

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SİNEMA – TV ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

TÜRK SİNEMASINDA AİLE KAVRAMI VE
BABA OĞUL İLİŞKİLERİ

Hazırlayan
Sultan YILMAZ

Danışman
Yrd. Doç. Dr. Zühal Çetin ÖZKAN

İZMİR- 2008

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “**Türk Sinemasında Aile Kavramı ve Baba Oğul İlişkileri**” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

28.07.2008

Sultan YILMAZ



TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün 30.07.2018 tarih ve 11. sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'ninmaddesine göre Sinema-Tv Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Sultan Yılmaz'ın "Türk Sinemasında Aile Kavramı ve Baba Oğul İlişkileri" konulu tezini incelemiş ve aday 11.08.2018 tarihinde, saat 10.00' da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 60 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerince sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin Başarılı.....olduğuna oy Birliği.....ile karar verildi.

BAŞKAN

Yrd. Doç. Dr. Zehra Çetin ÖZKAN

ÜYE

Yrd. Doç. Dr. Falih KARİZAN
F Karizan

ÜYE

Yrd. Doç. Dr. Gülhan BİRİMS

YÜKSEK ÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ VERİ FORMU

Tez No:

Konu Kodu:

Üniv. Kodu:

- Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez Yazarının

Soyadı: YILMAZ

Adı: SULTAN

Tezin Türkçe Adı: Türk Sinemasında Aile Kavramı ve Baba Oğul İlişkileri

Tezin Yabancı Dildeki Adı: The Concept of The Family And The Relationship of Father-Son in Turkish Cinema

Tezin Yapıldığı

Üniversitesi: Dokuz Eylül

Enstitü: Güzel Sanatlar

Yıl: 2008

Diğer Kuruluşlar :

Tezin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: Türkçe

Doktora:

Sayfa Sayısı: 137

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı: 103

Sanatta Yeterlilik:

Tez Danışmanlarının

Ünvanı: Yrd. Doç. Dr.

Adı: Zühal

Soyadı: Çetin Özkan

Türkçe Anahtar Kelimeler:

- 1- Aile
- 2- Baba
- 3- Oğul
- 4- Sinema
- 5- Otorite

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- Family
- 2- Father
- 3- Son
- 4- Cinema
- 5- Authority

Tarih: 28.07.2008

İmza:

Tezinim Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum Evet Hayır

ÖZET

Dünyadaki değişimin ve gelişimin hız kazanması ile Türkiye de bir yandan bu değişime ayak uydurmaya çalışırken, diğer yandan da var olan mevcut değerlerini koruma çabasında olmuştur. Bu çalışma süreç içinde aile gibi toplumun en temel kurumunun değişmesi (özellikle baba-oğul ilişkisi yönünden) ve bu değişimin sinemaya etkisinin araştırılması üzerine yapılmıştır.

1950’li yıllarda başlayan göç hareketi, sanayileşme, kentleşme, kitle iletişim araçlarının etkileri, nüfus hareketleri gibi birçok etkenin aile yapıları ve aile içindeki bireylerin ilişkilerine yansımaları, toplumdaki beslenen Türk Sineması’nda da ailelerin değişimine yol açmıştır.

Geleneksel Türk toplum yapısında aile içindeki kararları almada en yetkili kişi olarak görülen baba, sinemada da yine toplumda olduğu şekliyle ele alınmıştır. Geleneksel toplum yapısının cinsiyet ayrımını belirginleştirmesi ile erkek, kadından daha farklı bir konumda yer almış, erkeğin otoritesi tartışmasız kabul görülmüştür. Babanın oğlu ile ilişkileri de yine geleneksel değerler ve ekonomik yapı tarafından belirlenmiştir. Önceleri toprağın sahibi, bu nedenle otoritenin tek temsilcisi olan baba, ekonomik koşulların ve sosyal değişimlerin etkisi ile eski iktidarını kaybetmiş, oğlun babanın toprağı dışındaki iş alanlarına yönelmesi sonucunda baba-oğul ilişkilerinde çatlama meydana gelmiştir. Oğlun kendi parasını kazanmaya başlaması, ekonomik anlamda babaya ve baba toprağına bağımlı olmaması otoritenin sorgulanmasını beraberinde getirmiştir.

Sosyo-ekonomik süreç bu şekilde işlerken bu sürecin doğal yansıması olan sinema da bu ilişkilere bağılı olarak değişim geçirmiştir. Aile, özellikle baba-oğul ilişkilerinin değişimi çalışmanın temel noktasını oluşturmaktadır.

ABSTRACT

The rapid increase of changes and development in the world has influenced Turkey, too, but at the same time she has been in effort to keep her present values as they have been. This study has based upon searching for the changes in the family which is the basic institution of the society (especially in terms of father and son relations) and the effects of these changes on the cinema or filming.

The social changes in the society such as; migration from rural areas to urban zones which started in 1950's, industrialisation, urbanisation, population movements and influence of mass media on the family and the relations of the people within the family have also changed the family structure in "Turkish Cinema" which is naturally fed from the society.

In traditional Turkish social structure "Father" is the dominant figure who is responsible for decision making within the family. This status is kept exactly the same way in the scenarios written for the cinema. In this traditional structure, with the clarified sexual role definitions "man's authority" has been approved without dispute. At the same time father and son relationship has also been clarified according to traditional values and economic structure. Father is the land-owner so, he is the sole representative of the authority. Yet, as a result of changes in both social and economic structure, father has lost his power. Son has to look for some other opportunities beyond soil. That has resulted in cracks between father and son relations. Son's starting to earn his own living and not being economically bounded to his father or father's land has resulted in interrogating the father's authority.

While socioeconomic structure has progressed on this path, the reflection of this process in the cinema has naturally been similar. Changes in the family especially in father and son relationship is the fundamental point of this study.

ÖNSÖZ

Tez çalışmam boyunca her aşamada destek ve yardımlarını esirgemeyen, çalışmamın titiz bir şekilde yürütülüp bu noktaya gelmesinde büyük emeği geçen değerli hocam ve tez danışmanım; Yrd. Doç. Dr. Zühal Çetin ÖZKAN'a...

Tez başlığım konusunda fikir veren, çalışmamın ilk etabını birlikte yürüttüğüm Prof. Dr. Oğuz MAKAL'a...

İlk günden bu yana her zaman benimle birlikte olan, maddi ve manevi yardımlarını hiçbir zaman esirgemeyen biricik ailem'e...

Aldığım izinlerde yıl boyunca gösterdiği anlayışla tezimin bitme sürecine katkıda bulunan Handan MERT'e...

Yardımlarını ve desteğini hiç esirgemeyen, tezin basım aşamasında da katkısı bulunan sevgili arkadaşım Erkan KUL'a...

Hayatımın her aşamasında koşulsuz şartsız yanımda olan, bu sancılı süreci verimli geçirebilmem için elinden gelen her türlü özveriye gösteren, tezimin yazımından düzeltmelerine dek her konuda en büyük yardımcım, yaşam anlamım, yol arkadaşım, M. Fatih ÖZDEMİR'e...

Emeklerini karşılayamayacak olsam da en yürekten teşekkürlerimi sunuyorum.

Sultan Yılmaz

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
Y.Ö.K. DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	viii
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM:

TÜRKİYE'DE AİLE YAPISI

1.1. Ailenin Tanımı ve Biçimleri.....	3
1.1.1. Çekirdek Aile.....	4
1.1.2. Ataerkil Geniş Aile.....	5
1.1.3. Geçici Geniş Aile (Küçük Ataerkil Aile)	6
1.1.4. Parçalanmış-Eksik Aile.....	7
1.2. Geçmişten Günümüze Türkiye'de Aile Yapısı.....	7
1.2.1. Cumhuriyet Öncesi Dönemde Aile.....	7
1.2.2. Cumhuriyetten Günümüze Aile.....	11
1.2.2.1. Kırsal Alanda Aile.....	13
1.2.2.2. Gecekondu Ailesi.....	14
1.2.2.3. Kentsel Alanda Aile.....	15
1.3. Sosyal Değişme, Modernleşme Sürecinde Ailenin Değişiminde Etkili Olan Faktörler.....	19
1.3.1. İç ve Dış Göçler.....	19
1.3.1.1. İç Göçün Nedenleri ve Sonuçları.....	21
1.3.2. Sanayileşme ve Kentleşme.....	23
1.3.3. Nüfus Yapısında Meydana Gelen Değişimlerin Etkisi.....	30
1.3.4. Kitle İletişim Araçlarının Aile Yapısına Etkileri.....	32

1.4. Toplumsal Cinsiyet Düzeni ve Aile İçi İlişkiler.....	34
1.4.1. Kadınlık-Erkeklik.....	34
1.4.2. Hegemonik Erkeklik.....	36
1.4.3. Baba-Oğul İlişkisi.....	39
1.4.3.1. Ailede Baba Otoritesi.....	46
1.4.3.2. Çocukların Gelişiminde Babanın Rolü.....	50
1.4.3.3. Oidipus Kompleksi.....	54
1.4.4. Kadın-Erkek İlişkisi.....	56
1.4.5. Ana-Oğul İlişkisi.....	57
1.4.6. Erkek Çocuğun Değeri.....	58

2. BÖLÜM:

TÜRK SİNEMASI' NDA AİLE VE BABA-OĞUL İLİŞKİLERİ

2.1. Türk Sineması'nda Ailenin İşlenişi.....	61
2.2. Türk Sineması'nda Aile İçi İlişkiler.....	77
2.2.1. Baba-Oğul İlişkisi.....	77
2.2.1.1. Geleneksel Aile Yapısında Baba İktidarı.....	83
2.2.2. Kadın Erkek İlişkisi.....	88
2.2.3. Ana-Oğul-Kız İlişkileri.....	95
2.2.4. Erkek Çocuğun Değeri.....	98
2.3. Türk Sineması'nda Erkeklik Temsilleri.....	101
2.3.1. Türk Sineması'nda Erkeğin Sunumu.....	101
2.3.2. Türk Sineması'nda Hegemonik Erkeklikten Erkeklik Krizine.....	104
2.4. Baba-Oğul Temalı Filmlerden Örnekler.....	109
2.4.1. Kasaba.....	109
2.4.2. Herşey Çok Güzel Olacak	114
2.4.3. Babam ve Oğlum.....	117
SONUÇ	123
KAYNAKÇA	127
ÖZGEÇMİŞ	

GİRİŞ

Toplumun en küçük birimi olan ailenin insan hayatında önemli bir yeri vardır. Bireylerin ruh ve beden sağlığı için gerekli sevgi, şefkat ve bakımı bulabilecekleri en doğal ortam ailedir. Yaşamdan doyum sağlama, işlevlerini etkili bir şekilde yerine getirme ve yaşanılan topluma uygun bir birey olarak yetişme önce aile çevresinde sağlanmaktadır. Kavram olarak geniş bir yelpazeye sahip olan ailenin farklı tanımları vardır. Üyeleri arasındaki ilişkiler ve etkileşim yönünden sosyal bir grup; sosyal ve ekonomik yönden bir birlik; sosyal yaşamın temel göstergelerinden biri olarak bir örgüt; üyelerinin ihtiyaçlarının karşılanması ve yürütülmesinde sistematik kuralları bulunan sosyal bir kurum olarak tanımlanabilmektedir. (Nirun, 1994; 17)

Toplumsal yapıda meydana gelen değişimlerin sinemaya yansması ve sinemanın da toplumsal yaşam üzerinde karşılıklı bir etkileşimi söz konusudur. Bu açıdan bakıldığında filmler, üretildikleri dönemin siyasal, ekonomik, toplumsal ve kültürel kodlarını da taşımaktadırlar. Toplumun en küçük birimi olan aile ve aile içi ilişkiler de dönemin toplumsal yapısını yansıtır nitelikte olmaktadır.

Aile içinde otorite örüntüsü, bireylerin statüsü, aile bireylerinin birbirleri ile ve toplumla olan ilişkileri, toplumsal yapı içindeki geleneksel rolleri filmlerde ailenin ele alışını da etkileyen unsurlar olmuştur. Erkeğin genelde toplumsal yapı, özelde aile içindeki geleneksel rolleri de filmlerde bu kalıplar çerçevesinde değerlendirmekte ve süreç içinde erkeğin toplumsal yapıda ve dolayısıyla sinemada geleneksel rollerinde birtakım değişiklikler göze çarpmaktadır. Bu nedenle erkekler sinemada da dönemin yapısına uygun şekilde ve rolde resmedilmektedir.

Bu araştırmada amaçlanan Türk Sineması'nda ailenin ne şekilde alındığı ve aile içinde baba-oğul ilişkilerinin başlangıçtan günümüze ne şekilde sunulduğunun incelenmesidir. Toplumsal yaşamda yaşanan değişimlerin aile kurumu, cinsiyet sunumları ve baba-oğul ilişkileri üzerindeki etkilerinin ortaya konulması amaçlanmıştır.

Böyle bir çalışma Türk Sineması'nda aile ve baba-oğul ilişkileri, babanın gerek toplumsal yaşamda gerekse sinemadaki rolü hakkında genel bir değerlendirmeye sahip olma açısından önem taşımaktadır. Şüphesiz "aile", bu çalışmada yer aldığı kadar sınırlı bir konu değildir. Ailenin her toplumda farklı şekilde karşımıza çıkması, aynı toplum içinde dahi farklı aile tiplerinin bulunması nedeniyle oldukça geniş bir alanı kapsamaktadır. Böyle bir neden, konunun belli başlı alanlar içerisinde sınırlandırılmasını zorunlu kılmaktadır. Bu çalışmada ailenin genel bir değerlendirmesi üzerinden daha çok aile içinde erkeğin ve babanın konumuna değinilmekte ve geleneksel rolleri sorgulanmaya çalışılmaktadır.

Çalışma, iki ana başlığa ayrılarak incelenmiştir. İlk bölümde, "aile" ile ilgili temel kavramlara, ailenin değişiminde etkili olan olgulara, ailenin tarihsel süreç içinde geçirdiği değişikliklere, toplumda erkeğin ve kadının geleneksel rollerine ve aile içi konumlarına değinilmiştir. Aynı zamanda toplumumuzda erkek çocuğuna verilen değerin ve babanın konumunun da ortaya konulması baba-oğul ilişkilerinin incelenmesi için de zemin hazırlamaktadır.

İlk bölümde toplumsal yaşamdaki konumu ile ele alınıp incelenen aile, ikinci bölümde ise, sinemaya yansıdığı yönüyle incelenmiştir. Süreç içinde aile yapılarında ve ilişkilerinde meydana gelen değişikliklerin sinemaya nasıl yansıdığı, sinemada erkeklik temsilleri ve babanın konumu yine baba-oğul ilişkilerini ortaya çıkaracak verileri sağlaması açısından önem taşımaktadır. İncelenen filmler ise erkeğin sunumu ve erkeklik temsilleri üzerinden değerlendirilirken aynı zamanda var olan baba-oğul ilişkilerinin farklı noktalarına değinenleri arasından seçilmiş, böylece farklı ilişki biçimlerinin ortaya konulması amaçlanmıştır.

BÖLÜM 1: TÜRKİYE' DE AİLE YAPISI

1.1. Ailenin Tanımı ve Biçimleri

Aile biçimlerine geçmeden önce konuyu daha sağlıklı kavrayabilmek için ailenin tanımını yapmak, çalışmamıza ışık tutması açısından faydalı olacaktır. Ancak aile tanımları içerisinde ortak bir tanım yapmak güçtür. Çünkü her çalışma, her tanım ailenin farklı noktasına değinerek, aileyi ayrı bir kategoride ele alıp incelemektir. “Bu tanımlardan her biri aileyi sosyal hayatın ana şekillerinden biri olarak kabul etmekle beraber, onu sosyal bir grup, sosyal bir birlik, sosyal bir örgüt, bir topluluk, sosyal bir kurum ve hatta sosyal bir yapı şekli olarak ayrı kalıplar içerisinde değerlendirmektedirler. (Gökçe, 1976; 46-47)”

En yaygın ve bilinen tanımı ile aile “aralarında gerçek bir uzlaşma ve akrabalık bağı olan ve bütün sosyal münasebetleri bir soy etrafında olan zümrelerdir. (Ülken, 1943; 268)”

Aile, evlenme kan veya evlat edinme bağları ile birbirine bağlanmış, aynı evde oturan, aynı geliri paylaşan ve oynadıkları roller çerçevesinde birbirlerini etkileyerek meydana getirdikleri belirli görgüyü nesilden nesile devam ettiren insanlar topluluğudur. (Şahinkaya, 1990; 170)

İbrahim Ethem Özgüven (1994; 289) ise Türk toplumunda aileyi, evlilik bağıyla başlayan, akrabalık ve sosyal bağlarla birbirine bağlanan, çeşitli rollere sahip, birbirlerini etkileyen, çoğunlukla aynı evde oturan fertlerden oluşan, üyelerin cinsel, politik, sosyal, kültürel ve ekonomik ihtiyaçlarını karşılayan, yaşanılan topluma uyum sağlayan, toplumun temel bir birimi olarak tanımlamaktadır.

Mac Iwer ve Page'ye göre aile “seks ilişkilerine dayalı, çocuk sahibi olma ve bu çocukları yetiştirme özellikleri gösteren bir gruptur. (Gökçe, 1976; 47)”

Aile geniş anlamda ise, “içinde insan türünün belli bir biçimde üretildiği, topluma hazırlanma sürecinin belli bir ölçüde, ilk ve etkili bir biçimde cereyan ettiği, cinsel ilişkilerin belli bir biçimde düzenlendiği, ana-baba ve çocuklar (aile biçimine göre başka yakınlar) arasında belirli bir ölçüde içten, sıcak, güven verici ilişkilerin kurulduğu, yine içinde bulunulan toplumsal düzene göre ekonomik etkinliklerin az ya da çok ölçüde yer aldığı toplumsal bir kurumdur. (Ozankaya, 1984; 139)”

Tanımların hepsi birbirinden farklı görünse de ortak olan, ailenin toplumun temelini oluşturduğu, aynı amaçla kurulduğu sadece perspektif açısından farklılaşmıştır.

Sonuç olarak aile “gelecekte toplumda erkekler ve kadınlar gibi davranabilen, diğer erkekler ve kadınlar gibi evlenebilen, çocukları yetiştirebilen ve onları bir insan olarak toplumumuza kazandıran, kısaca insanlığımızı borçlu olduğumuz kuvvetli bir sosyal kurumdur. (Leslie, Akt. Merter, 1990; 4)”

Ailenin tanımları üzerindeki açıklamalardan sonra aile biçimlerine baktığımızda; aile biçimlerinin ve yapılarının sadece farklı toplumlarda değil, aynı toplumun farklı sınıflarında da çeşitli ayrılıklar gösterdiğini görürüz. Türkiye’deki aile biçimlerine baktığımızda 4 temel biçim ortaya çıkmaktadır:

1. Çekirdek Aile
2. Ataerkil Geniş Aile
3. Geçici Geniş Aile (Küçük Ataerkil Aile)
4. Parçalanmış ya da Eksik Aile

1.1.1. Çekirdek Aile

Karı, koca ve onların çocuklarından oluşan aile biçimidir. Kırsal alanlarda toprak yapısının değişmesi, nüfusun artması, şehirleşme faaliyetlerinin yaygın hale gelmesi, toplumların geleneksel tarım toplumundan sanayi toplumuna doğru geçmesi ve köyden kente göçün ciddi bir biçimde artması geleneksel ailenin bağlarının

zayıflamasına, bunun sonucunda da çekirdek ailelerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Çekirdek aileyi diğer aile biçimlerinden ayıran belli başlı birtakım özellikler vardır ve bunlar çekirdek ailenin karakteristiğini oluşturmaktadır. Bu özelliklerden bazıları şunlardır:

○ Genç çiftlerin evlendikten sonra, her iki tarafın da ailesine bağlı kalmayarak kendi ailelerini oluşturmaları

○ Eşler arasında eşitliğin kabul edilmesi, erkek ağırlığının geleneksel ataerkil aileye göre azalması

○ Evlenme yaşının geleneksel aileye göre farklı olması

○ Çocuk sahibi olmanın eşlerin ihtiyaçlarına göre kendi kararlarıyla ortak alınması

1.1.2. Ataerkil Geniş Aile

Karı, koca ve onların evli oğulları, gelinleri ve torunlarından oluşan aile ataerkil geniş ailedir. “Ataerkil geniş aile toplum bilimcilerce, çekirdek ailenin içinde bulunduğu baba soyuna dayalı, geniş ailenin başkanı tarafından denetlendiği aile olarak nitelendirilmektedir. Baba, oğulları üzerinde; kocaysa karısı üzerinde, büyük güce sahiptir. (Timur, 1982; 99)” Baba egemenliği diğer aile biçimlerine göre en yüksek şeklini bulmuştur. Aile reisi olan erkek, aile bireylerinin kişisel yaşamlarını kararları ile mutlu veya mutsuz hale getirebilmektedir. Ataerkil ailenin karakteristiğini belirleyen en temel özellikler şunlardır:

○ Eşler arasındaki ve aile içindeki ilişkiler eşitlikçi değildir.

○ Evlenme yaşının oldukça düşük olduğu görülür.

- Çekirdek ailede olduğu gibi yeni evlilerin kendi bağımsız ailelerini kurmak yerine, çoğu kez ana-babayla birlikte oturması dikkat çeker.
- Eş seçimi bireylerin kendi seçimiyle değil, anne babaları tarafından belirlenir.
- Mülkiyet ortaklığı vardır ve bu mülkün denetimi aile reisinin himayesi altındadır.

1.1.3. Geçici Geniş Aile (Küçük Ataerkil Aile)

Aile başkanı olan erkeğin karısı, evlenmemiş çocukları, erkeğin ya da kadının dul ana babası veya onların bekâr çocuklarından oluşan aile tipidir. Büyük ataerkil ailenin biraz daha küçülmüş ve kurallarının biraz daha yumuşatılmış bir biçimidir.

Geleneksel ataerkil ailede olduğu gibi erkeğin egemenliği önemli bir unsurdur. Ancak bu defa babanın değil, oğulun hane başkanı olduğu ve ailenin geçiminden asıl sorumlu kişi olduğu dikkat çeker. Geçici geniş ailede cinsler arasındaki ayırım kesin çizgilerle belirlenmiştir. Cinsiyete dayalı bir işbölümü vardır, erkeklerle kadınların yapacağı işler geleneklerce önceden belirlenmiştir. Bu aile tipinde de evlenmeler yine ana-babanın uygun bulduğu şekilde gerçekleşmektedir. Yani evlilikler romantik bir temele dayanmak yerine ekonomik faktörlere önem verilerek yapılmaktadır.

Geçici geniş aile tipi tarıma dayalı ekonomilerde, yapısı gereği geçerliğini koruyup sürmektedir. Çünkü geniş ailelerde ortak mülkiyet esası vardır ve bu ailelerin varlığı, toprağı işlemek için gerekli olan insan gücünün sürekli olması esasına dayanır. Dolayısıyla aile bireyleri ucuz ve sürekli işçi durumunda üretimi devam ettirir.

1.1.4. Parçalanmış – Eksik Aile

Ayrılık, boşanma veya ölüm gibi nedenlerle eşlerden birinin olmadığı aile biçimidir. Eşlerden birinin çalışmak için veya zorunlu nedenlerle göç edip uzun yıllar ailesinden ayrı yaşaması da yine parçalanmış veya eksik aile kapsamı içerisine girmektedir. Aile biçimleri içerisinde aynı anda birkaç işlev bir arada bulunabilmektedir.

Ailenin yapısı ile işlevlerinin ayrı hızlarda değişmektedir. “Bir başka deyişle yapı işlevlerden daha hızlı olarak farklılaşmaktadır. En çok sanayileşmiş bölgelerde bile, çağdaş çekirdek aile yapısı, geleneksel geniş ailenin işlevlerinden bir kısmını korumaktadır. Babanın buyrultusunun egemenliği, ailenin öteki üyelerinin özgürlüklerini kısımakta ve buna benzer ‘geleneksel geniş aile kalıntıları’ çekirdek aileyi denetim altında tutmaktadır. (Kongar, 1976; 427)”

1.2. Geçmişten Günümüze Türkiye’de Aile Yapısı

1.2.1. Cumhuriyet Öncesi Dönemde Aile

Eski Türklerde evlilik aile olmanın bir gereği olarak kabul edilmiştir. Evlilik Türk boyları için “ev-bark” sahibi olmak demektir. Ev-bark kutsal bir mabet anlamı taşıdığından, evlilik de kutsal olarak kabul edilmiş ve evlilikler hep teşvik edilmiştir.

Genel olarak Türk aile yapısına baktığımız zaman, aile hayatının monogami (tek eşlilik) üzerine kurulduğu görülür. Aile içinde ilişkilerde eşitlikçi bir yaklaşım söz konusudur ve kadın erkek arasında bir ayırım yoktur. Sadece ev içinde karar alma konusunda değil, mülkiyet ve velayet hukukunda da kadın ile erkek arasında bir eşitlik vardır. Kadın-erkek bir arada yaşadığı gibi, kadına da büyük değer verilmekteydi. Eski Türkler göçebe bir yaşam tarzı sürdürmekteydi ve önemli geçim kaynaklarını hayvancılık oluşturmaktaydı. Bu nedenle kadın-erkek gibi cinsiyet ayrımları yapılmadan her iş birlikte yapılmaktaydı. Hayat şartlarının zorluğu kadının

da erkek gibi ata binmesini, düşmana karşı mücadele etmesini ve silah kullanmasını zorunlu kılmaktaydı. Kısacası kadın, erkeğin yaptığı her işi hayat şartlarıyla mücadele etmek için yapmak durumundaydı. Bu da kadın-erkek arasında bir eşitsizlik oluşmasını engellemiş ve erkeğin ön plana çıkararak otorite oluşturmasını ve bunun sonucunda da kadının geri plana atılmasını engellemiştir.

Türklerde kadına verilen değer dinsel bir temeli de vardı. Türklerin İslamiyet'ten önceki dini Şamanizm'di. Bu dönemde tanrıçalara inanılırdı. En güçlü tanrı "Ana Tanrıça" idi. Evrenin yaratılması fikrini "Ulu Tanrıyla" veren "Ak Ana" da bir tanrıça idi...Bu nedenle kadına büyük değer verildiği gibi aile içinde kadının sözü de dinlenirdi. Aile içinde ve toplumsal yaşamda olduğu gibi siyasal yaşamda da kadın önemli bir kişiydi. Burada da yine kadın erkek ayrımı yapılmazdı. Hun İmparatorluğu'nda devletin başı hakan, eşi hatun ile birlikte devleti temsil ederdi. Hakan yalnız başına yabancı devletlerin elçilerini kabul edemezdi. Elçiler, hakan sağda, hatun solda olmak üzere yerlerini aldıktan sonra huzura çıkarılırdı. Devlet yönetiminde hakan kadar hatun da söz sahibiydi. Emirnameler hatunun imzası olmadığı müddetçe uygulanamazdı. Ayrıca siyasi, dini, iktisadi işleri görüşmek üzere toplanan yerel meclislere kadınlar da girer, yapılan tartışmalara alınan kararlara katılırlardı. (Kızıloluk, 2007; 5-6)

Eski Türklerde kadının zorlu hayat şartlarına karşı verdiği mücadele, erkeğin yaptığı her işi yapması çocuklara da aşılana bir unsurdu. Aileler, çok küçük yaşlardan itibaren çocuklarına avcılığı ve ata binmeyi öğretirlerdi. Çocuklar da anne ve babaları gibi ok, yay ve silah kullanmaya çok erken yaştan itibaren alıştırıldı. Orta Asya ikliminin sertliği, tabiatın zorlukları ve göçebe yaşam tarzı Türk çocuklarının karakteri üzerinde de etkiye sahip olmuş, çocukların savaşçı ve mücadelecisi bir ruha sahip olmalarını sağlamıştır. Eski Türklerdeki aile yapısı zaman içinde İslamiyet'in kabulü ile birtakım değişikliklere uğramıştır. Bu değişikliklerin en önemlilerinden biri Eski Türklerdeki monogaminin (tek eşlilik) hâkimiyetini yitirerek poligaminin (çok eşlilik) yaygınlaşmaya başlamasıdır. Çünkü İslamiyet, birden fazla kadınla evlenmeye izin vermektedir. Bunun sonucunda da kadın eski haklarından birçoğunu zaman içerisinde kaybetmiştir. Kadın artık her yerde erkekle bir arada değildir.

Boşanma, miras, evleneceği erkeği seçme, aile hayatı içindeki eşitlikçi konumu gibi hakları azalmaya başlamıştır.

İslamiyet ile birlikte Eski Türklerden gelen birtakım haklarını kaybeden kadın, Tanzimat döneminde, ekonomik, siyasal ve sosyal birtakım haklara tekrar kavuşmuştur. Evlenme, aile kurma, boşanma gibi aile yapısını ilgilendiren alanlarda düzenlemeler yapılmış, kadına bazı haklar ve güvenceler verilmiştir. Dönemin sayımları da aile içinde kadın ve erkeğin konumu hakkında bilgiler içermektedir. “1885 ve 1907 sayımları bazı ilginç ipuçları vermekte, en azından İstanbul’da ailenin sanıldığı kadar erkeğin tarafından dönmediğini göstermektedir. Örneğin; 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 eşittir. (Duben; 2006; 151)”

Türkiye’ de toplumun yaşadığı siyasal, sosyal ve ekonomik değişikliklerin aile kurumuna ve aile bireyelerine de yansıdığı önceki bölümlerde ele alınmıştır. Toplumun yaşadığı bu değişiklikler dolayısıyla Türk edebiyatında da etkisini göstermiş, romanlarda da yaşanan değişimler ve yenilikler farklı şekillerde yer bulmuştur.

Tanzimat döneminde yazılmış eserleri ve yazarları incelediğimizde de dönemin yapısına uygun nitelikler gösterdikleri görülür. “Bu dönemin yazarları kadınlarla ilgili bazı yenilikler yapılması gerektiğine inanıyorlar. Çok kadınla evliliğe karşılar. Ayrıca kadının eğitilmesi gerektiğini savunuyorlar. Ama bu eğitim kadının çalışmasına yönelik değil; evin süsü olarak kalmaları şartı ile istenen bir eğitim. Bu dönemde kölelik ve cariyelik kaldırılıyor. (Esen, 1999; 3)” Tanzimat yazarlarının bu kadınla ilgili yenilik düşüncesi ilk defa Namık Kemal’in *Vatan Yahut Silistre*’ sinde Zekiye karakterinde görülmektedir. Bu kadın yeni bir kadın tipidir ve diğerlerinden farklıdır.

Zekiye, evden dışarı çıkan, okuyan yeni kadın tipidir. Sevdiği erkek için cepheye giden cesur kadındır. Görüldüğü gibi dönemin yapısı ve değişiklikleri bire bir romanlara da yansımaktadır. Dönemin batılılaşma çabaları ve kadının hapsediği imparatorluğun dışına çıkma çabaları daha sonra birçok romanda da yer bulmuştur.

20. yüzyıl başlarında Osmanlı aile hayatına ilişkin çeşitli araştırmalar yapılmış ve konuyla ilgili kitaplar yazılmıştır. Bunlardan birinin yazarı olan Lucy Garnett da Osmanlılarda çok genç yaşta evlenme ve çok aileli hane yapısı kurulması yönünde bir eğilim olduğunu belirtir. Bunun nedeninin gerek kültürel gerekse ekonomik baskılar olduğunu belirtir. Garnett'ın analizine göre, Osmanlı erkeklerinin evlenirken ayrı ev masrafına girmeleri gerekmiyordu, oysa İngiltere ve Avrupa'nın bazı bölgelerinde, evlenenlerden beklenen buydu. Türkiye'deki güçlü ataerkil gelenek dikkate alındığında, Garnett, yeni evlenenlerin, iki kuşağın bulunduğu çok aileli hane dediğimiz örüntüyü oluşturarak gelini babalarının hanesine dahil etmekten başka seçenekleri olmadığını düşünmüştür. Garnett'a göre, Türkiye'deki erkekler, gençliklerini eşleri ve gelecekteki ailelerini geçindirmek için gereken kaynakları biriktirmekle geçirmek zorunda olmadıkları için genç yaşta evlenebiliyorlardı. (Garnett, Akt.Duben, 2006; 162-163)

1900'lü yılların başında sadece Anadolu'da değil İstanbul'da da evlenen gençler çoğunlukla ayrı eve çıkmayı tercih etmektedir. Anadolu'daki kadar katı baba soyuna dayanan ikamet düzeni söz konusu olmasa da İstanbul'daki kültürel yapı da yeni evlenen gençlerin ayrı eve çıkmasını onaylamamaktadır. Sayım sonuçlarına göre dönemin aile yapısında otorite örüntüsüne baktığımızda ise aile reisliğini büyük oranda erkeklerin yaptığı görülmektedir. "30-39 yaşına geldikleri zaman, kentteki bütün erkeklerin yüzde 60'tan çoğu kendi hanelerinin reisi oluyordu. Erkek 50-59 yaşına gelene dek oranlar artmaya devam ediyor, daha sonra hafif düşüş gösteriyordu. Burada eski kuşaktan erkeklerin yerini oğullarının almasına imkân tanıyan esnek bir otorite sisteminin söz konusu olduğu anlaşılıyor. (Duben, 2006; 176)" Dönemin kırsal alanlarında erkek aile reisliği daha katı şekilde iken çoğunluğu yine erkeklerin oluşturduğu bir aile reisliği etkinse de otorite örüntüsü Anadolu'nun kırsal yörelerindeki kadar katı değildir. Eski Türklerden Osmanlıya dek

olan aile yapısına ilişkin genel bir bakıştan sonra, Cumhuriyetin ilanından sonraki süreçte aile yapısını incelemek, ailelerin tarihsel sürecini çözmemiz açısından faydalı olacaktır.

1.2.2. Cumhuriyetten Günümüze Aile

Cumhuriyetin ilanından sonraki ilk yıllarda aile yapısı çoğunlukla geleneksel geniş ailenin veya ataerkil geniş ailenin egemen olduğu bir yapıdaydı. Bunun yanında kısmen de olsa geçici aileler mevcuttu. Göç dalgası, kentleşme ve sanayileşme henüz gerçekleşmediğinden geleneksel geniş aile henüz parçalanmamış, çekirdek ailenin gelişimi ağır bir şekilde gerçekleşmiştir. Dönemin şartları gereği, nüfusun artması teşvik edilmiş ve bunun sonucunda da nüfusta bir artış meydana gelmiştir. Atatürk önderliğindeki köklü değişiklikler Cumhuriyet döneminde yapılmaya başlanmıştır. Özellikle kadın ile ilgili yeni düzenlemelerle kadının siyasal, sosyal haklarında ve aile içindeki rollerinde köklü değişiklikler yaşanmıştır. Çıkarılan yeni yasalarla kadınlara ekonomik, siyasal ve sosyal haklar verilerek kadının erkekle birlikte toplum içinde eşit duruma gelmesi sağlanmıştır. Atatürk, cinsiyet ayrımcılığına karşı olan bir insandı. Bu nedenle İslamiyet'in kabulünden sonra başlayan Arap ve İran kültürlerinin etkisi ile oluşan kadın erkek eşitsizliğine bir çözüm bulup ortadan kaldırma amacına yönelik yenilikler yapmıştır. Bunun sonucunda da kadının toplumsal statüsü yükselmiştir.

Bu dönemde çıkarılan Medeni Kanunu ile aile yaşamında demokratikleşme sağlanmıştır. Sadece erkeğe değil, kadına da eşini seçme ve özgürce evlenme hakkı tanınmıştır. İslamiyet ile beraber çoğalmaya başlayan poligamiye (çok eşlilik), Medeni Kanunu ile yasaklama getirilmiş ve kadına kocasının tek karısı olma hakkını yasal olarak sağlamıştır. Velayet ve miras gibi konularda, kadın da eşi kadar söz sahibi olmuş ve tanınan haklarla statüsünü yükseltme şansını elde etmiştir. Kadın, artık ev dışında da çalışmaya başlamış, ekonomik özgürlüğünü kazanmıştır. Böylece her açıdan erkekle eşit hak düzeyine yükselmiştir. Medeni Kanun ile getirilen aile yaşamını etkileyecek bir diğer değişiklik, kadın ve erkek için evlenme yaşının, hem ruhsal hem de biyolojik olarak gelişme çağına uygun bir düzeye yükseltilmesi,

böylece çocuk yaştaki evliliklerin engellenmesidir. Ayrıca resmi nikâh yapılması zorunluluğu getirilerek, dinsel nikâhın etkinliği azaltılmış ve dini nikâh ise resmi nikâh yapılmış olmak şartıyla isteğe bağlı hale getirilmiştir. Cumhuriyetin ilk yıllarından 1950’li yıllara doğru gelindiğinde ise aile yapısını etkileyen çeşitli faktörler ortaya çıkmıştır. “1950’li yıllardan günümüze değin Türk ailesi oldukça farklılaşmış, çeşitlenmiş bir görünüm kazanmıştır. Bununla birlikte yine de kendine özgü yönleri olan bir ailedir. (Tezcan, 2005; 2)”

Bu dönemdeki gelişmeler; sanayileşmenin hızlanması, kentleşme olgusu ve bunların sonucunda da kırsal alanlardan kentlere doğru yaşanan iç göç dalgasıdır. İç göç dışında ayrıca yurtdışına doğru da dış göç hareketleri başlamıştır. Böylece iki yönlü yoğun göç hareketliliği yaşanmıştır. Yaşanan tüm bu gelişmeler de geleneksel aile yapısının parçalanmasına ve çekirdek ailelerin sayısının artmasına neden olmuştur.

Aileyi hane sayısı ölçütüne göre geleneksel büyük ataerkil aile, geniş geçici aile (küçük ataerkil aile), çekirdek aile ve parçalanmış aile olarak 4 grupta toplamıştık. Bu gruplandırma dışında ailenin yerleşim yeri esasına göre sınıflandırılması konunun bütünlüğü açısından önem taşımaktadır. Cumhuriyet sonrası dönemi ele aldığımızda yerleşim yeri esasına göre Türkiye’ de yine farklı bölgelerde değişik aile tiplerine rastlanmaktadır. Bu farklı fonksiyonlara sahip olan aileleri 3 grupta ele alabiliriz:

1. Kırsal Alanda Aile
2. Gecekondu Bölgelerinde Aile
3. Kentsel Alanda Aile

Birbirinden ayrı niteliklere sahip bu üç değişik çevre, ailenin biçimlenmesi bakımından da ayrı sonuçlar doğurmuştur. (Kongar, 1976; 416)

1.2.2.1. Kırsal Alanda Aile

Türkiye’deki aile yapısının genel niteliklerine uygun olarak, kırsal alanlarda egemen olan aile yapısı da karı – koca ve küçük çocuklardan oluşan çekirdek aile biçimindedir. (Timur, 1972; 31) Çekirdek aileden sonra ikinci olarak geleneksel geniş ailelere rastlanır. Bu ailede babanın soyunda genişleme görülür ve aile ile yaşayanlar genellikle babanın akrabalarıdır.

Kırsal alanda aile, çoğunlukla tarım ve hayvancılıkla uğraşan niteliğini korumaktadır. Bu nedenle aile üyeleri tarımsal üretimlerini ve etkinliklerini sürdürülebilmek için ailenin birlik ve bütünlüğünü devam ettirmesi gerektiğini bilmektedirler. Tarımsal verimlilik ve ekonomik etkinliği sürdürülebilmek için, birbirleriyle çatışmaları hâlinde bile ilişkilerini bozmamaya gayret etmektedirler.

Kırsal alanda çekirdek aile yapısı egemen olmakla birlikte, ayrı çatı altında yaşayan aileler birbirlerini desteklemektedirler. Yeni evlenen çiftler anne babaları ile aynı çatı altında yaşamıyor olsa da, çoğunlukla kocanın ailesine çok yakın bir yere taşınmaktadır. Evlenmelerde ise eş seçimi konusundaki karar baba tarafından verilmekte ve evlilik yaşının oldukça düşük olduğu gözlenmektedir. Kırsal alandaki evlenmelerde başlık geleneğinin de çok yaygın şekilde olduğu ve yeni bir aile kurulurken erkek tarafının kız ailesine para ya da mal ödediği bir sistem mevcuttur. Köy ailesinde ataerkil bir nitelik olduğundan, kadın erkek ile eşit haklara sahip olmamaktadır. Kırsal alanda erkek çocuklar kız çocuklardan daha önemli görülmektedir. “Üretimde erkeğin fizik gücüne duyulan ihtiyaç, baba ocağını tütürmede kullanılan ayrıcalık, kız çocuklarının az da olsa ihmaline neden olmaktadır. (Balaman, 1984; 187)”

Köy ailelerinde çocuk sahibi olma açısından kentsel aileye göre bir üstünlük söz konusudur. Bireylerde doğum kontrolü son derece azdır. Buradaki ailelerin gebeliği önleyici yeni yöntemleri benimsemeleri ve alışmaları büyük zaman almaktadır. Dolayısıyla kırsal aile Türkiye’deki ortalama aileden biraz daha kalabalıktır.

