böylece, “Erkeklik” kavramının; baba, koca, kardeş, ağabey rolleri ile birlikte güçlü bir adam olarak kurgulandığını söylemek mümkündür. Toplum tarafından kurgulanan erkeklik kavramı erkeğin bedeni ile birlikte duygularını da şekillendirmektedir. Örneğin “erkekler ağlamaz” deyimini ile erkeğin duyguları tanımlanmakta ve kontrol altına alınmaktadır. Birçok toplumda kadınla özdeşleştirilen duygusallık ve ağlamak erkek için zayıflık olarak kabul edilirken erkeğin duygularını dışarıya yansıtması da hoş karşılanmamaktadır.

Böylece “Erkeklik” olgusu, toplumsal ve kültürel bakımdan bir iktidar biçimi olarak inşa edilip yeniden üretilirken Odabaş’ın da vurguladığı gibi erkeği bu kültürün bir tür “mahkûmuna” dönüştürmektedir. Erkeklik kavramı ve güç arasında kurulan böylesi bir ilişki Gülsün Karamustafa’nın 2001 yılında gerçekleştirdiği üç kanallı “Erkek Ağlamaları” adlı video enstalasyonda eleştirilmektedir. Karamustafa, toplumsal bağlamda erkekler için en mahrem konulardan biri olmasına rağmen sinemada farklı sebeplerle ağlayan birçok erkeği görmenin mümkün olduğu bir konuyu seçerek toplumsal cinsiyet eleştirisi yapmaktadır.



Resim 2.3. Gülsün Karamustafa, Erkek Ağlamaları, 2001, video

Karamustafa’nın davetiyle yönetmenliğini Atıf Yılmaz’ın yaptığı “Erkek Ağlamaları” adlı videoda 1960’lar ve 70’lerde Türk sinemasına damga vurmuş olan ve dönemin eril erkek modelini temsil eden Cüneyt Arkın, Fikret Hakan ve Ekrem Bora’ya yer verilmiştir. Video aynı mekan da farklı zamanlarda çekilmiştir. Bu video enstalasyon ile Karamustafa, toplumsal cinsiyet rollerine vurgu yaparak kültürel bir tabu olan “erkekler ağlamaz” anlayışını eleştirmektedir (<https://saltonline.org/tr/616/vadedilmis-bir-sergi>). Karamustafa’nın “Erkek Ağlamaları” videosundan yaklaşık bir yıl sonra İngiliz yönetmen ve fotoğrafçı Sam Taylor-Johnson da ağlayan erkekleri konu alan fotoğraflar çekmiştir. Johnson, 2002 - 2004 yılları arasında çektiği “Ağlayan Erkekler” isimli fotoğraf projesinde aralarında Dustin Hoffman, Paul Newman, Daniel Craig, Robin Williams, Sean Penn gibi film yıldızlarının da olduğu bir grup erkek sanatçıyı ağlarken gösteren fotoğraflar çekerek, “erkekler ağlamaz” sözünü ters düz etmiştir.



Resim 2.4. Sam Taylor-Johnson, Ağlayan Erkek (Paul Newman), fotoğraf, 2002

Kadının toplumsal olarak kurgulanışı ise; erkek kimliği ile ilişkisi üzerinden yapılmaktadır. Hemen hemen her toplum, kendi özel tarihi ve kültürel yapısı ile şekillenirken kadını ötekileştirmekte, zayıf ve güçsüz kabul etmektedir. Aristo'nun kadının, “doğası gereği zayıf ve erkeğin altında” (aktaran Çeler, 2012, s. 168) yer aldığı söylediği Antik Yunan'dan günümüze kadar da durum pek değişmemiştir. Eril dilin hâkim olduğu bu toplumsal cinsiyet söylemi kadını erkeğe tabi olarak konumlandırırken aynı zamanda onu zayıf, eksik, güçsüz ve korunmasız kabul etmektedir. Tez dönemi boyunca annemin kullandığı ilaçlara ait prospektüsler, blisterler, sargı bezleri, ilaç kutuları gibi sağlıkla ilgili malzemelerin kullanılması ile yapılan bu çalışmalarda kadın-zayıflık ve kadın-hastalık arasındaki ilişki ele alınmaktadır.

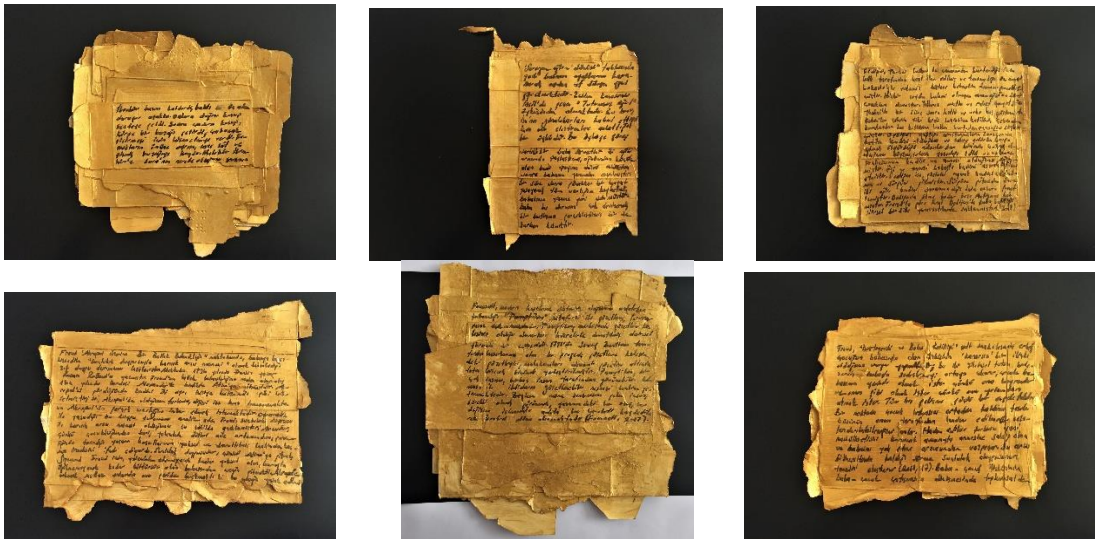


Resim 2.5. Rabia Demir, Annemin Parmak İzi, blister, yerleştirme, 2018



Resim 2.6. Rabia Demir, Babaya Mektup II, İlaç kutuları üzerine mektup, her biri 21x30 cm., 20 parça, 2018

Bu çalışma, tezin içerisinde yer alan, mitlerin, efsanelerin, öykü ve kutsal kitaplarda geçen bazı anlatıların annemin kullandığı -kalp yetmezliği, nefes darlığı- ilaç kutularının üzerine yeniden yazılması ile oluşturulmuştur. Toplumsal cinsiyetin kadını ötekileştirmesinin, kadını güçsüz ve zayıf görmesinin birer sembolü olarak kullanılan ilaç kutuları, kendi bağlamından ve kullanım alanından çıkartılarak, altın yıldız boyayla boyanmış böylece kişisel mitolojide değerli birer nesneye dönüştürülmüştür.



Resim 2.7. Rabia Demir, Babaya Mektup II detay, İlaç kutuları üzerine mektuplar, 2018

Toplumsal cinsiyet, cinsiyetlerin kimliklerini, rollerini hatta duygulanımlarını tanımlamakla kalmamış kimliklere göre iş bölümü de yapmıştır. Toplumsal cinsiyet rolleri ve iş bölümü, zamana ve topluma göre farklılıklar gösterse de ataerkil toplum yapısında kadının aile ve ev içindeki rolü benzerlikler göstermektedir. Ataerkil toplumda, kadının rolü ev işlerini yapmak ve çocukların bakımı ile ilgilenmektir. Bu roller kadına, ailenin devamlılığı için önemli bir sorumluluk yüklemekte ve ondan fedakâr olması beklenmektedir (Çalışkan ve Iştın, 2017, s. 2343).



Resim 2.8. Servet Koçyiğit, Mavi Taraf Yukarı, 2005, enstalasyon

“Yuvayı dişi kuş yapar” ya da “saçını süpürge etmek” gibi atasözü ve deyimlerle ailesi için hiç bir fedakârlıktan kaçınmayan kadının görev ve sorumluluklarının bir ev ve aile için ne kadar önemli olduğuna vurgu yapılmaktadır. Bu atasözü ve deyim ayrıca, kendini evine ve ailesine adayan kadın figürü ile özdeşleştirilen kolektif düşünce formunun bir tür yansıması olarak kabul edilebilir. Böylece, bu ifadenin kadından beklenen toplumsal davranışın kendini ailesi ve evi için feda etmesi olduğu söylenebilir. Çalışmalarında; coğrafya, kimlik ve domestik kültür gibi konuları ele alan Servet Koçyiğit, 2005 yılında “saçını süpürge etmek” deyiminden yola çıkarak Türk kadının fedakarlığını anlatan bir enstalasyon gerçekleştirmiştir. Koçyiğit, 9. İstanbul Bienali’nde sergilenen “Mavi Taraf Yukarı” isimli bu enstalasyon da, Türk kadınının günlük yaşam ritüeli olan “süpürme” eylemini konu almıştır. Enstalasyon, tavandan aşağıya doğru sarkan, ucuna bir peruk yerleştirilmiş olan bir fırçanın mekânda gezerek süpürme eylemini gerçekleştirmesinden oluşmaktadır. Hareketin sürekli olarak tekrar etmesi, kadının ev içine konumlandırılmasını ve ev içi işleri ile görevlendirilmesini de eleştirmektedir.



Resim 2.9. Rabia Demir, Babaya Mektup I detay, prospektüs ü. k. t., 2016

Günümüzde kadın ve erkeğin hem aile içindeki hem de toplumsal kurumlardaki konumlarında bazı değişiklikler olduğunu söylemek mümkündür. 1960'lardaki feminist hareketle birlikte kadının toplumsal konumu, aile içindeki yeri ve iş hayatındaki rolünün yoğun bir şekilde tartışılmış olması bu değişiklikleri önemli bir şekilde etkilemiştir. Cinsiyet ayrımcılığına karşı çıkarak tüm kadınların haklarını savunan feminizm, erkekler tarafından oluşturulmuş düzene ve ayrımcılığa karşı toplumsal bir bilinç oluşturmayı başarmış böylece, kadınların hem toplumda hem de aile içinde yaşadığı sorunların görünür olmasını sağlayarak, kadın haklarının dönüşmesinde de etkili olmuştur (Çalışkan ve Iştın, 2017, s. 2343).

Bu değişimde; feminizmin kadın hakları konusunda toplumda belli bir bilinç oluşturmuş olması, sosyo-ekonomik gelişmelere bağlı olarak toplumsal koşullarda yaşanan gelişmeler, bireylerin eğitim seviyelerinin yükselmesi ve kadınların iş yaşamında artan görünürlüklerinin etkili olduğu söylenebilir. Özbay ve Baliç'in "Erkekliğin Ev Halleri" isimli makalesinde McMahon'dan aktardıklarına göre; "Kadınlar artık daha az ev işi yapmakta, erkeklerse eskiden hiç karışmadıkları ev işleriyle daha çok ilgilenmektedirler." Bununla birlikte erkeklerin, duygusal ve fiziksel anlamda ailesine yakın koca/baba imgesine dönüştüklerini de vurgulamaktadır (2004, s. 94). . Bu dönüşümde ailenin sosyo-kültürel yapısı, anne babanın eğitim seviyesi ve gelir düzeyi gibi birçok etkinin yanı sıra ailenin içinde olduğu toplumsal yapı da oldukça önemlidir. Ancak bu dönüşümün tüm babaları etkilediğini ve değiştirdiğini söylemek yanlış olacaktır.

“Sağlıklı aile yaşamının temeli, görülmeyen ve duyulmayan babalarla mümkündür.”
Oscar Wilde

2.1. Toplumsal Bir Mekanizma Olarak Aile

Toplumun temel kurumlarından birini oluşturan aile, aynı zamanda o toplumun aynası olarak toplumsal değerleri nesilden nesile aktarmaktadır. Aile, toplumsal cinsiyet rollerinin, buna bağlı olarak iş bölümünün, iktidar ilişkilerinin ve hiyerarşik düzenin bir yansımasını oluşturur. Tüm bu özellikleri ile aile Kate Millet’in (aktaran Civelek, 2013, s. 91) tanımında da olduğu gibi “Ataerkil bütünlüğün ataerkil birimi” olarak kabul edilmektedir. Genelde ataerkil toplumla birlikte tanımlanan aileyi, Türk Dil Kurumu; “Evlilik ve kan bağına dayanan, karı, koca, çocuklar ve kardeşler arasındaki ilişkinin oluşturduğu toplum içindeki en küçük birlik” olarak tanımlamaktadır. Benzer bir diğer tanım ailenin, “Kadın çıkarlarının erkek çıkarlarına tabi kılındığı güç ilişkisi” olarak tanımlayan Chris Weedon’a aittir (aktaran Oktan ve Küçükalkan 2013, s. 222). Bu güç ilişkisi içinde Ataerkil toplum; devlet, güç, iktidar, bilgi, politika vb. kavramlarla bireyi inşa ederek tahakküm altında tutmaktadır. Civelek’e (2013, s. 96) göre ataerkil düzen, yarattığı birçok söylemle bireyi zorlamadan tahakküm altına almakta birey de gönüllü olarak ataerkil alana girmektedir.

Aileyi, kan bağına dayanan ilişkiler oluşturur. Aile bireylerinin görev ve rol dağılımı ise zamana ve sosyo-kültürel yapıya göre farklılıklar göstermektedir. Ayrıca aile, toplumsal değerlerin, dinin, kültür ve ahlak kurallarının korunduğu en küçük toplumsal yapıdır. Çocuk bakımından çocukların evlendirilmesine, eğitimlerinden iş sahibi olmalarına kadar her türlü bakım ve sorumluluğu yerine getirerek toplumun devamını sağlamaktadır. Genel anlamda aile, toplumsal yapı, din, ahlak ve kültürel yapıyı muhafaza eden, bir kadın, bir erkek, çocuk veya çocuklardan oluşan en küçük toplumsal birim olarak tanımlanabilir. Birçok farklı özelliği ve tanımının yanı sıra toplumsal olarak da farklı anlam, görev ve sorumluluklar yüklenen aileyi Bayhan (2012, s. 148) “Toplumun devamı için ontolojik, epistemik ve etik açıdan birey veya vatandaş üretme kurumu” olarak tanımlamaktadır. Bu bağlamda ailenin kutsal bir kurum olduğuna dikkat çekmektedir. Hartmann (aktaran Öğütler, 2012, s. 66) ise aileyi, “Yalnızca akrabalık bağlarının biçimlendirdiği bir birim olarak değil; aynı zamanda üretim ve yeniden - dağılımın yansıdığı bir yer” olarak tanımlamaktadır.

Ayrıca Hartmann ailenin, farklı etkinlikler içindeki farklı çıkarılara sahip insanların sıklıkla birbirleriyle çatıştığı bir yer olarak anlaşılması gerektiğini ifade etmektedir. Aile de yaşanan çatışma türlerine bakıldığında, bu çatışmaların ebeveynler arasında ya da ebeveynler ve çocuklar arasında yaşandığını görmek mümkündür. Kavramsal olarak aileyi tanımlayan tüm bu yaklaşımlar farklı ilişki ağları ve ailenin içinde yer aldığı toplumun yapısal özelliklerini göz önünde bulundurarak yapılan tanımlar olarak dikkat çekmektedir. Ancak hemen her tanım, aileyi toplumsal mekanizmalardan biri olarak kabul ederek düzenin devamını sağlayan kurumların başında kabul etmektedir. Bu kurum içerisinde baba, cinsiyete dayalı hiyerarşik yapının temel figürü olarak dikkat çekmektedir.



Resim 2.10. Nur Koçak, Annem, Babam Ablam ve Ben I, t.ü.a. 163x130 cm. 1980-83



Resim 2.11. Tetsuya Noda, Günlük: 22 Ağustos 1969

Nur Koçak, 1970’lerde kendi kişisel tarihinden yola çıkarak yaptığı “Aile Albümü” isimli resimlerinde, çocukluk dönemine ait fotoğrafları kullanmıştır. Bu fotoğraflar; giysiler, karakterler, bireylerin duruşları ile dönemim Türk aile yapısını yansıtmaları açısından önemli ve tarihi belge niteliği taşımaktadır. Resim adeta anne, baba ve çocuklar ile birlikte Geniş Türk Ailesinin dönüştüğü çekirdek ailenin bir görselini sunmaktadır. Babanın üniformalı olduğu resimde tüm aile fertleri oldukça ağırbaşlı ve ciddi bir şekilde poz vermektedir.

Aile içi hiyerarşik yapı, tuttuğu günlüklerle tanınan sanatçı Tetsuya Noda'nın resimlerinde açıkça görülmektedir. Noda, günlük obje ve nesnelerin yanı sıra toplumsal ve sosyo-kültürel yapının bir yansıması olarak aile fotoğraflarını kullanmaktadır. Ortaçağ resimlerinde görülen kutsal figürün tam merkeze yerleştirilerek diğer figürlerin simetrik bir şekilde betimlenmesi geleneği Noda'nın 22 Ağustos 1969 tarihli günlüğünde yer alan aile resminde de görülebilmektedir. Noda, resmin tam merkezinde bulunan yeşil bir koltuk üzerinde anne ve babayı adeta kutsallaştırarak merkeze yerleştirirken kız çocuklarını belli bir simetri içinde betimlemiştir. Soyun devamı olarak görülen erkek çocukların koltukta oturan anne-babanın arkasında ayakta durmalarına karşıt olarak kız çocuklarının yerde oturuyor olmaları, figürler arasındaki uzaklık ve mesafeyi de toplumsal cinsiyet ve kültürel yapının resme yansıması olarak okumak mümkündür.

Aristo'nun erkek ve kadının fiziksel özelliklerine dayanan, erkeğin otoritesini meşru kabul ettiği görüşü, Ortaçağ'da Aziz Paulos ve Aziz Augustine tarafından kabul edilerek Hristiyan teolojisinin temelini oluşturmuştur. Bu görüşe göre kadınlar ve çocuklar akıldan yoksun, babanın otoritesi ise meşru otorite olarak kabul edilmiştir. Aziz Augustine'e göre; "Çocukluk, akıldan yoksun olduğu için tüm kötülükleri içinde barındırmaktadır ve suç işlemeye yatkındır" (Çeler, 2012, s. 168).

Batı'da aile yapısı ve aile bireylerinin rol dağılımının temelini oluşturan bu görüş, yeni aile tipinin ortaya çıkması ve çekirdek ailenin oluşmaya başladığı 18. yüzyıl sonlarına kadar yaygın bir şekilde kabul edilmiştir. Bu yüzyıldan itibaren ailenin akrabalarla olan ilişkisi, aile bireyleri arasındaki yapı, çocukların yetiştirilmesi gibi durumlardaki değişiklikler yeni aile tipinin ortaya çıkmasını da etkilemiştir. Özellikle yakın akraba bağlarının minimize edilmesi çekirdek aileyi, başlı başına toplumun temel kurumlarından biri haline getirmiştir (Say, 2015, s. 145). 18. yüzyıla kadar ailenin yapısı ve akraba ilişkilerinde değişiklikler olsa da kadın ve çocuğun konumu değişmemiştir; kadının görevi erkeğe/babaya hizmet etmektir, çocuk ise buna engel olan bir problem olarak görülmüştür. Bu yüzden çocuklar önce sütanneye (16. yüzyılda sadece aristokrat aileler çocuklarını sütanneye gönderirken 18. yüzyılda tüm aileler göndermiştir) daha sonra yatılı okullara veya manastıra gönderilerek evden uzak tutulmuştur (Çeler, 2012, s. 171).

18. yüzyıl sonlarında Aydınlanma Felsefesinin aile içinde kadının babaya eşit olacağı söylemi ile aile kurumu yeniden yapılandırılmıştır. Böylece kadının aile içindeki yerinin anne olarak vazgeçilmez olduğu, baba otoritesinin ise tek otorite olmadığı kabul edilmiştir.

