

**T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO-TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI**

**2000'Lİ YILLARDAN SONRA TÜRK SİNEMASINDA BABA-OĞUL
İLİŞKİSİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan

Semih SALMAN

JÜRİ ÜYELERİ

Prof. Dr. Huriye KURUOĞLU (Danışman)

Yrd. Doç. Dr. Zuhâl ÇETİN

Yrd. Doç. Dr. Aslı FAVARO

İZMİR – 2016

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne sunduğum “2000’li Yıllardan Sonra Türk Sinemasında Baba-Oğul İlişkisi” adlı yüksek lisans tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.

Semih Salman





T.C.EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



YÜKSEK LİSANS

TEZ SAVUNMA TUTANAĞI

ÖĞRENCİNİN

Adı Soyadı : Semih SALMAN

Numarası : 92130002960

Anabilim Dalı : Radyo-Televizyon ve Sinema

Tez Başlığı (Türkçe) : 2000'Lİ YILLARDAN SONRA TÜRK SİNEMASI'NDA BABA-OĞUL İLİŞKİSİNE PSİKANALİTİK BİR YAKLAŞIM

Tez Başlığı (İngilizce) : AFTER THE 2000S, A PSYCHOANALYTIC APPROACH TO THE FATHER – SON RELATIONSHIP IN TURKISH CINEMA

Tez Savunma Tarihi : 04.04.2016

Tez Başlığı Değişikliği Varsa Yeni Başlık: 2000'Lİ YILLARDAN SONRA TÜRK SİNEMASINDA BABA-OĞUL İLİŞKİSİ (AFTER THE 2000S, FATHER – SON RELATIONSHIP IN TURKISH CINEMA)

JÜRİ ÜYELERİ

Jüri Başkanı

Unvan, Adı, Soyadı : Prof.Dr.Huriye KURUOĞLU

Karar : Başarılı Başarısız Düzeltme

İmza :

Jüri Üyesi

Unvan, Adı, Soyadı : Yrd.Doç.Dr.Zuhal ÇETİN

Karar : Başarılı Başarısız Düzeltme

İmza :

Jüri Üyesi

Unvan, Adı, Soyadı : Yrd.Doç.Dr.Aslı FAVARO

Karar : Başarılı Başarısız Düzeltme

İmza :

TEZ HAKKINDA JÜRİNİN GENEL GÖRÜŞÜ

(Jüri Başkanı Tarafından Doldurulacaktır)

Tez savunması sonucunda öğrenci tarafından hazırlanan çalışma;

Oybirliğiyle

Oy çokluğuyla

Başarılıdır

Düzeltilmelidir

Başarısızdır

- Bu tutanak üç (3) işgünü içerisinde jüri üyelerinin raporlarıyla beraber Anabilim Dalı Başkanlığı üst yazısıyla Enstitü Müdürlüğüne gönderilmelidir.
- Tezli yüksek lisans programlarında düzeltme alan öğrencinin 3 (üç) ay içerisinde yeniden savunmaya girmesi zorunludur.

İÇİNDEKİLER

RESİMLER LİSTESİ

TABLO LİSTESİ

GİRİŞ 1

I.BÖLÜM: İLKEL, FEODAL VE MODERN TOPLUMLARDAN ÖRNEKLER ÇERÇEVESİNDE BABA-OĞUL İLİŞKİSİ 4

- 1.1. İkel Toplumlarda Baba-Oğul İlişkisi 5
- 1.2. Feodal Toplumlarda Baba-Oğul İlişkisi 11
- 1.3. Modern Toplumlarda Baba-Oğul İlişkisi 15
- 1.4. Türk Toplumunda Baba-Oğul İlişkisi 19

II.BÖLÜM: TÜRK SİNEMASINDA OEDİPUS KOMPLEKSİ VE BABA-OĞUL TEMSİLLERİ 24

- 2.1. Psikanalitik Yaklaşımda Oedipus Kompleksi 24
 - 2.1.1. Freud'a Göre Oedipus Kompleksi 27
 - 2.1.2. Lacan'a Göre Oedipus Kompleksi 30
 - 2.1.3. Elektra Kompleksi Yaklaşımının Açıklanması 33
- 2.2. Türk Sinemasında Baba-Oğul ilişkisi ve Oedipus Kompleksinin Yansımaları 35
 - 2.2.1. Sinemanın Türkiye'ye İlk Gelişi - İlk Dönem (1914-1923) 35
 - 2.2.2. Tiyatrocular Dönemi (1923-1939) 36
 - 2.2.3. Geçiş Dönemi (1939-1950) 37
 - 2.2.4. Sinemacılar Dönemi (1950-1970) 38
 - 2.2.5. Karşıtlıklar Dönemi (1970-1980) 41
 - 2.2.6. Türk Sinemasında 80'li ve 90'lı Yıllar (1980-2000) 42

| | |
|--|-----------|
| III.BÖLÜM: 2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDAN ÖRNEKLERLE BABA-OĞUL İLİŞKİSİNİN TEMSİLİNİN PSİKANALİTİK YAKLAŞIMLA ANALİZİ | 46 |
| 3.1. Çözümleme Metodolojisi | 46 |
| 3.1.1. Çözümlemenin Çerçevesi ve Amacı | 46 |
| 3.1.2. Çözümlemenin Evreni ve Örnekleme | 47 |
| 3.1.3. Veri Toplama ve Analizi | 47 |
| 3.1.4. Bulgular ve Tartışma | 48 |
| 3.2. Babam ve Oğlum Filmi | 49 |
| 3.2.1. Filmin Künyesi ve Öyküsü | 49 |
| 3.2.2. Filmin Baba-Oğul İlişkisi Çerçevesinde Çözümlemesi | 51 |
| 3.3. Çoğunluk Filmi | 55 |
| 3.3.1. Filmin Künyesi ve Öyküsü | 55 |
| 3.3.2. Filmin Baba-Oğul İlişkisi Çerçevesinde Çözümlemesi | 58 |
| 3.4. Gişe Memuru Filmi | 62 |
| 3.4.1. Filmin Künyesi ve Öyküsü | 62 |
| 3.4.2. Filmin Baba-Oğul İlişkisi Çerçevesinde Çözümlemesi | 64 |
| 3.5. Beş Vakit Filmi | 67 |
| 3.5.1. Filmin Künyesi ve Öyküsü | 67 |
| 3.5.2. Filmin Baba-Oğul İlişkisi Çerçevesinde Çözümlemesi | 69 |
| SONUÇ | 72 |
| KAYNAKÇA | 79 |
| ÖZGEÇMİŞ | 86 |
| ÖZET | 87 |
| ABSTRACT | 88 |

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Babam ve Oğlum Film Afişİ (Babam ve Oğlum, 2005)

Resim 2: Çoğunluk filminin afişi (Çoğunluk, 2010)

Resim 3: Gişe Memuru filminin afişi (Gişe Memuru, 2010)

Resim 4: Beş Vakit filminin afişi (Beş Vakit, 2006)



TABLO LİSTESİ

Tablo 1. : 1989-1996 yılları arasında çekilen ve gösterime giren Türk filmlerinin sayısı.



GİRİŞ

Bu çalışmada, 2000 yılından günümüze kadar olan süreçte, Türk sinemasından dört örnek film çözümlenerek baba-oğul ilişkisi çerçevesinde incelenecektir. Söz konusu inceleme, psikanalitik kuramın önemli bir ögesi olan “Oedipus Kompleksi” kavramı üzerinden gerçekleştirilecektir. 2000 yılından itibaren gösterime girmiş olan Türk filmlerinde, baba-oğul ilişkisinin nasıl ve ne şekilde biçimlendiğini ortaya koyma amacı taşıyan çalışmada; toplum yapısı, aile içi ilişkiler gibi konulara da değinilecektir.

Aile, toplumun temel yapı taşı olarak adlandırılmaktadır. Aile bireylerini oluşturan anne, baba, çocuk/çocuklar aile yapısının oluşumunu ve gelişimini belirlemektedir. Çalışmanın Birinci Bölümü’nde, “İlkel, Feodal ve Modern Toplum” yapılarına değinilerek, bu konuda yapılan araştırmalara yer verilecektir. Çalışmada, aileyi oluşturan bireylerin, yaşadıkları dönemle paralel olarak geçirdikleri evrimsel süreç göz önünde bulundurulacaktır. Anaerkil toplum düzeninin hakim olduğu dönemden başlanarak, günümüzdeki mevcut düzene kadar geçirilen süreçte, baba ve oğlun bu değişimden etkilenip etkilenmediği konusunu araştırmak çalışmanın önemli amaçlarından biridir. İlkel dönemdeki aile yaşamının oluşumuyla başlayacak olan çalışmada, erkek-kadın, baba-oğul, ebeveyn-çocuk ilişkileri göz önünde bulundurulacak, o dönemin toplumsal yapısına değinilecektir. Feodal dönemle beraber gelişmeye başlayan aile yaşamında, mülkiyet kavramının oluşmasının sonucunda değişen aile yapısı ve bu süreçten etkilenen baba-oğul ilişkisi incelenerek, bu alanda yapılan araştırmalara ve çeşitli düşüncelere yer verilecektir. Feodal dönemin ardından, Modern dönemin başlamasıyla birlikte değişen dünya düzeninden en çok etkilenen grupların başında aile yapısının geldiği söylenebilir. Bu bölümde, Modern toplum yapısının etkisiyle, geleneksel dönemden modern döneme geçişte değişen baba-oğul ilişkisi, kadın ve erkeğin toplumsal konumu gibi durumlardan söz edilecektir. Çalışmada, birinci bölümünün son konusu olan “Türk Toplumunda Baba-Oğul İlişkisi” incelenecek olup, baba ve oğlun ilişkisini etkileyebilecek olan toplum yapısına ilişkin literatürde bulunan görüş ve düşüncelere de yer verilecektir.

Değişen dünya düzeniyle beraber, insan psikolojisi üzerine yapılan incelemeler ve yazılan kitaplar hızla artmaktadır. Psikanaliz de insan davranışlarının ruhsal yansımaları araştıran bir kuramdır. Sigmund Freud, baba-oğul ilişkisini, psikanalizin önemli bir ögesi olan “Oedipus Kompleksi” temelinde değerlendirmiştir. Çalışmanın İkinci Bölümü’nde, baba-oğul ilişkisi “Türk Sinemasında Oedipus Kompleksi ve Babanın Temsilleri” başlığı altında incelenecek olup, hem Türk sineması Tarihi hakkında bilgiler verilecek hem de oedipus kompleksi hakkında literatür çalışması yapılacaktır.

Bu bölümde, öncelikle psikanaliz hakkında, çeşitli yazarların tanımlamaları ve görüşlerine yer verilecektir. Söz konusu kuramın, önemli bir parçası olan oedipus kompleksi, Sigmund Freud’un çalışmaları çerçevesinde ele alınacak olup, yazarın bu alanda yaptığı araştırmalara ve gözlemlendiği olaylara yer verilecektir. Sonrasında ise, Freud ile birlikte psikanalizin en önemli kuramcılardan biri olan Jacques Lacan’ın oedipus kompleksi hakkındaki çalışmalarına değinilecektir. Freud’un çalışmalarını, daha da ileriye götürdüğü düşünülen Lacan’ın, söz konusu komplekse ilişkin farklı yaklaşımlarına ve değerlendirmelerine dikkat çekilecektir. Yazarın öne sürdüğü “imgesel, simgesel ve gerçek baba figürü” düşüncesi, çeşitli kaynaklardan yararlanılarak ele alınacaktır. Psikanalizin dikkat çeken başka bir ögesi de Elektra Kompleksi’dir. Kız çocuklarının yaşadığı bu kompleksin izleri, hem aile bireylerinde hem de incelenecek filmlerden bazılarında görüldüğü için, bu konuyla ilgili kuramcılarının görüşlerine ve çalışmalarına da yer verilecektir.

Türk sinemasındaki baba-oğul ilişkisinin oedipus kompleksi ekseninde değerlendirilmesi, çalışmanın ikinci bölümünün diğer inceleme konusudur. Film örneklerine geçmeden önce, Türk sinemasının ortaya çıkışı (Sinemanın Türkiye’ye İlk Gelişi - İlk Dönem), çeşitli kaynaklardan yararlanılarak ele alınacak olup, sonrasında ise Tiyatrocular, Geçiş, Sinemacılar, Karşıtlıklar ve 1980’li ve 90’lı Yıllar dönemlerine yer verilecektir. Buradaki amaç, 2000’li yıllara kadar Türk sinemasının geçirdiği evrimi göstermek ve o zamanlarda da baba-oğul ilişkisini merkeze alan filmlerin yer aldığına dikkat çekmektir.

Hem teknolojinin hem de yaşam şartlarının değişmesi sonucunda, film kaliteleri ve öyküleri de bu iki değişimden etkilenmektedir. Türk sinemasında, 2000 öncesi koşullar ile 2000 sonrası koşullar aynı değildir. Yaşanılan her dönemin koşulları, sinemanın ve filmlerin yapısını belirlemiştir. Türk sinemasının ilk yıllarında, bu alanda uzman kişilerin olmayışı ilerlemeye engel olmuştur. Sonrasında ise, birkaç iyi yönetmenin kendini bu alanda yetiştirilmesiyle yeni bir sayfa açılmış fakat dönemin siyasi ve sosyal yapısı sinemayı önemli ölçüde etkilemiştir. Bu sebeple, Türk sinemasında baba-oğul ilişkisi incelenirken hem o dönemin koşulları hem de sinemanın genel yapılanması göz önünde bulundurulacaktır.

“2000 Sonrası Türk Sinemasından Örneklerle Baba-Oğul İlişkisinin Temsilinin Psikanalitik Yaklaşımla Analizi” başlıklı Üçüncü Bölüm, iki kısımdan oluşmaktadır. İlk kısım; “Çözümlemenin Metodolojisi” başlığı altında, belirlenen desen, çözümlemenin çerçevesi ve amacı, çözümlemenin evreni ve örnekleme, veri toplama ve veri analizi konularında bilgi içermektedir. Nitel araştırma deseni olarak yöntemler içinde araştırma konusu açısından olgubilim desenin uygun olduğu düşünülmüştür. Bu doğrultuda, amaçlı örnekleme yöntemlerinden biri olan “benzeşik durum örnekleme” kullanılarak “Babam ve Oğlum, Çoğunluk, Gişe Memuru ve Beş Vakit” filmleri çözümlenecektir. Çözümleme kısmında, baba-oğul ilişkisi konusunda daha zengin bir malzeme sunacakları ve daha az sayıda incelemeye konu oldukları düşünülerek, 2000’li yıllardan itibaren gösterime giren filmler tercih edilmiştir. Bu çerçevede, psikanaliz kuramının önemli bir ögesi olan “Oedipus Kompleksi” kavramının, baba-oğul ilişkisinde ne şekilde ve ne yoğunlukta görüldüğü, örnek filmler üzerinden değerlendirilecektir. İncelenmek üzere seçilen dört Türk filmi, Freud ve Lacan’ın oedipus kompleksine yaklaşımları dikkate alınarak çözümlenecektir. Ayrıca, incelenecek filmlerde yer alan baba-oğul ilişkisinde; toplumsal yapı, aile yapısı, aile bireylerinin tutum ve davranışları, bu davranışların altında yatan psikolojik sebepler gibi birçok etken değerlendirilecektir.

Sonuç olarak, çalışmada incelenen Türk filmlerinde; oedipus kompleksinin baba-oğul ilişkisine yansımaları üzerinde durulacak olup, karakterler üzerinde bıraktığı etki ve tepkiler incelenecektir. Bu amaçla, öncelikle baba-oğul ilişkisinin ilkel

zamandan günümüze kadar olan süreçte nasıl şekillendiği hakkında çeşitli görüş ve çalışmalara yer verilecektir. Daha sonra, bu ilişki oedipus kompleksi üzerinden değerlendirileceği için, Freud ve Lacan'ın söz konusu kompleks üzerindeki çalışmaları incelenecektir. Bununla birlikte, Türk toplum yapısındaki baba-oğul ilişkisinden yola çıkılarak Türk sinemasının geçmişinden bahsedilecektir. O dönemlerde çekilen baba-oğul merkezli filmler incelenecek olup, oedipus kompleksi çerçevesinde kısa çözümler yapılacaktır. Çalışmada son olarak dört film üzerinden psikanalitik yaklaşımın oedipus kompleksi kavramı üzerinden daha derinlikli-detaylı bir çözümlenmesi yapılacaktır.



İ.BÖLÜM

İLKEL, FEODAL VE MODERN TOPLUMLARDAN ÖRNEKLER ÇERÇEVESİNDE BABA-OĞUL İLİŞKİSİ

1.1. İlkel Toplumlarda Baba-Oğul İlişkisi

İlkel yaşam üzerine yapılan çalışmalarda, genellikle aile kavramından pek söz edilmediği ve bu nedenle kadın ve erkeklerin, henüz toplumsal bilinci kavrayamadıkları söylenebilir. Morgan (1994), ilkel dönemde var olan aile yapısının yeterli derecede incelenemediğini belirtmektedir. Goody (2004), Avrupa’da ailenin, Yunanlılar ve Romalılarından, Germen ve Kelt kabilelerine kadar uzandığını öne sürerek ilkel döneme ilişkin edinilen bilgilerin yeterli olmadığını ve kullanılan yöntemlerin şüpheli olduğunu belirtmektedir. Goody’e göre; “... Yaklaşımlar, çoğunlukla hem aktörlerin, hem de gözlemcilerin, insan toplumlarının genel ilerlemesine ilişkin, bir başka deyişle anayanlılıktan, babayanlılığa ve çift yanlılığa geçiş gibi değerlendirmelerinin etkisi altında kalmıştır” (2004, s.23).

Günümüzde tek eşli evlilik sisteminin yaygın olduğu söylenebilir. İlkel dönemde ise, çok farklı aile tiplerinin olduğu belirten Morgan’a (1994) göre aile kavramı, birbirini izleyen birçok gelişme sonucu oluşmuş ve tek eşli aile düzeniyle son parça tamamlanmıştır. Yazar, aile tiplerinin gelişimini beş evrede toplamaktadır. Bunlar; Kan Yakınları Ailesi, Punalua Ailesi, Çiftlendirici Aile, Ataerkil Aile ve Tekeşli Aile. Morgan bu aile tiplerini şu şekilde tanımlamaktadır;

- “*Kan akınları Ailesi: Aynı grup içinde öz kardeşler arasında yapılan evlenme,*
- *Punalua Ailesi: Aynı grup içinde Öz kız kardeşlerin birbirlerinin kocaları ile evlenmesine dayanan aile biçimi, erkek kardeşlerin de birbirlerinin karlarıyla evlenmesi,*
- *Syndyasmian ya da Çiftlendirici Aile: Bir kadın ve bir erkek arasında evlilik, ayrı evde birlikte yaşama söz konusu değil, evlilik tarafların bu işi istediği sürece devam eder,*
- *Ataerkil Aile: Bir erkeğin birden çok kadınla evlenmesi,*
- *Tekeşli Aile: Başkalarından ayrı bir evde karı ve kocanın bir arada yaşaması bir kadın bir erkek evliliği”* (Morgan, 1994, s.135-136).

Firestone'ye (1993) göre ise, aile terimi ilk kez Romalılar tarafından kullanılarak, o dönemde, bir başkan tarafından yönetilen anne, çocuk ve tutsaklardan oluşmaktadır. Aile başkanının, o dönemin yasalarına göre, üyelerin yaşamları ve ölümleri konusunda karar verme hükmüne sahip olduğunu belirtmektedir.

Reed (2014), insanların ilkel yaşamda var olma ve toplumsallaşmaya başlama döneminde, esas sorunlarının aile içinde cinsel ilişkilerinin düzene konulması olmadığını belirterek, onların, hayatta kalabilmek için üretmek ve birbirlerini koruyabilmek için işbirliği etmek zorunda kaldığını öne sürmektedir. Buradan ilkel zamanda aile kaygısının güdülmediği, hayatta kalmak için erkekler ve kadınların birbirlerine ihtiyaç duydukları anlaşılabilir. İkel Dönem'de, oluşmaya başlayan aile yapısıyla ilgili kanıtlanabilir bilgiler sunmanın pek kolay olmadığı söylenebilir. Aile kavramının, bu dönemde yaşayan insanların toplumsallaşmaya başlamasıyla doğduğu sonucuna varmak mümkündür.

İkel dönemde, aile kavramını oluşturan kadın ve erkek arasındaki ilişkinin yeni başladığı söylenebilir. Connell (1998), çocuğun, hayata gözlerini açtığında, biyolojik olarak cinsiyete sahipken henüz toplumsal cinsiyetle tanışmadığını, büyürken de toplumun koyduğu cinsiyete uygun kurallar ve davranış şekilleriyle karşılaştığını belirterek, aile, arkadaş, erkek, kadın gibi toplumsal grupların, çocuğun sahiplenmesi gereken roller olduğunu öne sürmektedir. Bunun sonucunda birtakım rollerin, kadın ve erkeğe yüklenerek onların, toplum tarafından kendilerine verilen rollere uygun olarak hayatlarını şekillendirdiği sonucuna varılabilir.

Reed'e göre; "*Öncü insanbilimciler, çeşitli araştırmalar sonucu uygarlaşmış ataerkil toplumdaki önce anasoylu bir toplumsal örgütlenme biçiminin var olduğunu ortaya çıkardılar. Bachofen bu dönemi, daha sonraki zamanlarda ortaya çıkan 'baba-hukuku' deyişine karşıt olmak üzere 'anahukuku' dönemi diye tanımladı. Bu deyiş, 'anaerkil' deyimini olarak yerleşti*" (Reed, 2014, s.109). Buradan, anaerkil toplum yapısında, iktidar yönünden güçlü olan tarafın kadınlar olduğu ve erkeklerin de daha

çok kadınların yardımcısı konumunda oldukları anlaşılabilir. Anaerkillik durumunun ne zaman ortaya çıktığı konusunda kesin bilgiler sağlanamadığı belirtilerek, yabanılık ve barbarlık evrelerinde anaerkil yaşamdan rahatlıkla söz edilebilmektedir (Reed, 2014). Mülkiyet ve yaşam şekli bakımından günümüzden farklı olan ilkel toplumlarda, anaerkil bir yapı olduğu varsayılır. Hem soyun devam etmesi hem de çocukların bakımı konusunda otoritenin anne olduğu belirtilmektedir (Demez, 2005). Gross (2006) ise, ataerkil öncesi toplumların nasıl yapılandığı ve neye inandıkları konusunda kesin yargılara ulaşmanın mümkün olmadığını belirterek, daha sonraki dönemlerde ortaya çıkan toplum yapılarına oranla, ilkel zamanda kadınların daha fazla itibar gördüğünden bahsetmektedir. Connell (1998), Reed (2014), Demez (2005), Gross (2006) gibi birçok araştırmacının o dönemle ilgili yaptıkları araştırmalar dikkate alındığında, ilkel dönemde henüz yazının ortaya çıkmaması ve o döneme ait kanıtların çok fazla olmaması sebebiyle anaerkil yaşam tam olarak kanıtlanamasa da, kadınların Orta Çağ ve Modern Çağ'a oranla daha fazla söz sahibi oldukları sonucuna varılabilir.

İlkel Toplamların ilk dönemlerinde, kadın ve erkek arasında iş bölümü olduğu ve karşılıklı saygı çerçevesinde hareket edildiği belirtilerek, kadının da erkeklerle birlikte hayatta kalabilmek için mücadele ettiği söylenebilir (Tayanç ve Tayanç, 1981). Daha sonra mülkiyet kavramının ortaya çıkmasıyla birlikte, erkeklerin uzaklara avlanma için gitmelerinin gereksizleşip toprağı işlemeye başlamalarıyla birlikte, anaerkil toplum yapısından ataerkil toplum yapısına geçildiği belirtilmektedir. İnsanların, toplumsal yaşam koşullarına alışma evresini atlatmaya başlamalarıyla beraber, ihtiyaçlarının da o şekilde belirmeye başladığı söylenebilir (Demez, 2005). Bu dönemde, erkeklerin, yerleşik düzene geçme evresiyle birlikte, kadınların görev aldığı işleri yapmaya başlamakla kalmayıp, daha da ustalaşarak, üretim tekniklerinde yeni gelişmeler kaydettiği söylenebilir. Çömlekçilik ve dökümcülük gibi yeni iş alanlarının oluşturulduğu varsayılmaktadır (Reed, 2014).

Gross, 2006 yılındaki çalışmasında, anaerkil dönemin birtakım yazarlar tarafından reddedildiğini belirterek, bu durumun, karşıt görüşte olan birçok yazar tarafından da eleştirildiğini vurgulamaktadır. Yazar, klasikçiler ve din tarihçilerinin, ilkel yaşamda anaerkil toplum yapısının olmadığını savunduklarını belirterek, bunlardan biri olan David Kinsley'in de, anaerkil toplum yapısını reddetmesinin başlıca nedenlerinden birinin, kadınların erkeklere hükmettiği çok az kültürün bulunması olduğunu iddia etmektedir (Gross, 2006). Elizabeth Gould Davis ise, ilkel dönemde anaerkil yaşamın olduğunu belirterek, ataerkil dönemin başlamasıyla cennetin yok olduğunu ve karanlık bir yaşamın insanları ele geçirdiğini savunmaktadır. Bu durumun, kaosa ve şiddete sebep olduğu, adalet gibi değerleri yok ettiği söylenebilir. Kadının değersizleştiğini ve erkeğin döneminin başladığını iddia eden Davis'in, ataerkil toplum yapısına karşı çıktığı sonucuna varılabilir (Davis, 1971, -den akt. Reiter, 2014).

Reed (2014), Tevrat'tan yola çıkarak, ataerkil dönemin altı bin yıl önce başladığını ve İbrahim peygambere tek tanrılı dinin babası denildiğini belirterek, bu toplum yapısının dini bir sebebi olduğu görüşündedir. Ataerkil Aile'nin tanımı ise, kimi yazarlara göre şu şekilde yapılmaktadır; Pelizzon, Webster's Third New International Dictionary Sözlüğünden yola çıkarak, ataerkiyi; dini işlerde ve ev içinde erkeğin üstün olup, kadının ve çocukların erkeğe bağımlı olmak zorunda kalarak soyun erkek evlatlarla devam etmesi şeklinde yorumlamaktadır (Pelizzon, 2009, s.11). Morgan (1994), ataerkil ailenin, bir erkeğin birden fazla kadınla evlenmesi sonucunda oluştuğunu belirtmektedir. Demez ise; *Ataerkillik* kavramının, erkeğin, kadın ve çocuk üzerinde hüküm sürmesi, soyunun aktarılması, işgücüne ve ekonomik güce sahip olması anlamına geldiği belirtmektedir (Demez, 2005, s.61).