Hanenin temeli çocukların çoğalmasına ve karı koca ilişkisine dayanır. Yalnız evli kadın, cinsi münasebete bulunmak müsaadesine sahiptir. Geleneğe dayalı değerler evlilik dışı ilişkilere tolerans tanımaz. Bu çeşit ilişkiler şiddetle veya ciddi hoşnutsuzlukla cezalandırılır. Esasen bu çeşit davranışları ayıplanır; kadınlar ise ağır surette cezalandırılır. Erkekler otorite sahibidirler. Hiçbir kadın, içinde yetişkin bir erkeğin bulunduğu bir hanenin başı değildir. (Erdentuğ, 1977; 34)

1.2.2.2. Gecekondu Bölgesinde Aile

Kentleşme ve sanayileşme ile birlikte, şehirlerde yeni eğitim ve iş olanaklarının artması sonucu, köyden kente bir göç dalgası başlamıştır. Köyden büyük şehirlere doğru göç eden halk, büyük şehirlerin kenar semtlerinde gecekondu denilen aileler yaratmışlardır. Gecekondu alanındaki aileler de kırsal alanlarda olduğu gibi çekirdek aileler biçimindedir. Hane anne-baba ve küçük çocuklardan oluşmaktadır. Bu aileler çekirdek aile olmakla beraber köyden de kopamadığı için bir geçiş ailesi niteliğindedir. Köy yaşantısından tamamen kopamadığı gibi şehir hayatına da tam olarak adapte olamamaktadırlar. Ancak köy ailesi ile kıyaslandıklarında değişmeye daha açık oldukları, kadın ve çocukların kırsal alanlardan daha özgür oldukları dikkat çekmektedir.

Gecekondu ailesindeki evlenme yaşının da kırsal aileye oranla biraz daha yüksek olduğu göze çarpmaktadır. Gençlerin eş seçme özgürlüğü köy ailesine göre daha yüksek olmakla beraber, babanın aile içerisindeki otorite ve denetimi yine çok güçlüdür. Köy ailesinde hâkim olan dinsel nikâh, gecekondu ailesinde yerini büyük ölçüde medeni nikâha bırakmakla beraber, dinsel gelenekler de yine ihmal edilmeden yerine getirilmektedir. Böylece bir yanı ile kentsel aileye dahil olmaya çalışan gecekondu insanı, diğer yanıyla geleneklerine bağlılığını devam ettirebilmektedir. Başlık geleneği de bir ölçüde sürdürülmektedir.

Kente göç ailenin içinde bulunduğu tüm ilişkileri değiştirir. Gecekondu ailesi, artık kendisini köydeki komşularıyla değil, kentin en üst tabakalarında yaşayan gruplarla karşılaştırmaktadır. Gözlediği kentsel yaşamın olanaklarından yararlanmak

istemektedir. Bütün bunların sonunda gecekondü ailesi hızla kentsel değerleri benimser. (Levine, Akt. Kongar, 1976; 421-422)

Tarımdan gelen çiftçi erkek, kente göçle beraber sanayi işçisi veya hizmetli konumuna gelmiştir ve bazı durumlarda sendikaya da üye olarak siyasal bilinç kazanmıştır. Ancak gecekondü aileleri kentteki maddi kültür öğelerini daha çabuk benimserken, geleneksel değerlerinde aynı hızda değişim olmamaktadır. Gecekondü ailesi bir anlamda kent ile köy arasına sıkışıp kalmıştır.

Gecekondü ailelerinde eğitim de önemli bir unsur olarak dikkat çeker. Çok çalışarak çocuklarını yüksek öğrenime yönlendirmektedirler. Çocuklarının kentteki insanlar gibi okuyup büyük adam olmalarının özlemini taşımaktadırlar. Bu nedenle çoğu anne ve baba, okul aile birliklerinde de etkin görev almaktadırlar. Böylece sendikalar ve okul aile birlikleri gibi alanlarla yeni dostlar da edinmeye başlamaktadırlar.

Gecekondü ailelerinin neredeyse hiçbirinin köyüne dönmek istemeyişi dikkat çeken bir diğer noktadır. Bunun nedeni hem kent yaşamına yavaş da olsa sağlanan uyum, gelecek ile beklentiler, hem de köydeki durumun umutsuz oluşu ve köye dönüşle daha iyi bir konuma gelinemeyeceği gerçeğidir. Çünkü geride bir umut kalmamıştır, umut kenttedir. Ancak köyleri ile de bağlantılarını koparmamaktadırlar.

Genel olarak “Gecekondü Ailesi” denilince, Türkiye’ nin belirli bir döneminin toplumsal yapı koşullarında ortaya çıkmış ve yine bir süre sonra ortadan kalkması beklenen kendine özgü nitelikleri olan, uzun bir toplumsal tarih göz önüne alınınca, yaşamı kısa sürecek mutsuz bir aileyi yansıtmaktadır. (Yasa, 1970; 17)

1.2.2.3. Kentsel Alanda Aile

Sanayileşme düzeyi yükseldikçe ailenin küçüldüğü, dünyanın pek çok yerinde gözlenen bir gerçektir. (Kongar, 1976; 420) Türkiye’ de de kentsel alanda hâkim olan aile yapısı çekirdek ailedir. Ancak bu ileri derecede sanayileşmiş olan

toplumlardaki, modern aileden daha farklı niteliklere sahiptir. Yapısal açıdan bakıldığında eşlerden birinin yakını ve yakınları çekirdek ailede bulunabilir. Örneğin, eşlerden birinin büyük kentte okuyan kardeşleri veya anne ya da babası çekirdek aileye dâhil olabilmektedir. Yine akrabalık ilişkileri açısından bakıldığında ileri derece sanayileşmiş çağdaş aile yapısına sahip batı ülkelerinden farklılık gösterir. Türkiye’ de bu ilişkiler yaygın olarak sürdürülmesine rağmen, o toplumlarda akrabalık ilişkileri yoktur veya yok denecek kadar azdır.

Anne, baba ve evlenmemiş çocuklardan meydana gelen kent ailesinde “baba ailenin en yetkili kişisidir. Evlenme yaşı erkekler için 28, kadınlar için ortalama 24’tür. Başlık geleneği az görülür. (Kocacık, 1986; 15)” Eş seçimi ve evlenmede kırsal alanlarda yoğun bir aile baskısı hâkimken, kent ailesinde bu baskının etkisini kaybettiği görülmektedir. Kırsal alanda etkili olan amca oğluna veya dayı oğluna öncelik verilmesi durumu kent ailelerinin oluşmasında çok önemli unsurlar değildirler. Kent ailesinde yeni evlenen gençlerin her ikisi de çalışıyorsa, anne – babanın evine yakın bir konut seçilmektedir. Özellikle çocuk doğduktan sonra genellikle çocuğun annesi çocuğun bakımını üstlenmektedir.

Kent ailesine bakıldığında geleneksel kadın ve erkek rollerinde değişimler söz konusudur. Kadının eskiden beri var olan ev içi düzenden sorumlu olma, evdeki işleri düzenleme gibi geleneksel rollerine ek olarak ev dışında da birtakım sorumluluklar aldığı gözlemlenmektedir. Örneğin, devlet daireleri ile ilgili işlemler, evin gider faturalarının yatırılması, çocukların okul sorunları ve hastane işleri gibi görevler artık kadın tarafından da üstlenilmektedir.

Erkek tarafından bakıldığında da erkeğin geleneksel rollerinde değişimler göze çarpar. Eskiden erkek sadece ev dışında çalışmak ve eve ekmek getirmekten sorumlu iken, artık çocukların bakımından, ev işlerinden bazılarını yardımcı olmaya kadar çeşitli ev içi sorumluluklara da katılmaktadır.

Türkiye’ de kentsel aile, pazar ekonomisinin getirdiği kolaylıkların çoğundan yararlanmaktadır. Paranın bankaya yatırılması, evde saklanmasından daha yaygın bir

uygulamadır. Taksitle alışveriş artık dar ve değişmez geliri olanların da, ekonomik bakımdan daha iyi durumda bulunanların da sık sık kullandıkları bir yoldur. Ailelerin yaşam düzeyi hakkındaki beklentileri çok yüksektir. Bu nedenle dayanıklı tüketim mallarına istem son derece artmıştır. Yüksek beklentileri gerçekleştirmek isteyen ailelerde genellikle birden çok üyenin çalıştığı görülür. (Kongar, 1976; 424)

Kent ailesi ile ilgili verileri toparlayacak olursak, Türk çekirdek ailesinde ekonomik gelişmeler ile birlikte ailede maddi bağımlılık azalmakla beraber, duygusal bağımlılıklarda Batı ailelerinde olduğu gibi bir azalma olmadığı görülmektedir. Yaygın olan aile biçimi çekirdek aile olmakla beraber aile içi ve aileler arası ilişkilerdeki yakın bağlar, ailenin büyük kısmına bağıntılı çekirdek aile ya da işlevsel geniş aile görünümünü vermektedir.

Kırsal, gecekondu ve kent ailesi olarak ayrılmadan tüm aileleri kapsayan araştırma sonuçlarından biri olan 1987 yılındaki Devlet Planlama Teşkilatı'nın yaptığı Türk Aile Araştırması'na göre çıkan sonuçlardan bazıları şunlardır:

- Eş seçiminde kişinin kendisi ve eşi ile birlikte karar verenlerin oranı %43.23'dür.
- Evlenme yaşı kırsal ve kentte kız çocukları için öncelikle 20-18 yaş, erkek çocuklar için 25-20 yaş en uygun evlenme yaşı olarak kabul edilmektedir.
- Türkiye genelinde hanelerin %80'inde tasavvuri akrabalık yoktur. %20'sinde değişen oranda vardır.
- Akraba evliliği sürmektedir. Toplam evliliklerin %17'si akraba evliliği yapmıştır.
- 1960 yılından günümüze değin boşanma eğilimi incelendiğinde, 1970 yılına kadar azalma, 1970'den sonra ise artma eğilimi görülmektedir. 6-10 yıllık evliliklerde boşanma oranı en yüksek boyutlardadır. Türkiye genelinde toplam evli nüfusun %94'ü tek evlilik yapmıştır. (Tezcan, 2005; 5)

1990 yılı rakamlarına göre nüfusun %60'ı kentlerde yaşamaktadır. Çekirdek ailelerin toplam hanelerin %67'sini oluşturduğu görülmektedir. (Tezcan, 2005; 2)

1990 istatistiklerine göre evli nüfus %60.4, bekar nüfus ise %34.5'tir. (Tezcan, 2005; 2) Günümüzdeki aile yapısında hala eskiden olduğu gibi otoriter ve ataerkil yapıya sahip ailelerin varlığı büyük oranda dikkat çeker. "Aslında tek ya da ideal bir Türk ailesi yok. Çeşitli boyda, türde ve özelliklerde 'Türk Aileleri' vardır. (Tezcan, 2005; 4)" Ancak karakteristik birtakım özellikler Türk ailesinin yapısını ortaya koyar. 1992 Devlet Planlama Teşkilatı verilerine göre gelirin nasıl kullanılacağına karar veren daha çok evin erkeğidir. Fakat bu oran giderek azalmaktadır. Eşlerin ikisinin birlikte karar verme oranı yükselmektedir. (Tezcan, 2005; 4)

Türk aile yapısını başlangıcından itibaren incelediğimizde hane halkı ortalamalarının giderek düştüğünü, ailenin geçmişe oranla daha modern bir görünüm kazandığını söyleyebiliriz. Geleneksel köy ailesinin birçok özelliği zaman içinde değişmekle beraber kısmen de olsa geleneksel özellikler de varlığını sürdürmektedir. Halen Doğu ve Güney Doğu Anadolu başta olmak üzere başlık parası, namus cinayeti, kan davası gibi geleneksel unsurlar varlığını azalsa da sürdürmektedir. Bununla ilgili çeşitli yaptırımların ve cezaların uygulanıyor olması da yeterli değildir. Toplumun bu konu da bilgilendirilmesi gerekmektedir. Gelecekteki Türk Ailesi ile ilgili ise çeşitli tahminler yürütülmektedir. Çekirdek ailelerin daha da parçalanıp Avrupa'daki gibi tek ebeveynli ailelerin çoğalacağı düşünülmektedir. Özellikle yurtdışında çalışma için giden ailelerle başlayan bu süreç zaman içerisinde toplumun üst tabakasını da etkileyecek bir unsur olacaktır.

Günümüzde üst sosyo-ekonomik kesim tarafından tercih edilen tek çocuk veya hiç çocuk sahibi olmama, zamanla toplumda alt sosyo-ekonomik kesim tarafından da tercih edilecek bir durum haline gelebilecektir. Günümüz Türkiye'sinde fazla çocuk yapmama eğilimi artmaya başlamıştır.

Aile, Türk toplumunda zaman içerisinde değişimlere uğramış, etkinliğini ve önemini kaybetmemiş bir kurumdur. Gelecekteki aile açısından 8.Beş Yıllık Kalkınma Planının hükümlerine bir göz atmakta yarar vardır:

- Milli ve manevi değerlerin korunmasında ve gelişmesinde, milli bütünlüğün ve dayanışmanın pekiştirilmesinde aile kurumunun güçlendirilmesi esastır.
- Ailenin toplumsal ve ekonomik değişmeye uyum sağlamasına yardımcı olacak önlemler alınacak aile bireyleri arasında bağlılık ve dayanışmayı geliştirici ve özendirici politikalara ağırlık verilecektir.
- Ailenin gelir sürekliliğinin, sağlık ve eğitim hizmetleri ihtiyacının karşılanması ve aileye sosyal güvenlik ve sosyal yardım sağlanması hususunda gerekli düzenlemeler yapılacaktır.
- Çocuk yetiştirme, yaşlı ve engelli üyelerin bakımı konularında aile eğitilerek desteklenecek, aile ile ilgili kuruluşlar arasında eşgüdüm sağlanacaktır.
- Eğitim harcamalarının aile bütçesi üzerindeki yükünün hafifletilmesi amacıyla yoksul ailelere yardım yapılması için gerekli düzenlemeler yapılacaktır. (Tezcan, 2005; 8) (8. Beş Yıllık Kalkınma Planı 2001-2005; 94)

1.3. Sosyal Değişme, Modernleşme Sürecinde Ailenin Değişiminde Etkili Olan Faktörler

1.3.1. İç ve Dış Göçler

Türkiye’ de kırsal toplum yapısının ve buna bağlı olarak da kırsal alandaki aile yapısının değişmesinde etki etmiş olan faktörlerden biri hiç kuşkusuz iç ve dış göçlerdir. İç ve dış göçlerin neden ve sonuçlarından, tarihsel gelişiminden söz etmeden önce göçün tanımını yapmak faydalı olacaktır.

Göç eden göçmen kişi “bir yönetsel sınırı aşarak asıl oturma yerini temelli olarak değiştirip başka bir yere yerleşen kişi olarak tanımlanır. (Tekeli ve Erder, 1978; 136)”

Türkiye’ de 1950 yılından itibaren sanayileşmenin hız kazanmaya başlaması ile birlikte iç göçler ortaya çıkmaya başlamıştır. İç göç kırsal alanlardan kentlere doğru olmaktadır ve daha çok üç büyük kent -İstanbul, Ankara, İzmir- çekim merkezini oluşturmaktadır. “1965 – 1970 yılları arası köylülerin yarısı üç büyük kente gitmektedir, diğer yarısı da başka kentlere doğru yönelmektedir. Göç dalgalarının %56 sı İstanbul’a, %33 Ankara’ ya, %11 de İzmir’ e gitmektedir. (Tekeli ve Erder, 1978; 149)”

1950’lerde başlayan ve zamanla ivmesi yükselen iç göçlerin 1960’ larda bir başka uzantısı gündeme gelmiştir: “Dış Göçler”

Dış göçler Batı Avrupa ülkelerine ve Arap ülkelerine olmak üzere 2 yöne doğru gerçekleşmiştir. II. Dünya Savaşı’ndan sonra Batı Avrupa ülkelerinde ekonomik gelişmelere bağlı olarak büyük bir iş gücü açığı meydana gelmiştir. Batı ülkelerinin istekleri sonucu, bu iş gücü açığının kapanması amacıyla önceleri geçici olarak işçi alımları başlanmıştır. Bu işçiler kır yaşamlarından henüz kopamayan, genç yaşta olan bir kesimden meydana gelmiştir. Niteliksiz işler için belirlenmiş olan emek açığının karşılanması için kullanılan bu işçiler düşük statülü işleri kabul ettikleri için Batı ülkeleri tarafından kabul edilmişlerdir. Başta, para kazanıp dönme amacı taşıyan, geçici olarak yurtdışına giden işçiler, zamanla gittikleri yerlere yerleşmişler ve artık dönüşü düşünemeyecek hale gelmişlerdir.

AET ülkeleri 1973’ teki petrol krizi nedeniyle yabancı işçi alımını durdurunca göç yolları bu kez yön değiştirerek Arap ülkelerine yönelmiştir. Petrol zengini Arap ülkeleri, yeni başladıkları alt yapı yatırımlarını gerçekleştirmek için, çok sayıda yapı işçisine gereksinim duyunca, Türkiye’de ve Batı ülkelerinde iş bulamayan emekçilerimiz, şimdi de şanslarını buralarda deneyeceklerdir. Batı’ da fabrika işçiliği yaparken, Arap ülkelerinde yapı işçiliği yapacaklardır. Bir süre sonra işçi göçüne, mühendis, işletmeciler gibi eğitilmiş insan gücü de katılacaktır. (Esen, 2000; 125)

1.3.1.1. İç Göçün Nedenleri ve Sonuçları

Kırsal bölgelerin itici nedenlerinin yanında kentteki çekici nedenler de göçün merkezini oluşturmaktadır. Kırsal alandaki değişmelerin önemli bir noktasını meydana getiren tarımda makineleşme de göçün nedenlerinden bir tanesidir. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra uygulanan tarım politikaları ile kendi kendine yeterli olan kapalı ekonomik yapıdan, kısmen de olsa pazar ekonomisine geçilmiştir. Biçerdöver, traktör gibi araçların tarımda kullanılması ile tarımda modernleşme kendini göstermiştir. Böylece elverişsiz alanlar tarıma açılabilmiş ve bunun sonucunda da tarım ürünlerinin fiyatlarında belirgin artış söz konusu olmuştur. Ancak tüm toprakların tarıma açılmayışı, ekilebilir alanlardaki sınırlılık, miras olayı nedeniyle toprakların bölüşülmesi ve tüm kırsal alanın tarımdaki modernleşmeden faydalanamaması, tarımda gizli işsizliği beraberinde getirmiştir.

Köyden şehre itici gücün nedenlerinden biri de doğurganlık oranının ölüm oranından fazla olması nedeniyle nüfusun çok hızlı şekilde artmasıdır. Ancak bu nüfusu karşılayacak topraklar yeterli olmadığından artan nüfus ekonomiye olumsuz bir etkide bulunmuştur.

Kırsal kesimdeki yaşam biçiminin kısıtlılığı da nüfusu köylerden itici özelliklerin bir başka yönüdür. Kitle iletişim ve ulaşım olanaklarındaki gelişmeler kısıtlı yaşam biçimlerinden kurtulmak isteyen kitlelerin göç etme isteğini arttırmakta ve kolaylaştırmaktadır. (Güçhan, 1992; 33)

Kırsal alanda kentin itici gücünü oluşturan etkenlerin yanında iç göçlerde kentin çekim olanaklarının da payı vardır. Çalışma alanlarına ve iş olanaklarına sahip sanayi ve hizmet kuruluşlarının kentlerde ya da kentlerin çevresinde yer alması önemli çekim nedenlerinden biridir. "Kişilerin eğitim düzeyi arttıkça kente göç eğiliminde de belirgin bir artış olmaktadır. Bu ilişkiyi açıklayan bir dizi neden arasında nitelikli yüksek eğitim kurumlarının kentlerde yer alması, eğitim sisteminin yarattığı yüksek gelirli işlerin kentlerde daha fazla oluşudur. (Ersoy, 1975; 81)"

Kent yaşamındaki sosyal ve kültürel canlılık, her türlü eğitim, sağlık, eğlence imkânlarının köylere göre daha yüksek oluşu çekimi oluşturan bir diğer nedendir.

İç göçün sonuçlarına baktığımızda birtakım sorunlarla karşılaştığı görülmektedir. “Bugün kentler iç göçler sonucu orada yaşamayı yeğleyen yığınları yeterli ekonomik ve sosyal olanakları sunmadıklarından ötürü, iç göçle gelen sorunlar önemli ve çözümlenmesinde zorluk çekilen, öte yandan bir dizi sosyal değişiklikleri de oluşturan ve karmaşıklaştıran sorunların başlıca nedenleri olmuştur. (Makal, 1978; 29)”

İç göçün yarattığı ekonomik sorunların başında sanayileşme ve kentleşme arasındaki orantısızlığın sonucunda, nüfusun iş olanaklarının çok üstünde olması nedeniyle kentlerdeki açık işsiz ve gizli işsiz oranlarının artması gelmektedir. Nüfus oranlarındaki dengesizlik kendini ilk başta konut alanında göstermiştir. Nüfusun büyük şehirlere doğru hızla akması sonucunda, göç alan kentlerde aynı hızda da konut ihtiyacı ve açığı meydana gelmiştir. Artan konut ihtiyacına çözüm, yine göç eden insanlardan gelmiştir. Gecekondu adı verilen bu yapıların hızla kentlerdeki konut açığını gidermeye çalışması ile birlikte kentler bir günde yapılan yapılarla donatılmıştır. Hiçbir altyapı yatırımı olmadan yapılan derme çatma bu evler, kentlerin ortasındaki yüksek binaların çevresinde tezat bir görüntü yaratırken aynı zamanda çarpık kentleşmeyi de beraberinde getirmiştir.

İç ve dış göçler aynı zamanda, tarımla uğraşan köy nüfusunun da azalmasına neden olmuştur. Böylece kırsal bölgelerde yaşayanların toplam nüfus içerisindeki oranında bir düşüş meydana gelmiştir.

İç göçün bir diğer sonucu, nüfusun belli kentlere yoğunlaşması nedeniyle oluşan bölgelerarası dengesizliktir. Böylece bazı kentlerin -3 büyük kentimiz- fazla gelişerek metropolleşirken, bu kentlerin dışında kalanlarla aralarında ciddi toplumsal, ekonomik ve sosyal farklılıklar ortaya çıkmıştır. Bunun sonucunda da kentler ile köyler arasındaki yaşam standartları ve gelir dağılımı arasında da büyük farklar oluşmuştur.

İç ve dış göçler toplumsal yapıda değişiklikler yarattığı gibi aile yapısında da değişikliklere neden olmuştur.

“Köylerden, kasaba, ilçe ve il merkezlerine olan yerleşmeler köy yapısını etkilemiş; akrabalarla olan sıkı ilişkiler, halkın temel davranışlarında birtakım değişimler ortaya koymuştur. Bunun sonucunda aile yapısında değişimler görülmüştür. Sanayileşme, kentleşme ve göç olaylarından en fazla etkilenen sosyal kurum ailedir. Göç sonucunda köyden ayrılış, kent toplum özellikleri ve zihniyet değişimleri ailedeki değişimde etkin faktörlerdir. Göç süresince, köydeki geniş ailenin genç erkekleri kente çalışmaya gider ve bir süre geniş bir aile ilişkisini sürdürür, ancak oraya yerleşme eş ve çocuklarını da götürerek geniş aileden ayrılır. Böylece geniş aile parçalanmaya başlar. (Merter, 1990; 96-97)” Aile küçülerek yeni çekirdek ailenin temelleri atılmış olur.

1.3.2. Sanayileşme ve Kentleşme

Cumhuriyet’in kurulmasında sonra ekonomik hedeflerin gerçekleştirilebilmesi için birtakım teşebbüslerde bulunulmuştur. Bu teşebbüsler bağlamında 1927 yılında Teşvik Sanayi Kanunu uygulamaya koyularak özel sanayi kuruluşlarının desteklenmesi hedeflenmiştir. 1930’lu yıllardan itibaren ise Türkiye Cumhuriyeti’nde devletçilik politikası izlenmeye başlanmış ve bu karar doğrultusunda Birinci ve İkinci Beş Yıllık Sanayi Planları uygulamaya konulmuştur. Burada amaç, kamu kesiminin çeşitli sanayi sektörlerine girmesinin hedeflenmesidir. “1950’li yıllardan itibaren tarımsal kalkınmayı ön plana alan bir sanayileşme modeli uygulanmaya başlanmıştır. (Merter, 1990; 77)”

Türkiye’de sanayinin gelişimi yaygınlaşmış, nüfus artışı hızlanmış, ulaşım gelişmiş, köyler dışarıya açılmaya başlamıştır. Bu dönemde tarımda makineleşme oranı artmış; 1948’de 1750 olan traktör sayısı 1960’da 40.000’i bulmuştur. Yine bu dönemde insanın çevre ile olan ilgisi artmış, kentlerde iş imkânı doğmuş, köyden kente göç başlamıştır. Haberleşme ve ulaşım imkânlarının artması, radyonun

yaygınlaşması sonucunda, köyler eski gelenekselliğinden bir ölçüde ayrılmıştır. (Atalay, 1983; 42)

Türk toplumunda köylüler kısıtlı tarım ürünü sağladıkları geleneksel yöntemlerden sonra sanayileşmeye dayanan yöntemlere doğru hızlı şekilde geçiş yapmıştır. Daha önceleri sadece kapalı pazar ekonomisine dayanan ve kendilerine yeten bir üretim kapasitelerine sahip olan köylüler sanayileşme ile tarım dışı faaliyetlere yönelmiş ve hızla köylülüklerinden kopmaya başlamışlardır.

Türkiye’de sanayileşmenin sonucunda oluşan etkileri sıralamak konunun özetlenmesi açısından faydalı olacaktır:

1- Sanayileşmenin en önemli sonuçlarından biri köyden kente göç adını verdiğimiz sosyal hareketliliği arttırmasıdır. Diğer taraftan kentleşme sürecini etkileyerek, diğer bütün sosyal kurumları etkilemiş ve değiştirmiştir. “Sanayileşme sonucunda mevcut kentler büyürken, aniden mantar gibi biten bazı kentler de ortaya çıkmaktadır. Sanayi merkezleri mıknatıs gibi çekim merkezleri olmuşlardır. (Akt. Merter, 1990; 77)

2- Sanayileşme sonucunda, “kırsal kesimde yeni tıbbi metotların uygulanması, ulaşım imkânlarının iyileşmesi, salgın hastalıkların önlenmesi sonucunda kırsal kesimlerde doğum ve ölüm oranları arasındaki denge bozulmuş böylece köylerde hızla artan nüfus şehirlere göç ederek kentleşme dediğimiz sosyal değişmeyi meydana getirmişlerdir. (Akt. Merter, 1990; 77)”

3- Sanayileşme ile birlikte “kapalı toplum hayatı çözülmeye başlamış, sosyal hareketlilik hız kazanmıştır. (Akt. Merter, 1990; 77)

4- Sanayileşme beraberinde hızlı bir teknolojik birikim meydana getirmiş ve teknolojinin nimetlerini halka sunmuştur. “Teknolojinin faydalarından istifade etmek isteyen toplumların geleneksel kültürleri de büyük oranda değişmiştir. (Akt. Merter, 1990; 78)”

Sanayileşme, toplumlarda sadece ekonomik anlamda değil, toplumsal açıdan da değişiklik yaratmıştır. Çalışmamız açısından değerlendirilmesi gereken önemli kısmı, aile yapısında ve aile içi ilişkilerinde meydana getirdiği değişikliklerdir. Sanayileşme aile yapısında önemli değişimler yapan bir süreç olmuştur. Ancak çekirdek ailenin sanayileşmenin ürünü olduğunu öne süren görüşler olduğu kadar, çekirdek ailenin ortaya çıkmasında kentleşme ve sanayileşmeye ihtiyaç olmadığını savunan görüş ve araştırmalar da vardır. Bu görüşü savunanlardan birkaçı konu ile ilgili şu açıklamaları yapmışlardır:

Japonya ileri derecede endüstrileşme ve kentleşmesine rağmen, geniş aile biçimini ve ilişkilerini belli oranda sürdürmektedir. Sjoberg, oldukça güvenilir bir şekilde endüstri öncesi toplumlarda, geniş ailelerin köysel yörelerden çok kentlerde görüldüğünü açıklarken, Nimkoff Moddleton ve Murdoc, avcılık ve toplayıcılıkla geçinen ilkel toplumlarda da aile biçiminin bağımsız çekirdek aile olduğunu göstermişlerdir (Timur, 1972; 11).

Goode, değişik ülkelerden aldıkları örneklere dayanarak yapmış olduğu çalışmada, sanayi toplumunda ailenin çeşitli yönlerden değiştiğini ve bu değişimde teknoloji ve kentleşmenin en önemli rolü oynadığını belirterek; sanayinin, çekirdek ailenin oluşumunda önemli bir etken olduğunu ifade etmiştir. (Goode, Akt., Merter, 1990; 79)

Sanayileşme ile beraber kalabalık olan aileler, eski fonksiyonlarını kaybederek, küçük aileler, daha az kalabalık aileler şeklini almıştır. Çünkü kapalı aile ekonomisinin egemen olduğu zamanlarda, ailede herkese büyük iş düştüğünden çok çocuk yapılması isteği etkindir. Böylece daha fazla işgücüne sahip olunmakta ve bu işgücü açığı da aile içerisinde sağlanmaktaydı. Ancak bu düşünce zaman içerisinde koşulların da değişmesi ile eski etkinliğini kaybetmiştir. Artık aileler gelecek yıllarını garantiye almak ve topraklarının parçalanıp dağılmasını önleyebilmek için doğurganlıkta bir azalmaya doğru gitmiştir. Böylece sahip oldukları konumu koruyabileceklerini düşünmüş ve topraklarının miras gibi nedenlerle bölünmesini ve tüketilmesini de önlemeye çalışmışlardır. Uyguladıkları

bu yöntemle “bir taraftan çok geniş olan hane halkı sayısını azaltırken, diğer taraftan evli çiftlerin yaşam sürelerinin artması ve bu çiftlerin kendilerine ait evlerini kurmaları sonucunda, aile kurumu gittikçe küçülmüştür. (Brown; 1981; 12-13)”

Ailenin değişiminde önemli bir paya sahip bir diğer olgu kentleşmedir. “Kentleşme her şeyden önce nüfusun büyük oranının tarımdan ve topraktan kopup tarım dışı alanlarda, sanayide karmaşık örgütlerde ve dolayısı ile köyden başka yerlerde, kentlerde hayatlarını kazanmaya ve yaşamaya başlamaları demektir. (Kıray, 1982; 167)”

Kentleşme hareketlerinin başlangıcında sanayi devriminin olduğu kabul edilir. Tarımda makineleşme ve modernleşme, sanayileşme ile birleşince hızla kentleşme sürecine gidilmiştir. Bunun sonucunda da nüfusun büyük bir bölümü kentlere akın etmiş, büyük oranda kentlerde yaşamaya başlamışlardır. Kentleşme ve kent sorunları Türkiye’de de 1950’li yıllardan itibaren gündemi işgal etmiş önemli bir olgudur. Batı’ da kentleşme, sanayileşme ile beraber yaşanan bir olay iken, Türkiye’ de kentleşme sanayileşmeye paralel olarak gelişme gösterememiş, kentleşme hızı sanayileşme hızından yüksek olarak seyretmiştir. Kentleşmenin nedenleri olarak; hızlı nüfus artışı, tıp ve sağlık alanındaki gelişmelerin sonucunda doğum oranının yüksek olması, ancak ölüm oranlarının düşük olması, tarımda makineleşme sonucunda tarımda iş gücü fazlası nedeniyle gizli işsiz oluşması, ulaşım imkânlarının artması, Marshall plânı çerçevesinde, kırsal alanlara zirai ve tıbbi yardım yapılması sonucunda fiyat artışı ile beraber küçük toprak sahiplerinin topraklarını daha da genişletip elinde tutması ve bu toprakların miras yoluyla parçalanması sayılabilir.

Türkiye’ de 1950’de belirgin hâle gelen nüfus patlaması kentleşmeyi doğurmuştur. Bilindiği gibi kentleşme iki biçimde ortaya çıkar. Birinci hâlde kentlerde oluşan ve büyüyen sanayinin kırsal kesimdeki nüfus fazlasını çekmesi, ikinci hâlde ise kırsal alanlardaki nüfus fazlasının köyün toplumsal ve ekonomik şartlar tarafından itilmesi söz konusudur. Birinci durumda meydana gelen kentleşme, ikinci durumda meydana gelen ise sağlıksız kentleşmedir. 1950’ lerin kentleşmesi

kırsal alanların nüfus fazlasını itmesinden ileri gelen sağlıklı bir kentleşmedir. (Devlet İstatistik Enstitüsü, 1973; 68)

Yukarıda sayılan kentleşmenin nedenleri sonucunda zaman içerisinde kentli nüfusun genel nüfus içerisindeki payı hızla artarken, buna karşılık köylü nüfusunun oranında da bir azalma söz konusudur. Türkiye’de yapılan nüfus sayımlarına göre bu değişikliği tablo olarak şu şekilde gösterebiliriz:

Tablo 1: Sayım Yılları İtibariyle Nüfusun Şehir ve Köylerde Oturma Durumu

Sayım	Şehir(%)	Köy(%)
1927	24,2	75,8
1935	23,5	76,5
1940	24,4	75,6
1945	24,9	75,1
1950	25,0	75,0
1955	28,0	71,2
1960	31,9	68,1
1965	34,4	65,6
1970	38,5	61,1
1975	41,8	58,2
1980	49,2	50,8
1985	53,0	47,0

Kaynak: İktisadi Rapor – 1988, Ankara, 1988, sf 39, Tablo: 19.

Görüldüğü gibi Türkiye’de kentleşme 1950’li yıllardan itibaren artış göstermiştir. Ancak bu artış da bölgelere ve kentlere göre dengeli bir dağılım göstermemiştir. 1977 yılına gelindiğinde ise fark gittikçe büyümüştür. 1997 nüfus sayımı sonuçlarına göre, nüfusun %65’i kentlerde otururken, sadece %35’i kırsal kesimde toplanmıştır. Nüfusun büyük çoğunluğu İstanbul, Ankara ve İzmir gibi

büyük kentlerde toplanmıştır. Bölgeler açısından bakarsak Ege, Marmara, Akdeniz ve Orta Anadolu' da yüksek oranda bir kentleşme söz konusudur. Bu durumu tablo şeklinde şöyle belirtebiliriz:

Tablo 2: 1975 Yılında Bölgelere Göre Kentleşme

Bölgeler	Kentleşme Derecesi %
Marmara Bölgesi	51,9
Akdeniz Bölgesi	44,6
Ege Bölgesi	37,1
Orta Anadolu Bölgesi	39,6
Güney Doğu Anadolu Bölgesi	31,6
Doğu Anadolu Bölgesi	23,6
Karadeniz Bölgesi	20,7
Türkiye Ortalaması	37,3

Kaynak: Ruşen Keleş, Bölgesel Gelişme ve Yurt Dışına Göç, Göç ve Değişme, sf 155.

Bölgeler arası bu dengesizlik ve kentleşme hızının sanayileşme hızından yüksek olması kentleşmenin olumsuz birçok sonucunu doğurmuştur. Bunlardan en belirgin olanı kendini konut alanında göstermiştir. Kentleşmenin yarattığı sorunları şu şekilde sıralayabiliriz:

- Gecekondulaşma sorunu
- Düzensiz yapılaşma
- Yeşil ve açık alanların yetersizliği
- Hava kirliliği
- Sosyal ve kültürel gelişmenin sağlanamaması
- Çöplerin toplanması ve depolanmasındaki sorunlar

- Altyapı sorunlarının artması
- Eğitim ve sağlık alanında ihtiyaçların karşılanamaması

Kentleşmenin konumuz açısından önemli olan sonucuna, yani aile yapılarına etkilerini ise şu şekilde açıklayabiliriz:

Hızlı kentleşme, köy nüfusunun hızlı bir biçimde kentlere doğru akması ve bunun sonucunda da göç edenlerle kentte yaşayanlar arasında değer ve kültür uyumsuzluğuna yol açmaktadır. Kırsal alandan gelen aileler kent ve çevresinde oluşturdukları “gecekondu” olarak tanımlanan fiziki şartları ve altyapısı eksik yerleşimlerde yaşamlarını sürdürmeye çalışmaktadır. Kırsal alandaki ve kentteki bireylerin kültür yapıları ve değerleri, dolayısıyla da aile yapıları birbirinden farklı olduğundan kültürel çatışmalar ve ekonomik bunalımlar yaşanması kaçınılmaz olmaktadır. Bunun sonucunda da aile kurumu başta olmak üzere gerek bireylerde gerekse toplumsal kurumlarda sorunlara yol açmaktadır.

Daha iyi yaşama özlemi içinde şehre göç eden aile geldiği yerde tam olarak umduğunu bulamamakta, şehirde yeni ve katlanılması güç sorunlarla karşı karşıya kalmaktadır. Örf ve adetlerine sadık, kapalı ve özel bir toplumsal yaşam biçimine sahip gecekonduyunun çekirdek ailesi geniş kırsal aileden de, kentin modern çekirdek ailesinden de farklı bir kültüre sahiptir. Göç ettiği şehre uyum güclüğü içindedir. Özellikle işsizlik ve yetersiz gelir düzeyi bu uyumu daha da zorlaştırmaktadır. Kentin insan yaşamına konforunun çekiciliğine özenmekte, ancak kentteki gelenek ve göreneklerin kırsal kesimlerdekine uymaması nedeniyle aynı zamanda kent değerlerini yadırgamaktadır. Erkek, otoritesini yitirmekten korkmakta, kadın ve çocuklar daha bağımsız olmak istemektedirler. (Ceylan, www.sosyalhizmetuzmani.org, 20.02.2008)

Sosyal hayatta yaşanan bu gelişmelerin etkisi ile kentlerde özellikle gençler ve çocuklarda ciddi travmalar yaşanabilmekte, sosyal dayanışmanın kentlerde zayıf olması sebebi ile de dar gelirli aileler başta olmak üzere dezavantajlı kesimler ciddi sıkıntılar yaşamaktadır. (Ceylan, www.sosyalhizmetuzmani.org, 20.02.2008)

Kentleşme, kentlere fazla nüfusun akın etmesi ve kültürel çatışmalar yaşanması dışında ekonomik açıdan da farklılıklar yaratmıştır. “Şehirleşmenin artması ve yaygınlaşması sonucunda köyün üretim yapısı ve üretim şekli de değişmiştir. Kentleşmenin yaygın olmadığı zamanlarda kendine yetecek kadar üretim yapan köy ailesi şehirlerin kurulduğu zamandan beri piyasa için üretimde bulunmuşlardır. (Freyer, 1967; 196)” Böylece kırsal alanda toplum kapalı aile ekonomisinden, piyasa ekonomisine doğru bir geçiş gerçekleştirmiştir.

Aile içerisinde çocuğun eğitime yönelik olan tutum da kentleşme ile değişikliğe uğramış, özellikle kırsal alanlarda ailelerin eğitime olan ilgisini arttırmıştır. Özellikle erkek çocuklarını okutmak istemede belirgin bir artış söz konusudur. Bu noktada eğitimin aile içi ilişkilerine yaptığı etkiyi de kısaca özetlemek çalışmamız açısından yararlı olacaktır. Eğitim etkisi kırsal alanda köyden kente olan göçü kolaylaştırmış bu da geleneksel aile yapısının parçalanmasına ve kadının statüsünün artmasına neden olmuştur. Kadının statüsündeki değişiklik, aile içi ilişkilerde ve kararlarda etkili olmasını sağlamıştır. Yine kadının statüsündeki bu değişikliğin bir benzeri eğitim yoluyla çocuklarda da görülür. Ailede gençlerin kararlara katılması ve eş seçimindeki bağımsızlıkta da yine eğitimin etkisi kendini göstermektedir.

1.3.3. Nüfus Yapısında Meydana Gelen Değişimlerin Etkisi

Bir toplumda sosyal ve ekonomik değişimleri net bir biçimde görebilmek için, o toplumun nüfus potansiyelini ayrıntılı bir biçimde bilmek gereklidir. Toplumdaki demografik değişimler, toplumsal yapıdaki ana değişimlerin özelliklerini yansıtır. Ülkelerin ekonomik, sosyal ve kültürel yönde yapmış olduğu kalkınma çabaları nüfus yapısını etkiler. (Merter, 1990; 80)

Doğum oranlarındaki çoğalmaya karşılık, ölüm oranındaki azalma sonucu zaman içerisinde Türkiye nüfusu hızlı bir biçimde artmıştır. Türkiye nüfusu 1950 yılından itibaren belirgin şekilde artış göstermeye başlamıştır. Bundan önce

Türkiye’de aile, “toplumsal ve ekonomik yapıda olduğu kadar nüfus yapısıyla da uyumlu bir ilişki içerisindeydi. Bu dönemlerde toplumlarda yüksek doğurganlık özellikleri görülmekle birlikte, yüksek düzeyde de ölüm oranı olduğu için nüfus dengeli bir şekilde artıyordu. Bu durumda aile büyüklüğü ve üretimde gerekli olan toprak ve işgücü arasında denge sağlanabilmekteydi. (Özbay, 1984; 36)” Ancak daha sonraki yıllarda toprak ve işgücü arasında kurulan bu denge bozulmuş ve üretimde iş gücüne duyulan gereksinimin aile tarafından karşılanması nedeniyle çok çocuk yapma arzusu meydana gelmiştir. Böylece üretimde aile üyelerinin tümünün bir görevi olduğu düşünülürse, çok çocuk yapmanın zirai işletmelerde daha çok çalışma gücü yaratma amacı taşıdığı görülmektedir.

Sanayileşme ve kentleşme ile kapalı köy ekonomisinden, piyasa için üretim esasına dayanan bir ekonomi anlayışına geçilmekle beraber “ailenin bağımsız bir ekonomik birim olma niteliği zayıflamıştır. Ayrıca aileler buldukları konumu koruyabilmek, topraklarının miras ya da satış yoluyla parçalanıp tüketilmesini önleyebilmek ya da ailenin yaşamını gelecekte garantiye alabilmek için, kendi bünyelerinde doğurganlığı azaltma gibi belirli düzen değişiklikleri geçirmek zorunda kalmışlardır. (Özbay, 1984; 42)” Bu da, aile içerisinde yaşayan bireylerin ve evlenme yaşının da yükselmesine neden olmuştur. Doğurganlığın azalması ile hane halkı sayısının azalması ve yeni evlenen çiftlerin ayrı eve çıkmayı tercih etmesi gibi nedenlerle aile kurumunda küçülme meydana gelmiştir.