Bunun yanı sıra Türk Aile yapısının otoriter baba figürü etrafında şekillenen hiyerarşik bir yapıya sahip olduğunu söyleyebiliriz. “Geleneksel aile yapısı” olarak tanımlanan Türk aile yapısının temel özellikleri hem Cumhuriyet öncesi dönemde hem de Cumhuriyet sonrası dönemde görülmektedir. Cumhuriyet sonrasında yaşanan toplumsal, sosyo-ekonomik ve kültürel değişiklikler, köyden kente göç, sanayileşme ve eğitim gibi birçok faktör aile yapısını ve bireyler arasındaki ilişkileri etkilemiştir. Cumhuriyet sonrasında yaşanan bu gelişmelerle birlikte geniş ailenin yerini çekirdek aile almaya başlamıştır. Aile reisi ve statüsü tartışmaları yapılmış olsa da otoriter baba figürünün baskın olduğu ataerkil yapının çok da bozulmadan devam ettiğini söylemek mümkündür. Özellikle Anadolu’da evin en yaşlı erkeği ailenin otoritesi kabul edilmekte, erkek çocuk da ailenin güvencesi ve soyun devamı olarak görülmektedir.



Resim 2.12. Ömer Uluç, Prens ve DNA, enstalasyon, 2008

Ömer Uluç'un "Prens ve DNA" adlı üç parçadan oluşan enstalasyonu baba ve oğul arasındaki ilişkiyi gösteren bir iş olarak dikkat çekmektedir. Sanatçının bilim ve sanatı yan yana getirdiği işlerinden biri olan çalışma bir küçük heykel, bir büyük heykel ve onların arkasında DNA şekillerini gösteren bir perdeden oluşmaktadır. Birbirini tamamlayan üç çalışma arasındaki ilişki renklerle kurulmuştur. DNA'lardaki genetik özelliğin bir sonraki nesillere geçmesi enstalasyonda da küçük heykelden çıkan rengin önce büyük heykelin üzerinde sonra da DNA imgesi üzerinde dolaşması ile görselleştirilmiştir. Böylece Uluç, baba ve çocuk arasındaki biyolojik ilişkiyi vurgulamaktadır (<http://lebriz.com/pages>).

Aile, güç ilişkilerinin, cinsiyete dayalı rol dağılımının ve iş bölümünün en yoğun olduğu kurumların başında gelmektedir. Kırsal yaşantıdan temalar içeren Regionalism (Bölgeselcilik) akımının temsilcilerinden biri olan Amerikalı sanatçı Grand Wood'un "American Gothic" isimli resminde görülen bir baba ve kızı bu iş bölümünün yansıdığı resim örneklerinden biridir. 19. Yüzyıla ait kıyafetler içinde bir baba ve kızı pencereleri ve perdeleri kapalı bir evin önünde durmaktadırlar.



Resim 2.13. Grant Wood, American Gothic, 74.x62cm., sunta ü. y. b., 1930

Amerikalı bir çiftçi olan baba oldukça sakin ve otoriter bir şekilde elinde bir tırmık tutmakta ve doğrudan izleyiciye bakmaktadır. Kızı ise babanın bir adım gerisinde durmaktadır. Her iki figür gerek kıyafetleri gerek duruşları ve ifadeleriyle izleyiciyle aralarına belli bir mesafe koymaktadır. Bu da onun evin dışında tarla ve bahçe işleri ile ilgilendiğini göstermektedir. Kızın ise sıkıca toplanmış saçları ve önlüğü ve arkasındaki pencerenin önünde duran çiçekler onun ev işleri ile ilgilendiğinin bir göstergesine dönüşmektedir.

Birey ve ataerkil toplum arasında aracı bir kurum olan aile aynı zamanda, diğer toplumsal kurumların yetersiz kaldığı noktada denetim görevini üstlenmektedir. Bireyi sürekli gözetim altında tutan aile, düzenin devamını sağlayan önemli toplumsal bir kurum olarak kabul edilmektedir. Ailenin bireyi gözetim altında tuttuğunu savunan Foucault, böylece iktidarın bireyi denetlediğini, ailenin ise ordu, okul, hapisane, hastane, din gibi toplumsal kurumlardan biri olduğunu savunmaktadır. Foucault “Hapishanenin Doğuşu” adlı kitabında, iktidarın bu denetlemeyi bireyin bedeni üzerinden yaptığını ve bunu yaparken bedeni, “kuşatmakta, damgalamakta, terbiye etmekte, ona azap çektirmekte, onu işe koşmakta, törenlere zorlamakta” olduğunu vurgulamaktadır (Foucault, 1975/2017, s. 63). Yönetmenliğini Yorgos Lanthimos’un yaptığı “Köpek Dişi” adlı film, ailenin bireyi denetlemesini, gözetlemesini, hatta tamamen kendi istediği gibi şekillendirmesini çarpıcı bir biçimde anlatmaktadır. Aile, toplum, devlet, cinsellik gibi kavramların distopik bir kurguyla eleştirildiği filmde yetişkin birer birey olan çocuklar anne-baba tarafından sürekli gözetim altında tutularak denetlenmektedir. Babaları tarafından bir evin içine hapsedilen üç çocuğun hikâyesinin anlatıldığı filmde Lanthimos, güç ilişkisi, ataerkil düzen, dil, kavram ve toplumsal cinsiyet kavramlarını eleştirmiştir. Çocukların sürekli olarak gözetim altında tutulduğu ev büyük bir bahçe duvarıyla çevrilmiş, çocukların duvarın dışına çıkması da tamamen yasaklanmıştır. Evin dışı tehlikelerle dolu bir yer olarak anlatılmakta böylece çocuklar için dış dünyadan tamamen yalıtılmış kurmaca bir dünya yaratılmaktadır. Baba, üç çocuğu ve eşi ile nerede olduğu bilinmeyen bir evde, evin dışına tamamen kapalı bir dünya yaratmıştır. Öyle ki yetişkin olan çocuklar evin dışında bir dünya olduğunu dahi bilmemektedirler. Baba otoriteyi temsil ederken anne adeta otoriter babanın bekçiliğini ve yardımcılığını yapan bir görevli konumundadır.



Resim 2.14. Yorgos Lanthimos'un Köpek Dişi filminden bir sahne, 2009

Çocuklar evin içinde anne ve babanın dediklerini yaparak, onların istediği oyunları oynayarak yaşamaktadırlar. Evin içinde kurulan adeta kapitalist düzenle çocuklar sürekli rekabet halindedirler. Oyunu kazanan baba tarafından ödüllendirilirken kaybeden de cezalandırılmaktadır. Çocukların evden çıkmaları ise köpek dişlerinden herhangi birinin düşmesine bağlanmıştır. Soyun ve iktidarın devamı olarak görülen erkek çocuğun fizyolojik ihtiyacına hassasiyet gösterilmektedir. Bunun için baba, dışardan bir kadını, gözlerini bağlayarak haftada bir gün eve getirmektedir. Yabancı olan bu kadın aynı zamanda tehlikelidir ve çocukların onunla konuşmaları yasaklanmıştır. Kadının da evin dışındaki dünyadan çocuklara bahsetmesi yasaktır. Kadın, çocuklardan birine dışardan vermemesi gereken bir şey verdiğinde bir daha eve alınmamıştır. Onun yaptığı işi yapmak ise evin büyük kızına kalmıştır. Tüm bu kurgusu ile film adeta Foucault'nun beden ve iktidar ilişkileri arasındaki ilişkiyi incelediği Panoptikon kuramı üzerine kurulmuştur. Lanthimos, filmde baba tarafından çocukların bedenlerinin hatta tüm yaşamlarının nasıl denetlendiğini ve tahakküm altında tutulduğunu göstermektedir. Foucault'un en önemli tespitlerinden biri; iktidarın bedeni *zor* kullanmak yerine *rıza* ile tahakküm altına almasıdır. İktidar, ideolojik söylemin yanı sıra zaman, mekân ve gündelik yaşamı düzenleyerek bedeni bastırmak ve zor kullanmak yerine onu çalıştırarak, arzu yaratarak, ya da bilgi üreterek bedeni tahakkümü altında tutmaktadır (Foucault, 1975/2017, s. 65). Foucault böylece iktidarın, bedeni biçimlendirerek, şekillendirdiğini, insanları susturmak yerine konuşmalarını istediğini böylece insanların düşüncelerini de öğrenerek onları denetim altında tuttuğunu söylemektedir (Akay, 2016, s. 40).

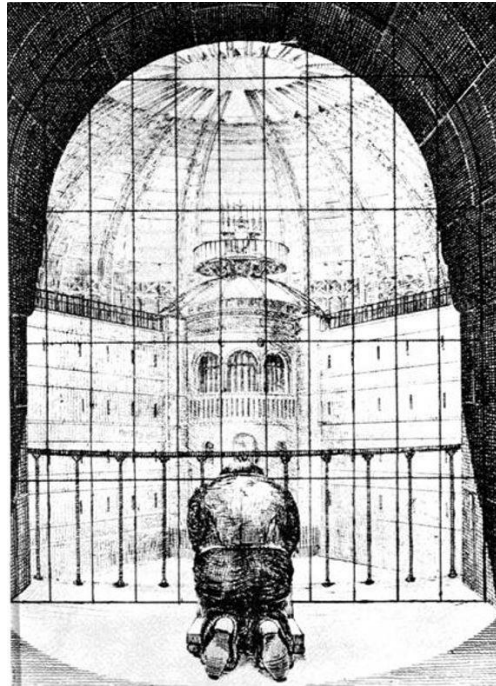


Resim 2.15. Yorgos Lanthimos'un Köpek Dişi filminden bir sahne, 2009

İktidar, insanların rıza ile tahakküm altına alınmasını ise çeşitli söylemler ve öğretiler geliştirerek yapmaktadır. Örneğin henüz küçük birer çocukken anlatılan masallarla toplumsal cinsiyet rolleri, toplumsal düzenin kadın ve erkekten beklentileri öğretilmektedir; ormanda yani evinden uzakta ve yalnız olan *Kırmızı Başlıklı Kız*'ı kurt yemekte, *Sindirella*'nın ise gece kaçta kadar dışarda kalabileceği söylenerek 12'den önce dönmezse neler olacağı kendisine anlatılarak uyarılmaktadır. Böylece masallar aracılığıyla bireye henüz daha çocukken çoğu toplumsal değerlerin hatta cinsiyete dayalı beklentilerin öğretilmesi ile beden denetlenmektedir. Böyle bir tahakküm ise hem rızayı beraberinde getirmekte hem de bireyin itiraz edemeyeceği bir şekilde daha derine nüfuz etmesini sağlamaktadır. Akay, Foucault'un iktidarı "bir baskı aracı değil, güçler ilişkisi" (2016, s. 10) olarak tanımladığını böylece iktidarın; devlet formu veya resmi ideoloji gibi belli bir biçim ya da forma sahip olmadığını; şekilsiz ve birçok mikro-iktidar biçimlerinden oluştuğunu anlatmaktadır (2016, s. 26). Bayhan, Foucault'un iktidar tanımındaki güç ilişkisinin; "sadece tikel ya da tekil olmayan, diğer güçlerle ilişki içinde olan hem hâkim sınıflardan hem de ezilen sınıflardan oluşan bir olgu" olduğuna vurgu yapmaktadır (2012, s. 151-152). Ali Akay ise, "Michel Foucault'da İktidar ve Direnme Odakları" adlı kitabında iktidar ve bireyin tahakküm altına alınmasını şöyle açıklamaktadır:

İktidar; sadece bizi itaat etmeye zorlayan bir mekanizma değildir, aynı zamanda eskiden beri ve bilhassa Hristiyanlıktan beri bizi gerçeği söylemeye iten, kim olduğumuzu, ne düşündüğümüzü, nasıl hareket ettiğimizi, hangi suçlara meyilli olduğumuzu, nasıl başkalarıyla ilişkiye geçtiğimizi öğrenmek için bizi itirafa doğru iten bir mekanizmadır. (2016, s. 26).

Günümüzde teknolojinin gelişmesi, sosyal medyanın yaygın biçimde kullanılması, internette yapılan alışverişin hızla yayılması gibi çeşitli gelişmelere bağlı olarak insanların kiminle birlikte olduğu, nerede olduğu gibi birçok bilgi hızla yayılmaktadır. Akay bu durumda “bireyin kendi gerçeğini itiraf eden, iktidara boyun eğen, itaate bağlı olan bir özneye dönüştüğüne” vurgu yapmaktadır (2016, s. 26). Bireyin toplumsal mekanizmalarla gözetlenmesini Foucault, modern hapisane sisteminin doğuşunu anlatırken kullandığı “Panoptikon” metaforu ile açıklamaktadır. Pan; bütün ve opticon: gözlemlemek kelimelerinden oluşan panopticon; göz önündeki yer anlamına gelmektedir. 1790’de Jeremy Bentham tarafından hazırlanmış olan bu projede gözetleme kulesindeki gözetleyici, mahkûmları sürekli olarak gözetim altında tutabilecek biçimde yerleştirilmiştir. Panoptikon; dairesel plandaki bir bina ve merkezinde bulunan gözetleme kulesinden oluşmaktadır. Kulenin etrafını gören geniş pencereleri bulunmaktadır. Bina ise mahkûmların kaldığı hücrelere bölünmüştür. Gardiyan geriden gelen ışıkla birlikte tek bir mahkûma baktığında diğerlerinin silüetini görmektedir. Foucault bunu (1975/2017, s. 285) “kafes sayısınca bireyselleşmiş ve tek başına olan oyuncunun olduğu ve sürekli olarak görülebildiği bir tiyatroya” benzemektedir. Mahkûmlar ise kule de kendilerini gözetleyen birinin olup olmadığını hiçbir zaman bilmemelidir.



Resim. 2.16. N. Harou-Romain, Hapishane Projesi, 1840, Bir tutuklu hücresinde merkezi gözetim kulesinin kapısında dua ediyor.

Ne zaman, nasıl ve kim tarafından gözetlendiğini bilmeyen mahkûmlar, her an gözetlenebilecekleri düşüncesine sahip olmalıdırlar. Panoptikon; birçok insanı aynı anda tek bir insan tarafından görünebilir kılmaları ile iktidarın gözetlenebilir nesnesi haline getirmektedir. Nesne konumuna gelen insan, sürekli olarak görünerek, tüm hayatı izlenmekte adeta her hareketi kaydedilerek kontrol altına alınmaktadır. Bu da hapishanedeki mahkûmların kendilerini gözetleyen kişiyi görmeden gözetlenmeleri, gardiyanların ise mahkûmlar tarafından görünmeden onları gözetleyebildikleri anlamına gelmektedir.



Resim 2.17. Canan, Hezeyan, video, 2014

Feminist bir sanatçı olan Canan çalışmalarında, toplumsal cinsiyet, kimlik, şiddet gibi konuları ele alarak toplumun kadını ötekileştirmesini ve yok saymasını eleştirmektedir. Devlet, aile, inanç gibi denetleme mekanizmalarının kişisel ve kolektif yaşamı nasıl etkilediğini ele aldığı “Hezeyan” adlı video, 2017 yılında Arter’de açılan “Kaf Dağı’nın Ardında” isimli sergide yer almış, daha önce 65. Berlin Film Festivali Türkiye Standında “Ev Yapımı” film kategorisinde gösterilmiştir. Bir saat süren videoda Canan, panoptikon kuramından yola çıkarak bir kadının internette tanıştığı birine âşık olmasıyla içine düştüğü durumu anlatmaktadır. Videoda, kadının âşık olduğu kişinin sanal bir karakter mi olduğu yoksa gerçekten böyle birinin var olup olmadığı sorusu cevaplanmamıştır. Bu durumda kadının âşık olduğu adamın varlığından bile şüphe edilmektedir. Videoda ayrıca, kadının gerçeklik ve sanal dünya arasında kalışı ve tüm bunların gerçek yaşamını nasıl etkilediği açıkça görülmektedir.

2.2. Baba Otoritesi Karşısında Kişinin Kendini İnşası

Bireyin kendini inşası ve kimlik oluşturma süreci ‘diğerleri’ ile kurduğu ilişki ile şekillenmektedir. Bireyin diğerleri ile ilişki kurduğu bu süreçte Batı’da bireysel tutum ve davranışlar, Doğu’da ise toplumsal roller ve ilişkiler etkili olmaktadır. Bireyin anne-baba ile kurduğu ilişki, ‘diğerleri’ ile kurduğu ilk ilişki olduğu için çocukluk dönemi, kimliğin ve kişiliğin biçimlendiği ilk yıllar olarak bireyin kimliğinin oluşumunda önemli bir yere sahiptir. Bireyin otobiyografik belleğinin oluştuğu, aynı zamanda otorite ile karşılaştığı ilk dönem olarak çocukluk döneminde başarı-başarısızlık, hastalık-ölüm, umut-korku gibi travmatik olayların yaşanması kimliğin oluşumunu etkilemektedir. Kendini gerçekleştirme arzusu içinde olan bireyin otorite ile nasıl bir ilişki kurduğu bu bağlamda oldukça önemlidir. Otorite kavramı olarak incelendiğinde iktidar kavramından bağımsız bir şekilde ele alınmadığı görülmektedir. Her iki kavram birbiriyle ilişkilendirilerek çoğu zaman birbirinin yerine de kullanılmaktadır. Küçükalp, “*Toplumsal Organizmanın Bir Hastalığı: Otorite*” (2001) isimli makalesinde sosyolog Marx Weber’in bu iki kavramın temelde birbirinden farklı olduğunu, bir kişiye rızası dışında herhangi bir şeyi yaptırabilme gücünün iktidar, meşru iktidarın ise otorite olduğunu ifade etmektedir. Böylece Weber otoriteyi, rıza ile sağlanan iktidar olarak tanımlamaktadır.

“Otorite” kitabının yazarı Sennett, otorite kavramını bireyin toplumla ilişkisinde yaşadığı toplumsal duygu ya da toplumla kurduğu bağlardan biri olarak açıklamaktadır. Otorite güven yaratma, yargılama, disiplin uygulama ve korku uyandırma kapasitesine sahip olmalıdır. Sennett, ayrıca otoritenin “herkesin gerek duyduğu temel bir gereksinim” olduğunu da söylerken özellikle çocukların onlara yol gösterecek ve güven verecek bir otoriteye ihtiyaç duyduklarına dikkat çekmiştir. Bu bağlamda otorite kavramını ‘paternalizm’ ve ‘özerklik’ kavramlarını kullanarak iki farklı açıdan ele almaktadır. “Paternalizm”, sahte sevgiye dayalı otoritedir. Paternalizm’ de ailenin otoritesi olarak baba figürü, himaye eden ve koruyandır ancak Sennett, babanın sevgisinin sahte olduğunu, gerçek olanınsa otorite sahibinin menfaati olduğunu vurgulamaktadır. Yani otorite sahibi bir babanın çocuğuna yönelik gerçek bir sevgiye sahip olamayacağını kabul etmektedir. Böylece Sennett, baba sevgisini gerçek sevgiden uzak, sahte bir sevgi olarak tanımlarken baba figürünün de gücü abartarak kullandığına dikkat çekmektedir.

Sennett de “özerklik” kavramı ise sevgiye dayanmayan otoriteyi ifade etmektedir. Bu durumda otoritenin kendinden emin oluşu, erişilemeyecek uzaklığı ve gizemi insanları duygusal bakımdan otoriteye bağlamaktadır (Sennett, 1981/2005, s. 12-23).