İlk zamanlarda, geçim kaynağı hayvancılık ve çiftçilik olarak belirtilmektedir. Ardından madenlerin bulunarak işlenmeye başlandığı ve bunun sonucunda zanaatkarların ortaya çıktığı söylenebilir. Tarımdan elde edilen ürünlerin çanak, çömlek gibi araçlarda saklanabildiği ve üretim araçlarının hızla gelişmesiyle toplumun güçsüz bulduğu kesim olan yaşlılar ve kadınlar üretim faaliyetlerinden uzaklaşmak zorunda kaldığı varsayılır (Tayanç ve Tayanç, 1981). Ataerkil yaşamda, erkeklerin avlanma

tekniklerini geliştirerek buldukları etleri, kadınlarla ve çocuklarla paylaştığı ve kadınların ise, evde çocuk bakım göreviyle meşgul olduğu belirtilmektedir (Reiter, 2014). Ataerkil toplum yapısının oluşmasıyla ilgili her açıklamada, hemen hemen aynı sebeplere varılabilir. Kadınların çocuk bakma zorunluluğu ve erkeklerin fiziksel güçlerinden dolayı değişen üretim alanını devralmaları, Engels'e göre; "... *Analık hukukunun yıkılışı, kadın cinsinin büyük tarihsel yenilgisi oldu. Evde bile, yönetimi elde tutan erkek oldu; kadın aşağılandı, köleleşti ve erkeğin keyif ve çocuk doğurma aleti haline geldi. Kadının özellikle Yunanlıların kahramanlık çağında, sonra da klasik çağda görülen bu aşağılanmış durumu, giderek süslenip püslendi, aldatici görünümlere sokuldu, bazen yumuşak biçimler altında saklandı; ama hiçbir zaman ortadan kaldırılmadı*" (Engels, 2003, s.56) şeklinde açıklanmaktadır. Bu bilgilerin ışığında; ilkel dönemdeki üretim faaliyetlerinin değişmesinin, toplumsal yaşamı derinlemesine etkilediği ve değişen toplumsal yaşamın, erkeklerin ve kadınların konumunda etkili olarak, anaerkil aileden ataerkil aileye geçişte önemli bir rol oynadığı sonucuna varılabilir.

İlkel toplumlarda, erkek çocuk kavramının, ataerkil düzende daha çok şeklini almaya başladığı öne sürülebilir. Değişen üretim sisteminin sonucunda oluşan mülkiyet kavramının ve ataerkil yaşamın başlamasıyla beraber, erkek çocukların toplum tarafından daha fazla önemsendiği sonucuna varılabilir. Ataerkil ailelerde erkek çocuğa; güvence, ailenin devamı ve koruyucu bir kişi olarak bakılmaktadır (Kandiyoti, 2013). Reed (2014) ise, ilkel toplumlarda, erkek çocukların anne ve kız kardeşlerinden ayrılmasının cinsel birleşmeyi önlemek adına yapılan bir eylem gibi gözükse de aslında bu ayrılmanın ardında başka sebepler yatmakta olduğunu belirterek, bu durumun, kadınlar ve erkekler arasında gerçekleşen yiyecek ayırımından kaynaklanmakta olduğunu öne sürmektedir. Böylece, daha önce anne ve kız kardeşleriyle dışı yemeklerini yiyen erkek çocuğun, büyürken, erkeklerin tarafına geçiş yapmasıyla birlikte, erkek yemekleri yemeye başladığını belirtmektedir. Buradan yaşam koşulları sonucunda değişen erkek ve kadın ilişkisinin, iki cins de büyürken yaşayış şekillerini etkilediği anlaşılabilir.

İlkel zamanda mülkiyet, toplumsal yapının en önemli parçası haline gelmeye başladıkça, yaşam şeklinin de ona göre düzenlendiği belirtilmektedir. Bunun sonucunda da kadına ait soy çizgisi önemini yitirmeye başlayarak, mülkiyet kavramı ve değişen toplum yapısının, erkek çocuğu önemli kılarak veraset sistemini de etkilediği söylenebilir. Ataerkil toplum yapısıyla beraber, babanın en büyük varisi olan erkek evlat, mirasın büyük bölümüne sahip olabilmektedir. Buna ek olarak, erkek çocuk, ölen babasının bıraktığı göreve devam etme hakkına da erişmektedir (Morgan, 1994). Buradan ataerkil soy kanununun oluşmasıyla birlikte, veraset sisteminde erkek çocuklara daha fazla ayrıcalık tanındığı ve erkek çocuklara babanın yerini alacak kişi yani soyun devamı olarak bakılarak erkek egemen bir veraset sistemi oluşturulduğu anlaşılabilmektedir. Goody (2004), Almanlardaki veraset sistemi konusunda bilgi elde edinilmeye başlandığı andan itibaren, miras hakkının önce çocuklara sonra erkek kardeşlere geçtiğine dair kanıtlar olduğunu belirtmektedir. İlkel dönem için bahsi geçen ataerkil erkeğin, parayı elinde tutan, soyun devamını sağlayan ve ailenin koruyucu gücü olarak tanımlandığı anlaşılabılır. Erkeklerin, ilkel dünyada iktidarının gerçekleşmesinde, baskı ve şiddetin güçlü bir etkisi olduğu kabul edilmesine karşın o dönemde her erkeğin güçlü bir otorite sahibi olmadığı söylenebilir. Bu sebeple, baba otoritesinin mutlak güç olduğu ataerkil toplumlarda, erkek çocuğu yetiştirmenin, sanıldığı aksine zor bir eylem olduğu belirtilmektedir (Demez, 2005). İlkel dönemde var olan “Baba ve oğul” ilişkisinin, ataerkil yapı oluşmaya başladıktan sonra gelişmeye başladığı ve bu yapı biçiminde, erkeklerin iktidarı elinde tutmasıyla birlikte baba ve oğulun birbirlerine daha çok bağımlı hale geldiği sonucuna varılabilir.

1.2. Feodal Toplumlarda Baba-Oğul İlişkisi

İlkel zamanda gelişmeye başlayan mülkiyet kavramının sonucunda, üretim de hızla genişleyerek, yeni bir anlayışın ortaya çıkmasına zemin hazırlandığı bilinmektedir. Bu anlayış, feodal yönetim biçimini temel alan Feodalizm'dir. Feodalizm'in, merkezi güç olan kral iktidarının, etkisini kaybederek gücünü ve yetkisini bölgesel prenslere teslim etmesi, sonucunda ortaya çıktığı belirtilmektedir (Pelizzon, 2009). Bloch'a göre; "Feodalite kelimesinin kökü olan Latince *feodalis* sıfatının izinin Orta Çağ'a kadar uzanmasına karşılık, feodalite kelimesinin kendisi en çok 17. yüzyıla kadar geriye gidebilmektedir. Her iki kelime de ortaya çıkışlarından itibaren uzun bir süre yalnızca hukuki bir anlam taşımışlardır" (Bloch, 2005, s.19).

Feodal toplumlarda, aile içi ilişkilere geçmeden önce feodalizmden bahsetmek gerekebilir. Pelizzon (2009), Feodalizmin üç temel durumda varlığını sürdürdüğünü belirtmektedir. Bunlardan ilk olarak, sahip olunan topraklar üzerinde kontrolün kaybedilmemesi için babadan oğula miras olarak bırakılan beylik düzeni, buna paralel olarak, köylülerin toprak üzerindeki kontrolünü kısmen yitirdiği, babadan oğula olarak bırakılan serflik düzeni; ve son olarak da bu düzenlerin varlığını sürdürmesi için yeni alanlara yayılma faaliyeti (s.48). Feodal dönemde, en çok dikkat çeken toplumsal eğilimlerden birinin de serfleştirme olduğu söylenebilir. Köle kavramının, bu dönemde devam etmiyor gibi görünse de aslında Serflik adı altında varlığını koruduğu iddia edilir. Serflerin üretici oldukları ve toprağı işledikleri fakat bunların sahipleri olmadıkları belirtilerek, yalnızca kullandıkları öne sürülmektedir. Serflik kavramının kölelikten farkı toprağı kullanma hakkına sahip olmasıdır (Tayanç ve Tayanç, 1981). Feodal beylere bağımlı olarak yaşamlarını sürdüren erkek ve kadın bütün serflerin çalışmak zorunda olduğu ve üretimin fiziksel zorluklarından dolayı cinsiyete dayalı iş bölümüne maruz kaldıkları söylenebilir. Bunlar; kadınlar için iplik eğirme, erkekler için ise tarla sürme olduğu öne sürülmektedir (Pelizzon, 2009).

Bloch (2005); feodal toplum yapısında ailenin çok güçlü bir konumda olduğunu belirterek, sahip olunan toprak mülkiyetinin kendi soyundan birine kalma gerekliliği ve emir altına alınan çalışanların sadakatinin önemine vurgu yapmaktadır. Bloch'un da belirttiği gibi "Veraset Sistemi" feodalizmin önemli bir unsuruydu fakat bu sistemin getirdiği güçlükler de bulunmaktadır. Aile içi ilişkilerde, önceleri iyi anlaşılan erkek ve kız kardeşlerin veraset sisteminin getirdiği birtakım sorunlar nedeniyle birbirlerine düşman olabildiği ve babaların kızlarını sadece siyasi çıkarları için kullandığı belirtilmektedir (Pelizzon, 2009, s.143). Feodal toplumlarda aile içi ilişkilerin ve ailenin konumunun önemli yer tutmasının altında üretim, tüketim ve sahip olunan topraklar gibi birçok maddiyata dayalı konular yatmakta olduğu belirtilmektedir. Feodal dönemde, evliliğin, aile kurumunun birincil derecede önem gösteren konularından biri olmadığı söylenebilir (Bloch, 2005). Yapılan araştırmalar sonucunda Feodal dönemde, ilkel dönemden farklı kaygılar güdüldüğü anlamı çıkarılabilir.

Feodal dönemin bitişiyle ilgili olarak ise, kesin bir tarihin olmadığı söylenebilir. Pelizzon (2009), feodalizmin, köylülerin ayaklanma başlatması sebebiyle 1180 civarında ya da feodal düzenin merkezi konumunda olan Kuzey Fransa'da iskâncı genişlemenin durmasıyla 1240'da sona ermeye başladığını öne sürmektedir. Wallerstein (2012) ise, 14. Yüzyılda yayılmanın durmasıyla başlayan krizin, feodalizmin sonunu hazırladığını belirtmektedir. Feodal dönem, Orta Çağ'da var olduğu için Fransız ihtilalinin de bu sonda etkili olduğu fikrinin savunan araştırmacılar da vardır. Örneğin; Huberman; "... Feodalizme öldürücü darbeyi Fransız Devrimi vurduğuna göre Ortaçağ'ı 1789'un bitirdiği söylenebilir." diyerek bu fikri savunmaktadır (Huberman, 2014, s.174).

Feodal düzende, kadının konumunun çok net olarak belirlenmediği ve kapitalizmde olduğu gibi tamamen hüküm altına girmese de erkeklerden daha geri planda kaldığı söylenebilir. Pelizzon (2009), bu dönemde kadınların daha çok erkeklerin yardımcısı, onlar yok iken toprakların koruyucusu durumunda bulunduğunu belirtmektedir. Gentry sisteminin hakim olduğu iddia edilen feodal dönemde, erkeklerin birbirleriyle yarış içinde olduğu ve kadınların, aile kurumunun bir parçası olarak eril

iktidara bağılı kalmakla görevli olduğu belirtilmektedir (Sancar, 2013). Buradan, Pelizzon ve Sancar'ın, erkekler ve kadınlar arasında daha çok sistemin gerektirdiği şekilde biçimlenen ilişki durumunun mevcut olduğunu öne sürdükleri ve sahip olunan toprakların mülkiyetini korumak için, kadınlar ve erkekler arasında evliliğin gerçekleştiği sonucu çıkarılabilir. Feodal dönemde, kadınların ekonomik yönden özgür olmalarını engellemek için, onlara çocuk bakma görevi verilerek üretimden uzak durmaları sağlandığı belirtilmektedir. Burada, ataerkil yaşamın devam ettirilmek istenmesinin söz konusu olduğu söylenebilir (Tayanç ve Tayanç, 1981).

Feodal dönemde, erkek ve kadın ayrımı olduğu varsayılır fakat toplumsal yapı içinde soyluluk durumunun cinsiyetten önce geldiği söylenebilir. Mali yönden güçlü olan toprak sahiplerinin kızları, karıları hatta dullarının bile şövalyelerden üstün olduğu belirtilmektedir. Bu dönemde, toprak mülkiyeti en önemli husus olduğu için feodal beyler dışarda olduğu zaman kadınların, şato ya da kalede yönetimi üstlendiği söylenebilir. Kadınların, bu dönemde toprak sahibi olduğu, yargıçlık yaptığı ve manastır yönettiği belirtilmektedir (Pelizzon, 2009). Pelizzon, mali durumun cinsiyetten daha önce geldiğini belirtse de feodal dönemde, kadının yasalar karşısında erkeğe oranla daha az yasal hakkı bulunduğunu belirterek o dönemde zina yapan kadınların ateşte yakılarak idam edildiğini, aynı suçu işleyen erkeklerin ise ceza almadığını iddia etmektedir (Pelizzon, 2009).

Pelizzon (2009), Sancar (2013), Tayanç ve Tayanç (1981) gibi araştırmacıların yaptıkları araştırmalar sonucunda, feodal dönemde, mülkiyet durumuna göre yaşamlarını şekillendiren kadınların, kendilerine verilen toplumsal görevleri yerine getirmekle sorumlu oldukları anlaşılabilir. Toprak sahibi olan erkeklerin ise, feodal dönemde mal varlıklarını koruyup genişletebilmek amacıyla yaşamlarını sürdürdükleri sonucu çıkarılabilir.

Feodal dönemde, çocuklara daha çok soyun devamı şeklinde bakıldığı söylenebilir. Bu dönemde, çocukların daha çok küçük yetişkinler olarak görüldüğü belirtilmektedir. Feodal toplumlarda, ailelerinin bağlı olduğu sınıfa göre yetiştirilen çocukların, veraset sisteminin de etkisiyle çok erken yaşta yetişkinliğe adım attıkları söylenebilir (Firestone, 1993). Feodal dönemde, çocuğa maddi bir kaygıdan dolayı gereksinim duyulduğu ve arada güçlü bir sevgi bağının olmadığı sonucu çıkarılabilir. Feodal dönemde, erkek çocukların önem derecesinin kız çocuklarına göre daha fazla olduğu anlamı çıkarılabilir. Bunda en önemli sebebin veraset sisteminin erkeklere göre düzenlenmesi olduğu belirtilmektedir. O dönemde, erkek çocukların çok küçük yaşta yetişkinler gibi giyinmeye başladığı ve ataerkil ailenin gelecekteki sahibi olarak yetiştirildiği söylenmektedir (Firestone, 1993). Feodal toplumlarda, birden fazla erkek çocuğun olduğu soylu ailelerde veraset sisteminde önceliğin büyük oğula verildiği belirtilmektedir (Pelizzon, 2009). Firestone (1993), on dördüncü yüzyıldan sonra, toplumların gelişmesiyle çocuk kavramının değişmeye başladığını belirterek çocuğun ailenin tamamlayıcı bir parçası olduğunu söylemektedir.

Bu bölümden, feodal toplum yapısında erkek evladın öneminin veraset sistemiyle bağlantılı olarak geliştiği sonucu çıkarılabilir. Bu dönemde, baba ve oğul ilişkisinin ise çok dikkat çekmediği ve daha mesafeli şekilde ilerlediği anlamı çıkarılabilir. Feodal dönemde, mülkiyet zenginliği ve bunun işlenmesine önem verildiği için, aile bağlarının manevi yönünün fakir, maddi yönünün ise zengin olduğu anlaşılabilir. Feodal dönemin bitmesiyle beraber mülkiyet kavramı da önemini kaybedince, modern dönemde daha farklı türde aile içi ilişkilerden söz edilebilir.

1.3. Modern Toplumlarda Baba-Oğul İlişkisi

Modern kelimesinin anlamının, geçip gitmekte olanı belirttiği söylenebilir (Goody, 2004). Türk Dil Kurumu'nda, modernleşmenin resmi anlamının “çağdaşlaşma” olduğu belirtilmektedir (Türk Dil Kurumu, 2015). Mutlu'ya göre modernleşme; “Özellikle ABD’li işlevselci toplumbilimcilerin 1950’ler ve 1960’larda önerdiği, toplumsal değişme ve ekonomik büyümeye karşıt güdülenim örüntülerinin ve geleneksel değerlerin altilmesi ve yerini değişimci ve yenilikçi değerlerin alması şeklinde tanımladıkları bir toplumsal değişme modeli” (Mutlu, 2012, s.227). Giddens (2014a), modernliğin, on yedinci yüzyılda Avrupa’da ortaya çıkarak, tüm dünyayı önemli derecede etkileyen bir yaklaşım olduğunu belirtmektedir. Wallerstein (2012) ise, modern dünyanın oluşmasına zemin hazırlayan ekonomik sistemin önemine dikkat çekerek 15. yüzyıl sonları ve 16. yüzyıl başlarında, Avrupa merkezli yeni bir ekonomik sistemin ortaya çıktığını belirtmektedir. Modern dünyanın önemli bir parçası olduğu söylenen bu ekonomik sistemin imparatorlukları ve diğer devletleri içinde barındırdığı belirtilmektedir. Bu sistemin dünya ekonomisi olduğu söylenebilir. Huberman (2014), feodalizm yerine kar amacı güden bir toplumun burjuvazi tarafından Fransız Devrimi'nin yapılarak kurulduğunu belirterek kapitalizmin ortaya çıktığını savunmaktadır. Modern toplum oluşumunun başlangıcı ya da nasıl ortaya çıktığı konusunda birbirine yakın görüşler olduğu anlaşılabilir. Aynı zamanda , bu oluşumun, ekonomik değişmeyle sağlandığı yönünde ortak bir görüş olduğu söylenebilir.

Modern toplum yapısıyla beraber değişen dünya düzeninden, en çok etkilenen grupların başında aile olgusunun geldiği söylenebilir. Modern toplumun önemli bir parçası olan sanayileşmeyle birlikte, geleneksel aile modelinin yerini anne, baba ve çocuktan oluşan çekirdek aile modeline bıraktığı söylenebilir. Teknolojinin gelişmesi ve bilgiye dayalı bir yapının oluşmaya başlamasıyla ataerkil aile içindeki kadın ve erkeklerin rollerinin yavaş yavaş değişmeye başladığı belirtilmektedir (Demez, 2005). Giddens (2014b), modernitenin aile kurumunu etkilediğini ve temel değişimlere sebep olduğunu fakat insanların yine de bu değişimlere karşı koyarak yaşantılarını sürdürme

çabasında olduğunu belirtmektedir. Modern aile yapısında erkeğin görevinin değiştiği söylenebilir. Yeni dönemde erkeğin, aile geçimini sağlamak için rekabete dayalı endüstriyel üretim alanında çalışan aile reisi konumunda bulunduğu belirtilmektedir (Sancar, 2013). Berktaş (2012), modern dönemin hakim olduğu 19. yy.da bireyin özgür olduğu alanın, özel yaşantısı olan aile içinde olduğunu belirtmektedir. Bireyi erkek olarak nitelendiren Berktaş, kamusal alanda erkeklerin birbirleriyle özgürlük mücadelesine girmemesi için aile içinde sınırsız özgürlüğe sahip olduklarını belirtmektedir. Buradan, erkeğin modern dönemde kadınlar ve çocuklar üzerinde iktidar sahibi olduğu anlaşılabilir. Modern toplum yapısının, akrabalık ilişkilerini de etkilediği söylenebilir. Modern çağ öncesi dönemde, aile üzerinde güçlü bir etkisi bulunan akrabalık ilişkilerinin modern dönemle beraber farklı bir boyut kazandığı belirtilmektedir. Bunun en büyük sebeplerinden birinin geniş aile yapısından, çekirdek aile yapısına geçiş olması gösterilebilir (Giddens, 2014b).

Modern toplum yapısının günümüze yansımalarına değinecek olursak, Demez, son dönemlerde aile üzerinde yapılan araştırmalardan yola çıkarak, ataerkil yapının sürdürülmesinin güçleştiğini ve bu durumu fark eden erkeklerin toplum tarafından dışlanmamak için hala evin egemen gücü olarak davrandığını verdiği şu örnekle iddia etmektedir; “... Komarovskiy’in Amerikan işçi sınıfı aileleri üzerinde yaptığı araştırmanın sonuçlarına göre; kadının evlilikte denetleyici olduğu ilişkilerde bunun çevreye karşı kabul edilmediğini ve erkeklerin otoritesinin sahte görünümünün korunmaya devam edildiği gözlenmiştir” (akt. Demez, 2005, s.84). Modern dönemle birlikte günümüzde, eşler arasında boşanmanın da sıkça görülen eylem olduğu söylenebilir (Giddens, 2014b).

Giddens, ilkel, feodal ve modern toplum yapılarını tek bir cümleyle özetlemektedir: “... Tarih, avcı ve toplayıcıların küçük, yalıtılmış kültürleriyle “başlar”; ürün toplayan ve hayvancılıkla uğraşan toplulukların gelişimine ve oradan da tarıma dayalı devletlerin oluşumuna kadar devam ederek Batı’daki modern toplumların ortaya çıkışıyla sonuca varır” (Giddens, 2014a, s.13). Modern toplum yapısıyla beraber gelen birtakım yeniliklerin, ailelerin yaşam şekillerini değiştirdiği söylenebilir. Modern çağ

öncesi etkili bir konumda olan ataerkil rejimin, günümüzde de varlığını sürdürmesine rağmen değişerek farklı bir boyut kazandığı anlaşılabilir. Modern dönemle birlikte değişen aile yaşantısının içinde, baba-oğul ilişkisinin de farklı boyut kazanmaya başladığından söz edilebilir.

Modern dönemle birlikte, geçim kaynağının değişmesiyle erkek ve kadının toplumsal konumu da bu değişimden etkilenmektedir. Geleneksel toplumlarda, evlilik olgusunun daha çok ekonomik faktörlerden dolayı aile baskısıyla yapıldığı belirtilmektedir. Modern dönemin ilk zamanlarında, bu faktörler ve aile baskısı yıkılsa da erkek ve kadının rolünde radikal bir değişikliğin gerçekleşmediği söylenebilir. Modern çağda, erkeğin, eve ekmek getiren ve kadının da çocuklarla ilgilenen kişi konumunda olduğu anlaşılabilir (Giddens, 2014b). Çalışlar (2005) ise, kadının Modern Çağ'daki konumuna farklı yaklaşarak, Sanayi Devrimi'yle beraber kadının yeniden güçlü bir konuma ulaştığını ve toplum içinde konumunun yeniden sorgulanmaya başladığını belirtmektedir. Berktaş (2012), liberal toplum yapısında gelişen kapitalist sistemle beraber, erkeğin endüstriyel rekabet dünyasında hükümsüzleştiğini ve bu durumun telafisini aile içinde kadın üzerinde gerçekleştirdiğini belirterek kadının ezildiğini iddia etmektedir. Sancar (2013) ise, modern dönemde eril gücün hakim olmasının en önemli nedeninin, her erkeğin ulusal orduya katılma hakkı elde edip, devlete bağlantılı bir konuma ulaştığını belirterek ataerkil gücün kurumsallaştığı fikrini savunmaktadır. Birçok yazar, modern dönemdeki kadın erkek ilişkisi üzerinde farklı görüş belirtse de bu dönemde insanların yaşam şekillerinin değiştiği konusunda, hepsinin hem fikir olduğu sonucu çıkarılabilir. Connell (1998), 20. Yüzyıl'ın ortalarında, aile sosyolojilerinin, bazı ailelerde kadın ve erkek arasında iktidar paylaşımını açığa vurduğunu belirterek, erkeklerin aile içinde iktidar olmayı istediklerini ama kadınların buna izin vermeyerek hükmetme gücünü ellerinde bulundurduğu söylemektedir. Buradan, modern yaşamın insanların hayatına girmesiyle beraber yıllar geçtikçe kadın erkek ilişkisinin farklı şekilde gelişmeye başladığı sonucu çıkarılabilir. Reed (2014), modern yapının devam ettiği günümüz dünyasında, erkeklerin fiziki güçlerinin kadınlardan üstün olduğu iddiasının, çağdaş yaşamda gerçekliği yansıtmadığını belirterek ortaya koyduğu savını, Briffault'tan yaptığı şu

örnekle desteklemektedir; “Kongo’da yaşayan Adombi yerlilerinde “kadınlar çoğunlukla erkeklerden daha güçlü ve daha gelişkindir.” Aşira yerlilerinde “erkekler kadınlar kadar sağlam bir yapıya sahip değildir.” “Başilanga’da, kadınların kasları, kendilerine kıyasla zayıf olan “erkeklerden çok daha iridir.” Benin’de “kadınlar genellikle uzun boylu, adaleli ve geniş omuzludur” (Briffault, 1990, -den akt. Reed, 2014, s. 166).

Günümüzde, teknolojinin de gelişmesiyle beraber erkek ve kadınlar hayatlarını birleştirmek istedikleri kişileri bilgisayarlar aracılığıyla bulabilmektedir. Bu sebeple, geleneksel evlendirme biçiminden kurtularak aile yapısının ne şekilde oluşacağı konusunda kaderlerinin tamamen kendi ellerinde olduğu söylenebilir (Giddens, 2014b). Endüstriyel üretim alanının hızla gelişmesiyle, iş gücü ihtiyacının ortaya çıktığı ve kadınların, kapital düzenin hizmetine girerek toplumsal yapı içinde konumunun değişmeye başladığı anlaşılabilir. Bu bölümde, modern toplum yapısının ortaya çıkmasıyla beraber, erkek ve kadın arasında var olan ilişki üzerine, birçok yazarın farklı görüşlerine yer verilmektedir. Modern dönemin başlangıcından günümüze kadar değişen ve hızla gelişen sosyal yaşamın, toplumsal rol olarak kabul edilen kadın-erkek üzerindeki etkisinin, çok güçlü olduğu sonucu çıkarılabilir.