Köy toplumlarında, nüfusun artması ile aile ilişkileri ve toprak yapısı hemen değişmemektedir. Beliren iş gücü fazlası ve dolayısıyla işsizlik zaman içerisinde ortaya çıkmaktadır. Nüfus ve toprak ilişkisinin bozulması aile yapısında birtakım değişimleri zaman içerisinde ortaya çıkarmaktadır. Bunun sonucunda “çoğu zaman kırsal aileler yönünden en az istenen şekilde olmakla beraber, anne tarafı akrabaların aileye katılmasına sebep olur. Hâlbuki geleneksel aileye has olan değerler, baba tarafı akrabalarının himaye edilmesini öngörür. Bir kimsenin damadı ile oturması arzulanan bir aile biçimi olmamasına rağmen, değişen tarım ekonomisi şartları ve artan bu az arzulanan aile biçimini dahi ortaya çıkarabilmektedir. (Kıray, 1982; 26)”

1.3.4. Kitle İletişim Araçlarının Aile Yapısına Etkileri

Türkiye’de kitle iletişim araçlarından ilk olarak radyo, toplum yaşamına girmiştir. Ancak başlangıçta toplumda tüm kesimlere ulaşması sağlanamamıştır. “1949 yılına kadar Türkiye’de yayınlar Ankara’da iki verici ile yapılmış, ancak ülkenin %20’si yani beşte biri yayınları izleyebilmiştir. 1949 yılında bu oran 25.3’e çıkmıştır. (Aziz, 1983; 113)” Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu’nun 1964 yılında kurulması ile radyo alanında gelişmeler hızlanmış ve yayın türleri ile içeriklerinde, aynı zamanda yayın sayısında artışlar olmuştur.

Türkiye’de televizyonun toplum yaşamına girmesi ise 1960’lı yılların sonuna doğru olmuştur. “Türkiye’deki televizyon yayınları dünyadaki gelişimden 32 yıl sonra başlamıştır. 1960’lı yıllarda televizyon kitlesel haberleşme aracı olarak dünyada altın çağını yaşarken, Türkiye’de görüntüye dayanan elektronik haberleşmenin yapılıp yapılmaması tartışmaları sürdürülüyordu. T.R.T.’nin kurulması ile bu konuda çalışmaların hızlandığı görülmektedir. (Aziz, 1983; 115)” Televizyonun pahalı bir kitle iletişim aracı olması da televizyon ile ilgili yatırımların devlet tarafından yapılmasını geciktirmiştir.

“T.R.T.’nin dış ülkelerle kurduğu ilişkiler sonucu, T.R.T. Ankara’dan 5 KW gücünde bir televizyon vericisi ile ilk televizyon yayınına başlamıştır. Ankara’da toplam 1 milyon 270 bin kişiye teorik olarak seslenen bu yayınlar, 1972 yılına kadar sürmüş, bu tarihten sonra televizyon yayınları hızlı yayılmaya başlamıştır. Özellikle televizyon ile ilgili yatırımların plan kapsamına alınması, televizyon yayınlarının gelişimine neden olmuştur. (Aziz, 1983; 115-116)” 1980’li yıllara gelindiğinde televizyondan büyük oranda tüm nüfus yararlanmış ve televizyon bütün Türkiye’de izlenebilir duruma gelmiştir.

Tablo 3: Türkiye’ de Radyo ve Televizyon’ un Gelişimi

<u>Yıllar</u>	<u>Şehir(Radyo)</u>	<u>Şehir(TV)</u>	<u>Köy(Radyo)</u>	<u>Köy(TV)</u>
1977	2.850.452	1.775.745	1.401.021	243.537
1978	2.907.686	2.194.211	1.371.242	337.330
1979	2.957.315	2.547.578	1.318.121	450.494
1980	2.977.450	2.802.135	1.306.303	546.003
1981	3.000.133	3.644.053	1.288.403	778.375
1982	2.981.009	3.790.973	1.321.686	996.352
1983	3.137.500	4.266.213	1.162.285	918.318
1984	4.296.048	5.178.054	1.423.054	1.159.326

Kaynak: Devlet İstatistik Enstitüsü, Türkiye İstatistik Yıllığı, 1988, Devlet İstatistik Enstitüsü Yayını, No: 1250, Ankara 1988

Tablodan da görülebileceği gibi hem kırsal alanda, hem de kentsel bölgelerde radyonun da, televizyonun da yıllara göre belirgin bir şekilde arttığı görülmektedir.

Telefon da bir diğer kitle iletişim aracı olarak önemli bir öneme sahiptir. Özellikle köyden kente göç sonucu köy – kasaba – kent arasında haberleşme ihtiyacı çok büyük oranda olmuştur. Ancak telefon bu ihtiyaca uygun şekilde aynı hızda gelişmeye sahip olamamıştır. Çok geç olmakla birlikte PTT’ nin yaptığı çalışmalarla birlikte 1970’li yıllardan sonra telefon hızla yaşamımıza girmeye başlamıştır. Köylerde de televizyon, radyo, telefon zamanla önemli kitle iletişim araçları olarak işlevlerini sürdürmüştür. Çünkü bu iletişim araçları köylerin dış dünya ile arasındaki bağlantıyı kurması açısından büyük önem taşımaktadır. Ancak diğer kitle iletişim araçları olan gazete, kitap ve dergi köylülerin yaşamında önemli bir paya sahip değildir. Bunun nedeni köylülerimizin eğitim düzeylerinin düşük olması ve bunun sonucunda da yazılanları anlayacak ve yorumlayacak düzeyde bir kültüre sahip olmamalarıdır.

Radyo ve televizyonun aile yapısındaki etkileri ise şu şekildedir:

Radyo ve televizyon köylüler ile dış dünya arasındaki bağlantıyı sağlamış, köy toplumunu kapalı toplum olmaktan kurtarmış, açık toplum hâline getirmiştir. “Radyo ve televizyon gibi haberleşme vasıtaları, köyü kapalı bir çevre olmaktan çıkararak, köylünün sosyal temas sahasını genişletmiştir. (Merter, 1990; 113)”

Kitle iletişim araçları, ailenin eğitim, sağlık, dini inanışlar, kadının toplumdaki yeri gibi olguları etkileme gücüne sahiptir. Aile gibi toplumsal, kültürel, siyasal ve ekonomik gelişmelerden etkilenen bir kurumun kitle iletişim araçlarından da etkilenmesi de kaçınılmazdır. Ailenin yapısını oluşturan; inançlar, değerler ve tutumlar bu etki ile zaman içerisinde farklılaşabilmektedir. Örneğin yayınlar arasında kimi zaman lüks hayat özendirilmekte, bireyler tüketim mallarının cazip gösterilmesi ile tüketim çılgınlığına kapılabilmektedirler.

1.4. Toplumsal Cinsiyet Düzeni ve Aile İçi İlişkiler

1.4.1. Kadınlık-Erkeklik

Toplumsal cinsiyet psikolojisinde en yaygın anlayış birer grup olarak kadınların ve erkeklerin farklı kişilik özelliklerine sahip olduğunu varsayar: Kadınlar ve erkekler, yaradılışları, karakterleri, dış görünüşleri, düşünüş biçimleri, yetenekleri ve hatta tüm kişilik yapıları açısından birbirlerinden farklıdır. (Connell, 1999; 225)

Erkek ve kadın birtakım kişilik özelliklerine göre karakterize edilerek “kadın” veya “erkek” olarak tanımlanır. Günümüz Türkiye’inde ve diğer toplumların çoğunda erkeğe, saldırganlık, sertlik, öfke, şiddet, uzlaşmazlık gibi özellikler yakıştırılırken; kadın için bu özelliklerin tam tersi olarak yumuşaklık, hoşgörü, sevecenlik, uzlaşma, yapıcı olma uygun görülmektedir. Erkek ve kadın da kendilerine uygun görülen özelliklere göre kişiliklerini oluşturmaktadırlar. Erkek, erkekliğini elde edebilmek için sayılan özelliklere sahip olabilmek için bir savaş vermekte ve

erkeklığının peşinden koşmaya çalışmaktadır. Çünkü bu zorlu aşamalardan geçmeden erkeklerin erkeklikleri toplum tarafından kabul görmemekte ve onaylanmamaktadır. Yani bir anlamda “erkeklik” erkeklerin zorlu bir sürü aşamadan geçerek kazanması gereken, bu aşamaları tamamlamadan kazanması imkânsız olan bir ödül olarak algılanmaktadır.

“Oğlanlar, oğlanlar olarak dünyaya gelmezler, onlar oğlan yapılırlar.” İşte bu tanımlama, sosyalizasyonun cinsiyet farklılıkları temelinde geliştiğinin altını çiziyor. Çünkü ebeveynler, erkek çocuklarını “tipik” erkeksi davranma yönünde terbiye ederler. Bazı anne ve babalar, bu mekanizmaya karşı koyduklarını ve cinsiyet ayrımına itibar etmediklerini, hatta farklılıkları pekiştiren oyuncakları almadıklarını vurgulasalar da, Bründel ve Hurrelmann, yaptıkları araştırmalarda, “eğitim alanında cinsiyet ayrımının, son derece örtülü” bir biçimde geliştiği sonucuna varmışlardır. (Onur, Koyuncu, 2004; 41)

Erkeklerle aşılana özellikler dışında, kadına da asırlardır kadınlığının kabulü için birtakım özellikler empoze edilmiştir. Kadına çocuk bakma, eşine kadınlık yapma ve ev işlerinden sorumlu olma gibi işler yüklenmiş ve kadın ev içerisine hapsedilmiştir. Ancak kadınların iş sahalarındaki rollerinin artması ve çalışma hayatına katılması ile kadının geleneksel rollerinde kırılmalar meydana gelmiş bu da kadının gelişimine olumlu katkı sağlamıştır.

Erkeklerle “erkek” olmalarının gereği olarak duygusallıktan uzak durmaları ve sert olmaları gerektiği gibi bir misyon yüklenerek erkeğin kadından farklılığı duygusal açıdan da vurgulanmaktadır. Böyle bir düşünce yapısı içinde yetişen erkek, toplum içinde iken duygularını açıkça ifade etmekten kaçınıp hislerine gem vururken, yalnız kaldığında daha kırılana, hassas ve duygusal bir yapıya bürünebilmektedir. Erkek toplumda dayatılmış erkeklik kuralları gereği toplum içinde mümkün olduğunca eril görünme çabası taşımaktadır.

Ancak belli başlı karakteristik özelliklerine rağmen, “üzerinde genellemeler yapabileceğimiz tüm toplumlar ve zamanlar için aynı ve değişmez tek bir “erkeklik”

yoktur. Erkeklik ve kadınlık içsel olarak ilişkisel (relational) kavramlardır; yani birbirlerine göre, birbiriyle ilişki içinde anlam kazanırlar. (Maral, 2004; 129)”

Kadınlığın ve erkekliğin farklılığına yapılan vurgular dışında onların aslında birbirlerini tamamlayan iki yarım olduğuna dair de düşünceler vardır. “... kadın ve erkek ‘olma’yı koşullayan kültürel pratiklerin, kadına ve erkeğe eksik bir insanlık halini reva görmesidir. Kadınlık ve erkekliği birbirinin karşıtı olarak değerlendiren kültürler, onların toplumsal ve psikolojik farklılıklarını abartırlar. Oysa farklı olmaktan çok daha fazla benzer olan erkek ve kadın, ancak birbirleriyle birleştiğinde ‘tamlik’ kazanabilen eksik yarımlardır; bu nedenle kadının ve erkeğin karşılıklı olarak birbirini dışlayan kategoriler olduğu düşüncesine dayanan toplumsal cinsiyet kimliği, kadın ile erkek arasındaki doğal farklılıkları ifade etmekten çok, onlar arasındaki ‘doğal benzerlik’ in bastırılmasına hizmet eder. (Atay, 2004; 29)”

1.4.2. Hegemonik Erkeklik

R.W Connell’e (1999; 142) göre bir kültürde veya yapıda genellikle farklı erkeklik biçimleri bir arada ve birbirine alternatif yaşam biçimleri olmaktan çok, karşılıklı hiyerarşi ve mücadele gibi ilişki içerisinde varlık gösterir. Ancak çoğunlukla bu erkeklik biçimlerinden birisi diğerleri üzerinde egemenlik kuran, baskın bir yapıya sahiptir. Connell, bu baskın erkeklik biçimini “hegemonik erkeklik” olarak adlandırmaktadır.

Hegemonik erkeklik hem kadınlar üzerinde kurduğu iktidar nedeniyle hegemoniktir, hem de diğer erkeklik biçimleri üzerinde kurduğu iktidar ile. (Cengiz, Tol ve Küçükural, 2004; 55)

İnsanlık tarihinde insan ve doğa arasında ortaya çıkan eşitsizlik biçimi ilk eşitsizliktir. İnsan doğaya bağlı iken bir yandan da onun nimetlerinden faydalanmıştır. İnsanlık tarihindeki ikinci eşitsizlik ise kadın ile erkek arasındadır. Asırlardan beri kadın, erkeğe bağımlı ve mahkûm konumdadır. Bu durum da erkek iktidarını ortaya çıkarmıştır. Saban tarımının başlangıcından itibaren bu eşitsizlik

yaygın şeklini almış ve erkek ile kadın arasındaki roller belirlenmiştir. Tarlayı sürmek, çeşitli şartlarda fiziksel güce sahip olma zorunluluğu –toprağı elde tutmak için (mülkiyet) savaşıma gerekliliği- gibi nedenlerle erkek öne çıkarken, kadın ev yaşamı içerisine hapsedilmiştir. Bunun sonucunda kadın, erkek karşısında geri planda kalmış ve roller buna göre oluşmuştur. Oluşan bu kimlik sonucunda erkek, kadın karşısındaki birincil duruma geçmiş ve iktidarını oluşturmaya çalışmıştır. “Üzerinde durulması gereken nokta, erkeğin ‘geçim’de (üretim sürecinde) etkin ve başat olduğu toplumsallıkta, cinsiyetler arası eşitsizliğin ve erkek iktidarının kendisini göstermesi, buna karşılık kadının daha belirleyici olduğu, besin toplayıcılığı ve çapa tarımı gibi ekonomik süreçlerde kadından yana bir cinsiyet eşitsizliğinin ortaya çıkmamasıdır. Kadının topluluğun geçiminde erkekten daha etkin konum kazandığı durumlarda cinsiyetler-arası eşitlik artarak kendisini göstermektedir. Yani kadının ekonomik katkısının merkezi ve hayati olmasının sonucu, ‘kadın iktidarı’ olmamakta, aksine neredeyse iktidardan söz edilemez bir noktaya doğru ilerlenmektedir. (Atay, 2004; 17)”

Toplumsal cinsiyet düzeninde kadın ve erkeğe verilen roller toplumdaki topluma değişmekle beraber Türk toplumu gibi ataerkil toplumlarda, toplumsallaşma sürecinde çoğunlukla kız çocuklarına duygusal, anlayışlı, hoşgörülü gibi nitelikler atfedilirken, erkek çocukların sert, kavgacı, hırslı, bağımsız bir kişilik kazanması için çaba harcanmaktadır. Çocukluktan itibaren bireylere giydirilen bu kimlikler aracılığıyla erkeğin eyleyen bir özne, kadının ise değer taşıyıcısı/nesnesi olduğu ataerkil toplumsal cinsiyet rejimi. (Mulvey, 1993; 24)

Erkeğin iktidarı ve egemenliği sadece kültürel ve sosyal açıdan değil dini açıdan da vurgulanır. Kur’an’da erkeklik bir cinsiyet olarak yüceltilmese de sıklıkla tekrar edilen hep erkeklerdir. Kur’an’da kıssaların kahramanları, “iyi” yi temsil eden erkekler (ulû’lâzım peygamberler, nebiler, resuller, salihler, alîmler, yöneticiler, şehitler, gaziler, mücahitler) ile “kötü”yü temsil eden çeşitli konum ve statülerde iktidar ve güç sahibi zalim erkeklerdir. (Tuksal, 2004; 83) Kur’an’la bildirilen ilahi mesajlar toplumun tüm kesimini kucaklayan, kadın ve erkek ayrımı yapılmadan bütün insanlığa yöneltilen mesajlardır. Ancak çoğu ayette kadın dolaylı yollardan

mesajın muhatabı iken erkeğin konumu doğrudandır. Çoğu ayette mesaj doğrudan erkekler üzerinden verilir. Bunun sonucunda da ortaya “erkek egemen bir fon çıkmaktadır. İslam geleneğinde bu fonun, tarihsel doku, bir zemin olarak değil de ‘mutlak bir format’ olarak algılandığına şahit oluyoruz. Farklı kadınlık ve erkeklik kurgularının yadsınmasını ve özellikle kadın erkek ilişkilerinin, erkek egemen formata uygun hale getirilmesini savunan geleneksel anlayışlar da, bu algıdan beslenerek taleplerini meşrulaştırmakta ve hatta dayatmaktadırlar. (Tuksal, 2004; 83-84) Çoğunlukla dini inancı kuvvetli olan İslami kesimde erkek bu durumu lehine kullanabilmektedir. Özellikle erkeğin kadından sorumlu olduğunu belirten ve kadını idare eden biri olarak konumlandığı pasajların Türk erkeklerinin geleneksel rollerine ne derece uyumlu olduğu görülür. “Kadınları idare etme görevinin en yüce otorite olan Allah tarafından kendilerine bahşedildiğini düşünen erkekler, bunun kendi fitratlarında bulunan doğal bir üstünlükten kaynaklandığına inanmaktadırlar. (Tuksal, 2004; 87)” Dini açıklamalarda kadının erkeğin tüm emirlerine itiraz etmeden itaat etmesi beklenmektedir. Ancak kadının erkekten böyle bir talepte bulunması mümkün değildir. Bu da hegemonik erkekliğin İslami açıdan da üretilmesine neden olmaktadır.

Hegemonik erkekliğin günümüzde bir kriz içerisinde olduğu tartışmaları sürüp gitmektedir. Cinsiyet düzeninde meydana gelmiş olan hızlı değişimlerin sonucunda son yıllarda gay ve lezbiyen hareketlerinin etkisiyle artık erkeklik sorgulanır bir duruma gelmiştir. Erkekliğin sorgulanır duruma gelmesindeki bir diğer neden, kadınların iş yaşamında aktif bir rol alarak iş bölümüne katılması ve erkeğin ekonomik özgürlüğünü tehlikeye atmasıdır. Para kazanmadan dolayı gücünü elinde tutmaya çalışan erkek, kadınların çalışma hayatına girmesi ile bu iktidarının yıkılması sürecine girmiştir. Modernite sonucunda o ana dek sorgulanmayan davranış kalıpları, içselleştirilmiş roller ve kimlikler sarsılma veya tamamen yok olma tehlikesi ile karşılaşmışlardır. Erkekler özgü roller de bundan nasibini almıştır. Bunun sonucunda da erkek bir kimlik krizi içine girmiştir. Ancak buradaki kriz toplumun her kesimindeki erkeği kapsayan bir kriz değildir. Toplumdaki belli bir erkek kesimi için yani azınlık için söz konusu olan bir krizdir. Bu krizin de

geleneksel erkek egemen toplumdaki erkeğin iktidarını tamamen etkileyebilecek ya da “hegemonik erkeklik” konumunu tam anlamıyla yıkabilecek boyutta değildir.

1.4.3. Baba-Oğul İlişkisi

Geleneksel olarak aileler erkek çocuklarının olmasını isterler. Çocukluk çağından sonra baba, oğlunun bir iş edinmesini sağlamayı, ona iş öğretmeyi, evlenme çağı geldiği zaman onu evlendirmeyi, gelecekte evin selametini temin edecek şekilde aileyi ona emanet etmeyi her baba arzu etmektedir. (Kıray, 1982; 344) Bu nedenle baba, ailenin devamını sağlayacak ve ekonomik sorumluluğu da yüklenecek olan oğullarıyla iyi bir işletim kurmak zorundadır. Erkek çocuk, baba için kendisinden sonra aileyi emanet edecek biri olarak görüldüğü için kız çocuklarından daha özel bir statüye sahiptir. Baba için, erkek çocukları geleceğinin sigortası olarak görülmektedir ve baba oğul arasındaki ilişki buna göre sürdürülmektedir.

Baba-oğul arasındaki ilişki kimi zaman bir çatışma halinde kimi zaman da iki yakın arkadaş şeklinde olabilmektedir. Baba-oğul arasındaki çatışma halindeki ilişkiye eski Türk tarihinden itibaren rastlanmaktadır. “Türk tarihinde baba-oğul arasındaki anlaşmazlık, çatışma hatta öldürme vakalarına rastlanması manalıdır. Bir atasözü ‘Türk’e beylik vermişler, önce babasını asmış’ sözü eski Türk toplumunun bu yönüyle ilgili olmalıdır. Türklerde beylik, iktidar çok üstün bir değer taşır. ‘Ya devlet başa, ya kuzgun leşe’ atasözü de bu sosyal gerçekliği ifade eder. Eski Türk toplumunda çok kuvvetli olan baba otoritesi oğullarda baş kaldırma ihtirasını beslemiş olur. Bu durumun beye büyük sorumluluklar yükleyen atlı göçebe medeniyeti ile ilgili olması da mümkündür. Ekinci toplumlarda babaya ve yaşlılara daha büyük sevgi gösterilir. (Kaplan, 2005; 20)”

Eski toplumlarda kuvvetli olan baba otoritesinin yarattığı çatışma Tanzimat döneminde azalmış durumdadır. “Baba oğul ilişkisi Tanzimat döneminde bir çatışma değil devamlılık ilişkisidir. (Parla, 2002; 20)” Bu ilişki dönemin romanlarında da yoğun bir şekilde vurgulanmıştır. Kaybedilmiş babanın arayışında hepsinin kurtarıcısı olan şey mutlak bir İslam ahlakı ve epistemolojisidir. En büyük tehlike de

Batıdan gelecek yeniliklerle İslami ahlak ve terbiyeyi kaybetme korkusudur. “Batılılaşma programını belirli kısıtlamalarla yönlendirmeye çalışan Osmanlı aydınları, kaygan ve korunmasız bir zemindeydiler. Artık mutlakçı ve ataerkil bir sultanın otoritesine eskisi gibi yaslanamayan mutlakçı bir kültür, simgesel babasını arıyordu. Metinler yetimdir. Şerif Mardin’ in de söylediği gibi Batılılaşmanın ilk aşamalarında bulunan İslam topluluklarında, babayı simgeleyen “adil hükümdar” modeli tipik bir arayıştır. Nitekim Osmanlı kültürünün Batılılaşmasının ilk aşamalarında da hem siyasal hem de edebi söylem yoğun bir baba arayışını yansıtır. (Parla, 2002; 15-16)”

Türkiye’ de baba-oğul ilişkilerine göz attığımızda ise kentleşme ile beraber baba-oğul ilişkilerinde değişiklikler olduğu görülmektedir. Türk toplumunda kuvvetli olan baba otoritesinin ve oğulun babaya bağlı olma durumunun zaman içerisinde değişiklikler geçirdiği gözlenmektedir. Köylerin dışa açılması, kentleşme ve göç olguları sonucunda baba-oğul ilişkilerinde çözümler meydana gelmiş ve bunun sonucunda da babalar kendilerini eskisi gibi güvende hissetmemeye başlamışlardır. Eskiden toprağa yani bir anlamda babaya bağlı olan oğul artık kendi yaşamını ve ekonomik kazancını babası olmadan da tek başına sağlayabilmektedir. Baba-oğul arasındaki ilişkiler aile biçimlerine göre de farklılık gösterebilmektedir. Geleneksel yapıdaki geniş aile tipi son yıllarda kaybolmaya başlamıştır. Bu durum kentleşme ve nüfus artışından dolayı “ekonomik gücünü kazanan geniş ailede oğulların aile çatışmasını önlemek için ayrılmak ve diğer taraftan, nüfus arttıkça daralan toprağın aileyi geçindiremeyip iş bulmak amacı ile baba ocağından kopmak isteklerinden doğmaktadır. Bugün, az ölçüde kasaba ve şehir aileleri içinde fakat hala geniş ölçüde köy ailelerinde geniş aile tipinin devam ede gelmesinde başlıca sebep, babaların oğullarını dağıtmamak ve hiç olmazsa biri olsun birlikte yaşama âdetidir. (Erdentuğ, 1977; 29) Bu nedenle köy aileleri içerisinde hala babaların oğulları ile birlikte yaşamak için kendi evinde bölmeler yaparak her bir oğul ve gelin için onlara ayrı odalar veya aynı bahçe içerisinde ayrı evler yaptıkları ve oğulları baba evine bağladıkları görülmektedir. Ayrı hanelerde oturan oğullar dahi ekonomik anlamda babaya bağlıdır. Çünkü geniş ailelerde büyük çoğunlukla, gelir kaynakları ortaklaşa

işletilerek tüketilmektedir. Araziler bölünmemiş olup baba sağ olduğu müddetçe herhangi bir mal paylaşımına gidilmez.

Nüfusun hızlı bir şekilde artması ile kırsal alanlardaki ekilebilir alanların daralması sonucunda, mülkiyete karşı olan ilgisizlik de artmıştır. Artık köylerin dışında oluşan iş imkânları çoğalmış, bunun sonucunda da artık babaya bağlılık azalmıştır. Yeni iş sahalarının oluşması babayı tek işveren olmaktan çıkarmış bu da oğulları üzerindeki otoritenin azalmasına neden olmuştur. Yeni iş imkânları aynı zamanda geniş ailelerin çözülmesinde etkili olmuş, bu durum da babanın eski otoritesini yitirmesini ve aileye eskisi gibi hükmedememesi sorununu doğurmuştur.

Geleneksel ailelerde ilişkiler bu şekilde iken modern çekirdek ailede baba oğul ilişkilerinin değişiklikler geçirdiği gözlenir. Geleneksel geniş ailelerde baba, çocuklar için saygı duyulması gereken, genellikle korkulan bir otorite simgesi iken günümüz modern ailelerinde babanın çocukları ile ilişkileri daha yakınlaşmaya başlamıştır. Baba-oğul ilişkisi arkadaşça bir ilişki şekline dönüşmüştür. Anne ile babanın ilişkisi çoğunlukla çocukların yetişmesini belirleyen unsurlardan biri olarak karşımıza çıkar. Geleneksel yapıdaki ailelerde anne ve baba kendi yapamadıklarını ve yaşayamadıklarını çocukları üzerinde uygulamaya çalıştıkça çocuklar ve ebeveynleri arasında çatışmalar baş göstermektedir. Ancak eğitilmiş ve bilgili anne babaların çocukları daha sağlıklı ortamda yetişerek anne ve babası ile dostça ilişkiler geliştirmektedir. Günümüz ailelerindeki bu faktörler baba-oğul ilişkilerinin de yumuşamasına ve olumlu şekilde sürdürülmesine katkı sağlamaktadır. Böylece baba-oğul arasındaki ilişki geleneksel yapıdaki otoriter ilişkinin hâkim olduğu geniş aileden uzaklaşarak daha sağlıklı bir hale gelmeye başlamıştır.

Baba-oğul arasındaki ilişkinin değişmesinde yaş faktörü de etkili olabilmektedir. Baba-oğul arasındaki karşılıklı hak ve görevler, otoriteye dayanan ilişkiler babanın yaşının artmasıyla biçim değiştirmektedir. Başlangıçta bütün ekonomik faaliyetleri yöneten baba, çocuklarının tüm ihtiyaçlarını karşılama görevine karşılık, onlardan saygı ve kararlarına uymalarını beklerken, zamanla

enerjisini kaybetmekle, oğulları hane halkının ekonomik varlığını koruma görevini devralmaktadır. (Eserpek, 1982; 137)

Baba-oğul çatışmasına neden olan faktörlerden biri de yoksulluktur. Köylerde çok zor şartlar yetişen çocuklar, buralardaki modernleşme ile beraber bütçedeki ve ekonomik yapıdaki baba egemenliğine de karşı gelmektedir. Ancak gelir seviyesi yükseldikçe baba-oğul arasındaki çatışmalarda da azalma meydana gelmektedir. Kapalı aile ekonomisinden pazar ekonomisine geçilmesi de baba ile oğul arasındaki birliği etkilemiş, aradaki ilişkiyi güçlü tutacak olan ekonomik amaç ortadan kalkmıştır. Ekonomik özgürlüğünü kazanan ve babasına olan ekonomik bağımlılığından kurtulan erkek bir anlamda babası ile otorite mücadelesine girişmekte ve bu nedenle çatışmalar artmaktadır. "...değişen bir ekonomik yapıda erkek çoğunun ailenin gelirlerini arttırmak amacı ile yeni iş imkânlarından yararlanması ekonomik bağımsızlığını kazanmasına sebep olmaktadır. Bu durumda kazancını ailenin diğer üyeleriyle paylaşmak istemeyen erkek çocuğu babasının otoritesine karşı gelmektedir. (Eserpek, 1982; 7)"

Baba-oğul arasındaki çatışmanın nedeni kırsal alanlardaki geleneksel ailelerde çoğunlukla ekonomik bir nitelik taşıırken, kentlerde ve modern yapıdaki çekirdek ailelerde daha farklı faktörler etkili olabilmektedir. Bu yapıdaki ailelerdeki çatışmaların nedeni kimi zaman ekonomik olmakla beraber dini, siyasi veya kültürel alanlarda da olabilmektedir. Oğul babanın savunduğu siyasi fikirlerden ve dini anlayıştan tamamen farklı bir düşünceye sahip olduğunda babası ile aralarında çeşitli gerilimler ve çatışmalar yaşanabilmektedir. Babanın geçmişte yaşadığı deneyimleri veya yaşayamadığı durumları oğlu üzerinde gerçekleştirmeye çalışması da yine aralarında fikir ayrılığı ve kuşak çatışmasına neden olabilmektedir.

Baba-oğul arasındaki ilişkiler veya yaşanan çatışmalar sadece günlük yaşamla sınırlı kalmamış Türk Edebiyatı'na da yansımıştır. Türk tarihinde baba-oğul ilişkileri önemli bir yer tutmuş ve birçok hikayeye de konu olmuştur. Oğuz Kağan destanından, Dede Korkut hikayelerine uzanan geniş bir yelpazede baba ile oğul arasındaki ilişkiler, çatışmalar, hikayelerin merkezini oluşturmuştur. Oğuz Kağan

destanında Oğuz Han ile babası arasındaki çatışmadan söz edilir. Bu çatışma ve anlaşmazlığın sebebini dini nedenler oluşturur. Oğuz Han doğuştan dindar olan bir kimlikle dünyaya gelmiştir ve anasına da bebekken tek tanrıya inanmadığı takdirde sütünü içmeyeceğini söyler. Anası da büyük sevgisinden dolayı bu çağrıya uyar ve kocasından da bu durumu gizler. Oğuz Han daima Tanrı'nın adını gizli gizli anarak büyür. Oğuz Han delikanlı çağına geldiğinde amcasının kızı ile evlendirilir ve karısını da Tanrı'ya inanması için imana çağırır. Ancak kız bunu kabul etmez. Zaman içerisinde Oğuz Han bir gün diğer amcasının kızı ile karşılaşır ve aynı teklifi ona da yapar. Tek tanrıya inanması halinde onunla evleneceğini söyler. Kız kabul eder ve evlenirler. Oğuz Han'ın babası olan Kara Han durumu öğrenmekte gecikmez ve bütün kavmini toplayarak oğlunun öldürülmesi kararını alır. Çünkü oğlu onların toplumunun dinini inkar ederek baş kaldırmıştır ve bu nedenle sonu ölüm olmalıdır. Ancak Oğuz Han'ın tek tanrı inancını kabul eden sevdiği karısı durumu ona bildirir ve Oğuz Han savaşmak için her türlü hazırlığı yaparak Kara Han taraftarlarının karşısına çıkar.

Yapılan savaşla Oğuz Han babasını öldürür ve Kara Han taraftarlarını da yenerek tahta geçer. “Burada Freud’un ödip kompleksini hatırlatan bir durum vardır. Din ve cinsiyet ile ilgili bir anlaşmazlık yüzünden oğul babasını öldürmüş ve onun yerine geçmiştir. (Kaplan, 2005; 20)”

Oğulun babasını öldürmeye kalkışması, baba-oğul çatışması, Dede Korkut hikâyelerine de konu olmuştur. Dede Korkut hikâyelerinde oğula büyük önem verilir. Bunun nedeni oğulun günün birinde babanın yerini tutacak olmasıdır. Oğlu ve kızı olmayanlar ise Tanrı tarafından lanetlenmiş sayılır. Ancak bir oğulun olması da itibar görmek için yeterli bir neden değildir. Oğulun aynı zamanda cesur, yiğit ve kuvvetli olması gerekir. Dede Korkut, oğula verilen önemi şöyle ifade eder:

Oğul atamın yetiridir, iki gözünün biridir. Devletlü kopsa ocağın közidir... Ata adını yarıtmayan hayrad oğul ata bilinden inince inimese yiğ, ana rahmine düşünce tağmasa yiğ. Ata adın yarısında devletlü oğul yiğ. (Ergin, 2001; 74)

Bayındır Han yılda iki kez ziyafet verip Oğuz Bey' lerini bu ziyafete davet ederdi. Bu ziyafetlerde de kızı olanları kızıl otağ' a, oğlu olanları "ağ otağa", oğlu ve kızı olmayanları da "kara otağ" a kondururdu. Dirse Han da çocuğu olmadığı için bu ziyafetlerin birinde Kara Otağa kondurulur. Çocuğu olmayanlara Tanrı tarafından beddua edildiği için, onlar da bu şekilde davranarak bir anlamda Dirse Han' a beddua etmiş olurlar. Konuyu eşine açan Dirse Han, onun öğüdüyle, şölenler kurar, adaklar verir, açları doyurur, çıplakları donatır. Bunun sonucunda da Tanrı onlara bir erkek çocuğu verir. Çocuklara kuvvet ve cesaretini gösterdiği bir iş başarmadıkça, onlara ad verilmezdi. Dirse Han' ın oğlu da azgın bir boğayı yenerek Boğaç adını alır. Cesur ve kuvvetli olan Boğaç' a beylik verilir ve tahta çıkar. Ancak onu kıskanan babasının yiğitleri, Boğaç' ı ortadan kaldırmak için ona iftira atarlar. Babası öfkesini yenilerek, Boğaç' ı okuyla vurur. Ancak Boğaç, ana sütü ve kır çiçeklerinin merhemiyle iyileşir ve babasından gizlenerek ortaya çıkmaz. Günün birinde babasının düşmanlar tarafından esir alındığını duyunca annesinin öğüdüyle babasının ardından gider. Cesareti ve kuvvetiyle babasını da kurtarır.

Anne ve oğul arasındaki bağ ve bu bağın baba tarafından kıskanılması da yine bu hikaye içinde yer bulmuştur. Boğaç Annesi ile sohbet ettiği için, babası Dirse Han tarafından bir savaş esnasında öldürmeye çalışılır. Boğaç' ı yine annesi kurtarır.

Tanzimat döneminde, çocuk terbiyesi ve oğula nasihat ile ilgili bol miktarda eser yazılmıştır. Özellikle Ahmet Mithat Efendinin eserlerinde baba, babanın yokluğu ve bu durumda çocuğun ahlak ve terbiyesi gibi konular sıklıkla ele alınmıştır. "Romanlarında bıkmadan usanmadan, babanın yokluğunda doğru ahlak ve terbiyeye ulaşabilmiş çocukların kurtulabildiğini, diğerlerinin ise baştan çıkarak kaybolduklarını anlatır. (Parla, 2002; 29)" Karakterlerinin hepsinde baba yoksa eğer, babanın yokluğuna rağmen çocukların iyi bir İslam kültür ve ahlak anlayışı olması nedeniyle doğru yolu buldukları görülür. Bunda annelerin de bilinçli şekilde davranıp çocuklarını İslam değerlerine göre yetiştirmelerinin payı vardır.

Ahmet Mithat'ın romanlarında sağlam bir İslami bir terbiye çocuklukla babasızlığı telafi eder; karşıtlık, Avrupalılaşmak uğruna kafası karışmış babalarla bu

kültür arasındadır. Böyle bir yapı babasızlığa bulunmuş oldukça pratik sağ duyulu bir çözümdür ve Ahmet Mithat'ı babasızlık tehdidini trajik gören diğer Tanzimat yazarlarından ayırır. (Parla, 2002; 30)

Tanzimat romanlarını mekansal açıdan ele alırsak, mekanın -yaşanılan evin- önemli bir olgu olduğu görülmektedir. Tanzimat romanlarının temelini ve kurgusunu baba-oğul-ev üçgeni oluşturmaktadır. Ahmet Mithat Efendi'nin babanın yokluğuna ve babaya büyük önem veren temasında ev son derece önem teşkil eden bir yapıdır. Ancak bu ev kiralık değil kişilerin kendilerine ait olan evdir. Ona göre kiralık ev insanı mutlu edemeyecek bir yapıdır ve asıl mutluluk insanın kendine ait olan evde yaşadığı mutluluktur. "...Tanzimat romanında hanenin çöküşünün simgesel anlamı yalnızca bireysel düzey değil, toplumsal düzeyini de içine alır. Baba-oğul-ev üçgeninde, babanın yokluğunda rehbersiz kalarak baştan çıkan oğul günahlarıyla haneyi de yıkar. Bu motif sanki bir tehlikeyi, padişahlık düzeninin son derece zayıfladığı bir süreçte, oğulların batılılaşmaya verdikleri ölçsüz ödünle toplumun çökebileceği tehlikesini anırtmaktadır. Bu simgesel yapıda ev babanın mekânıdır; gelenekler ev içinde korunur (Felatun Bey ile Rakım Efendi'de olduğu gibi) babanın ölümünden sonra evin korunup korunmadığı ise doğrudan doğruya saygın ve emniyetli bir yaşamın sürdürülüp sürdürülemediği ya da oğlun büyüüp büyüemeyeceği ile ilintilidir. (Parla, 2002; 101)"

Babanın yokluğunda erkek çocukların karşılaştığı sorunların başlıcalarını hafif meşrep kadınlar, kumar, hovardalık, içki oluşturmaktadır. Romanlar da bu kurgu etrafında kurulmaktadır. Babanın varlığı ile ahlaklı ve terbiyeli bir eğitim alan çocuk zaten bu tuzaklara düşmeyecektir. Babasının yokluğunda ise İslami ahlak ve terbiye güzel olan yöne doğru ilerleyecektir. Ancak yazar Harold Bloom, olayı farklı bir açıdan yorumlayarak Freudcu bir yaklaşımdan hareketle "her şahin büyüyebilmek için babasını yadsımak, giderek onu öldürmek zorunda olduğunu söyler. Ona göre edebiyat tarihi oğulların, babaların yerini aldığı bir süreçler tarihidir... Eskiye başkaldırı belki de en kolay ve kökten bir biçimde, edebiyat geleneği içinde yapılır, dahası bu başkaldırı geleneğin sürdürülmesindeki dinamiği oluşturur. (Parla, 2002; 57)"

1.4.3.1. Ailede Baba Otoritesi

Türkiye’ de hem kırsal alandaki hem kentlerdeki aile yapılarında otorite, aile biçimlerine göre değişiklik göstermesine rağmen, çoğunlukla erkeğe aittir. “Geleneksel Türk ailesinde önemli kararların alınmasında, gelenek gereği kadınlara çok fazla söz düşmemektedir. Alınacak kararlar ne olursa olsun son söz erkeğindir. Ailede bir otorite hiyerarşisi vardır. Geniş ailede en yaşlı üye, ondan sonra sırasıyla en büyük oğul ve en yaşlı kadın gelmektedir. Çekirdek ailede ise kadının önemi biraz daha artmaktadır. Çünkü bu tip ailelerde en yaşlı üye kadının kaynanası değil, kadının kendisi olmaktadır. (Timur, 1982; 101-102)” Kırsal alanlarda bütün dikkat ilk olarak baba daha sonra erkek çocuk üzerinde toplandığından, kadınlar çoğunlukla erkek çocukları kanalıyla aile içi kararlara katılmaya çalışırlar. Hane içerisinde otorite ve yetki önce baba, daha sonra erkek çocukta olduğundan kadın (anne) hiçbir zaman oğlu ile ilişkilerini olumsuz bir şekilde dönüştürmek istemez. Çünkü oğul, annesinin hem statüsünü arttırmakta hem de anne ve oğul birleşerek babada toplanmış olan otorite ve iktidarı parçalamaya çalışmaktadır. Böylece hem babanın keyfi kararları önlenmekte hem de değiştirmesi ve kabullenmesi zor olan davranışları daha çabuk kabullenmesi sağlanmaktadır.

Geleneksel Türk ailelerinde egemenlik çoğunlukla babaya ait olmakla beraber, otoriterlik de daha çok kızlar üzerindedir. “Evdeki erkek kardeş, babanın bu yetkisini üzerine almıştır. Baba bu yetkisini açıkça ya da zımnen oğluna devretmiştir. Hatta evde baba varken bile erkek kardeş kız kardeşinin davranışlarını denetler. (Tezcan, 1988; 21)” Erkek kardeşin de aile içerisinde kız kardeşler üzerinde belli bir otorite gücüne sahip olduğu görülmektedir.