Otorite kavramı üzerine çalışmaları ile tanınan Felsefeci Alexandre Kojeve “Otorite Kavramı” isimli kitabında otoriteyi tüm yönleri ile incelerken *Görüngübilimsel Çözümleme* yaptığı bölümde bu kavram üzerine bir tür sınıflandırma yapmaktadır. Kojeve, otoriteyi birbirine indirgenemez *baba*, *efendi*, *reis* ve *yargıç* olmak üzere dört tip olarak incelemektedir. Bu tiplerden, “Baba”: Skolastik, “Efendi”: Hegel, “Reis”: Aristoteles ve “Yargıç”: Platon’un otorite kuramına tekabül etmektedir. *Skolastik* veya *Tanrıbilimsel Baba Kuramı*, ilk ve mutlak otorite olarak Tanrı’yı kabul ederek diğer otoritelerin tamamının Tanrı otoritesinin çeşitleri olduğunu varsaymaktadır. *Hegel’in Efendi Kuramı*, efendinin köle üzerindeki otoritesine dayanmaktadır. *Aristoteles’in Reis Kuramı*: otoriteyi bilgelikle ve bilgiyle özdeşleştirmiştir. *Platon’un Yargıç Kuramı*, meşru otoritenin adalet ve hakkaniyete dayanması gerektiğini söylerken, bunlar dışındaki diğer otoritelerin yalancı otorite olarak kaba güçten başka bir şey olmadığını varsaymaktadır. Bununla birlikte Kojeve, otoritenin aslında her zaman bu tiplerin bir karması ya da hepsinin bileşeni olduğunu böylece bir otoritede, bu otorite tiplerinden herhangi birinin baskın olduğunu vurgulamaktadır. Kojeve, yaptığı sınıflandırmada *Skolastik* veya *Tanrıbilimsel Baba Kuramı*’nda ilk ve mutlak otorite olarak Tanrı’yı kabul etmiştir. Diğer otorite türlerinin hemen hemen hepsinin Tanrı otoritesinin bir tür çeşitleri olduğunu söyleyen Kojeve’nin yaptığı bu sınıflandırma birçok toplum ve kültürde babanın Tanrı/Kral, Devlet/Baba otoritesinin aile içindeki bir yansıması olarak kabul edilmektedir. Kojeve ayrıca insan otoritesinin dört tipi olarak ele aldığı bu otorite biçimlerinin şöyle ayırt edilebileceğini söylemektedir:

“Alfa”, Babanın çocuk üzerindeki otoritesi, büyük yaş farkından doğan otorite, yaşlıların gençler üzerindeki otoritesi, geleneğin otoritesi, bir ölünün vasiyeti aracılığıyla kurduğu otorite, Yazar’ın eseri üzerindeki otoritesi. “Beta”, Efendinin köle üzerindeki otoritesi, soylunun soylu sınıfından olmayan üzerindeki otoritesi, askerin sivil üzerindeki otoritesi, erkeğin kadın üzerindeki otoritesi, galibin mağlup üzerindeki otoritesi. “Gama”, Reisin liderin grup üzerindeki otoritesi, üstün-yönetici-subay vs. alt-işçi-asker vs. üzerindeki otoritesi, hocanın öğrenci üzerindeki otoritesi, bilginin, teknisyenin, kâhinin, peygamberin otoritesi. “Delta”, Yargıcın otoritesi, hakemin, denetçinin, sansürçünün, günah çıkartıcının, adil ve dürüst insanın otoritesi. (<http://melihapa.blogspot.com.tr/2016/03/alexandre-kojeve-otorite-kavram.html>).

Baba otoritesi ve bu otoriteye karşı çocuğun aldığı tavır, toplumdan topluma, kültürden kültüre göre değişiklik göstermektedir. Araştırmada çocuğun baba otoritesi karşısında aldığı tavır, “otorite ve itaat”, “otorite ve çatışma” başlıkları ile ele alınmıştır. Baba otoritesi, çocukların cinsiyetlerine göre farklı şekillerde yansırken, kız ve erkek çocuğun bu otorite karşısında aldığı tavır hem cinsiyet hem de toplumsal cinsiyet bağlamında farklılıklar gösterebilmektedir.

2.3. Otorite ve İtaat

Bir otoritenin varlığından söz edebilmek için otoriteye gönüllü olarak ya da olmayarak itaat edenlerin varlığından söz etmemiz gerekmektedir. Otorite kavramı; güven, ilgi ve şefkat duygularını kendinde barındırarak bireyi, otoriteye bağımlı hale getirmektedir. Otorite oluşturulan bu güven ve ilginin yanı sıra güvensizliği ve korkuyu da kendinde barındırmaktadır. Otoriteye bağımlı olan bireyse otoriteye rıza göstermekte ve itaat etmektedir. Otoriteye karşı gösterilen bu rıza ve itaat, otorite tarafından, toplumsal, sınıfsal, ideolojik, psikolojik eşitsizlikler aracılığıyla sürekli olarak yeniden üretilmekte ve otoriteye karşı gösterilen rıza ve itaat için zemin hazırlanmaktadır. Bazı durumlarda ise birey otoriteye gönüllü olmasa da itaat etmek zorunda kalmaktadır. Bunun en iyi örneklerinden biri ataerkil toplumda baba ve çocuk arasındaki ilişkide görülmektedir. Çocuk, baba otoritesine karşı gelmek istese de birçok nedenden dolayı bunu yapamamakta böylece otoriteye itaat etmek zorunda kalmaktadır. Otoriteye karşı gelen çocuk ise toplum tarafından dışlanmaktadır. Örneğin, Orhan Kemal’in “Eskici ve Oğulları” isimli romanı, baba-çocuk çatışmasını bu bağlamda ele almıştır. Romanda çocuklarının okumasına karşı çıkan baba ile okumak için evi terk eden böylece baba otoritesine ve ataerkil yapıya karşı çıkan asi çocuklar anlatılmıştır. Çocuklar babalarını okumalarına engel olduğu için suçlayarak evi terk etmişlerdir. Babalarına karşı gelerek evi terk eden çocuklar ise, toplum tarafından yaşlı ve bakıma muhtaç olan babalarını terk etmekle suçlanarak dışlanmışlardır. Freud’a göre; anne-baba ve çocuk arasındaki otorite ilişkisinde, anne ve babasıyla rekabet halinde olmasına rağmen çocuk, anne ve babanın bakım ve şefkatine ihtiyaç duymaktadır. Bu ihtiyaca bağlı olarak da anne-baba otoritesini kabul etmektedir. Çocuk, tek başına yaşamını sürdürmedeki güçsüzlüğünün farkında olduğu için ebeveynlerinin gücüne âşıktır. Çocuğun bu durumunu Freud, “otorite aşkı” olarak tanımlamaktadır.

Benzer şekilde Sennett de, çocuğun anne ve baba otoritesine karşı güven duyduğunu ve hiçbir çocuğun bakım duygusu olmaksızın büyüemeyeceğini kabul etmektedir. Sennett ayrıca çocuğun güven ve bakım duygularının da duygusal yarar ile ilişkili olduğuna dikkat çekmektedir. Bu noktada Sennett, aynı durumun yetişkin bireyler için geçerli olmadığını belirtmektedir. Çünkü yetişkin bir birey artık ebeveynin bakım, ilgi ve korumasına muhtaç değildir. Bu da anne-baba otoritesi ile ilişkisinin şeklini değiştirmektedir. Sennett ayrıca, tıpkı çocukta olduğu gibi yetişkin bir bireyin otoriteye karşı duygusal yarar peşinde olmasının, onları uysal birer köleye çevirebileceğini söylemektedir (1981/2005, s. 12).

Çocuğun varlık nedeni olan anne ve baba, aynı zamanda onun karşılaştığı ilk otorite olarak çocuğun yetiştirilmesinde ve birey olarak kendini inşa etmesinde önemli bir yere sahiptir. Anne ve baba; çocuğun bakımı, yetiştirilmesi, eğitimi, kişiliğinin kazandırılması gibi konularla sadece biyolojik varlığının değil aynı zamanda psikolojik varlığının oluşumunu da etkilemektedir. Çocuk; anne ve babanın ilgi ve bakımına muhtaçtır. Böylece anne ve baba otoritesi; çocuk için güven duygusu ve otoriteye itaati beraberinde getirmektedir. Anne ve babanın ilgi ve bakımına muhtaç olan çocuk ve anne-baba arasındaki otorite de kaçınılmaz olmaktadır. Bu durumda anne ve baba çocuğun gelişiminde yol gösterici olarak çok önemli bir yere sahiptir.

Toplumsal algıda çocuğun başarılı olması iyi bir yol göstericiye/rol modele sahip olmasına bağlanırken çocuğun başarısız olması da aynı şekilde iyi bir yol göstericiye sahip olmamasına bağlanmıştır. İyi bir rol göstereni olmayan çocuğun kolaylıkla yanlış yapabileceği düşünülmektedir. Geçirilen kötü çocukluk döneminin bu dönemde yaşanan travmatik olayların birey üzerindeki etkisi Yusuf Atılgan'ın Aylak Adam romanının ana karakteri C. de açıkça görülebilmektedir. Babasından nefret eden ve onu öldürmeyi isteyen C. bunu yapamamış, Freud'un teorisinde olduğu gibi babası ile bir özdeşleşme de gerçekleştirememiştir. Tüm bunlara bağlı olarak romanda C.'nin çevresine yabancılaşması, uyumsuzluğu ve tutunamaması ile hem modern dönemde bireyin yabancılaşması hem de babayı çağrıştıran ve babanın temsil ettiği kurulu düzen yasasının reddi anlatılmaktadır (Atılgan, 2015).



Resim 2.18. Kaan Ertem, Öğreten Adam ve Oğlu, Karikatür

Otoriter bir babayı yapıcı ve yol gösterici bir öğretmene benzeten Oktan ve Akyol, bir babanın çocuğun nerede, kimlerle çalışacağı, ne iş yapacağı, nerelere gidebileceği, dini nasıl yaşaması gerektiği, boş zamanını nasıl geçireceği, kime âşık olacağı ve kiminle evleneceğine kadar her türlü kararda hegemonya hakkını elinde bulundurduğunu böylece, “oğulun makbul bir erkek olarak inşa edilmesinde bir anlamda müteahhitlik ettiğini” söylemişlerdir (2016, s. 101). Babanın öğretici ve iyi bir yol gösterici olduğu tüm bu durumlar, çocuğun birey olarak kendini ne kadar oluşturabileceği sorunsalını da beraberinde getirmektedir.

Özbay ve Baliç “Erkekliğin Ev Halleri” adlı makalesinde, baba otoritesinin ailenin diğer bireylerini nasıl etkilediğini “akşam yemeği” örneğiyle somutlaştırmışlardır. Babanın ailedeki en temel işlevlerinden biri olan “bakmak” ve “kontrol etmek” için en uygun zaman tüm aile fertlerinin bir arada olduğu topluca yenen akşam yemeğidir. Babanın otoriter varlığı tüm aileyi akşam yemeğinde bir araya getirirken babanın yokluğunda, “doğru düzgün” bir yemek hazırlanmayabilir, herhangi bir şeyler atıştırılarak yemek geçiştirilebilir ya da yemek saati esnetilebilir. Özbay ve Baliç bu durumun aile bireyleri için tatil gibi algılandığına ve babanın herhangi bir nedenle akşam yemeğinde olmamasının bir fırsat olarak kabul edildiğine dikkat çekmişlerdir.

2.3.1. Kurban: Boyun eğme

Mitolojide ve tek tanrılı dinlerde geçen bazı anlatılarda babaların çocuklarını kurban ettiği ve çocukların ise baba otoritesine rıza göstererek boyun eğdiği görülmektedir. İnsanın kurban edilmesi Antik Mısır, Aztekler, Mayalar ve Keltler gibi çoğu kültürde ve Sami kabilelerinde görülmektedir. Bu kabilelerde doğan ilk çocuk “Tanrı’nın çocuğu” olarak kabul edildiği için kurban edilmiştir. Böylece, kurban Tanrı’ya ait olanın geri verilmesi anlamına gelmektedir. Türk Dil Kurumu’na göre Kurban; “Dinin buyruğunu veya bir adağı yerine getirmek için kesilen hayvan” anlamına gelmektedir. Kurbanı, “ilah olarak kabul edilen ya da yüceltilmiş bir varlığa sunulmak üzere kesilen canlı hayvan” olarak tanımlayan Kahyaoğlu, çok tanrılı dinlerde kurban kesmenin, “kutsal bir eylemde bulunmak ya da bir şeyi kutsallaştırarak onu tanrılar dünyasına katmak” anlamına geldiğini de vurgulamaktadır (2000, s. 104).

Antik çağlardan bu yana tanrıları memnun etmek, felaketlerden ve kötü güçlerden korunmak, bir dileğin gerçekleşmesini istemek, bereket ve bolluk ve ölümlerin ruhları gibi farklı nedenlerle hayvanlar kurban edilmiştir. Hayvanın yanı sıra bazı uygarlıklarda şarap ve bira gibi içeceklerin yanında insan kanının ölümlere adak olarak sunulduğu bazen de meyve, sebze ya da pirinç, buğday gibi tahılların kurban edildiği bilinmektedir. İster bir tahıl, isterse hayvan ya da insan olsun birçok toplumda kurbanın hazırlanan sunakta yakılmasının da yaygın bir yöntem olduğu bilinmektedir. Baba otoritesine itaat eden çocuğa örnek olarak Truva Savaşı’nda Aka ordusunun komutanı Agamemnon’un kızı İphigeneai’yı kurban etmesi gösterilebilir. İphigeneai’nın Artemis’e kurban edildiği bu olayda, İphigeneai’nın baba otoritesine karşı çıkmadan emirlerine itaat etmesi dikkat çekmektedir. Bulfinch’in (1855/2012, s. 187) anlattığı mite göre; Troya’ya karşı sefere çıkmaya hazırlanan Yunanlı askerler Agamemnon önderliğinde birleşerek iki yıl süren uzun bir hazırlık yapmış ve Boeotia’daki Aulis Limanı’nda toplanmıştır. Hazırlıklar sırasında avlanan Agamemnon, Artemis (Diana) için kutsal sayılan bir geyiği öldürmüştür. Buna karşılık Artemis, Agamemnon’un ordusuna salgın hastalık vererek, rüzgârın çıkmasını engelleyerek gemilerin/ordunun limandan ayrılmasına engel olmuştur.



Resim 2.19. İphigenia'nın Kurban Edilmesi, Helenistik dönem heykeli

Kâhin Kalkas tüm bunlara neden olanın Artemis'in öfkesi olduğunu, Tanrıçanın sunağında bir bakirenin kurban edilmesi gerektiğini Artemis'in öfkesinin ancak bu şekilde geçebileceğini söylemiştir. Bu bakire ise Artemis'in geyiğini avlayan Agamemnon'un kızı İphigenia'dır. Agamemnon istemese de kızını kurban etmeye razı olmuştur. İphigenia'a sessizce kaderine boyun eğmiş, tam kurban edileceği sırada Artemis ona acımış ve sunaktan alarak yerine dişi bir geyik bırakmıştır. Tarihte kız çocuğunun kurban edildiği bir diğer olay Tevrat'ta anlatılan "İsrail'in komutanı Yiftah'ın kızını kurban etmesi" olayıdır. Birçok toplumda olduğu gibi İsrail toplumunda da baba otoritesine tabi olan kız çocuğunun yaşamıyla ilgili tüm önemli kararlar babaları tarafından alınmaktadır. Yiftah'ın kızı babasının Tanrı'ya verdiği söze hiçbir şekilde itiraz etmemiş ve babasını yargılamadan onun andını yerine getirmesini beklemiştir. Yiftah'ın Ammonlularla yapılan savaşta kazandığı büyük zaferden sonra kızını kurban etmesi, İncil: Hakimler 11, s. 30-40 bölümünde şöyle anlatılmaktadır:

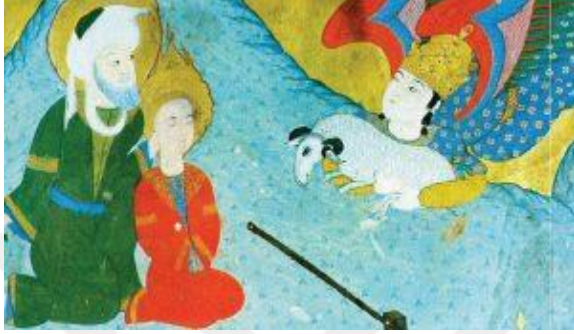
Rabbin önünde ant içerek şöyle dedi: "Gerçekten Ammonlular'ı elime teslim edersen, onları yenip sağ salım döndüğümde beni karşılamak için evimin kapısından ilk çıkan, Rab'be adanacaktır. Onu yakmalık sunu olarak sunacağım."

Yiftah bundan sonra Ammonlularla savaşmaya gitti. Rab onları Yiftah'ın eline teslim etti. Yiftah, başta Avel-Keramim olmak üzere, Aroer'den Minnit'e kadar yirmi kenti yakıp yıkarak Ammonlulara çok büyük kayıplar verdirdi. Böylece Ammonlular İsraililerin boyunduruğuna girdi. Yiftah Mispa'ya, kendi evine döndüğünde, kızı tef çalıp dans ederek onu karşılamaya çıktı. Tek çocuğu oydu, ondan başka ne oğlu ne de kızı vardı. Yiftah, kızını görünce giysilerini yırtarak, "Eyvahlar olsun, kızım!" dedi, "Beni perişan ettin, umarsız bıraktın! Çünkü Rab'be verdiğim sözden dönemem." Kız, "Baba, Rab'be ant içtin" dedi, "Madem Rab düşmanların olan Ammonlulardan senin öcünü aldı, ağzından ne çıktıysa bana öyle yap." Sonra ekledi: "Yalnız bir dileğim var: Beni iki ay serbest bırak, gidip arkadaşlarımla kırlarda gezineyim, kızlığıma ağlayayım." Babası, "Gidebilirsin" diyerek onu iki ay serbest bıraktı.

Baba otoritesi karşısında çocuğun itaat etmesi ve rıza göstermesi Kuran-ı Kerim'de ve Tevrat'ta anlatılan İbrahim ve oğlu İsmail³arasında yaşanan "kurban" olayında görülmektedir. Tevrat'ta ve Kuran-ı Kerim'de geçen kurban olayı birbirlerine benzese de bazı farklı yönleri bulunmaktadır. Bu olayda İsmail'in hem babası İbrahim'e hem de Tanrı'nın otoritesine itiraz etmeden sorgusuz sualsiz itaat ettiği, İbrahim'in ise Tanrı otoritesine boyun eğdiği ve itaat ettiği görülmektedir. Her iki durumda da kendinden daha güçlü olana karşı gösterilen itaat söz konusudur. İslam'a göre 86 yaşında olan İbrahim'in hiç çocuğu olmamıştır. İbrahim bir çocuğu olması için Allah'a yalvarmış, duası kabul olmuş ve Hacer'den oğlu İsmail doğmuştur. İsmail 7 yaşına geldiğinde İbrahim'e üç gece ard arda adağı hatırlatılmıştır. Bu olay Kuran-ı Kerim'de şöyle anlatılmıştır:

"Ey Rabbim!Bana dürüst ve erdemli olacak bir erkek çocuk bağışla!". Bunun üzerine ona kendisi gibi yumuşak huylu bir erkek çocuk müjdeledik. Ve bir gün çocuk, babasının tutum ve davranışlarını anlayıp paylaşacak olgunluğa eriştiğinde babası şöyle dedi: "Ey yavrucuğum! Rüyamda seni kurban ettiğimi gördüm: bir düşün, ne dersin?", İsmail: "Ey babacığım" dedi, "sana emredilen neyse onu yap: İnşallah beni sıkıntıya göğüs gerenler arasında bulacaksın!". Fakat ikisi Allah'ın emri olarak gördüklerine kendilerini teslim edince ve İbrahim onu yüzüstü yatırınca, kendisine seslendik: Ey İbrahim, sen şimdiden o rüyanın amacını yerine getirmiş oldun!". İşte iyilik yapanları Biz böyle ödüllendiririz: çünkü bu, gerçekten apaçık bir sınama idi. (Saffat Suresi 23 /100-106).

³ Kuran-ı Kerimde İbrahim'in Hacer'den olan oğlu İsmail'i, Tevrat'ta ise Sara'dan olan oğlu İshak'ı kurban ettiği anlatılmaktadır.



Resim 2.20. İbrahim'in İsmail'i Kurban Etmesi Melek ve Koyun, minyatür



Resim 2.21. İbrahim'in İsmail'i kurban etmesi 1410-11 yılları arasında basılan minyatür

Konunun sıklıkla ele alındığı Minyatürlerden biri, Zübdetü't-Tevarih⁴ adlı eserde yer almaktadır. İbrahim ve İsmail resmin sol tarafında yer alırken sağ üst köşede kucağında tuttuğu koçla gelen melek görülmektedir. Tevrat'ın Tekvin bölümünde anlatılana göre; İbrahim ve eşi Sara'nın çocuğu olmamıştır. İsmail'in annesi ise İbrahim'in Mısırlı cariyesi olan Hacer'dir. Hamileliği boyunca Sara'dan kötü muamele gören Hacer, başını alıp gitmiş, bir melek tarafından ona bir oğlu olacağı ve adını "Tanrı işitir" anlamına gelen İsmail koyacağı söylenmiştir. İbrahim 99 yaşına geldiğinde Tanrı ona görünmüş ve artık isminin "yüce baba" anlamına gelen Avram yerine "çoğunluğun babası" anlamına gelen İbrahim olacağını söylemiştir. Bir yıl sonra İbrahim 100 yaşında karısı Sara 90 yaşındayken bir oğlu olmuş ve İbrahim onun adını İshak koymuştur (Cömert, 2018, s. 146-149).