Modern dönemde değişen ekonomik ve sosyal sistemin kadın-erkek ilişkisini etkilediği gibi, baba-oğul ilişkisini de etkilediği söylenebilir. Modern dönemin başlamasıyla birlikte, kişisel mülkiyet kavramının devlete geçmesi ve veraset sisteminin de bu durumdan etkilenmesiyle baba-oğul ilişkisinin iyice zayıfladığı belirtilmektedir (Goody, 2004). Geleneksel toplum yapısındaki aile içinde, tüm egemenlik ve iktidarın babada bulunduğu, hiyerarşik bir düzenin hakim olduğu belirtilmektedir. Modernleşmenin ortaya çıkmasıyla beraber, babanın gitgide bastırılması, oğlu özgürleştirirken bir yandan da hayata karşı tek savaşması gerektiği durumunu ortaya çıkardığı söylenebilir (Berktaş, 2012). Giddens (2014b), modern dönemle beraber, çocuğun ailesinden kopmaya başladığını belirterek kendine ait alanlarda zaman geçirmeye başladığını söylemektedir. Çocuğun sahip olduğu alanı, okul olarak

tanımlayan Giddens, çocuğun, ev dışında bağımsız bir şekilde yaşadığı kamusal alanın oluştuğunu belirtmektedir. Mendel (2005) ise, Batı'da babaerkil bir yapının var olduğunu belirterek, otoritenin babanın elinde olduğunu iddia etmektedir. Erkek üstünlüğüne dayanan bir yapının olduğuna dikkat çeken Mendel, tek tanrılı dinlerde tanrının baba olarak görüldüğü gibi, aile reisinin de baba olduğunu belirtmektedir. Kandiyoti (2013), günümüzde babalık görevinin yeniden tanımlandığını belirterek, otoriter ve soğuk babanın yerini daha sıcak ilişkiler besleyen bir babaya bıraktığını öne sürmektedir. Demez (2005), Kabadayı'dan Sanal Delikanlıya Değişen Erkek İmgesi kitabında, Lvyne Segal'in, özellikle 20. yüzyılın sonlarına doğru, erkeklerin ataerkillikten kurtulmaya çalıştıklarını öne sürdüğünü, yeni erkeklerin daha sevecen, daha hoşgörülü ve daha kadınsı yönlerini ön plana çıkardıklarını ve bu durumun onları oldukça mutlu ettiğini belirtmektedir (s.342).

Modern toplum yapısında, babanın rolü için, geleneksel döneme oranla daha etkisiz hale geldiği ve asıl hakimiyet gücünün devlete geçtiği anlaşılabilir. Toprak sahipliği önemini kaybedip, babadan oğula geçen veraset düzeninin de etkisizleşmesiyle baba ve oğul arasında zorunlu da olsa kurulan ilişkinin gitgide zayıfladığı sonucu çıkarılabilir.

1.4. Türk Toplumunda Baba-Oğul İlişkisi

Türk toplumunun temel yapı taşı olarak gösterilen aile kavramının, oldukça önemli noktada olduğu söylenebilir. Çekirdek ve geniş aile gibi farklı modelleri barındıran ülkemizde, aile içi yönetimi ve ilişkileri anlamında da farklı noktalar olduğu belirtilebilir. Türk hanesinde, otoritenin yaşça büyük olan kişide olduğu belirtilmektedir. Erkek ya da kadın, hangisi yaş olarak en büyük konumdaysa, otoritenin o kişi tarafından sağlandığı söylenebilir. Türk hanesinde otoritenin, yaşça büyük olan kişi ölmeden başka bir kişiye geçmediği anlaşılabilir (Duben, 2002). Dönmezer (2004) ise, çekirdek aile düzeninde ataerkil yapının ağır bastığına değinerek, erkeğin eşi ve çocuklarıyla zaman geçirmeyip yaşıtı erkeklerle bir arada olduğunu ve kadının ise

çocuklarına bakmakla yükümlü olduğunu belirtmektedir. Duben, 1885 ve 1907 yılında yapılan nüfus sayımlarından yola çıkarak İstanbul'daki aile yapısını incelerken, edindiği ipuçlarını şu şekilde belirtmektedir;“... 1885 ve 1907 kayıtlarında çekirdek aile dışındaki akrabaların büyük çoğunluğunun kadın tarafından geldiği görülüyor. 1907 yılında İstanbul'da hanelerin ancak yüzde 4'ü geleneksel üç nesilli babayerli ailelerden oluşmaktaydı. Baba evinde oturan evli erkeklere oranla karısının ailesinde içgüvey olan erkeklerin oranları eşitti. Anadolu'da hoş karşılanmayan içgüveylik, İstanbul'da makbul bir çözümdü. Bilindiği gibi bunun genişçe bir edebiyatı da vardı. Bu dönemin romanlarından ve yaşlı insanlarla yaptığımız mülakatlardan bu tür ailelerin bazılarında yaşlı kadınların otoritelerinin yüksek olduğu izlenimini edindik. Tabii böyle bir gözlemi keskinleştirmek ve doğrulamak son derece güçtür” (Duben, 2002, s.150).

Bu araştırmadan yola çıkılacak olursa, İstanbul'da erkek ve kadının daha eşit olduğu bir toplumsal sistem var olduğu sonucu çıkarılabilir. Hatta verilen bilgilere bakıldığında, anayanlı bir sistemin ağır bastığı da söylenebilir.

Türk toplum yapısında, ekonomik ve kültürel anlamda düşük konumda bulunan bir erkeğin toplum tarafından sayılabilmesi için, ailesini iyi yöneterek geçimini sağlamak zorunda olduğu belirtilmektedir. Bu sebeple erkeğin, topluma ya da bulunduğu çevreye kendini kabul ettirebilmesi için para kazanması ve hane içinde otorite sahibi olması gerektiği anlaşılabilir (Sancar, 2013). Duben (2002) ise, özellikle kırsal bölgelerde, erkeğin ailesini yönetmeden önce, kendi bağımsızlığını kazanma evresine vurgu yaparak, kocanın, babasının ölümüyle özgür durumuna gelebildiğini iddia etmektedir.

Türkiye'de, haneyi yönetecek olan erkeğe yüklenen bir başka toplumsal görev ise, ahlaki şartları yerine getirme zorunluluğu olduğu söylenebilir. Aile babasının, kumardan, içkiden, zinadan vb. kötü alışkanlıklarından uzak durmak zorunda olduğu belirtilmektedir. Her ne kadar bu alışkanlıklara sahip birçok erkek olsa da, diğer erkeklerin otoritelerine zarar vermemeleri için bu sorunların örtbas edildiği söylenebilir (Sancar, 2013). Buradan, yazarın söylediğinin tersi olarak, bu alışkanlıklara bir kadının sahip olması durumunda, toplum tarafından çok ciddi cezalar verilebileceği sonucu

çıkarılabilir. Bu durumun ortaya çıkmasında, ataerkil yapının korunması söz konusu olabilir. Genel olarak ataerkil aile yapısına sahip olan Türk toplumunda, erkek ve kadınlara farklı toplumsal görev ve sorumluluklar yüklenerek bu yapının devam ettirilmesi sonucu çıkarılabilir. Türk toplumunda, bölgelere ve şehirlere göre değişiklik gösteren aile kavramının, baba-oğul ilişkisini de etkilediği anlaşılabılır.

Türk toplumunda, kadının konumu ve erkeğin konumu sürekli tartışılmaktadır. Modernleşmeyle beraber Türkiye’de kadının yeri sorgulanmaya başlayarak, özellikle dönemin Osmanlı aydınları tarafından bu konunun sürekli gündemde tutulduğu belirtilmektedir (Çalışlar, 2005). F. Tayanç ve T. Tayanç (1981), Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde, Türk kadınlarının da toplumsal konumuna değinen saraylı kadınların tüketici; köyde yaşayanların ise üretici olduğunu belirterek kadınların konumunun birbirleri arasında farklı olduğunu savunmaktadır. Modernleşme hareketinin Osmanlı yönetimi tarafından 18. Yüzyılda benimsenmeye başladığını öne süren Kadioğlu (1998), modernleşmeye yönelik eylemler süresince kadına hem modern olup hem de geleneksel değerlerini koruma görevi verildiğini belirtmektedir. Toska (1998) ise, Cumhuriyet döneminde Atatürk’ün görmek istediği anne modelinin, fedakar ana rolünden sıyrılıp, bilgiyi önemseyen, erkeğin hem iş ortağı hem de arkadaşı olan kişi olduğunu belirtmektedir. Kandiyoti (2013), Tanzimat döneminde, Osmanlı erkeklerinin güvenilir ve yardım sever yapısının bu dönemde etkisini kaybedip aksine onları şımarık bir hale soktuğunu, Cumhuriyet dönemindeki erkek yapısında ise, kabadayı erkek tipinden modern erkek tipine geçildiğini belirtmektedir. Modernleşen Türkiye’de, kadınların, erkekler tarafından belirlenen sınır içinde Batı’ya açılmalarının beklendiği belirtilmektedir (Berktaş, 2012). Kadioğlu (1998), 1960’ların sonları ve 1970’lerin başlarında başlayan sosyalist hareketle beraber, kadınların erkeklerle eşit ve birbirine benzeyen yönlerinin kabul edildiğini belirterek kadınları erkek gibi davranmaya ittiği sonucunu çıkarmaktadır.

Türkiye’de, erkek ve kadınların konumu ile aralarındaki ilişkilerin sürekli değiştiği söylenebilir. Demez’e göre;“... Çok hızlı değişen bir toplum olması ve bu değişimin tüm bölgelerde eş zamanlı olamaması gibi özellikler nedeniyle Türkiye’de birçok yaşam biçimi ve aile yapısı bir arada görülebilmektedir. Ülkenin her bölgesinde farklı aile ve ilişki varlığını sürdürürken, aynı kentte hatta aynı mahallede de birbirinden tamamen farklı yaşam biçimleri hüküm sürüyor. Eşit yetkilerin olduğu ailelerin yanında belki onlarla aynı ekonomik şartlara sahip ama geleneksel değerlere göre yaşamını sürdüren kadın ve erkekler aynı mekânları paylaşabiliyor” (Demez, 2005, s.136).

Ataerkil bir yapıya sahip olduğu varsayılan toplumumuzda, baba olmak çok önemli yer tutmaktadır. Babalık kavramı, çocuklarına bakmakla yükümlü ve yasal olarak onlar üzerinde yetki sahibi olan kişi şeklinde tanımlanmaktadır (Sancar, 2013). Demez (2005), ataerkil bir toplum yapısına sahip olduğumuzu belirterek, ailenin geçimini sağlayan, çocukları ve karısının üzerinde egemen olan bir babalık sistemine sahip olduğumuzu öne sürmektedir. Fakat bu durumun, özellikle son zamanlarda değişmeye başladığını da vurgulamaktadır. Kız çocuklarının erkek çocuklarının gölgesinde yaşadığı, babanın oğlunu ön planda tuttuğu anlayışın yerini daha çok kızına önem veren ve onunla ilgilenen bir baba modeline bıraktığı söylenebilir. Günümüz Türkiye’sinin özellikle metropol kentlerinde, baba oğul ilişkisinin mal mülk kavramının önemini yitirmesiyle birlikte çok gelişmediği sonucuna varılabilir.

Modernleşen Türkiye’de, baba, oğlunun hayatını şekillendirme uğraşındayken, oğulun ise kendi dünyasını oluşturma çabasında olduğu belirtilmektedir (Sancar, 2013). Baba otoritesinin devam etmesindeki önemli sebeplerden biri de, erkek çocukların erken yaşta evlenerek anne ve babalarıyla aynı hanede yaşamaya devam etmeleri olarak söylenebilir (Duben, 2002). Sancar, ülkemizde baba-oğul ilişkisinin korku dolu ve sevgiden yoksun olduğunu fakat birçok erkeğin orta yaşa gelmesiyle birlikte babasıyla arasındaki ilişkinin daha güzel ve mutlu olmaya başladığını belirtmektedir.

Sancar, yaptığı birtakım araştırmalar neticesinde karşılaştığı babalık modellerini şu şekilde özetlemektedir;

“... Farklı erkeklik/babalık modellerinin herşeyden önce kıır kent ayrımına ve sınıfsal farkları oluşturan eğitim ve aile biçimlerine dayalı “kültürel sermaye”ye bağlı olduğunu söyleyebiliriz. Farklı babalık modellerini tanımlarken karşımıza çıkan egemen babalık modeli, geçimi sağlayan aile babası modelidir. Bu babalık tarzının oluşum, gelişim ve yenilenme rotalarına baktığımızda toprağa bağlı yaşamdan kentse-periferik yaşam biçimlerine gn en uygun toplumsal bağlamlardan birini oluşturduğunu görüyoruz. Erkeğin geçim sorumluluğunu büyük ölçüde tek başına üstlendiği, kadınların sadece ev işi yaptıkları, kız çocukların okutulmakla birlikte erkek çocuklarla aynı-eşit görülmediği “modernleşmiş” aile babalığı Türkiye’de en yaygın babalık biçimi” (Sancar, 2013, s.126).

Buradan ataerkil bir yapının çok güçlü derecede olmasa da, varlığını koruyup devam ettirdiği ve kıır-kent ayrımı yapmadan, ailede babanın maddi dayanağı sağladığı sonucuna ulaşılabilir.

İlkel dönemden günümüze kadar, toplumsal yaşamla doğru orantılı olarak çeşitli değişimler gösteren baba-oğul ilişkisi, sinemaya da farklı yönde etki etmektedir. Özellikle, Türk sinemasının ilk yıllarından itibaren değinilen bu ilişkinin, her dönemde farklı şekillerde izleyiciye sunulduğu söylenebilir. Psikanalitik açıdan yaklaşıldığında ise dönem gözetmeksizin baba ve oğulun çatışmaları fallik dönemde yaşanılan oedipus kompleksinin birer yansıması niteliğindedir. Çalışmanın ikinci bölümünde ,Psikanalitik yaklaşımda görülen oedipus kompleksinin Türk sinemasına yansımalarına değinilecektir.

II. BÖLÜM

TÜRK SİNEMASINDA OEDİPUS KOMPLEKSİ VE BABA-OĞUL TEMSİLLERİ

2.1. Psikanalitik Yaklaşımda Oedipus Kompleksi

Psikanaliz, davranışların ruhsal yansımadan kaynaklandığı üzerinde duran bir kuramdır. Mutlu'ya göre psikanaliz: “Zihinsel hastalığı bilinçdışını araştırmak ve kişiliğin dinamiklerini anlamak suretiyle sağaltma yöntemidir” (Mutlu, 2012, s.255). Craib (2011) ise; psikanalizin iki anlamı olduğunu belirterek, birinci anlamının; libidinal dürtülerden kaynaklanan birtakım güdülerin ve bunların dışa yansımalarıyla ortaya çıkan kişilik, rüyalar, hatalar gibi birçok tepkiyi açıklamak için Freud tarafından öne sürülmüş bir kuram olduğu, ikinci anlamının ise; zihinsel problemleri iyileştirme yöntemi olarak tanımlamaktadır. Bu problemlerin ise, hasta kişilerin davranış bozukluklarından oluştuğunu belirten Craib, bu sorunları aşma yolu olarak da psikanaliz sayesinde kişilerin bilinçdışlarının işleyişini anlamaları olduğunu savunmaktadır.

Felsefi yönden psikanaliz, bilinçdışını merkeze alarak, ruhsal yaşamın, bilinçdışında geçtiği ve birtakım faktörler yoluyla bilinçli hale getirildiği öne sürülmektedir (Batmankaya ve Güleç, 2013). Connell (1998), psikanalizin kişinin ne olması gerektiğiyle ilgili değil, ne olduğu bilgisıyla ilgilendiğini belirterek, psikanalizi “klasik psikanaliz” ve “varoluşçu psikanaliz” olarak ikiye ayırmaktadır. Klasik psikanalizde, dinamik bilinçdışından yola çıkarak, çocuklukta filizlenen duyguların yetişkinlik döneminde toplumsal ilişkilerle yer değiştirdiğini belirtmektedir. Yer değiştirme evresinde ise çocuklukta dürtülerin engellenmesinin, yetişkinlik döneminde oluşan karakter yapılanmasında önemli olduğunu iddia eden Connell, varoluşçu psikanalizi ise şu şekilde açıklamaktadır; “... Geçmişe bakılarak yörüngenin daha sonraki kısımlarını başlangıçtaki kurucu seçimlerle ilgili ilişkilendiren yaşam çizgilerinin yeniden inşa edilmesiyle, sürece ilişkin bir kod çözümü mümkün kılınabilir. İşte bu kod çözümü “varoluşçu psikanaliz”dir” (Connell, 1998, s.280). Varoluşçu

psikanalizin klasik psikanalize karşı olmadığı, kişinin yabancılaşmasından kaynaklanan bir gerçekliği olduğu sonucuna varılabilir.

Breuer'in bulguları ve Freud'la beraber çalışmalar yapması neticesinde, psikanalizin kamuoyuna açıklandığı belirtilerek daha sonra Freud'un bu kuramı geliştirip önemli sonuçlara ulaştığı savunulmaktadır (Batmankaya ve Güleç, 2013). Freud'un, başlarda hipnoz olgusundan etkilendiği ve bu etki sayesinde bilinç dışı kavramında aşama kat ettiği öne sürülmektedir. İnsanların, hipnoz sırasında sergilediği davranışları ve bunların sebeplerini net bir şekilde dile getirememeleri, Freud'un araştırmalarına yarar sağladığı sonucu çıkarılabilir (Tara, 2012). Dönmezer (2004), Freud'un, insanların davranışları ve duygularının nedensiz bir şekilde oluşmadığına inandığını belirterek, bu sebeple neden-sonuç ilişkisini benimsediğini öne sürmektedir.

Psikanalitik yaklaşımda kişilerin verdiği tepkilerin bilinç dışı unsurlardan kaynaklı olarak verildiği söylenebilir. Craib (2011); kadınlara ve eşcinsellere davranışlarla ilgili oluşabilen sorunlar nedeniyle, Freud'un oedipus kompleksi üzerinde fazlaca durduğunu belirtmektedir. Psikanalitik yaklaşımın önemli bir ögesi olan oedipus kompleksinin adını aldığı Sofokles'in 'Kral Oedipus' adlı oyununun hikayesi şöyledir;

"... Oidipus, anasının, daha kendisi doğmadan gördüğü ve büyüyünce babasını öldüreceği yolunda yorumlanan rüyaya dayanılarak doğar doğmaz dağlara bırakılır; çobanlar onu kurtarır, daha sonra da çocukları olmayan Korinthos kral ve kraliçesine evlat verir. (...) Yolu Thebai'ye düşer. Yolda, kendisiyle kavga eden, tanımadığı bir yabancıyı öldürür; bu aslında onun gerçek babası Kral Laios'tur. Oidipus Thebai'ye vardığında, sorduğu bilmecelere yanıt veremeyen adamları parçalayıp yutan Sphinks'le karşılaşır. Oidipus ("insan" diyerek) bilmeceleri yanıtlar ve dişi canavarı yener. Thebai halkı, kurtarıcılarının kralları olmasını ister, bunun üzerine Oidipus dul Kraliçe İokaste'yle evlenir - kadın aslında onun anasıdır, Oidipus bilmeden anasıyla evlenmiştir.

Evli çift uzun yıllar mutlu bir yaşam sürer, ikisi kız, ikisi oğlan olmak üzere dört çocuk yaparlar. Derken korkunç bir veba baş gösterir. İnsanlar, ürünleri, sürüleri ve davarları bu salgından etkilenir. (...) Sophokles'in oyunu, Kral Oidipus'un bu felaketin nedenlerini bulma ve onu yenmek için alınması gerekli önlemlerin neler olduğunu öğrenme yolundaki buyruğuyla başlar. Kraliçenin kardeşi Kreon'u, danışması için Apollon Tapınağı'na gönderir. (...) Yavaş yavaş hakikat ortaya çıkar. Oidipus bilmeden babasını öldürmüş ve anasıyla evlenmiştir. İokaste, kendini cezalandırmak amacıyla

canına kıyar. Oidipus kendisini kör ettikten sonra krallıktan sürülür; artık halkının kralı ve babası değildir” (Reed, 2014, s.229-230).

Kişinin gelişimini ve yaşayış şeklini derinden etkilediği öne sürülen psikanalizin, hem kişinin hem de toplumun yaklaşımlarını bir neden-sonuç ilişkisi şeklinde incelediği söylenebilir. Freud, psikanalizin toplum tarafından dikkate alınmasını sağlayarak, bu kuramı geliştirmiş ve kişinin davranışlarına birtakım açıklamalar getirmiştir. Oedipus kompleksinin ise, Freud tarafından ortaya atılan fallik evre döneminde kendini gösterdiği belirtilmektedir.



2.1.1. Freud'a Göre Oedipus Kompleksi

Freud'a göre, insan üç sistemden oluşmaktadır; id, ego, süperego. İd kavramı; altbenlik ya da alt ben olarak nitelendirilerek, bilinçaltında barınan ve zevk amacı taşıyan dürtüler olarak tanımlanabilir. Burada temel amacın, doyuma ulaşip istekleri yerine getirme olduğu söylenebilir (Dönmezer, 2004). Craib (2011) ise; id'in irade dışında geliştiğini ve denetimde bulunulması zor olan dürtü olduğunu belirtmektedir. İd'in daha çok insanın içinde barındırdığı bir cehennem olduğunu söylemek mümkündür. İnsanların başa çıkma ve hakimiyet kurmada zorlandığı bir dürtü olan id kavramının, insanları birtakım reaksiyonlara zorladığı sonucu çıkarılabilir. Ego; id'den gelen dürtüler ve dış dünyadan gelen talepler arasında denge kurarak, arayış bulmada rol oynayan bir kavramdır. Bir nevi arabulucu olan ego kavramı, ben ya da benlik olarak nitelendirilebilir. Süperego ise; üstben olarak nitelendirilerek, toplum tarafından kabul edilen yasalar ve bunun sonucunda, kişinin ailesinin de etkisiyle içselleştirdiği bir sistemdir (Dönmezer, 2004). İd, ego ve süperego kavramlarının, Freud'un Psikanalitik Yaklaşımına kazandırdığı bir sistem olduğu söylenebilir. Dönmezer; bu kavramları şu şekilde özetlemektedir: "... id kişiliğin biyolojik, ego psikolojik ve süperego da toplumsal yönünü oluşturur" (Dönmezer, 2004, s.98).

Freud, kişilik gelişimini dönemlere ayırmaktadır: Oral Dönem, Anal Dönem, Fallik Dönem, Latent/Gizil Dönem ve Genital Dönem.

Oral Dönem (0-1,5 yaş): Kişilik gelişiminde ilk evre olan Oral Dönem'de, bebeğin ihtiyaçları ve bunları anlatma yolu olarak ağız bölgesini seçtiği belirtilmektedir. Bebeğin ilk cinsel uyarılmasının bu yolla olduğu söylenebilir (Dönmezer, 2004).

Bu dönemde, bebeğin ilgisini ağız yoluna vererek, haz sağladığı belirtilmektedir (Dökmen, 2015). Craib (2011); libidonun farklı organlara yönelmesi sonucunda, bebeğin parmak emmeye başladığını ve buna bağlı olarak otoerotizmle oral dönemde karşılaştığını belirtmektedir. Bu dönemde id'in etkili olduğu ve bebeğin bağımlı olduğu sonucu çıkarılabilir.

Anal Dönem (2-4 yaş): Freud'a göre, anal dönemde çocuğun yürümeye ve konuşmaya başlamasıyla birlikte kendini çevresinden bağımsız bir şekilde düşünmeye başladığı

belirtilmektedir (Dönmezer, 2004). Freud'un, anal evreden, çocuğun etkilenmesi sonucunda, yetişkinliklerinde inatçı ve aşırı titiz bir kişilik yapısına sahip olduğu öngörüsünü çok emin olmamakla beraber belirttiği söylenebilir (Craib, 2011). Bu dönemde libidonun dışkılama işlevine odaklanarak tatmin yolunu aradığı sonucuna varılabilir (Tara, 2012).

Fallik Dönem (4-6 yaş): Fallik evrede, çocuğun kendine yeni bir ilgi alanı oluşturduğu ve bu ilgi alanının kendi cinsel organı olduğu öne sürülmektedir. Bu dönemde, çocuğun nasıl bir kişilik yapısına sahip olacağını kararlaştırmaya çalıştığı söylenebilir. Bu dönemde, erkek çocuklarda oedipus kompleksi; kız çocuklarda ise Elektra kompleksinin başladığı belirtilmektedir (Dönmezer, 2004). Kastrasyon karmaşasının, bu dönemde yaşandığı belirtilerek, erkek çocuklar için anneye duyduğu arzu sonrasında baba tarafından iğdiş edilme kaygısı; kız çocuklar içinse babaya duyulan arzu sonrasında yaşanan penis imgelemine imrenme duygusunun yerini babadan çocuk sahibi olma isteğine bırakmasıdır (Tara, 2012).

Latent/Gizil Dönem (6-12 yaş): Bu dönem için, çocuğun daha çok oyun oynayarak ve çeşitli beceriler kazanarak geçirdiği sessiz bir evre olduğu belirtilmektedir. Buna ek olarak, çocuğun cinsellikten söz etmeyi sevmediği ve kendi cinsleriyle zaman geçirme yoluna gittiği anlaşılabilir (Dönmezer, 2004). Bu dönemde, çocuktaki cinsel eğilimlerin ve merakların azaldığı öne sürülmektedir (Dökmen, 2015). Latent dönemde, çocuğun, toplumsal rolünü pekiştirerek, anne ve babasıyla özdeşim kurduğu sonucuna varılabilir.

Genital Dönem: Genital evrenin, çocuğun 11-13 yaşlarından genç erişkinlik dönemine kadar sürdüğü ve birtakım hormonların etkisiyle cinsel dürtüler arttığı belirtilmektedir. (Dönmezer, 2004). Daha önceki evrelerde görülen problem ya da çatışmaların bu dönemde ortaya çıkmaya başladığı ve bu sorunların çözümlenmesiyle, yetişkinliğe adım atma arasında bir bağ olduğu anlaşılabilir.

Connell (1998): "...'Yerleştirme' teorileri, toplumsal cinsiyet oluşumunun etkilerini açıklar; psikanaliz de bu etkilere giden yolun haritasını çizer." (s.270) diyerek, Yerleştirme teorilerinin, fallik dönemde çocuğun anneye karşı olan arzusu sonucunda en büyük rakip olarak gördüğü babasına duyduğu nefretin yansıması olan Oedipus kompleksi üzerine yoğunlaştıklarını öne sürmektedir. Freud, oedipus kompleksinin, kız

ve erkek çocukları değişik şekilde etkilediğini belirterek, bu durumun sebebi olarak da, anne ve babanın aile içinde farklı rollere sahip olmasını göstermektedir. Nasio, erkek çocuk ve kız çocuğun yaşadığı oedipal kompleksleriyle ilgili şu aıklamayı yapmaktadır;“... *Erkek çocuğu doğrudan Ödipus’a girer çünkü sadece annesini arzulamaktadır ve annesi dışında başka bir kadını arzuladığı anda da Ödipus’tan çıkar. Kız çocuğu ise, annesini önce cinselleştirdiği sonra reddettiği Ödipus öncesi dönemini tamamladıktan sonra Ödipus’a girer –yani babasını cinselleştirir– ve babası dışında başka bir erkeği arzuladığında Ödipus’tan çıkar*”(Nasio, 2012, s. 55).