Türkiye’ de özellikle geleneksel aile yapısının görüldüğü yerlerde baba ailenin temel direğidir. Ataerkil aile yapısı nedeniyle cinsler arasında bir ayırım söz konusudur. Erkek her zaman hanenin özünü teşkil eder ve evin en yaşlı erkeği aynı zamanda evin sahibidir. “Oğullar ve torunlar bu hane içinde doğmuşlardır ve ölümüne kadar orada kalırlar. Baba öldüğünde oğullardan biri ve genellikle en büyük olanı evin reisi olur ve daha genç olan oğullar kendi müstakil hanelerini kurarlar. Bir

sülalenin erkek akrabaları arasındaki hayat boyu süren ilişkiler hanenin temelidir. (Erdentuğ, 1977; 31)” Yetkenin ve ekonomik gücün geleneksel bir aradılığı nedeniyle, iktidar ve sosyal statü hane halklarının erkek reisleri ellerinde yoğunlaşmaktadır. Geleneksel geniş ailede, tüm bireyler babanın yetkisi alanındadır. Aileyi ilgilendiren tüm parasal ve diğer kararlar onun tarafından alınır. (Timur, 1982; 110)”

Geleneksel yapıda olan geniş aile tipi günümüzde büyük oranda eksilmeye başlasa da kırsal alanlarda bu aile tipine hala rastlanmaktadır. Burada babanın, oğulun ve ailedeki diğer bireylerin üzerindeki otoritesi tartışılmazdır. Baba, her türlü gücü elinde bulundurarak bir iktidar kurmuştur. Genellikle ekonomik anlamda da gelir kaynakları ortak işletilerek ekonomik birlik kurulmakta ve böylece arazilerin bölünmesi engellenerek bunun sonucunda da baba otoritesinin ve iktidarının çözülmesi önlenmektedir.

Öylesine ki oğulların ayrı haneler kurmasına rağmen, babasının sağlığında mal bölünmez. Oğulun kızgınlıkla haneyi terk edişi halinde ise, o babanın ölümüne kadar bir şeyden faydalanamaz. ‘Ekonomik birlik’ halinde ortaklaşa işletilen malların ürünleri ile oğulların hanelerinin geçimi temin edilir. Öyle ki oğulun askerde veya köy dışında işte olduğu hallerde baba, oğul evinin erzakını temin eder ve oğula yardım eder. Burada bu gelenek böylece, bir taraftan aile kurumunun birliğini desteklerken bir taraftan da baba otoritesini desteklemektedir. (Erdentuğ, 1977; 36)

Görüldüğü gibi geleneksel yapıya ait ailelerde baba evin otoritesini temsil eder ve yaratmış olduğu iktidar ve sahip olduğu güç ile ailesini bir arada tutma gayreti içindedir. Genellikle baba öldükten sonra aile birliğini sağlama ve otoriteyi devam ettirme oğullardan birinin, çoğunlukla en büyüğünün görevidir. Genellikle büyük oğul babadan devraldığı görev ile ailenin ve evin yeni reisi olur. Yine eğer baba hasta ise ve oğul da belli bir olgunluğa erişmiş yaşa geldiyse evin idaresi ve hâkimiyeti oğula geçebilir. Ancak bu durumda da baba yaşıyor ise babaya hürmet ve saygıda kusur edilmeden ilişki devam ettirilmektedir. “Babanın kuvvetli bir otoritesi vardır. Oğulların babaya itaat etmesi beklenir ve herkes bunu yapar. Hürmet bir seri

resmi kaideler dayanır. Oğullar babasının huzurunda içmezler. Babalar oğullarını okutmakla, iyi sosyal davranışları ve temel çiftçilik maharetlerini öğretmekle vazifelidirler. (Erdentuğ, 1977; 36)”

Serim Timur “Türkiye’ de Aile Yapısı” adlı eserinde Amerikan çekirdek ailesinde otoriteyi araştıran sosyologların birtakım sonuçlara ulaştıklarını belirtir. Bu araştırmalara göre ailede otorite örüntüsü 4 temel noktaya dayanmaktadır:

- 1- Erkeğin geliri yükseldikçe aile içerisindeki otoritesi de artmaktadır.
- 2- Kadının ev dışında aileye bağımsız bir katkıda bulunması otoritesini arttırmaktadır.
- 3- Kadının eğitim düzeyi kocasından yüksekse aile içerisindeki otoritesi de artmaktadır.
- 4- Kadının kocasının sosyal statüsünün yükselmesindeki katkısı arttıkça, otoritesi de artmaktadır. (Timur, 1982; 101–102)

Bu bulgular Türkiye’deki hem kırsal hem kentsel alanlardaki aile yapılarında da etkili olmaktadır. Ailede babanın otoritesini destekleyen öğelerden biri gelirdir. Babanın geliri ile otoritesi arasındaki ilişki pozitiftir. Geliri arttıkça otoritesi de aynı oranda artmakta, gelir azaldıkça da otoritesi azalmaktadır.

Kadının aile içerisindeki önemi ise yıllar içerisinde pozitif bir değişim göstermiştir. Toplumumuzdaki sanayileşme ve modernleşme ile birlikte kadının aile içerisindeki konumunda da farklılıklar oluşmaya başlamıştır. Kadının iş hayatına girmesi, ekonomik özgürlüğünü kazanması aile içindeki ilişkilerini de etkilemiş, aile ile ilgili kararlar alınmasında kadının fikri de önem kazanmıştır. Kadının kocasından eğitim düzeyi olarak yüksek olması da yine aile içindeki ilişkilerinde kadının lehine sonuçlanan bir unsurdur. Kadının statüsünün yükselmesi otoritesini arttırdığı gibi aynı şekilde erkeğin statüsünün yükselmesindeki katkısı da otoritesinin artmasını destekleyen bir diğer unsurdur. Ancak modern ailelerde kadının bu otoritesine karşın, köy ailelerinde kadının otorite ve yetkisi daha sınırlı, kararlara katılması daha güçtür. Köy ailelerindeki otoriteyi belirleyen faktörlerden biri de “yaş”tır. Ailenin en yaşlı

üyesi aynı zamanda evin reisidir. Bu reis çoğunlukla erkeğin babası olduğu gibi, baba olmadığında annesidir. Bu ailelerde anne çoğunlukla yaşı nedeniyle, baba yoksa otoritenin temsilcisi olmaktadır. Yaş, köy ailelerinde prestij sağlayan önemli bir faktördür.

Türkiye’de yaşanan değişikliklerden beslenerek oluşmuş Türk romanında da ailede anne veya babanın olmayışı çocukları olumsuz yönde etkileyen bir unsur olarak ele alınmıştır. Aile kurumunun sağlıklı şekilde devam edip, sağlıklı çocuklar yetiştirilebilmesi için çocuklara gösterilen şefkat, sevgi ve ilgi çok büyük önem taşımaktadır. Ailede otoritenin olmaması başıboşluk yarattığı ciddi bir disiplin sorununa neden olabileceği gibi, aşırı otorite de aile içerisinde sınırlara ve bireylerin başkaldırısına neden olmaktadır. Aradaki dengeyi kuramamak aile içerisinde sıkıntılar yaratabilecek bir durum oluşturmuş ve bu durum sıklıkla romanlarda ele alınmıştır.

Tanzimat romanında baba otoritesinin en kesin ve yasaklayıcı olduğu alan materyalizmdi. Materyalizm, dini yadsınmasıyla İslam kültürüne, bilginin maddeden kaynaklandığını savunmasıyla İslami epistemolojiye, davranışları biyolojik ve fizyolojik formüllerle açıkladığı için de İslami kültür ve epistemolojiye bağlı ahlak normlarına aykırı görülüyordu. Böyle görülmesi de çok doğaldı. (Parla, 2002; 79)

Ailede aşırı otoritenin yarattığı başkaldırıya örnek olarak Peyami Safa’nın *Biz İnsanlar* romanındaki ana karakteri olan Orhan’ı gösterebiliriz. Orhan, babasının katı, otoriter bir sofı olması nedeniyle ona tepki olarak materyalist olan bir gençtir. Materyalist olan Orhan zamanla manevi değerlere yönelir.

Gençliğinde baba otoritesine başkaldırıp evini terk eden Orhan, öğretmen olmuş tüm akrabalarını softa bulduğu için hepsiyle kavgalı, anne ve babası da öldükten sonra tamamen yalnız kalmış bir insan. Tek dayanağı arkadaşı Necati. Burada ailenin boşluğunun bir arkadaş ile doldurulmaya çalışıldığını görüyoruz. (Esen, 1999; 139)

Türk romanında ailedeki tek otorite kaynağı ve aile reisi erkek değildir. Kimi durumlarda kadınlar da aile reisi olabilmektedir. Özellikle üst düzey ailelerde kadın aile reislerine rastlanmaktadır. “Bunlar ya dul kalınca aile reisi oluyorlar, ya da para ve mal, mülk onlarınsa kocaları hayatta iken de aile reisiler. Tek başına ev idare eden kadınlar genellikle tek başına ev idare eden erkeklerden daha güçlüdür. Erkekler, karıları ölünce evdeki başka kadınların oyuncağı haline gelebiliyorlar. (Esen, 1999; 241)”

Aile kurumunda kimi durumlarda kadınların aile reisi olmasına karşın, babanın olmadığı ailelerde, babanın yokluğunun aileyi olumsuz açıdan etkilediğini söyleyebiliriz. Babanın yokluğunda çocukların olumsuz etkilenmesi dışında, annenin de fazla yumuşak bir tavır takınması yine çocukları olumsuz etkileyen bir faktördür.

Buna karşılık sevgisizlik ve fazla sert otorite de aile fertlerini gizliliğe itiyor ki her şey aile reisinden korkudan gizli yapıldığı için ortada otorite kalmamış oluyor. Ayrıca çok katı otorite çocuklarda tepkiye yol açıyor. 1940’lardan sonraki bazı romanlarda çocukların evdeki otoriteye baş kaldırdıkları, hatta evi terk ettikleri görülüyor. Burada artık aile fertlerini sadece aile idaresinde yaşama istemedikleri, tek tek kişilik kazanmaya başladıkları anlaşılıyor. (Esen, 1999; 241-242)

1.4.3.2. Çocuklarının Gelişiminde Babanın Rolü

Bir babanın geleneksel rolü; anne, eve ve çocuklarına bakarken, dışarıda çalışmak ve eşi ve çocukları için para kazanmakken, toplumdaki sosyal ve ekonomik, siyasi, gelişen teknoloji ve bilimsel değişiklikler nedeni ile bu roller de değişime uğramıştır. Birçok ailede; eşlerden her ikisi de çalışmakta ve ailenin gelirine önemli katkıda bulunmaktadır. Bu ailelerde artık babalar çocukların gelişiminde aktif rol almak ve sorumlulukları paylaşmak istemektedirler. (Rogge, 2001; 118–119)

Babalar annelere oranla çocuk bakımı ile ilgili olan işlerde ikinci planda kalırken, bu durum annenin çalışıp çalışmamasına bağlı olarak da değişmektedir. Ancak geleneksel olarak baba rolü, ailenin geçiminden sorumlu olan, katı bir disiplin

uygulamaya çalışan, gerektiğinde çocuklarıyla zaman zaman oyun oynayan, ancak buna rağmen çocuğuna az zaman ayıran ve çocuk bakımını daha az üstlenen baba rolüdür. Tarih içinde birçok kültürde babalar çocuklarının bakımında aktif rol almamışlardır. Ancak günümüzde geleneksel baba rolünde değişimler olmuş ve erkekler de çocuk bakımını üstlenmeye başlamışlardır.

Avrupa ve Amerika’da sanayi devrimi ile beraber babalık rolünde değişimler görülmeye başlamıştır. Sanayileşme ile beraber babaya verilen önemli bir rol vardır. Çocuklarına kazandığı para ile destek olmak ve ailesinin geçimini sağlamaktır. Zaman içerisinde babalar çocuklarına daha iyi eğitim aldırabilmek amacıyla ve ihtiyaçlarını eksiksiz olarak karşılama çabasıyla çocuklarına daha fazla para ayırmaya başlamıştır. Böylece ekonomik anlamda çocuklarına ne kadar değer verdiklerini gösterme fırsatı yakalamışlardır. Babalık rolünün gelişiminde sanayileşme kadar annelik rolüne duyulan tepkinin de bir etkisi olmuştur. Kadınların çalışma hayatına girmesi, kadının anneliği de ev dışındaki işi ile birlikte yürütebilmesi, babayı etkilemiştir. Bununla birlikte kadın-erkek eşitliğinin de büyük oranda benimsenmesi babaları da çocukların yaşamında daha değerli bir konuma yükseltmiştir.

Bugün erkeklerin çocuk bakımı ve işleri konularında sorumluluk alması, çocuk bakımıyla ilgilenmesi beklenmektedir. Ancak bu durumda baba, çocuğun yaşamında anneninkine benzer biçimde rol aldığı anda anne de uzun süredir söz sahibi olduğu ve tekelinde tuttuğu rolünü bir başkası ile paylaşmış olmaktadır; bu da sosyal eşitliği sağlamaktadır. (Açev, 2000; 6)

Erkekler günümüzde hiçbir zaman babalarından öğrenmedikleri, hatta çoğu zaman çevrelerinde de uygulandığına şahit olmadıkları bir babalık rolüne uymak ve bunu yerine getirmek zorundadırlar. Baba aile için geçimi sağlayan kişi olmaktan da öte başka anlamlar da ifade etmektedir. “Lamb, babanın günümüzdeki etkisini; aile için ekme parasını kazanan kişi, anne ve çocuklara duygusal yönden destek olan kişi, çocuklarla ilgili işlerde yardımcı olan kişi ve çocuklarıyla direkt etkileşimde bulunan kişi olarak dört temel biçimde ele almıştır. (Lamb, Akt. McBride, 1990; 7)”

Yeni oluşmaya başlayan baba rolü, geleneksel baba rolüyle, anneninkinin bir karışımı şeklindedir. Yeni baba rolündeki babalar çocuklarının gelişimi ve eğitimiyle yakın şekilde ilgilenmektedirler. Bu, özellikle annenin çalıştığı ailelerde daha da önem kazanmaktadır. Günümüzde alt sosyo-ekonomik kesimden üst sosyo-ekonomik düzeye dek her kesimden kadın iş hayatının çeşitli kademelerinde çalışmaktadır. İki eşin de çalıştığı veya çalışmak zorunda kaldığı ailelerde baba geleneksel tavrından uzaklaşıp anneye destek olmak zorunda kalmıştır. Böylece geçmişte çocuğuna mesafeli ve katı şekilde yaklaşan baba, günümüzde çocuğun bakımıyla da ilgilenmek durumunda kalmış kişi haline gelmiştir. Eskiden zamanın gereklerine göre babadan beklenen sadece çalışmasına ve evin geçimini sağlamasına yönelik işlerken, zamanla bu beklenti, çalışma rolüne ek olarak çocuklarının yaşantısına katılmaya yönelik olarak değişim göstermiştir.

Baba olma kavramındaki bu değişime ve babanın çocuğunun yaşamındaki rolünün artmasına yol açan pek çok etken vardır. Bu etkenler; politik, ekonomik, sosyal ve kültürel alandaki değişimlerin kadın-erkek rollerini etkilemesi, değişen koşullarla birlikte kadının iş hayatındaki öneminin artması ve bunun sonucunda da çalışan anne sayısının artması, geleneksel aile yapısından çekirdek aileye doğru olan dönüşüm olarak sıralanabilir. Çekirdek aile ile birlikte aile bireyleri arasındaki ilişkilerde yaşanan değişim, bireylere düşen rollerin ve sorumlulukların farklılaşması baba olma kavramında değişikliğe neden olan etkenlerden biridir. Tüm bunlara ek olarak özellikle batılı toplumlarda boşanmış ya da eşini kaybetmiş erkeklerin tek başlarına çocuklarının bakımı, eğitimi ve her türlü sorumluluğunu üstlenmiş olmaları da geleneksel baba kimliğinden sıyrılıp yeni baba tipine geçişte rol alan etkenlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Erkeklerin aile yaşantıları ve çocuklarının bakımıyla eskisinden daha fazla ilgilendiğine dair olan düşünceler olduğu gibi bunun abartılı bir iddia olduğunu ileri sürenler de vardır. “Günümüzde erkek çocuklarının karşı karşıya kaldığı sosyalizasyon koşulları özellikle Batı’da giderek babasız bir toplumda yaşanmaya başlamasıyla, farklılaşmıştır. Bu farklılaşma, erkek çocuklarının, erkekliklerinin

oluşumunda önemli bir model oluşturan babadan uzak bir yaşam sürmeleri sonucunda ortaya çıkmıştır. Her ne kadar erken sosyalizasyon sürecinde erkek çocuklarının düşünsel, toplumsal ve kültürel gelişimlerini belirleyen kadın olsa da, sosyalizasyonun ileri aşamalarında, erkek çocuk, yüzyıllardır belirlenen “erkek” modeline ve erkek dünyalarına uymak zorunda kalır. Bu zorunluluk erkek çocuklarının alışagelmiş davranışlarında temelde bir düşünme tekabül eder. Bu anlamda, babasız toplum, beklenilenin aksine, erkekliğin pozitif düşünmeden çok, negatiflikler içerebilir. Bu negatiflikler, toplum bilimlerinin ilerdeki çalışmalarında üzerinde durması gereken, erkekliğin toplumsal şiddetteki yerinde açığa çıkar. Bunun dışında, iş yaşamında artan rekabet ortamı ve üretim hızı nedeniyle, erkeklerin çocuk eğitiminde daha az yer aldıkları gözlenmektedir. Bu nedenler göz önünde bulundurulduğunda Batı toplumlarında erkeklerin eskiye kıyasla daha fazla eve, aileye ve çocuk eğitimine yöneldiklerine dair varsayımların abartılı olduğu iddia edilebilir. (Onur ve Koyuncu, 2004; 42-43)”

Değişen baba modeline ek olarak, babanın çocuğun sosyal, zihinsel ve cinsel kimliğinin gelişmesindeki önemine de değinmek çalışmanın bütünlüğünü sağlaması açısından faydalı olacaktır.

Babanın çocukların zihinsel gelişimi üzerindeki etkisini araştıran çalışmalar göstermektedir ki; “babanın, çocuğun yaşamını etkin paylaşımı çocuğun analitik düşünce yapısını, zekâsını, sözel becerisini ve akademik başarısını olumlu etkilemektedir. (Açev, 2000; 6)” Anne ve baba çocuğun zekâ gelişimini etkilerken bunu farklı yollardan yapmaktadırlar. Yapılan araştırmalar, babaların anneye oranla çocukların bağımsız davranmasını sağlamak için onları daha çok cesaretlendirdikleri, çocukların çevreyi keşfetmesini sağlayan bir tutum içinde olduklarını göstermektedir. Babası ile çok birlikte olan çocukların, babası ile daha az zaman geçirenlere göre daha başarılı oldukları da yapılmış olan çok sayıdaki araştırmanın sonucudur.

Ana babalar, çocuğun cinsiyet rollerinin sosyalizasyonunu dolaylı ve doğrudan olmak üzere iki şekilde etkilemektedir. Babanın oğluna odun kırmayı göstermesi gibi yaşadıkları kültürdeki cinsiyet rollerine uygun etkinlikleri öğretmesi,

erkekler ağlamaz gibi özel olarak hangi davranışların cinsiyet rolüne uygun olduğunu belirtmesi, cinsiyetine göre oyuncaklar vererek çocuğun çevresini kızlar ve erkekler için farklı davranışlar geliştirecek şekilde düzenlemesi doğrudan etkilidir. Kızına oranla oğluna harcadığı zaman her bir cinsiyetteki çocuğuna ne kadar sevecen davrandığı gibi etkileşim niteliği ve model oluşu ise dolaylı etkidir. (Bronstein, 1998; 57–68)

Babanın varlığı, zihinsel ve sosyal gelişimi dışında çocuğun cinsel kimliği üzerinde ve cinsiyet rolü gelişimin de önemlidir. Baba yokluğu, erkek çocukların cinsel kimliğinin oluşmasında aksaklıklara yol açmaktadır. Babası olmayan, yalnız anneleri tarafından yetiştirilen erkekler ilerleyen dönemlerde cinsel rollerin benimsenmesinde veya cinsel kimliğin oluşmasında birtakım çatışmalar yaşayabilirler ve kimi erkek çocuklar kadınsı özellik gösterebilirler. Yapmış olduğu araştırmaların sonucunda Blier de, baba yokluğu ile babanın çocukla az ilgilenmesinin erkek cinsel kimliğinin gelişmesini olumsuz yönde etkilediğini ortaya koymuştur. (Blier, Akt. Dönmezer; 1991; 334)

1.4.3.3. Oidipus Kompleksi

Babasına karşı özel bir ilgi besleyen küçük oğlan, ilerde babasına benzemek, tıpkı babası gibi olmak, her bakımdan onun yerine geçmek ister. Rahatlıkla diyebiliriz ki, babasını kendisine ideal alır. Çocuktaki bu davranışın babaya, kısaca erkeğe karşı pasif ya da feminen (kadınsı) bir tutumla ilgisi yoktur; hatta tersine, söz konusu davranış belirgin erkeksi bir karakter taşır; Oidipus kompleksinin gelişip ortaya çıkmasına yardım eder ve bu kompleksle pekâlâ bir uzlaşma içerisinde bulunabilir. (Freud, 1999; 143)

Freud'un Oidipus kompleksi, cinsiyete bağlı olarak iki farklı şekilde gelişir. Anatomik yapıdaki farklılık bu ayrımın nedenini oluşturmaktadır. Erkek çocuk, annesini bir sevgi objesi olarak benimserken, zaman içerisinde ona bir sevgili gibi davranmaya başlayarak anneyi cinsel bir obje olarak görmekte, kendisini babasıyla özdeşirmekte ve bunun sonucunda da annesini babasından kıskanmaktadır. Ancak

buna rağmen, babasını en büyük rakibi olarak gördüğü için de, hissettiği duyguları nedeniyle babası tarafından cezalandırılacağına da korkusunu yaşar. Bu korkunun temelini de babası tarafından cinsel organlarından yoksun bırakılması yani hadım edilmesi oluşturmaktadır.

Erkek çocuğu babasını rakip olarak görmekle birlikte aynı zamanda babasına karşı sevgi duyup onun gibi de olmak istemektedir. Bu durum erkek çocuğun dünyasında karmaşaya ve çatışmaya neden olabilmektedir. “Freud” un deyişiyile babaya karşı iki değerli bir tutum (hem sevgi hem de rakip olarak görme) anneye karşı yalnızca sevgi dolu bir ilgi, erkek çocukta pozitif Oidipus Karmaşası'nın içeriğini oluşturur. Babaya karşı kıskançlık duyguları yüzünden çocuk cezalandırılmaktan korkar. (Öztürk, 1997; 78–79)” İğdiş edileceğinden ürkerek, yani erkekliğini koruyabilmek için, babasını ortadan kaldırıp annesini ele geçirme isteğinden vazgeçer. Gelgelelim, söz konusu isteğin bilinçaltında varlığını sürdürmesi de, suçluluk duygusunun temelini oluşturur. (Freud, 1979; 111)

Baba özdeşleşmesi, ne yapıp edip oğlanın ruhunda sürekli bir yer ele geçirmekte, giderek oğlan tarafından kendi ben'i içerisine aktarılmakta ve bu ben'e bir karşıtlık içinde ondan bağımsız bir parça olarak varlığını sürdürmektedir. (Freud, 1979; 113)

Kız çocuklarında ise durum farklıdır ve buna elektra kompleksi denir. Erkek çocuklarında Oidipus kompleksinin bitiş nedenini hadım edilme korkusu oluştururken, kızlarda bu durum kompleksin başlangıcını oluşturmaktadır. Çünkü zaten penisten yoksundur ve bunun hayal kırıklığı ile penisi olan bir modele yani babaya yönelir. Babasına karşı duyduğu özel sevgi nedeniyle de annesi ile yarışmaya, hatta ondan nefret etmeye başlar. Anneye düşman bir tavır sergilemekle beraber sevgi aradığında da annesinin kucağına koşar. Bunun sonucunda da büyük bir ikileme düşer. Oidipus kompleksinde babada olduğu gibi burada da anne ortadan kaldırılması gereken bir tehlikedir.

1.4.4. Kadın-Erkek İlişkisi

Aile içerisinde bireyin sahip olduğu roller farklı olduğundan, her bireyin bu role bağlı olarak aynı zamanda bu ailede bir statüsü vardır. Aile reisliği olarak tabir edilen, hanenin başkanı sayılan kişi aile biçimlerine göre farklılık gösterebilir, ancak temelde evin stratejik öneme sahip konumdaki kişisi olarak tanımlanır. Bu kişi, geleneksel yapıya sahip olan Türkiye’de baba olmakla beraber, kimi zaman anne veya evin en büyük oğlu olabilmektedir.

Türk toplumunda, Medeni Kanun’un kabul edilmesine dek geçen sürede, çok eşli (çok karılı olma durumu) toplum içerisinde görülebilen bir evlilik şeklidir. Medeni Kanun’un kabul etmediği bu evlilik şekline Doğu ve Güneydoğu Anadolu Bölgeleri’nin köylerinde hala rastlanmaktadır. Bunun nedeni çoğunlukla kısırlıktır ve ilk eşten çocuk olmadığı takdirde aile soyunun devamlılığı açısından çocuk sahibi olabilmek için ikinci evlilik gerçekleştirmektedir. Böylece bir hane içerisinde erkeğin iki karısı ile birlikte yaşadığı, yasal bir dayanağı olmayan bir evlilik şekli yürütülmektedir. Aile, kadın ve erkeğin, hukuksal bir çerçevede, resmi olarak nikâhlarının kıyılması ile kurulan bir kurumdur.

Aile içerisinde eşlerin birbirleri ile olan ilişkisi aile biçimlerine göre farklılık göstermektedir. Geleneksel yapıya sahip olan ailelerde karı-koca ilişkileri de katı kurullarla toplumsal adet ve geleneklerce belirlenmiştir. Bu yapıda olan ailelerde kadın, erkeğin işlerine karışma hakkına sahip olmadığı gibi, kocasının her türlü isteğini de yerine getirmekle yükümlüdür. Özellikle yaşlı insanlarda bu davranış şeklinin yürütüldüğüne şahit olmaktayız.

Çekirdek ailede ve modern yapıya sahip ailelerde ise karı-koca arasındaki ilişkiler geleneksel yapıdaki aile ilişkilerine göre daha eşitlikçidir. Kadınlar da kendi fikirlerini söyleme ve kararlara etki etmede bir paya sahip olabilmektedir.

Aile içerisinde kan bağı ile birbirine bağlı olmayan karı-koca arasındaki ilişkiler evlilik süresi ile birlikte gelişmektedir. Aralarında iş bölümü olan karı-

kocanın birbirlerine karşı görevleri kesinlikle belirlenmiştir. Kadının kocasına en birincil görevi çocuk doğurmak ve namusunu titizlikle korumaktır. Bir erkek ve karısı arasındaki ilişkiler, aile çekirdek niteliğini kazandıktan sonra daha çok yakınlaşmaktadır. Çocuklar bu yakınlaşmayı sağlamakta önemli rol oynamaktadır. (Eserpek, 1978; 149–150)

Özellikle köylerde çocuğun, eşleri birbirine yaklaştırdığına dair olan düşünceler, kadınların çocuk yapma arzusuna neden olmaktadır. Kadınlar için çocuk, ayrıca erkeği eve bağlayacak olan bir unsur olarak görülmektedir. Kadının çocuk doğurması, özellikle de kırsal alanlarda erkek çocuğu doğurması, kadının aile içerisindeki önemini ve statüsünü arttıran bir olaydır.

1.4.5. Ana-Oğul İlişkisi

Kadınların erkek çocuklarıyla olan ilişkisi kimi zaman eşleri ile olan ilişkilerinden de daha önemli görülebilmektedir. Erkek çocuk, anne için özellikle kırsal alanda statü değişimine neden olabileceği için kadın için erkek çocuk, kız çocuğundan daha değerli olabilmektedir. Aile içerisindeki önemini arttırmak isteyen kadın, erkek çocuğu doğurma özlemi taşımaktadır. Aile büyüklerinin soyu devam ettirme isteği de kadın üzerinde erkek çocuk doğurma baskısı yaratmaktadır.

Geleneksel aile yapısına sahip hanelerde “babanın oğullarına karşı haşin ve zorlayıcı davranışlarına karşı, analar oğullarını korur. Analar oğullarını terbiye eder. Yetişkin erkekler, analarına hürmet ederler ve analarına bakmak esas vazifeleridir. Ne oğullar ne de anaları hane mesuliyetini üzerlerine almazlar. Erkekler otomatik olarak üstündürler, gerektiği zaman oğullar analarına emir verebilirler. (Erdentuğ, 1977; 39-40)

Modern aile yapılarında ise ana oğul arasındaki ilişkiler otoriter bir görünüm taşımazlar. Modern çekirdek ailede bireyler, aile ile ilgili kararlara katılabilirler ve aile içi ilişkiler daha eşitlikçidir. Dolayısıyla ana oğul arasındaki ilişki de geleneksel aileye göre daha yumuşak ve otoriter yapıdan uzaktır.

1.4.6. Erkek Çocuğun Değeri

“Erkek çocuk geleneksel Türk ailesinin devamını sağlayan, gelecekte ailenin yaşılı üyelerine bakan ve ailenin ekonomik sorumluluğunu yüklenecek olan bir kişi olarak görüldüğü için kız çocuğundan ayrı bir statüye sahiptir. Bu nedenle, baba geleceğinin sigortası olarak gördüğü erkek çocuklarıyla olumlu ilişkiler geliştirir. Onu özenle yetiştirmek için çaba sarf eder. (Merter, 1990; 66)” Aynı durum kadınlar için de geçerlidir. Kadın da erkek çocuğu doğurmakla kendisini kocasına ve ailesine kabul ettirebilmektedir. Bu nedenle erkek çocuk hem anne hem de baba için toplumda ve aile içerisinde statünün artmasına neden olan bir varlıktır.

Erkek çocuğa verilen değer, kırsal alanlarda kentlere göre çok daha büyüktür. Çünkü erkek evlada sahip olmamak kırsal yerleşmelerde kuma geleneğinin fazlaca görülmesine neden olmaktadır. Eşinin erkek çocuk verememesi nedeniyle erkek, ikinci kadın alma hakkını kendinde görür. Erkek çocuğun olmaması ikinci eşi meşrulaştırmaktadır. (Eserpek, 1982; 115)

Kırsal alanlardan büyük kentlere gelindikçe erkek çocuğuna verilen önem ve değerin de değiştiği görülmektedir. Aile içerisinde kız ve erkek çocuklar arasında cinsiyet ayrımına gidilmeden, çocuklara aynı oranda değer verilmektedir. Kentlerdeki ailelerde “çocuğun aile bağlarını güçlendirici fonksiyonu köylere göre daha çok vurgulanmaktadır. Hep köyde yaşamış olanların %39,5’i, hep büyük kentte yaşamış olanların %72,3’ü çocuğun bu avantajını belirtmektedir. (Kağıtçıbaşı, 1982; 110)”

Türkiye’de ailelerin erkek çocuğa sahip olmak istemelerinin başlıca nedenleri şu şekilde sıralanabilir:

- 1- Erkek çocuğa sahip olmanın aile tarafından bir yaşlılık güvencesi olarak görülmesi
- 2- Erkek çocuğun aile soyunun devamını sağlayacak, ailenin soyadını taşıyacak kişi olarak görülmesi

3- Aile içerisinde erkek çocuğun kız çocuğuna göre daha kolay yetiştirileceğine duyulan inanç

4- Erkek çocuğun özellikle kırsal alanlarda çok eşliliği ve boşanmayı engelleyici bir unsur olması

5- Erkek çocuğun, kadına (annesine) aile içerisinde bir statü kazandırması

Erkek çocukların hem anne hem de baba tarafından, kız çocuklarına tercih edilmesinde erkek çocuğun yaşlılıkta önemli bir destek ve güvence kaynağı olarak görülmesi etkilidir. Günümüz çekirdek ailelerinde anne ve baba kendi yaşamlarını çocuklarına muhtaç olmadan emekli maaşları ile sürdürebilirken, geleneksel aile yapısına sahip bölgelerde anne veya baba çocukları ile bir arada yaşayabilmektedir. Çoğunlukla toprakla uğraşmış olan baba veya anne yaşlandıkları zaman düzenli bir gelirleri olmadığı takdirde oğullarının eline bakmak zorunda kalabilmektedir. Bu nedenle başkalarına muhtaç olmamak için oğullarının kendilerine bakacaklarını düşündüklerinden erkek çocuk onlar için yaşlılıklarını garantiye aldıkları bir güvencedir. Ancak köyden kente doğru gidildikçe bu düşünce yapısında değişiklikler görülür. Kentlerde kırsal bölgelere göre bu eğilimin azaldığı görülmektedir. Çocuğu yaşlılık güvencesi olarak görme eğilimi aile bireylerinin sahip olduğu gelir seviyesine göre de değişme göstermektedir. “Geliri arttıkça çocuğun aile bağlarını güçlendirici, sevgi sağlayıcı ve kişinin devamını sağlama gibi fonksiyonlarının arttığı, buna karşılık; yaşlılıkta güvence olma ve aile bütçesine katkıda bulunması gibi fonksiyonları azalmaktadır. (Kağıtçıbaşı, 1982; 92–98)

Türk ailelerinde aile soyunun devamını sağlamak önemli bir görevdir. Ailelerin erkek çocuk ile ilgili beklentileri “ana babanın soyunu devam ettirme, ana babaya saygınlık ve mevki kazandırma fonksiyonlarıdır. Çağdaş erkekler daha çok başarılı olmak, başkaları tarafından benimsenmek gibi sosyal statü göstergesi olan değerlere önem verilirken, geleneksel olanlar ise, aile adının devam etmesi gibi değerlere önem vermektedirler. (Kağıtçıbaşı, 1982 ; 98)

Erkek çocuğunun tercih edilmesinin diğeri bir nedeni erkek çocuklarının kişilik özelliklerinden dolayı kızlara göre daha kolay yetiştirilebilir olmalarıdır. Kırsal bölgelerde kadının namusuna verilen büyük değer, kızların yetişmesinde çeşitli zorlukların ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Kızın namusu, kendisinin ve ailedeki erkek bireylerin koruması gereken büyük bir unsurdur. Bu nedenle kız çocuklarının yetiştirilmesi ve çevreden korunması erkek çocuklarına göre çok daha zor görünmektedir.

Aile içinde en büyük erkek çocuğu, babasına ait olan sorumlulukları paylaşacak, yükünü hafifletecek, babanın yokluğunda kardeşlere destek olacak biri olarak da görüldüğü için aile içindeki ve geleneksel toplum yapısındaki önemi büyüktür.

Kentlerde ve modern yapıdaki ailelerde kız çocuğuna ve erkek çocuğuna sahip olma ve çocukları yetiştirme açısından bir ayırım söz konusu olmazken kırsal bölgelerde çocukların cinsiyetlerine göre belirli yetiştirme kalıpları vardır. Buralarda erkek çocuk, baba ocağının direği ve babadan sonra da ocağın tütmesini sağlayacak en önemli kişidir. Bu nedenle kız çocuklarına göre daha şanslıdır ve anne babası tarafından şımartılmaya layıktır. Erkek çocuğun doğumu köylerde, tüm köy tarafından kutlanan sosyal bir olay olarak kabul edilmektedir. Bu nedenle erkek çocuk, kadın için büyük önem taşımaktadır. Erkek çocuk doğuran kadın; hem kocası, hem kocasının ailesi hem de köylülerin gözünde statüsünü yükseltip önemli bir insan olabilmektedir.

Günümüzde erkek çocuğuna verilen değerinde bir azalma eğilimi görülmektedir. Çağdaş ve kentli aileler kız çocuklarını erkek çocuklarından ayırmadan eşitlikçi bir ortamda çocuklarını yetiştirmektedirler. Modern ailelerde erkek çocuk ve kız çocuğunun önem açısından birbirlerine üstünlükleri yoktur. Her ikisi de eşit değerlere sahiptirler. Ancak 21. yüzyıl Türkiye'sinde de halen kırsal alanlardaki aile yapılarında erkek çocuğa büyük değer verildiği ve kızlardan üstün tutulduğu, uğruna çok hanımla evlilik yapıldığı da bilinen bir gerçektir.

BÖLÜM 2: TÜRK SİNEMASI'NDA AİLE VE BABA-OĞUL İLİŞKİLERİ

2.1. Türk Sineması'nda Ailenin İşlenişi

Aile, birçok toplumda olduğu gibi Türkiye'de de toplumun temel kurumlarından biridir ve yaşanan tüm gelişim ve değişimlerinden etkilenmektedir. Toplumun temel kurumu olma niteliğinden ötürü sinemada da yüceltilmesi ve korunması gereken bir kurum olarak karşımıza çıkmaktadır.

Türk Sineması'nda ele alınan ailelerin yapısına baktığımızda, yine Türk toplumunda olduğu gibi çekirdek ailelerin çoğunlukta olduğu bir aile yapılanması dikkat çeker. Çekirdek ailenin yanında, ekonomik zorlukların getirdiği sıkıntılar nedeniyle kırsal ailelerde bir arada yaşama zorunluluğundan dolayı geniş ailelere de rastlanmaktadır. Ancak bu geniş aileler, çekirdek ailelerde olduğu kadar yaygın değildir ve sayıca azdır. Geniş aileler çoğunlukla kırsal alanda geçen veya kırsal alandan gelerek gecekondü ailelerini oluşturan geçiş sürecinde olan göç filmlerinde karşımıza çıkarmaktadır. Bu aile biçimleri içindeki ilişkiler ise yine toplumdan beslenerek yansımaları oluşturmaktadır.

Gündelik yaşamda olduğu gibi, genel anlamda Türk Sineması'nda da kadın ve erkek toplumsal rollerine uygun davranışlar sergilerler. Gençlerin, toplumda olduğu gibi mutlu birliktelikler yaşayıp, mutlu aileler kurmaları ve bu mutlu ailelerin kendi çocuklarını yetiştirmeleri sinemada da özendirilir. Ailedeki birlik ve beraberliğin önemi, aileyi bir arada tutmak için gösterilmesi gereken özveri tıpkı toplumsal yaşamda olduğu gibi ele alınmakta ve buradaki özveri de her zaman olduğu gibi kadına düşmektedir.

Aileyi işleyen filmlerin birçoğunda erkeğin sadakatsizliğine karşın kadının bu duruma katlandığı, aile düzenini devam ettirdiği görülmektedir. Erkeğin sadakatsizliği çapkınlık olarak değerlendirilmekte, oysa aldatan kadın mutlaka cezalandırılmaktadır. Halit Refiğ'in *Kırık Hayatlar* (1965) adlı filminde aldatılan

kadın kocasını terk ederek ailesinin yanına gider. Ancak genç kadın, anne babasının "her erkeğin çapkınlık yapabileceği ve bu durumun ayrılma nedeni olamayacağı" şeklindeki iknası, aynı zamanda ekonomik gücün olmayışı, aile kurumunun dışında toplumda hiçbir rolünün bulunmayışı nedeniyle hatasını anlayan kocasını affederek, ailenin dağılmasını önlemektedir. Boşanan kadın toplumda kötü karşılandığı gibi yalnız yaşayamaz, bu nedenle dayak, sadakatsizlik gibi birçok sıkıntıya katlanır. (Kaplan; 2004; 33–34)

Türk toplumunda kadının en önemli ve kutsal görevlerinden biri analık'tır. Kadın, aile içindeki davranışları ve nitelikleriyle çocukların sağlıklı yetiştirilmesinden sorumlu tutulmaktadır. Çocuğu yetiştirmede kocalarının ilgisizliğine maruz kalan kadınlar, çocuklarını tek başlarına, başkalarının desteği olmaksızın yetiştirdiklerinde toplum tarafından takdir edilmektedirler. Türk Sineması'nda da bu konuya yer veren çok sayıda örnek vardır. Kadının sinemaya yansımada yine toplumda olduğu gibi aile kurumu içinde yer aldıkları gözlenmektedir. Kadın, ailedeki rolünü sinemada, filmlerde de devam ettirir. Türk Sineması'nda, kadının eğitim durumu ile ilgili de bir açıklık getirilmemiştir. Kadın karakterlerin tahsil durumları çoğunlukla belirsizliğini korumakta ve daha çok anne, eş yönlerine vurgu yapılmaktadır.

Burada anne ve eş rolünün temelini, yani sinemada aile kurumunun nasıl kurulduğuna değinmekte yarar var. Toplumda olduğu gibi sinemada da kızlar hep evlenme amacına uygun olarak yetiştirilir. Çünkü kadının temel işlevini yerine getirebilmesi için evlenmesi gerekmektedir. Zaten Türk Sineması'nda da evlenme ve aile kurma ideal bir olay, bireyler için gerçekleşmesi gereken mutluluk verici bir eylemdir. Ancak buna rağmen, evlenmenin ve aile kurmanın çok kolay olmaması ve bu yolda büyük engellerle karşılaşılması filmlerin omurgasını oluşturmaktadır. Hikâyedeki birbirine aşık gençler çeşitli nedenlerle birbirlerine kavuşamazlar ve olay örgüsü bu engeller üzerinden oluşturulur. Bu engellerden bir tanesi genellikle, ailelerden birinin veya kimi durumlarda her ikisinin birden bu evlenmeye karşı olmasıdır. Bunun sonucunda da filmlerin kahramanları ya gizlice evlenme yolunu seçerler ya da arabesk filmlerde olduğu gibi severek ayrılmak zorunda kalıp mutsuz

sonların yaşanmasına neden olurlar. Gençlerin gizlice evlenmelerine neden olan bir diğere neden ailelerin birbirlerine düşman olmasıdır.