Tanrı İbrahim'den oğlu İshak'ı kurban etmesini istemiştir. Tanrının isteğine boyun eğen İbrahim yanına oğlunu, iki uşağını, hazırladığı odunları ve eşeğini alarak yola çıkmış, üç gün sonra gitmek istediği yere ulaştığında uşakları ve eşeğini dağın

⁴ Zübdetü't-Tevarih / "Tarihlerin Özü":1583'de Seyyid Lokman tarafından yazılan eserin minyatürleri Nakkaş Osman tarafından yapılmıştır. Genel İslam tarihi olan eserde peygamberler ve mucizeleri minyatürlerle canlandırılmıştır. Osmanlı tasvir sanatında peygamberler tarihiyle ilgili minyatürlerin görüldüğü ilk eser olarak kabul edilmektedir.

eteklerinde bırakarak oğlu İshak'la birlikte dağa çıkmıştır. Yolda İshak, babasına Tanrıya kurban edecekleri koçun nerde olduğunu sormuştur. İbrahim'de koçun Tanrı tarafından gönderileceğini söylemiştir. Uygun yere geldiklerinde İbrahim bir sunak hazırlayarak üstüne getirdikleri odunları ve onun da üstüne elleri arkadan bağlanmış durumda olan oğlu İshak'ı yerleştirmiştir. Tam oğlu İshak'ı kesmek üzereyken bir melek ismiyle ona seslenerek durmasını istemiştir. İbrahim, Tanrı'ya inancının sınıandığı bu sınavdan başarıyla geçmiştir (Tekvin, 22, s. 1-19).



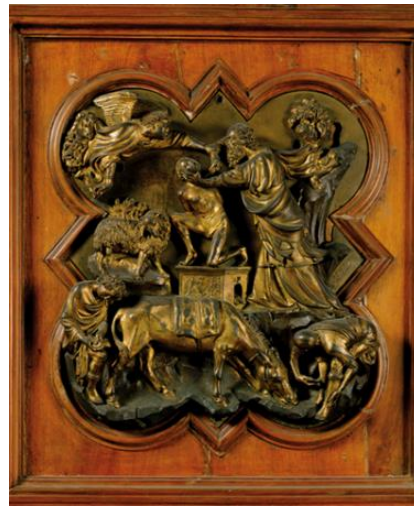
Resim 2.22. Ghiberti, İbrahim, Üç Melek ve İshak'ın Kurban Edilişi

Ghiberti tarafından yapılmış olan mozaikte, İbrahim'e bir oğlu olacağını söylemek için gelen üç melek ve İbrahim'in İshak'ı kurban edişi bir arada gösterilmektedir. Resmin sol bölümünde İbrahim, masaya oturmuş üç meleğe yiyecek getirmekte en solda karısı Sara, onların konuşmalarını dinlemektedir. Sağ bölümde, hazırlanan sunak üzerinde kurban edilmeyi bekleyen İshak ve İbrahim yer alırken resmin üst bölümünde İbrahim'i durduran melek, ön düzlemde ise İbrahim'in ayakları dibinde, Tanrının gönderdiği koç bulunmaktadır.



Resim 2.23. Ghiberti, İbrahim'in İshak'ı Kurban Etmesi, 1401-1403

Birçok sanatçı tarafından ele alınan kurban, 1401'de Floransa'da düzenlenen bir yarışmanın da konusu olmuştur. Floransa kentinin Vaftizhanesinin ikinci tunç kapısı için "İbrahim'in İshak'ı Kurban Etmesi" öyküsünü konu alan bir yarışma düzenlenmiştir. Giorgio Vasari'ye göre bu konunun seçilmesinde "içinde doğa, insan ve hayvan figürlerinin olması ayrıca öndeki figürlerin tam rölyef, ikincilerin yarı rölyef ve üçüncülerinde alçak rölyef şeklinde yapılabilecek olması" (aktaran Kahyaoğlu, 2000, s. 107) etkili olmuştur. Yarışmaya Jacopo della Quercia, Filippo Brunelleschi ve Lorenzo Ghiberti'nin de aralarında olduğu dönemin önemli sanatçıları katılmış finale Lorenzo Ghiberti ve Filippo Brunelleschi kalmış, yarışmayı ise Ghiberti kazanmıştır.



Resim 2.24. Brunelleschi, İbrahim'in İshak'ı Kurban Etmesi, 1401-1403



Resim 2.25. Bülent Şangar, Baba ve Kurban (üstte)

Çalışmalarında kendi belleğini yapısöküme uğratarak toplumsal ve kamusal alanda birey olmakla ilgili işler üreten Bülent Şangar, Aydan Mürtezaoğlu ile birlikte SALT Beyoğlu’nda açmış oldukları “Devamlılık Hatası” sergisinde “Kurban” adlı çalışmasına da yer vermiştir. Çalışmada, Taksim Meydanı’nda oğlunu kurban eden bir baba görülmektedir. Şangar, babası tarafından kurban edilen bir oğul olarak bireyin kurban olma halini çarpıcı bir şekilde eleştirmiştir.

2.4. Otorite ve Çatışma

Otoriteye karşı gelme ve ona itaat etme arasındaki çelişkili durum, baba ve çocuk arasındaki çatışmada, çocuğun otorite olma isteği ve babasını buna engel olarak görmesinin bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Baba-çocuk çatışması üzerine en kapsamlı incelemelerden biri Psikanalitik kuramın kurucusu Sigmund Freud tarafından yapılmıştır. Freud, psikoloji alanında yapmış olduğu yeniliklerle, insanın gelişimi için yaşam öyküsü üzerine odaklanarak psikanaliz yöntemini geliştirmiştir. İnsanın ‘diğerleri’ ile olan ilişkisinde kendi hayatına bakışı ile geliştirilen psikanaliz, Simitis’in “Sigmund Freud, Yaşamım ve Psikanaliz” kitabında vurguladığı gibi; “aile içindeki temel durum ve çatışmaları saptayarak adeta her insanın yaşam öyküsünün izleyeceği bir yol” olmuştur (1925/2016, s. 39).

Baba-çocuk ilişkisinin baba-çocuk çatışmasına dönüşmesinde toplumsal yapıyı değiştiren olaylar önemli rol oynamıştır. Christop Stözl, Franz ve Hermann Kafka arasında çatışmaya neden olan kuşak farkını, “iki Yahudi kuşağı arasındaki önlenemez yarılma” olarak yorumlamaktadır. Roger Hermes, Stözl’ün bu yorumunu aktarırken kendisi de “Babaya Mektup” kitabında yer alan, “Babaya Mektup ve Alıcısı Hermann Kafka” adlı makalesinde benzer bir yaklaşımda bulunmuştur. 1849 tarihli eşitlik yasalarına bağlı olarak Yahudi toplumunda yaşanan toplumsal değişimlerin baba-oğul arasında yaşanan çatışma ve yabancılaşmaya neden olmasını şöyle açıklamıştır:

(...) Yahudi toplumunun kendisi de –hareketlilik ve asimilasyon sonucunda- büyük değişimlere maruz kaldı; öyle ki, oğulların ilk kuşağı bile –diğer etkenlerin yanı sıra, akademik eğitim olanağıyla da- baş döndürücü gelişmeler temelinde babalarının kırsal deneyim dünyasından çok uzaklaştılar ve bir diyalog olanaksız gibi görünmeye başladı. Bir yanda, Kafka’nın Prag’lı yaşlıları açısından belirleyici olan, aşırı dinamik ve otoriter babalar kuşağı; diğer yanda da belirli bir köksüzleşme ve yabancılaşma deneyimine sahip Yahudi gençleri (...). (1952/2016, s. 77).

Sosyo-ekonomik değişimlere bağlı olarak yaşanan kuşaklar arası uyumsuzluk ve çatışma, toplumsal travmanın en çok deneyimlendiği alan olarak dikkat çekmiştir. Modernleşme sürecine paralel olarak dönüşen baba-çocuk ilişkisinde baba figürü, çoğunlukla Doğu ve gelenekle, çocuk da Batı ve modernlik ile özdeşleştirilmiştir. Böylece baba-çocuk çatışması, Doğu-Batı çatışmasının bir tür yansıması olarak görülmüştür (Oktan ve Akyol, 2016, s.97). Jale Parla, Tanzimat dönemi romanlarını incelediği “Babalar ve Oğullar” kitabında Tanzimat dönemi yazarlarının hem gerçek hem de simgesel anlamda “baba otoritesinden” yoksun olduklarını ve kendilerinden sonraki kuşağında babaları oldukları için oğullarla uyuşmadıklarını ama bu uyumsuzluğun bir çatışma değil, devamlılık ilişkisi olduğunu vurgulamaktadır (2018, s. 19-20). Geleneği temsil edilen bu babaların oğullarına nasihatler ve öğütler yazması bu dönem yazının sıkça görülmektedir. Babanın Doğu’yu temsil eden otoriter karakteri karşısında çocuk, onun kurbanı olarak yorumlanmaktadır. Bu bağlamda, çocuk ve babanın birbirini anlayamamasını, birbirine yabancılaşmasını ifade eden “Kuşak farkı” deyiimiyle toplumsal değişimlerin kuşaklar arasında açtığı mesafeye dikkat çekilmektedir. Turgenyev, “Babalar ve Oğullar” romanında dönemin Rusya’ında ataerkil toplum yapısının devamını sağlamaya çalışan babalar ve bu yapıyı yok etmek için savaşılan oğulları anlatmıştır. Böylece roman babalar ve oğullar arasındaki çatışmayı geleneksellik-bireysellik arasındaki çatışma ile anlatmaktadır.

Gelenekçi ve otoriter baba figürü, çocuğun kimlik inşasında yaşadığı sorunların temel nedenlerinden biri olarak görülmekte, çocuğun kendini inşa edememesinin sorumlusu olarak baba suçlanmaktadır (Turgenyev, 1862/2017).

Kafka, “Babaya Mektup” kitabında başarısız ve zayıf bir kişiliğinin oluşmasından hatta evlenememiş olmasından dolayı da babasını suçlamaktadır. Oğuz Atay da, tıpkı Kafka gibi yaşamındaki birçok şeyin sorumlusu olarak babasını suçlamaktadır. Bunlardan biri, öğrenciyken ilgi duyduğu resim ve tiyatrodan, babasının baskısından dolayı vazgeçmek zorunda kalmış olmasıdır. Babası Cemil Bey’in ölümünden iki yıl sonra “Babaya Mektup” u yazan Atay, kendisini *orta yaşlarda, yalnız yaşayan, bunalımlı ve mutsuz biri* olarak tanımlamasıyla tıpkı yazdığı karakterler gibi “Tutunamayanlar” dan biri olmuştur. Kendini iyi ifade edememesi, eşya ve etrafına aidiyet hissetmemesi onda bir tür yetersizlik duygusuna dönüşmüş, bunun sorumlusu olarak da babasını suçlamıştır. Atay ayrıca babası ile ilişkisinin alışıldık baba-oğul ilişkisinden farklı olduğunu yazmıştır. Bu farkı ise “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 zamanında öğrenemedim, dünyanın birçok yönünü hiç bilemedim. Bazı olayların nedenini de çok sonraları öğrenebildim” şeklinde açıklayarak babasını suçlamaktadır (Atay, 2002, s. 178).



Resim 2.26. Rabia Demir, Babaya Mektup III, (Oğuz Atay ve F. Kafka'ya saygı), kitap üzerine karışık teknik, her biri 16 x 23 cm.,12 parça, 2016

“Babaya Mektup” kitabının sunuş yazısında Şebnem Sunar, Kafka’nın bu mektubu “Praglı sekreter Julie Wohryzek ile evlenmesine karşı çıkan babasıyla yaşadığı çatışma” sonucunda yazdığını ifade etmiştir (1952/2016, s. 11). Kafka babasına yazdığı mektupta, onun otoriter yapısının kendisi üzerinde oluşturduğu baskı ve korkudan bahsetmektedir. Bu, öyle bir korkudur ki Kafka mektubuna bu korkunun nedenini açıklayarak başlamakta ve mektubu yazarken bile babasından korktuğunu belirtmektedir. Bu korkunun nedeni dayakta değildir; çünkü Kafka mektubunda babasından hiç dayak yemediğini, ama onun bağırmasını, öfkeyle yüzünün kızarmasını, pantolon askılarını telaşla çözüp, iskemlenin sırtında kullanılmaya hazır bırakmasını betimlemiştir. Kafka, dayaktan daha kötü olan bu durumu “asılarak idam edilecek bir insanın yapılan bütün hazırlıkları yaşamak zorunda bırakılarak, son anda affedildiğini öğrendiğinde hayatı boyunca çekeceği eziyete” (1952/2016, s. 33) benzetmiş ve şöyle anlatmıştır:

Geçenlerde bir kez, senden korktuğumu öne sürmemin nedenini sormuştun. Genellikle olduğu gibi, verecek hiçbir cevap bulamadım; kısmen tam da sana karşı duyduğum bu korku yüzünden, kısmen de bu korkuyu gerekçelendirmek üzere, konuşurken toparlayabileceğimden çok daha fazla ayrıntı gerektiği için. Ve şimdi burada sana yazılı bir cevap vermeyi deniyor olsam da, bu fazlasıyla eksik kalacaktır; çünkü bu korku ve onun etkileri senin karşında yazarken de ket vuruyor bana ve dahası meselenin büyüklüğü, hafızamın ve aklımın sınırlarını çok aşıyor. (1952/2016, s. 15).



Resim. 2.27. Rabia Demir, Kullanıma Hazır “Nesne”, fotoğraf, 2017

Türk aile yapısında da çocuğun tüm yaşamında babadan ve aileden bağımsız olma isteğinin yanı sıra eş ve iş seçimi baba-çocuk çatışmasının başlıca nedenleri arasında yer almaktadır. Yakın geçmişe kadar Türk aile yapısında erkek çocuğun ve kız çocuğun evleneceği kişiye anne-baba karar vermektedir. Yeşilçam sinemasında benzer örneklere sıkça rastlamak mümkündür. Bunların başında zengin kız-fakir oğlan, zengin oğlan-fakir kız aşkı karşısında bu aşka karşı çıkan otoriter baba figürü ile yaşanan çatışma gösterilebilir.

Baba, çocuğun seçtiği kişinin kendilerine uygun olmadığını düşünürken çocuk babadan aşkına/kendisine saygı duymasını istemekte böylece çocuğun hayatı ile ilgili bir kararın verilmesinde çatışma yaşanmaktadır. Bu durum baba-çocuk arasındaki çatışmayı kaçınılmaz bir hale getirmektedir. Yeşilçam'da böyle bir durumda baba otoritesine boyun eğmeyen kızların aksine ataerkil toplum yapısı kız çocuğundan babanın otoritesine razı olmasını, kaderine boyun eğmesini beklemektedir. Anadolu'da yaygın bir şekilde görülen küçük yaşta evlendirilen kız çocuklarının durumu, fikirlerinin sorulmaması, seçim hakkı tanınmaması onları birer kurbanla dönüştürmektedir. Küçük yaşta, rızası dışında evlendirilen kız çocukları baba otoritesinin yanı sıra toplum baskısı ile de karşı karşıya gelmektedirler. Balkan Naci İslimyeli "Çocuk Gelin" adlı çalışmasında küçük gelinler gerçeğini çarpıcı bir biçimde gözler önüne sermektedir. Çiçek desenleri ve büyük bir kalp işaretinin önünde karşı karşıya durmuş birbirlerine sevgi ile bakan iki sevgiliyi gösteren bir duvar kâğıdı/halısının olduğu duvardaki askıda kullanılmayı/giyilmeyi bekleyen ya da giyilmiş ve yeni çıkartılmış bir damatlık ve küçük bir çocuk için hazırlanmış bir gelinlik asılmıştır. Kompozisyonun solundaki siyah arka plana ise, küçük bir çocuk ayakkabısı yerleştirilmiştir. Şükran Moral 2012'te yapmış olduğu enstalasyon da çocuk gelinler konusunu çok sert bir şekilde ele almıştır. Enstalasyon, üzerindeki gelinliği kanlar içinde olan küçük gelin olarak yapılmış bir kız çocuğu heykeli ile yine üzerinde kanlar bulunan Türkiye haritası şeklinde bir yataktan oluşmaktadır. Enstalasyon da çocuk figürüne gelinlik giydirilmiş, gelinliğe ve figürün kollarına altın takılar takılmış, gelinin beline de kırmızı kurdele bağlanmıştır.



Resim 2.28. Balkan Naci İslimyeli
Çocuk Gelin, enstalasyon, 2017



Resim 2.29. Şükran Moral, 2014
Çocuk Gelin, enstalasyon

Bilinçaltı kavramını geliştirerek insanın yaşamöyküsünü inceleyen Freud, insanı; beden, arzular ve yaşam öyküsü arasına sıkışmış bir varlık olarak kabul etmektedir. Doğuştan korunma ve cinsellik içgüdüleri ile doğan bu varlığı da bu iki içgüdü yönetmektedir. Freud'un "zihnin önceden verili bir şey olmayıp, çocuklukta şekillendiğini" savunması çocukluk dönemini ve çocuk-ebeveyn ilişkilerini önemli bir hale getirmektedir. Bu bağlamda Freud, baba-çocuk çatışmasını "Oidipus Kompleksi" ile açıklamıştır. Oidipus Kompleksi'nin Freud'un otoanalizlerinde ortaya çıktığını söylemek yanlış olmayacaktır; Freud, bu otoanalizlerinde annesine âşık olduğunu ve babasını kıskandığını itiraf etmiştir. Bu duygunun ise genele uygulanabileceğini bunun çocuklukta rastlanan evrensel bir olay olduğunu iddia etmektedir. Freud, Oidipus Kompleksi'ni oluştururken Musa ve babası arasındaki ilişkiyi de incelemiştir. Musa babasının iradesine rağmen doğmuş, babasının onu öldürmek istemesine rağmen kurtarılmış, bir sepetin içinde suya bırakılarak hayatta kalmıştır. Freud ayrıca, dünya edebiyatının en önemli yapıtlarından Sophokles'in "Kral Oidipus", Shakespeare'in "Hamlet" ve Dostoyevski'nin "Karamazov Kardeşler" kitaplarında geçen baba katli üzerinden baba-oğul ilişkisini inceleyerek "Oidipus Kompleksi"ni geliştirmiştir.



Resim 2.30. Rabia Demir, Baba'ya Mektup III, detay, (Oğuz Atay ve F. Kafka'ya saygı) kitap üzerine karışık teknik, 2016

Adını Sophokles'in "Kral Oidipus" adlı tragedyasından alan bu komplekse göre; erkek çocuklar annelerine âşık olurken onlara karşı bir takım cinsel arzular beslemekte ve babalarından nefret etmektedirler. Bu durumda kendisini baba ile özdeşleştiren ve onun yerine geçmek isteyen çocuk, bunu yapamayacağını kabul etmektedir. Babasının kendisinden çok daha güçlü olduğunu, onun kendinde olandan daha büyük bir penisi olduğunu kabul ederek babaya rakip olamayacağını anlamaktadır. Hatta düşmanca duygular beslediği babasının onu hadım ederek cezalandırabileceği korkusunu yaşayarak, babaya karşı beslediği düşmanca dürtülerini ve ona karşı beslediği nefret duygularını bilinçdışına iterek, Oidipus Kompleksini çözümlenmektedir. Bunun sonucunda erkek çocuk babası ile özdeşleşerek onun davranışlarını içselleştirmekte ve erkek cinsel kimliğini kazanmaya başlamaktadır. Tüm bunlara karşın annesine karşı hissettiği duygularda ise herhangi bir değişiklik olmamaktadır (Freud, 1917/2018, s. 17-18). Baba-oğul arasındaki ilişkiyi, oğulun babayı rakip olarak görmesini Freud şöyle analiz etmektedir:

Çocuk babasının yerinde olmak ister çünkü ona hayrandır ve onun gibi olmak ister, çünkü onu yolundan atmak ister. Tüm bu gelişme güçlü bir engele takılır. Bir noktada çocuk babasını ortadan kaldırma teşebbüsünün onun tarafından hadım edilmeye cezalandırılabilirliğini anlar. Hadım edilme korkusu yani maskülenitesini korumak amacıyla annesine sahip olma ve babasını yok etme arzusunun vazgeçer. Bu arzu bilinçaltında kaldığı sürece suçluluk duygusunun temelini oluşturur. (1917/2018, 17).