Oedipus kompleksiyle ilgili çalışmalar yapan Freud, yaptığı gözlemi şu şekilde belirtmektedir;

“... Çocuğun üzerine iplik sarılı tahta bir makarası vardı. Bunun arkasından sürükleyerek çekmek, böylece arabacılık oynamak hiç aklına gelmiyor, ipliğe bağlı makarayı büyük bir ustalıkla perdelerle çevrili yatağının kenarından içeri doğru fırlatıyor, makara gözden kaybolunca o anlamlı o-o-o-o’yu söylüyor ve sonra ipinden makarayı gene dışarı çekiyor ama bu kez makaranın ortaya çıkışını sevinçli bir “Da” –işte, orda- ile selamlıyordu. Öyleyse oyunun tamamı buydu; gözden kaybolmak ve yeniden gelmek. Nesnenin fırlatılması, çocuktan uzaklaştığı için anneye karşı duyulan ve gerçek yaşamda bastırılmış olan öç itkisinin doyumu da olabilir ve o zaman “Peki, git öyleyse. Sana ihtiyacım yok. Seni ben gönderiyorum” gibi meydan okuyan bir anlam taşır. Bir buçuk yaşındayken ilk oyununu gözlemlediğim bu aynı çocuk, bir yıl sonra kızdığı bir oyuncadığı öfkeyle yere atarak “Savaşa git!” diye bağırmaktaydı. O sıralarda kendisine ortada olmayan babanın savaşta olduğu söylenmişti ve babasını hiç özlemiyor, tersine anneye tek başına sahip olmak konusunda rahatsız edilmek istemediğini apaçık belirtiyordu” (Freud, 2014b, s.27-28).

Bahsedilen gözlem sonucunda, çocuğun babasına duyduğu öfkenin sebebinin iğdiş edilme korkusundan kaynaklandığı söylenebilir. İğdiş edilme korkusunun, çocuğun babasından nefret etmesi sonucunda, penisinin babası tarafından kesilmesi düşüncesinden türediği anlaşılabilir. Dökmen (2015), erkek çocuğun, babasının kendisinden fiziksel olarak daha güçlü olduğunu anlayınca, annesini arzulamaya devam ettiği takdirde güçlü olan baba tarafından hadımlaştırılacağını düşündüğünü belirtmektedir. Freud (2014b), ben idealinin gerçekliğin temsilcisi olarak, idin etkisiyle oedipus kompleksine egemen olduğunu belirterek, üst benin ise iç dünyanın temsilcisi

olarak ide bağı olduğunu öne sürmektedir. Ben ve üst benin arasındaki karşıtlıkların, dış dünya ve iç dünya arasındaki bir yansımadan kaynaklandığı sonucuna varılabilir. İd tarafından etki altına alınan, üst ben tarafından vicdanen korkutulan ve gerçeğin gölgesi altında olan ben idealinin uyum kurmakla görevli olduğu söylenebilir (Freud, 2014c). Freud'un, oedipus kompleksiyle ilgili düşüncelerinin sürekli eleştirildiği bilinmektedir. Freud'un öğrencilerinden Helene Deutsch, Karen Horney ve Clara Thompson, kadınlarda görülen penise imrenme durumunun biyolojik sebepten değil, erkeklerin gücünden kaynaklandığını öne sürmektedir. Erik Erikson ise, kadınların penise imrenmediklerini, bunun tersine fiziksel yapılarından memnun olduklarını öne sürerek, erkeklerin kadının doğurganlığını kışkırdığını iddia etmektedir (Dökmen, 2015).

Tara (2012), Freud'un tezlerini özetlerken; insanların yaşadığı toplumsal baskı neticesinde bazı arzularının ya da dürtülerinin bilinçdışı atılmasına neden olduğunu ve bu bilinçdışı dürtülerin de kendini dil sürçmelerinde, rüyalarda ve nevrozlarda gösterdiğini ve tatmin yolları aradığını belirtmektedir. Bunun sonucunda da psikanalizi 'derinlikler psikolojisi' olarak tanımlamaktadır.

2.1.2. Lacan'a Göre Oedipus Kompleksi

Lacan (2013), insan kişiliğinin yapılanmasını üç evreye ayırmaktadır. Birinci evre 0 ile 6-8 ay, ikinci evre 6-8 ay ile 3,5 yaş, üçüncü evre ise 3,5-6 yaş arasında görülmektedir. Lacan'ın birinci evresinin, Freud'un oral evresine denk düştüğü söylenebilir. Bu dönemin kişinin deliliğinde önemli yer tuttuğu belirtilmesine rağmen henüz kanıtlanamadığı anlaşılabilir. İkinci dönem ise anal döneme denk düşmektedir. Lacan'ın ayna evresinin görüldüğü bu evre, Oedipus öncesini içerdiği belirtilmektedir. Üçüncü dönemde ise, Freud'un da üzerinde durduğu fallik evrenin yaşandığı belirtilmektedir. Oedipus karmaşasının bu evrede gerçekleştiği söylenebilir. Lacan Sözlüğü kitabında Clero, Oedipus Karmaşasını tanımlarken şu ifadeyi kullanmaktadır; "... Öznenin anneye sahip olmanın yasını tutma ve babaya özdeşim kurma yoluyla imgesel düzenden simgesel düzene geçişin temsil edilmesidir" (Clero, 2011, s.89).

Yazar, Lacan'ın oedipus kompleksine yaklaşımından hareketle, hangi cinsiyetten olursa olsun çocuğun, anneye karşı arzu beslediğini ve bu sebeple babanın bir engel niteliği taşıdığını belirterek, oedipus kompleksinin kaderini oluşturan şeyin babanın evrimi olduğunu iddia eder. Söz konusu evrim, babanın ikili olan ilişkiye üçüncü terim olarak müdahale etmesiyle ortaya çıkar. Bu üçüncü terim, çocuk tarafından annenin de ötesinde arzulanacak imgesel bir varlık olarak görülmektedir. Anne eylemleriyle ve sözleriyle babanın imgesel gücünü yaratarak ona arzu duyduğunu çocuğa belli eder. Çocuk, baba karşısında güçsüzlüğünü fark ettikten sonra onunla özdeşim kurma yoluna giderek anneden vazgeçmeyi tercih etmektedir. Lacan, üstbenin babayla olan özdeşimden kurulduğunu belirtmektedir. Tara, çocuğun oedipal evrede babasıyla yaşadığı duruma şu şekilde değinmektedir: "... Oedipal dönem boyunca çocuk, babanın gerçekliğini simgeselleştirerek, yani babanın metaforuna, Babanın Adı'na ulaşmakla başladığı süreci Babanın Yasası'na tabi olmayı kabul ederek tamamlar ve kültürel bir "özne" kimliğini kazanır" (Tara, 2012, s.187). Nasio (2012), Lacan'ın ödipus kompleksini üç bölüme ayırdığını belirtmektedir; ilk bölümde, baba somut olarak yoktur, soyut olarak var olup simgesel baba olarak adlandırılır. İkinci bölümde, baba erkek çocuğun anneyi arzulamasına yasak koyarak gerçek baba kimliğine bürünür. Üçüncü bölümde ise, çocuk babasına karşı hem öfke, hem nefret hem de kıskançlık duygularını besler ve babasının kendisinden güçlü olduğunu kabul ederek onunla özdeşleşir. Yazar, çocuğun üç farklı –simgesel, gerçek ve hayali– baba figürünü sentezlediğini öne sürmektedir.

Lacan, oedipus kompleksi konusunda, ayna evresinin önemine dikkat çekmektedir. Ayna evresinin çocuğun altı ile sekiz aylık olduğu dönemi kapsadığı belirtilmektedir. Bu evrede, çocuğun fiziksel kontrol mekanizmasını çalıştıramadığı için bedeni kendisinden bağımsız bir şekilde hareket edebilir fakat kendi imgesini aynada tanıdığı öne sürülmektedir (Elsaesser ve Hagener, 2014). Tara (2012), ayna evresinin çocuğun annesiyle özdeşleştiği ve anneye duyduğu arzuya beraber kendi imgesini kazanmaya çalıştığı bir dönem olduğunu belirtmektedir. Bu evrede, anneye bütünleşme isteği ve beden imgesinin, diğer kişilerin fiziksel bütünlüğü ile özdeşleşme sonucunda elde edilmesi Tara'nın dikkat çektiği bir durumdur.

Tara, simgesel belirlenme ile oedipus kompleksinin birbiriyle ilişkili olduğunu belirterek, durumu şu şekilde açıklamaktadır: “... İnsan yavrusu dil ile kültürel bir kurum olan ailede ve ailenin söylemi sayesinde karşılaşır. Demek ki ailenin Oidipal düzenini yansıtan aile söylemi, öznenin dil ile belirlenmesinin, kültürel simge sistemine girmenin, toplumsal öznenin kuruluşunun ilk adımıdır. Bir başka deyişle toplumsal simge sistemine giriş, Oidipus karmaşası sayesinde gerçekleşir” (Tara, 2012, s.171). Simge sisteminin, kişinin kendisini Ben göstereni ile ifade etmesine olanak sağladığı anlaşılabilir. Lacan, Ben göstereninin dilde Sen ve O ile bir arada tutulduğuna işaret ederek, ilk Ben’in ailedeki kültürel düzenden oluşan söylemi ile başladığını öne sürmektedir. İlk Ben’in bu söylem içinde yer aldığı belirtilerek, ihtiyaç duyulmanın sadece Ben ve Sen’in olmadığı, O’nun da devreye girmesi gerektiği sonucuna varılabilir. Yani çocuk ile anne ilişkisine babanın da katılması gerektiği ve O’nun babanın simgesi anlamına geldiği söylenebilir (Tara, 2012).

Craib’e göre; Lacan, fallusun önemli bir gösteren olduğunu öne sürerek, fallusun penisi değil de babanın yerini temsil ettiğini belirtmektedir. Baba, çocuğun ensest ilişki arzularını engellemektedir. Fallus’un hayali bir nesne olduğunu belirten Lacan, fallusun babayı değil babanın yerini temsil ettiğini öne sürmektedir (Craib, 2011). Nasio; “... Lacan’a göre anne-çocuk-Fallus üçlüsü Ödipus öncesi evreye ait imgesel bir üçlüdür. Ödipus ancak dördüncü ögenin , yani babanın ortaya çıkışıyla başlar. Böylece imgesel üçlü simgesel dörtlüye dönüşür” (Nasio, 2012, s. 141) demektedir.

Lacan (2013), annenin arzu sebebi olarak fallusunun olmamasına bağlayan çocuğun, cinsiyeti ne olursa olsun annenin fallusu olmayı istediğini öne sürmektedir. Ayrıca kadının yaşadığı cinsel gereksinim sebebiyle arzusunun fallusa yoğunlaştığını belirten Lacan, erkeğin ise bu gereksinimi kadın bedeninde karşıladığına dikkat çekerek kadının gözünde erkeğin sadece penise sahip olduğunu fakat bunun fallus olmadığını öne sürmektedir.

2.1.3. Elektra Kompleksi Yaklaşımının Açıklanması

Erkek çocukların yaşadığı oedipus kompleksinin, kız çocuklarındaki yansımasının “Elektra Kompleksi” olduğu varsayılmaktadır. Aslında, kız çocuk, erkek çocuk gibi anneye karşı sevgi beslemektedir fakat, kız çocuk erkeklerden farklı bir cinsel organa sahip olduğunu anladığında hayal kırıklığına uğrayarak anneden uzaklaşıp babaya ilgi duymaya başlamaktadır. Craib (2011), erkek çocuğun anneye ait olan arzusunu, bir kadını elde edene dek erteleyebildiğini fakat kız çocuğun daha radikal bir karar vermek zorunda olduğunu belirtmektedir. Bu karara göre; erkek çocuğu kadını arzulamaya devam ederken, kız çocuğu ise erkeği arzulamaya başlamaktadır. Kız çocukların babaya yönelmesinde temel etkenin, penise imrenme olduğu varsayılmaktadır. Nasio, “... Kız çocuğu için Fallus, penis değil, benlik imgesidir” (Nasio, 2012, s.58) der. Freud (2014a), küçük kızın erkeğin cinsel organını görmesiyle birlikte bunu reddetmeyerek, kendisinde erkek olma arzusunu oluşturan penis imrenmesine kapıldığını belirtmektedir. Reiter (2014), kız çocuğun heteroseksüellik kuralından dolayı hem cinsine sevgi besleyemeyeceğini belirterek, erkeğin bu konudaki durumunun daha farklı olduğunu öne sürmektedir. Erkek çocuğun ensest tabusundan dolayı anneden uzaklaştığını belirten Reiter, erkeğin kadınlara ilgi duymaya devam edebildiğini iddia etmektedir. Kadının, oedipal evrede, sadece penis sahibi birini sevebileceği, fallusa sahip olmadığı için kendi annesini ya da başka bir hem cinsini arzulayamayacağı söylenebilir. Freud, erkek çocuğun iğdiş edilmekten korktuğunu ve kız çocuğun ise iğdiş edilmiş olmasını kavramasından dolayı babaya yöneldiğini belirtmektedir (Craib, 2011). Erkek çocukta, iğdiş edilme korkusunun, Oedipal evreden kurtulmasını sağladığını belirten Freud (2014c), onun yerine üst-ben geldiğini öne sürmektedir. Freud, kız çocukta ise bunun tersi olduğunu belirterek, iğdiş edilme kaygısının oedipus kompleksini yok etmek yerine daha da güçlenmesine neden olduğunu savunmaktadır. Kız çocuğun, bu karmaşadan eksik ve geç çıktığı öne sürülmektedir. Kız çocuğun, babasına karşı beslediği arzudan vazgeçmesindeki tek etkenin anne sevgisinden mahrum kalma korkusu olduğu belirtilmektedir (Tara, 2012). Mitchell de, Elektra kompleksi yaşayan kadının üç seçeneğe sahip olduğunu belirterek;

ilk olarak anneye olan sevgisini koruyup eşcinsel olur, diğer seçenek, erkeklerle özdeşleşip maskülen bir yapıya sahip olabilir ve son seçenek olarak da penis eksikliğini kabullenip bebek doğurarak kendini tatmin etme yoluna gider (Craib, 2011). Freud'un, kadının oedipus kompleksinden kurtulmak için üç yol olduğunu belirttiği söylenebilir; çıldırabilir, cinselliğini bastırarak aseksüel bir kişi olabilir ve son olarak da eşcinsel ya da maskülen olabilir (Reiter, 2014). Chodorow, küçük bir kızın penis sahibi olabilmesi durumunda, anneye karşı duyduğu sevgiyi muhafaza edebileceğini öne sürerek Elektra kompleksine farklı şekilde yaklaşmaktadır (Craib, 2011).

Erkeklerde ve kadınlarda görülen oedipus kompleksinin her iki cins için de farklı şekilde geliştiği ve farklı sonuçlar doğurduğu sonucuna varılabilir. Fallik dönemde yaşanan oedipus karmaşasının, kız çocuğunun hayatında daha ciddi bir etkiye sahip olduğu ve bundan kurtulmanın pek de kolay olmadığı sonucuna varılabilir.

2.2. Türk Sinemasında Baba-Oğul ilişkisi ve Oedipus Kompleksinin Yansımaları

Türk sineması ilk döneminden (1914) günümüze kadar çok farklı evrelerden geçmiştir. Özön, Özgüç ve Esen gibi birçok araştırmacı yazar, Türk sinemasını belli dönemlere ayırmaktadır. Sinemanın Türkiye'ye gelişi, ilk dönem olarak adlandırılmaktadır (Özön, 1985). Çalışmada, Türk sinemasını; ilk dönemin ardından, Tiyatrocular Dönemi, Sinemacılar Dönemi, Karşıtlıklar Dönemi ve Türk Sinemasında 80'li ve 90'lı Yıllar olmak üzere 2000'lere kadar belli bölümlerde incelenmektedir.

2.2.1. Sinemanın Türkiye'ye İlk Gelişi - İlk Dönem (1914-1923)

Türk Sinema tarihinde ilk hangi film ile perdenin açıldığı konusunda birtakım belirsizlikler olduğu söylenebilir. Literatürde, ilk Türk filminin 14 Kasım 1914'te Fuat Uzkinay tarafından çekildiği belirtilmektedir. Scognamillo (2010), Ruslar tarafından yapılan ve bir zafer anıtı niteliği taşıyan Ayestefanos'un yıkılmasına karar verildiğinde olayın filme çekilmesinin söz konusu olduğunu belirtmektedir. Yazar, ilk başta Sacha Mester Film Gesellschaft'a verilen çekim görevinin daha sonra bu alanda tek uzman olarak bilinen Fuat Uzkinay'a verildiğini belirtmektedir. Böylece Uzkinay'ın, Türk Sinema Tarihinin bilinen ilk filmi olan Ayestefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı'nı ortaya çıkardığı anlaşılabilir. Merkez Ordu Sinema Dairesi arşivindeki bu film, günümüze ulaşamamıştır. Scognamillo (2010), gerek bu filmin gerekse Uzkinay'ın filmdeki payının zamanla tartışma konusu olduğunu belirterek, bu karmaşanın bugün bile geçerliliğini koruduğunu öne sürmektedir. Evren (2006) ise, Uzkinay'ın Ayestefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı filmini çekmese dahi ondan sonraki filmi çekmesi nedeniyle yine de Türk Sinemacısı unvanını koruduğunu belirtmektedir. Esen (2010), ilk Türk filmi olabilecek üç filmden söz ederek, ikisinin yönetmeninin belli olmadığından dolayı diğer bir tanesinin önemine dikkat çekmektedir. Fakat bu filmin, Osmanlı topraklarında yaşayan Makedon asıllı yönetmen tarafından çekildiği için ilk Türk filmi olması durumunun belirsizliğini koruduğu belirterek söz konusu filmin, 1911'de çekildiği ve Makedon iki kardeş olan Yanaki ve Milton tarafından çekildiğini

öne sürmektedir. MEB'in resmi sitesinde ise Makedon kardeşlerin çektikleri filmin, sinema tarihimizdeki ilk film sayılmama sebebinin Makedonya'nın bugünkü topraklarımız dışında kalmasıdır (meb.gov.tr).

Sessiz filmlerin gösterildiği bu dönemle ilgili olarak, az sayıda çalışmaların olduğu tiyatro geleneğinin kendini gösterdiği söylenebilir. Scognamillo (2010), sinema-tiyatro ilişkisinin kaçınılmaz olduğunu belirterek, ilk dönem Türk sinemasının hem bir heves hem de ihtiyaç olduğuna dikkat çekmektedir. Başlangıç döneminde var olan filmlere ulaşamadığı için, örnek bir film üzerinden çözümleme yapılamamıştır.

Özön (1985), 1922 yılının Türk Sinema tarihinde dönüm noktası olduğunu öne sürerek, resmi kurumlar tarafından yürütülen sinema çalışmalarının Kemal Film'in kurulmasıyla beraber özel kurumlarca yürütülmeye başladığını belirtmektedir. Muhsin Ertuğrul'un, Seden kardeşleri ikna etmesiyle kurulduğunu belirten yazar, yapımcılık kavramının temellerinin atıldığına dikkat çekmektedir.

2.2.2. Tiyatrocular Dönemi (1923-1939)

Agah Özgüç (1993) ve Nijat Özön (1985), Türk sineması üzerine yaptıkları araştırmalar sonucunda Tiyatrocular döneminin 1923'ten 1939'a dek sürdüğünü belirtmektedir. Tiyatrocular döneminde, Muhsin Ertuğrul'un fazlasıyla ön plana çıktığı söylenebilir. Onaran (1994), Ertuğrul'un bu dönemde öne çıkmasını, stüdyo çalışmalarında tecrübeli ve ilgili başka birinin bulunmamasına bağlamaktadır. Esen (2010), tiyatrocular döneminin 1922'de başladığını öne sürerek bu dönemin "Muhsin Ertuğrul Dönemi" olarak adlandırılabilirliğini belirtmektedir (s.22). Ertuğrul'un batı sineması ve tiyatrosundan etkilendiğini belirten Scognamillo (2010), yönetmenin, daha çok ilk filmlerinde yerli kaynaklara yer verdiğine dikkat çekerek tecimsel (ticari) bir endişeyle, tutulan filmlerini tekrarlama yoluna gittiğini belirtmektedir. Muhsin Ertuğrul, tiyatroculuğu ve filmlerinde tiyatral bir hava hissedildiği için sürekli eleştirilmektedir. Basit ve anlaşılır film yapıtlarının bu döneme hakim olduğunu belirten Esen (2010), sinemanın halk arasında sevilmesi konusunda Ertuğrul'un payının yüksek olduğunu

fakat sinema sanatının gelişmemesine neden olduğu sebebiyle de yıllarca eleştirildiğini dile getirmektedir. Batı sinemasından film uyarlama yöntemini sinemamıza aşlayan Ertuğrul, bu durumun sonraki yıllarda salgın hale gelmesinde önemli bir role sahiptir (Scognamillo, 2010).

Tiyatrocular döneminde, baba-oğul ilişkisinin ağır bastığı tek film olarak Kız Kulesi'nde Bir Facia filmi söylenebilir. Fakat filme erişim sağlanamadığı için Şükran Kuyucak Esen'in kitabında bahsettiği filmin konusu şöyledir; *“Yaşlı bir fener bekçisinin oğlu, bir kuduz köpek tarafından ısırılır. Sudan ve ışıktan etkilendiği için babasının feneri yakmasını engellemektedir. Fırtınalı bir gün olduğundan, fenerin mutlaka yakılması gerekmektedir. Baba-oğulun boğuşmaları sonunda, oğlunun fenerden aşağıya düşmesine yol açan babanın, oğlunun cesedine sarılıp ağlaması ve feneri yakmasıyla film sona ermektedir. Bu arada, fırtınalı denizdeki gemilerden birisinde görevli olan fener bekçisinin diğer oğlu görülmektedir. Eğer fener bekçisi feneri yakmasaydı, bu kez de onun hayatı tehlikeye girecekti”* (Esen, 2010, s.26). Konudan hareket ederek psikanalitik bir çözümleme yapmak pek sağlıklı olmadığından bu film hakkında yorum yapabilmek mümkün değildir. Sağlıklı bir çözümleme yapılması için, filmin tamamının izlenmesi gerektiği söylenebilir. Tiyatrocular Döneminde, Muhsin Ertuğrul'un tek adam olarak öne çıkıp sinemayı halka sevdirdiği, Batı'nın etkisinin hissedildiği, olumlu ve olumsuz birçok yönleriyle eleştirilen bir sürecin var olduğu söylenebilir.

2.2.3. Geçiş Dönemi (1939-1950)

Türk sineması tarihinde, Tiyatrocular Dönemi ile Sinemacılar Dönemi arasında kalan dönem “Geçiş Dönemi” olarak adlandırılmaktadır. (Onaran, 1994, s.35) Geçiş dönemi; 1939'da Faruk Kenç'in ortaya çıkışından 1949'da Lütfi Ö. Akad'ın işe başlamasına dek sürdüğü söylenebilir. Özön (1985), Geçiş Döneminin, iki büyük yükle yaşamak zorunda kaldığını belirterek, bunlardan birinin 1939-1945'te geçen İkinci Dünya Savaşı ve diğerinin ise tiyatrocular döneminden miras kalan tiyatrolaştırılmış sinema olduğunu öne sürmektedir. Onaran (1994), savaş sebebiyle sadece Mısır yoluyla Amerikan filmlerinin ülkemize getirildiğini belirterek, bu filmlerle beraber Mısır

filmlerinin de yollandığını ve Arap melodramının, Geçiş Dönemi filmlerini de etkilediğini iddia etmektedir. Bu dönemde, savaş sebebiyle dışarıdan getirilen filmlerin az olması sonucunda yeni yapımevleri kuruldu. Bu yeni yapımevleri, tiyatrocuların tekelinde bulunan rakipleriyle rekabet edebilmek için, yurtdışında sinema üzerine eğitim görmüş gençleri bünyelerinde çalıştırmaya başladılar. Böylelikle, tiyatrocuların etkisi sona erdi (Özön, 1985). Bu gençler arasında şüphesiz en önemlisi Faruk Kenç'tir. Esen (2010), Faruk Kenç'in sinemasal öncülüğünü kabul etmesine karşın, dublaj sistemini sinemamıza kazandırmasıyla olumsuz bir öncülüğünden de bahsetmektedir. Yazar, Kenç'in dublaj yöntemiyle beraber sinemamıza özensizliği getirdiği yönünde sürekli eleştirildiğini belirtmektedir. Fakat, bu yöntem birçok yapımcı ve oyuncu tarafından kolay ve ekonomik bulunmuştur. Scognamillo (2010), Geçiş Döneminin ilginç bir yanlarının bulunduğuna dikkat çekerek, sinema-tiyatro karışımının yaşandığı ve Muhsin Ertuğrul'un izlerinin görüldüğünü belirtmektedir. Esen (2010) ise, bu görüşün karşısında yer alarak, Geçiş Döneminde Ertuğrul'un tiyatrosu film anlayışının kırıldığını ve sinemacıların sinema endüstrisinde söz sahibi olmaya başladığını belirtmektedir.

Geçiş Dönemi, adından da anlaşılacağı gibi tiyatrodan sinemaya geçişi temsil etmektedir. Bu dönemde, çekilen birçok filme ulaşmak mümkün olmadığı için film üzerinden çözümlenecek yapımlar da pek mümkün değildir. Bu dönemde, sinema üzerine eğitim gören gençlerin çalışmaları dikkat çekmektedir. Bu gençler arasında da Faruk Kenç en çok dikkat çeken sinemacıdır.

2.2.4. Sinemacılar Dönemi (1950-1970)

Geçiş Döneminden sonra sinemamızın iyice hareketlendiği Sinemacılar Dönemine 1950'li yıllarda geçilmiştir. Bu dönemin, Lütfi Ömer Akad'la 1950 yılında başladığı belirtilmektedir (Özgüç 1993). Özön (1985), Akad'ın sinemaya bakışı, sinema anlayışı ve hem dil hem de uygulama bakımından Ertuğrul'da oldukça farklı olduğunu belirterek, sinemayı tiyatral havasından kurtarmayı başardığını öne sürmektedir.