Bazen iki genç kendi dışlarında gelişen olaylar yüzünden evlenir ya da evlendirilirler. Miras sorunları, vasiyetler, minnet borcu vb. nedenleriyle gerçekleşen evliliklerde önce isteksiz olan çift daha sonra birbirlerine aşık olup, kıskanıp tam ayrılacakken birleşirler. Doğrudan kadın seyirciye yönelik olan aile filmlerinde, gençlerin birbirlerine aşık olduklarını anlayıp evleninceye ya da bir nedenle evlenip aşık oluncaya dek gelişen olaylar belirli bir sıra izler, öykü belirli kalıplar içinde anlatılır. (Abisel, 1994; 77) Bazen erkeğin kendisini şehirli kızlara tercih ettiğini anlayan kadın, vazgeçmeyerek kendisini baştan aşağı yeniler. Yürüme ve yemek dersleri alır, güzellik salonlarında baştan yaratılır ve erkeğin karşısına bu kez cazibeli ve alımlı bir kadın olarak çıkar. Bu olay örgüsünü örnek olarak Ertem Eğilmez'in *Tatlı Dillim* (1972) filmi verebiliriz. İstanbullu zengin bir ailenin tıp okuyan oğlu Ferit, bir basketbol tutkudur. Basketbol takımı ile beraber kamp yapmak için gittikleri yerde yolları köyün öğretmeni Emine ile kesişir. Emine'den çok hoşlanan Ferit, başta kendisi ile ilgilenmeyen Emine'nin gönlünü zamanla kazanmayı başarır. Birbirlerine aşklarını itiraf eden gençler evlenmeye karar verirler ve evliliklerinin ilk günlerini mutlulukla geçirirler. Ancak İstanbul'da çapkınlıkları ile ünlü Ferit, köye gelen İstanbullu arkadaşlarının kafasını karıştırması yüzünden eski yaşamına geri dönerek Emine ile olan evliliğini unuttur. Bir süre sonra İstanbul'a giden Emine, gerçeği öğrenerek kocasına bir ders vermek ister. Şehirli, bakımlı ve oldukça alımlı Emine'nin ikizi, Mine olarak kocasının karşısına yeniden çıkar ve Ferit'in yeniden gönlünü kazanıp kafasını karıştırmasına neden olur.

Aile kurma, çoğunlukla gençler arasında gerçekleşse de yaşlı karakterler arasında da yeni aileler kurulması ile ilgili örnekler vardır. Örneğin Ertem Eğilmez filmi olan *Bizim Aile*'de (1975) evlenen yaşlı çift, önceden var olan ailelerini birleştirerek yeni bir büyük aile oluştururlar. 3 çocuk sahibi olan dul fabrika işçisi Yaşar Usta ile yine dul ve 3 çocuk annesi Melek Hanım evlenmeye karar verirler. Başlangıçta durumu çocuklarına nasıl anlatacaklarını düşünen çift, sonradan iki aileyi birleştirerek aynı evde yaşamaya başlarlar. Önceleri birbirlerine düşmanca

tavırlar takınan çocuklar zamanla yaşadıkları birçok sıkıntı ve engelde de birbirlerinin en büyük destekçisi olarak tam bir aile olurlar. Yaşar Usta sadece kendi çocuklarına değil, evlendiği Melek Hanım'ın da 3 çocuğuna babalık yapar. Melek hanımın büyük oğlu Ferit, okuldan arkadaşı olan zengin fabrikatör Saim Bey'in kızı Alev'e aşık olur. Saim Bey, Yaşar Usta karakterine tamamen zıt, kibirli, otoriter bir babadır ve kızının Ferit'ten ayrılması için aileyi zor durumda bırakacak her şeyi yapar. Ailesi için her şeyi yapan Yaşar Usta, Saim Bey'e söylediği sözlerle de nasıl bir baba olduğunu kanıtlar. "...eğer onların kılına zarar gelirse ben, ömründe bir karıncayı incitmemiş olan ben, Yaşar Usta, hiç düşünmeden çeker vururum seni, anlıyor musun? Vururum ve dönüp arkama bakmam bile."

Türk Sineması'nda aile kurumu yüceltilip teşvik edilirken, zaman zaman 'iyi aile' örneklerine uymayan aile tipleri de karşımıza çıkmaktadır. Ancak bu aileler zaten ilişkileri çıkar ilişkisine dönmüş bireylerden kurulu olduğu için filmlerde yerilirlir. Bu ailelerin bireyleri, içki, kumar, hırsızlık gibi tüm kötü yollara da düşen, toplumun geleneksel değer yargılarına ters düşen davranışlar gösterme eğilimi taşırlar. Kötü olarak çizilen ve eleştirilen ailelerin çoğunun zengin olması da dikkat çeken bir unsurdur. "Sonradan görmeler bile burjuvalar denli kötü aile kurmazlar. Çünkü geleneksel bağları hala sürmektedir, otorite yapısında bir çatlama olmamıştır. Bir filmde olumsuz biçimde ele alınan burjuva ailenin üyeleri, birbirlerinden kopuk lüks bir yaşam sürerler. (*İlişki*, Gürsu, 1983). Kadınlar berberlerde, mağazalarda dolaşır, erkekler evle ilgilenmezler. Bu tür aile reisleri, kumar masalarında ailenin felaketini hazırlar, kızlarını bile satacak denli kendilerinden geçerler (*Diriliş*, Çakmaklı, 1974). Oğullar serseri olur, haylazlık edip kız peşinde koşarlar. Çoğu kez suç işleyerek zengin babayı güç durumda bırakırlar (*Batsın Bu Dünya*, Seden, 1975). (Abisel, 1994; 73–74)"

Zengin ailelerdeki oğlun serserilik edip babasını güç durumda bıraktığı duruma örnek olarak, Orhan Aksoy'un *Aile Şerefî* (1976) filmindeki Oktay'ı verebiliriz. Oktay, kendi halinde mutlu bir yaşamları olan ailenin küçük oğlu Murat'a arabayla çarpıp sakat bıraktıktan sonra, Murat'ın ablası Zeynep'e aşık olur. Ancak Zeynep başkasını sevmektedir ve onunla nişanlanır. Hiçbir işi gücü olmayan, altında

lüks arabasıyla serserilik yaparak baba parası yemeye alışmış, o güne kadar tüm istekleri yerine getirilmiş Oktay, Zeynep'i elde edebilmek için hiç düşünmeden ailesine her türlü felaketi yaşatarak, bu büyük isteğinin gerçekleşmesini arzulamaktadır. Bu uğurda hiç düşünmeden her türlü kötülüğü yapar ve babasını da suçlarına ortak eder.

Yoksul ve zengin ailelerin karşı karşıya geldiği filmlerde, her zaman zorluk çıkaran, işlerin karışmasına neden olan, olumsuz tavırlar sergileyen zengin olan taraftır. İki ailenin karşı karşıya geldiği durumlarda işin içinde iki ailenin çocukları arasında geçen bir aşk varsa, bu aşka karşı çıkan yine zengin olan ailedir. Bazı durumlarda yoksul aile de çocuklarının yaşadığı aşka karşı çıkar veya uygun bulmaz. Ancak zengin aileye göre yumuşak davranan ve daha az zorluk çıkaran taraf yoksul ailedir.

Zengin ailelere karşı olumsuz yaklaşımın 1950'li yıllarda yapılan salon güldürülerinde kırılmaya çalışıldığı görülür. Artık filmlerde zengin ailelere karşı daha olumlu bir yaklaşım söz konusudur. Hulusi Kentmen, Vahi Öz gibi oyuncular zengin babaları, tüccarları ya da işadamlarını babacan bir yaklaşımla canlandırarak; zengin, sorumsuz ve kibirli babalardan ayrılmışlardır. Böylece hem zengin hem de iyi olunabileceğinin örneklerini vermişlerdir. Yeşilçam'ın unutulmaz baba karakterlerinden biri olarak baba rolüne en uygun isimlerin başında gelen Hulusi Kentmen pos bıyıkları ve gülümsemesi ile bir anlamda görünüşünden yansıyan babacan havayı karakterlerine yansıtır. Tatlı sert babacan tavırları ile hem kulak çeken bir baba, hem de yufka yüreği ile çocuklarının yaşadığı her türlü üzüntüyü de derinden yaşayan biridir. Onu filmlerinde canlandığı baba karakterlerinde kız erkek ayrımı yapmaksızın tüm çocuklarına karşı 'adil' olmaya büyük özen gösterirken görürüz. Canlandığı komiser veya fabrikatör zengin baba rollerinde dahi sempati kazanmış, toplumsal düzeyde de insanların bu mesleklere ilişkin bakış açılarının değişmesini sağlamıştır. Zengin ve iyi olabilen aileler içinde de başlangıçta çelişkiler yaşansa da filmin sonunda olaylar tatlıya bağlanarak mutlu sonla noktalanır.

Filmlerimizde zengin ailelere yönelik bu olumsuz tavır (belli bir dünya görüşünün savunusunu yapan bazı filmler dışında) hiçbir zaman net bir açıklama taşımaz. Zenginliğin neden bu soysuzluklara zemin hazırladığı araştırılmadığı gibi karakter tahlillerine de gidilmez. Daha çok "iyi-kötü" ayrımına dayanılır. Para insanı kötü olmaya iten bir nitelik taşır gibiyse de filmin sonunda, zengin ama "iyi" olunabileceği de vurgulandığından durum tümüyle kişilerin kendi iç çarpıklıklarına bağlı olarak ele alınmış olur. (Abisel, 1994; 74)

Kız ve erkeğin hangisinin zengin, hangisinin yoksul olduğu filmin nasıl süreceğini ve ne şekilde biteceğini belirleyen bir unsurdur. Örneğin yoksul olan erkek ise, erkek bir şekilde çok para kazanarak kız ile aynı düzeye erişir ve onunla evlenir. Bunun dışında, erkeğin zengin olma şansına sahip olmadığı filmlerde ise bu kez zengin olan kız, erkeğin yoksul ama mutlu ve sıcak hayatına katılmayı tercih eder. Böylece her iki durumda da sevenler birbirine kavuşur. Ancak tersi durumda, yoksul olan kız ise, erkeğin yaşam biçimine adapte olmak zorunda kalır. Bu durumda yine yoksul ve zengin bir araya gelerek kavuşmuş olurlar. "Yoksul erkeğin zengin aileye katılmasına para için yapılmış evliliklerde rastlarız. Bu tür aile olumsuzluğundan, kahramanımız, filmin esas kadın kahramanı ile evlenebilmek için karısından ayrılmaya çalışan bir tiptir. Yoksul kızın zengin aileye oldukça kolay uyum sağlaması çok rastlanan bir durumken, bazen ünlü bir şarkıcı ve -dolayısıyla- zengin olması da söz konusudur. (*Kımalı Yapıncak*, Aksoy, 1969) (Abisel, 1994; 77)"

Filmlerde zengin aileler olumsuz bir yaklaşımla anlatılırken, yoksul aileler ise olumlu bir hava içinde anlatılır. Çoğunlukla aile bireyleri birbirlerine destek olarak mutlu, huzurlu, samimi ve sıcak bir ortamda yaşarlar. Her türlü engeli birlikte aşmaya çalışırlar. *Aile Şerefi* ve Orhan Orbey'in *Bizim Aile* (1975) filmlerinde olduğu gibi. Abisel (1994; 74), yoksullara olumlu bir yaklaşım sergilenmesinin nedenini yerli film seyircisinin çoğunluğunu yoksulların oluşturmasından ve bu insanların sınıfsal çelişkiler yaşarken, zengin çevrelerde de ahlakın ve ailevi değerlerin nasıl ayaklar altına alındığını görüp, rahatlayarak hallerinden memnun olmalarını, onlara imrenmemelerini sağlayan bir yaklaşımın sonucu olarak değerlendirir.

Yılmaz Güney'in *Arkadaş* (1974) filmi de yine üst sosyal tabakadaki ailelerin yaşamlarını eleştiren bir filmidir. Dünün yoksul öğrencisi Cemil, artık zengindir. Güzel karısı ve içine kapanık baldızı ile beraber mutlu bir yaşam sürdürmektedir. Ancak günün birinde arkadaşı Azem'in evlerinde kalmaya başlayıp yaşamlarına dahil olmasıyla eski düzenleri bozulur. İki arkadaş arasındaki sınıfsal farklılıklar belirgin şekilde ortaya çıkar. Bir sahil kentinde değer yargılarındaki yozlaşma gözler önüne serilirken, aile içindeki yabancılaşmaya da vurgu yapılır. Köy ve kent arasındaki farklılıklar seyirciye aktarılırken değişimin de ölçüsünün ne olması gerektiği konusunda sorgulamalar yapılır.

Yabancılaşma olgusunun aileye uzanan görüntüsü özellikle farklı sınıfları temsil eden ailelerde ortaya konulmaktadır. Metin Erksan'ın burjuva eleştirisi yaptığı filmi *Suçlular Aramızda*'da (1964) psikolojik çözümlerle aile içindeki bireylerin birbirlerine olan yabancılaşması anlatılmıştır. Filmdeki aile karı-koca olmalarına rağmen birbirlerini gerçek anlamda aslında tanımayan, anlamayan ve birbirlerine yabancı olan kişilerden oluşmaktadır.

Türk Sineması'nda en çok ele alınan konuların başında aşk teması gelir. "Bir aşk öyküsü doğa felaketleriyle, kötü insanlarla, iyi insanlarla ya da kötü rastlantılar, iyi rastlantılarla biçimlenmektedir. Dramatik yapısı dışsal bir dinamikle oluşmaktadır. İnsanların psikolojileri olayların gelişiminde pek rol oynamaz, dramatik yapıda içsel dinamik yoktur. Bir filmin niteliğinin artması demek, aşk öyküsünün gerçekçi boyutlar kazanması, dramatik yapıda daha içsel dinamik unsurların yer alması demektir. Aşk öyküsü olmayan ticari bir film yapmak pek söz konusu olmamaktadır. (Tamer, 1978; 81-82)" Aşkın kahramanlarından biri olan kadın Türk Sineması'nda ya iyi, fedakâr, masum, namuslu, evinin kadını olarak tasvir edilir ya da 'kötü' kadın sıfatını hak edecek şekilde erkekleri kötü yola sürükleyerek yuvalarının dağılmasına neden olan, cinselliğini kullanan kadın olarak karşımıza çıkar. Bu kötü kadın tipine de sinemamızda 'vamp kadın' denilmektedir. Başlangıçta sadece vamp kadınların soyunduğu Türk Sineması'nda "1975'ten sonra kalıpların dışına çıkıldığı, masum kız soyunmaz kuralının yıkıldığı görülmektedir. Bu değişimin en önemli nedeni seks filmlerinin hızla çoğalması ve piyasaya hakim

olmasıdır. Türk Sineması'nda böyle bir dönemin başlaması, ülkenin toplumsal, siyasi ve ekonomik koşullarının bu yeni oluşuma neden olacak şekilde değişmesinden kaynaklanmaktadır. (Kaplan, 2004; 45)"

Ülkenin ekonomik durumunun kötüye gitmesi film maliyetleri üzerine de etki etmiştir. Artan film maliyetlerini karşılamak için aileler için ucuz bir eğlence aracı olan sinema, artık pahalı bir eğlenceye dönüşmüştür. Bunun üstüne dönemin siyasi ve toplumsal çalkantıları sonucu gençlerin de olayların içinde yer alması ailelerin sinemadan uzaklaşmasına neden olmuştur. Yaşanan bu gelişmeler üstüne film yapımcıları yeni arayışlar içine girmeye başlamıştır. Çünkü artık en büyük seyirci kitleleri olan kadınlar ve aileler sinemadan kopmuşlardır. Bu nedenle artık kadın ve aileye yönelik olan filmlerini bir kenara bırakıp yeni bir hedef kitle belirlemişlerdir: "Erkekler". Bu yeni kitle ülkenin kötüye giden durumu nedeniyle işsiz kalan, eğitim düzeyi düşük ve cinselliği bilinçsizce algılayan erkeklerden oluşmaktadır. Bunun sonucunda da Türk Sineması seks filmlerinin istilasına uğramaya başlamıştır. "1972 yılından başlayarak Türk Sineması'nda cinsellik, birden kan değiştirir. Çıplaklık yine egemendir, ama ne erotizmden ne de bu eğilimin yaklaşımlarından söz edilebilir. Sadist, maço erkek tipleri ön plandadır, ama kadın tipleri de zaman zaman ortaya çıkar. Ne var ki tipler yapay, içleri boş, üstelik kaba bir cinselliğin duyarsız karton kişileri olmanın dışına çıkamazlar. (Özgüç, 2005b; 149)" Dönemin ekonomik, siyasi ve toplumsal koşulları nedeniyle büyük çoğunluğunun bilinçsiz erkeklerden oluştuğu seyirci kitlesi için bu filmler bir tatmin olma aracı, sorunlardan kaçışı sağlayan, rahatlatan bir unsurdur. Bu filmler namuslu, çocuklarının ve ailesinin geleceği dışında bir şey düşünmeyen Türk kadını için ise hiçbir anlam ifade etmemektedir. Şiddete dayalı bir tarz içeren bu filmlerde kadınların bedenleri bir nesne olarak erkeklere sunulmakta ve bu yolla erkekler var olan egemenliklerini sinema yoluyla pekiştirmektedir. 70'li yıllardaki bu seks filmleri istilası sonucunda, kadına ve aileye yönelik filmlerin belirtilmesinde "aile filmi" tabiri kullanılmaya başlanmıştır. Bu tabir ile bu filmlerin ailelerin gidebileceği, seks filmlerinden farklı filmler olduğu belirtilmiştir.

Aile filmi olarak adlandırılan bu filmlerin içeriğini, bol gözyaşı ile beraber toplumsal yaşantıya, değer yargılarına, toplumun uygun gördüğü ilişkilere ters düşmeyecek ilişkiler oluşturmuştur. Sözü edilen seyirci kitlesi dönemin yaşam zorluklarından dolayı bir eğlence aracı olarak sinemaya gittiğinden, filmlerin mutlu sonla noktalandığı, yaşamın toz pembe tasvir edildiği konular ele alınmıştır. Böylece, gerçek yaşamında sorunlar yaşayıp mutsuz olan seyirciye en azından filmler aracılığı ile mutlu olma şansı verilmiştir.

Türk Sineması'nda, toplumsal bir olgu olan göç ve bunun sonucunda aile yapısında meydana gelen değişiklikler de göç filmleri ile izleyiciye sunulmuştur. 1950'li yıllardan itibaren yaşanan ekonomik, toplumsal değişiklikler günümüze dek uzanan göç dalgasını yaratmış ve yaşanan büyük değişim toplumsal içerikli filmlerde karşımıza çıkmıştır. Göçün yarattığı gecekondulaşma ve bunun sonucunda köy ailesi ile kent ailesi arasında kalmış gecekondulu aile, filmlerin omurgasını oluşturmuştur.

Lütfi Akad, *Gelin, Diyet ve Düğün* üçlemesiyle şehirleşmenin önemli bir boyutunu irdelemekte, geleneklerin ve değer yargılarının değişmesi süreci içinde gecekondulu bölgelerinde yaşayan insanların yaşadıkları sorunları ve bu sorunların gerek bireylerin konumlarına gerekse aile yapısına ne şekilde yansıdığını açıklamaktadır. Bu filmler; bir yandan şehirleşme sonucu büyük kentlerde oluşan yeni bir sınıfın, gecekondulu bölgelerinde yaşayan insanların davranışlarını sergilemekte, diğer taraftan da kültürel açıdan değişim süreci içinde olan bu insanların, içine girdikleri büyük şehir ortamını tanımadan, onun tüm imkanlarından faydalanıp düşledikleri güçlü hayatı kurtarma çabaları sırasında karşılaştıkları sorunlara rağmen ailenin ayakta tutulmasında geleneklerin ve değerlerin önemini belirtmektedir. (Kaplan, 2004; 85-86)

Toplumsal gerçekçi yapıdaki göç filmlerinde kente göç eden kırsal kökenli ailelerin tamamen yabancı oldukları yeni sisteme karşı yaşadıkları yabancılaşma, bilinçsiz tavırlar sergilemeleri nedeniyle değer yargıları ve geleneksel rollerindeki yozlaşmalar anlatılmaktadır. Bireyler yeni düzen içinde, statülerini arttırma ve kentli olma amacını taşımaktadırlar. Yaşanan ekonomik, siyasal ve toplumsal gelişmeler

sinemayı da etkilemekte ve tüketim toplumu olma yolunda bir yapılanma dikkat çekmektedir. "Türkiye 1950'den itibaren kapitalistleşme sürecine girecek ve bu süreç 1965'ten itibaren daha da hızlanacaktır. Toplum tüketim ideolojisiyle kuşatılacak ve kültür büyük ölçüde görselleşecektir. (Oktay, 1987; 21)"

Kapitalist gelişmenin hızlandığı ve dönemin temel niteliğini oluşturduğu bu dönemde Türk Sineması'nın birçok örneklerinde yeni oluşan bir sınıfı, burjuva sınıfını temsil eden tiplerin sergilendiği dikkat çekmektedir. Bu tipler özellikle de masum kızların fabrikatör babaları ya da aşık oldukları ve sonunda evlenecekleri sevgilileri olarak izleyiciye sunulmaktadır. (Kaplan, 2004; 89) Ertem Göreç'in *Otobüs Yolcuları* (1961) filminde bir yanda burjuva sınıfını temsil eden aile bir yandan da köyden kente göç ederek gecekonduya yaşamaya başlayan kırsal kökenli ailelerin, komşuluk, dostluk, yardımseverlik gibi geleneksel değerleri, bu insanların aile içi ilişkileri iki farklı kültür aracılığıyla aktarılmaktadır. Böylece İstanbul, iki farklı görüntüsüyle iki cepheden yansıtılmaktadır. Geleneksel değerlerini korumaya çabalayan gecekondu insanının kendi halindeki yaşamı onları, site inşaatı yapmak için sömüren burjuva sınıfından bir üçkâğıtçının ortaya çıkması ile zorlaşmıştır. Filmdeki burjuva sınıfına mensup bu ailenin bireyleri baba, anne, onların iki erkek ve bir kız çocuklarından oluşmaktadır. Babanın, çocukları üzerinde otoriter bir baskısı vardır ve çocukları tarafından saygı duyulan, onların yaşamına yön veren biridir. Ancak çocukları üzerindeki sert tavrına karşılık onlara karşı bir ilgisizlik içindedir. Bu nedenle erkek çocuklarından biri yanlış yola sürüklenirken evin kızı da bir otobüs şoförüne aşık olur. Çocuklar aile içindeki bu kopukluk nedeniyle başta ailelerine olmak üzere, çevrelerine yabancılaşırlar.

Türkiye'nin toplumsal yaşamında meydana gelen değişikliklerin ve bu değişikliklerin aileye yansıdığı toplumsal içerikli göç filmleri dışında, göç olayının 1970'lerde bir başka uzantısı oluşmuştur. Gecekondu insanı ve bu insanların acılarını, ezilmişliklerini anlatan arabesk filmler ortaya çıkmıştır. Burada göç filmlerinden farklı olarak olayın toplumsal boyutu değil, köyden kente göç etmiş insanın dramı, umutsuzluğu, çektiği acılar ve ezilmişliği aktarılmaktadır.

Köyünden büyük şehre göç eden aile, kentin değerleri ile köyün değerleri arasında sıkışıp kalmaktadır. Eski değerlerinden ve alışkanlıklarından kopamadığı gibi kendin değerlerine de uyum sağlayamamakta bunun sonucunda da yeni bir alt kültür oluşturmaktadır. Bu kültürün benimsediği unsur da kadercilik ve yoğun bir mutsuzluğun sonucunda toplumsal içerikli filmler dışında şarkılı türkölü yeni bir furyanın ortaya çıkmasını sağlamıştır. Arabesk filmler adı verilen bu filmler, arabesk şarkıcıların başrolde yer almasıyla gecekondü insanının umutsuzluklarını, acılarını ve ezilmişliklerini anlatmaya çalışmışlardır.

Arabesk filmlerin omurgasını köyden kente göç etmiş gecekondü yaşayan insanlar, bu insanların aile içi ve çevreyle olan ilişkileri, yaşam zorlukları ve karşılaştıkları engeller oluşturmaktadır. Çoğunlukla, birbirini seven ama kavuşamayacak olan genç aşkların hikâyesi üzerinden anlatılır tüm yaşananlar.

Türk Sineması'nda özellikle köy filmlerindeki aile yapısında, kızlar istemedikleri halde ağayla veya ağanın oğlu ile zorla evlendirilirler. Bu durumda da kızlara ya ölmek ya da öldürölmek düşer. Ancak bu şekildeki mutsuz sonla sona eren filmler genellikle klasik mutlu aile yapısına zıt örneklerdir ve daha çok arabesk filmlerde ele alınan sorunlardır. Zaten arabesk filmler bu yapı üzerine kuruludur ve kahramanların acı çekmesi filmlerin iskeletini oluşturur. Bu nedenle bu filmleri klasik aile filmlerinin tipik örnekleri arasında değerlendirmek yanlış olacaktır.

Türk toplumunda evlilik kurumu ile ilgili olarak ortaya çıkan sorunlardan biri olan başlık parası, sinemada da işlenen bir konu olarak karşımıza çıkar. Tarımsal etkinliğin yoğun şekilde yaşandığı yerlerde çocuk, üretimde çalışacak bir işçi statüsü kazandığından ve kadın da bu üretim sürecinde aktif olarak rol aldığından ailesi açısından bir emek kaybına neden olur. Bu emek kaybını telafi edebilmek ve evliliğin gerçekleşebilmesi için kızın ailesi, erkek tarafından başlık parası talep eder. Evlilik ve aile kurumunun oluşmasında karşılaşılan bu sorun sinemada da kimi filmlerde yer bulur. Atif Yılmaz'ın *Kibar Feyzo* (1978) filmi güldürü türünde bu konuyu ele aldığından diğer filmlere nazaran olaylar traji-komik şekilde anlatılır. Sevdiği kız Gülo'yu almak için başlık parası vermesi gereken Feyzo soluğu

İstanbul'da alır. Şehirde gördükleri ile ağalarının aslında insanları köle gibi kullandığını ve ağaya karşı mücadele etmek gerektiğini düşünür. Ağaya karşı verdiği direniş ve sevdiği kızla başlık parası yüzünden kavuşamaması hikâyenin özünü oluşturur.

Filmlerimizde boşanma olgusuna ancak olumsuz ilişkileri vurgulayan ailelerde rastlarız. Kadın kahramanla evlenebilmesi için erkeğin karısından ayrılması gerektiğinden, onun eşinin "kötü" olması şarttır. Bu evlilik çoğunlukla para üzerine kurulmuştur. (*Bir Demet Menekşe*, Ökten, 1973; *Kalbinin Efendisi*, Eğilmez, 1970). Fakat erkeğin eşi, ayrılmamak için elinden geleni yapar ve seyircinin nefretini kazanmayı başarır. (*O Kadın*, Refiğ, 1983; *Gazap Rüzgârı*, Aksoy, 1982) Böylece gayrı meşru ilişki, bir ölçüde rasyonelleşip boşanma olayı tümüyle duygusal bir platforma aktarıldığından, mevcut değerlere bir tehdit haline dönüşmemiş olur. (Abisel, 1994; 79)

Türk Sineması'nda aileye yönelik türlerden biri de küçük çocukların yer aldığı melodramlardır. Seyircinin duygularını sömürmek için hikâyede küçük çocuklardan yararlanılmaktadır. 1960'lı yıllardan 1970'lere dek uzanan süreçte birçok çocuk yıldız ortaya çıkmış ve yapımcılar bu filmlerden önemli gelirler elde etmişlerdir. “*Sezercik*” serisi ile Sezer İnanoğlu, “*Ayşecik*” ile Zeynep Değirmencioğlu, “*Yumurcak*” ile İlker İnanoğlu ve “*Ömercik*” serisi ile Ömer Dönmez sinemada en çok öne çıkan önemli çocuk yıldızlardır.

Çocuklar genellikle aile faciaları'nda, 'gangster serüvenleri'nde sömürü ögesi olarak kullanılmışlardır. Boylarından büyük sözler ettirilerek birer kukla durumuna sokulmuşlardır. '*Ayşecik*'de (Memduh Ün) çocuk yıldız Zeynep Değirmencioğlu' nun akıllara durgunluk veren bir macera içinde gerçek katili bulup, haksız yere tutuklanan babasını kurtarması bu tür örneklerden sadece biridir. (Özgüç, 1976; 88–89)

Çocukların rol aldıkları bu tarz filmlerdeki görevi çoğunlukla ailelerinin dağılmasını önlemek, onları bir arada tutabilmek, aile dağılacak olursa da onları

yeniden eski günlerdeki gibi bir araya getirmektir. Bu görev gerçekleştirilirken de seyircinin bol miktarda gözyaşı akıtması sağlanarak, duyguları sömürülmeye çalışılmaktadır. Öyle ki bazı durumlarda duygusal sömürü en üst düzeye çekilmekte ve başlarına türlü felaketler gelmiş aileyi geçindirme görevi çocuğa düşmektedir. Babası çeşitli nedenlerle hapse girmiş veya ortadan kaybolmuş olan çocuk, annesine bakmak, ona sahip çıkmak zorunda bırakılmıştır. Böylece çocuğun aile içindeki önemine, ailenin bir arada olmasının taşıdığı büyük öneme, aile kurumunun kutsallığına vurgu yapılmaktadır. *Sezercik*, *Ömercik*, *Ayşecik*, *Yumurcak* gibi seriler bu ve bunun gibi benzer öğelerin yinelendiği filmlerdir.

Çocuğun ailesine bakmak zorunda kaldığı filmlerden biri Orhan Elmas'ın *Gülşah Küçük Anne* (1976) filmidir. Gülşah'ın babası Fikret, bir işadammın şoförlüğünü yaparak ailesinin geçimini sağlamaktadır. Patronunun eşi, sevgilisiyle bir olup kocasını öldürür ve cinayet olayda hiçbir suçu olmayan Fikret'in üzerine yıkılır. Fikret bu suçlamalardan ötürü hapse atılır. Gülşah'ın annesi de bir kaza sonucu yaralanıp hastaneye düşünce küçük kardeşine bakma ve evi geçindirme görevi küçük yaşına rağmen Gülşah'a kalır. Sokaklarda balon satan, dans ederek para kazanmaya çalışan Gülşah, aynı zamanda kötü adamlar tarafından da kovalanır. Babasının katil olmadığına, suçsuz olduğuna tanık olan Gülşah bir yandan da bu durum nedeniyle zorluklar yaşar. Ancak film, anne ve babanın bir araya gelmesi ile mutlu aile tablosu yaratılarak sona erer. Böylece ailenin birlikte olması ve ailenin varlığına dair olan hayati önem vurgulanmış olur.

Gülşah Küçük Anne örneğinde olduğu gibi, çocukların oynadığı serilerde, çocuklar yaşlarından çok daha büyük bir olgunluk sergilerler. Her türlü duygusal travmayı yaşamalarına rağmen, yaşadıkları olaylardan hiç etkilenmeden yaşamlarına devam ederler. Filmlerin içeriğini; ölüm tehlikeleri, kaçırılma, yaralanma, ölü zannedilen anne ve babanın yeniden ortaya çıkması, annesi ve babası sandığı kişinin aslında gerçekte anne veya babası olmadığını öğrenmesi gibi unsurlar oluşturur. Ancak tüm bu olumsuz durumlardan çocuklar etkilenmezler. Ailede kan bağıının önemine yapılan vurgu da yine bu filmlerin konularından biri olarak karşımıza çıkar. Gerçekte annesi veya babası sandığı kişinin aslında öyle olmadığını öğrenen çocuk

çoğunlukla kendisini yetiştireni değil, gerçek anne ve babasını tercih eder. Örneğin Mehmet Dinler'in 1972 yapımı filmi *Evlât*' ta da bu durum yaşanır. Evlat edinilen bir çocukla üvey ve öz babası arasında yaşanan olayların anlatıldığı filmde, çocuk yine kanını taşıdığı babasını tercih eder.

Türk toplum yapısına göre çocukların laf dinlemeleri, her şeyi öğrenmeye çalışmamaları gerekmektedir. Belli konuların sınırlı ölçüde açıklanabileceği inancı egemendir. Çocukların ticari amaçlarla başrollerde oynadığı filmler, dönemin sorunlarını yansıtan, bir Türk çocuğunun dramını anlatan gerçekçi yapıdan uzak yapımlar olmuşlardır. Toplumsal gerçekçi filmlerde ise baş kahraman olmasalar bile, çocukların anne-babası veya çevresiyle olan ilişkisi yansıtılmakta, birtakım çözümlenmelere ulaşılmaktadır. (Kaplan, 2004; 49)

Türk Sineması'nda tam anlamıyla bir çocuk sinemasından söz edilemez. Ancak, bazı filmlerde çocukların çocukluğuna uygun davranışlar sergileyen, sahici, içten, tüm sıcaklığı ile ele alındığı, çocuğun çocuk gibi olduğu filmler de vardır. Çocuğun toplumdaki ve ailedeki konumunu gerçekçi şekilde yansıtan tavrı Yılmaz Güney'in filmlerinde yer alır. *Umut*, *Ağıt* gibi filmlerde çocuk gerçekçi bir tavırla izleyiciye yansıtılır. Lütfi Akad'ın *Üç Tekerlekli Bisiklet* (1962) filmi de çocuğun gerçekçi bir yaklaşımla seyirciye yansıtıldığı bir filmidir. Ali'nin babası çalışmak için başka bir şehre gitmiş ancak yıllardır kendisinden haber alınmamıştır. Babasını görmeden büyümek zorunda kalmış olan Ali içinde çok büyük bir baba özlemi taşımaktadır. Sürekli babası ile ilgili hayaller kurmakta ve yaşamında babanın eksikliğini derinden hissetmektedir. Çevresindeki çocukların babaları vardır ve üstelik onun babası olmadığı için onu küçümseyen bir tavır sergilerler. Aynı şekilde çamaşırcılık yapan annesi Hacer de yaşamlarında onları koruyup kollayacak bir erkek olmadığından çevrenin baskısı altında ezilmekte ve o da bir eşinin olmamasının eksikliğini yaşamaktadır. Lütfi Akad filminin taşıdığı anlamı şu şekilde açıklamaktadır: "Bu simgesel bir isimdir. Film, Hasan, Hacer ve Ali'nin yani üç kişilik bir ailenin hikâyesidir. Hasan baba, Hacer ana, Ali çocuktur. Filmde Ali'nin üç tekerlekli bir bisikleti de var. Bu bisiklet gerektiği yerlerde görülüyor. Ama üç tekerlekli bisiklet ile üç kişilik aile arasında simgesel bir bağ var. Nasıl bir bisiklet

bir tekerleği eksilince yürüyemezse bu aile de içinden biri eksilirse yürüyemez. (Onaran, 2001; 106)”

Gerçekten de film, aile kurumu içinde çocuğun anne ve babasının ilgisine, sevgisine ve şefkatine ihtiyacı olduğunu, aile birliğinin ancak anne, baba ve çocuk üçlüsünün bir arada bulunması ile sağlanabileceğine, karşılıklı sevgi, saygı ve özveri ile ilişkilerin sağlıklı şekilde yürütüleceğine vurgu yapmaktadır.

1970’li yıllardaki çocuk filmleri furyası 80 ve 90’lı yıllara gelindiğinde artık sinemanın ilgilendiği konulardan biri olmaktan çıkmıştır. Çocukların yer aldığı film örneklerine rastlansa da bunlar 1970’li yıllardaki serilerden farklılıklar gösterir. Bu dönemin çocukları eski dönemlerdeki olgun çocuklardan farklı olarak yaşadıkları çevreye gerçekten çocuk gözüyle bakabilen gerçek anlamdaki çocuklardır. 70’lerdeki olgun, yaşından ve boyundan büyük işler başaran çocukların yerini sahici, yaramazlıklar yapan büyüklerden sevgi ve ilgi bekleyen çocuklar almıştır. *Piano Piano Bacaksız* (Tunç Başaran, 1990), Memduh Ün’ün *Zıkkımın Kökü* (1992) ve *Babam Asker*’de (Handan İpekçi, 1994) 1990’lı yıllarda çocukların özne olarak yer aldığı bu tarzda filmlerdendir.

2000’li yıllara gelindiğinde “çocuklar ve çocuk oyuncular gene ihmal edilmişlerdir. Yine de toplumda giderek daha çok tartışılan ve sosyal bir problem haline gelen sokak çocuklarına sinemamız kayıtsız kalmamıştır. (Pösteki, 2005; 94)” Bu filmlerden biri Ümit Can Güven’in 2002 yapımı filmi *Sır Çocukları*’dır. Film, sokak çocuklarının yaşamını ve babasının yaşattığı baskıdan kaçarak İstanbul’a gelen 10 yaşındaki Cemal’in onların yanına sığınmasını konu alır.

Genel olarak 1990 ve 2000’li yılların sinema anlayışına ve aile yapılarına göz attığımızda; köyden kente göçün zamanla eski hızını kaybettiği, kente göç edenlerin de artık kentin yapısına uyarak kentle bütünleşme sürecine girdikleri gözlenmektedir. Bu nedenle Türk Sineması da artık kırsal bölgelerden çıkarak kentten kaynaklanan sorunlara eğilmeye başlamıştır.

90'ların başında Türk Sineması seyircisini kaybetmiş batık bir sektör konumundadır. Bu durum piyasaya yeni giren yetenekli gençlerin varlığına rağmen böyledir. Sinemacılar filmlerini kendi çabaları ile meydana getirmektedirler. Bu nedenle seyircisi olmadan üretilen filmleri Türk Sineması'nın bir parçası saymak mümkün olmamaktadır. (Refiğ, 1996; 186-187)

1990'lardan başlayarak günümüze dek uzanan filmlerin aile yapıları ise geleneksel Türk aile yapısından ve önceki dönemlerde ele alınan filmlerdeki ailelerden farklılıklar taşır. Bu dönemin filmlerinde ailenin birlikteliği ve aile kurumunun yüceltilmesi, zengin kız-fakir oğlan ve onların ailelerinin karşı karşıya gelmesi gibi motiflerin yerini aile içindeki aksaklıklar, aile bireylerinin birbirine yabancılaşması ve ailenin dağılması almıştır. Değişen Türkiye'de artık bu gibi klişeleşmiş konular seyircinin ilgisini çekmemektedir. Bireylerin aile içindeki kopmaları ele alınıp aile kurumunun kutsallığına yapılan vurgu ortadan kalkmaya başlamıştır. Eski kahramanlarının yerine koyduğu yeni kahramanlar ise ağırlıklı olarak toplumun yüksek katmanlarında yer alan çoğunlukla problemleri nedeniyle ruhsal olarak bunalım içinde olan, mutsuz ve toplumdaki insanların hayatından farklı bir hayata sahip olan kişiliktedirler. Bu nedenle seyirci, dışında kaldığı bu filmler yerine televizyondan tanıdık gelen Amerikan filmlerine yönelmiş, Türk Sineması'ndan kopmaya başlamıştır. Çünkü sinemayı bir eğlence aracı olarak görme anlayışına sahip bu insanlar, izledikleri filmlerle rahatlama arzusu taşımaktadırlar.

“Özellikle 1990'lı yılların ortalarından itibaren Türk Sineması'nda yeni bir oluşum kendini hissettirmeye başlamıştır. Ortaya çıkan genç kuşak yeni yönetmenler ticari film anlayışının dışında kendilerine yer edinmeye çalışmışlar ve zamanla yurt dışında da takip edilir hale gelmişlerdir. Böylece Türk Sineması'nda iki ana yol belirlenmiştir. Bunlardan ilki gişelerde büyük başarılar yakalayan Amerikan tarzında olan bol aksiyonlu filmlerdir. Türk Sineması bu dönemde popülerliği keşfetmiş ve bunları beyaz perdeye yansıtmıştır. (Kıraç, 2000, 13-15)” İkinci tür ise düşük bütçelerle çekilen Türk sinemasına yeni giren ve çoğunlukla ilk filmlerini çeken yönetmenlerin popüler bir söylemden uzak çektikleri filmlerdir. Ancak bu filmlerin gişede başarı şansları olmamış daha çok yurt dışında başarılar kazanmışlardır.

90'ların sonuna doğru ise seyirci ile sinemanın yeniden buluştuğunu söyleyebiliriz. Türk sineması yeniden sesini duyuracak yapımlarla izleyici karşısına çıkmış ve ilgi çekmiştir. Arka arkaya gösterime giren filmlerden bazıları bir milyon seyirci barajını aşarak yerli filmlere olan ilginin yeniden doğmasını sağlamıştır.

Değişen ailenin Türk Sinemasına yansımalarının örneklerinin verildiği bu dönemde aile içindeki ilişkilerin hesaplaşmaya dönüşmesini konu alan filmlerden biri Yavuz Özkan'ın *Yengeç Sepeti*'dir (1994). Mutlu bir aile tablosu çizen bir ailenin bireyleri bir hafta sonu yemeğinde buluşurlar. Anne, baba, iki oğul, iki kız ve onların eşleri ile çocuklarından oluşan ailede, her bireyin kendi sorunlarının, iç hesaplaşmalarının ve birbirleriyle olan çatışmalarının ortaya çıkması, bunun sonucunda aynı sepete konacak yengeçlerin birbirlerini yiyeceği gerçeğine vurgu yapılmaktadır.

Zeki Ökten'in 2002 yapımı filmi *Gülüm* de yabancılaşma ve kuşak çatışmasının yaşandığı bir ailenin yaşamından kesitler sunmaktadır. Kızlarının ölümü üzerine ayrı yaşamaya başlayan yaşlı bir çift ile evli oğullarının arasında yaşanan yalnızlık ve fikir ayrılıklarının anlatıldığı filmde ailelerin yeniden mutlu olmasının yolu ortak bir yol bularak bu yönde çaba göstermelerine bağlıdır.

2.2. Türk Sineması'nda Aile İçi İlişkiler

2.2.1. Baba-Oğul İlişkisi

1950'lerden 1970'lerin sonuna kadar ekonomik, teknolojik ve sosyal değişim tarım alanında çalışan insanların işlerinin değişmesine de neden olmaktadır. Bu yıllarda nüfusun arttığı da görülmektedir. Tarımda teknolojinin kullanılmasıyla ailenin tüm üyelerinin bu alanda çalışmasına gerek olmadığı görülmekte bu durum oğulların başka bir iş yapması gerektiğini ortaya çıkarmaktadır. Bu gelişmeler yeni iş olanakları için insanları eğitim ve göç olayına itmektedir... Ailede baba oğul arasında egemenlik ilişkisinin değiştiği, babanın gücünü kaybettiği görülmektedir.