Resim 2.31. Rabia Demir, Babaya Mektup III, detay, (Oğuz Atay'a Saygı), kitap üzerine karışık teknik, 16 x 23 cm., 2016

Çocuğun kendi cinsinden ebeveynine karşı düşmanca bir tavır sergilerken karşı cinsten olan ebeveynine sevgi besleme şeklinde yorumlayabileceğimiz Oidipus Kompleksi kız çocukta daha farklı bir şekilde görülmektedir. Kız çocuk da erkek çocuk gibi ilk olarak annesine karşı sevgi beslemekte dört ya da beş yaşından sonra annesi ile fiziksel bir ilişki kuramayacağını anladığında sevgi nesnesi, “baba” olarak değişmektedir. Yine de Freud birçok kadının sevgi nesnesinin değişmediğini, kız çocuğunun babayı rakip olarak gördüğü durumda bile bunun erkek çocuk ve baba arasındaki gibi bir rekabet olmadığını söylemektedir (Freud, 1917/2018, s. 49-51). Böylece Freud, Oidipus Kompleksi'nin sadece erkek çocukta geçerli olduğunu savunurken, kız ve erkek çocuğun benzer tutum sergilediğini kabul eden Elektra Kompleksi⁵ni ise kabul etmemiştir.

Freud'un geliştirdiği komplekse de ismini veren Sophokles'in “Kral Oidipus” adlı tragedyasına göre: Çocukları olmayan Thebai kralı Laios ve kraliçe İokaste, Delphi'ye giderek Apollon'a bir çocukları olması için yalvarmışlardır. Tanrı, bir çocuklarının olacağını ama bu oğlun kralı öldürerek kraliçe ile evleneceğini söylemiştir. Kral ve kraliçe bu felaketten kurtulmak için çocuk doğduğunda ayaklarını bağlatarak Kithairon dağına bıraktırırlar. Çocuğu bulan Korinthos'lu çoban onu kral Polybos'a götürmüş böylece Oidipus, Korinthos kralının sarayında Polybos'u öz babası ve Merope'yi de öz annesi sanarak büyümüştür. Şiş ayakları yüzünden şiş ayaklı anlamına gelen Oidipus ismini almış, yıllar sonra onu büyüten ailenin gerçek ailesi olmadığını öğrenmiştir. Gerçekleri öğrenmek isteyen Oidipus, Apollon kâhinine yalvarmış ancak gerçeği öğrenememiştir. Kâhin, ona sadece kaderinde babasını öldürmek ve annesiyle evlenmek olduğunu söylemiştir. Böylece kaderinden kaçmak için Thebai şehrine gitmeye karar veren Oidipus, yolda karşılaştığı ve içinde Thebai kralı öz babası Laios'unda olduğu arabadakilerle yol verme yüzünden kavgaya tutuşmuş ve bir kişi hariç hepsini öldürmüştür.

⁵ Elektra Kompleksi: 3-6 yaş arasındaki (fallik dönem) babaya aşırı düşkün, anneyi rakip olarak gören kız çocuklarının daha sonra anneye özdeşleşmesi ile çözümlen Elektra Kompleksi, bu şekliyle erkek çocuğun baba ile yaşadığı çatışma ve yine onunla özdeşleşmesi ile son bulan Oidipus kompleksinin kız çocuğundaki yansıması olarak tanımlanabilmektedir. Komplekse adını veren Carl Gustav Jung, Yunan mitolojisinde anlatılan babasına duyduğu aşkla annesini öldürten Elektra'nın hikâyesinden esinlenmiştir. Freud ise Elektra kompleksi yerine hem kız çocuğu hem de erkek çocuk için Oidipus kompleksini kullanmayı tercih etmiştir.

O sıralarda Thebai kenti önünde başı ve göğsü bir kadın gibi; bacakları ve kuyruğu ise aslanınki gibi kanatlı bir yaratık olan bir Sphinks bulunmaktaymış. Hera'nın şehre bela ettiği bu Sphinks, şehrin girişinde bir dağda beklemekte, gelip geçen yolculara Musalardan öğrendiği bir bilmeceyi sorarak cevap veremeyenleri parçalayıp yemekteymiş.

Oidipus, Thebai şehrine gelirken yolda Sphinks'le karşılaşmış ve onun sorduğu, “Sabahleyin dört, öğleyin iki, akşamleyin üç ayak üzerinde hareket eden yaratık hangisidir?” sorusuna, “İnsandır; çocukluğunda iki eli, iki ayağıyla emekler, büyüdüğünde iki ayağıyla yürür, ihtiyarladığında ise bir de baston kullanır” diye cevap vererek bilmeceyi çözmüştür. Yenilen Sphinks bunun üzerine hırsından kendini denize atmış ve ölmüştür (Sophokles, MÖ. 428/2018, s. 6-10).

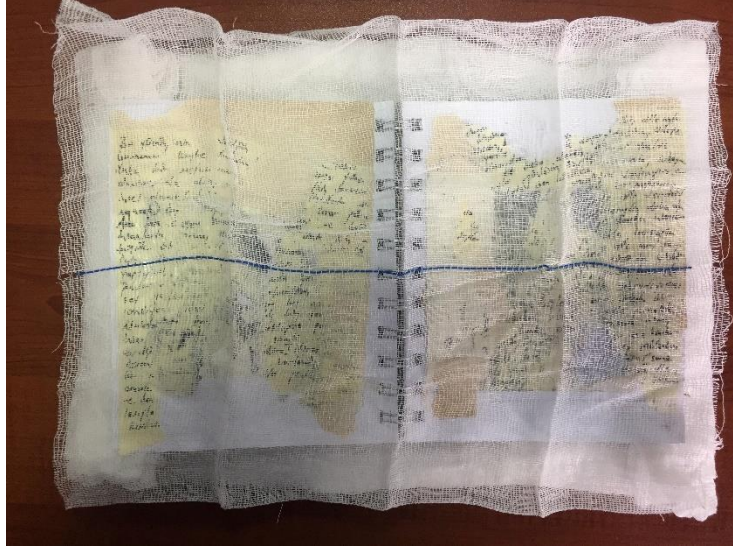
Oidipus, Thebai halkını bu canavardan kurtardığı için halk tarafından kral ilan edilmiş ve tanımadığı öz annesi Lokaste'yle evlenmiş ve böylece kehanetin tamamı gerçekleşmiştir. Hiçbir şeyden haberi olmayan ana-oğul' un dört çocukları olmuştur. Yıllarca mutlu ve rahat hayat süren Thebai 'de bir süre sonra kıtlık ve veba baş göstermiştir. Kahin'ler şehrin eski kralı Laios' un katilinin şehirden kovulmadan bu kıtlıktan halkın kurtulamayacağını söylemiştir. Oidipus yaptığı araştırmaların sonucunda katilin kendisi olduğunu ve şehre gelirken kavga ederek öldürdüğü adamlardan birinin babası olduğunu böylece, şehrin yaşadığı kıtlık ve vebanın suçlusunun kendisi ve annesi olduğunu öğrenmiştir. Eşi ve annesi olan Lokaste kendini asarak intihar etmiş; Oidipus ise, gözlerini oyarak kendini cezalandırmış ve sürgüne gitmiştir. Sürgüne gitmeden önce iki oğlu kendini savunmadığı için onları lanetleyen Oidipus'a ölene kadar kızını Antigone bakmıştır (Sophokles, MÖ. 428 2018, s. 40-50).



Resim 2.32. Herman Nitsch, Oidipus, 1990

Freud'a göre Kral Oidipus' da baba katiliği, "ustaca bir Şekilde kahramanın bilinçaltı güdüsünü ona yabancı bir kader aracılığıyla bir zorlama" (2018, s. 24) Şeklinde yansıtılmıŐ, böylece baba katiliği Őiirsel bir dille yumuŐatılarak saklanmıŐtır. Burada Oidipus annesine sahip olabilmek için babasını isteyerek öldürmemiŐ olsa da yolda karşılaştığı Sphinks, Freud'a göre babasını sembolize etmektedir. Çünkü Oidipus ancak Sphinks öldükten sonra annesine sahip olabilmifŐtir. Hamlet ve Karamazov Kardeşler' de ise babanın katili apaçık oğullar değilken, oğulların katilden intikam almaya dahi yanaŐmamıŐ olmalarını Freud, oğulların, duygusal olarak babayı katletmeyi arzuladıklarını ve babanın ölümünden de memnun olduklarını söylemektedir.

Analitik psikolojinin kurucusu ve Freud'un öğrencisi olan Carl Gustav Jung, Oidipus Kompleksi'ni eleŐtirerek, ebevenynlerin ocuk üzerindeki etkisinin evrensel bir konu olduğunu belirtmiŐ ve bunu baba arketipi ile açıklamıştır. Erich Fromm ise Freud'un Oidipus Kompleksi'ni evrensel bir olgu haline getirmesine karşı çıkmıştır. Fromm babanın rakip olarak görölmesinin, ona dıŐmanlık beslenmesinin, nefret edilmesinin ya da ocuk tarafından öldürölmek istenmesinin rastlanılabilecek bir Şey olsa da bunun nedeninin anneye olan bağımlılıkla bir alakası olmadığını savunmuştur. Fromm ayrıca, Freud'un Oidipus Kompleksi'nin her çocukta yaşanan evrensel bir olgu olarak ele almasına karşı çıkmıştır.



Resim 2.33. Rabia Demir, Babaya Mektup, Sargı bezlerine sarılmış defter, 2019

Fromm, böyle bir baba-çocuk çatışmasının özellikle ataerkil toplum yapısında ortaya çıkabileceğine dikkat çekmiştir. Ataerkil toplumda oğul, babanın isteklerine ve arzularına teslim olduğu için, baba tarafından tıpkı malı gibi kaderi belirlenmeye çalışılmakta buna bağlı olarak ta çatışmanın yaşanılması kaçınılmaz olmaktadır. Çünkü çocuk, mirastan hak kazanmak için ve babanın yerine geçebilmek için ona boyun eğmek ve kendi isteklerini bastırmak zorunda kalmaktadır. Bu bastırma ise, baskıyı yapan kişiye karşı nefret duymaya ve baskıyı oluşturan kişiden de kurtulma isteğine dönüşmektedir (aktaran Ormanlı, 2009, s. 29).

Eril dilin hâkim olduğu baba-çocuk çatışması anlatılarının yanında az sayıda da olsa karşılaşılan baba-kız çocuğu çatışmasına örnek olarak Shakespeare'in önemli tragedyelerinden biri olan Kral Lear' da (1605) Britanya kralı Lear ve kızları arasında yaşanan çatışma anlatılmıştır. Kral Lear ülkeyi üç kızına hiç de adil olmayan bir şekilde dağıtmış, bunun sonucunda bir takım trajik olaylar yaşanmıştır. Kral Lear ülkeyi paylaşarak hem ülkeyi hem aileyi bölmüş böylece kendisinin olan ve Tanrı tarafından seçildiğine inanılan krallık görevini bırakarak Tanrıya/babaya da karşı gelmiştir. Kızlarını adeta yarıştırmak sevgilerini tarif etmelerini istemesiyle başlayan olaylar sonunda yaşanan felaketlerin başlangıcı olmuştur. Kızlarından kendisini ne kadar sevdiğini söylemelerini istediğinde Goneril ve Regan sevgilerini tarif ederken yalan söylemişler, Cordelia ise gerçek sevginin konuşarak anlatılamayacağı için sessiz kalmayı tercih etmiştir. Kral Lear, Cordelia'yı evlatlıktan reddederek onun hakkı olan

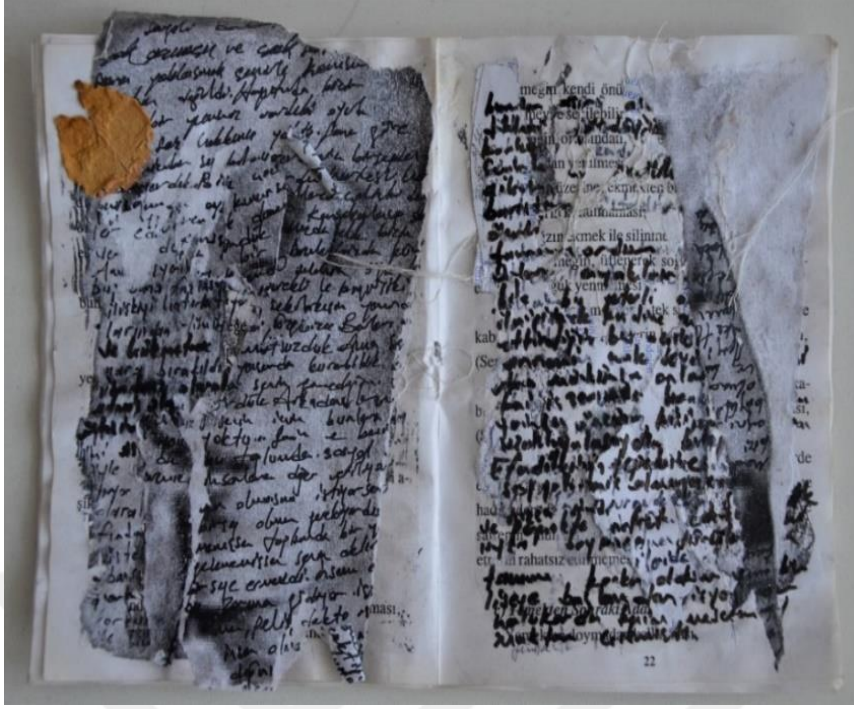
toprağı da diğer kızları arasında paylaşmıştır. Oyunda bir yandan da Gloucester ve iki oğlu arasındaki baba-çocuk çatışması anlatılır. Her iki olayda babalar ve çocukları arasındaki ilişki birbirine benzemektedir. Hem Kral Lear hem de Gloucester çocukları konusunda yanlış kararlar vermişlerdir (Shakespeare, 2016).



Resim 2.34. Rabia Demir, Baba'ya Mektup III, detay, (Oğuz Atay ve F. Kafka'ya saygı) kitap üzerine karışık teknik, 2016

2.4.1. İsyan: Ceza ve dönüş

Ailenin toplumsal mekanizmalardan biri olarak kabul edilmesi ile baba otoritesi ve iktidar ilişkileri arasında önemli bir bağ kurulması “baba” figürünü de sadece otoriteye indirgemektedir. Antik Yunan’dan günümüze hemen hemen her toplumda ve kültürde baba otoritesinin kadın ve çocuk üzerinde farklı yansımaları görülmektedir. Say’a göre (2015, s. 140) baba otoritesi; “Salt yöneten ve yönetilen ilişkisine indirgenemeyecek karmaşık bir sosyal ilişkiler bütünüdür.” Roma ve Mezopotamya’da babası hayatta olan bir erkek, kendisi baba olsa dahi aile reisi sayılmamaktadır. Babanın ölmesi durumunda ise aile reisliği ailenin en büyük oğluna geçmektedir. Antik Yunan’da bazı sitelerde baba otoritesine sınırlar getirilmiş olsa da baba, çocuklarını cezalandırma ve satabilme hakkına sahiptir. Benzer şekilde Çin’de baba, gerek gördüğünde çocuklarını satabilmektedir. İran’da kadın ve çocukların babaya karşı itaati mutlak kabul edilmektedir. Çocuğun babaya karşı gelmesi ise cezalandırılmasına neden olmaktadır. Babil hükümdarı Hammurabi tarafından hazırlanan kanunlara göre babasını döven bir çocuğun eli kesilerek cezalandırılmalıdır. Benzer şekilde bazı toplumlarda ise baba otoritesine karşı gelen çocuk ceza ile yetinilmeyerek toplum tarafından dışlanmaktadır (Demir, 2012, s. 38-42).



Resim 2.35. Rabia Demir, Babaya Mektup III, detay, kitap üzerine karışık teknik, 16 x 23 cm., 2016

Çoğu anlatıda baba otoritesine karşı gelen çocuk ya bir şekilde cezalandırılmakta ya da bir süre sonra pişman olarak babasına/baba evine tekrar dönmektedir. Çağan Irmak'ın 2005 yapımı "Babam ve Oğlum" filminde, babası ile yaşadığı bir çatışma sonrası evi terk eden oğlun yıllar sonra hem hasta olması, hem de bir oğlunun olmasına bağlı bazı nedenlerden dolayı baba evine dönmek zorunda kalışı ve otoriter baba ile yaşadığı olaylar anlatılır. "Daidolos ve oğlu İkarus" mitinde ise babanın sözünü dinlemeyen oğlun sonu ölüm olmuştur. Atinalı bir sanatçı, heykeltıraş ve mimar olan Daidolos, yaptığı kralın hoşuna gitmeyen bazı işlerden dolayı Kral Minos tarafından cezalandırılarak oğlu İkarus'la birlikte kapatılmıştır. Daidolos, oğlu ve kendisi için balmumundan kanatlar yapmış böylece oradan uçarak kaçmayı başarmışlardır. Ancak, kendisini dinlemeyen oğlu İkarus güneşe çok yaklaşmış ve kanatlarının erimesiyle denize düşerek ölmüştür. Böylece, baba sözü dinlemeyen oğlun hazin sonu denize düşerek ölmek olmuştur (Bulfinch, 1855/2012, s. 140).

Baba otoritesine itaat etmeme sonucunda cezalandırılan oğul imgesi, Rembrandt'ın, "Davud ve Abşalom'un Barışması", "Belshazzar'ın Ziyafeti" ve "Savurgan Oğlun Dönüşü" adlı resimlerinde de görülmektedir. Rembrandt, "Belshazzar'ın Ziyafeti"nde oğlun baba karşısında kibirlenmesinin cezalandırılışını, "Davud ve Abşalom'un

Barışması” ve “Savurgan Oğlun Dönüşü” resimlerinde ise baba otoritesine karşı gelen oğlun affedilmesini konu almıştır. Rembrandt, “Davud ve Abşalom’un Barışması” resminde Davud peygamber ve oğlu Abşalom’un barışmasını ele almıştır. Resimde Doğu’ya has ihtişamlı, değerli kumaş, altın ve mücevherlerden oluşan kıyafetler içindeki kibirli oğulun, başını babasının göğsüne gömdüğü, babanın da bu baş eğişi ve af dilemeyi büyük bir olgunluk ve tevazu ile kabul ettiği görülmektedir (Gombrich, 1950/2004, s. 424).



Resim 2.36. Rembrandt, Davud ve Abşalom’un barışması, 1642

“Belshazzar’ın Ziyafeti” Tevrat’ın Daniel 5. bölümünde anlatılmaktadır. Babil kralı Belshazzar, Kudüs’ü fethettikten sonra oradaki kutsal eşyaları Babil’e getirmiş bu başarısından dolayı da babasına karşı gurura kapılmıştır. Belshazzar, verdiği ziyafette “altın, gümüş, pirinç, demir, tahta ve taş tanrılarına...” şükretmiş, Kudüs Tapınağı’ndan yağmaladığı şarabı dağıtmıştır (Spence, 1998/2001, s. 25). O esnada ortaya çıkan gizemli bir el duvara “Tartıldın ve eksik bulundun. Tanrı senin krallığının günlerini saydı ve ona son verdi; Krallığın Med’lere ve Pers’lere verildi” mesajını yazmıştır. Rembrandt, Belshazzar ve çevresindekilerin korku ve dehşet içinde yazıya baktıkları anı betimlediği bu resimde babaya karşı kibirlenen oğulun cezalandırılışını göstermiştir.



Resim 2.37. Rembrandt, Belshazzar'ın Ziyafeti, 1668



Resim 2.38. Rembrandt, Savurgan Oğlun Dönüşü

“Savurgan Oğlun Dönüşü” tablosunda ise yaşlı babanın ayaklarına kapanarak ondan af dileyen oğlu görülmektedir. Resim konusunu İncil’de geçen “Tutumsuz Oğul” öyküsünden almaktadır. Bu konu, İsa’nın, günahkârları kabul ettiği için, onu eleştirenlere anlattığı bir öyküdür. Bu öyküye göre; varlıklı bir baba servetini iki oğlu arasında paylaşmış, oğullardan küçük olan kendi payına düşeni aldıktan sonra babasının yanından ayrılmıştır. Bir süre sonra günahkâr bir hayat yaşayarak tüm varlığını kaybetmiş, babasının yanına geri dönmüştür. Baba bu duruma çok sevinerek bir kutlama gerçekleştirmiş bir de kurban kesmiştir. Bu sırada tarladan dönen diğer oğul, babasına kendisinin onu hiç terk etmeyerek hep yanında olduğunu ancak buna rağmen babasının hiçbir zaman kendisi için böyle bir ziyafet vermediğini söyleyerek sitem etmiştir. Bunun üzerine baba, “Sen hep yanımdasın, neyim varsa senindir; ancak kardeşin ölmüştü, yaşama döndü; kaybolmuştu, bulundu. O yüzden sevinmek, kutlamak gerek” şeklinde cevap vermiştir (Luka 15, s. 11-32). Resim, asi oğulun baba tarafından iyi bir şekilde karşılandığını ve kabul edildiği anı göstermektedir. “Belshazzar’ın Ziyafeti” resmindeki *asi oğulun* yerini “Savurgan Oğlun Dönüşü” resminde *af dileyen oğul* almıştır. “Belşazzar’ın Ziyafeti”nde oğul cezalandırılırken, “Savurgan Oğlun Dönüşü”nde ki oğul affedilmektedir. Bazı eleştirmenlere göre, farklı tarihlerde yapılmış bu iki resim, Rembrandt’ın kendi babasıyla olan ilişkisini göstermektedir. Değirmencinin oğlu olarak bilinen Rembrandt, ressam olma isteğiyle babasına karşı çıkmıştır. Henüz küçük bir çocukken babası onu göz kulak olması için değirmene gönderdiğinde Rembrandt’ın orada resim yaptığı bilinmektedir.