1950’lerde Türk sinemasında birtakım hareketlenmeler görülmüş fakat malzemelerin ve salonların yetersizliği, yabancı filmlerin etkin durumda olması gibi birçok sorunla uğraşılmaya devam edilmiştir (Scognamillo, 2010). Özön (1985), Sinemacılar Dönemini üç dönemde değerlendirmektedir; 1950-1960 dönemi, 1960-1965 dönemi ve 1965-1970 dönemidir. İlk dönemde (1950-1960), sinema dilinin ve sinema eleştirisi anlayışının oluşturulmaya çalışıldığını fakat sürekli denetlenme durumu nedeniyle zorluk yaşandığını belirten yazar, ikinci dönemde (1960-1965), deneyimli yönetmenler ile genç yönetmenler tarafından toplumsal sorunlara el atan filmlerin ortaya konduğunu ayrıca Metin Erksan gibi önemli yönetmenin bu dönemde çıkış yaptığını dile getirmektedir. Buna ek olarak, Özgüç de (1993), 1964-1965 arasında Türk sinemasında Halit Refiğ, Feyzi Tuna ve Tunç Başaran gibi genç yönetmenlerin öne çıkmaya başladığını belirtmektedir. 1965 yılında kurulan Türk Sinematek Derneği, gençlerin dünya sinemasıyla tanışmasını sağlamıştır (Esen, 2010). Özön (1985), Sinemacılar Döneminin son bölümü olarak değerlendirdiği 1965-1970 yılları arasında, sinemanın Türk toplumunun yaşadığı hızlı ve çalkantılı değişim döneminden etkilendiğini ve bu dönemde ulusal sinema, ATÜT sineması ve halk sineması gibi kavramların tartışılmaya başlandığını birçok yönetmenin de bu kavramlar arasında yaşanan kargaşada kaldığını belirtmektedir. Bu kavramların ve yaşanan anlaşmazlıkların, Sinemacılar Döneminin bitişinin işareti olduğu söylenebilir. ‘Ulusal Sinema’ kavramı Halit Refiğ tarafından ortaya atılmış, Erksan, Akad, Batıbeki gibi yönetmenlerce de destelenmiştir. Batı sinemasına duyulan hayranlığa karşı ulusal değerlerimizi yansıtan sinemanın gücünü savunan bu kavram, aynı yönetmenler tarafından daha önce ortaya atılan Halk sineması kavramının yeniden şekillenmiş halidir (Coşkun, 2009).

Sinemacılar Dönemi, oldukça hareketli ve birçok gelişmenin yaşandığı bir dönem olarak öne çıkmaktadır. Esen’e göre; “... Sinemacılar Dönemi, Türk sinemasının artık dilini öğrendiği, söylemek istediklerini derli toplu biçimde ve ustaca anlatabildiği bir dönemdir. Artık kişiliğini ortaya koyabilmekte, erginleştiğini filmleriyle gösterebilmektedir. Serpilmiş, kendine güveni gelmiştir.” (Esen, 2010, s.126) Scognamillo (2010) ise, bu dönemde sinemanın arayışa dönüşmüş olduğunu belirtmektedir. Lütfi Ömer Akad’ın başı çektiği bu dönemde, Metin Erksan, Atıf

Yılmaz Batıbeki ve Halit Refiğ gibi birçok önemli yönetmenin sinemamıza hizmet ettiği söylenebilir.

Sinemacılar Döneminde çekilen, öyküsü Yılmaz Güney'e, senaryosu ve yönetmenliği ise Lütfi Ö. Akad'a ait olan Hudutların Kanunu filminde, baba-oğul ilişkisine değinilmektedir. Filmin kısaca konusu şöyledir; Hıdır, sınırlar arasında kaçakçılık yapan bir çetenin lideridir. Hayatta sadece oğlu bulunmaktadır. Jandarma yüzbaşısı ve öğretmenle dostluk kuran Hıdır, kaçakçılığı bırakıp oğlunu okutmaya çalışır fakat bu duruma karşı çıkan köylülere direnemez ve sınırda kaçakçılık yaparken mayın tarlasında hayatını kaybeder. Hıdır ve oğlu Yusuf'un çerçevesinde incelenen ilişkide, babasıyla özdeşleşen Yusuf, okumak yerine babası gibi eli silahlı bir kaçakçı olmayı tercih etmektedir. Esen, çalışmasında bu filmin konusunu anlatırken Hıdır ve Yusuf'un durumunu şu şekilde ifade eder: "... Ağanın ve köylülerin baskılarına direnmesine rağmen, kaçakçılık yapıp Suriye sınırından koyunları geçirirken, mayın tarlasında yaşamını yitirmiştir. Ardında geleceğin Hıdır'ını, altı yaşındaki oğlunu bırakarak..." (Esen, 2010, s. 92). Oedipus kompleksi neticesinde ortaya çıkan 'babayla özdeşleşme' Yusuf'un film boyunca izleyiciye yansıttığı bir durumdur. Aslında Hıdır da babasını örnek almıştır ve onun gibi kaçakçılık yapmaktadır. Bu yüzden de oğlunun kendi gibi olmasını istememektedir. Ayrıca, Freud'un id, ego ve süperego gibi kavramlarından hareket ederek, filmdeki karakterleri bu kavramlara göre gruplamanın mümkün olduğu söylenebilir. Filmde, üç farklı grup vardır; kaçakçılığa devam etmek isteyen grup, bunu önlemeye ve okul yapmaya çalışan devleti temsilcisi konumundaki asker grubu, son olarak da arada kalan Hıdır. Filmde, id kavramının temsilcisi olan kaçakçılık yapmak isteyen gruptur. Kişisel zevk ve çıkarlarını söz konusu ederek iradelerine hakim olamayan kişilerden oluşur. Süperego konumunda ise asker grubudur. Devletin yasalarına bağlı olmayı tabi tutar ve id konumundaki kaçakçılara karşı gelmektedir. Son olarak, filmde ego kavramına temsilen Hıdır bulunmaktadır. Kaçakçılar ve askerler arasında dengeyi sağlamaya çalışır fakat başarılı olamaz.

2.2.5. Karşıtlıklar Dönemi (1970-1980)

1970'ten 1980'e kadar uzanan bu dönemde, Akad'ın küllerinden yeniden doğmaya başladığını, Yılmaz Güney'in ortaya çıkışını ve uluslararası alanda başarının yakalandığını söylemek mümkündür. Esen, bu dönemi 'Karşıtlıklar Dönemi' olarak adlandırmaktadır. Bunun sebebini ise şu şekilde belirtmektedir; *"1970'ler sinemasını 'Karşıtlıklar Dönemi Sineması' olarak adlandırmamızın nedeni, hem toplumsal yaşamda hem de sinemasal yapıda karşıtlıkları içeren bir dönem olmasındandır. Sinemaya baktığımızda, dönemi, iki zıt anlayışla ortaya çıkan iki zıt sinemasal yapının ağırlığını belirlemektedir. Bir yanda toplumsal sorumluluklar sonucu üretilen 'eleştirel siyasal filmler'; tam karşı yanda, kişisel bencilliklerle sömürü çarkına alet olmayı kabullenmenin sonucu üretilen seks filmleri"* (Esen, 2010, s.159). Bu dönemde, 1974 yılında başlayan seks filmleri furçasının, çoğunluğunu sokaktaki lümpen kesimin oluşturduğu geniş izleyici kitlesine sahip olduğu ve aileleri sinemadan uzaklaştırdığı belirtilmektedir (Özgüç, 1993).

Karşıtlıklar Döneminin ilk zamanlarında suskun kalan Akad, yapımcılar tarafından "miladını doldurdu" şeklinde bir yaftayla karşı karşıya kalmıştır. Fakat daha sonra Tarım Bakanlığı Orman Başmüdürlüğü adına gerçekleştirdiği Tanrının Bağışı Orman adlı belgesel ile tekrar dikkatleri üstüne çeken Akad, Gelin (1973), Düğün (1974) ve Diyet (1975) üçlemesiyle kendini yeniden kanıtlama başarısını göstermiştir (Özön, 1985). Batıbeki ise, Seden'e, Erksan'a ve Ün'e oranla bu döneme kendini uydurarak, Selvi Boylum Al Yazmalım filmiyle oldukça ses getirmiştir (Onaran, 1994). Karşıtlıklar Döneminde, Osman Seden'in çektiği altmışa yakın filmin başarı sağlayamadığı belirtilmektedir (Özön, 1985). 1970-1980 arası dönemde, şüphesiz en çok ön plana çıkan isim Yılmaz Güney'dir. Hem oyunculuğuyla, hem yönetmenliği ve senaristliğiyle hem de özel hayatında karşılaştığı durumlarla bu dönemin önde gelen ismidir. Daha çok toplumsal gerçekçi filmler yazan ve yöneten Güney, toplum tarafından göz ardı edilip ezilen karakter üzerinde hikayesini oluşturmuştur. Scognamillo; "Yılmaz Güney senaryolarını çeken yönetmenlerden yalnızca ikisi, Zeki Ökten ve Şerif Gören, sanatçının öz ve biçim özelliklerini aşırı politize ve aşırı didaktik olmaksızın yansıtmakla ustalarını izleyebilmişleridir. Sürü'ye katkısı olan Ali

Özgentürk ise bir noktadan sonra daha kişisel olma yoluna girmişti” (Scognamillo, 2010, 328) diyerek Güney’in senaryolarının, her yönetmen tarafından rahatlıkla çekilemeyecek nitelikte olduğunu belirtmektedir.

Bu dönemde, Yılmaz Güney’in yönetmenliğini yaptığı ve aynı zamanda başrolünü oynadığı 1971 yapımı “Baba” filminde baba-oğul ilişkisi derinlemesine işlenirse de görülmektedir. Çocukları için hapisaneye girmeyi göze alan baba, yıllar sonra özgürlüğüne kavuştuğunda, hiçbir şey eskisi gibi değildir. Oğlu da kendisi gibi mafyaya karışmıştır. Filmin sonunda ise, oğulun babasını öldürmesinin, içinde yaşattığı dürtülere engel olamamasından kaynaklandığı söylenebilir.

2.2.6. Türk Sinemasında 80’li ve 90’lı Yıllar (1980-2000)

12 Eylül 1980’de gerçekleştirilen askeri darbe, sadece toplumu değil sinemayı da derinden etkilemiştir. Karaç; “... 12 Eylül’le birlikte, entelektüel düşüncenin aşağılandığı, politik tavır almanın teröristlikle özdeşleştirildiği, bir “apolitizasyon politikası” hayatın her alanına nüfuz ederken, bunun sinemayı ve edebiyatı etkilememesi beklenemezdi” (Karaç, 2008, s.52) diyerek dönemin siyasi tavrının, sanat üzerinde etkili olduğunu belirtmektedir. Pösteki (2012), 70’lere kadar Türk sinemasının ulusalcılık, gerçekçilik ve ticari filmler gibi üç eğilimden etkilendiğini belirterek, 70’lerde toplumsal gerçekçilik, 80’ler sonrasında ise muhalif yapının çökmesiyle birlikte bireysel çıkarların ve iç hesaplaşmaların hakimiyet sürdüğünü iddia etmektedir. 80’li yıllar Türk sinemasında, Yeşilçam’ın etkisinin ortadan kalkmaya başladığı belirtilmektedir (Karaç, 2008). Bu dönemde, seks filmleri furyası, siyasi yasaklar sebebiyle bitirilmiş fakat ticari kaygıdan kaynaklanan arayışlar devam ederek arabesk filmler oluşturulmuştur (Esen, 2010). 1980’den sonra psikolojik konulu ve kadın sorunlarına ağırlık veren filmlere yer verilmiştir (Pösteki, 2012). Esen’e göre; *“1980’lerde Türk Sineması’nda kadın konusu dikkati çekecek boyutlara ulaşmıştır. Ticari amaçlı filmlerde geleneksel Yeşilçam kadın anlayışı sürdürülürken, diğer filmler gerçekçi bir bakışla kadını ele almaya başlamışlardır. Uç noktalara yerleştirilmiş, iyi kadın-kötü kadın kalıpları kırılmıştır. Artık Türk sinemasında çocuklarının anası, evinin*

ve erkeğinin kadını, el değmemiş, namus anıtı kadın tipleri de, cinselliğiyle erkekleri baştan çıkaran, yuvasını yıkan, şeytani vampirler da işlevlerini tamamlamışlardır. Toplumda insan olarak gerçek yerini almaya çabalayan kadının yansıması vardır beyaz perdede de” (Esen, 2010, s.181).

Hemen hemen her döneme uyum sağlamakta güçlük çekmeyen Atıf Yılmaz Batıbeki de, 1980 sonrasında kadın sorunlarına ağırlık veren filmlere imza atmıştır. Bunlardan bazıları; Mine (1982), Bir Yudum Sevgi (1984), Adı Vasfiye (1985), Dul Bir Kadın (1985) ve Kadının Adı Yok (1987) gibi filmlerdir. Onaran (1994), Batıbeki'nin bu dönemde çektiği filmlerinde iki konuya yoğunlaştığını belirtmektedir; toplumsal hicivi içeren güldürüler ve kadını konu alan filmler. Yazar, daha önce birçok filme imza atan Akad, Erksan gibi yönetmenlerin, 1980 sonrasında sinema sektöründen ayrılarak başka alanlara yöneldiğini belirterek, 70'li yıllara damga vuran Yılmaz Güney'in ise, bu dönemde siyasi sebeplerden dolayı yurt dışına kaçtığını ve yazdığı senaryoları Şerif Gören ve Zeki Ökten gibi yönetmenlere göndererek filme çekilmesini sağladığını anlatmaktadır.

1980'li yıllardan 90'lara geçerken sinemaya en çok darbeyi televizyonun yayılması sonrasında kurulan özel kanallar ve video cihazlarının kullanılmaya başlanmasının vurduğu söylenebilir. Pösteki (2012), bu dönemde yaşanan olaylar neticesinde, sokaktan iyice uzaklaşan halkın, evde film izlemeye başladığını ve bunun sonucunda sinemadan iyice uzaklaştığını belirtmektedir. Scognamillo (2010) ise, bu durumun sonucunda şöyle bir tabloya yer vermektedir;

| YIL | FİLM SAYISI | GÖSTERİME GİREN |
|------|-------------|-----------------|
| 1989 | 99 | 12 |
| 1990 | 74 | 12 |
| 1991 | 33 | 17 |
| 1992 | 39 | 10 |
| 1993 | 82 | 11 |
| 1994 | 82 | 16 |
| 1995 | 37 | 10 |
| 1996 | 37 | 10 |

Tablo 1: 1989-1996 yılları arasında çekilen ve gösterime giren Türk filmlerinin sayısı (Scognamillo, 2010, s.368).

Tabloda da görüldüğü gibi, çekilen ve gösterime girebilen film sayıları arasındaki fark oldukça önemlidir. Scognamillo (2010), sinemada gösterime girmeyen filmlerin televizyon filmleri olduğunu belirterek, sinema izleyicilerinin televizyon ve video kaset pazarına yöneldiğini iddia etmektedir. 90'lı yılların başlarında, sinemacılara destek sağlamak amacıyla Kültür Bakanlığı ve Eurimages önemli adımlar atmıştır. Eurimages, Avrupa Konseyi'ndeki ülkelerin sinemacılara mali yönden katkıda bulunmak için kurdukları fondur. Bu sayede film sayısı birden artarak sinemayı yeniden hareketlendirme çalışmaları başlamıştır (Onaran, 1994). 1990 sonrasında Türk sinemasında birçok yönetmen adını duyurmuştur. Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Serdar Akar, Yeşim Ustaoglu, Derviş Zaim, Handan İpekçi, Reha Erdem ve Onur Ünlü gibi isimleri sayabileceğimiz bu yönetmenlerin hepsi kendi tarzlarında filmlerini çekerek vizyona sokmuşlardır. Pösteki (2012), Berlin in Berlin (Sinan Çetin, 1992) ve Amerikalı (Şerif Gören, 1993) filmleriyle sinemamız adına başlayan olumlu sürecin, İstanbul Kanatlarımın Altında (Mustafa Altıoklar, 1995) ve Eşkıya (Yavuz Turgul, 1996) ile devam ederek Türk sinemasının yeniden canlandığını belirtmektedir. Eşkıya, 1996 yılında vizyona girip 2.5 milyon izleyici tarafından izlenerek, sinemamızın kullerinden yeniden doğmasında önemli bir paya sahip olmuştur.

Ali Özgentürk'ün yönettiği, Genco Erkal'ın başrolünü oynadığı, 1981'de vizyona giren At filmi, baba-oğulun, hayata daha iyi tutunabilmek için verdikleri mücadele sırasında, ikisi arasındaki ilişkiye de oldukça fazla değinmektedir. Filmin konusu ise şöyledir; oğlunu okutabilmek için varını yoğunu satan baba, şehirde seyyar satıcılık yaparak geçimini sürdürmektedir. Oğluyla beraber şehre ayak uydurmakta zorluk çeken baba, oğlunu parasız yatılı okula yazdırmayı hedefler fakat başarılı olamaz. Daha sonra, başka bir seyyar satıcı tarafından öldürülerek hikayenin trajik bir şekilde sonlanmasına sebep olur. Özgentürk'ün yönettiği At filminin başlarında, baba, oğlunu anneden koparmaktadır. Çocuk, anneden kopmak istememesine rağmen ses çıkarmaz ve babanın kendisi üzerine kurduğu hayallerine ortak olur. Burada, akıllara Freud'un ortaya attığı, erkek çocukta görülen iğdiş edilme korkusu gelebilir. Erkek çocuk, fallik dönemde, babasının kendisini hadımlaştıracağı endişesiyle, anneden koparak babayla özdeşleşir. Filmde de çocuk anneden koparılarak babasıyla şehre gittiğinde, babayla özdeşleşme evresine girmektedir. Babası gibi seyyar satıcılık yapar ve onun hareketlerini taklit eder. Psikanalitik yaklaşımda var olan oedipus kompleksinin yaşandığı evrede, babayla özdeşleşmek zorunda kalan çocuk, babadan içten içe nefret eder. Filmde de, çocuk, babasının hayalleri altında ezilerek, içten içe ona öfke duyar, babası öldüğünde bir kez bile gözyaşı dökmemesi oedipus kompleksini akıllara getirmektedir. Filmde ilginç olan detay ise, baba da bu durumu içten içe hissetmektedir. Baba, sürekli, oğlunun okuduktan sonra kendisine ters davranarak, ona bağıracağı kabusuyla yaşar. Filmde, çocuğun, anneye kavuşması ise babasının ölümüyle gerçekleşmektedir. Anne ile oğlu ayıran babanın, ölümü sonrası, çocuk yeniden köyüne döner. Böylece, çocuk, aradaki engel olan babasının ortadan kalkmasıyla yeniden anneye kavuşur.

III. BÖLÜM

2000 SONRASI TÜRK SİNEMASI'NDAN ÖRNEKLERLE BABA-OĞUL İLİŞKİSİNİN TEMSİLİNİN PSİKANALİTİK YAKLAŞIMLA ANALİZİ

3.1. Çözümlemenin Metodolojisi

Bu bölüm, çalışma yöntemi kapsamında belirlenen desen, çözümlemenin çerçevesi ve amacı, çözümlemenin evreni ve örnekleme, veri toplama ve veri analizi konularında bilgi içermektedir.

3.1.1. Çözümlemenin Çerçevesi ve Amacı

Araştırma, 2000 yılından itibaren gösterime girmiş olan Türk filmlerinde, baba-oğul ilişkisinin nasıl biçimlendiğini ve ne gibi etmenlerden etkilendiğini belli örnekler üzerinden ortaya koymayı amaçlamaktadır. Çözümleme kısmında, baba-oğul ilişkisi tartışması açısından daha zengin bir malzeme sunacakları ve daha az sayıda incelemeye konu oldukları düşünülerek, 2000'li yıllardan itibaren gösterime giren filmler tercih edilmiştir. Araştırma, bir medya ürünü olarak filmlerde oedipus kompleksi irdelemesi bakımından psikanalitik çerçevede incelenmektedir. Zira, Berger (1986), Dallas dizisinin karakterleri arasındaki Oedipus problemlerin incelenmesi konusunda da psikanalitik temelli çözümlenmeye işaret etmiştir (s. 11). Bu çerçevede, psikanalitik kuramın önemli bir ögesi olan “Oedipus Kompleksi” kavramının, baba-oğul ilişkisinde ne şekilde ve ne yoğunlukta görüldüğü, sözü edilen örnek filmler üzerinden değerlendirilecektir.

Medya çözümlemesini temel alan bu araştırma, nitel desende yapılandırılmıştır. Nitel araştırma deseni olarak yöntemler içinde araştırma konusu açısından olgubilim deseninin uygun olduğu düşünülmüştür. Yıldırım ve Şimşek'e (2013) göre, olgubilim (fenomenoloji) deseni, gündelik yaşamda farkında olduğumuz fakat ayrıntılı bir anlayışa sahip olamadığımız olgulara odaklanmakta ve bu olguları tam anlamıyla kavramımıza zemin hazırlayan bir desen olarak açıklanmaktadır.

3.1.2. Çözümlemenin Evreni ve Örnekleme

Bu araştırmanın evreni; 2000 yılından itibaren gösterime giren ve baba-oğul ilişkisini içeren Türk filmlerinden oluşmaktadır. Hem filmlerin ulaşılabilirliği açısından hem de yakın zamanda kalıcı bir iz bırakmış olmaları sebebiyle 2000 sonrası yapımlar tercih edilmiştir.

Araştırma konusuna ve amacına uygun olarak, amaçlı örnekleme yöntemlerinden “benzeşik durum örnekleme” kullanılmıştır. Benzeşik durum örnekleme; “... Evrenden araştırmanın problemi ile ilgili olarak benzeşik bir alt grubun, durumun seçilerek çalışmanın burada yapılmasını tanımlar. ..., benzeşik örneklemede amaca bağlı olarak öncelik verilen sadece benzeşik bir alt grubun seçilmesi söz konusudur” (Büyüköztürk, vd., 2014 s.91). Bu amaç doğrultusunda, 2000’li yıllar sonrasında Türk sinemasında baba-oğul ilişkisini varsayımsal çerçevede kurgusunda en iyi temsil eden ödüllü dört uzun metraj film ele alınmıştır. Bunlar sırasıyla, Babam ve Oğlum, Çoğunluk, Gişe Memuru ve Beş Vakit filmleridir. Hem Türk kültürünü konu almaları hem de Türk yapımı olmaları bu filmlerin incelenmesinin tercih edilmesinde etkili olmuştur. Filmlerden ikisinin köy yaşamını (Babam ve Oğlum, Beş Vakit), diğer ikisinin de (Çoğunluk ve Gişe Memuru) şehir yaşamını ele alması çözümlenmeye katkı sağlamıştır. İlgili literatür dikkate alınarak filmler oedipus kompleksi bağlamında, psikanalitik yaklaşım temelinde analiz edilmiştir.

3.1.3. Veri Toplama ve Analizi

Çalışmada çözümlenen filmlerde, varsayımsal olarak oluşturulan sorunsallar ve çözümlenmesi gereken parametreler aranmıştır. Filmlerde incelenen baba-oğul ilişkisinde, ne gibi etkenlerin rol oynadığı saptanmaya çalışılmıştır. Filmlerde yer alan toplumun yapısı, aile bireylerinin karakteristik özellikleri, filmin geçtiği zaman ve mekan, karakterlerin ilişkilerinin oedipus kompleksini çağrıştıran çağrıştırmaması gibi etkenler incelenmiştir.

Çalışmada çözümlenen filmler, varsayımsal parametreler baz alınarak tekrar tekrar izlenmiş, filmlerin hem özelinde hem genelinde baba-oğul ilişkisinin nasıl geliştiği incelenmiştir. Filmler izlendikçe, başa dönülerek analiz çerçevesi yeniden kurgulanmıştır. Çalışmada, filmlerin ilk kez izlenmesinden sonra parametreler göre yapılan çözümlenme, on beş gün sonraki tekrar izlemelerde yeniden kurgulandığı için nitel desen açısından güvenilirlik sağlanmaya çalışılmıştır. Kodlayıcı ve/veya çözümleyicinin tek çalıştığı analiz durumlarında bu tür bir tekrar uygulaması, nitel çalışma güvenilirliği açısından önerilmektedir (Leeuwen ve Jewitt, 2001, s.21).

3.1.4. Bulgular Ve Tartışma

Bu çalışma, 2000 yılından sonra gösterime giren ve baba-oğul ilişkisini içeren dört Türk filmi kapsamaktadır. Dönem itibarıyla 2000’li yılların başlarında, Türk sinemasında ticari kaygıların güdüldüğü söylenebilir. Pösteki (2012), o dönemin popüler oyuncularının da katkılarıyla filmlere daha çok seyirci çekilmeye başladığını belirterek, Vizonte’ nin 3 milyon 300 bine ulaşan seyirci sayısına dikkat çekmektedir. Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan ve Reha Erdem gibi yönetmenler ise kendi izleyici kitlelerine hitap ettikleri için gişe kaygısı gütmemektedirler. Scognamillo (2010) da bu duruma dikkat çekerek, 2000’li yıllar Türk sinemasının, kendi imkanlarını oluşturan “Yeni Kuşak Sineması” olmaya başladığını belirtmektedir. Bu dönemde, özellikle Nuri Bilge Ceylan sadece ülkemizde değil, yurt dışında da çok önemli ödüller kazanmıştır. 2008’de Üç Maymun filmiyle Cannes Film Festivalinde en iyi yönetmen ödülünü kazanan yönetmen 2014’te de Kış Uykusu filmiyle yine aynı festivalde Altın Palmiye ödülünü kazanmıştır. Söz konusu dönem ışığında, bu çalışmanın çözümlenme materyallerinin tarihsel sıralamasına göre ilk film 2005 yılı, son film 2010 yılı yapımıdır. Film çözümlenmelerinden önce künyeleri ve öykülerine yer verilmiştir.

3.2. Babam ve Oğlum Filmi



Resim 1: Babam ve Oğlum Film Afışı (Babam ve Oğlum, 2005)

3.2.1. Filmin Künyesi ve Öyküsü

35mm / 110" / Renkli 2005 / Türkiye,

Yönetmen: Çağan Irmak,

Yapımcı: Şükrü Avşar,

Yardımcı Yönetmen: Irmak Çığ Erlertürk,

Senaryo: Çağan Irmak,

Görüntü Yönetmeni: Rıdvan Ülgen,

Sanat Yönetmeni: Murat Güney,

Müzik: Evanthia Reboutsika,

Oyuncular: Çetin Tekindor (Hüseyin), Fikret Kuşkan (Sadık), Hümeyra Akbay (Nuran),

Tuba Büyüküstün (Aysun), Şerif Sezer (Gülbeyaz), Binnur Kaya (Hanife), Yetkin

Dikinciler (Salim), Ege Tanman (Deniz),

Aldığı Ödüller: 2006 Uluslararası İstanbul Film Festivali

En iyi film (Çağan Irmak)

En iyi erkek oyuncu (Fikret Kuşkan)

En iyi kadın oyuncu (Şerif Sezer)

38. Sinema Yazarları Derneği Ödülleri

En iyi film (Çağan Irmak)

En iyi yönetmen (Çağan Irmak)

En iyi senaryo (Çağan Irmak)

En iyi erkek oyuncu (Çetin Tekindor)

En iyi kadın oyuncu (Hümeysra)

En iyi yardımcı kadın oyuncu (Şerif Sezer)

2005 Çağdaş Sinema Oyuncuları Derneği (ÇASOD)

En iyi erkek oyuncu (Çetin Tekindor)

2006 Nuremberg Film Festivali

En iyi film – İzleyici ödülü (Çağan Irmak)

Sadri Alışık Ödülleri

En iyi yardımcı kadın oyuncu (Özge Özberk)

2006 Dünya Film Müzikleri Ödülleri

Dünya film müziği ödülü (Evanthia Reboutsika)

(https://tr.wikipedia.org/wiki/Babam_ve_Oglum)

Sadık (Fikret Kuşkan), ailesiyle beraber yaşadığı evinden, üniversitede gazetecilik eğitimi almak için ayrılmıştır. Bu durum, babasının Sadık'ı reddetmesine neden olur. Çünkü, babası Hüseyin (Çetin Tekindor), Sadık'ın, ziraat mühendisi olup işlerin başına geçmesini istemektedir. 1980 yılında 12 Eylül Darbesinin yapıldığı gün eşini doğum sırasında kaybeden Sadık, Deniz (Ege Tanman) adını verdiği oğluyla baş başa kalmıştır. Darbe döneminde, gördüğü işkence ve hapisteki olumsuz koşullar sebebiyle ölümcül hastalığa yakalanan Sadık, oğlunu da yanına alarak baba evine dönmeye karar vermiştir. Sadık'ın tek isteği oğlunu, güvенеbileceği tek yer olan baba ocağına teslim edip, huzurlu bir şekilde ölmektir. Fakat, babası Sadık'ı affetmeye niyetli değildir ve geçmişte yarım kalmış olan hesapları yeniden açılacaktır.