(Kaplan, 2004; 28) Üretim ilişkilerinin değişmesi sonucunda aile artık dışa açılmaya başlamış, ailelerin içinde kadının statüsü de yükselerek, aile içindeki konumu güçlenmeye başlamıştır. Bunun yanı sıra bu değişiklikler nedeniyle baba-oğul dayanışmasında da çözümler başlamıştır. Burada anneye düşen görev bir yandan başta erkek çocukları olmak üzere, çocuklarının isteklerini savunmak, aynı zamanda çocuklarına karşı babanın otoritesini de korumaya çalışmak olmuştur. Kadın, bir anlamda aile içindeki dengeyi ve düzeni korumak için tampon görevi görmektedir. İkinci kuşakta meydana gelen geleneksel değer yargılarındaki değişiklik, aile içi ilişkileri etkilemiş çocukların babalarına olan bağlılıkları azalmış veya ortadan kalkmıştır. Çünkü, çocuklar çalışmak için babalarının tarlaları dışında yeni alternatifler bulmuşlar, fabrikalarda veya hizmet sektöründe iş bulmak için çabalamışlardır. Şehirde olan ‘baba’ da çoğu zaman çocukları gibi aynı kaygıyı taşımakta ve aynı sorunları yaşayabilecek duruma gelmiştir. Türk toplumundaki baba otoritesinin, baba-oğul ilişkilerindeki çözümlerin ve değişmelerin de sinemada yansımaları bulunduğunu görülmektedir.

Türk Sineması’nda baba ailenin reisi, otoriteyi kullanmaya yetkili olan kişidir. Tıpkı Türk toplumunda olduğu gibi. Hayatta olduğu sürece kimi zaman tamamen otoriter, kimi zaman ise tatlı-sert tavırlar sergileyen insan olarak karşımıza çıkar. Filmdeki aile zengin de olsa yoksul da olsa değişmez kural; babanın aile reisliğidir. Eşi ile arasındaki geleneksel tavır dolayısıyla zengin ailelerde dahi kadının kocasına ‘bey’ diye seslendiği görülmektedir. Bu yapıdaki filmlerde çoğunlukla hikâyeye anne ve babanın şımarttığı çocukların etrafında dönmektedir. Zengin anne ve babanın çocuklarını şımartmasında, çocukların buna layık olduğu mesajı verilmektedir. Çünkü bu ailedeki çocuklar akıllı ve dürüst oldukları kadar güzel ve iyi huyludurlar. Çocukların şımarık yetiştirildiği ailelerde de yine son söz babaya aittir. Yoksul olan ailelerde baba sonsuz bir fedakârlık gösterir. Babanın diğer aile üyeleri gibi fedakârlık göstermesine Yılmaz Güney’in 1971 yapımı filmi *Baba*’da rastlarız.

Zengin bir ailenin yanında çalışan Cemal’in ekmeğeki teknesi motorudur. “Biri kundakta, diğer ikisi okula giden çocuklarının yarısını düşünen Cemal’in tüm umudu

Almanya'dadır. Sürekli olarak Almanya'yı düşler. Eğer Almanya'ya işçi olarak gitmeyi başarabilirse, oğlu Ali'ye (Oktay Demiriş) mandolin, kızı Saliha'ya (Semiha Demiriş) bir konuşan bebek getirecektir. Cemal bu düşlerle o sabah işten çıkar. Sağlam raporu almak için İş ve İşçi Bulma Kurumu'nun muayene odasında Alman doktorun karşısındadır. Alman doktorun muayenesinden sonra hemşire; 'Siz gidemeyeceksiniz dişleriniz eksik...' deyince Cemal'in tüm hayalleri yıkılmıştır. Çok üzgündür. Çünkü söz verdiği mandolini, konuşan bebeği ve bisikleti çocuklarına getiremeyecektir. Cemal, kaderine lanet eder. (Özgüç, 2005a; 329)" Gidemeyince çocuklarının, ailesinin geleceği için yalı sahibinin oğlunun suçunu üstlenir ve hapse girer. Çocuklarının geleceği için bunu yapan Cemal, bu kararıyla aslında ailesinin parçalanmasına neden olur. Ve filmin sonunda da oğlu tarafından vurulur. *Baba* filmi, bir babanın özellikle yoksul ailelerde çocuklarının ve ailesinin geleceği için, onlara mutlu yarınlar hazırlayabilme adına her türlü fedakarlığı göze alarak kendi hayatını hiçe sayması bakımından önemli bir örnektir.

Türk Sineması'nda, farklı film türleri içinde, farklı baba karakterlerine rastlanmaktadır. Filmin türünün ne olduğu, baba figürünün oluşması açısından önem taşımaktadır. "Filmin duygusal güldürü ya da melodram oluşu babanın davranışlarında ve tipinde bazı farklılıklara yol açabilir. Melodramlarda baba ile oğlun karşı karşıya gelmesi çoğu kez silahla olur (*Baba Kartal*) (Abisel , 1994; 80)"

Baba Kartal'da kırsal kesimden büyük kente göç eden bir babanın hikayesi anlatılır. Köyün ağası bu köylünün topraklarına haciz koyar. Bu nedenle de köylü iki oğlunu alarak kente göç etmek zorunda kalır. Zaman geçip de, oğullar büyüdüğünde aile bir mafya çetesinin kirliliğine karışmış olarak bulur kendini. Baba ve oğul silahla karşı karşıya gelir. Babasını vurmaya hazırlanan oğul bundan pişmanlık duyar ve yapamaz. Baba ise oğullarının intikamını almak için adamların peşine düşer, onları ortadan kaldırır ve sonuçta hapse girer.

Melodramlarda baba-oğulun çeşitli nedenlerle silahla karşı karşıya gelmesi dışında, çoğu zaman zengin babalar oğullarının işledikleri suçların, yaptıkları

hataların üstünü örterek temizlemeye çalışırlar. Çünkü onlar babadır ve bunu yapmak da onların vazifeleri arasında yer alır. Bunu bir görev olarak görürler.

Güldürü filmindeki babaların ise, melodramlardaki baba karakterlerinden farklılıklar taşıdığı görülmektedir. Bu filmlerde melodramlarda olduğu gibi babaların oğulları ile silahlarla karşı karşıya gelmeleri gibi bir durum yoktur. Çoğunlukla haylaz oğul veya oğullar babalarından habersiz türlü numaralar çevirerek, babalarını kandırmaya, durumu idare etmeye çalışmaktadırlar. Sonuçta çevirdiği dolaplar bir süre sonra ortaya çıkacak olsa da tatlı-sert tavrını takınan baba, oğullarını affederek durumun çözülmesini ve mutlu bir şekilde sonuçlanmasını sağlamaktadırlar.

Ertem Eğilmez'in *Oh Olsun* (1973) filmi bu yapıya örnek oluşturabilecek bir konuya sahiptir. 3 erkek çocuğa sahip Fehmi Bey çocuklarına karşı otoriter bir tavır sergilerken, aslında yumuşak kalbe sahip bir babadır. Ferit, Ferdi ve Fazıl, haylazlıklarıyla babalarını kızdırıp, babalarının fabrikasında işçi olarak çalışmaya başlarlar. Bu filmdeki baba karakteri gerektiğinde yetişkin birer erkek olan çocuklarına vurmaktan, dövmekten çekinmez. Eşine de yine çocuklarına gösterdiği gibi sert bir tavır takınır. Eşi zengin ailelerde olduğu gibi kocasına 'bey' diye seslenir. Ailenin tüm fertleri ondan çekinirler. Zengin bir fabrikatör olmasına rağmen çocuklarını kendi fabrikasındaki diğer işçilerden ayırmadan çalıştırır. Çocuklarının hasta olduğunu gördüğü anda da yaklaşımı yine değişmez, doktor çağırmak yerine ihlamur gibi metotlar uygulanmasını ister. Oğlunu kendisine sormadan istediği gelin adayıyla evlendirmek ister. Ancak oğlu Ferit gerçekte zaten fabrikadaki ustanın kızı ile gizlice evlenmiştir. Bunu öğrendiğinde de tepkisi sert olur, yıllardır yanında çalışan ustasına kötü sözler söyler. Ancak oğulları ve eşi ona tavır aldığı anda ve doğan torununu gördüğünde başlangıçta sert tavrını sürdürse de sonunda yumuşamayı bilir. Aslında kalbinin ne kadar da yumuşak olduğunu, hissettiği duyguları açığa çıkarır. Filmin başından itibaren canlandırdığı sert, otoriter baba imajı filmin sonunda tatlı-sert bir havaya bürünerek olayların mutlu şekilde son bulmasını sağlar.

Türk Sineması'nın önceki dönemlerindeki babalar ve oğullar günümüz sinemasında artık yer almazlar. Örneğin eski Türk filmlerinde Münir Özkul, Hulisi Kentmen, Vahi Öz gibi babalar yeri geldiğinde oğullarının kulaklarını çekip tatlı-sert bir tavır takınırken aslında son derece yumuşak bir kalbe sahiptirler zaten çoğunlukla oğullarına kızma nedenleri, oğullarının hovardalık etmesi, gönül işlerine fazlaca kapılması ya da babaya söyledikleri yalanlardır. Oğullar filmin sonunda doğru yolu mutlaka bulup babalarının istediği gibi olurlar ve böylece baba ile oğlu arasındaki ilişki tatlıya bağlanır. Ancak 90 sonrası filmlerde artık böyle babalar ve oğullar olmadığını görmekteyiz. Bu filmlerde babalar oğulları için doğru ve iyi bir model oluşturamadıklarından gerçek babaların yerini simgesel babalar almıştır.

90'lı yıllarda ortaya çıkan erkekler arası dostluk ve dayanışma filmlerinde, ağırlıklı olarak bu erkekler arasındaki ilişki baba-oğul ilişkisidir. Bu ilişki bazı filmlerde gerçek bir baba-oğul ilişkisi olmasa da, yaşça büyük olanın üstlendiği baba rolünden dolayı aralarındaki ilişki bir baba-oğul ilişkisine dönüşmektedir. Yavuz Turgul'un 1996 yapımı filmi *Eşkiya*'da Baran ve Cumali arasındaki ilişki tam da böyledir. Baran bir baba gibi Cumali'yi sahiplenir ve onun hayatı için hayattaki en değerli şeyden, sevdiğinden vazgeçer. Aralarında büyük bir dostluk başlayan bu karakterler bir süre sonra baba-oğul gibi olurlar. Cumali, Baran'a kendisinden büyük olduğundan baba diye seslenir. Aralarındaki baba-oğul ilişkisini cümleleriyle de pekiştirirler. Baran, Cumali'ye "eğer benim oğlum olsaydı, senin yaşında olacaktı" derken, Cumali de, "benim babam yaşasaydı senin yaşında olacaktı *Eşkiya*" der.

Oğulların, babasızlıklarını unutturacak bu simgesel babalara yönelmeleri yetimliklerinden veya ilgisiz, pasif, iktidarını kaybeden, hiçbir duruma karışmayan ya da son derece otoriter, baskın, her şeye karışan ve kızan babaları olmalarından kaynaklanmaktadır. Sinan Çetin'in *Komser Şekspir* (2001) filminde oğulun her şeyine müdahale etmiş ve onun hayatını şekillendirmiş babaya öfkesini kusması vardır. "Sayende polis oldum. Küçükken bayramlıklarımı, kızımın ismini, oturacağım evin nerede olacağını bile sen seçtin. Fakirin serveti çocuktur derler. Ama sen bu servetin değerini bilemedin baba. Sen benim nüfus kağıdımdaki baba oldun. Bundan öteye gidemedin." Oğulun babasına olan bu sitemi tek taraflı değildir.

Baba ise oğlunun bu söylediklerine bir anlam veremez. Onun söylediklerini düşünüp sorgulamak, anlamak yerine karşılığında yine sitemkar sözler sarf eder: “Yazıklar olsun! Meğer ben seni zamanında iyi dövememişim.” Hayırsız evlada sahip olduğunu düşünerek hayıflanana baba örneği bu filmle sınırlı değildir. Çok sayıda filmde de babalar, kötü evlatlara sahip olduklarını düşünürler. Hem gerçek hem de simgesel babaların tepkileri bazen daha sert biçimde de olabilmektedir. *Gülüm*'de babanın oğluna verdiği tepki sözlü ifadeyi aşarak tokada dönüşür.

Babalar ve oğullar arasındaki bu çatışmalar, yaşanan babalık krizleri oğulların isyanları, öfkeleri, baba-oğul cephelerinde açılan yaralar ve uğraşılana sorunlar anlatı içinde çözülmeye çalışılır. Bu yaşanacak herhangi bir olay olabileceği gibi geçmişte yaşanmış olan bir olayın açığa çıkması aracılığıyla da olabilmektedir. “*Gülüm*’deki oğul, ‘ bazen onun oğlu olduğundan şüphe ettiği’ babasının, gençliğinde annesini dağa kaçırdığı için hapiste yattığını öğrenince bakışı değişir: ‘Sen neymişsin öyle! Hapisler, mapisler... Ne maceralar yaşanmış bizim ailemizde, haberimiz yok.’ *Komser Şekspir*’de ki yaşlı baba, son dakikada torunu için sahnelenen oyunda rol olarak değiştiğini gösterir ve oğluna sevgisini onca yıldır ifade edememesini erkeklikle ilgili bir duruma sığınarak açıklar. ‘Hani vardır ya. İnsan sever de belli edemez. Ben seni çok sevdim be oğlum. Çok sevdim.’ (Ulusay, 2004; 153)”

Aile içindeki aksamaların nedeni olarak güçlü bir baba imgesi olmamasını gösteren filmlerden biri de Uğur Yücel’in *Yazı Tura* (2004) filmidir. “*Yazı Tura*’da öykünün merkezini oluşturan her iki ana karakterin de ailesi bütünlüğünü kaybetmiştir. Rıdvan, ailesi ile birlikte yaşamaktadır, babanın nerede olduğu ise bilinmez. Cevher de annesini kaybetmiştir, babası ise ailesini bir arada tutamamış, oğullarını sorunsuz birer erkek olarak yetiştirme görevini başarıyla yerine getirememiştir. Teoman’ın eşcinsel olma nedeni olarak da babanın yokluğu ve babaya duyulan özlemin başkaları tarafından istismar edilmesi gösterilmedi. Çocuklarının durumlarından dolayı memnuniyetsizliğini dile getiren baba hatasını kabullenmekte ve ‘arızaları ben yaptım, ben adam değilim ki oğlum, babalığımı yapamadım ikisine de’ şeklinde hayıflanmaktadır. (Oktan, 2008; 63)”

Sevgi dolu bir anneye sahip olmak çok önemlidir. Ama en az bunun kadar önemli olan bir şey de insan kendini özdeşleştirebileceği bir babaya sahip olmasıdır. Böylece erkek olmanın iyi bir şey olduğunu hissedebilir ve babasının onayını alabilir. (Sadock, Akt. Naifeh ve Smith, 2000; 55)

Babalığın ya da baba figürünün olmamasının erkeklik krizi açısından önemli bir rolü bulunmaktadır. Babanın anahtar rollerinden biri (ve burada ‘baba’nın biyolojik baba olması gerekmez), erkek çocuğunu, bir erkek olarak kendi kimliğini kabulleneceği erkeklerin dünyasına sokmak, erkeklığe hazırlamaktır. Erkek olmak babayla yaşanan bir süreçse bu olgunun popüler filmsel anlatılarda her zaman yerinin olması şaşırtıcı değildir. Dönemin, gerçek ya da sembolik, babalık üzerine doğrudan sözü olmayan filmlerinde bile baba figürü bir biçimde anlatıyı meşgul eder. ...Baba arayışı, *Mustafa Hakkında Her Şey*’ de yeniden karşımıza çıkar. Filmin kahramanı, kendisine annesi ve özürlü kardeşi ile birlikte bırakıp evi terk eden babasıyla yaşayamadığı ilişkiyi yıllar sonra, sanki babasından intikam almak istercesine, bir taksi şoförü ile, homoerotik bir fantezi biçiminde de okunabilecek, farklı bir çerçevede yaşamaya çalışır. (Ulusay, 2004; 153)

Eski dönem ve son dönem Türk filmlerinden verilen örneklerden de anlaşılabilceği gibi baba-oğul teması filmlerimizde gerek gerçek, gerekse simgesel babalar aracılığıyla sıkla ele alınmıştır. Bu ilişki kimi zaman bir çatışma ve sorunlar yumağı şeklinde olmuşsa da içlerinde ilişkilerin dostluk çerçevesinde ilerlediği örnekler de olmuştur.

2.2.1.1. Geleneksel Aile Yapısında Baba İktidarı

Türk toplumunda geleneksel aile yapısının uygun gördüğü biçimde otoritenin erkeğin elinde olduğundan önceki bölümde söz edilmiştir. Köy ailelerinde toprağı elinde bulunduran kişi çoğunlukla evin en büyük erkeğı, babası olduğundan, mülkiyeti aracılığıyla diğer bireyler üzerinde baskı sağlayabilmektedir. Aile bireylerinin göç yolu ile kente gelmeleri toprakla uğraşan insanların sanayi ve hizmet sektörü gibi alanlarda çalışmaya başlamalarına neden olmuştur. Aile bireyleri kendi

içlerinde bir ekonomik yardımlaşmaya gitmek durumunda kalmışlardır. Bu yardımlaşma da aile bireylerinin davranışlarının bir otorite tarafından denetlenmesini zorunlu kılmaktadır.

Otorite istemi Türk toplumunda kabul görmüş bir olgudur ve aile yapısında otoritenin bir gereksinim olduğu düşünülmektedir. Toplumdaki yapının yansımaları izleyiciye aktaran sinema da, filmler aracılığıyla bu duruma vurgu yapar. Türk Sineması'nda otoriteye sahip olması gereken veya sahip olan kişinin baba olduğu görülmektedir.

Türk filmlerinde aile içindeki hiyerarşik düzen ise yine toplumda olduğu gibidir. Bu filmler aile içi hiyerarşik düzeni yansıttığı gibi, bu düzenin nasıl değiştiğini ya da değişip değişmemesi konusundaki sorunları da ortaya koymaktadır. Türk toplumunda aile içi ilişkilere bakıldığında hiyerarşik bir düzenin olduğu görülmektedir. Aileye ilişkin alınan kararlarda kadınlar fazla etkili değildir, kocalarını onaylama durumundadırlar.(Kaplan, 2004; 58)

Kadının aile içindeki statüsünün değişiminde etkili olan şey özellikle kırsal bölgelerde gelinin erkek çocuğu doğurmasıdır. Ancak bu durumda da büyükanne olan gelinin kaynanası, bu sıfatıyla oğlu ve gelini üzerinde bir baskı yaratarak otorite kazanabilmektedir.

Lütfi Akad'ın "Göç Üçlemesi" filmlerinden biri olan *Gelin* (1973) de İstanbul'da ticaret yaparak tutunmaya çalışan Yozgat'tan göç etmiş taşralı bir ailenin dramı anlatılmaktadır. Filmde, İstanbul'un gecekondulu bölgesinde açtıkları bakkal dükkânını büyütme için geniş aileyi temsil eden bir yapılanma biçiminde bir arada yaşayan bir büyük aile vardır. Ailenin yaşlı kadınının iki oğlu ve iki gelini vardır. Başta gelinleri olmak üzere de hepsinin üstünde büyük bir otoriteye sahiptir. Büyük saygınlığa sahip olan bu yaşlı kadın evdeki her türlü kararın alınmasında en yetkili kişidir. Gelinleri üzerindeki otoritesine karşılık, gelinlerin de birbirlerine göre üstünlüğü olanı büyük gelindir. Bunun nedeni, hem geleneksel yapıdaki ailelerde yaşı büyük olanın küçükten daha çok saygı görmesidir, hem de büyük gelinin iki tane

erkek çocuk doğurmuş olmasıdır. Küçük gelinin de bir erkek çocuğu vardır ancak bu çocuk hasta olduğundan küçük gelin, tam olarak saygıyı hak etmez ve bu nedenle söz söyleme hakkına sahip değildir. Büyük gelinin çocuklarının sağlıklı olması onda küçük gelini aşağılayıcı bir tavır oluşturur ve çocuğun hasta olması dahi kadının bir eksikliği olarak görülür. Küçük gelin, hastalıklı bir çocuk doğurması nedeniyle büyük gelin tarafından suçlanır.

Tipik bir Anadolu ailesi görünümü sunan ve babanın en büyük otoriteye sahip olduğu filmlerden biri Halik Refiğ'in *Gurbet Kuşları* (1964)'dir. 1950'li yıllarda başlayıp 1960'lı ve 70'li yıllarda hız kazanan iç göç olgusunu ele alan ilk filmidir. Filmde baba, ailenin kararlarını verme konusunda en son kararın onda olduğu en yetkili kişidir. Yetişkin üç oğlu olmasına karşın karar verme sürecinde kendi bildiğini okur. Filmin kadın kahramanları ise, erkekler gibi birincil yeri almamakta, sadece yansıtılmak istenenlere yardımcı olacak şekilde hikayeye dahil olmaktadır. Hem ailenin kızı Fatoş, hem de erkek kardeşlerinin ilişki kurduğu kadınlar, her biri değişik sosyal sınıflara mensup kadınlardır. Bu kadınların ortak özelliği örtük veya açık şekilde de olsa cinselliği kullanıyor olmalarıdır. Anne ise, ev içindeki düzenden sorumlu olan, otoriter baba ile çocukları arasındaki ilişkiyi dengede tutmaya çalışan, çocuklarına analık yapan, kocasının kararlarına saygı duyup bu kararları gerçekleştirmede ona destek olan, uzlaşmacı tavır takınan, iyi niyetli, sabırlı tipik bir Türk annesidir. Evin tek kızı olan Fatoş, annesi gibi hiçbir şey için görüş bildiremez, istekte bulunamaz ve kararlara katılamaz. Çünkü annesini örnek alarak yetişmiştir ve tüm bunlar kadın oldukları için onların üstüne düşmemektedir. Ev içinde kararları alma ve uygulama erkeklerin inisiyatifinde olan bir şeydir. Aileye ait olan tüm kararlar baba ve üç oğlu arasında konuşulmakta, sonuca karar verme babaya bırakılmaktadır. Babanın baskın otoritesi aile tarafından kabul görmüş bir durumdur ve anne ile kızı –ailenin kadın üyeleri- pasif konumda, sadece söylenenleri yapmakla ve onaylayıcı bir tutum sergilemekle yetinmektedirler. Görüldüğü gibi film, tam bir erkek egemen ailenin yaşantısından kesitler sunmakta ve geleneksel toplumsal rolüne uygun olarak baba, otoritenin tartışılmaz uygulayıcısı olarak gösterilmektedir.

Erkek egemenliğinin bir başka uygulayıcısı, baba eğer hayatta değilse oğullarıdır. Çoğunlukla ailenin en büyük oğlu kararların alınmasında ve uygulamasında aile bireyleri üzerinde otoriteye sahiptir.

Toplumsal cinsiyet rolleri, aile kurumu içinde de kesin çizgilerle belirlendiğinden, kadın-erkek geleneksel rollerine uygun davranışlar sergilemektedir. Türk Sineması'nda bu durum toplumsal yaşantıya uygun şekilde ele alınmakta ve otoritenin uygulayıcısı olarak baba eğer hayatta değilse oğullar devreye girmektedir. Babanın sağ olduğu durumlarda da yine oğulların kız kardeşleri üzerindeki büyük baskısı ve kontrolü vardır. Namus kavramının yüceltilmesinden dolayı kızların namuslarını tehlikeye atacak bir şey yapmaması için erkek kardeşleri tarafından denetlenmeleri uygun görülmüştür.

Türk Sineması'nda babanın hayatta olmaması durumunda erkek kardeşlerin aile içindeki baskınlığını gösteren filmlerden biri Lütfi Akad'ın Göç Üçlemesinin ikinci filmi olan *Düğün* (1973)'dür.

Urfa'dan İstanbul'a umutlarını gerçekleştirebilmek için gelen altı kardeşten oluşan bir aile ve bu ailenin parçalanması hikayenin merkezini oluşturmaktadır. Ailenin en büyük erkek kardeşi Halil, aynı zamanda ailenin babası ve beyni olarak çalışmaktadır. Kardeşleri Zelha, İbrahim, Cemile, Habibe ve Yusuf'u, amcası Bekir'in önerisi üzerine İstanbul'a getirir. Halil nasıl ki ailenin ağabeyi "babası" ise Zelha da ailenin ablası "anası"dır. Önceleri avlularındaki küçük fırında pide ve lahmacun satan aile bireyleri zaman içinde işlerini büyütme isteyerek bir araba satın almayı isterler. Bunu karşılayacak para için de kız kardeşleri Cemile'yi başlık parası için Kebapçı Yaşar'a vereceklerdir. Zelha bu duruma çok üzülse de erkek kardeşlerinin verdiği bu kararın uygulanacağını bilmektedir. Ailede erkeklerin sözü dinlenmekte, aile ile ilgili kararlarda belirleyiciliği erkekler oluşturmaktadır. Cemile'den sonra Cemile'nin küçüğü Habibe'yi de onlara yeni iş olanakları sağlayan Urfalı Cabbar ister. Habibe'nin fikri sorulmaz ve Zelha'nın tüm karşı çıkmalarına karşın, sözü dinlenmez ve kızı Cabbar'a verirler. Kızların söz söyleme hakkı yoktur

ve ailenin daha iyi işler başarmak için gerekiyorsa bu yolda kız kardeşlerini satmaları da onlar için doğal bir eylem olarak görülür.

Türk Sineması'nda "otoriteye sahip olması gereken kişi babadır. O yoksa ana, köy filmlerinde büyük oğul otoriteyi elinde tutar. (*Baba Kartal*, Arkin,1978; *Aslan Bacanak*, Alasya 1977; *Fatma Bacı*, Refiğ, 1973). Otoritenin sahibi yumuşak olmasını da bilmelidir. Yoksa sarsılır, yenilebilir (*Oh Olsun*, Eğilmez, 1973; *Gülen Gözler*, Eğilmez, 1977). Bu otoriteyi kötü biçimde kullananlar filmlerimizde ya alkolik ya da kumarbazdır. Ya da zaten kötüdür...(Abisel, 1994; 75)"

Gülen Gözler'de Yaşar Usta, karısı Nezaket ve 5 kızı ile birlikte yaşayan kalabalık bir ailenin reisidir. Ailenin geçimini sağlamak için çok çalışır ve ailedeki otoritenin sahipliğini yapar Kızlarının gönül işlerinden habersiz onlara hayırlı kısmetler bulmak ister. Nezaket Hanım ise, kızları ve eşi arasındaki dengeyi kurmaktan sorumludur. Kızları ve eşinin ondan habersiz yaptıkları her şey bir zaman sonra ailenin de başına bir sürü dert açar. Başta herkese çok kızan ve üzülen Yaşar Usta, tam bir aile babası gibi davranarak otoritesinin yükü altında ezilmeden yine ailesini bir arada tutmaya çabalayarak filmin mutlu sonla bitmesine aracı olur. Görüldüğü gibi Türk Sineması'nda, otoritenin çok baskıcı olduğu, babanın otoritesinin ardına yaslanarak aile üzerinde etki sağlamasının dışında, otoritesini yumuşak şekilde kullanan, ailenin birlik ve beraberliğini otoritenin üstünde tutan baba rolleri de vardır: Yaşar Usta da olduğu gibi.

Babanın oğlu ve ailesi üzerindeki otoritesi ve baskıcı tavırlarını örnekleyen filmlerden biri Serdar Akar'ın *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* (2001) filmidir. Suat ailesinin yanında yaşayan yaşını almış biridir. Ailenin geliri babanın manifatura dükkanından sağlandığı için baba bunu bir otorite sağlayıcı olarak kullanır. Suat da ailedeki kadınlar gibi ekonomik özgürlüğü olmayan, babasının maddi bakımına ihtiyacı olan biridir. Babasının evin kadınlarına yönelik olan tavrı otoriter, sert, baskıcı ve mesafelidir. Her fırsatta herkese parlar. Suat'ın futbol oynamasından rahatsızdır ve bunu her fırsatta dile getirmekten çekinmez. Sakatlandığında evde yatmak zorunda kalan Suat'a ve ailenin diğer bireyelerine baba, kendisi olmasa

hepsinin aç kalacağını hatta sokaklara düşüp dileneceğini sert bir şekilde haykırır. Evin kadınlara yönelik sert, otoriter tavrı ile Suat'a da kadınlarla nasıl iletişim kurulacağını gösteren bir örnek sergiler. Bu nedenle Suat'ın da annesi ve kız kardeşine tavrı babasından farklı değildir. Futbol oynayan Serdar ise Esnafsporla sözleşme imzalayacağı zaman da son söz babaya aittir. Karar mekanizmasının yegane temsilcisi o'dur. Oğlunu, takımın teknik kaptanı Hacı'ya, bir başka baba figüre teslim ederken de şu sözleri söyler: "Eti senin, kemiği benim. Adam et şu sıpayı. Benim parada pulda gözüm yok." Hacı da filmin simgesel anlamda bir başka babasıdır. Oyuncularının babalarına göre daha ılımlı olmakla beraber, statüsü gereğince de bir otorite simgesi olarak yer alır ve oyuncularının özel yaşamlarına da yön veren tatlı-sert bir yapıdadır.

2.2.2. Kadın Erkek İlişkisi

Türk Sineması'nda çizilen kadın tipleri ailesi ve çocukları için gösterdiği özveriyle, kocasına bağlılığıyla iyi bir aile kadını olarak olumlanmaktadır. Güzel, romantik ve iyi bir aile kızı olan genç kızların aşkları evlenme, yuva kurma amacıyla gelişmektedir. Erkeğin koruyucu kanatlarına ihtiyaçları vardır. Gerçekte olduğu gibi evli kadının toplumda daha saygın bir yeri vardır. Herhangi bir nedenle yalnız yaşayan kadına hep bir kuşku ile yaklaşılmaktadır. Çünkü güçsüzdür, başında onu koruyacak bir erkek yoktur. (Kaplan, 2004; 61-62)

Aile içinde kadın-erkek ilişkileri toplumdaki gibi aile biçimlerine göre değişmekle birlikte, sinemada da çeşitli türlerdeki filmlerde farklı kadın-erkek ilişkilerine rastlanabilmektedir. Kimi zaman ilişkiler toplumun geleneksel kuralları gereği katı çizgilerle belirlenmişse de, kadın ve erkeğin birlikte bir düzen sürdürdükleri, katı kuralların olmadığı, birlik ve beraberliğin hem kadın, hem de erkek tarafından sağlandığı uyumlu kadın-erkek ilişkileri de vardır. Filmlerde de tıpkı Türk aile yapısında olduğu gibi fedakarlık yapmak aileyi bir arada tutmak için çaba sarf etmek çoğunlukla kadına uygun görülmektedir. Kadın için, sinemada da en birincil görev çocuk doğurmak ve namusunu titizlikle korumaktır. Aile içindeki rol dağılımında kadının payına düşen, ev içi sorumluluklar ve her koşulda erkeğe destek

olarak boğun eğmektir. Kadın erkek ilişkilerinde bu durum *Gurbet Kuşları* 'nda örneklenmektedir.

Gurbet Kuşları ' nda kadının ev dışında çalışması söz konusu değildir. Bu filmde Tahir Efendi, karısından beklentileri konusunda şunları söylemektedir: “Bana senden, sana benden fayda var. Zaten senle ben aynı arabaya koşulmuş beygirleriz, gücümüz yettiğince çekeriz bu arabayı.” Kadından beklenen erkeğin mutlak egemenliği altında ona bağımlı olmaktır. Evin gelirine dışarıda çalışarak katkıda bulunmak yerine, manevi açıdan destek vermeleri beklenmektedir... Daha sonraki yıllara ait film örneklerinde, kadınların ev dışı üretim faaliyetlerine katıldıkları, ancak bu durumun statülerinde bir değişiklik yaratmadığı görülür. Erkekler, kadınların çalışıp para kazanmalarını destekler. Kadınlar, kazandıkları paraları kocalarına ya da ağabeylerine teslim ederek, zorlanan erkek kimliğini teyit etmeye çalışırlar. Hatta hareketlerine karşılımasını normal karşılayarak var olan durumun korunmasına katkıda bulunurlar. (Güçhan, 1992; 139)

Popüler sinema filmlerinde aile yapısının gerçek hayattakinin yansıması olduğu görülmektedir. Kadın, aile kurumunun içinde, gerçek hayatta olduğu gibi muhtaç, edilgen yapıdadır. Toplumdaki fedakar anne rolüne uygun sinemada da özverili, yapıcı, şefkatli, duygusal, sabırlı ve fedakar olarak betimlenmiştir. Ailedeki kararların alınması, çoğunlukla erkeğin tekelindedir. Ailenin geçimini sağlaması da kararlardaki son sözü söylemesinde etkilidir.

“... toplumsal gerçekçi filmlerde; Türkiye’de hızla gelişen sanayileşme ve kentleşme olgularının bu aile yapısını nasıl etkilediği, yeni üretim ilişkileri ve ekonomik ilişkiler nedeniyle aile yapısı içinde kadının konumunu, baba-oğul ilişkisinin nasıl değiştiği sergilenirken, bu değişim sürecinin şekli ortaya konulmakta aynı zamanda değişmesi gereken ve gerekmeyen konularda sorgulamalar yapılmakta, sorular sorulmaktadır. (Kaplan, 2005; 96)” Toplumsal gerçekçi göç filmleri içindeki aile yapısında kadınların erkeklerle olan duygusal ilişkilerinde çeşitli baskılarla karşılaştıkları görülür. *Gurbet Kuşları* ' nda Fatma, *Bitmeyen Yol* ' da Cemile, kentli

kızlar gibi erkeklerle olan ilişkilerinde serbest olmak isterler, ancak çevredekilerin alay konusu olarak, tuzağa düşürülürler.

Türk Sineması'nda, çoğunlukla kadın-erkek ilişkileri toplum tarafından kabul görmüş şekilde ele alınmaktadır. Örneğin; *Gelin* filminde geleneksel büyük aile tipinin İstanbul'da bir gecekondu mahallesinde yaşadıkları yansıtılmaktadır. İki geline sahip bu büyük ailede herkes geleneksel değerleri önemli bir ölçüde sürdürmeye çalışmaktadır. Aile için büyük önem taşıyan bakkal dükkanı için kadınlar evi içinde konserve ve turşu yaparak katkı sağlamaktadır. Bu onlar açısından yüce bir görev olarak görülürken, erkek açısından ise kadının kadınlık görevi gereği yapması gereken ve kocasını desteklediği bir eylemdir. Kadınlar çoğu zaman yaptıkları işlerde eşleri tarafından takdir edilmezler çünkü yaptıkları işler kadın olmanın, anne olmanın bir gereğidir. *Kırık Çanaklar*'da (Memduh Ün, 1960) tek çocuklu çekirdek yapıdaki bir gecekondu ailesi anlatılır. Bütün gün ev işleri, yaramaz kız çocuğu ve huysuz büyükbabanın istekleri arasında koşturup duran kadın, yaptığı her türlü fedakarlığa, çalışmaya karşılık ne kocasını ne de ailenin diğer fertleri olan dede-torunu memnun edebilir. Yaptığı tüm işler zaten onun kadınlık rolünün bir gereği olarak kabul edilir. Bu yüzden kocası tarafından takdir edilmez, ilişkileri toplumsal rollerin onlara aktarıldığı şekilde ilerler.

Kadınları bir erkeğin kanatları altında yaşamalarının kabul gördüğü Türk toplumunda, bu olgunun yansımaları filmlerde de görülmektedir. Kadın sahiplenilmesi gereken, bir erkeğe ait olması gereken bir varlıktır. Aksi takdirde kadınların cinselliği erkekler tarafından kolayca kullanılabilir duruma gelir. Zaten filmlerde de cinselliklerini özgürce kullanan kadınlar da bir erkeğe ait olmayan ya da kocalarını veya sevgililerini aldatan kadınlardır. Evli olmak, birine ait olmak, kadınları diğer erkeklerden koruyan bir kalkan görevi görür.

Duygu Sağıroğlu'nun *Bitmeyen Yol* filminde (1965) Cemile, gurbette olan kocasını beklerken çoğu kadın gibi yalnızdır. Kocasını ile kısa bir süre birlikte kalabilmiş ve bir şey paylaşamamıştır. "Cemile'den beklenen gurbetteki kocasını sabırla beklemesi, isyan etmemesi ve sabırla namusunu korumasıdır. Almanya'daki

kocadan gelen mektup, kırsal kökenli ailelerde kadın-erkek ilişkileri hakkında ipuçları taşımaktadır. Kocasını mektubunda ailenin bütün üyelerinin hatırını sormuş, Cemile'nin adını en son anmıştır. Cemile buna kızınca, kayınvalidesi şunları söyler; 'Herkesin kocası gurbete gider gelir. Hepimiz çektik bu hasretliği, kadın kısmına yakışmaz bu haller.' (Güçhan, 1992; 140)"

1980 sonrası, Türk toplumunda kadın hareketlerinin yoğunlaştığı bir dönem olmuştur. Feminizm akımının belirmesi, kadın dernekleri kurulması, kitle iletişim araçlarında kadına daha çok yer verilmesi, kadın dergilerinin sayılarında meydana gelen artış, Türk Sineması'nda kadının önceki dönemlere göre farklı bir biçimde gösterilmesini sağlamış ve kadın yeni bir kimlik kazanmıştır.

1980 sonrası yaşanan tüm gelişmelere rağmen, aile kurumu bu değişime direnen kurumların başında yer alarak kadın-erkek ilişkilerinin yine geleneksel değerler ve toplumsal rollere göre sürdürüldüğü bir kurum olarak kalmıştır. Yaşanan değişim rüzgarlarına karşılık kadınlar yine boyun eğip suskun kalan taraf olurken erkekler yine hakimiyeti elinde tutan kişidir.

Muammer Özer'in *Bir Avuç Cennet* (1985) filminde Emine ve Kamil köyden kente göç etmiş bir ailenin fertleridir ve aralarındaki ilişki bu türden bir ilişkidir. Son sözü erkeğin söylüyor olmasına karşılık geleneksel değerlerin değişime uğradığı birtakım yeniliklerde vardır. Örneğin; Emine, gelecek ile ilgili beklentilerini kocasına söyleyebilmekte, kimi zaman ondan hesap da sormaktadır. Emine zaman zaman Kamil'e yerine getirmediği bazı sorumluluklarını da hatırlatabilmektedir. Ancak tüm bunlar her zaman kocasının onayladığı şeyler olmaz, kimi zaman kocasından yaptıkları ve söyledikleri nedeniyle dayak da yer.

Sinemaya konu olan olaylarda, savaşlarda ya da aşklarda kadın; ister geleneksel tarzda olsun ister çok boyutlu gerçekçi bakış açısıyla olsun daima problemlili olmuş ve filmlerin en önemli noktasını oluşturmuştur. (Künüçen, 2001; 55)

1980'lerin en popüler konularından biri kadın 1990'larda bu popülerliği yitirmiştir. Yine kadın filmleri yapılmış olmasına rağmen eskisi kadar çok değildir ve artık kırsal alandaki kadın ve sorunları yönetmenlerin ilgisini kaybetmiştir.

Şehirlerde yaşayan kadın artık pavyon şarkıcısı değildir. İşi gücü olan bir kadın olarak sinemaya yansımıştır. Ancak kendini toplum içinde var etmek ya da sorunlarını politik anlamda çözmek yerine, kadın sorunları cinsel özgürlük arayışı düzeyince kalmıştır. Özgür kadın, marjinal kadındır anlayışı hakimdir. (Gündoğdu, 1997;12) Kadın-erkek ilişkilerine ise çoğunlukla kadınların gözünden ve bunalımlı bir şekilde bakılmıştır. Örneğin; İrfan Tözüm'ün *Mum Kokulu Kadınlar* (1995) ve Yavuz Özkan'ın *Bir Kadının Anatomisi* (1995) bu çerçevede ele alınan filmlerdir.

Mum Kokulu Kadınlar' da 1940'lı yıllarda eski İstanbullu bir aileye mensup Firuzan Hanım İhsan adlı bir erkek çocuğu dünyaya getirir. İhsan biraz büyüdüğünde ona kardeşlik etmesi için bir de Fatma isimlik bir kız çocuğu evlat edinir. İhsan 1960'lı yıllara gelindiğinde Robert Koleji'ne başlar ve burada Natalie'ye aşık olur. Babası konsolos olduğundan Natalie bir süre sonra ülke değiştirmek zorunda kalır. Bu ayrılık nedeniyle İhsan ve Natalie büyük bir acı çekerler. Ayrılık düşüncesine katlanamayan Natalie intihar ederken İhsan ise ağır bir bunalıma girer. Görüldüğü gibi burada kadın ve erkek arasındaki ilişki bunalımlı bir gözle izleyiciye aktarılmıştır.

Bir Kadının Anatomisi de yine fırtınalı yaşanan kadın-erkek ilişkilerinin yoğun olduğu bir filmidir. Sibel bir şirketin genel koordinatörüdür ve Metin de aynı yerde endüstri tasarımcısı olarak çalışmaktadır. Evliliklerinin ilk günlerini heyecan içinde geçiren çiftin evlilikleri, kısa bir süre sonra yaşanan tatsızlıklar ve kavgalarla çatırdamaya başlar. Yine kavga ettikleri bir günde Metin eve dönerken kaza yapar ve bu kazada ölür. Filmin bundan sonrası Sibel'in hayatındaki iniş çıkışların farklı bir temayla ele alınması ile sürer.

Genel olarak 90'lı yıllardaki kadın filmlerinin kahramanları sorunlu kişiler olarak aktarılır. Çoğunlukla derdi cinsellikten kaynaklanan problemlerdir. Bu yıllarda artık kentli kadınların yaşadıkları bu sorunların dışında, kırsal alandaki kadınların acıları, sıkıntıları ve yaşamlarından kesitler sunulmamıştır. Filmlerin içindeki kadınları daha çok kentli kadınlar oluşturmaktadır.