Rembrandt yirmi dört yaşındayken babası ölmüş olmasına rağmen, değirmencinin oğlu olarak anılmaya devam etmiştir. “Savurgan Oğlun Dönüşü” isimli tablosu sanatçının soyadı ile imzaladığı tek tablosudur. Soyadı ise babanın adıdır: Lacan’ın, “baba yasaı” kavramı, babadan bağımsız, tanrının, devletin, yasa koyucu, yasaklayıcı ve otoritenin içselleştirilmesi olarak kabul edilmektedir. Böyle bir “baba yasaı” bireyi toplumsal yaşama bağlamasıyla anlam kazanmaktadır. Rembrandt’ın resimlerinde görülen baba-oğul ilişkisindeki otoriteye isyan ve oğlun cezalandırılması konuları Fransız ressam Jean-Baptiste Greuze’nin “Babanın Laneti: Nankör Oğul” ve “Cezalanan Oğul” isimli resimlerinde de görülmektedir. Greuze, “Cezalanan Oğul” resminde, baba evini terk eden oğlun bir süre sonra eve döndüğünde babasını ölüm döşeginde bulduğu anı, oğlun yaşadığı hayal kırıklığı ve üzüntüyü anlatmaktadır. Greuze konuyu, ölüm döşegindeki babanın etrafında toplanmış genç kızlar, ağlayan küçük çocuklarla birlikte kalabalık bir kompozisyonla resimlemiştir. Oğul kapıdan yeni girmiş, annesi yanında durarak babasını göstermekte ve durumu anlatmaktadır (Kınay, 1993, s. 127).



Resim 2.39. Jean-Baptiste Greuze, Cezalanan Oğul, 130 x 162 cm. 1777

2.4.2. Şiddet ve ölüm

Baba ve oğlun birbirini öldürdüğü kanlı şiddet olayları Antik Yunan’dan günümüze özellikle taht kavgalarında görülmüştür. Bu olaylarda baba, oğlun kendi otoritesine karşı gelerek krallığına son vereceğinden korkmuş çoğu zaman doğar doğmaz ölüme terk etmiş ya da öldürülmesini emretmiştir. Oğullar ise baba otoritesine karşı çıkarak, babanın düzenini bozmuş ve onun krallığına son vermiştir.

İlk örneklerine rastladığımız Yunan Mitolojisinde Kronos'un, babası Uranos'u öldürerek krallığı ele geçirdiği aynı sonu yaşamamak içinse çocuklarını doğar doğmaz yuttuğu ve oğlu Zeus tarafından öldürüldüğü anlatılır. Hellen şiirinin en önemli şairlerinden biri olan Hesiodos, "İşler ve Günler - Tanrıların Doğuşu" kitabının "Tanrıların Doğuşu" bölümünde Kronos ve Uranos'u şöyle anlatmıştır:

Üç oğulları daha vardı; hepsinin de adı duyuldu mu korku sarardı etrafı. Kottos, Briareus ve Gyes. Başı gökyüzünde olan bu çocukların omuzlarından sarkan korkunç, yüz kolları vardı. Aynı zamanda yine büyük bedenleri üzerinde yükselen elli de kafaları bulunuyordu. Gökyüzü planını uyguladığında, toprak çok rahatsız oldu ve karşı planını yaptı (...) "Çocuklarım! Bu sizin babanız da olsa, kötülükleri ortaya çıkaran odur." bundan sonra hiç kimse konuşmadı. Kötü niyetli Kronos annesine korkmadan dedi ki: "Ben halledeceğim bu işi, söz veriyorum sana. Mademki kötülükler ondan çıktı, ben de babama acımayacağım." (...) Geceleyin gökyüzü geldi ve hevesle karısının yanına indi. Toprağı sarmalamıştı. Ama pusudan çıkan oğlu ona sol elini uzattı. Sağ elinde kocaman bir tırpan vardı, sivri dişleriyle. Ardından fırlattı bunları bir yere. Fakat güzel bir şey değildi yaptığı ve kanlar fışkırdı içinden. (MÖ 700'ler/2018, s. 64-65).

Uranos'un ölümü ile egemenlik Kronos'a (Roma Mitolojisindeki ismiyle Satürn) geçse de Kronos'un sonu da babası Uranos'dan farklı olmamıştır. Günün birinde oğullarından birinin kral olup kendisini alaşağı etmesinden korkan Kronos, Rheia'nın doğurduğu her çocuğu yutmuştur. Hestia, Demeter, Hera, Hades ve Poseidon doğar doğmaz Kronos onları yutmuştur. Buna çok üzülen Rheia'ya son çocuğu Zeus doğduğunda onu Kronos'a vermek yerine, hiç kimsenin ulaşamayacağı bir mağaraya saklayarak büyükçe bir taşı bezlere sarmış ve onu Kronos'a vermiştir (Cömert, 2006, s. 22).



Resim 2.40. Pieter Paul Rubens, Oğlunu Yiyen Satürn, 1636-38

Kronos'un kendi çocuklarını yemesi Rubens ve Francisco de Goya gibi sanat tarihine damga vurmuş sanatçılar tarafından betimlenmiştir. Her iki resimde de Kronos (Satürn) yaşlı ve oldukça ürkütücü bir biçimde yeni doğmuş olan çocuğunu yerken görülmektedir. Yine her iki resimde de çocuğunu yiyen Satürn dışında hiçbir figüre ve mekâna dair hiçbir imgeye yer verilmemiştir. Böylece konunun dramatik boyutu çarpıcı ve yalın bir dille izleyiciye direkt gösterilmiştir. Goya'nın "Çocuklarını Yiyen Satürn" adlı resmi, sanatçının "Kara Resimler" olarak bilinen iki katlı evinin duvarlarına yaptığı 14 resimden birisidir. Resim evin mutfağında yer almaktadır. Satürn figürü oldukça büyük boyutlarda, küçük çocuk bedenini sıkıca tutmuş ve ondan bir parça kopartırken korkunç gözlerle betimlenmiştir. Koyu renkli arka planda kırmızı kan sahneye çarpıcı bir etki katmaktadır. Rubens'in resminde Satürn elinde tanrısal niteliğine vurgu yapan bir asa tutmaktadır. Goya ise karakterin mitolojik özelliklerinin hiçbirine yer vermez. Rubens, Satürn'nün yediği çocuğu yeni doğmuş bir bebek olarak resmederken Goya'da yetişkin bir beden dikkat çekmektedir. Goya'nın bir babanın kendi oğlunu yemesini konu alan bu resimle, İspanya'nın kendi insanına karşı uyguladığı şiddet ve savaşı, devrim sırasında ölen insanları, iç savaşın acımasızlığını gözler önüne serdiği düşünülmektedir.

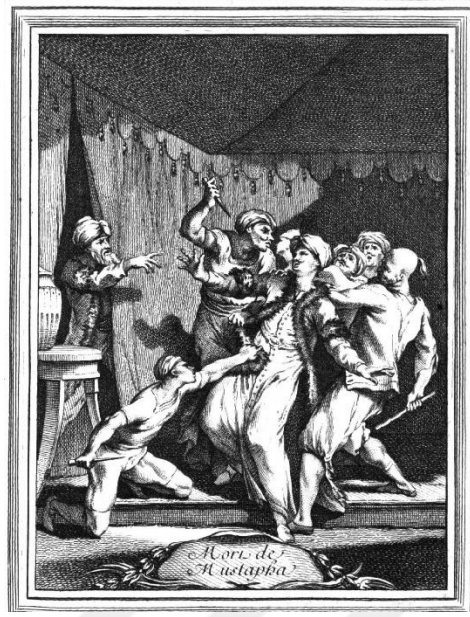


Resim 2.41. Francisco de Goya, Çocuklarını Yiyen Satürn, 1821-1823

Kronos'un çocuklarına yaptığı bu vahşiliğe ve krallığına ise oğlu Zeus son vermiştir. Zeus büyüdüğünde Titanların da yardımıyla babasıyla on yıl süren bir savaşa girmiş, babasını öldürerek kardeşlerini de kurtarmıştır. Böylece Zeus başa geçerek tüm ölümlülerin ve ölümsüzlerin kralı olmuştur. Okeanos'un kızı olan ve bilgeliği simgeleyen Metis' den doğacak olan bir çocuğun, babasını yenerek onun yerine tahta geçeceğinin bildirilmesi üzerine Zeus aynı sonu yaşamamak için Metis'i, doğum yaptığı sırada yutmuştur. Zeus ve Kronos arasındaki savaşı Cömert şöyle anlatmıştır:

İkiye ayrılmıştı Titanlar. Okeanos, Hyperion, Themis, Mnemosyne Zeus'un tarafını tuttular. Ötekiler ise Kronos'un. Teselya'da Othrys'te yerleşmiş olan Titan tanrılarla, yine Tesalya'da Olympos'ta cephe kuran Kronos oğulları arasındaki savaş on yıl sürdü. Zeus egemenliğini kabul ettirmek için her araca başvurdu. Ölüler Ülkesi'nin en derin yeri olan Tartaros'a inerek, orada tutsak tutulan Kykloplar'la, Hekatonkheir'leri (yüz kollu) serbest bıraktı. Kykloplar Zeus'a gök gürlemesini, şimşek ve yıldırımını verdiler. Yüz kolluların kapkara saldırılarıyla ezildi Titanlar. Toprağın altına tıkılıp, zincire vuruldular. Zeus'un buyruğuyla, üç tane Hekatonkheir bekçi konuldu başlarına. (2018, s. 23).

Oğul katli örneklerinden biri katlinin kim tarafından gerçekleştirildiği tartışma konusu olan Şehzade Mustafa'nın, babası Kanuni Sultan Süleyman'a isyan ettiği için boğularak öldürülmüş olmasıdır. Osmanlı'da Yavuz Selim ve II. Beayezid'in tahttan indirilmesi de şehzadelerin etrafında toplanan yeniçerilerin ayaklanması ile olmuştur. Yeniçerilerin Şehzade Mustafa'nın etrafında toplanması ve Mustafa'nın Kanuni'ye karşı ayaklanacağı söylentileri ile 1553 yılında 38 yaşında olan Şehzade Mustafa öldürülmüştür. Bir başka evlat katli de Firdevsi'nin Şahname'de anlattığı Rüstem'in Sührabı öldürmesidir. Şehzade Mustafa'yı Kanuni öldürmemekle birlikte ölüm fermanını vermiştir. Rüstem ise tıpkı Oidipus'un babasını tanımadan öldürdüğü gibi oğlu Sührabı tanımadan öldürmüştür. İran'ın sevilen ve herkes tarafından tanınan kahraman savaşçılarından biri olan Rüstem, bir gün avlanırken yolunu kaybederek Turan topraklarına girmiş, orda saygı ile karşılanmış ve misafir edilmiştir. Rüstem'den bir çocuğu olmasını isteyen ve gece odasına gelen Turan şahının kızı ile birlikte olmuş, yola çıkmadan eğer bir çocuğu olursa onu ilerde tanıyabilmek için bir bileklik bırakmıştır. Sührab büyüyüp, babasının Rüstem olduğunu öğrendiğinde babası ile ordularını birleştirerek bir cihan devleti kurmak arzusuyla tıpkı Oidipus'un babasını aramak için yola çıktığı gibi babasını bulmak için bir orduyla birlikte yola çıkmıştır.

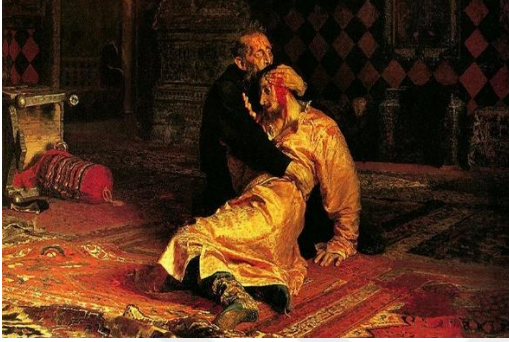


Resim 2.42. CI. Duflos Sculp, Şehzade Mustafa'nın Katlini Konu Alan Gravür, The History of The Present State Ottoman Empire, 1686

Yolda bir şekilde babası ile savaşmak zorunda kalarak babası tarafından öldürülmüştür (Firdevsi, 1010/2014 s.348-393). Rüstem'in oğlunu öldürdükten sonra kim olduğunu anladığında cansız bedenine sarılarak ağladığını gösteren minyatürlerde yer alan tasvirleri ise Repin'in resminde oğul İvan'ın cesedine sarılarak ağlayan Korkunç İvanı anımsatmaktadır. Korkunç İvan olarak bilinen Rus Çarı IV. İvan Vasiliyeviç, bir öfke krizi sonucu oğlu İvan Ivanoviç'in şakağına asasıyla vurmuş, oğlu kucağında ölmüştür. İlya Repin'in en önemli tablolarından biri olan "Korkunç İvan Oğlunu Öldürüyor" resmi, bir babanın oğlunu öldürdükten sonra dehşet ve korku içinde yaşadığı pişmanlığı göstermektedir. Nikolay Karamzin'in anlatımına göre olay şöyledir:

Korkunç İvan ile oğlu arasındaki ilişkiler kötüdür. Oğul İvan'ın ölümünden bir gün önce baba İvan, hamile olan gelini Yelena'nın odasına habersiz girivermiş, orada Yelena'yı o zamanki adetlere göre uygunsuz derecede az giyimli bir şekilde oturur görünce hiddetlenmiş, onu dövmeye başlamıştır. Karısının çılgınlıklarını duyan oğul İvan yardıma koşmuş ve babasına "İlk karımı nedensiz olarak manastıra gönderdin, ikincisine de aynı şeyi yaptın, şimdi de üçüncüsüne vurdun ve rahminde taşıdığı oğlunun ölümüne yol açtın demiştir." Yelena dayanın ardından düşük yapmıştır. Ertesi gün, oğlu bu konuyla ilgili olarak babasına çıkmış, babası ise onu, o günlerin gündeminde olan Livonya Savaşı ile ilgili olarak kendisine itaatsizlikle suçlamıştır. Oğul İvan, babasına olan sadakatini ısrarla tekrarlamış ama savaşla ilgili olarak, Pskov şehrinin kurtarılması gerektiğini savunmuştur. Oğlunun bu tutumuna öfkelenen baba İvan, asası ile oğlunun kafasına vurmuştur. Olaya şahit

olan Başbakan Boris Godunov, araya girmeye çalışmış ama kendisi de bir darbe yemiştir. Oğul İvan, şakağından yaralanmış şekilde yarı baygın yere yıkılmıştır. Baba İvan derhal oğluna koşmuş, yüzünü öpüp “Kahrolayım, oğlumu öldürdüm! Oğlumu öldürdüm!” diye bağırmıştır. Oğul İvan bir an ayılmış ve “sadık bir oğul ve sade bir kul olarak ölüyorum” demiştir. Sonraki birkaç gün boyunca baba İvan bir mucize olması için durmadan dua etmiş ama veliaht çar, birkaç gün sonra ölmüştür. (<https://www.wannart.com/korkunc-ivan-oglunu-olduruyor/>).



Resim 2.43. Ilya Repin, Oğlu İvan'ın Cesediyle Korkunç İvan, 1885, Moskova

Resim 2.44. Rüstem ve Sührab, Bir İran Resmi

Orhan Pamuk, “Kırmızı Saçlı Kadın” romanında ana karakter Cem’in yaşadıklarını hem Sophokles’in “Kral Oidipus”u hem de Firdevsi’nin “Rüstem ve Sührab”ıyla birlikte anlatmıştır. Henüz lisedeyken babasının onları terk etmesi ile yaz tatilinde kuyucu ustasının yanında çalışan Cem ustasını çoğu zaman babası yerine koymuştur. Kuyuda çalıştıkları bir gün elindeki kovayı ustasının başına düşüren Cem onu kaza ile öldürdüğünü zannedip, yardım istemek yerine oradan kaçmış ve olanları inkâr ederse, yok sayarsa gerçekten hiçbir şey olmayacağını düşünerek yaşananları inkâr etmiştir. Aradan geçen uzun yıllar sonra ustasının ölümünde kendisinin hiçbir suçu olmadığını ve bir oğlu olduğunu öğrenmiştir. Romanın merkezine Oidipus Kompleksini koyan Pamuk, baba-çocuk çatışmasını ana karakter Cem ve babanın karşı karşıya kaldığı bir çatışma olarak değil baba-oğulun karşılaşmaması ve babasızlığın oğul üzerindeki olumsuz etkileri ile tartışmıştır (Pamuk, 2017).

“Dursana ayaklarının üstünde çocuk!
Dursana bir kez (...).”⁶
Adalet Ağaoğlu

2.4.3. Kaçış: Otoriteden kopma

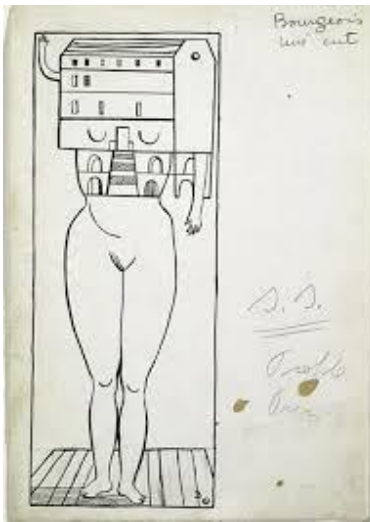
Ev, dört duvar olmanın ötesinde, evin dışındaki yaşamın tehlikelerinden aileyi koruyan kutsal bir mekân olarak kabul edilmektedir. Bu durumda baba, hem evin dışındaki kötülöklere karşı bir koruyucu görevi görmekte hem de evin dışındaki dünyayla aile bireylerinin iletişiminin kurulmasını sağlamaktadır. Fakat aşırı baskı ve otoritenin olduğu durumlarda ev; koruyucu bir mekân olmaktan öte, babanın (erkeğin), kadın ve çocuk üzerinde iktidarını sergilediği bir alan olarak bir tür hapisaneye dönüşmektedir. Ailenin lideri olarak babanın görevi, dış dünyanın tehlikelerine karşı ailesini korumaktır; bu da babanın aşırı koruyucu bir tavır sergilemesine neden olmaktadır. Babanın koruyucu olan bu tavrı, çocukta bir tür kapatılma, hapsedilme, kaçma ve kurtulma duygularını beraberinde getirmektedir. Bu bağlamda ev, otoriter babanın çocuklarını, özellikle kız çocuklarını bir tür kısıtlamaya uğratarak kapattığı, yasakladığı hatta gözetlediği bir mekâna dönüşmektedir. Baba ve kız çocuğu arasındaki çatışma ise bu noktada kız çocuğunun özgürlüğünü ispatlamak için kendisini sınırlandıran, dört duvar olarak gördüğu evden kurtulmaya çalışma, kaçma şeklinde görölmektedir. Evden çıkarak yani baba otoritesine karşı gelerek kazanılan bu kurtuluş aynı zamanda bireyin özgürleşmesi anlamına gelmektedir. Çünkü ev yani içerisi dışarının tersi bir mekân olarak, iktidar, otorite, baskı, denetleme, denetim, yasaklar, yasa, sömürü, şiddet, tutsaklık, esaret ve kısıtlama kavramlarını kendinde barındırmaktadır.