3.2.2. Filmin Baba-Oğul İlişkisi Çerçevesinde Çözümlemesi

Babam ve Oğlum filmi, mekan olarak kentte başlayıp, köyde devam etmektedir. Olaylara Sadık'ın penceresinden bakılarak, filmin ilk dakikalarında 1980 Darbe dönemi etkilerine değinilmektedir. Daha sonra ise, hikaye özelde Sadık'ın hayatına yoğunlaşmaktadır. Sadık, oğlu Deniz'le birlikte köyüne döndüğünde, babası Hüseyin onlara soğuk davranır. Yılmazkol, filmde yer alan baba ve oğlun birbirine karşıt olan karakterlerini şu şekilde ifade eder; “... *Baba, taşralı zihniyetin bir ürünü olarak oğluna apolitik olmayı salık verirken, oğul da tam tersine politik olmuş ve farklı bir alanda öğrenci olmuş ve sonrası yazıları ve taşıdığı ideoloji nedeniyle hayatı farklı şekillenmiş; son zamanlarını huzur içinde geçirmek ve oğlu Deniz'i emanet etmek için taşrasına/çocukluğunun geçtiği yere baba ocağına tekrar dönmüştür*” (Yılmazkol, 2011, s.65). Oktan ise; “*Babam ve Oğlum'da yıllar önce babanın ve devletin yasasına başkaldırmış olan oğul ile anlayışsız, otoriter baba arasındaki gerilimler; melodramatik unsurlarla da bezenerek ağdalı bir dil kurulmakta ve fedakar, birbirine gönülden bağlı bireylerden oluştuğu varsayılan aile kurumunun idealleştirilmesiyle bir orta yol da bulunmaktadır*” der (Oktan, 2009, s. 195). Yazarın bu sözlerinden, filmde yaşanan sorunların, toplumun olmazsa olmazı olarak kabul edilen aile kavramının minimalleştirilmesi ile çözüldüğü sonucu ortaya çıkabilir.

Sadık, babasının olmasını istediği ziraat mühendisi yerine gazeteci olmaya karar verir. Babasının, Sadık için hayal ettiği dünya daha az risk barındıran ve köy yaşamının getirdiği yerleşik düzeni benimseyen bir yapıdadır. Köyde, rutin bir yaşam sürdürmek yerine kendi ideallerini gerçekleştirme arzusundaki Sadık karakterinin içinde bulunduğu toplumun yapısından memnun değildir. Kendini daha mutlu ve güvende hissedeceği bir yer arayışındadır. Söz konusu durum, Mendel'in şu sözlerini akla getirmektedir; “... Yetişkinlerin toplumu genç kuşağa koruyucu ve güven verici gelmiyor, tersine tehlikeli görünüyor” (Mendel, 2005, s.93).

Filmde, ataerkil bir yaşam süren ailenin, babanın etrafında konumlanması gösterilir. Baba Hüseyin, adeta devletmişçesine aileye birtakım yasaklar getirmektedir. Aile bireylerinin, Sadık'la görüşmelerine izin vermemesi, baldızının Hüseyin'den çekinmesi kısacası aile fertleri üzerinde kurduğu otoritesi ile baba karakteri kırılamayan bir yapıya bürünmüştür. Yılmazkol (2011), ataerkil bir ailede, kadının erkeğe göre ikinci planda kaldığını belirterek, söz konusu durumun erkekleri oldukça baskı altına aldığına dikkat çekmektedir. Yazar, bu yapının dışına çıkan erkeğin dışlanma tehlikesiyle karşılaşabileceğini belirtmektedir. Söz konusu dışlanma, erkeğin ev halkını yönetememesi, para kazanamaması ve aile bireylerini koruyamaması gibi durumlarda ortaya çıkmaktadır.

Çalışmanın ilk bölümde bahsedilen; Türkiye'de haneyi yönetecek olan erkeğe yüklenen görev ve sorumluklara, filmde oldukça sık rastlanır. Babanın, Sadık'ın ölümü sonrasında onu bırakmaması gerektiğini dile getirmesi ve bir baba olarak aile bireylerini bir arada tutma görevinin olduğu düşüncesi ataerkil yapı ekseninde bireye getirilen sorumluluklar ile örtüşmektedir. Feodal düzeni andıran köyde, baba toprak sahibi olarak öne çıkarken birçok işçiye sahip olduğu da bilinmektedir. Sadık babasına "Tabii sen koskoca Hüseyin ağasın di mi, emrinde köleleri olan..." diyerek köy düzeninin feodal düzene benzerliğini akla getirir. Babasının ise Sadık'tan tek isteği topraklarının başına geçmesidir. Feodal dönemdeki Veraset Sistemi, filmin geçtiği köyde geçerliliğini korumaktadır. Mülkiyetin, toprak sahibinin soyundan gelen birine bırakılması gerekmektedir. Sadık'ın abisinin, oğluna Hüseyin ismini vermesi de ataerkil düzenin hakimiyeti sonucunda şekillenen bir yansımadır. Ataerkil ailenin görüldüğü bölgelerde (özellikle taşrada), erkek çocuğa, babanın babasının ismi verilirken, kız çocuğa ise babanın annesinin ismi verilmektedir. Kojeve (2007); kalıtsal aktarımın, erdemlerin babadan oğula aktarılmasıyla gerçekleştiğini belirterek, oğulun babasından devraldığı otoriteyi devam ettirmekle yükümlü olduğuna dikkat çekmektedir. Filmde, baba-oğul arasında, otorite sağlamaya çalışma ve otoriteye karşı çıkma durumları oldukça sık işlenmektedir. Sadık, babasının otoritesine karşı çıksa da onun otoriter tavrını kendisi de oğluna karşı uygulamaktadır. Deniz'in hayatını şekillendirme kaygısı da buna bir

örnektir. Sadık, ölmeden önce Deniz'in yaşayacağı yeri belirleyerek, az da olsa onun geleceğini biçimlendirme çabasıdır.

Ayrıca, yine bu bağlamda Sadık, gençlik yıllarında, siyasi düşüncelerini uygulama amacındayken, babası Hüseyin ise, üst ben olarak nitelendirilen süper ego ile hareket ederek, Sadık'a birtakım sınır ve yasaklar getirme çabasıdır. Süper ego ve id'i ortak noktada buluşturabilen ego, iki karakter arasında oluşmadığı için de birbirleriyle uzun yıllar görüşmemişlerdir. Sadık'ın birtakım düşünce ve istekleri, yıllar geçtikçe yerini dinginliğe bırakırken, babasının birtakım yasak ve sınırlarını kabul ettiği görülmektedir. Sadık ve annesi arasındaki ilişkinin ise güçlü ve duygusal olduğu görülmektedir. Çalışmada daha önce değinilen fallik evrede, erkek çocuğun oedipus kompleksini yaşaması sonucunda babasından hem nefret etme hem de onunla özdeşleşme dönemine girdiği bilinmektedir. Sadık karakteri de bu iki durumu seyirciye yansıtmaktadır.

Gençlik yıllarında babasına karşı öfke duyan Sadık, çocuğu olmasıyla birlikte onun daha güvenli yaşayabileceği bir yer aramaktadır. Bu yüzden de baba evini tercih eder. Babasının kendisine yapmak istediğini, oğluna uygulayan Sadık aslında film boyunca farkına varmak istemese de babasıyla özdeşleşmektedir. Bunu biçimsel olarak da görmek mümkündür. İkisinin de bıyıkları, bol gömlekleri ve kumaş pantolonları birbirine benzemektedir. İdealleri uğruna baba evinden ayrı kalmayı göze alan Sadık, babasının kendisine getirmeye çalıştığı sınırları, oğluna da getirmektedir. Deniz'in nerede, kiminle ve ne şekilde yaşayacağını Sadık belirlemektedir. Lacan'ın öne sürdüğü ayna evresinde, çocuğun annesiyle özdeşleştiği ve kendi imgesini aynada tanıdığı belirtilmektedir. Bu evrede, çocuk ayna karşısında kendi bedeniyle annesinin bedenini bir bütün olarak görmektedir. Bunun sebebi çocuğun anneye bütünleşme isteğidir. Filmde, Deniz, babası Sadık ile sürdürdüğü kent yaşamında, ev işlerine yardımcı olan ve kendisine bakan Fatma ile zaman geçirmektedir. Deniz'in annesi yerine koyduğu Fatma ile kendini imgesel bir bütün olarak gördüğü söylenebilir. Deniz'in babasıyla beraber kentten köye göçmesi, bedeninin imgesel yönden ayrıldığına göstergesidir. Fatma'dan ayrılan Deniz, babasının simgesel düzeni altına girmiştir. Lacan'a göre

simgesel düzenin başlıca yasası babanın adıdır. Deniz önce babasının daha sonra da dedesinin yasaları çerçevesinde hayatına devam ettirecektir. Lacan, gerçekçiliğin, simgesel düzenin ötesinde kaldığını ve aralarında uçurum olduğunu belirtmektedir. Filmde de, Deniz'in annesini asla tanıyamayacak olması, onun arzularını bastırmasına sebep olur. Arzunun tamamlanıp tamamlanamayacak olması belirsizdir.



3.3. Çoğunluk Filmi



Resim 2: Çoğunluk filminin afişı (oğunluk, 2010)

3.3.1. Filmin Künyesi ve Öyküsü

35mm / 103" / Renkli 2010 / Türkiye,

Yönetmen: Seren Yüce,

Yapımcı: Önder Çakar, Sevil Demirci, Seren Yüce,

Kurgu: Mary Stephen,

Senaryo: Seren Yüce,

Görüntü Yönetmeni: Barış Özbiçer,

Sanat Yönetmeni: Meral Efe,

Oyuncular: Bartu Küçükçağlayan (Mertkan), Settar Tanrıögen (Kemal), Esm Madra (Gül), Nihal G. Koldaş (Nazan), Erkan Can (Taksi Şoförü), Feridun Koç (İrfan), Bülent

Alkış (Mertkan'ın ağabeyi)

Aldığı Ödüller: 47. Antalya Altın Portakal Film Festivali

En İyi Film (Seren Yüce)

En İyi Yönetmen (Seren Yüce)

En İyi Erkek Oyuncu (Bartu Küçükçağlayan)

23. Angers Avrupa İlk Film Festivali Büyük Jüri Ödülü

12. Mumbai Film Festivali

En İyi Film (Seren Yüce)

En İyi Erkek Oyuncu (Bartu Küçükçağlayan)

67. Venedik Film Festivali Geleceğin Aslanı – “Luigi De Laurentiis”

İlk Film Ödülü

43. Sinema Yazarları Derneği Ödülleri

En İyi Erkek Oyuncu Performansı (Bartu Küçükçağlayan)

En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu Performansı (Nihal Koldaş)

En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu Performansı (Settar Tanrıögen)

En İyi Senaryo (Seren Yüce)

4. Yeşilçam Ödülleri

En İyi Film

En İyi Senaryo (Seren Yüce)

En İyi Genç Yetenek (Esmem Madra)

Turkcell İlk Film Ödülü

22. Ankara Uluslararası Film Festivali

En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu Ödülü (Settar Tanrıögen)

Umut Veren Yeni Erkek Oyuncu Ödülü (Bartu Küçükçağlayan)

(<https://tr.wikipedia.org/wiki/Çoğunluk>)

Mertkan (Bartu Küçükçağlayan), inşaat sektöründe çalışan babasının yanında ayak işlerine yardım etmektedir. Anne (Nihal G. Koldaş) ve babasıyla (Settar Tanrıögen) beraber yaşayan Mertkan'ın akşamları arkadaşlarıyla dolaşmaktan başka yaptığı pek bir iş yoktur. Gül (Esmem Madra) adında doğulu bir kızla aşk yaşamaya başlayan Mertkan, babasının kendisine yaptığı baskılar neticesinde Gül'den ayrılmak

zorunda kalır. Gül'den önce var olan monoton yaşamına, kaldığı yerden devam eden Mertkan acısını, öfkesini ve hüznünü kendi içinde yaşamaktadır.



3.3.2. Filmin Baba-Oğul İlişkisi Çerçevesinde Çözümlemesi

Çoğunluk filmi, baba-oğul ilişkisi ekseninde, toplumun farklı gruplarında görülen azınlık ve çoğunluk kavramlarının insanların hayatlarındaki rollerini inceler. Filme adını veren Çoğunluk'tan hareketle, pek çok çoğunluk ve azınlık kavramlarından söz edilmektedir. Çoğunluk filminde; baba baskısından yılmış çocuklar, kocalarının gölgesinde kalan kadınlar, töre ve aile baskısından kaçan genç kızlar, köken farkı olduğu için ötekileştirilmiş insanların ataerkil, militer ve milliyetçi erkeklerin oluşturduğu çoğunluk karşısındaki durumlarına değinilmektedir. Filmin açılışı Mertkan'ın çocukluğuyla başlarken, babasının onun üzerinde kurduğu baskının köklerine inilmektedir. Kemal oğlunu istediği şekle büründürme çabasıdır. Söz konusu durum, küçük Mertkan'ın ormanlık alanda babasıyla koştuğu sahnede izleyicinin karşısına çıkmaktadır. Yönetmen Yüce, 2010 yılında bir gazeteye verdiği röportajda, "Film bir baba oğul ilişkisi üzerinden günlük hayatın akışı içerisinde ayrımcılığın, ötekileştirmenin bireye nasıl aktarıldığını, bireyin aile içerisindeki oluşumunu anlatıyor. Mertkan'ın babasının çizdiği yolda, adam olma sürecini anlatıyor" (Sarıyüce, 2010). Yönetmenin verdiği röportajdan yola çıkılarak, esas olarak Mertkan ve babası üzerinden Türk toplumuna, ötekileştirmeye, ataerkil hiyerarşiye vb. dair çeşitli konuların ortaya konulduğu sonucuna varılabilir.

Çoğunluk filminin, Kemal'in şivesi dikkate alındığında, Anadolu'dan büyük kente göçen bir ailenin yaşamını kapsadığı söylenebilir. Maddi durumu oldukça iyi olan ailenin yapısına bakıldığında "ataerkil aile kavramı" öne çıkmaktadır. Babanın iktidarlığında gerçekleşen bu yapıda anne geri planda kalmaktadır. Filmde de Mertkan'ın annesi olan Nazan karakteri, herhangi bir işte çalışmayan, kocasının gücünü kabul etmiş ve içten içe mutsuz bir kadın konumundadır. Çalışmanın ilk bölümünde yer alan, Giddens'in modern dönemdeki aile yapısı hakkındaki düşüncesi, Mertkan'ın ailesiyle bağdaşmaktadır. Modern çağda, erkeğin eve ekmek götürme ve kadının da çocuklarla ilgilenen kişi olduğunu belirten Giddens'in de dikkat çekmek istediği nokta, eril merkezli aile kurgusudur. Filmdeki ailede, eril tahakkümün ön plana çıktığı görülmektedir. Nazan, sürekli sabaha karşı sigara içip, evdeki sevgisiz ortamdan

yakınmaktadır. Mertkan ve babası ise Nazan'a karşı tepkisiz kalarak onu umursamamaktadır.

Filmde, Mertkan karakterinin aile ile ilişkileri oedipus kompleksini çağrıştırmaktadır. Freud'un ruhsal gelişim evresini incelediği psikanalitik yaklaşımın fallik evre döneminde görülen oedipus kompleksi sebebi, daha önce de açıklandığı gibi, erkek çocuğun anneye karşı duyduğu arzudan baba tarafından iğdiş edilme korkusu sebebiyle vazgeçme durumudur. Çalışmanın ikinci bölümünde belirtildiği üzere erkek çocuk, annesini arzuladığı için, babası tarafından hadımlaştırılacağı korkusunu yaşarken, bir taraftan babasını rol model olarak almakta, diğer taraftan da ondan nefret etmektedir. Bu durum Oedipus karmaşasına neden olmaktadır. Çocuğun karmaşadan kurtulabilmesi için annesinden vazgeçmesi ve babasıyla özdeşleşmesi gereklidir. Mertkan'ın hem babasından nefret etmesi hem de kendini onunla özdeşleştirmesi bu duruma örnektir. Annesine karşı mesafeli yaklaşımı, babasına öfke duyması oedipus kompleksinin belirtileridir. Mertkan'ın işçiye kaba ve ters davranışı ile babasının taksi şoförüne verdiği tepki arasında benzerlik bulunmaktadır. Fakat bu sahnelerde göze çarpan önemli detaylardan biri; Mertkan'ın babası gibi sert ve baskın bir karakter değil, aksine daha çocuksu olmasıdır. Bu yüzden de işçiyi azarladıktan sonra ondan korkarak tedirgin olmaktadır. Gül adında doğulu bir kızla aşk yaşamaya başlayan Mertkan'ın fallik evrede yaşadığı kompleksin izleri, ikili arasında da ortaya çıkmaktadır. Mertkan'ın aksine, tamamen sorumluluk sahibi olan Gül karakteri, okumak için ailesinin yanından kaçmış, töreye meydan okumuş ve Mertkan'a aşık olmuş bir karakterdir. Filmi hem yazıp hem de yöneten Yüce, izleyicinin dikkatini ana karakter olan Mertkan'da toplamak için Gül'ün yaşadığı bu sorunlara çok fazla değinmemektedir. Fakat filmde yer alan Gül karakteri, Türk toplumunun ötekileştirici ve milliyetçi yapısını ortaya koymak açısından önemli bir konuma sahiptir. Kemal'in film boyunca sürekli Gül'den bahsederken aşağılayıcı tavırlar sergilemesi de bunun önemli bir göstergesidir. Kemal'i, Gül hakkında olumsuz düşünmeye iten sebep ise onun doğulu ve kürt kökenli bir kız olmasıdır. Gül'ün karakterinden çok kökenine önem veren Kemal, "Sen sepetle oğlum bu kızı" diyerek Mertkan üzerinde baskı kurmaktadır. Kemal'in Gül hakkındaki olumsuz görüşlerine rağmen ondan ayrılmayan Mertkan'ı, bu

davranışa iten sebebin bir kadınla olma ihtiyacından kaynaklandığı söylenebilir. Mertkan, Gül'ü arzu nesnesi olarak görmektedir. Bunun sebebi ise, erkeklere yüklenen ilişki deneyimi baskısıdır. Hem kendi arkadaşları hem de babasının arkadaşları, film boyunca Mertkan'ın cinsel dünyası üzerine yorum ve tavsiyelerde bulunurlar. Mertkan da bu baskının üstünden gelebilmek için iletişimde olduğu tek kız olan Gül karakteriyle birlikte olmaktadır. Gül'le sadece cinsel ilişkiye girme düşüncesi ve onunla başka bir paylaşımda bulunmaması da bu durumun göstergesidir. Kojeve (2007), değişimin olduğu yerde otoritenin bulunduğunu ve bu değişimi gerçekleştiren kişinin etkin, değiştirilenin ise edilgin olduğunu belirtmektedir. Filmde de otorite Kemal'de olduğu için etkin rol Kemal'e, edilgin rol ise Mertkan'a aittir. Kemal, otoritesini kullanarak Mertkan'ın Gül'den ayrılmasını sağlamaktadır. Lacan'ın üst ben olarak nitelendirdiği “Babalık Yasası” filmin bu aşamasında devreye girmektedir. Ailesi ve arkadaşlarının yanında pasif bir rol sergileyen Mertkan, hayatında ilk kez bir ilişkide etkin bir roldeyken, baba baskısı sonucu Gül'ü hayatından çıkarmak zorunda kalır. Aslında Gül'e aşık olduğu için değil, onun üzerinde hakimiyet kurduğu için ilişkiyi sürdürmek istemektedir. Mertkan'ın ağabeyinin de aynı şekilde eşine karşı hakimiyeti söz konusudur. Bunu da Mertkan'a, babasından kurtulmanın tek yolunun evlilik olduğunu söylediği sahnede anlamak mümkündür.

Mertkan, yaşadığı baskılardan, yeterince olgunlaşmamasından, iyi ile kötü arasında git gel yaşamasından dolayı kendisinden film boyunca beklenen duygu patlamasını taksi şoförünü rüyasında görmesiyle gerçekleştirmektedir. Tek geçim kaynağı arabası olan taksi şoförünün ekmek teknesini hurdaya çeviren Mertkan, babasının adamı tartaklaması ve arabasını düzgün yaptırmaması sebebiyle vicdan azabı yaşar. Fakat bunu bir türlü dillendirmeyen karakter, rüyasında şoföre sarılarak af diler. Yönetmen Yüce, Mertkan'ın yaşadığı bu durum için “Vicdanının bilinçaltından çıkması...” (Sarıyüce, 2010) şeklinde yorumlamaktadır. Mertkan karakterinin, günlük hayatta bastırıldığı birtakım duygular, rüyasında ortaya çıkar. Bilinç dışına gönderilen sinyaller zihnin derinliklerinde varlıklarını koruyarak farklı şekillerde ya da farklı zamanlarda (rüya vb. gibi) ortaya çıkabilir. Fromm rüya görme işlevini şu şekilde tanımlamaktadır; “Rüya görmek, uykudayken, ruhumuzun gösterdiği bütün

faaliyetlerin, anlamlı ve özellikli bir biçimde yansımalarıdır” (Fromm, 1992, s.41). Bilinç dışı ve rüya kavramlarının aralarındaki ilişkiyi inceleyen Freud; *“Bu yalnızca bir düşünce, aklın daha bilinen güçlerinin tersine, yabancı bir güç sayıldığı zaman yeni bir sorun ortaya çıkarır; bir düşünce, gündüzün direncin basıncı altında bulunan ama geceleyin daha derin uyarılma kaynaklarından takviye alabilen itkilerin bir anlatım biçimi olarak kabul edildiği zaman böyle bir sorun kalmaz”* (Freud, 1996 s. 329) der.

Çoğunluk filminin pek çok sahnesinde tek plan çekimler göze çarpmaktadır. Yönetmen Seren Yüce'nin bir röportaj sırasında bu konuyla ilgili şöyle açıklaması vardır: *“Tek plan kullanmamın temel sebebi filmin gündelik hayat üzerinden bir şeyler anlatmak istemesi. Hayatı olduğu gibi bırakıp, kenardan seyredelim, hiçbir şeye müdahale etmeyelim kaygısından dolayı böyle bir kamera kullanımı var. Hiçbir zaman ne kadar sıkıcı olacak diye bir kaygı taşımadım. O durumu vermek için peşinden koştuğumuz bir gerçeklik var. Onu en doğru bildiğim şekilde ifade etmek istedim. Çünkü seyircinin karakterlerle ilişki kurma aracı kamera olduğu için yaptığın her hareket kameraya bir anlam yüklüyor sinemada. Onu dengeleyebilmek, kamerayı unutturmak için mümkün olduğunca kenardan oturup seyretme derdimiz vardı. Hareketsiz kamerayı, gerçek günlük hayatı manipüle etmemek için kullandık”* (Sarıyüce, 2010) açıklaması, yönetmenin tek plan çekimindeki temel amacının, çoğunluk olup hayata ve olaylara seyirci kalan insanları yansıtmak olduğu sonucuna varılabilir.

3.4. Gişe Memuru Filmi



Resim 3: Gişe Memuru filminin afişi (Gişe Memuru, 2010)

3.4.1. Filmin Künyesi ve Öyküsü

35mm / 96" / Renkli 2010 / Türkiye,

Yönetmen: Tolga Karaçelik,

Yapımcı: Tolga Karaçelik, Necati Akpınar, Engin Yenidünya

Senaryo: Tolga Karaçelik,

Görüntü Yönetmeni: Ercan Özkan,

Sanat Yönetmeni: Nadide Argun,

Müzik: Cem Adıyaman,

Oyuncular: Serkan Ercan (Kenan), Zafer Dıper (Hakkı), Nergis Öztürk (Nurgül), Büşra Pekin (Nevra), Nadir Sarıbacak (Hüseyin), Ruhi Sarı (Cengiz), Nur Fettahoğlu (Kadın), Sermet Yeşil (Artun),

Aldığı Ödüller: 47. Uluslararası Altın Portakal Film Festivali

En İyi İlk Film

En İyi Görüntü Yönetmeni (Ercan Özkan)

En İyi Erkek Oyuncu (Serkan Acar)

20. Mannheim Türk Festivali

Büyük Ödül

Kenan (Serkan Ercan), babasıyla (Zafer Diper) aynı evde yaşayan, annesini küçük yaşta kaybetmiş, gişe memurluğu yapan sıradan biridir. Çatalca gibi işlek bir yerde görev yapan Kenan, sürekli hayallere dalmasıyla bilinir. Babasıyla mesafeli ve soğuk bir ilişkisi olan Kenan, denetleme sırasında hayale dalıp gitmesi yüzünden Afar'a sürülür. Kenan'ın babasına bakıp onunla ilgilenen Nurgül (Nergis Öztürk) ise, Kenan'a aşıktır. Fakat Kenan, bu aşka karşılık vermez. Günde sadece iki ya da üç arabanın geçtiği Afar gişelerinde sürekli hayal gören Kenan, genç ve güzel bir kadının (Nur Fettahoğlu) yardım istemesiyle gerçek yaşama döner. Kadına ilk görüşte aşık olan Kenan'ın tek isteği onunla uzaklara gitmektir. Bu yüzden de babasının ölümüne engel olmayarak, mutlu bir yaşam sürmesi için tek sorun olan babasından kurtulur. Ancak kadının Kenan'a olan ilgisi gerçek değildir, sadece Kenan'ın hayallerinde yaşatmış olduğu bir aşktan ibarettir. Bu durumu fark eden Kenan, hem babasının ölümüne hem de kadının kendisinden kaçmasına sebep olduğu için aklını kaybeder.