Türk Sineması unutulmaz aşkların, kavuşamayan, acı çeken aşıkların bir araya gelebilmek için mücadele veren melodram kahramanlarının sinemasıdır. Oysa 90'larda insanın içini ezen, unutulmaz bir aşka nadiren rastlanılmaktadır. Ne yakışıklı bir Mecnun'u ne de güzel bir Leyla'sı vardır. (Pösteki, 2005; 66) 90'lı yıllarda yansıttığı aşk ile öne çıkan film *Eşkîya* olmuştur. Baran ve Keje'nin aşkı izleyiciye eski duygularını hatırlatacak cinstendir. 1961 yılında jandarmalar Cudi Dağı'nda bir grup eşkıyayı yakalarlar. Bu eşkıyalardan Baran hariç hepsi hapisteyken ölürler. 35 yılını tamamlayan Baran cezasını tamamlayınca hapisten çıkar ve köyüne geri döner. Ancak doğup büyüdüğü topraklar artık baraj suları altında kalmıştır. Geçmişin izlerini süren eşkıya yıllardır gizli kalmış olan bir gerçeği öğrenir. En yakın arkadaşı onun hapse girmesine neden olmuş ve Baran'ın çocukluk aşkını, Keje'yi alıp İstanbul'a kaçırmıştır. İstanbul'u da, arkadaşının adresini de bilmeyen eşkıya, trende Beyoğlu'nun arka sokaklarında büyümüş ve her türlü kirlî işin (pavyon, uyuşturucu, kumar) içinde yaşayan Cumali adlı genç bir adamla tanışır. *Eşkîya*'da kadın yine erkeğe boyun eğen sessiz konumdadır. "Keje, kendisini elde etmek için sevdiği erkeği ihbar eden adama babası tarafından para karşılığı satılır. Kadın kendisini bir mal gibi satan ve satın alan erkeğe itiraz etmeksizin boyun eğer, fakat bir daha ne konuşur nede çocuk doğurur. Ta ki sevdiği erkeğin bir gün dönmesine kadar. Sevdiği erkeğe dili çözülür. Fakat kendi sesi kadının kendisine de yabancılaşmıştır. Keje bunu şu sözlerle ifade etmektedir; 'Sesim şimdi bana çok tuhaf geliyor, sanki başkası konuşuyor ben dinliyorum.' (İmançer, 2004;208)"

2000'li yıllardaki kadın-erkek ilişkilerini aşk bağlamında değerlendirdiğimizde; "Aşk garanti bir konu olarak değerlendiren Türk Sineması günümüzde bu formülü çok zor tutturabilmektedir. Sinemada aşk sıradan hayatın içerisinde çekilen aşkın bir anlamda yüceltilmesidir. Ancak bugünün aşkları biraz

da kolay 'kavuşulan' aşklar oldukları için uğurlarında öldükleri aşklar yaşamayan seyircinin bu tarz filmleri takip etmesi zorlaşmaktadır. Kimyası tutan yıldızların olmaması da dizi aşkları'nın daha seyredilebilir olması sonucunu doğurmuştur. (Pösteki, 2005; 92)”

Dar Alanda Kısa Paslaşmalar taşrada yaşanan kadın- erkek ilişkileri açısından incelenmeye değerdir. “Kadın ve erkek arasında aynı alanı paylaşamamak başta olmak üzere, ayrılmış, kutuplaşmış yaşamlar ve sözde ahlak kuralları kadın ve erkek arasında sağlıklı ilişkilerin yaşanmasının önündeki en büyük engeldir. Herkesin birbirini tanıdığı taşra ortamında dedikodu ve söylenti önemli yaptırımlar olarak belirir. Namus kavramını ailesindeki kadınlar üzerinden tanımlayan erkekler için söz konusu kadınların ulu orta bir ilişki yaşamaları önemli bir sorun kaynağıdır. Dolayısıyla taşrada ilişkiler dolambaçlı yollardan, üstü kapalı olarak yaşanır. (Yüksel, 2008; 132-133)”

Taşrada ilişkiler bu şekilde iken kent hayatında aile içinde yaşanan iletişim problemleri ve karı-kocanın birbirine yabancılaşması söz konusudur. Aile içinde karı-kocanın birbirine yabancılaştığı filmlerden biri Zeki Demirkubuz filmi olan *İtiraf* (2001)'tır. Kentli, iki kişilik bir ailenin yaşamından kesitler veren filmde, Harun başarılı bir mühendistir ve günün birinde karısının kendisini aldattığını öğrenir. Ancak bu durumla yüzleşmekten kaçınarak bu durumu bildiğini karısına söylemez. Zaman Harun için acılı bir şekilde geçerken yaşadığı belirsizlik de onu yiyip bitirmeye başlar. Sonunda karısı ile yüzleşmeye, ona her şeyi itiraf etmeye karar verir. Nilgün ve Harun için uzun bir gece sorgulaması başlar. Yedi yıldır evli olan bir çift için tüm karanlıklar sorgulanacak, itiraflar birbirine karışacaktır. Bu sorgulamanın sonucunda da gerçek ihanetin ne olduğu ortaya çıkacak; şiddet, gözyaşı, çılgılık ve yalvarmalar birbirine karışacaktır.

2.2.3. Ana-Oğul- Kız İlişkileri

Annenin rolünün filmlerimizde, özellikle aile filmlerinde daha büyük olduğunu görüyoruz. Bu, sözü edilen kadın seyirci kitlesi düşünüldüğünde hiçte anlamsız değildir. Yoksulken zengin bir şarkıcı oluveren kadın kahramanın genellikle babası değil, başı bağlı sevecen bir annesi vardır. Ya zaten hasta ve bakıma muhtaçtır ya da dertten ve yoksulluktan filmin ortasında ölüverir. Bunun dışında aile için en büyük özveri sergileyen “ana”dır. Ailenin tüm üyeleri arasında bir tampondur. (Abisel, 1994; 81)

Türk filmlerinde anne için en önemli varlık çocuklarıdır. Onlar için yaşarlar ve gerektiğinde onlar için katil bile olarak kendilerini feda ederler. Lütfü Akad’ın *Ana* (1967) filmindeki Döndü tam da böyle bir anadır. Karadenizli Döndü bir kan davası nedeniyle kocası Şevket ve iki çocuğu ile birlikte köyden kente göç etmiştir. Yerleştikleri yeni köyde kimse ailenin bu durumunu bilmez ve yaptıkları ağları kıyı kesimlere satarak geçimlerini sağlarlar. Ancak günün birinde yaşadıkları yere kendisini celep olarak tanıtan iki adam gelir. Şevketin kanlıları olan bu adamlar çok kısa bir süre içerisinde Şevket’in izini sürerler. Şevket ve kanlılarından biri ilk çatışmada birbirlerini öldürürler. Geriye kalan diğer kanlı ise, gözünü bu kez Döndü’nün tek erkek çocuğuna diker ve onu öldürmeye uğraşır. Oğlunu da kocası gibi kan davasına kurban etmek istemeyen Döndü, kaçma zorunluluğu duyar. Kızına âşık olan gencin evine geçici bir süre için sığınır. Ancak kanlıları Musa bu kez genç adamı öldürür ve kendisi de yaralanır. Kocasını yitirmesinin ardından damadı olacak gencide yitiren Döndü Ana, kızını ve oğlunu alarak kocasının akrabalarının yanına Karadeniz kıyılarındaki köyüne gider. Burada çocuklarını yakınlarına emanet eden Döndü, Musa’yı bulmaya çalışır. Köyleri, kentleri aşan Döndü, bir kilime sardığı tüfekte Musa’nın izini sürer. Amacı Musa oğlunu bulup ortadan kaldırmadan Musa’yı bulup öldürmektir. “Döndü artık umudunu kesip tam çocuklarına dönmekte olduğu bir anda köyün kumsalında Musa ile karşılaşır. Tek bağlantısı oğlunu yitirdiği kanısının verdiği derin ürküntüyle boşaltır kurşunlarını Musa’ya... Oysa kulübesine koştığında oğlu ile kızını oynarken bulur. Yaralı Musa, yıllar süren kovalamanın sona erdiği ve her şeyin gerçekleşebileceği anda, bir süreler Döndü Ana’ya öylesine

anamlı gelen aynı gerçeklik ve iradeyle, çocuğu öldürüp bitirmeyi kendi kendine olumsuzlayacak gücü bulmuş ve kanının bedelini almamış; onursuz bir katil durumuna düşmenin utancını, varlığını Döndü' nün kurşunlarına neredeyse tutkuyla, şükranla koyuvererek yok etmek istemiştir. (Gevgilili, 1968; 475-478) Döndü, analığın gereğini yapmış ve oğlunu yaşatabilmek için kendini feda ederek bu uğurda katil olmayı göze almıştır.

Çocukları için ter türlü fedakârlığı yapan anneleri anlatan çok sayıda film olduğu gibi çocuksuz olduğu için mutsuz olan kadınların hikâyesini anlatan filmler de vardır (*Boş Beşik*, Orhan Elmas, 1969). Çünkü ocuk, kocaların eve bağlanmasını sağlayan bir aracıdır aynı zamanda. Kadının hamile kalması, ana olması tüm sorunların çözümü için yeterli bir neden olabilmektedir.

Ana, aileyi bir arada tutan, ailenin dağılmaması için en fazla görev düştüğü kişidir. Kimi zaman kocası ile yaşadığı problemlere de çocukları için katlanır. ocuk, kadının kocasından ayrılmasını engelleyen en önemli neden olarak karışımıza çıkar. Analara düşen fedakârlıklar, eğer baba yoksa daha da artmaktadır. Ana tüm ailenin yükünü tek başına omuzlayıp, çocuklarına hem ananlık hem de babalık yapar. Analar son derece sabırlı, alışkan, sadık, şefkatli, her zorluğa dirençli ve çok kararlı olarak tasvir edilirler. Kimi durumda karşılarına direnemeyecekleri bir şey çıktığında ise çekip gitmek zorunda kalabilmektedirler. “Bu durum aslında yıldız oyuncunun kadın ya da erkek olmasıyla, yıllardır çizdiği ‘tip’ ile belirlenir. Fatma Girik ve Türkan Şoray sonuna dek yıkılmayan anaları oynamışlardır. (*Gülsüm Ana*, Ün, 1982; *Dönüş*, Şoray, 1972) Filmde babayı canlandıran erkek oyuncu daha önemliyse, analar bu denli gerçek üstü bir beceri göstermezler ama affedilmezler de. Köy filmlerinde ana iyice önem kazanır. (Abisel, 1994; 81)”

Zengin ve yoksul aileleri karşı karşıya getiren filmlerde, annelerin tavrına baktığımızda ‘iyi’ olanın yine yoksul anne olarak tasvir edildiği görülmektedir. Çoğunlukla zengin ve yoksul aileyi karşı karşıya getiren çocukların aşklarıdır. Yoksul ana işin zorluğunun farkına varsa bile, zengin ana gibi fazla itiraz etmez. Kızının sınıf atlamasından dolayı duyacağı memnuniyet, iyi bir nedene

dayandırılarak kızının mutluluğunu istemesi ile açıklanmaktadır. Yoksul annenin iyi niyetli tavrına karşı, zengin anne kötülük timsali olarak aktarılır. Oğlunun sevdiği ve istediği gelin adayına her türlü iftirayı atacağı gibi onu devre dışı bırakabilecek her türlü komployu kurmaya hazır beklemektedir. Özelde iki genç genelde iki aile arasındaki karşıtlığı sergilemek için elinden geleni yapmaktadır. Gelin adayına komplo kurup iftira atmaya Atıf Yılmaz'ın *Seni Kaybedersem* (1962) filminde rastlanır. Bir gece partisinde iğfal edilen genç kız bunun utancı ve üzüntüsü ile intihar etmek isterken zengin bir genç tarafından kurtarılır. Kimsesiz kızla evlenen gencin annesi böyle bir gelini oğluna ve ailelerine layık görmediğinden her türlü kötülüğü yapmayı mübah sayar.

Kan davası, töre gibi gelenekleri de ele alan filmlerde analar çocukları için ve kendi namusları için silah kullanmaktan çekinmezler. Evin erkeği aileden uzakta ise, kadın kendi namusunu silah yardımıyla korumaya çalışır. Bazen, kan davası nedeniyle ana, oğul ve kocasının canı için kızını düşman aileye vermek zorunda kalabilmektedir. Kan karşılığında yapılan bu pazarlıkta ananın çocuklarına ve ailesine duyduğu sevgi yüceltilmektedir. Bu temayı Süreyya Duru'nun *Kara Çarşafli Gelin* (1976) filminde görmekteyiz. Güneydoğu Anadolu'da babasının işlediği bir cinayet kan davasına neden olduğundan, kan bedeli olarak öldürülen kişinin ailesine çok küçük yaşta verilen bir kızın hikâyesi anlatılmaktadır. Çocuk yaştaki Gülüşan'ın anası kocasının işlediği cinayet yüzünden küçük erkek çocuğu öldürülmemesi için kızını karşı aileye diyet olarak verir. Düşman evinde itile kakıla büyür Gülüşan. Anası çocuklarının hayatta kalabilmesi için kızın düşman aileye vermekten başka yol bulamaz.

Bir suçun açıklanıp olumlanması amaçlandığında ya da seyirci de hafif bir hak verme havası yaratılmak istendiğinde, duygusal çözümler yeğlenerek suçun ana uğruna, onun iyiliğini düşünülerek işlendiği vurgulanır. (*Canım Sana Fedâ*, Refiğ, 1965) Yakın yıllara dek filmlerimizdeki tüm tipler gibi anneler de hiçbir ara ton göstermeksizin genellikle 'iyi' bazen de 'kötü' olmuşlardır. Tipik aile filmlerinde rastlanan kötü anne, çirkin kız uğruna evlerine sığınan güzel akrabaya bin bir eziyet

eden acımasız bir yenge olarak karşımıza çıkar. Üvey anneler de çokluk benzeri bir kişiliktir. (*Kardeş Kurşunu*, Akad, 1955) (Abisel, 1994; 82)

Annenin fedakarlıkları ve çocukları için yapabileceklerinin altını çizen filmlerden biri son dönem Türk Sineması'ndan Tayfun Pirselimoglu'nun 2001 yapımı filmi *Hiçbir yerde*'dir. Şükran, Haydarpaşa Garı'nda gişe görevlisidir ve ölen kocasının politik olaylara karışması yüzünden çok acı çekmiştir. Bu nedenle oğlu Veysel'i bu tür olayların dışında tutmaya kararlıdır. Veysel'in günün birinde ortadan kaybolması ile Şükran tüm yetkili makamlara başvurur, ancak bir sonuca ulaşamaz. Oğlunun nişanlısı Şule ile birlikte kimliği bilinmeyen cesetlere bile bakmaya başlar. Cesetlerden birinin Veysel'e ait olduğunu iddia eden Şule'ye rağmen, Şükran oğlunun öldüğüne inanmak istemez ve günün birinde ortaya çıkacağına dair olan inancını hiç kaybetmez. Oğlunu bulmak için amansız bir arayışın içine giren anne İstanbul'dan Mardin'e dek uzanan bir arayışın içinde bulacaktır kendini. Oğlunu bulmak için gerekirse bu uğurda her şeyinden vazgeçecektir.

2.2.4. Erkek Çocuğun Değeri

Türk toplumunda erkek çocuğu, özellikle kırsal kesimde ailenin devamını sağlayacak olması nedeniyle büyük öneme sahiptir. Ailelerin erkek çocuğa sahip olabilmek için kimi zaman bu nedenle çok çocuk yaptıkları ve buna rağmen kız çocuklarından oluşan kalabalık bir aileye sahip oldukları görülmektedir. Gerçekleşen doğumlarla birçok kız çocuğu olan erkek, hem anne-babasının hem de toplumsal baskıların yarattığı bir psikoloji ile çocuk sahibi olsa dahi, erkek çocuk için ikinci bir eş daha alabilmektedir. Bazı durumlarda ise kadın, hiç çocuk doğuramamakta, bu da çocuk sahibi olmak isteyen erkeğin ikinci eş alma eylemini meşrulaştırmaktadır.

Türk Sineması da toplumsal bir olgu olan kumalık sistemini çok sayıda filmde ele almıştır. Bu kumalığın da başlıca nedenini çoğunlukla erkek çocuğa duyulan özlem ve bunun sonucunda toplumun bu konuda kadın ve erkek üzerinde yarattığı baskı oluşturmaktadır. Hatta öyle ki kimi zaman kadın, ikinci eşi alması için kocasına fikir vermekte hatta bazı yörelerde kadının kocası için kendisi gidip eş

adayı baktığı ve uygun gördüğü adayla kocasını evlendirdiği görülmektedir. Bu durumu ele alan filmlerden biri Atıf Yılmaz'ın *Kuma* (1974) adlı filmidir.

Kimsesiz bir çoban kızı olan Hanımla evlenen Ali, karısı ile birlikte mutlu bir şekilde yaşamaktadır. Ancak hem Ali'nin annesi hem de etraflarındaki herkes Hanım'ın bir çocuk doğurmasını bekler. Zaman geçtikçe annenin huysuzlukları artarken köylüler de alay etmeye başlarlar. Kocasını çok seven Hanım ise, köylülerin alaylarına maruz kalan kocası için beşbiryerdelerini satar. Bunun paralarıyla kocasına kuma aramak için yollara düşer. Ancak parası kör bir kızı almaya yeter. Aldığı kız kısa bir süre sonra kocasından hamile kalır. O sırada kocası Ali de iş bulmak için köyünden ayrılıp büyük şehrin yolunu tutmuştur. Hamile kalan kör kız bu durumdan yararlanarak Hanım'a karşı dik başlı ve kırıncı bir tutum sergilemeye başlar. Ali de bu duruma karşılık asıl sevdiği olan karısını büyük kente kaçıtır.

Yılmaz'ın bu filmi bu genel fon üzerinde özel bir duruma, sevdiğini, onun iyiliği için başka bir kadını paylaşmak durumunda kalan kadının durumuna değiniyor. Hanım'ın gerçek ve paylaşma özgeçişine dek giden sevgisini, çaresizliğini o ezik, sinmiş zavallı kör Zilha'nın gebe kalınca, verimliliğini doğurganlığını kanıtlayıp geleceğin anası olmayı garantileyince, gurura dik başlılığa, Hanım'a karşı kırıncılığa dönüşen halini incelikte vermeyi biliyor Yılmaz sonunda. Ali, asıl sevdiği, tek sevdiği, kadını Hanım'ı köyce kahpe damgasını yemiş de olsa geleneklerin elinden kurtarıp alıyor, büyük kente kaçırıyor. (Dorsay, Cumhuriyet Gazetesi; 21.12.1974)

Görüldüğü gibi film, çocuk uğruna toplumda ne gibi durumlar yaşandığını, kadının bir çocuk doğurmasının ailede ve toplumda statüsünün değişmesine nasıl katkı sağladığını göstermesi açısından önem taşımaktadır.

Soyun devamını sağlama nedeniyle erkek evlat tutkusu kumalık durumuna zemin hazırlayan bir unsurdur. Erkek çocuk özlemi ile kumalığın anlatıldığı diğer bir film yine Atıf Yılmaz'ın *Berdel* (1990) filmidir.

Anadolu'da uygulanan bir törenin adı olan Berdel, acımasız bir şekilde yapılan kadın takasıdır. Birbirlerini severek evlenen Hanım ve Ömer'in beş kız çocuğu olmasına karşın Ömer' in oğlan çocuğu tutkusu vardır. Bu nedenle karısı Hanım, oğlan çocuğu doğurabilmek umuduyla altıncı çocuğuna hamile kalır. Ancak sonu yine onlarla hayal kırıklığı yaratacak şekilde olur ve altıncı çocukları da kız olur. Ömer ise soyunu yürütebilmek için erkek çocuğu istediğinden bir kuma bulmaya kararlıdır. Ancak kumaya verebilecek başlık parası yoktur. Bu nedenle en büyük kızı Beyaz'ı Berdel olarak verebilecek bir aile arayışına girer. Kendisine kızını verecek olana karşılığında kendi kızı verecektir.

Film ile ilgili çeşitli saptamalarda bulunan Karen Margolis şunları söylemektedir: “*Berdel*, duyarlı bir biçimde anlatılmış bir aile trajedisidir. Bugün bile Anadolu'da geçerli olan kadının erkek çocuğu sahibi olamama sorununu ele almaktadır. Ömer erkek çocuk özlemi çekmektedir. Ömer' in bu erkek çocuk arzusu geleneklerden kaynaklanan bir olaydır. Karısı Hanım da bunu kabul ediyor ve kendisi erkek doğuramadığı için kumayı kabul ediyor. İki kadın, Fatma ve Hanım birbirlerini kabulleniyorlar. Fakat vicdan azabı duyan acı çeken Ömer oluyor. (Özakat, 1991; 121)”

Berdel'de de görülebileceği gibi erkek ne kadar karısını severse sevsin erkek çocuk olmadan aile eksik olarak görülmektedir. Ömer' in 6 kız çocuğuna rağmen, erkek çocuk özlemi ile yanıp tutuşması, toplumda erkek çocuğa verilen değer ve aynı zamanda baba için bunun bir sosyal statü göstergesi olması ile açıklanabilir. Ömer, geleneksel değerlerin ona uygun gördüğü şekilde bir erkek babası olmalıdır. Ancak böyle, toplum tarafından babalığı kabul görecektir. Bunun yolu da ilk eşten olmuyorsa ikinci eş almaktan geçecektir.

2.3. Türk Sineması'nda Erkeklik Temsilleri

2.3.1. Türk Sineması'nda Erkeğin Sunumu

Erkeklik davranışları, yaşanılan toplumsal bağlama göre belirlenir, bu şekliyle kuşaktan kuşağa aktarılarak doğal davranış şekilleri halini alırlar.

Erkeklik, bir habitus* olarak işler. Hiç farkında olmadan erkeklerin bedenlerine kazınan davranışlar, yaşamlarının her alanında tekrarlanır. Neredeyse daha doğmadan belirlenmeye başlayan erkek birey, yavaş yavaş ve uzun bir süreçte, erkek olmanın gereklerini farkında olmadan içselleştirir. Bu hareketler, yürümekten, kadeh tutmaya çeşitli hareket biçimlerinden, parmak kaldırmaya, laf atmaktan direksiyon tutmaya, konuşmaktan, omuz atmaya uzanan bir aralıkta değişiklik gösterir. Ancak habitus içinde geçmiş gelecek ve şimdiki barındıran gövdesel bir oluş olduğu için, bahsedilen hareketler sabit değildir. Erkek olmanın alameti farikası bir zamanlar iyi dövüşmek iken başka bir bağlamda iyi dans etmek, başka birinde iyi içki içmek olabilir. Üstelik habitus, sınıfsal bağlamla da doğrudan alakalı olduğu için, erkekliğin tezahürlerinde önemli farklara yol açar. Özetle her toplumsal kesimin ayrı bir erkeklik tahayyülü ve pratiği (davranışlar seti) vardır. (Cengiz, Tol ve Küçükural, 2004: 56)

Toplumsal alandaki erkek iktidarı, sinemada da büyük oranda uygulama alanına sahiptir. Erkeklerle yüklenen sertlik, saldırganlık, şiddet duygularının gizlenmesi gibi nitelikler Yeşilçam filmlerinde de uygulama alanı bulmuştur. Her şeye gücü yeten, sert, duygusunu belli etmeyen erkek imgesi Kadir İnanır, Cüneyt Arkın, Kartal Tibet gibi oyuncularla vurgulanmış, Türk Sineması'nda da erkek iktidarı ve imgesi pekiştirilmiştir.

Canan Uluyağcı (1993; 227) 'Türk Sineması'nda Erkeklik Söylemi' adlı doktora tezi ile, Türk Sineması'nda üretilen imgeler aracılığıyla toplumda var olan

* Habitus: Bourdieu, habitusu "failleri (agents) belli bir şekilde davranmaya yönelten bir eğilimler kümesi olarak tanımlamaktadır. (Bourdieu, Akt. Cengiz, Tol ve Küçükural, 2004; 56)

erkeklik tanımlarının ve rollerinin desteklendiğini ve pekiştirildiğini vurgulamaktadır. Bu kapsamda incelediği filmlerde genel olarak, acı çekmeyen, ciddi, sert, koruyucu, her koşulda ailesini koruyan ve aileye değer veren toplumda kadınca davranışlar olarak nitelenen davranışlardan kaçınan, kadını seyirlik bir nesne olarak gören, erkeksi davranışlarından ödün vermeyen bir erkek imgesinin yaratıldığı sonucuna ulaşmaktadır. Ancak tüm bu genel sonuçlara rağmen Türk Sineması'nda, Türk toplumunda yaşanan ekonomik, siyasal, sosyal, kültürel gelişmelere bağlı olarak farklı dönem ve koşullarda farklı erkeklik imgelerinin öne çıktığını söylemek yanlış olmayacaktır. Erkeklik imgeleri sadece dönemlere ve koşullara göre değişmeyip aynı zamanda film türleri içinde de farklılık gösterebilmektedir. 1960'lı yılların 'kadın melodramları'nda erkekler daha çok romantik delikanlı olarak betimlenirken, kusursuz kişilikler olarak çizilmezler. Melodramlarda ve romantik komedilerde erkekler de hasta ya da gözleri görmeyen veya çaresiz şekilde resmedilmişlerdir. 1970'li yıllar ise 'sert erkek' imgesinin yükselişe çıktığı filmlerdir. Bu dönemin filmlerinde çoğunlukla yaşanan iç göç olayı ve bunun sonucunda da gecekondulaşma ve tüm bunların sonucunda yaşanan sorunlar aktarılırken, büyük kentteki yaşamın zorlukları ile yüz yüze gelen, kendilerini aile için feda edebilecek erkek imgeleri hakimdir. 1970'lerin suç ve suçluluk üstüne filmlerinde de yine bu yapıdaki erkek imgeleri hakimdir.

1970'lerin Yeşilçam'ında popüler olan erkek filmleri de istikrarsızlığın ve güvensizliğin hakim olduğu bir toplumsal ortama verilmiş cevaplar olarak düşünülebilir. Karanlık işlere bulaşan, zengin olup şehirden ve şehri temsil eden her şeyden intikam alan erkek çocuklarının esas kahramanlar olduğu, hemen her zaman yasa ile eril şiddet arasındaki karşıtlığın sergilendiği ve toplumsal meselelerin şiddet yoluyla bertaraf edildiği bu filmler, 1960'larda popüler olan *Ayşecik*, *Ömercik*, *Sezercik*, *Kezban* gibi, köy-kent, zengin-yoksul, yukarıdakiler-aşağıdakiler arasında köprü işlevi gören yetim çocuk ve şehirlileşerek modernleşen Türk kadını figürleri üzerine kurulan fantezinin gerçeklik dayacağının yıkılmış olduğunu gösterir. (Arslan, 2004; 165)

Erkek türlerine döndüğümüzde ise, örneğin vurdulu/kırdılı filmlerdeki iyi kalpli kabadayılardan kabul edilebilirliklerine karşın, tarihi/kostüme filmlerde öylesine abartılı bir erkeklik anlayışıyla karşılaşırız ki, bu durum Yeşilçam sinemasındaki inandırıcılık sorununu bir kat daha arttırır. Bu türün örneklerinde, ‘bizden’ erkek kahramanların Bizanslılar ve kadınlar karşısındaki üstünlüğü bariz bir ırk ve erkek şovenizmine yol açarken, zorbalığın her türünden eşcinselliğe kadar bütün ‘kötü haller’ düşmanın, yani ‘öteki’ erkeğin kimliğinde ortaya çıkar. (Ulusay, 2004;147)

Türk Sineması’nda erkek imgelerinin türlere ve dönemlere göre değişmesinin yanı sıra, erkek oyuncularının da rolleri yine türlere ve dönemlere göre değişmektedir. Bazı yıldızların dönemler ve türler içindeki tarzlarında ise hiçbir değişiklik olmamaktadır. Örneğin Ediz Hun, tarzını her dönemde ve filmde bozmadan devam ettirebilmiş bir oyuncu iken Cüneyt Arkın kariyerinde farklı tarzda erkek imgelerini canlandırmış bir oyuncudur. Sinemadaki ilk döneminde romantik rollerde daha baskın olmasına karşılık 1970’lerde vurdulu kırdılı filmlerin veya tarihi filmlerin yıldızı olarak seyirci karşısına çıkmıştır.

1980 yıllarına gelindiğinde, Türk Sineması’nda çoğunlukla kadınların ve kadın sorunlarının ele alındığı, feminizm akımının benimsenmesi sonucunda daha özgür kadın imgesinin ele alındığı, kadınların geleneksel rollerinden sıyrıldığı bir sinema anlayışı hakim olmuştur. Türk Sineması’nda o yıla dek kurallarından taviz vermeyen Türkan Şoray dahi bildik kalıplarının dışına çıkarak 1982 yılında Atıf Yılmaz’ın *Mine* filmi ile, geleneksel kadın imajından sıyrılmış ve kocasını aldatan bir kadın karakteri canlandırmıştır. Erkeklik ise iktidarını 1980 sonrası filmlerde kaybetmeye başlamıştır. Erkek iktidarının sallandığı, erkeğin gülünç duruma düştüğü çok sayıda film örneği vardır. Örneğin; Kartal Tibet’in yönettiği 1983 yapımı *Şalvar Davası*’nda köyün erkeklerinin maço tavırlarından bunalarak örgütlenen, kendilerine köle gibi davranan erkeklerin zorbalığına baş kaldıran köylü kadınların öyküsü anlatılır. *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*’nde (Yavuz Turgul, 1990) aşk filmi çekmekten sıkılmış olan bir zamanların ünlü yönetmeni Haşmet, kendi deyimiyle toplumsal içerikli bir filmle yeni bir çıkış yakalamak isterken, tüm çabaları sonuçsuz

kalarak kendini gülünç duruma düşürür. Çalışanların filmi beğenmemesi dışında ilk gösterime de kimse gelmez.

Türk Sineması, 1990'ların ikinci yarısından başlayarak erkek sorunlarının ve erkek erkeğe dostlukların konu edildiği bir dizi filmün yükselişine sahne oldu. 1980'lerden itibaren hem gündelik hayatta hem de sinemada eskiden beri sahip oldukları egemenlikleri kadınlarla daha fazla paylaşmak zorunda kalan ve konumlarında gerilemeler yaşayan erkeklerin, içinde buldukları duruma bir tepki olarak algılayabileceğimiz bu filmlerde, erkeklik tartışması ya filmün omurgasını oluşturmakta ya da dolaylı olarak bu konuya yer verilmektedir. (Oktan, 2008; 158)

2.3.2. Türk Sineması'nda Hegemonik Erkeklikten Erkeklik Krizine

Türk Sineması, 1990'lı yıllarda erkek filmlerinde, erkekliğin önceki dönemlere göre daha farklı tasvir edildiği filmlerin yükselişine sahne olmuştur. Kadınların ise bu filmlerdeki yeri, erkek tarafından çizilmiş bir çerçevedir. 1980'li yıllardaki kadın filmlerinin hakimiyetine bu kez erkekler tarafından bir yanıt olarak kabul edilebilir bu filmler. Ancak 90'lı yıllardan sonraki bu filmlerdeki erkeklik temsilleri önceki dönemlerdeki erkeklik imgelerine çok benzemeyen, çok da hoş olmayan örneklerdir. Bu yapıdaki filmlerde erkekler geleneksel rollerinden farklı olarak daha çok başarısız, saplantılı, saldırgan, kendilerini ifade edemeyen, özgüveni olmayan, küfürlü konuşan, depresif bir tavır sergileyen, ruhsal dünyasında gelgitler yaşayan, suçluluk duygusu taşıyan, suç işleyen, yalnız, güçsüz, otoritesini kaybetmiş, kısacası mükemmellikten uzak karakterler olarak yansıtılmışlardır.

Değişen toplumsal ilişki biçimlerinin, geleneksel değer sistemlerince şekillendirilmiş erkeklerin dünyasında yol açtığı gerilim ve dönüşümün, çoğunlukla, bir grup erkeğin dayanışması ve omuz omuza yaşam mücadelesi şeklinde kurgulandığı bu filmlerde erkekler adına oldukça karamsar bir dünya resmedilmektedir. (Oktan, 2008;158)

Yazı Tura'da iki ana karakter Rıdvan ve Cevher de erkeklik bunalımını yaşayan ve erkeğin kusursuz şekilde resmedildiği anlatılardan uzak yapıdadırlar. Rıdvan mayın patlamasında ayağını kaybettiğinden hem fiziksel anlamda yarım, hem de bu nedenle toplumsal statüsü açısından da 'tam'lığını kaybettiğinden erkeklik bunalımını yaşamaktadır. Fazla miktarda kullandığı uyuşturucu ve alkol nedeniyle davranışlarında da çelişkili tepkiler sergiler. Gösterdiği abartılı tepkiler nedeniyle de kendi dünyasında pişmanlıklar yaşamaktan da kurtulamaz. Dışarıda iktidarını yeniden kurma zorunluluğu hisseden Rıdvan son derece saldırgan ve sert erkek imajı çizerken evinde de aksine kırılğan, zayıf, pasif bir erkek görünümündedir. Diğer karakter Cevher ise sert erkek olmanın bütün gereklerini özümsemiş biridir. Kadınsı hareketler sergilemekten kaçınan, söz dinlemeyen, sert, otoriter kişilik gibi birçok özelliği tavırlarına abartılı şekilde yansıtır. Bunun altında mayın patlamasının yarattığı travmanın etkisi yatmaktadır. Bu patlamada kulağını kaybeden Cevher de tıpkı Rıdvan gibi bir anlamda yarım, Cevher'in abartılı bir erkeklik sergilemesinin nedeni aslında toplumsal alanda kendini güvende hissetmediğinden ve kardeşinin eş cinselliği karşısında içine düştüğü güvensizlik duygusundan kaynaklanmaktadır.

90'lı yıllardan itibaren ağırlığı arttıran erkeklerin eskisinden farklı resmedildiği bu filmlerde, ailedeki düzensizlik veya dağılmanın asıl sorumlusu olarak kadınlar öne çıkarılmaktadır. Erkek otoritesinin en büyük alanı olan aile, ağırlıklı olarak geleneksel bütünlüğü ve işlevini kaybetmiş, birtakım aksaklıkların ortaya çıktığı bir kurum olarak resmedilmiştir. Bunun sorumlusu olarak gösterilen kadınlar, tehlikeli, sadakatsiz, erkekleri tuzağa düşüren, düzenbaz, cinselliği kullanan, kocasına veya sevgilisine ihanet etmekten kaçınmayan femme fatale* olarak tabir edilirler. Mustafa Altıoklar'ın *Asansör* (1999) ve Yalçın Yelence'nin *Duruşma* (1999) filmlerinde de bu kadın tiplerine rastlanmaktadır. Bu filmlerde kadın, son derece tehlikeli olabilen, erkeğin iktidarı frenleyen, onu avucunun içine alarak erkekliğinin yitirilmesine neden olan varlıklardır. Kadınların erkek filmlerindeki bir başka görünümü, konuşmayan, konuşmayı reddeden ya da yabancı olduklarından dolayı bilmedikleri bir dilde konuşamayan kadınlardır. Erkek

* Femme Fatale: Bir erkeği özellikle cinselliğini kullanarak, tuzağına düşürdüğü söylemine dayalı kötü ruhlu kadın tiplerinin tanımıdır. Fransızca "ölümcül kadın" anlamına gelir.

filmlerinde kadınlar tamamen filmlerden atılamasalar da ya tehlikeli şekilde ele alınmış ya da bu şekilde dilsizleştirilerek etkinlikleri azaltılmaya çalışılmıştır.

Dönemin filmlerinde erkekler kadınlarla ilgili olarak ağır bir güven bunalımı içindedir. Bu güvensizliğe dair çok sayıda örnek sıralanabilir: *Eşkiya*'da, Cumali'nin mahalledeki arkadaşlarından biri, 'Karılara güvenilmez oğlum! Verecekmiş gibi yaparlar vermezler diye sitem eder; ... *Her Şey Çok Güzel Olacak*'ta Nuri, kardeşi Altan'nın karısına atfen, 'Kadın nankör olur!' der: bir başka sahnede ise 'Karıyla iş yapılır mı?' şeklinde bir yorum yer alır. (Ulusay, 2004; 154)

Kadınların tehlikeli veya dilsizleştirilmiş şekilde resmedildiği bu filmlerde erkeklerin karşılaştığı sorunlardan en çok ele alınanlardan biri iktidarsızlıktır. Çoğunlukla kanıtlanamayan erkeklikler ve iktidarsızlık sorunu ile baş edemeyen erkekler bu durumlarını açıkça sergilemekten kaçınarak gizli tutarlar. Bunu yaparken de kendi bildikleri bu gerçeği gizleyebilmek için sert erkek imajı çizerler.

Erkeklerin tüm zayıflık özelliklerini taşıdığı, aciz, iktidarsız, güçsüz, başarısız olarak yansıtıldığı filmler dışında, geleneksel, kabul görmüş erkeklik temsillerini yerle bir eden yapıda erkekler de ortaya çıkmıştır. Erkek adamın giymez diye belirttiği kırmızı, mor, pembe, sarı, turuncu kıyafetleri hiç düşünmeden giyen, kadınsı birtakım davranışlar sergileyen efemine erkekler de bu anlatılar içinde yansıtılırken, bunlar dışında transseksüeller ve eşcinseller de kendilerine yer bulmaktadırlar. Önceki dönemlere bakıldığında bir utanç oluşturabilecek, ayıplanacak, toplum tarafından reddedilebilecek bu karakterler artık perdede yardımcı rollerde de olsa yer bulabilmektedirler. Yavuz Turgul'un 2007 yapımı filmi *Kabadayı*'da da onca sert erkeğin ve kabadayının içinde bir eşcinsel de vardır. Üstelik bu karakter, diğer sert erkek karakterlerin arkadaşısıdır ve onlar tarafından çok da sevilmektedir.

Tüm bu farklı karakterler dışında, erkek bedeninin bu filmlerdeki yansımalarına göz attığımızda ise, erkek bedeninin bir tabu olmaktan çıkarak, teşhir edildiğine tank olmaktadır. Sinemada erkek bedenlerinin bu şekilde sergilenişi

tüketim ve beden politikaları çerçevelerinde değerlendirilebilir. Yirminci yüzyılın sonlarında bir yandan sanal ortam yaygınlaştıkça tenin gerekliliği neredeyse yok olurken; öte yandan beden ticari göstergelerle donatılarak yüceltilmektedir. Artık beden ve yüzeyi, çoklu piyasa kimliklerini yansıtan bir metne, sayfaya, ekrana, göstergeler toplamına dönüşmüştür. Deri dövmelemlerle, piercing ile, bronzlaşmayla, makyajla, kozmetikle sürekli olarak bireyselleştirilmenin, ticarileştirilmenin alanı haline getirilmiştir. (Çabuklu, 2004;102) Böylece erkek bedeni de tıpkı kadın bedeni gibi hazzın nesnesi haline getirilmektedir.

Sinemanın önceki döneminde kadınlara yönelik olan eril şiddetin, bu filmlerde artık erkeğe yöneldiğini de görmekteyiz. Önceki sinema anlayışında yüceltilen erkek modeli, zaman zaman şiddete maruz kalabilecek duruma gelmiştir. Bu erkekler kendi güvensizliklerinin dışında, aynı zamanda güvenliksiz bir dünyada yaşamaktadırlar. Asıl amaçları bu güvenliksiz ortamdan, güvenli bir dünyaya demir atmaktır. İçinde buldukları güvenliksiz dünya onları bunalımlı bir ruh haline sürüklemektedir. Bu ruh halinin sonucunda da erkek kahramanlar bol miktarda sigara, alkol, uyuşturucu kullanan, küfürlü, argo konuşan, suça meyilli, mafyaya, suça ve kumara bulaşmış kişiliklerdir. Bunca olumsuzluk içinde, yer aldıkları karamsar dünyalarında yaşama tutunabilmenin yolu da bu filmlerdeki erkeklerin omuz omuza vermesi ve dayanışması olarak vurgulanmaktadır.

Erkeğin kriz içine girdiği bu dönemde “kısa zamanda kült film statüsü kazanan *Eşkya*, 35 yıllık hapis cezasını tamamladıktan sonra cezaevinden çıkan Baran’ın kimliğinde bir süredir hırpalanmış olan erkeklik mitine yeniden hayat vermeyi amaçlar. ... *Eşkya*, filmin sonuna doğru uzun bir sekans boyunca, karşısına çıkan ve erkeğe zarar vermiş herkesi öldürür; final sahnesinde ise bedenine saplanan onca kurşuna rağmen gökyüzüne doğru yükselerek ölümsüzleşir. *Eşkya*’nın bu fantastik hikayesi aracılığıyla yerleşik bir erkeklik mitine itibarı iade edilir. (Ulusay, 2004; 150)” Baran, dönemin erkeklerinden farklı olarak cesurdur, onurludur, dürüştür, sevdiği kadına sonuna kadar bağlıdır, yersiz korkuları yoktur ve gözü karadır. Bu da 90’ ların erkeklik temsillerinin dışında kalan bir örnek oluşturmaktadır.

Dar Alanda Kısa Paslaşmalar, küçük bir kasabadaki bir futbol takımının hem yöneticileri hem de futbolcularından oluşan bir grup erkeğin kadınlarla, futbolla ve yaşamla olan ilişkilerini anlatan, erkeklerin ön planda yer aldığı dönemin bir başka filmidir. Başlangıçta, filmdeki tüm erkeklerin, bağımsız, güçlü, rekabet eden, mücadeleciler olduğu göze çarpsa da erkeklerin tümünün bu yapıda olduklarını söyleyebilmek güçtür. Örneğin Suat; yaşı ilerlemiş bir erkek olmasına karşın, hala ailesinin yanında yaşayarak, babasının dükkanından geçimini sağlamaktadır.