Adalet Ağaoğlu iktidar ve otoriteyi sorguladığı “Çıkış” adlı oyunda, bir baba ve kızın ilişkisine yer vermektedir. Oyunda baba ve kızın özel isimleri bile yoktur aksine “baba” ve “kız” kavramlarını kullanan Ağaoğlu, onları toplumsal cinsiyet rolleri ile tanımlanmıştır. Oyun, penceresi olmayan bir odada geçmektedir. Odanın duvarları ise haşere ve böceklerle savaşı anlatan reklam kâğıtları, afişler ve ilanlarla doldurulmuştur. Odada bir tahta masa, bir merdiven ve küçük bir musluğun dışında herhangi bir eşya bulunmamaktadır. Odanın sadece bir kapısı vardır ve kızın o kapıdan

⁶ Toplu Oyunları 2, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 1993, s.19

dışarıya adım atması, baba tarafından çeşitli söylemlerle yasaklanmıştır. Tam da bu noktada oyun, kızın babasından koparak kendi ayakları üzerinde durmaya karar vermesini anlatmaktadır. Oyunda baba otoritesi ve kural koyucunun baba olduğu, dışa kapalı bir yaşantı ve penceresiz oda sembolleri ile anlatılmaktadır. Çünkü dışarıyı tehlikelerle dolu bir dünyadır oysa babanın görevi kızını bu tehlikelerden korumaktır. Böylece otoritenin söylemini, “dışarıdan gelecek tehlike” merkezli oluşturduğu söylenebilir. Baba, hem kız üzerinde hem de oda içi düzende erk sahibi olduğu güç ilişkisiyle biçimlenmektedir. Evin ekonomik denetimini ve gücünü elinde tutmaktadır. Koruyup, kollayan bir figür olarak baba, kızını dışarıdan ve tehlikelerden korumakta böylece kızın bedenini de denetim altında tutmaktadır. Oyunun başından itibaren özgürleşmeyi ve kapıdan dışarıya çıkmayı isteyen kız, sonunda bunu başarmış ve kapıdan dışarı çıkarak babadan uzaklaşmıştır.

Toplumsal cinsiyet kadının ev içinde çalışması ile onu eve bağlı ve evden sorumlu bir hale getirmiştir. Simone de Beauvoir, kadının ev içine mahkûm edilmesiyle kadın bedenini *içkin*, erkeğin evin dışında/kamuda konumlandırılması ile erkek bedenini *aşkın* olarak kabul etmiştir. Toril Moi’ye göre Beauvoir’da “içkinlik” kavramı; “karanlık, gece, edilginlik, atalet, terkedilmişlik, kölelik, kapatılmışlık, hapsedilmişlik, bozunum, değersizleşme, yıkım gibi saplantılı bir imgeyi” kendinde barındırmaktadır (aktaran Direk, 2009, s. 15). Dolayısıyla kadın bu durumdan kurtulmayı istemektedir.



Resim 2.45. Louise Bourgeois, Kadın - Ev, 1947



Resim 2.46. Bourgeois, Baba'nın Katli, 1974

Fransız sanatçı Louise Bourgeois, kendi kişisel tarihinden yola çıkarak yaptığı çalışmalarında kadın, eş, anne, evlat gibi kimliklerini sıkıntı, yabancılaşma, aşk, seks, ölüm gibi kavramlarla bir arada kullanmaktadır. Çalışmaları; Başlangıçlar, Kadınlar-Evler, Kişiler, Yuvalar-İnler-Sığınaklar, Anı Mekânları, Kıyafetler-Kumaşlar, Peyzajlar-Objeler gibi bölümlerden oluşmaktadır. Bourgeois'ın sanatında ev, ailenin psikolojik dramlarının yeniden aktifleştirdiği ortamlar olarak ele alınmaktadır. Çalışmalarında sıklıkla kullandığı ev ve kadın kavramları ile beden ve nesne arasındaki ilişkiyi sorgulayan Bourgeois'in, 1940'larda başladığı "Kadın-Ev" serisindeki çalışmalarının birçoğunda kadın kafasının yerini ev almış, böylece, kadın bedeni ile ev imgesi birbirine geçmiştir. Bourgeois, çocukken ailesi ile birlikte yaşadığı evlerden etkilenerek gerçekleştirdiği "Kadın Evler" konulu çalışmalarında, kadın bedeni ile aile içindeki hiyerarşik yapı ve güç ilişkilerini eleştirmektedir. Bourgeois için ev, kadının güvenlik ve aile sıcaklığı nedeniyle sessizce kuşatıldığı böylece onun ev içine hapsolunuşunu temsil etmektedir. Sanatçı bu çalışmalarda evi, kuşatılmışlık ve kaçış, güvenlik ve yalnızlık arasındaki denge bağlamında kullanırken bedeni de sadece dış dünya ile bağ kurmak için değil, iç dünyasına ulaşmanın da bir yolu olarak kullanmaktadır. Bourgeois, "Baba'nın Katli" adlı çalışmasında babasını bir obje olarak kullanmış ve onu adeta parçalamıştır.



Resim 2.47. Rabia Demir, Dar Alan, Yerleştirme, 2019



“Sanki başarının temeli babadan daha öteye gitmekmiş gibi ve babanın aşılması her zaman yasakmış gibi cereyan eder her şey.”⁷

Sigmund Freud

3. BABAYA MEKTUP

Sözle ifade etmenin mümkün olmadığı yerde yazıya anlamlar yüklenir. Bilinir ki yazı, tüm sanat eserleri gibi her okunduğunda farklı anlamlarla çoğalmaktadır. Tıpkı nostaljik bir nesneye dönüşen mektup gibi. Mektup da hem karşılıklı bir alışveriş hem de karşılıklı bir bekleyiş söz konusudur. Yazan ve yazılan arasındaki gizli bir bağın sonucu olarak ortaya çıkan Mektup, çoğu zaman bu bağın dışında edebi ve evrensel bir dile dönüşmüştür. Bunun en güzel örnekleri; Franz Kafka'nın ve Oğuz Atay'ın babasına yazdığı mektuplardır. Kafka her ne kadar mektubu babasına yazsa da ona göndermemiştir. Oğuz Atay ise mektubu babasının ölümünden iki yıl sonra kaleme almıştır. Her iki mektubun muhatapları tarafından okunmamış olması mektupların sadece kendi babaları için yazılmadığını açıkça göstermektedir. Kafka babasıyla arasındaki ilişkiyi ele aldığı mektup da, hem babasının kişiliği üzerindeki olumsuz etkisini hem de babasıyla yaşadığı çatışmayı anlatmaktadır. Böylece mektup, Kafka'nın yaşamına, yazarlığına, varoluşuna dair belgesel nitelik taşıyan bir biyografiye dönüşmektedir. Ayrıca Kafka, kendi duygu ve düşüncelerini babasına anlatmaya çalışırken babası tarafından onaylanmayı bekleyen bir oğulun eleştiren, ezen, baskılayan bir babaya söylemek isteyip de söyleyemediklerini de anlatmaktadır.

Bu iki mektubu referans alan “Babaya “Mektup” serisindeki işler de baba tarafından okunmak için yapılmamıştır/yazılmamıştır. Bu yüzden çalışmalarda yer alan yazıların, okunur olup olmaması bir önem taşımaz. Ancak bu, yazıların anlamsız birer metin olarak rastgele yazıldığı anlamına da gelmez. Çünkü yazıların çoğu Kafka ve Atay'ın mektuplarının yeniden yazılması ile oluşturulmuştur.

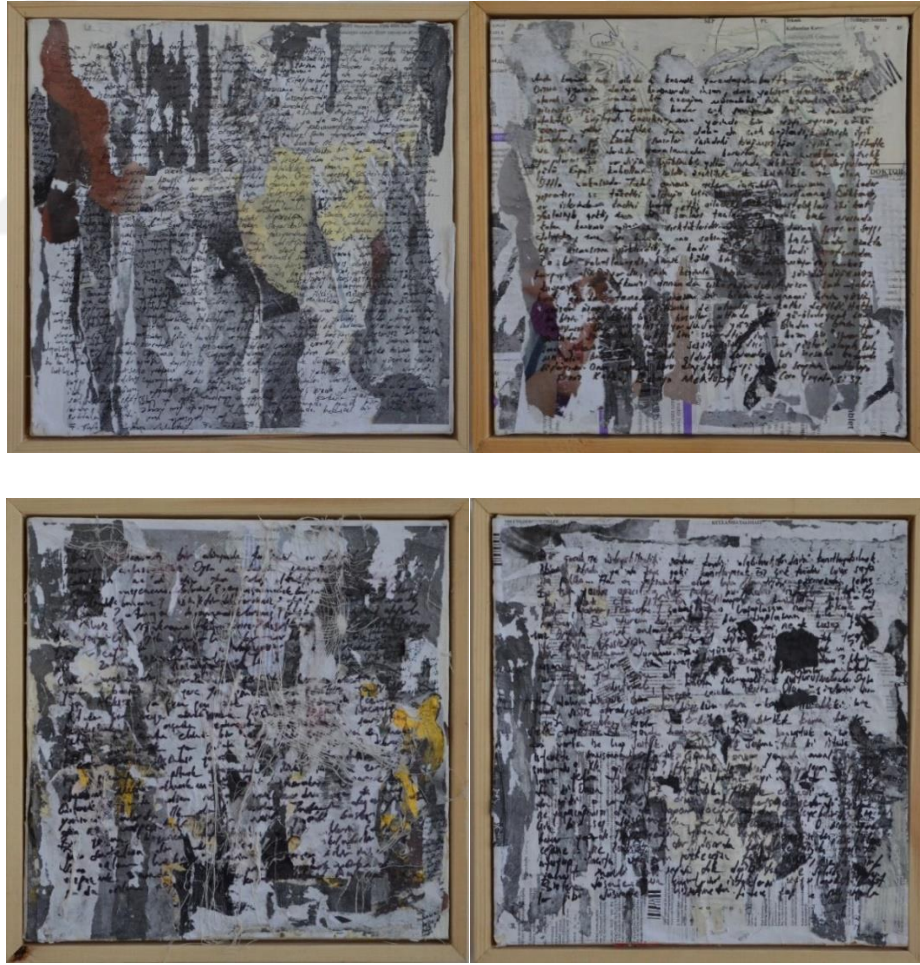
⁷ Roland Jaccard, Freud, 1983/2016, s. 21

Kitap, prospektüs, ilaç kutuları, kağıt ve tuval gibi malzemeler üzerine yapılan “Babaya Mektup” çalışmalarında tıpkı yazılarda neyin yazıldığıın tam olarak okunamaması gibi resimlerin, çizim ve karalamaların da tam olarak neyin betimlemesi olduğu açıkça görülememektedir. Çalışmalar birbirini kapatan, kesen, örten, gizleyen, saklayan çeşitli katmanlardan oluşturulmuştur. Bu katmanlar belli bir düzen ya da sisteme göre değil rastlantısal bir kurguya göre şekillendirilmiştir. Bu kurguda, her bir katmanın bir alt katmanı gizlerken tamamen kapatmamasına dikkat edilerek bir şeylerin saklanmaya, gizlenmeye ve örtülmeye çalışıldığıının anlaşılması istenmiştir. Katmanlar aynı zamanda bireyin kimlik inşasında yaşadığı süreçlerin bir yansıması olarak da anlamlandırılmıştır. İnsanın doğumundan ölümüne tüm yaşamı boyunca edindiği deneyimlerin bir “bütünü” olması gibi çalışmalar da farklı katmanların bir bütünüdür. Bu katmanlarda ucundan yakalanan herhangi bir figür, desen ya da cümle bütünü oluşturan parçalardan biri olarak var olabilmektedir. Tüm bu katmanlar, kapatmalar, saklamalar ve yarım bırakmalar “otosansür” kavramına göndermeler yapmaktadır.



Resim 3.1. Rabia Demir, Babaya Mektup IV, Bu Sana İlk Mektubum, kağıt üzerine karışık teknik her biri 30x30 cm. 2017

Otosansür; herhangi bir baskı olmadan, başkalarının hassasiyetlerine saygı göstererek, bir makamın ya da yetkili kurumun engellemesi olmaksızın, kişinin kendi kendini ya da çalışmalarını sansürlemesi olarak tanımlanmaktadır. Kişinin kendini sansürlemesi de kendinden farklı görüşte olan insanlar arasında fikrini ifade etmemesine neden olmaktadır. Kişinin kendini ifade etmesinde hiçbir engel veya müdahalede olmadığı durumlarda bile birey; bilinçli olarak sessiz kalmayı tercih etmekte ve kendini sansürleyebilmektedir. Kişi, “diğerleri” ile ilişkisinde, özellikle bir gruba dâhil olduğu durumlarda, diğerlerine uymakta ya da fikrini belirterek uymamaktadır. Bazen de susarak ya da konuyu değiştirerek görüşünü ifade etmemektedir. Burak Delier (2012), *Başka Bir Otosansür Mümkün* adlı makalesinde otosansürü; “kültür üreticisinin iktidarı tamamen karşısına almadan varlığını sürdürmek amacıyla başvurduğu bir yöntem” olarak tanımlamaktadır.



Resim 3.2. Rabia Demir, Babaya Mektup V, Bu Sana Dördüncü Mektubum, tuval üzerine karışık teknik, her biri 25x25 cm. 2018

Delier ayrıca, kabul görmeme, onaylanmama ve reddedilme kaygılarından ortaya çıkan otosansürü, kişinin kendini terbiye etmesi olarak yorumlarken “otorite baskılamadan, muhtemel bir kabul görmeme, onaylanmama tehlikesine karşı” kişinin seçtiği bir yol olarak tanımlamaktadır. Bu tanımlarda, otoriteden henüz bir baskı görmeden Otosansürün seçildiği ifade edilmektedir. Ancak, baba otoritesine karşı çocuğun uyguladığı otosansür de herhangi bir baskı olmadığını söylemek ve bu söylemi genele yaymak doğru olmayacaktır. Çocuk babadan gelebilecek herhangi bir baskı, şiddet ya da korkuyu deneyimleyerek otosansürü içselleştirmektedir. İçselleştirilmiş bir otosansür ise sürekli kontrollü olmayı, kendini gizlemeyi beraberinde getirmektedir. Böylece “Babaya Mektup” serisindeki çalışmalarda hepsi kendi içinde anlamlı ama süreklilik göstermeyen parçalarla, gizli bir dil oluşturulmuştur. Kimliğin inşa sürecinde otoriter baba karşısında çocuğun, varlığını sürdürülebilirlik için otosansürü bir yöntem olarak seçmesi ve fikirlerini açıkça ifade etmekten kaçınması, baba karşısında kabul görmeme, onaylanmama fikri, çocuğun kendini sergilememesine, saklamasına neden olabilmektedir. Böylece kişi, kendini ifade ederek ya da kendini görünür kılarak değil; tam tersine kendini kapatarak ve gizleyerek yeniden var olmaya çalışmaktadır.



Resim 3.3. İçselleştirilmiş Sessizlik, Fotoğraf Albümü, 2018



Resim 3.4. Rabia Demir, İçselleştirilmiş Sessizlik II ve III, fotoğraf üzerine karışık teknik, her biri 22 x 28 cm., 2016

“İçselleştirilmiş Sessizlik” çalışmalarının çıkış noktasını ise, belleğimizde yer eden *sus işareti yapan hemşire* imgesi oluşturmaktadır. Otosansür kavramının farklı bir okuması olan bu fotoğraflarda doğrudan izleyiciye bakılarak yapılan ‘Sus’ işareti bağlamından kopartılarak kadınların/kız çocuklarının sustuğu, susturulduğu ya da susmaya mecbur bırakıldığı durumlara gönderme yapmaktadır. Vurgunun yüze ve susma işaretine yapıldığı portrelerin üzerine “Babaya Mektup” yazılmıştır. Çerçevesiz fotoğrafların üzerinin sargı bezleri ile kapatılmasıyla mektupların okunmasına engel olarak otosansüre vurgu yapılmıştır.



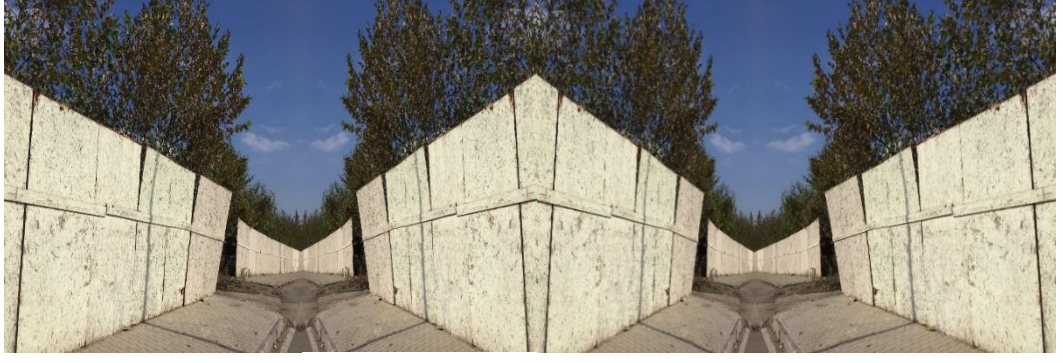
Resim 3.5. Rabia Demir, İçselleştirilmiş Sessizlik I, fotoğraf üzerine karışık teknik, 28x37 cm., 2016

Tüm çalışmalar aslında bir tür “suçlamayı” kendinde barındırmaktadır. Kimin suçlandığı açıkça gösterilmese de, özellikle mektuplar aracılığıyla baba figürüne işaret edilmektedir. İlaç kutuları, blisterler, prospektüsler, sargı bezleri gibi malzemelerin kullanılmasıyla *baba figürü örtük bir biçimde* suçlanmaktadır. Pamuk’un “insanların aynı duyguları paylaştığına olan inancı” tüm çalışmalarda Kafka ve Atay’ın mektuplarının kullanılmasında ısrar edilerek paylaşılmıştır. Baba-oğul arasındaki çatışma ve bu çatışmanın nedenlerinin analiz edildiği her iki mektuba, baba-kız arasındaki çatışma ve bu çatışmanın nedenlerinin analiz edilmeye çalışıldığı “Babaya Mektup” serisi eklenmeye çalışılmıştır. Çocuğun babaya karşı hissettiği duygular birçok durumda farklılık gösterebilmektedir. Tarih boyunca çoğu zaman aşılması gereken bir figür olarak görülen baba tarafından onaylanmak ve baba otoritesini geçmek çocuk için oldukça önem taşımıştır. Belki de çoğu ataerkil toplumda yaşanan çatışma nedenlerinden biri babanın çocuğun büyüdüğünü, ayaklarının üzerinde durduğunu ya da kendisinden daha başarılı olduğunu kabul etmek istememesidir. Carl Gustave Jung “Kahraman arketipi”nde rüyalarında üstün güçlerinin farkına varan kahramanın, yolculuğa çıktığını, bu yolculukta çeşitli canavarlarla karşılaşarak onları yendiğini, yolculuğun sonunda ise baba ile yüzleşmesi gerektiğini anlatmaktadır.



Resim 3.6. Rabia Demir, duvarları aşmak, fotoğraf, 2018

Psikoloji açısından, baba-oğul çatışmasının nedeni, babanın çocuğu “yaşamının bir uzantısı” olarak kabul etmesidir. Çocukluk yıllarında baba otoritesine karşı çıkmayan çocuk, kimliğin oluşumunda kendini ispat etmek için baba figürünü alt etmelidir (aktaran Karacaoğlu, 2013). Bu bağlamda çekilen “Duvarları Aşmak” konulu fotoğraflarla, babanın çocuk için aşılması gereken bir engel olarak görülmesine vurgu yapılarak baba ve duvar arasında bir ilişki kurulmuştur.



Resim 3.7. Rabia Demir, Duvarları Aşmak, fotoğraf, 2018

Orhan Pamuk'un 2006 yılında Nobel Edebiyat Ödülü'nü alırken yaptığı "Babamın Bavulu" isimli konuşmasını, Jung'un "Kahraman arketipi"nde bahsettiği yolculuğun sonunda babayı geçen ya da babayı aşan çocuğun, baba ile yüzleşmesi olarak okumak mümkündür. "Ölümünden iki yıl önce babam kendi yazıları, el yazmaları ve defterleriyle dolu küçük bir bavul verdi bana" diye başlayan bu konuşmanın daha ilk cümlesinden de anlaşılabilceği üzere, oğulun babadan daha başarılı olduğunun baba tarafından da kabul edilmesi "bavul" metaforu ile anlatılmaktadır. Babanın bavulu bırakması, oğuldan kendisi için bir karar vermesini isterken oğulun başarısının kendisinin ise yenilgisinin kabulü anlamını taşıdığı söylenebilir. Pamuk, konuşmasında babasıyla yaşadığı herhangi bir çatışmaya açıkça vurgu yapmamış olsa da ödül sırasında böyle bir konuşma yapmış olması oldukça anlamlıdır. Bu konuşma, babanın isteyip de yapamadığı bir şeyin oğul tarafından gerçekleştirilmiş olmasının verdiği bir hazzın/arzunun sonucudur belki de. Çünkü Pamuk bu konuşmada sıklıkla kendisinin iyi bir yazar olmak için babasının aksine nelerden vazgeçtiğinin altını çizmektedir.