3.4.2. Filmin Baba-Oğul İlişkisi Çerçevesinde Çözümlemesi

İstanbul'da geçen film, gişe memurluğu yaparak hayatını kazanan Kenan karakteri üzerinde yoğunlaşmaktadır. Kenan, insanlara karşı soğuk ve mesafeli tavırlar sergileyen bir karakterdir. Bunu da, filmin ilk dakikalarında, iş arkadaşının Kenan'a yaptığı şakalara karşılık vermemesinden anlamak mümkündür. Sıradan ve monoton bir yaşama sahip olan Kenan'ın, işiyle evinden başka zaman geçirdiği tek yer arkadaşı Artun'un berber dükkanıdır. Sadece Artun'la dertlerini ya da mutluluklarını paylaşan Kenan için berber dükkanı adeta nefes alabileceği tek mekandır. Annesini on yaşında kaybeden Kenan, kalp hastası olan babasıyla eski bir evde yaşar. Gündüzleri, Nurgül adında mahalleden genç bir kız, Kenan'ın babasına bakıcılık yapar. Bir hayli aksi olan Hakkı (Kenan'ın babası) karakteri, Nurgül ile gayet iyi anlaşır. Hatta Nurgül'le Kenan'ın evlenmesi için ikisine de baskı yapar. Toplumun temel yapı birimi olan aile kavramını ön planda tutan Hakkı, Kenan'ın da Nurgül'le evlenerek bu yapıya hizmet etmesini ister. Çalışmanın ilk bölümünde belirtilen; Türk hanesinde otoritenin yaşça büyük olan aile bireyinde toplandığı bilgisi, filmde de izleyicinin karşısına çıkmaktadır. Hakkı karakteri yaşının gereği ailede otorite sahibidir ve ancak onun ölümüyle Kenan otoriteyi devralacaktır.

Hakkı'nın her akşam sakal tıraşı olmasından, eskiden devlet memuru olduğu çıkarımı yapılabilir. Kenan ve babası, fiziksel olarak da birbirlerine benzer. İkisinin de ince bıyıklı olması ve koltukta oturuş şekilleri aynıdır. Söz konusu benzerlikler dikkate alındığında, Kenan'ın, babasını belki de farkında olmadan rol model olarak benimsediği sonucuna varılabilir. Filmde, iki farklı zaman yer almaktadır; şimdiki zaman ve geçmiş zaman. Kenan'ın içine kapanıklığının, babasıyla ilişkisinin ve her ikisinin de yalnızlıklarının sebeplerini geçmiş zamanda görmek mümkündür. Kenan, çocukluğunu unutamaz ve geçmişle olan bağlarından kopmak istemez. Hurdaya dönen arabası Kenan'ın geçmişine yolculuk yapmasını sağlar. Geceleri, arabayı tamir etmeye çalışan Kenan, bunu babasından gizlemektedir. Araba, Kenan için mutluluğu ifade etmektedir. Kenan, arabayı çalıştırabilirse mutluluğu yakalayacağını ve sevdiği kadınla uzaklara gidebileceğini düşünür. Annesini kaybetmeden önce mutlu bir aileye sahip olan Kenan,

babasını örnek almaktadır. Söz konusu durum, Kenan'ın çocukluğunda babasının yaptığı hareketleri taklit etmesinde görülmektedir. Örneğin; babasının, araba kullanırken bir kolunu kapıya dayaması ve arada kolunu kanat misali havalandırması, Kenan tarafından taklit edilerek izleyicide “babasını rol model alan çocuk” izlenimi bırakmaktadır. Annesini on yaşında kaybeden Kenan'ın, mutlu giden hayatı adeta çöküntüye uğrar. Babası, bu ölümü kabullenemez ve Kenan'la aralarındaki bağ kopar. Kenan, annesinin ölümü ve babasının bunalıma girmesi sebebiyle içine kapanık, insanlarla iletişimi zayıf bir birey haline gelir. Kemal'in çocukluğunda yaşadığı birtakım sorunlar Giddens'in şu sözlerini aklı getirmektedir; *“Çocukluk döneminin başlarında temel güven duyguları yeterince gelişmeyen bireylerin yaşantılarına musallat olan gerçek dışılık duyguları birçok farklı biçim kazanabilir. Onlar nesne dünyasını veya diğer insanları sadece muğlak birer varlık olarak hissedebilir veya açık bir “bireysel – kimliğin sürekliliği duygusu”nu sürdürmeyi başaramazlar”* (Giddens, 2014b, s.63). Kemal, babası da dahil hayatındaki her insanı gereksiz bir varlık olarak görür. Çocukluğunda yalnız kalan karakter, bu yalnızlığını filmin hemen hemen tamamında sürdürür.

Kenan'ın, annesine karşı duyduğu özlem, Nurgül'le çay bahçesinde oturdukları sahnede görülmektedir. Çay bahçesinde gördüğü anne ve oğula bakarken uzaklara dalan Kenan, annesine duyduğu özlemi anımsar. Fallik evrede, erkek çocuğun, annesine karşı duyduğu arzuyu, babasının engellemesi sonucunda bu evreyi tamamlayamama sorunsalından çalışmanın ikinci bölümünde bahsedilmiştir. Erkek çocuk, babasının kendisinden daha güçlü olduğunu kabul ederek anneyi arzulamaktan vazgeçip, babasıyla özdeşleşmektedir. Freudyen bakış açısında, çocuk ancak ve ancak başka bir kadını arzulamaya başladığında oedipus kompleksinden çıkar. Filmde, Kenan karakterinin içinde bulunduğu durum da, oedipus kompleksini çağrıştırmaktadır. Karakterin, gişedeki kadınla tanışmadan önce, Nurgül'e karşı bastırıldığı birtakım duygular bulunmaktadır. Bunu açık bir şekilde belli etmese de, bir hayalde babasının Nurgül hakkında söylediği cinsel içerikli sözler, aslında Kenan'ın bilinçaltına attığı birtakım arzuların ibarettir. Arzularını güçlkle bastıran Kenan, bunların istemsiz bir şekilde hayal dünyasında canlanmasına engel olamaz. Hakkı'nın Nurgül hakkındaki

sözleri de Kenan'ın arzularını tetikleemektedir. Nurgül'ü, Kenan'ın annesine benzeten Hakkı, onun yürüyüşünü, gülüşünü ve yemeklerini bu benzerliğe örnek olarak gösterir.

Kenan'ın, rüyasında sürekli annesini görmesi ve ardından gişede bir kadınla (Nur Fettaoğlu) tanıştıktan sonra o kadını hayal etmesi, oedipus kompleksinden kurtulmak üzere olduğunun göstergesidir. Karakterin, arzuladığı kadınla ilgili gördüğü hayallerin gerçek olduğuna inanması ise nevrotik sorunlarından ibarettir. Nasio'nun; "Ödipus Kompleksi bir nevroz sebebidir çünkü çocuklukta kötü bastırılmış ödipyen fantasmalar nevrotik belirtiler halinde yetişkinlik çağında yeniden ortaya çıkar. Başka türlü ifade edersek, bir yetişkinin nevrozu çocukken yaşadığı cinsel zevkin yoğunluğu ve bunu bastırmanın şiddeti ile açıklanır" (Nasio, 2012, s.138) şeklindeki saptaması, Kenan'ın bastırılan duygularını akıllara getirmektedir. Filmde, oedipus kompleksinden kurtulamayan Kenan karakteri, babasının yasaklarına uymak zorunda kalır. Fakat, karakterin Babanın Yasasına karşı gelmesine sebep olan olay geçmişiyle arasındaki en önemli bağ konumunda olan arabanın, babası tarafından hurdacıya satılmış olmasıdır. Bu olay Kenan'ın babasına karşı biriktirdiği öfke ve nefretini göstermesine sebep olur. Kenan, arzuladığı kadına ulaşmasındaki tek engel olan babasının, gözleri önünde ölmesine mani olmayarak üçüncü terim engelinin ortadan kalkmasını sağlar. Kenan'ın gişedeki kadınla uzaklara gitme hayali ise kadının onu terslemesiyle son bulur. Kadınla, çok şey yaşayıp, çok şey paylaştığını düşünen Kenan için bu yaşananlar, bir hayalden ibarettir. Karakterin, gerçeklerle karşılaştığında, oedipus kompleksini atlatamamış olması onun delirmesine yol açar.

Gişe Memuru filmi, ilk dakikasından itibaren baba-oğul ekseninde gelişir. Olaylara, Kenan karakteri üzerinden yaklaşarak, baba-oğul ilişkisine yer verilmektedir. Çocukluğunda, annesini kaybeden karakterin, babasıyla ilişkisinin de iyice kötüye gitmesiyle, hayatında gerçek ile hayal arasındaki ince çizgide kalmaktadır.

3.5. Beş Vakit Filmi



Resim 4: Beş Vakit filminin afişi (Beş Vakit, 2006)

3.5.1. Filmin Künyesi ve Öyküsü

35mm / 110" / Renkli 2006 / Türkiye,

Yönetmen: Reha Erdem,

Yapımcı: Ömer Atay,

Senaryo: Reha Erdem,

Görüntü Yönetmeni: Florent Herry,

Sanat Yönetmeni: Ömer Atay,

Ses: Herve Guyader, Murat Şenürkmez

Oyuncular: Özkan Özen (Ömer), Elit İşcan (Yıldız), Ali Bey Kayalı (Yakup), Nihan Aslı Elmas (Yıldız Anne), Bülent Emin Yarar (İmam), Taner Birsal (Zekeriya), Selma Ergeç (Öğretmen), Köksan Engür (Halil Dayı), Ali Düşenkalkar (Ahmet Ağa), Cüneyt Türel (Dede),

Aldığı Ödüller: 39. Sinema Yazarları Derneği Ödülleri

En İyi Film

En İyi Yönetmen (Reha Erdem)

En İyi Görüntü Yönetmeni (Florent Herry)

2006 Adana Altın Koza Film Festivali

En İyi Film

En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (Bülent Emin Yarar)

2006 Uluslararası İstanbul Film Festivali

Altın Lale

2006 28. Montpellier Akdeniz Film Festivali

Altın Antigone Ödülü

12. Nurnberg Türkiye/Almanya Film Festivali-2007

Mansiyon Ödülü

25. İstanbul Film Festivali-2006

Fipresci Ödülü

En İyi Film

Umut Veren Genç Erkek Oyuncu (Ali Bey Kayalı)

(<http://www.sinematurk.com/film/9757-bes-vakit/>)

Küçük, fakir bir köyde yaşayan insanları konu alan filmde, hikaye Yıldız (Elit İşcan), Ömer (Özkan Özen) ve Yakup (Ali Bey Kayalı) adlı üç küçük çocuğun etrafında dönmektedir. Zaman, ezan sesiyle beş ayrı vakte bölünür. İnsanlar bu vakitlere göre hayatlarına yön verirler. Baba-oğul, anne-kız arasındaki çatışmayı ve sorunların ele alındığı filmde Ömer babasının ölmesi için birtakım yollar aramaktadır. Yakup ise öğretmenine aşıktır. Bir gün, babasını, öğretmeni gözetlerken yakaladığında adeta dünyası başına yıkılır. O da babasını öldürme planları yapmaya başlar. Yıldız da, annesiyle sürekli çatışma halindedir. Üç çocuk, her ne kadar dirense de ebeveynlerinin yerini almaktan kurtulamayacaktır. Yaşlıların öldüğü, bebeklerin doğduğu kısacası nesillerin değiştiği köyde, hayat, beş vakte uygun olarak farklılık içermeden devam etmektedir.

3.5.2. Filmin Baba-Oğul İlişkisi Çerçevesinde Çözümlemesi

Filme adını veren Beş Vakit'in öncelikle gecedan başlayarak, sırasıyla akşam, öğleden sonra, öğle ve sabah vakitlerini ele aldığı görülmektedir. Köylü, bu beş vakti monoton bir şekilde yaşayarak, taşranın getirdiği sıradanlaşan bir yaşamın parçası olmayı benimsemektedir. Günlerini, kıraathanede, tarlada ve camide geçiren köylülerin, acil bir durum haricinde köy sınırı dışına çıkmadıkları görülmektedir. Beş Vakit filminde, yaşanan köyün izleyicide ilkel yaşamdan feodal döneme geçişi hatırlattığı söylenebilir. Ataerkil bir yapının görüldüğü köyde, mülkiyet kavramı oldukça önemli yer tutmaktadır. Çalışmanın ilk bölümünde oldukça sık değinilen toprak sahibi olmanın, yaşam şeklini belirleyen önemli bir etken olduğu belirtilmişti. Filmde, köyün erkekleri, geçimini tarım ve hayvancılıktan kazanırken kadınlar da onlara yardımcı olmaktadır. Bu noktada veraset sisteminin de mülkiyet kavramıyla ortak hareket ettiği söylenebilir. Taner Birsnel'in canlandığı Zekeriya ile Yiğit Özşener'in hayat verdiği Yusuf karakterlerinin, babalarının (Cüneyt Türel) kendilerine verdiği toprakla işlerini yürüttükleri ve ona bağlı bir yaşam sürdürdükleri görülmektedir.

Filmde özellikle üç ana karakter üzerinde durulmaktadır; Ömer, Yakup ve Yıldız... Üçünün de ortak noktası, ebeveynlerinin en az birinden nefret ediyor olmalarıdır. Öncelikle, filmin açılışında yer verilen Ömer'den başlamak gerekir. Filmin başlangıcında, pencerenin dışında belirmeye başlayan Ömer, yeni terlemeye başlayan bıyıkları ve ses tonuyla henüz ergenliğinin ilk evrelerindedir. Babası imam olan Ömer'in, hayattaki tek isteği ondan kurtulmaktır. Bu sebeple, sürekli olarak babasını öldürme planları yapan Ömer'in, oedipus kompleksini yaşadığı söylenebilir. Babasından nefret eden karakterin, filmin bir sahnesinde, arkadaşlarına ezan okuması, imam olan babasının yolundan gittiğinin göstergesidir. Burada da babadan nefret etme ve aynı zamanda özdeşleşme durumu anlamında oedipus kompleksi devreye girmektedir. Söz konusu durumu Kabadayı, şu şekilde yorumlamaktadır; "... Ömer öldürmeye çalıştığı babasının mesleğini muhtemelen devam ettirecek kişidir. Babasına –onun geleneklerini sürdürecektir olsa da- benzediği ölçüde acı çeker" (Lale Kabadayı, 2013, s.138). Ömer'in, ailesiyle beraber fotoğraf çekildiği sırada, onlara karşı mesafeli

yaklaşması da kendisini ailesinden soyutlama çabasından ileri gelmektedir. Ömer, babasını öldürmeye çalışırken ise id'in görünür olduğu söylenebilir. Babasının hastalanması için pencereyi açık bırakıp sonra da iyileşmesini önlemek amacıyla ilaçlarının içini boşaltması gibi durumlar buna örnek olarak verilebilir. Filmde, Ömer'in, kardeşine oranla babası tarafından daha az sevgiye maruz kalması akıllara Mendel'in şu sözlerini getirmektedir; "Bize göre otorite olayı, çocuğun yetişkine göre zayıf kalan zihin gücünün ve çocuk boyun eğmediği zaman önce sevgisiz kalacağı tehdidi üzerine dayalı bir koşullanmanın yardımıyla sömürülen ve sürekli kılınan bir eşitsizliğin sonucundan başka bir şey değildir" (Mendel, 2005, s.54). Kardeşi, babasının istediği şekilde büyürken, Ömer ise, bu şeklin içine girmekten özellikle kaçındığı için ailenin dışında bırakılmaktadır. Filmde, ön plana çıkan bir diğer karakter de Yakup'tur. Yakup, öğretmenine sıırsıklam aşık bir çocuktur. Filmde, öğretmen psikanalitik açıdan anneyi çağrıştırmaktadır. Yakup'un, öğretmenini pencereden izleyerek arzuladığı görülür fakat Yakup'un önünde tek bir engel vardır, o da babası Zekeriya'dır. Öğretmenine adaklık et götüren Yakup, bu sırada babasının öğretmenini gizlice izlediğini görür ve babasına düşman kesilir. Öğretmenine ulaşmasında engel olarak bellediği babasına karşı öfke duyan Yakup, Ömer gibi babasını öldürme planları yapmaya başlar. Yakup ve babasının yaşadığı çatışma; fallik dönemde görülen, erkek çocuğun anneye karşı duyduğu arzu sonrasında babası tarafından iğdiş edilme korkusu yaşaması durumunu çağrıştıırır. Çalışmanın ikinci bölümünde yer alan; Lacan'ın, çocuğun Babanın Yasasına tabi olmayı kabul ettiğini belirttiği durumu akla getiren sahne ise Yakup'un kardeşini kucağına aldığıında, dile getirmemekle birlikte babasını affetmesidir. Bu durum, Yakup'un, üst ben olarak nitelendirilen Babanın Yasasını kabul ederek özdeşleşme yoluna gideceğinin göstergesidir.

Filmde en çok dikkat çeken bir diğer karakter ise Yıldız'dır. Yıldız karakteri, Elektra kompleksi üzerinden açıklanabilir. Babasıyla arası çok iyi olan Yıldız, annesine karşı kin beslemektedir. Anne ve babasının cinsel ilişkiye girdiği sahnede, Yıldız acı çekip ağlayarak onları dinlemekte ve babasına olan arzusunu bastıramamaktadır. Burada, kız çocuğun, erkeklerde penisin olduğunu öğrendikten sonra kendisinin hadım edildiğine inanmasıyla penise imrenme söz konusudur. Kızın babaya duyduğu arzunun

esas tetikleyicisi bu durumdur. Fakat dikkat çeken nokta, her ne kadar istemese de, Yıldız'ın da tıpkı Yakup ve Ömer gibi hemcinsi olan ebeveyniyle özdeşleşmesidir. Bunu da kardeşine annelik etmesinden anlamak mümkündür. Kabadayı (2013), üç ana karakterin de taşranın fiziksel yapısıyla bütünleşip, aykırılık dürtülerini kültür karşısında kaybettiğini belirtmektedir. Yazar, kameranın çocukları takip etmesinin, onların kendileri gibi kalamayıp, diğerleri gibi sıradanlaşacağını işaret ettiğini öne sürmektedir.

Mendel'e (2005) göre; çocuklara uygulanan şiddetin her zaman onların iyiliği için olduğu şeklinde bir bahane söz konusudur. Filmde, Zekeriya'nın babasının çocuklarına karşı katı ve sert tutumu oldukça dikkat çeken bir başka noktadır. Özellikle, Zekeriya'ya sert davranan baba, onun evli ve çoluk çocuk sahibi olmasına aldırmadan her yerde azarlayarak hakaret etmektedir. Zekeriya da babasından daha iri olmasına rağmen ses çıkarmayarak, onunla özdeşleşme yoluna gidip oğlu Yakup'tan sinirini çıkarmaktadır. Kabadayı'ya göre; "...Yakup'un babası, kendi babasının onayladığı duvarı öremese de, oğlunu "olması gerekenin" kurallarıyla yeni babanın yasasıyla sınırlandırır." Filmde, babalar ile oğullarının arasındaki ilişkiye dair en iyi yorumu yaşlı nine yapmaktadır; Nine, "Erkekler böyle. Oğlancıkken iyi oluyorlar. Baba olunca babalarına çekiverirler" diyerek taşradaki kimlik oluşumunu işaret etmiş olur. Kojeve'ye göre; "Gelenek bir Otorite uygular. Ona "karşı eylemde bulunmaktan" bilinçli ve iradi olarak vazgeçilir, çünkü böyle bir "tepki" kendine karşı bir tepki, bir tür intihar olacaktır" (Kojeve, 2007, s.35). Buradan yola çıkarak, filmde özellikle taşrada yetişen erkek çocukların babalarına karşı gelememelerindeki temel etkenin "Gelenek" olduğunu söylemek mümkündür.

SONUÇ

Bu çalışmada, 2000 yılından günümüze kadar olan süreçte, Türk sinemasından dört örnek film çözümlenerek baba-oğul ilişkisi çerçevesinde incelenmiştir. Söz konusu inceleme, psikanaliz kuramının önemli bir ögesi olan “Oedipus Kompleksi” kavramı üzerinden gerçekleştirilmiştir. 2000 yılından itibaren gösterime girmiş olan Türk filmlerinde, baba-oğul ilişkisinin nasıl ve ne şekilde biçimlendiğini ortaya koyma amacı taşıyan çalışmada, toplum yapısı, aile içi ilişkiler gibi konulara da değinilmiştir.

Çalışmanın Birinci Bölümü’nde, İlkel, Feodal ve Modern toplum yapıları anlatılarak, bu konu hakkında çalışan çeşitli araştırmacıların çalışmalarından yararlanılmıştır. İlkel dönemde oluşmaya başlayan toplumsal yapı incelenerek, bu yapının en önemli parçası olarak görülen aile kavramı üzerinde durulmuştur. Bu dönemde, iki çeşit aile yapısı olduğu belirtilmektedir; Anaerkil Aile ve Ataerkil Aile. Anaerkil ailenin, var olup olmadığı konusunda yazarların çeşitli görüş ayrılıkları olması sebebiyle farklı fikirlere yer verilmiştir. İlkel dönemde, baba-oğul ilişkisinin temellerinin oluşmaya başladığı sonucu çıkarılmıştır. Bu duruma, aile yapısının oluşmaya başlaması, iş bölümü, kadın-erkek çatışması, erkek çocuk-kız çocuk ayrımları gibi birçok sebep gösterilebilir. Feodal dönemde bahsedilen baba-oğul ilişkisi üzerine yapılan araştırmalarda, özellikle günümüz köy hayatında hala varlığını koruyan bir yapı dikkat çekmektedir. Bu döneme dair incelemelerde, mülkiyet kavramı ön plana çıkmaktadır. Mülkiyet durumundan etkilenen baba-oğul ilişkisinde, mirasın ailede bulunan erkek çocuğa bırakılması kaygısı bu ilişkinin şekillenmesinde önemli rol oynamıştır. Modern dönemle birlikte, günümüz baba-oğul ilişkisi ile ilgili literatürde yer alan çalışmalara yer verilmiştir. Bu çalışmalar sonucunda, modern dönemin başlamasıyla birlikte geleneksel aile modelinin yerini anne, baba ve çocuktan oluşan aile modeline bıraktığı belirtilmiştir. Sanayileşmeyle birlikte, mülkiyet ve veraset sistemlerinin de önemini kaybetmeye başladığı belirtilerek, bu bağlamda, modern toplum yapısında, toprak sahipliğinin önemini kaybedip, babadan oğula geçen veraset düzeninin de etkisizleşmesiyle baba ve oğul arasında zorunlu da olsa kurulan ilişkinin gitgide zayıfladığı sonucuna varılmaktadır.

Türk sinemasında baba-oğul ilişkisine geçmeden önce, çalışmanın ilk bölümünün son kısmında “Türk Toplumunda Baba-Oğul İlişkisi” konusu üzerine yazılan literatür araştırılarak, bu alanda yayınları olan yazarların görüşlerine yer verilmektedir. Bu doğrultuda, yapılan araştırmalar sonucunda ataerkil bir yapıya sahip olan Türk Toplumunda, babanın aileyi geçindirmekle görevli olup, otoriter bir tutum sergileme zorunluluğu bulunduğu çıkarımı yapılmaktadır. Hızla modernleşen dünyanın, ülkemizi de etkilemesinin, baba ve oğul arasındaki ilişkiye yansıdığını söylemek mümkündür. Çalışmada, Cumhuriyet öncesi aile yapısından da söz edilerek, bu yapının günümüze kadar olan gelişimine ilgili literatürden yararlanılarak kısaca değinilmektedir.

Çalışmanın İkinci Bölümü’nde, Türk sinemasına değinmeden önce, psikanalitik kuram ve bu kuramın önemli bir ögesi olan “Oedipus Kompleksi” kavramı Freud ve Lacan’ın yaklaşımları doğrultusunda açıklanmıştır. Bu bölümde, öncelikle psikanalizin, çeşitli yazarlar tarafından yapılmış tanımlamalarına yer verilmiştir. Hemen hemen bütün yazarların, psikanaliz ile ilgili ortak yorumları; insan davranışını konu alarak, bu durumun ruhsal yansımayla olan ilgisi ve bilinç dışı kavramının etkisini araştıran bir kuram olduğu yönündedir. Bu bağlamda, çalışmada incelenecek olan baba-oğul ilişkisi konusu için, oedipus kompleksi kavramı temel alınmıştır. Oedipus kompleksi kavramı, Freud ve Lacan’a göre açıklanarak, hem kendi kaynakları doğrultusunda hem de bu konu üzerinde çalışmış olan diğer yazarlardan yola çıkılarak incelenmiştir. Özellikle Freud’un, Oedipus kompleksine yaklaşımı dikkate alınarak, yaptığı çalışmalara yer verilmiştir. Yazar, söz konusu kompleksi, erkek çocuk temelinde değerlendirip, çalışmalarında da, gözlemlediği olaylara yer vermiştir. Çalışmada öne çıkan diğer kuramcı ise, Jacques Lacan’dır. Lacan’ın ortaya koyduğu ayna evresine dair, birçok yazarın düşüncesine yer verilmiştir. Bu doğrultuda, baba-oğul ilişkisi üzerinde, çocuğun ruhsal gelişim döneminde geçirdiği fallik evrenin etkili olduğu sonucuna varılabilir. Çalışma sırasında dikkat çeken bir diğer konu ise Elektra Kompleksi’dir. Kadınların yaşadığı Oedipus kompleks sorununa “Elektra Kompleksi” adı verilmiştir. Bu konuyla ilgili, çok detaylı bilgilerin yer aldığı kaynaklara nadiren rastlanmıştır. Yapılan araştırmalar sonucunda, kadınların söz konusu kompleksi daha derin ve daha uzun yaşadığı sonucuna ulaşılabilir. Elektra kompleksiyle ilgili birtakım görüşler öne süren

Freud'un, kendi öğrencileri tarafından eleştirilmesi de bu kavramın tam anlamıyla iyi analiz edilemediğinin göstergesidir. Bu alanla ilgili daha detaylı çalışma yapılırsa, literatüre önemli faydalar sağlayabileceğini söylemek mümkündür.

Bu bölümün bir diğer konusu ise, Türk sinemasında baba- oğul ilişkisinin Oedipus kompleksi çerçevesinde değerlendirilmesidir. Öncelikle, Türk sinemasının 2000 öncesi döneminden bahsedilmiştir. Buradaki amaç ise, çalışmanın önemli bir parçası olan Türk sineması hakkında, okuyucunun bilgilendirilmesidir. Buna ek olarak, baba-oğul ilişkisine Türk sinemasının eski dönemlerinde de değinildiği vurgulanmıştır. Çalışmada, Türk sineması dönemlere ayrılmıştır: “İlk dönem”, “Tiyatrocular” ve “Geçiş” dönemlerinde çekilen birçok filme ulaşmak mümkün olmadığı için, bu konuda çözümleme yapmak da pek mümkün değildir. Bu sebeple, daha çok o dönemin koşulları ve yönetmenlerinden bahsedilmiştir.

Çalışmanın son bölümünde ise, çözümlenmek üzere, 2000 sonrasında çekilmiş olan dört Türk filmi seçilmiştir. Öncelikle, çözümlemenin metodolojisi belirtilerek, çalışmada kullanılan örneklem ve analiz yöntemlerinden bahsedilmiştir. Filmler incelenirken, amaçlı örnekleme yöntemlerinden “benzeşik durum örnekleme” kullanılmıştır. Film çözümlemesine başlamadan önce, 2000 sonrası Türk sineması hakkında kısa bilgiler paylaşılıp, literatürde var olan kaynaklar incelenerek, bazı yazarların fikir ve düşüncelerine yer verilmiştir.

Babam ve Oğlum filminde hikâyeye, ağırlıklı olarak Sadık, Hüseyin ve Deniz karakterleri üzerinde gelişmektedir. Bu filmde, ilk bölümde yer verilen feodal dönemdeki baba-oğul ilişkisi, kendisini göstermektedir. Feodal dönemde var olan “Veraset Sistemi” Sadık ve Hüseyin’in köyünde de geçerliliğini korumaktadır. Hüseyin, oğluna topraklarının varisi gözüyle bakarak onun üzerine hayal kurar ve bu da Sadık'ın köyünden uzaklaşmasına sebep olur. Ataerkil bir yapıda seyreden baba-oğul ilişkisinde, Sadık her ne kadar babasının kendisi üzerinde plan yapmasına kızmış olsa da, söz konusu hareketi kendi oğluna uygulama gayretindedir. Bu sebeple, Sadık karakterinde, babayla özdeşleşme durumunun görüldüğü ortaya konmuştur. Yapılan çözümlemede,

babayla özdeşleşmenin temel sebeplerinden biri olarak gösterilen oedipus kompleksi kavramının, Sadık üzerinde etkili olduğu belirtilmiştir. Sadık'ın babasına karşı öfke duyması, oğlu Deniz üzerinde kurduğu otoriter tavırlar, dış görünüş anlamında babasına olan benzerliği ve annesiyle arasında hem sevgi hem mesafe olması nedeniyle oedipus kompleksinin izlerine bu filmde rastlamak mümkündür. Sonuç olarak Babam ve Oğlum filminde, Sadık karakteri üzerinde oedipus kompleksinin etkisi görülmektedir fakat söz konusu durumun, Deniz karakteri için geçerli olduğunu söylemek güçtür. Deniz, annesini doğar doğmaz kaybettiğinden dolayı ona karşı arzu besleyememiştir fakat anne eksikliğini hem dadısı hem de babasıyla gidermeye çalışmıştır. Bu sebeple, Deniz'in oedipus kompleksi yaşayıp yaşamadığına dair sağlıklı bir inceleme yapmak zordur.

Çoğunluk filminde, birden fazla soruna (erkek-kadın, töre, militer yapı vb.) değinilmiş olmakla birlikte, hikaye, ağırlıklı olarak baba ve oğul ekseninde gelişmektedir. Filmde, Mertkan ve babası Kemal arasındaki ilişki, ilk bölümde yer verilen modern dönem baba-oğul ilişkisini akla getirmiştir. Şehirde geçen hikayede, Mertkan karakterinin, ataerkil bir aileye sahip olduğu görülmektedir. Babasının baskısı altında ezilen karakter, filmin birçok bölümünde, soluğu baskıdan kurtulabildiği tek yer olan Gül'ün yanında almaktadır. Mertkan karakterinin, babasıyla olan ilişkisi ve annesine karşı tutumu oedipus kompleksi kavramını çağrıştırmaktadır. Filmde, Mertkan, babasına karşı öfke duymasına rağmen, onu örnek almaya devam eder ve annesine karşı da mesafelidir. Söz konusu durum oedipus kompleksini akla getirmektedir. Filmde, oedipus kompleksinin en büyük yansıması olan babayla özdeşleşme durumunu gösteren birçok sahne bulunmaktadır. Mertkan'ın, babasının taksiciye davranmasına benzer şekilde, işçilere karşı acımasız, kaba bir tutum geliştirmesi, babasının işini devam ettirecek olması ve her eve gelişinde, ayakkabılarını babasına benzer şekilde çıkarması gibi örnekler, Mertkan'ın, babasıyla kendisini özdeşleştirdiği, sonucuna varılmasını sağlar. Sonuç olarak, Çoğunluk filminde, modern yapıda gelişen baba-oğul ilişkisinin oedipus kompleksini çağrıştırdığını söylemek mümkündür. Ancak, filmde ağırlıklı olarak baba-oğul ilişkisi üzerinde durulmasına rağmen hem siyasi hem de sosyal temelde birçok soruna da değinildiği için bu konular üzerine de, oedipus kompleksinden ayrı olarak daha derinlikli çalışmalar yapılabilir.

Gişe Memuru filminde, baba-oğul merkezinde gelişen bir hikaye göze çarpmaktadır. İlk bölümde bahsedilen Modern dönem baba-oğul ilişkisini akla getiren bu film de, şehirde geçmektedir. Babanın otoriter bir yapı sergilediği filmde, Kenan babasının otoritesi altında ezilen bir karakterdir. Filmde, sürekli geçmişe gidilerek, Kenan'ın babasıyla arasındaki ilişkinin nasıl yapılandığı gösterilmektedir. Filmde, Kenan'ın bilinçaltına attığı birtakım cinsel arzular, bir halüsinasyonda babasını görmesiyle ortaya çıkar. Küçüklüğünde babasıyla yaşadığı sorunları bir türlü unutamayan Kenan, ondan hem nefret eder hem de onunla özdeşleşir. Söz konusu durum, oedipus kompleksinin Kenan karakterinde görüldüğüne işaret eder. Çözümlemede, Kenan'ın latent dönemde (6-12 yaş) babasını örnek alması, fallik evrede yaşadığı oedipus kompleksi sorunundan kaynaklandığı belirtilmiştir. Bu sebeple, ikinci bölümde yer verilen; Freud'un kişilik gelişimini dönemlere ayırması konusu devreye girmektedir. Filmin çözümlemesinde, Kenan'ın yetişkinlik döneminde yaşadığı nevrotik belirtiler, psikanalitik kuram alanında çalışmış olan yazarlardan alıntılar yapılarak oedipus kompleksi sorununa dayandırılmıştır.

Beş Vakit filminde, hikayenin tamamı köyde geçmektedir. Feodal dönemdeki baba-oğul ilişkisini akla getiren filmde, anne-kız ilişkisi de ele alınmaktadır. Feodal dönemde öne çıkan Veraset Sistemi, filmdeki baba-oğul ilişkisinde önemli rol oynamaktadır. Bu sebeple çözümlemede, filmde yaşanan köyün ilkel yaşamdan feodal döneme geçişi akla getirdiği belirtilmiştir. Bu bağlamda baba-oğul ilişkisi bakımından sadece iki karakter üzerinde durulmamış, Zekeriya-Yusuf-baba üçgeni, Ömer-babası ve Yakup-babası olmak üzere üç ayrı ilişki ele alınmaktadır. Bu ilişkiler incelenirken Zekeriya-Yusuf ve babaları üzerinde yapılan incelemede oedipus kompleksini işaret eden unsurlar görülmemektedir. Toprağa dayalı düzenin hüküm sürdüğü köyde, çekirdek aile yerine, feodal dönemi andıran geniş aile yapısına sahip olan Zekeriya ve Yusuf'un, babalarının otoritesi altında ezildiği belirtilmektedir. Söz konusu filmde, Ömer ve babası arasındaki ilişkide, oedipus kompleksinin etkili olduğu belirtilmektedir. Ömer karakterinin, babasını öldürmeye çalışması ve ona karşı beslediği nefreti, oedipus kompleksinden kaynaklanmaktadır. Annesine karşı mesafeli olan karakter, babasına

karşı hem korku duymaktadır hem de onunla özdeşleşmektedir. Diğer filmler için de belirtildiği gibi, “babayla özdeşleşme” durumu erkek çocukların oedipus kompleksi sonucunda kazandığı bir davranış ve tutum şeklidir. Ömer’in ezan okuduğu ve bundan mutlu olduğu sahnede, imam olan babasının izinden gideceği düşünülerek, onun babasıyla özdeşleştiği sonucuna varmak mümkündür. Yakup ve babası arasındaki ilişki ise diğerlerine göre daha farklıdır. Bunun sebebi ise, Yakup’un, annesine değil de öğretmene karşı arzu beslemesidir. Babasının da öğretmene karşı arzu beslediğini fark eden Yakup karakteri, babasına karşı düşmanca bir tutum almaya başlar. Filmde, öğretmen karakteri, psikanalitik açıdan anneyi çağrıştırmaktadır. Yakup ve babası da anne imgesi olarak öğretmeni arzulayan kişilerdir. Yakup’un filmde yaşadığı evre fallik dönemi akla getirmektedir. Beş Vakit filminde ayrıca, Elektra kompleksine de değinilmektedir. Bu nedenle, Yıldız’ın annesine ve babasına karşı olan tutum ve davranışlarında söz konusu kompleksin izlerine rastlandığı için, çözümlemede bu konuya da yer verilmiştir. Filmde, Yıldız’ın, babasıyla olan ilişkisi vurgulandığı için bu konu üzerinde daha detaylı bir çalışma yapılabilir.

Sonuç olarak, inceleme için seçilen filmlerden ikisinin şehir hayatında geçmesi, modern dönemdeki baba-oğul yapılanmasını akla getirirken, diğer ikisinin ise köyde geçmesi feodal ve ilkel dönemde var olan baba-oğul ilişkisini çağrıştırmaktadır. Bu sebeple, çalışmanın ilk bölümünde yer verilen konuların (İlkel, Feodal, Modern Toplumlarda Baba-Oğul İlişkisi), baba-oğul ilişkisinin şekillenmesinde önemli bir yere sahip olduğu çıkarımı yapılmaktadır. İkinci bölümde Türk sinemasının kısa tarihi ve o dönemde çekilen filmlerdeki baba-oğul ilişkisi, oedipus kompleksi bağlamında değerlendirilmiştir. Söz konusu değerlendirme, son bölümde çözümlenmiş olan filmler öncesinde hem konuya giriş hem de baba-oğul ilişkisinin o dönemde incelenmesi açısından çalışmaya fayda sağlamıştır. Ayrıca, incelenen Türk filmlerinde, baba-oğul ilişkisinin gelişiminde oedipus kompleksinin etkili olduğu görülmüştür. Söz konusu kompleks, psikanaliz konusunda öne çıkan Freud ve Lacan’ın yaklaşımları çerçevesinde seçilmiş olan filmler bağlamında incelenmiştir. Buna ek olarak, çalışmanın ikinci bölümünde yer verilen Elektra kompleksine Beş Vakit filminde rastlanılmış ve bu doğrultuda bir çözümleme de yapılmıştır. Çalışmada değinilen, hem 2000 öncesi hem

de 2000 sonrasındaki filmlerden yola çıkılarak, Türk sinemasında baba-oğul ilişkisinin sıklıkla merkeze alındığı gözlenmiştir. Ataerkil aile yapısının öne çıktığı filmlerde, otoritenin babada olduğu, bu durumun da baba-oğul ilişkisinde iktidar mücadelesi ve bireyleşme gibi sorunlara sebep olduğu söylenebilir. Çözömlenen filmlerdeki baba-oğul ilişkisinde, oedipus kompleksinin tek başına belirleyici olduğu söylenememektedir fakat erkek karakterlerin, söz konusu kompleksten kaynaklanan davranışsal bozuklukları dikkat çekmektedir. Bu sebeple, incelenen filmlerdeki baba-oğul ilişkilerinde, oedipus kompleksinin yansımalarını görmek mümkündür. İncelenen filmlerde, baba-oğul ilişkisini etkileyen diğer unsurlar ise; sosyo-ekonomik yaşam koşulları, ataerkil yapının babaya yüklediğı sorumluluk ve bununla birlikte gelen yalnızlıktır.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

Berger, A. A., (1986), **Media Analysis Techniques**, 6. Basım, Sage Publications, London.

Berktaş, Fatmagül, (2012), **Tarihin Cinsiyeti**, 4. Basım, Metis, İstanbul.

Bloch, Marc, (2005), **Feodal Toplum**, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, 5. Basım, Doğu Batı Yayınları, Ankara.

Büyüköztürk, Ş., Akgün, Ö., A., Demirel, F., Karadeniz, Ş., Çakmak, E., K., (2014), **Bilimsel Araştırma Yöntemleri**, 18. Basım, Pegem Akademi, Ankara.

Cleró, Jean Pierre, (2011), **Lacan Sözlüğü**, çev. Özge Soysal, 1. Basım, Say Yayınları, İstanbul.

Connell, Raewyn, (1998), **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar**, çev. Cem Soydemir, 1. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Coşkun, Esin, (2009), **Türk Sinemasında Akım Araştırması**, Phoneix Yayınevi, Ankara.

Craib, Ian, (2011), **Psikanaliz Nedir?: Psikanaliz Okulları ve Psikoterapi Üzerine Eleştirel Bir Giriş**, çev. Ali Kılıçlıoğlu, 3. Basım, Say Yayınları, İstanbul.

Çalışlar, Oral, (2005), **İslamda Kadın ve Cinsellik**, 8. Basım, Güncel Yayıncılık, İstanbul.

Demez, Gönül, (2005), **Kabadaydan Sanal Delikanlıya: Değişen Erkek İmgesi**, 1. Basım, Babil Yayınevi, İstanbul.

Dökmen, Zehra Y., (2015), **Toplumsal Cinsiyet: Sosyal Psikolojik Açıklamalar**, 6. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Dönmezer, İbrahim, (2004), **Gelişim ve Öğrenme Psikolojisi**, 5. Basım, E.Ü. Basımevi, İzmir.

Duben, Alan, (2002), **Kent, Aile, Tarih**, 3. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul.

Elsaesser, T., ve Hagener, M. (2014), **Film Kuramı: Duyular Yoluyla Bir Giriş**, çev. Berhan Soner, Barış Yıldırım, 1. Basım, Dipnot Yayınları, Ankara.

Engels, Friedrich, (2003), **Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni**, Eriş Yayınları.

Esen, Şükran K., (2010), **Türk Sinemasının Kilometre Taşları**, 2. Basım, Agora Kitaplığı, İstanbul.

Evren, Burçak, (2006), **İlk Türk Filmleri**, 1. Basım, Es Yayınları, İstanbul.

Firestone, Shulamith, (1993), **Cinselliğin Diyalektiği**, çev. Yurdanur Salman, 2. Basım, Payel Yayınevi, İstanbul.

Freud, Sigmund, (1996), **Düşlerin Yorumu**, çev. Emre Kapkın, 2. Basım, Payel Yayınevi, İstanbul

Freud, Sigmund, (2014a), **Cinsellik Üzerine**, çev. Hasan İlhan, Sayfa Yayınları, İstanbul.

Freud, Sigmund, (2014b), **Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd**, çev. Ali Babaoğlu, 4. Basım, Metis, İstanbul.

Freud, Sigmund, (2014c), **Psikanaliz Üzerine**, çev. A. Avni Öneş, 18. Basım, Say Yayınları, İstanbul.

Fromm, Erich, (1992), **Rüyalar, Masallar, Mitoslar**, çev. Aydın Arıtan, Kaan H. Ökten, 2. Basım, Arıtan Yayınevi, İstanbul.

Giddens, Anthony, (2014a), **Modernliğin Sonuçları**, çev. Ersin Kuşdil, 6. Basım, Ayrıntı, İstanbul.

Giddens, Anthony, (2014b), **Modernite ve Bireysel –Kimlik: Geç Modern Çağda Benlik ve Toplum**, çev. Ümit Tatlıcan, 2. Basım, Say Yayınları, İstanbul.

Goody, Jack, (2004), **Avrupa’da Aile**, çev. Serpil Arsoy, 1. Basım, Literatür, İstanbul.

Gross, R. M., (2006), **Ataerki Öncesi Hipotezi: Bir Değerlendirme**, Sylvia Marcos, (der.), *Bedenler, Dinler ve Toplumsal Cinsiyet*, çev. Sibel Özbudun, Balkı Şafak, İlker Çayla, 1. Basım, Ütopya Yayınevi, Ankara, s.76-94.

Güleç, C. ve Batmankaya, M., (2013), **Freud**, 4. Basım, Say Yayınları, İstanbul.

Huberman, Leo, (2014), **Feodal Toplumdan Yirminci Yüzyıla**, çev. Murat Belge, 15. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul.

Kabadayı, Lale, (2013), **Film Eleştirisi: Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler**, 1. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Kadıoğlu, Ayşe, (1998), **Cinselliğin İnkarı: Büyük Toplumsal Projelerin Nesnesi Olarak Türk Kadınları**, A.B. Hacımırzaoğlu (Ed.), 75 Yılda Kadınlar ve Erkekler, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, s. 89-101

Kandiyoti, Deniz, (2013), **Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler**, çev. Aksu Bora, Feyziye Sayılan, Şirin Tekeli, Hüseyin Tapınç, Ferhunde Özbay, 4. Basım, Metis, İstanbul.

Karaç, Rıza, (2008), **Film İcabı: Türkiye Sinemasına İdeolojik Bir Bakış**, 1. Basım, De Ki Basım, Ankara.

Kojeve, Alexandre, (2007), **Otorite Kavramı**, çev. Murat Erşen, 1. Basım, Bağlam, İstanbul.

Lacan, Jacques, (2013), **Fallus'un Anlamı**, çev. Saffet Murat Tara, Altıkırkbeş Yayın, İstanbul.

Leeuwen, T. V., & Carey, J., (2001), **Handbook of Visual Analysis**, Sage Publication, London.

Mendel, Gerard, (2005), **Sosyo-Psikanaliz Açından Otorite: Son Sömürge Çocuk**, çev: Hüsen Portakal, 1. Basım, Cem Yayınevi, İstanbul.

Morgan, Lewis H. (1994), **Eski Toplum**, I. Cilt, II. Cilt, çev. Ünsal Oskay, 2. Basım, Payel Yayınevi, İstanbul.

Mutlu, Erol, (2012), **İletişim Sözlüğü**, 6. Basım, Sofos, Ankara.

Nasio, J. D., (2012), **Oedipus: Psikanalizin En Önemli Kavramı**, çev. Canan Coşkan, 1. Basım, Say Yayınları, İstanbul.

Oktan, Ahmet, (2016), **Türk Sinemasında Hegemonik Erkeklikten Erkeklik Krizine: Yazı Tura ve Erkeklik Bunalımının Sınırları**, Huriye Kuruoğlu (Ed.), Erkek Kimliğinin Değişme(meye)n Hâlleri, 2. Basım, Nobel Yaşam, İstanbul, s. 204.

Onaran, Alim Ş., (1994), **Türk Sineması**, 1. Basım, Kitle Yayınları, Ankara.

Özgüç, Agâh, (1993), **100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması**, Bilgi Yayınevi, Ankara.

Özön, Nijat, (1985), **Sinema Uygulayımı Sanatı Tarihi**, 1. Basım, Hil Yayın, İstanbul.

Pelizzon, Sheila M., (2009), **Kadının Konumu Nasıl Değişti? Feodalizmden Kapitalizme**, çev. İhsan Ercan Sadi, Cem Somel, 1. Basım, İmge Kitabevi, Ankara.

Pösteki, Nigar, (2012), **1990 Sonrası Türk Sineması (1990-2011)**, (Genişletilmiş ve Gözden Geçirilmiş 3. Basım), Umuttepe Yayınları, Kocaeli.

Reed, Evelyn, (2014), **Kadının Evrimi**, çev. Şemsa Yeğın, II. Cilt, 3. Basım, Payel Yayınevi, İstanbul.

Reiter, Rayna R., (2014), **Kadın Antropolojisi**, çev. Bürge Abiral, 1. Basım, Dipnot Yayınları, Ankara.

Sancar, Serpil, (2013), **Erkeklik: İmkansız İktidar**, 3. Basım, Metis, İstanbul.

Scognamillo, Giovanni, (2010), **Türk Sinema Tarihi**, 3. Basım, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

Şimşek, A., Yıldırım, H., (2013), **Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri**, 9. Basım, Seçkin, Ankara.

Tara, Saffet M., (2012), **Freud'dan Lacan'a Psikanaliz**, 5. Basım, Kanat, İstanbul.

Tayanç, F., ve Tayanç, T. (1981), **Dünyada ve Türkiye'de Tarih Boyunca Kadın**, Tan Yayınları, İstanbul.

Toska, Zehra, (1998), **Cumhuriyet'in Kadın İdeali: Eşiği Aşanlar ve Aşamayanlar**, A.B. Hacımirzaoğlu (Ed.), 75 Yılda Kadınlar ve Erkekler, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1998, s. 71-89

Wallerstein, Immanuel, (2012), **Modern Dünya Sistemi**, çev. Latif Boyacı, I.Cilt, 4. Basım, Yarı Yayınları, İstanbul.

Yılmazkol, Özgür, (2011), **Son Dönem Türk Sinemasında Taşranın Temsili**, Özgür Yılmazkol (Ed.), 2000 Sonrası Türk Sinemasına Eleştirel Bakış, 1. Basım, Okur Kitaplığı, İstanbul, s.47-75.

İNTERNET KAYNAKLARI

Türk Dil Kurumu Resmi Web Sitesi

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.56a9256f727b42.93426195 Erişim Tarihi: 15 Eylül 2015.

<https://yesilgazete.org/blog/2010/10/22/seren-yuce-cogunluk-insanlarin-dogayla-olan-iliskilerinin-koparilmasini-da-anlatiyor/> Erişim Tarihi: 23 Ekim 2015

http://megep.meb.gov.tr/mte_program_modul/moduller_pdf/T%C3%BCrk%20Sinemas%C4%B1.pdf Erişim Tarihi: 28 Ekim 2015

<http://www.sinematurk.com/film/9757-bes-vakit/> Erişim Tarihi: 11 Kasım 2015

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Çoğunluk> Erişim Tarihi: 3 Eylül 2015

https://tr.wikipedia.org/wiki/Babam_ve_Oğlum Erişim Tarihi: 30 Ağustos 2015

<http://www.sinematurk.com/film/9757-bes-vakit/> Erişim Tarihi: 18 Ekim 2015

FİLM KAYNAKLARI

Erdem, Reha (Yönetmen), (2006), Beş Vakit [Film], Atlantik Film, İstanbul.

Karaçelik, Tolga (Yönetmen), (2010), Gişe Memuru [Film], BKM Film, İstanbul.

Yüce, Seren (Yönetmen), (2010), Çoğunluk [Film], İstanbul.

Irmak, Çağan (Yönetmen), (2005), Babam ve Oğlum [Film], Avşar, İstanbul.

ÖZGEÇMİŞ

Lisans eğitimini 2008-2013 yılları arasında Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-Televizyon ve Sinema Bölümü'nde tamamladı. Lisans eğitimi sırasında, Yetenek Sizsiniz programının iki bölümünün kamera arkasında yer aldı. 2011 yılında Derin Sular dizisinin 116 bölümünde Post Prodüksiyon Bölümü'nde görev aldı. 2013 yılında Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans'a başladı. 2013 yılında İzmir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema Televizyon Bölümü'nde Araştırma Görevlisi olarak göreve başladı. Bu süreç içerisinde, İzmir Üniversitesi Kurumu tarafından yapılan ve İzmir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yıl Sonu Sergisi'nde gösterilen "Son Çatışmanın İzinde" adlı Çanakkale Savaşı temalı belgeselin kurgucusu olarak çalıştı. İzmir Üniversitesi 4. Fotoğraf Sanat Günleri'nin video prodüksiyon bölümünde görev aldı. 2016 yılında çekilip, Karabağlar Belediyesi'nde gösterilen "Ayna" isimli Kamu Spotu'nun yönetmenliğini ve kurguculuğunu yaptı. 2014'ten itibaren Lisansüstü çalışmalarına Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı'nda devam etmektedir.

ÖZET


İlkel zamandan bu yana toplum sürekli olarak değişime uğramıştır. Toplumun en önemli öğelerinden biri olan aile de bu değişime kayıtsız kalamamıştır. Aile yapısındaki değişimler, şüphesiz aile bireylerini de etkileyerek, onların birbirine karşı tutum ve davranışlarına da yansımaktadır. Bu sebeple çalışmada, baba ve oğul arasındaki ilişkiyi etkileyen faktörler (toplumsal değişim, oedipus kompleksi, aile ve toplumsal yapı) üzerinde durularak, bu ilişkinin Türk sinemasındaki yansıması ele alınmaktadır.

Çalışmada, baba-oğul ilişkisinin, değişen toplum yapılarıyla beraber yaşadığı süreç gözden geçirilmiştir. Türk toplumunun yanı sıra İlkel, Feodal ve Modern toplumlardaki baba-oğul ilişkisi merkeze alınarak; aile, kadın-erkek, anne-oğul ilişkisi gibi konulara değinilmiştir. Daha sonra, oedipus kompleksi üzerinde durularak başta Freud ve Lacan olmak üzere çeşitli yazarların bu konudaki görüş ve çalışmalarına yer verilmiştir. Oedipus kompleksinin Türk filmlerindeki yansımasına değinilmeden önce Türk sinemasının dönemleri ve bu dönemlere ait filmlerdeki baba-oğul ilişkisi incelenmiştir. Son olarak 2000 sonrasında çekilip gösterime giren dört örnek film üzerinden baba-oğul ilişkisi oedipus kompleksi bağlamında çözümlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Baba, Oğul, Türk Sineması, Oedipus Kompleksi.*

ABSTRACT

Since the primitive society has undergone many changes constantly. Family, one of the most important elements in society could not remain indifferent to this change. Changes in family structure, no doubt influenced by family members, is reflected in their attitudes and behavior towards each other. Therefore, in the study factors affecting the relationship between father and son (social change, the Oedipus complex, family and social structure), with emphasis on reflection is to be discussed in Turkish Cinema this relationship.



In the study, the father-son relationship, where the process has been revised along with the changing social structure. Turkish society, as well as Primitive, Feudal and Modern society based on the father- son relationship centers; family, men and women, addressing issues such as the mother-son relationship was. Then, the first of several writers, including Freud and Lacan emphasis on the Oedipus complex is given to the views and studies on this subject. Oedipus complex of Turkey referred to the period of reflection before the Turkish Cinema in films and father-son relationship in the film belonging to this period were analyzed. Finally entering the show pulled in 2000 after four sample movie on father-son relationship has been resolved in the context of the Oedipus complex.

Key Words: *Father, Son, Turkish Cinema, The Oedipus Complex.*