Resim 3.8. Rabia Demir, Duvarları Aşmak, fotoğraf, 2018

Babanın aşılmak istenen bir engel olarak görülmesinin yanı sıra çocuğun babaya karşı sevgi ve nefret gibi iki zıt duygusunun olduğunu söyleyebiliriz. Babaya karşı hissedilen benzer karşıt duygular Kafka'nın mektuplarında da görülmektedir. Kafka, yazdığı mektup da babasının olumsuz yönlerini anlatırken kendisinin de yetersizliğinden bahsetmekte, bir yandan babasından nefret ederken diğer yandan ona hayranlık beslemektedir. Babası sürekli olarak onu aşağıladığı, hor gördüğü için ona karşı hem öfke duymakta hem de gizli bir hayranlık beslemektedir. Çocuğun babaya karşı karışık duygulara sahip olduğunu savunanlardan biri de Freud'dur. Ona göre, çocuk babaya karşı çift yönlü bir duygu beslemektedir. Bu duyguyu da “suçluluk duygusuyla karışık arzu nesnesi” olarak tanımlamaktadır. Freud'un bu duygusunu incelediği “Akropol Üzerine Bir Bellek Bulanıklığı” mektubu otoanalizlerinin en güzel örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir. Mektubu 1936 yılında Fransız yazar Romain Rolland'a yazmıştır. Freud'un bellek bulanıklığına neden olan olay 1904 yılında kardeşi Alexander'la birlikte Atina'ya gittiğinde yaşadığı duygu durumudur. Akropol'ü gördüğünde kendini iki ayrı kişiye bölünmüş gibi hissetmiştir. Biri, Akropolde olduğunun farkında diğeri ise buna inanmamakta ve Akropol'ün gerçek varlığını inkâr etmeyi istemektedir. Otoanaliz yöntemiyle yaşadığı bu duygu durumunu analiz eden Freud, bu duygunun, suçluluk duygusuyla karışık arzu nesnesi olduğunu şu şekilde açıklamıştır:

Arzudur, çünkü çocukluğundan beri, yolculuk düşleri aile ortamından, gençliğinde tanıdığı yaşam koşullarının yoksul ve daraltılmış halinden kaçma iradesini ifade ediyordu. Suçluluk duygusudur, çünkü Atina'ya gitmek, Sigmund Freud için, yolculuk edemeyecek kadar yoksul olan, burayla ilgilenemeyecek kadar kültürsüz olan babasından uzağa gitmekti. Akropol'e çıkmak mutlak anlamda onu geride bırakmaktı ki bu çocuğa yasak edilmiş olan şeydi. (Jaccard, 1983/2016, s. 21).



Resim 3.9. Rabia Demir, Duvarları Aşmak, fotoğraf, 2018

4. SONUÇ

Modernleşmeye bağlı olarak yaşanan toplumsal dönüşüm hem ataerkil toplum yapısını hem de aile içi hiyerarşik yapıyı etkilemiştir. Günümüzde kadının işgücüne katılarak kamusal alandaki görünürlüğünde yaşanan artış, sosyo-ekonomik alandaki gelişmeler, artan eğitim seviyesi gibi birçok nedene bağlı olarak toplumun kadın ve erkekten beklentileri, kadın ve erkek rolleri de değişmiştir. Bu değişimler, ataerkil toplum yapısındaki değişikliklerin yanı sıra baba otoritesinin azalmasını da beraberinde getirmiştir. Kadın ve erkek rollerinde belli oranda bir değişiklik yaşanmış olsa da cinsiyete bağlı yaklaşım hala baskın bir şekilde görülmektedir. Bu yaklaşımla birlikte birçok ailede erkeğin çocuklar ve kadın üzerindeki iktidarı ve otoritesinin devam ettiğini söylemek mümkündür. Ayrıca, toplumsal cinsiyet rollerinin, ailede başlayarak toplumsal kurumlarda devam ettiği gerçeği de değişmemiştir. Yaşanan tüm bu gelişmelere rağmen çoğu toplumda aile, sarsılması ve dağılması zor bir kurum olarak kabul edilmekte, kutsallığı korunmakta ve aile değerleri korunmaya çalışılmaktadır.

Bu çalışma, ataerkil toplumun otoriter bir figürü olarak baba karşısındaki bireyin kendini oluşturma ve sanat aracılığıyla kendini ifade etme çabasından ortaya çıkmıştır. Metinler arası bir okumanın yapıldığı tez de referans alınan her metin ve resimde, baba-çocuk çatışmasındaki çocuk ile kastedilenin -bir iki istisna dışında- erkek çocuk olması tezin oluşumundaki önemli nedenlerden birini oluşturmuştur. Bu metinlerin ya da resimlerin erkek yazarlar, ressamlar tarafından yazılmış/yapılmış olması göz önünde bulundurulmuş olsa da ataerkil toplumda hâkim olan eril dilin kız çocuktan beklenenin otoriter baba karşısında itaat etmek olduğunun bir sonucu olduğu kabul edilmiştir.

Erkek egemen söylem adeta kız çocuğu ve baba arasındaki böyle bir çatışmaya ihtimal bile vermemekte çatışmanın otorite ve güç ilişkisi bağlamında baba ve oğlu arasında yaşanabileceğini varsaymaktadır. Bununla birlikte tezde feminist bir söylem kullanılmamış baba-çocuk arasındaki çatışma evrensel bir konu olarak kabul edilerek baba-oğul, baba-kız çocuğu gibi cinsiyete dayalı ifadeler yerine baba-çocuk ifadesinin kullanımını tercih edilmiştir. Çocuk kelimesi, küçük kız ya da erkek çocuk için değil evlat ya da birey kelimeleri yerine kullanılarak her yaşta çocuk kastedilmiştir.

Baba-çocuk ilişkisi çok yönlü bir ilişkiyi kendinde barındırmaktadır. Baba kendi otoritesi ve gücünü çocuk üzerinde kullanmakta, çocuk ise babaya kendi varlığını onaylatmaya, kabul ettirmeye çalışmaktadır. Bu onay ve kabul beklentisinde çocuk baba tarafından bir birey olarak kabul görmek ve kendi kararlarını kendisi almak istemektedir. Tezde baba-çocuk ilişkisi, otoriter baba karşısındaki çocuğun itaat, isyan, çatışma evden/babadan kaçış ve geri dönüş gibi gösterdiği farklı davranış biçimleri ile incelenmiştir. Bu bağlamda metinler arası bir okuma yapılırken özellikle konunun plastik sanatlarda nasıl ele alındığı sanat eserleri aracılığıyla analiz edilmiştir.

Tezin uygulama bölümünü oluşturan “Babaya Mektup” serisinde çocuk ve baba ilişkisi otosansür kavramı bağlamında ele alınmıştır. Bireyin kendini, fikirlerini, düşüncelerini kısacası kendi gerçeğini saklama biçimi olarak ifade edebileceğimiz otosansür, bu mektuplarda hem yazının, imgenin yarım bırakılması şeklinde hem de kendini saklama biçimi olarak katmanlar ve şeffaf kumaşlar, tüller ve sargı bezleri ile örterek ve gizleyerek yapılmıştır. Böylece bu mektuplarla ele alınan otosansür kavramı, baba- çocuk ilişkisinde çocuğun otoriteye itaat etme biçimlerinden biri olarak yorumlanabilir. Ancak baba-çocuk ilişkisi biyolojik bağın yanı sıra karmaşık duygu bağlarından da oluşmaktadır. Bu da çocuk açısından babayı aşılma istenen bir engel durumuna getirmektedir. “Duvarları Aşmak” konulu fotoğraf serisinde duvarlar bir metafor olarak kullanılmıştır.

Babanın aşılma istenen bir engel olarak görülmesinin yanı sıra çocuğun babaya karşı sevgi ve nefret gibi iki zıt duygusunun olduğunu söyleyebiliriz. Babaya karşı hissedilen benzer karşıt duygular Kafka'nın mektuplarında da görülmektedir. Kafka, yazdığı mektup da babasının olumsuz yönlerini anlatırken kendisinin de yetersizliğinden bahsetmekte, bir yandan babasından nefret ederken diğer yandan ona hayranlık beslemektedir. Babası sürekli olarak onu aşağıladığı, hor gördüğü için ona karşı hem öfke duymakta hem de gizli bir hayranlık beslemektedir. Çocuğun babaya karşı karışık duygulara sahip olduğunu savunanlardan biri de Freud'dur. Freud çocuğun babaya karşı hissettiği çift yönlü duyguyu Karl Abraham'ın kullandığı “ikirciklilik” kelimesi ile kavramsallaştırmakta bunu da “suçluluk duygusuyla karışık arzu nesnesi” olarak tanımlamaktadır.

Freud, bu kavramı hem kendi babasına karşı hissettiği duyguyu tanımlamak için yaptığı otoanalizinde hem de “Dostoyevski ve Baba Katilliği” adlı makalesinde Dostoyevski’nin babasından nefret duygusunu incelemiştir. Otoanalizlerinin en güzel örneklerinden biri olarak kabul edilen “Akropol Üzerine Bir Bellek Bulanıklığı” mektubunu 1936 yılında Fransız yazar Romain Rolland’a yazmıştır. Freud’un bellek bulanıklığına neden olan olay 1904 yılında kardeşi Alexander’la birlikte Atina’ya gittiğinde yaşadığı duygu durumudur. Akropol’ü gördüğünde kendini iki ayrı kişiye bölünmüş gibi hissetmiştir. Biri, Akropolde olduğunun farkında diğeri ise buna inanmamakta ve Akropol’ün gerçek varlığını inkâr etmeyi istemektedir. Otoanaliz yöntemiyle yaşadığı bu duygu durumunu analiz eden Freud, bu duygunun, suçluluk duygusuyla karışık arzu nesnesi olduğunu şu şekilde açıklamıştır:

Arzudur, çünkü çocukluğundan beri, yolculuk düşleri aile ortamından, gençliğinde tanıdığı yaşam koşullarının yoksul ve daraltılmış halinden kaçma iradesini ifade ediyordu. Suçluluk duygusudur, çünkü Atina’ya gitmek, Sigmund Freud için, yolculuk edemeyecek kadar yoksul olan, burayla ilgilenemeyecek kadar kültürsüz olan babasından uzağa gitmekti. Akropol’e çıkmak mutlak anlamda onu geride bırakmaktı ki bu çocuğa yasak edilmiş olan şeydi. (Jaccard, 1983/2016, s. 21).

Sonuç olarak çocuğun babaya karşı iki karşıt duyguya sahip olduğunu ve ondan nefret ettiği durumlarda bile suçluluk ve sevgi duyduğunu söylemek mümkündür. Kuspit’in, Sanatın Sonu adlı kitapta bahsettiği; “Sanatçı için sanat eseri yaratmak; bir tür kendi kendini analiz etme sürecidir” (2014, s.31) tanımı bu çalışmanın ve “babaya mektup” serisinin ortaya çıkmasında bir yol gösterici olmuştur. Kendime “Kim olduğumu” sorduğumda verdiğim “insan, kadın, çocuk, teyze, hala, hoca, öğrenci” cevapları ile bir tür otoanalize dönüşen bu çalışma, aynı zamanda hem kendini tanımanın/tanımlamanın hem de bir tür hesaplaşmanın sonucu olarak ortaya çıkmıştır.



KAYNAKLAR

- Ağaoğlu, A. (1993). *Toplu Oyunları 2*. (İkinci Baskı). İstanbul: Boyut Yayınları.
- Akay, A. (2016). *Michel Foucault'da İktidar ve Direnme Odakları*. (Üçüncü Baskı). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Atay, O. (2002). *Korkuyu Beklerken*. (Onüçüncü Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atılğan, Y. (2015). *Aylak Adam*. (Kırkbirinci Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bayhan, V. (2012). Beden Sosyolojisi ve Toplumsal Cinsiyet, *Doğu Batı*, (63), 147-164.
- Bulfinch, T. (2012). *Klasik Yunan ve Roma Mitolojisi*. (çev. Ö. U. Hoşafçı). (İkinci Baskı). İstanbul: İnkılap Yayınları. (Eserin orijinali 1855'de yayımlandı).
- Civelek, H.Y. (2013). Kırmızı Kuşağın Kuramsallığı: Ataerkil Söylem ve Anadolu Kırsalı'nda Kadın, *Doğu Batı*, (64), 87-121.
- Cömert, B. (2008). *Mitoloji ve İkonografi*. (İkinci Baskı). Ankara: De Ki Yayınları.
- Connell, R. W. (2017). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*. (çev. C. Soydemir). (Üçüncü Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1987'de yayımlandı).
- Çeler, Z. (2012). Annenin Serüveni: Kadının Anne Olarak Toplumsal Kurgulanışı, *Doğu Batı*, (63),147-164.
- Demir, A. (2012). Tarihten Günümüze Çocuk Hakları, *International Journal of Early Childhood Education Research*, 3 (1):37-47.
- Direk, Z. (2009). Simone de Beauvoir; Abjeksiyon ve Eros Etiği, *Cogito: Üç Aylık Düşünce Dergisi*, Yapı Kredi Yayınları, (58), 11-38.
- Firdevsi (2014). *Şahname*. (çev. N. Lugal). (İkinci Baskı). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık. (Eserin orijinali 1010 tarihinde yayımlandı).
- Freud, S. (2018). *Psikanaliz Üzerine Vakalar*. (çev. F. Dikmen). (Birinci Baskı). Ankara: Tutku Yayınevi. (Eserin orijinali 1917 tarihinde yayımlandı).
- Freud S. (2016). *Yaşamım ve Psikanaliz*. (çev. K. Şipal). İstanbul: Say Yayınları. (Eserin orijinali 1925 tarihinde yayımlandı).
- Foucault, M. (2017). *Hapishanenin Doğuşu*. (çev. M. A. Kılıçbay). (Yedinci Baskı). Ankara: İmge Kitabevi. (Eserin orijinali 1975 tarihinde yayımlandı).
- Gombrich, E.H. (2008). *Sanatın Öyküsü* (çev. E. Erduran ve Ö. Erduran). (İkinci baskı) İstanbul: Remzi Kitabevi. (Eserin orijinali 1950'de yayımlandı).
- Hesiodos (2018). *İşler ve Günler Tanrıların Doğuşu*, (çev. F. Akderin). (Dördüncü Baskı), İstanbul: Say Yayınları. (Eserin orijinali MÖ700'lü yıllar da yayımlandı).

- Jaccard, R. (2016). *Freud*. (çev. I. Ergüden). (İkinci Baskı). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları. (Eserin orijinali 1983 tarihinde yayımlandı)
- Kafka, F. (2016). *Babaya Mektup*. (çev. C. Ener). (Onbeşinci. Baskı). İstanbul: Can Yayınları. (Eserin orijinali 1952 tarihinde yayımlandı).
- Kahyaoğlu, M. (2000). Rönesans İtalya'sından Bir Kurban Sahnesi, *Gastro Dergisi*, Metro Kültür Yayınları, (1-4) -109.
- Kınay, C. (1993). Sanat Tarihi, Rönesans'tan Yüzyılımıza-Geleneksel'den Modern'e- Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
- Krausse, A. ve Krausse, C. (2005). *Rönesans'tan Günümüze Sanatın Öyküsü*. (çev. D. Zaptçioğlu). (Eserin orijinali 1995 tarihinde yayımlandı).
- Odabaş, S. (2012). İnternette Erkeklik, Cinsel Sağlık Politikası ve Ticareti, *Doğu Batı*, (63), 147-164.
- Oktan A., Akyol, K. (2016). Metinden İmgeye Metinlerarası Bir Figür Olarak “Arafta Olmak”: “Babama Mektup” ve “Çoğunluk” Örneğinde Baba-Oğul İlişkileri, *The Journal Of Academic Social Science Studies*, s:95-112.
- Oktan A. ve Küçükalkan, Y. (2013). Kadının Şeytani Kimyası: Üçüncü Sayfa ve Kıskanmak Filmlerinde Kadın Tipolojileri, *Doğu-Batı*, 64.
- Ormanlı, O (2009). *1980'den Günümüze Türk Sinemasında Baba Oğul İlişkisi*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Öğütte, V. S. (2012) Bir Sosyal Mekanizma Olarak Toplumsal Cinsiyet: H. Hartmann'a Eleştirel-Realist Bir Yaklaşım, *Doğu Batı*, (63)
- Özbay, C. (2012). Türkiye'de Hegemonik Erkekliği Aramak, *Doğu Batı*, (63), 147-164.
- Özbay ve Baliç (2004). Erkekliğin Ev Halleri, *Toplum Bilim* (101), 89-103.
- Öztürk, Ş. (2009). Feminizm, *Cogito: Üç Aylık Düşünce Dergisi*, Yapı Kredi Yayınları, (58), 5-9.
- Parla, J. (2018). *Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. (Onüçüncü Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları
- Pamuk, O. (2017). *Kırmızı Saçlı Kadın*. (Onuncu Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Say, Ö. (2015). İktidar İlişkilerine İndirgenmiş Babalık İmajı ve Postyapısalcı Otorite Analizinin Çelişkileri, *Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (5) 2, 138-151.

Shakespeare, W. (2010). Kral Lear (çev. A. Suruç). (İkinci Baskı). İstanbul: Athena Yayınları. (Eserin orijinali 1605 tarihinde gösterildi).

Sennett, R. (2005). *Otorite*. (çev. K. Durand). (İkinci Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1981 tarihinde yayımlandı).

Spence, D. (2001). *Rembrandt Bir Portre Ressamının Yaşamı* (çev. N. Üner), (Birinci Baskı), İstanbul: Alkım Yayınevi. (Eserin orijinali 1998 tarihinde yayımlandı).

Sophokles (2018). *Kral Oidipus*. (çev. B. Tuncel). (Onikinci. Basım). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. (Eserin orijinali MÖ 428 tarihinde sahnelendi/ yayımlandı).

Turgenyev, İ. (2017). *Babalar ve Oğullar*. (çev. A. Hacıhasanoğlu). (Altıncı Baskı). İstanbul: Can Yayınları. (Eserin orijinali 1862 tarihinde yayımlandı).

İnternet 1: Çalışkan, S. ve Iştın S. D. (2017). Güncel Sanatta Evlilik, Düğün ve Kadın İmgesi: Gülsün Karamustafa, Şükran Moral, Canan ve Gülçin Aksoy, *İdil*, 2017, Cilt 6, Sayı 36, 2341. Web: <http://www.webcitation.org/77DA0EMEI> adresinden 01 Haziran 2017’de alınmıştır.

İnternet 2: Delier, B. (2012). Başka Bir Otosansür Mümkün. Web: <http://www.webcitation.org/77ENm3kBS> adresinden 20 Aralık 2018’de alınmıştır.

İnternet 3: Karacaoğlu, E. (2013). Baba Demek, Çatışma Demek: Edebiyatın Temel meselelerinden “Baba-Oğul ilişkisi” Ekseninde “Ulysses”. Web: <http://www.webcitation.org/77ENyW7MQ> adresinden 22 Ağustos 2018’de alınmıştır.

İnternet 4: Küçükalp, D. (2001). Toplumsal Organizmanın Bir Hastalığı: Otorite, ISGUC The Journal of Industrial Relations and Human Resources, 3 (1), 0-0. Web: <http://www.webcitation.org/77DCr88uv> adresinden 16 Ekim 2018’de alınmıştır.

İnternet 5: Web: <http://www.webcitation.org/77ENAZsk8> adresinden 21 Mart 2018’de alınmıştır.

İnternet 6: Web: <http://www.webcitation.org/77EUxRMjr> adresinden 22 Eylül 2018’de alınmıştır.

İnternet 7: Lebriz.com Web: <http://www.webcitation.org/77EUSPRIj> adresinden 16 Kasım 2018 tarihinde alınmıştır.

İnternet 8: Web: <http://www.webcitation.org/77EVGUUh7> adresinden 18 Aralık 2018 tarihinde alınmıştır.



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, Adı :Demir Rabia
Uyruğu :TC.
Doğum Tarihi ve Yeri :19/02/1979 Kahramanmaraş
Telefon : 0 554 833 92 94
e-mail : rabiad3547@gmail.com

Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet Tarihi
Yüksek Lisans	Eğitim Bilimleri Enst.	2011
Lisans	Güzel Sanatlar Fak.	2008

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2014	Kahramanmaraş	Öğretim Görevlisi



GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR..