Erkeklik krizine işaret eden filmlerin mekanları da önceki dönemlerdeki mekanlardan ayrılır. Eski yapımlarda filmin içeriğine göre boğaz yalıları, apartman daireleri, konaklar, yoksulların yaşadığı tek gözlü evler veya taşradaki çiftlikler filmin mekanını oluştururken; erkek filmlerinde gemi, genelev, karakol, mağaralar, otel odaları, kumarhaneler, büyük şehirlerin sokakları artık yeni mekanlarıdır. Bu mekanlar aracılığıyla karakterlere yersizlik-yurtsuzluk duygusu aktarılmaktadır.

Gerçekte anlatılanlarının merkezinde erkeklerin bulunduğu, erkekler arasında ölümüne dostlukların ele alındığı, kahramanların çoğu kez eylem içinde aktif bir biçimde resmedildikleri ve genel olarak bir 'delikanlılık muhabbeti'nin sürüp gittiği bu filmlerle ilgili olarak... yapılan değerlendirme çelişkili görülebilir. Ancak unutulmamalıdır ki, erkekliğin abartılı halleri onun daha fazla tehdit altında olduğunu gösterir ve bu durum eril olmama korkusuna dayanır. (Horrocks, Akt. Ulusay, 2004;160)

2.4. Baba-Oğul Temalı Filmlerden Örnekler

2.4.1. Kasaba

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Oyuncular: Muzaffer Özdemir, Mehmet Emin Toprak, Fatma Ceylan, Semra Yılmaz, Mehmet Emin Ceylan, Havva Sağlam, Sercihan Alevoğlu, Cihat Bütün, Latif Altıntaş

Senaryo: Nuri Bilge Ceylan

Görüntü Yönetmeni: Nuri Bilge Ceylan

Müzik: Ali Kayacı

Yapımcı: Nuri Bilge Ceylan

Yapım Yılı: 1997

KONUSU: Film, tipik bir Anadolu kasabasında yaşayan ve üç kuşağı bünyesinde barındıran bir ailenin hayatını çocukların gözünden anlatmayı hedefliyor.

Birinci bölüm, ailenin 11 yaşındaki kızının okuduğu, onun toplumsallaşma sıkıntılılarıyla ve çevresindeki hayatın birtakım sosyolojik özellikleriyle tanışmasını sağlayan bir ilkokul sınıfında geçer. Mevsim kıştır ...

İkinci bölüm, okuldan çıkan kızın, kendisinden dört yaş küçük erkek kardeşini de yanına alarak, tabiatın ve hayvanlar dünyasının gizemleriyle yüz yüze gelmelerine neden olan bir yolculukla, kasabanın dışındaki ve ailelerinin kendilerini beklemekte olduğu mısır tarlalarına kadar olan yolculuklarını anlatıyor. Mevsim bahar ...

Üçüncü bölümde, o ana kadar birbirlerinin, tabiatın ve hayvanlar dünyasının gizemleriyle yüz yüze kalmış olan iki kardeş, büyükler dünyasının karanlığına ve karmaşasına tanık olmak durumunda kalırlar ... İki kardeş akşam karanlığına doğru tarlaya vardıklarında, ateş yanmış, mısırlar korların üzerine yerleştirilmiş, sohbet

başlamıştır. Ateşin etrafında çocukların dede ve ninesi, annesi, babası ve kuzen Saffet vardır.

Dördüncü bölüm evde geçer. Vicdansız, acımasız, yani doğanın kendisi olarak yaşamaya başlayan çocukların ruhunda, diğer insanların yani kültürlerin etkisiyle şefkat, merhamet, acıma, bağışlama gibi temel insani dürtülerin uyanmaya başlamasını hissettirmeye çalışan, rüyalarla iç içe örülmüş sakin bir bölüm. (Ceylan, 2007; 7)

Dünya Sineması'nda aile fikrine takılmış isimlerin başında Nuri Bilge Ceylan gelmektedir. Toplumun en temel kurumu ve en küçük birimi olan aile, çatışmanın da en küçük birimini oluşturmaktadır. *Kasaba*'daki bu ailede çatışma erkekler üzerinden sürdürülmektedir. Bir yanda 20 yıl daha yaşamak isteyen dede, diğer tarafta Amerika'da okumuş, dünyaya açılmış ama kasabasına geri dönmüş amca. Ve babasının tüm günahlarının yükünü omuzlarında taşıyan Saffet ...

Ailenin en yaşlı ferdi olan dede, I. Dünya Savaşı yıllarında Bağdat'ta İngilizlere karşı savaşmış, esir düşerek Hindistan'a dek gitmiş, savaş, açlık ve sefaletle yakından tanık olmuş, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuna tanıklık etmiş, yıllardır çocuklarına bakabilmek ve geçimini sağlayabilmek için rençberlik etmiş biridir. Yaşadığı tüm olayları, ailesine bir ateş başında anlatan dede, inanç sahibi, elinden geleni yapıp gerisini Allah'a bırakan bir zihniyete sahiptir.

Asiye ile kardeşinin babası olan Emin, kasabasından çıkarak okumaya gitmiş, kendisini geliştirmiş, Amerika'da öğrenim görmüş, yabancı dil bilen, bilimden yana olan, rasyonel düşünen, mühendis olan ancak dönüp dolaşıp kürkçü dükkanına, çıkıp gittiği kasabaya geri dönen biridir. Bilime ve rasyonelliğe inandığından manevi dünyası babasına oranla çok gelişmemiştir. Büyük İskender hayranıdır ve olaylara rasyonel açıklamalar getirme çabası içindedir.

Saffet ise, nihilizmi temsil eden, her şeyin boş ve anlamsız olduğunu düşünen biridir. Ölen babası gibi kasabayı geride bırakıp kente gitmenin hayallerini kurar.

Askerden gelmesine rağmen hala bir baltaya sap olamamış, sorumsuz, asi ve muhalif bir genç olan Saffet için kasaba hapisane ile eşdeğerdir. Amcası ve dedesinin konuşmaları boyunca onların söyledikleri bir kulağından girer diğerinden çıkar.

Üç neslin bir araya geldiği bir ortamda, çocuklar savaş, açlık ve çalışmakla ilgili anlatılanları dinliyor ve tıpkı bizler gibi aile, toplum ve dünya içindeki konumlarını anlamaya başlıyorlar. (Sipl, Akt. Ceylan, 2007; 82)

Okulda geçen ilk bölümde öğretmen, günün konusunun yüksek sesle okunmasını söyler. Konu başlığı ise “aile içindeki sevgi ve bağlılıktır”. Konuyla ilgili söylenmesi gereken ve önceden tahmin edilebilecek tüm klişeleri de içinde barındırır. “Çocuklara, ‘doğruluk’ kılığında egemen ideolojiyi soru sormaksızın kabul etmeleri öğretilir (ama bu hepimize tanıdık gelmiyor mu?). Ceylan’ın ilk (kelimenin hem gerçek hem de metaforik anlamıyla en karanlık) filmi ilk on dakikasında, işlemeyen ve hiçbir zaman işlememiş olan bir sistem (aile, ulus, din) tarafından tuzağa düşürüldüğümüz, kontrol edildiğimiz ve küçültüldüğümüzün idrakini konu alır. (Wood, Akt. Ceylan, 2007; 84)

Aileye yönelik bu bakış kimi noktalarla vurgulanırken, baba-oğul ilişkileri, kadın ve erkeklerin sunumlarına göz attığımızda ailenin ateş başındaki konuşmasında sohbetin erkekler tarafından sürdürüldüğü görülmektedir. Kadınların sadece kimi noktalarda konuşmaya katıldıkları ve bunun dışında geleneksel rollerine uygun davranışlar sergileyerek sürekli olarak işle meşgul oldukları görülmektedir. Tipik Anadolu kadını sergileyen nine ve gelini çalışkan ve sağduyuludurlar.

Nine, sürekli olarak tencereye bir şeyler doğramakta ve zamanında onları terk edip giderek bir baltaya sap olamadan ölmüş oğlu için ağlamaktadır. Gelini ile beraber söze gerektiği yerde girerler. Erkeklerin sohbeti ve hesaplaşmasına dönen ortamda onlar ailenin tamamlayıcı parçası olarak işlev görürler. Tıpkı tipik Anadolu kadınları gibi.

Üç kuşaktan erkeklerin yaptığı sohbette, Saffet, babasının tüm günahlarını omuzlarında taşımaktadır. Yıllar önce babası kasabadan çıkıp gittiğinde, hiçbir baltaya sap olamadan asalak şekilde yaşamış ve ansızın ölüp gitmiştir. Babasının sorumsuzluğu ise Saffet'in üstüne kalmış, babasının hatalarının bedeli kendisinden sorulmaya çalışılmış ve babası gibi olmaması için büyük çaba sarf edilmiştir. Dede tarafından kasabada bir çok işe yerleştirilen Saffet hiçbir işte dikiş tutturamamıştır. Tıpkı babası gibi. Dede oğlunda yaşadığı duyguların torununda da yaşanmaması için ona sürekli nasihatlerde bulunur. Dede ölen oğlunu *“küçüklüğünden beri vurdumduymaz, savruk ve çalışmayı hiç sevmeyen biri”* olarak tanımlar. Saffete de çok düşkün olduğunu söyler ona. Saffet ise doğru düzgün göremediği ve bir şey paylaşmadığı babasının sevgisi için *“belki bebekken ... Doğru düzgün yüzünü göremedim ki sevgisini bileyim. Öldüğünde ne yalan söyleyeyim, ne üzüldüm ne ağladım! Sadece büyük bir boşluk, manasızlık mı desem, hatta bir hafiflik hissettim diyebilirim”* der. Dedenin bu sözlere tepkisi *“ne olursa olsun o senin baban”* olur. Ancak Saffet'in babasına karşı duyduğu öfke dincecek gibi değildir. *“Onun ne mal olduğunu hepimiz biliyoruz. Gerçekleri bilip duruyorken öldükten sonra şey mi edelim onu yani? Benimle kardeşimi anam büyüttü, siz de göz kulak oldunuz. O, hiç ilgilenmedi, ne hastalıklarımızla, ne sıkıntılarımızla, hiçbir şeyle. Adı baba onun yalnız.”*

Dede, torunun tüm eleştirilerine karşılık onu da babasına benzeter. Çünkü Saffet de babası gibi çekip gitme derdindedir. Yaşadığı kasaba ona dar gelmekte, büyük kente kaçmak istemektedir. Doğup büyüdüğü bu kasabada kendini bir yabancı gibi görmekte, kendi topraklarına yabancı hissetmektedir. Hayat ve kendisiyle ilgili amacı, hedefi ya da hayalleri yoktur: *“Ne evim, ne dostum ne de işim var. Ben zavallının tekiyim. Mutsuzluğumla sizleri de bıktırdım. Hiçbir şeye yeteneğim yok. Sigara izmariti gibiyim. Hayatımın en iyi yılları bu kasabada heba oldu. Erkekliğim ve yüreğim gözlerimin önünde eriyip gidiyor. Eskiden beni hayata bağlayan daha derin bir şeyler vardı ... Askerdeyken, çamların ve meşelerin kokusu, sessiz sabahlar, başboş gezen köpekler ... Ciddi bir şeylerin olduğu bir yere gitmek istemenin neresi kötü ki?”*

Saffet'in hiçliği, bu her Şeyi boş vermiş tavrı ve işsiz gÜçsüz, hiçbir işe yaramayan duruŐu Türk Sineması'nda son dönemde görÖlen erkeklik krizinin de bir yansımasını oluşturur. Sert, iş gÜç sahibi, geleneksel rolüne uygun davranışlar sergileyen, aileye önem veren erkek tipinin oldukça dıŐındadır. Zaten, geleneksel erkek imajına uymak gibi bir derdi de yoktur. Bu amaçsız, hayalsiz, hedefsiz ve boş halinden, yaşadığı duygusal boşluklardan memnun bir tavır sergiler. Çevresindeki diğer insanları, amcasını, dedesini ve diğerlerini eleŐtirmekten kaçınmaz.

Dede ise sadece ölen oğlunu eleŐtirmekle kalmaz, aynı zamanda okumuş oğlu için de söyleyecek sözleri vardır. Hiç birinin mükemmel olmadığına vurgu yapar. Oğlunun Amerikalara kadar gidip, yabancı diller öğrenip sürekli okumasına karşın neden dönÖp dolaşıp kasabasına geri döndÖğüne bir türlü anlam veremez. Öğrendiği onca bilgiye rağmen o kasabada olmasından dolayı kendi ve oğlu arasında bir fark göremez. *“Aramızda bir fark yok gibi”* der. Para kazanıp Şehirlerde yükselmesini, lüks hayat içinde yaşaması gerektiğini düşünÖr. Okumuş adamın üstünde başında eskileri ile dolaŐmasını, okumuş adama benzemediğini ve arabasını garajda çÖrütmesini eleŐtirir. Çünkü o da köylÖler tarafından eleŐtirilir. *“Şu senin oğlun ne biçim yav, Koca Nuri, ... ayağında eskimiŐ bir pabuç, üstü başı dökÖk, okumuş adam öyle mi olur?”*

Saffet de dedesi gibi amcasını eleŐtirmekten kaçınmaz. Okuduğunu ama bunun kimseye bir fayda sağlamadığını dile getirir. Her fırsatta, sürekli babası ile ilgili kötü laf söylemesine tepki gösterir. Amcası, kardeşi hakkında o güne dek tek iyi laf etmemiŐtir çünkü.

Yaşadığı tüm hayatı boyunca, çevresindekiler tarafından eleştirilen Saffet, kendisine neden tek kurban olarak seçildiğine anlam veremez. *“Benim asıl merak ettiğim, babam konusunda bütün vicdani yük neden sadece benim omuzlarımda ... Siz de onun yakınları değil misiniz? Onun suçlarının, onun günahlarının acısını neden yalnızca ben çekiyorum? ... Neden beni kurban veriyorsunuz?”*

Kasaba'da ailede erkeklerin hepsi içindekileri boşaltarak sohbetin bir anlamda bir hesaplaşmaya dönüşmesine neden olurlar. Özellikle dede ve oğlu arasındaki söyleşmede birtakım değerlerin zaman içindeki değişimlerinin de altı çizilmektedir. Ana ve babaların kucaklarına yorgun bir şekilde uzanan küçükler ise, -kaçıncı kez anlatılmış olsa da- büyüklerin anlattıklarını uykuyla uyanıklık arasında dinlemektedirler. Evlat acısını içine gömmüş bu ailenin büyüklerinden dede ise, birkaç kez “20 yıl” daha yaşamak isteğinin altını çizer.

Kasaba ile aileye ve aile içi ilişkilere değinen Ceylan, aile gibi toplumun en temel kurumunun da sorgulanmasını ve içindeki çatışmaları yansıtmayı amaçlamış bunu da üç kuşaktan bireylerin olduğu bir aile üzerinden yapmıştır.

2.4.2. Herşey Çok Güzel Olacak

Yönetmen: Ömer Vargı

Oyuncular: Cem Yılmaz, Mazhar Alanson, Ceyda Düvenci, Selim Naşit Özcan, Mustafa Uzunyılmaz, Mesut Akusta, Adnan Tönel, Ayumi Takano, Nurgül Yeşilçay

Senaryo: Hakan Haksun, Ömer Vargı, Cem Yılmaz

Görüntü Yönetmeni: Gary Turmbull

Müzik: Mazhar Alanson

Yapımcı: Mine Vargı

Yapım Yılı: 1998

KONUSU: Altan karıştığı bir kavga sonucunda 3 yıldır görüşmediği ağabeyi Nuri ile karşılaşır. Birbirlerine tamamen zıt iki karakter olan kardeşlerden Nuri bir ecza deposunda çalışmakta, Altan ise yıllardır açmayı planladığı barı için burayı kaynak olarak görmektedir. Sinsi hesaplar peşindeki Altan, Nuri'ye yakınlaşmanın planlarını yapar. Ancak iki kardeş çıktıkları yolun sonunda kendilerini tehlikeli maceralar içinde bulurlar. Her şeyin çok güzel olacağını düşünen ikili kendilerini birtakım olaylara karışmış şekilde bulurlar.

Herşey Çok Güzel Olacak, 90 yıllardan itibaren tırmanışa geçen erkekler arası dostluk ve dayanışmayı içeren film örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir. Erkekliğin bir kriz içerisinde olduğu söyleminin sürüp gittiği yıllarda erkek filmleri olarak tabir edilen bu filmlerden *Herşey Çok Güzel Olacak*, erkekler arası dostluk ve dayanışma filmi olmasının ötesinde aynı zamanda yol filmlerinin de alt türlerini içinde barındırmaktadır. İki kardeşin otomobille İstanbul'dan Bodrum'a doğru uzun bir yolculuğa çıktıkları görülmektedir.

Altan, koşullar ne olursa olsun yaşama iyimser bakan, gelecekle ve zengin olmakla ilgili sürekli hayaller kuran ve bu uğurda kendisinin ve yakınlarının başına kötü şeyler gelmesinden endişe duymayan biridir. Karısı ile problemlili bir evlilikleri vardır ve hiçbir şeyi kendine dert etmez. Altan Türk Sineması'nın önceki dönemlerindeki erkek karakterlere benzemez. Yaptığı işleri eline yüzüne bulaştırması, evliliğindeki problemleri, işsiz güçsüzlüğü ile geleneksel erkek karakterlerden ayrılır.

Nuri ise, kardeşi Altan'dan tamamen farklı bir kişiliğe sahip, yaşamdan çok beklentisi olmayan, yaşamın sunduklarını olduğu gibi kabullenmiş, en büyük tutkusu araba olan biridir. Altan'ın maceracı ruhundan farklı olarak Nuri, yaşamında problem olsun istemediğinden düzenli bir hayat yaşamayı yeğler.

İki erkek kardeşin babaları Cevat ise çocuklarından şikayetçi olan sadece Nuri ile görüşen huysuz bir ihtiyardır. Baba, kendisini arayıp sormayan oğullarını defterden silmiştir. Bu nedenle Nuri ne yaparsa yapsın babasına yaranamaz. Babasını ziyaret ettiği bir gün yine babasının hışmına uğrar: “*Sahtekarsın sen! Sahtekar! Seni sildim defterden*” Nuri ne olduğunu sorduğunda da “*Sildim, canım istedi sildim. Defter benim değil mi? Aradığın sorduğun mu var be*” cevabını alır. Nuri ise kendini savunarak haftada iki gün geldiğini söyler. Ancak yine de huysuz babayı memnun edemez: “*Sus! Cevap verme... Hepinizi cebimden çıkarırım ben be. Seni de o hayırsız kardeşini de.*”

Uzun süredir babası ile görüşmeyen Altan da babasına gitmek ister. Nuri'nin tüm karşı çıkmalarına rağmen birlikte babalarını ziyaret ederler. Ancak yine babalarının hışmına uğrarlar. Baba, oğullarını karşısında gördüğünde ilk önce niye geldiklerini sorar. Oğulların babalarını özlemiş olduklarına, ihtiyacını sormaya geldiklerine inanmaz. Sürekli olarak hayırsız evlatlara sahip olmaktan yakınıır. Kendi oğullarını tuhafiyecinin oğulları ile kıyaslamaya başlar: *“Vay be! Şu tuhafiyeci Ömer var ya! Onun sümüklü oğulları babalarına Ayvalık'tan ev almışlar... Ulan siz bana kandilde kandil simidi bile getirmediğiniz be.”* Ancak kendilerine haksızlık edildiğini düşünen oğulları da kendilerini savunamaya çalışırlar. Nuri kendisinin getirdiği tüm kandil simitlerinin babasının yememesinden dolayı bayatladığını hatırlatır. Ancak babanın oğullarını dinlemeye niyeti yoktur. O sadece kendi bildiğini okur. *“Sözü mü kesme be! Babaya karşı gelinmez. Ben getirmediğim diyorum, herif getirdim diyor ya. Şurda ölüp kalsam kimsenin haberi olmayacak komşular getiriyor yemeğimi filan. Elalemin çocukları koşturuyor benim için... Ben eşeğim ki sizin gibi heriflere baba olmuşum. Siz hain olabilirsiniz diye mi yetiştirdim ulan sizi hayvanlar.”* Babalarının hayıflanması ve sürekli kendilerine kızması yüzünden oğullar geldiklerine pişman olurlar. Zaten baba da onları evinden kovar. Çocuklarına sert şekilde davranan baba onlar evden çıkıp da yalnız kaldığında da oğullarının fotoğrafına bakarak hüzünlenir.

Altan ve Nuri'nin İstanbul'dan Bodrum'a dek uzanan maceraları sona erdiğinde ise tekrar babalarını görmek isterler. Ancak döndüklerinde kötü bir manzara ile karşı karşıya kalırlar. Babaları ölmüştür. Sağlığında arayıp sormadıkları babaları için büyük üzüntü duyarlar. Filmde baba ve oğulları arasındaki ilişkiler yumuşamadan, çatışma son bulmadan sona erdiğinden diğer filmlere göre de farklılık taşımaktadır. Yaşanan babalık krizlerinin, çatışmaların bir şekilde anlatı içinde çözümlenmesine olanak tanınmaz. Baba-oğul arasındaki buzlar erimeden baba hayata veda eder.

Erkeklerin dünyasını anlatan filmlerde olduğu gibi *Herşey Çok Güzel Olacak*'ta da kadınlar sadece anlatıya yardımcı olacak şekilde yer almaktadırlar. Kadınlara karşı ağır bir güvensizlik bu filmde de kendini gösterir. Nuri kardeşine nasihat verirken kadınların nankör olduğunun altını çizer. Altan'ın karısı Ayla ise

erkek filmlerinde kadına biçilen rolü oynar. Kocasına ve evine bağlı geleneksel kadın rolünün dışında bir tavır sergiler. Kocasını aldatarak da bir anlamda bu filmlerde kadının sunumunu da özetler. Erkek filmlerinde kadının sunumundaki bir diğer nokta konuşmayı reddeden yada yabancı olduğu için bilmedikleri bir dili konuşamayan veya çok az konuşabilen kadınların yer almasıdır. Bu filmde yer alan Çinli turist kadın da yabancı olduğu için bilmediği bir dilde konuşamaz. Bir anlamda erkek filmlerinde kadının dilsizleştirilmesinin örneğini oluşturur.

Herşey Çok Güzel Olacak'ta ailenin sunuma baktığımızda ise geçmişteki Türk filmlerinden ayrıldığını görmekteyiz. Aile kurumunun yüceltilmesi, ailenin kutsallığına yapılan vurgu bu filmde yer almaz. Tersine problemleri bir evlilik ve bunun sonucunda gelen aldatma ile aile kurumu sorgulanmaktadır. Baba ve oğullarının her birinin bir yere dağılması ile ailenin birlikteliği ortadan kalkmış bunun yerini ise kendi sorunları ile uğraşan parçalanmış bireyler almıştır.

2.4.3. Babam ve Oğlum

Yönetmen: Çağan Irmak

Oyuncular: Fikret Kuşkan, Çetin Tekindor, Hümeysra Akbay, Mahmut Gökyüz, Binnur Kaya, Yetkin Dikinciler, Özge Özberk, Şerif Sezer, Tuba Büyüküstün, Ege Tanman

Senaryo: Çağan Irmak

Görüntü Yönetmeni: Rıdvan Ülgen

Müzik: Evanthia Rebuttsika

Yapımcı: Şükrü Avşar

Yapım Yılı: 2005

KONUSU: 1980 darbesiyle dünyaya gelen ve doğum sırasında annesini kaybeden Deniz, babası tarafından hiç görmediği Ege'deki dedesinin çiftliğine götürülür. 7 yıldır dedesini görmemesinin nedeni babası ile dedesi arasındaki küslüktür. Yıllar önce Ege'deki çiftliklerinden gazetecilik eğitimi için ayrılan Sadık,

o günden beri babası ile konuşmaz. Sadık'ın babası Hüseyin Efendi oğlunun ziraat okumasını ve işlerinin başına geçmesini istediğinden 15 yıl oğlu ile görüşmez. Darbe günü karısını kaybeden Sadık'ın, yattığı hapisten ve gördüğü işkencelerden dolayı sağlığı bozulur. Hastalığının ölümcül olduğunu öğrendiğinde ise oğlu Deniz'i Ege'deki çiftliğe, annesinin ve konuşmadığı babasının yanına götürmekten başka bir yol bulamaz. Çizgi romanlara, bu romanların büyülü dünyasına meraklı olan ve sık sık hayallere dalan Deniz için, bu yeni aile çok farklı bir yaşam sunarken, Sadık ve Hüseyin Efendi ise yılların hesaplaşmasını yapma fırsatını yakalarlar.

“*Babam ve Oğlum*”, bir ailenin üç kuşağını birden karşımıza çıkarmaktadır: Oğullarının yaşamını kendi istekleri ve beklentileri doğrultusunda çizmek isteyen, son derece inatçı, aksi, ilkelerinden ödün vermeyen bir Ege ağası olan Hüseyin Efendi... Babasının isteklerine boyun eğmeyen, babasının kendisine çizmiş olduğu yaşamı reddeden, ondan farklı bir siyasi görüşü savunan, babası gibi inatçı ve ilkeli, gazeteci Sadık... Annesi onu doğururken ölen, Sadık'ın çizgi romanlara ve bu romanların fantastik yapısına hayran, hassas oğlu Deniz ...

“*Babam ve Oğlum*”da her çelişki insanı bir seçim yapmaya zorluyor, her seçim bir eylem doğuruyor, her eylem içinde bir çelişki barındırıyor. Sonuçta bu üç kavram ve aralarındaki girift ilişki, insanın düşe kalka büyümesini sağlıyor. (Şirin, 2005; 25)

Karakterlerin kendi içlerinde yaşadıkları çelişkilerin ilki Hüseyin Efendi'de görülmektedir. İnadından ödün vermeyen bu yaşlı adam, bir yandan öfkesini yenemeyip oğlu ile konuşmamakta inat ederken, bir yanı da oğlunu ve de torununu bağrına basmak için müthiş bir özlem duymaktadır. Aile içindeki statüsü ile, yaşamındaki herkese ve her şeye yön vermek istemektedir. Bu nedenle ki, iki oğluna da kaderlerini baştan belirleyebilmek için Salim ve Sadık isimlerini koyar. Ancak ne salim, ne de sadık olurlar. Salim, dev gibi olmasına karşın zeka olarak büyümemiş, çocuk kalmış biridir. Ataerkil düzende babadan oğla geçen devredilme, devretme durumu nedeniyle Hüseyin Efendi işlerini ona devredemez. Geriye güvenebileceği,

kendisinden sonra işlerin başına geçecek kişi olarak Sadık kalır. Tüm umutlarını ve geleceğini güvendiği tek oğlu olan Sadık üstüne kurar.

Hüseyin Efendi geleneksel erkeklik rolüne uygun davranışlar sergiler. Otoriter, baskıcı, sert, asi, inatçı ve uzlaşmadan uzak bir tavır sergiler. Tüm bu özellikler onda toplumun uygun gördüğü şekilde sert erkek imajını oluşturur. Oğluna sevgisini söyleyemez, bunun bir zayıflık belirtisi olduğunu düşünür. Öleceğini öğrendiği oğluna hastane yatağında da sevgisini yine direkt olarak söylemeden dolaylı şekilde ifade eder.

Sadık da, babasının hatalarından ders almış görünse de onda da babası gibi birtakım çelişkiler olduğu gözden kaçmaz. Ölüme yaklaştığını anladıkça, oğlunu yalnız bırakacak olması nedeniyle ondaki baba sevgisini yitirtmeye uğraşmakta ve onu kendinden uzaklaştırmak için çaba sarf etmektedir. Ancak bu çabası sonuç vermez ve oğlunu kendinden uzaklaştırmayı başaramaz. Sadık'ın yaşadığı bir başka çelişki ise “ özgürlük” ve “ev” arasında sıkışıp kalmasından doğar. Sadık bir yanıyla özgürlük isterken bir yanı ise hep “ev” i özler. O da babasının yaşadığı bir başka çelişkiyi de yine içinde taşır. Babasına özlemle sarılmayı isterken diğer yanı da öfke dolu olduğundan onu görmek bile istemez. Aslında bu açıdan bakıldıklarında aralarında benzerlikler olduğu da dikkat çeker. “İkisinin de rakı içtikten sonra eve gelip eşlerinden azar içtirmeleri aynı hamurdan olduklarını göstermiyor mu? (Şirin, 2005; 25)” Hüseyin Efendi'nin oğlunu İstanbul'a ziraat okutmaya göndermesi ve Sadık'ın gazetecilik okuyarak “anarşik” olması ve sistemi eleştirmesine karşı vereceği cevap da hazırdır: ‘Seni okutan, sermaye dediğin o çiftliğin getirdiği para.’ Hüseyin Efendi aslında Sadık'ın yaşadığı bu çelişkinin gözünden kaçmadığına vurgu yapar.

Deniz'e baktığımızda ise dedesi ve babasına göre daha şanslı olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü babası Sadık, kendi yaşadığı çelişkiler olsa da söz konusu oğlu olduğunda arada hassas bir denge sağlamayı başarır. Kendisinin yaşadığı özgürlük-ev çelişkinsini çocuğu için oda isterken yaşamaz. Oğlunu babasına emanet etme isteği ve bunu söylerken “*bir oda ver ona, zaman zaman çıkıp dönebileceği bir oda*”

demesi arada ince bir çizgi olduğunun bilincinde olduğunu göstermektedir. Çocuğunun özgürlüğünü elinden almak ve çocuğuna sahip çıkmak arasındaki bu ince çizgiyi babasına da sözleri ile hatırlatmaktadır.

Deniz de tıpkı babası ve dedesi gibi çelişkiler barındırır içinde. Okuduğu çizgi romanlar ile hayal dünyasında yaşar. Ninesini Nene Hatun, dedesini korsan ve maskeli kahraman olarak görür. Fantastik bir dünyaya dalan, sürekli olarak yaşadıklarını düş gücü ile yoğuran Deniz, bu dünyaya dalmakla çevresindeki kaostan uzaklaşmakta ve gerçek dünyanın sorunlarından uzak kalarak bir anlamda 'kaçmak'tadır.

“*Babam ve Oğlum*” un çizdiği dünyada her taraf çelişkiyle yüklü: Babanın yanında kalan “çocuk gibi” abiyle babayı terk eden “yetişkin” kardeş, dedenin adını alan torunla Deniz Gezmiş'in adını alan torun, babasını bırakıp giden Sadık'la babasının gitmesinden korkan Deniz, büyük şehrin beyniyle taşranın yüreği yan yana duruyor. İnsanı büyüten da bu zıtlıklar, hayatı dönüştüren de. (Şirin, 2005; 25)

“*Babam ve Oğlum*” ile, baba-oğul çatışmalarının kaynağı ve bu konuyu seçmesinin nedeni olarak Çağan Irmak şunları söylemektedir: “Bence Türkiye'nin bir takıntısı var bu konuda. Çünkü şu anda ülkenin bazı şehirlerinde her ne kadar çağdaş bir görüntü veriyor olsak da olumsuz yönde bir ataerkilliği sürdürdüğümüzü düşünüyorum. Baba-kız ilişkileri sorunluymuş gibi durur ama bu derece sorunlu değildir aslında. Görünürdeki çatışmaya rağmen babalar kızlarını çok sever, kızlar da babalarını. Oysa babalar ve oğullar arasında Türkiye'de hep bir uçurum, hep bir çatışma vardır ve bu çatışma şimdiye kadar adam akıllı ele alınmamıştır Türk Sineması'nda bence. Dünyadaki ve Türkiye'deki değişim, babalarımızın bizi görmek istediği yerlerle bizim olmak istediğimiz yerler arasındaki uçurumu daha da büyütüyor ve bu da beraberinde çok büyük çatışmaları getiriyor... İki tane emanet söz konusu bu filmde. Birisi babanın, yani Hüseyin Efendi'nin çiftliği ve bütün hayatı Sadık'a etme çabası. Ötekisi Sadık'ın kendi oğlunu babasına emanet etme çabası. 15 yıl boyunca küs kalmış bir baba ile oğul arasındaki buzlar, o torun

sayesinde eritilebilir, yaşanmamış 15 yıl telafi edilebilir mi acaba?”(Erdine, 2005; 71-72)

“*Babam ve Oğlum*”, 12 Eylül dönemi üzerinden bir ailenin ve bu aile içindeki baba-oğul çatışmasından kesitleri sunarken aslında Türkiye'nin hikayesini anlatmaktadır. Dönemin siyasi havası; gençlerin devrimci olma düşleri, dönemin tipik baba-oğul çatışmasının da özünü oluşturmaktadır. Bir yanda geleneklerine sıkı sıkıya bağlı, çocuklarının hayatını kendileri şekillendirmek isteyen, oğullarını kendi uygun buldukları yerde görmek isteyen babalar, diğer yanda ideallerinin peşinden gitmek isteyen, babalarının çizdikleri yolda ilerlemeyi reddeden devrimci oğullar. “*Babam ve Oğlum*” erkekler arasında baş gösteren (Sadık ve Hüseyin Efendi arasındaki) iktidar mücadelesine vurgu yapmaktadır. Bir yanda Hüseyin Efendi'nin çalınan umutları, diğer yanda Sadık'ın babası yüzünden çalınmış geleceği ve Deniz'in de çalınan çocukluğu gözler önüne serilmektedir.

Filmin omurgasını erkekler arasındaki iktidar mücadelesi oluştursa da kadın karakterler de ilişkiyi dengeleyici bir yapıda karşımıza çıkmaktadır. Babaanne, oldukça eğlenceli, sıra dışı bir kadın. Traktör kullanan, telsizle konuşan, tavuk kesen, evin erkekleri arasındaki dengeden sorumlu biri olarak resmedilmiştir. Baba ile oğlu arasındaki ilişkinin yumuşamasına yardımcı olan, oğlu ve kocası arasında bir köprü görevi kurarak ilişkinin dengede olmasını sağlayan güçlü bir karakter. Filmin sonunda tüm ailenin bir arada olması, Sadık'ın ölümünden sonra ailenin birlikteliği ile ailenin idealleştirildiğini, mutlu aile olmak için ortak bir çaba göstermek gerektiğine vurgu yapılmaktadır. Zaten Çağan Irmak da yaptığı söyleşilerde çocukluğun ve ailenin bir insanın karakterinin oluşmasında en önemli etken olduğunu, hepimizin temelini oradan başladığını sık sık vurgulamaktadır. (Yalçın, Akt., 2005; 199)

“Oğluyla dost baba ...

Öğüt veren baba ...

Örnek baba ...

Güven veren baba ...

Şefkat sunan baba ...
Sevgisini gizleyen baba ...
İftihar edilen baba ...
Otoriter baba ...
Disiplin küpü baba ...

Baba sevgisinden başka hiçbir yerde bulunmasına imkan olmayan bir güzelliği ve yoğunluğu yaŐatan baba... Hakiki iyiliği çaĐrıŐtıran baba...

Hayal kırıklığıyla katılıp kalmış, gerçekleŐmeyen ideallerini çocukları üzerine yansıtan baba ... ocukla dünya arasında ilişki kuran, aracı olan baba ... Her Şeyi bildiğini ve yapabildiğini sunan fakat aslında hiçbir Şey bilmeyen baba ...

Hepsi bu filmde!(Doğru, Vatan Gazatesi; 04.12.2005)''

SONUÇ

Türkiye’de yaşanan siyasal, ekonomik, sosyal ve kültürel değişiklikler dönemin Türk Sineması’nı bazen doğrudan bazen de dolaylı olarak etkilemiştir. Toplumun en küçük birimi olan ailenin de bu değişikliklerden etkilenmesi kaçınılmazdır.

Başlangıcından günümüze doğru Türk aile yapısında öncelikle hane halkı ortalamasının giderek düştüğü ve ülkede yaşanan değişimlerin de etkisiyle ailenin daha modern bir görünüm kazandığını söyleyebiliriz. Göç dalgası, sanayileşme, kentleşme, nüfus yapısındaki değişiklikler, tarımda makineleşme gibi yaşanan her türlü sosyo-ekonomik süreç aile yapılarına da doğrudan veya dolaylı olarak etki etmiştir. 1950’li yıllardan itibaren yaşanan göç dalgası ile kentlere akın etmeye başlayan insanlar, kırsal aile yaşantılarını bir yandan sürdürürken, diğer yandan yeni geldikleri kentin yaşamına uyum sağlamaya çalışmışlardır. Bu da göç eden insanların, geleneksel değerleri ile kent kültürü arasında sıkışıp kalmasına neden olmuştur. Çoğunlukla Anadolu’daki kalabalık ailelerden kopup gelen bu insanlar kentte çekirdek aile yapılanması içindedirler. Zaman içerisinde kentin değerlerine uyum sağlamaya çalışan bu ailelerde evlenme yaşının geldikleri yerlere göre yükseldiği, eş seçmekte daha özgür oldukları, aile içi ilişkilerde bazı değişiklikler yaşandığı gözlenmektedir.

Yaşanan değişikliklerle temel birtakım hak ve hukuk kavramları gündeme gelmiş, kadın-erkek eşitliği düşüncesi yaygınlaşmış, bu da kadının evi dışında da çalışmaya başlamasına, yeni bir kimlik kazanmasına neden olmuştur. Bunun sonucunda hem evinde hem de dışarıda çalışmaya başlayan kadının toplum içindeki öneminde de bir artış söz konusu olmuştur.

Ataerkil düzende, Türkiye gibi geleneksel yapıya sahip bir toplumda erkeğin egemenliği tartışmasız kabul görmüştür. Erkek, evinde otoritenin temsilcisi olduğundan kararlarda en son sözü söyleme hakkına sahiptir. Ailede önemli kararların alınması babaya aittir. Babanın oğulları üzerinde de bir otoritesi vardır ve

bu da geleneksel değerler ve ekonomik yapı tarafından belirlenmektedir. Önceleri toprağın sahibi olan baba, ekonomik açıdan olan üstünlüğünü oğulları ve ailenin diğer bireyleri üzerinde kullanmıştır. Ancak zaman içinde yaşanan sosyo-ekonomik değişimlerin etkisi ile baba sahip olduğu otoritede gerilemeler yaşamaya başlamıştır. Çünkü önceleri ekonomik anlamda babaya bağlı olan oğul, artık baba toprağı dışında da yeni iş alanlarını keşfetmiş ve buralara yönelerek babanın iktidarının kırılmasını sağlamıştır. Oğulun artık kendi parasını babaya bağımlı olmadan kazanması da baba-oğul ilişkilerinde kırılmalar yaratmış, bu da baba otoritesinin sorgulanmasını zorunlu kılmıştır. Yaşanan değişimlerle erkeğin konumunda birtakım gerilemeler yaşansa da, büyük ölçüde otoritenin temsilcisi olarak karşımıza yine erkek çıkmaktadır.

Türk toplumundaki aile yapılarından ve baba-oğul ilişkilerinden Türk Sineması'nda aile yapısına geçtiğimizde ise, sinemada ailenin, filmlerin çekildikleri döneme göre çeşitli farklılıkları içinde barındırdığını görmekteyiz. Sinemanın toplumsal yapıdan beslenildiği düşünöldüğünde böyle olması da son derece doğaldır. Başlangıçta, göç ile kırsal alanlara ve kırsal alanlardan gelen insanların yaşamına kamerasını çeviren Türk Sineması, günümüze doğru geldiğinde artık kırsal kesimle çok ilgilenmemektedir. Bunun nedeni hem göçün eski etkililiğini kaybetmesi hem de göç eden insanların da zaman içinde kentle bütünleşme sürecine girmeleridir. Artık Türk sineması kırsal alanı terk ederek daha çok kent insanının ve kent ailesinin sorunlarını aktarmaktadır. 1990'lerden günümüze doğru filmlerin aile yapıları ise geleneksel Türk aile yapısından ve önceki dönemlerde ele alınan filmlerdeki ailelerden farklı niteliklere bürünmüştür. Son dönem filmlerde artık ailenin birlikteliği, aile kurumunun yüceltilmesi, ailenin kutsallığı ve ideal aile, zengin kız-fakir oğlanın kavuşamaması ve onların ailelerinin karşı karşıya gelmesi gibi klişeleşmiş kalıpların yerini ailede yaşanan kopukluklar, aile bireylerinin birbirlerine ve topluma yabancılaşması, ailenin çeşitli nedenlerle parçalanması almıştır. Türkiye'de yaşanan değişimlerin etkisi ile seyirci artık bu gibi klişeleşmiş konulara ilgi göstermemektedir. Aile kurumunun kutsallığına yapılan vurgunun ortadan kalkması ile daha çok yabancılaşma, bireylerin yalnızlığı, kentten kaynaklanan sorunları olan, çoğunlukla mutsuz, problemlili insanlar konu edilmeye başlamıştır.

Türk Sineması'nda aile içindeki ilişki biçimlerinden biri olan baba-oğul ilişkilerine baktığımızda ise, yine önceki dönemlerden farklı görünümde bir ilişki karşımıza çıkmaktadır. Eski dönem filmlerde yeri geldiğinde çocuklarının kulaklarını çeken tatlı-sert babaların yerini günümüz sinemasında çocukları için doğru model oluşturamayan babalar almıştır. Önceki dönemlerin filmlerinde oğullarla babaların karşı karşıya gelmesini, oğulun haylazlık etmesi, babaya söylediği yalanlar veya aşk işlerine gereğinden fazla kapılması gibi basit nedenler oluştururken, zaman içinde yaşanan değişimlerin de etkisi ile baba-oğul ilişkilerinin seyrinde değişimler meydana gelmiştir. Artık babanın oğulları ile problemleri daha karmaşık bir hal almış ve çoğu durumda gerçek babalar yerini simgesel babalara bırakmıştır. Oğulların babalarını unutturacak bu simgesel babalara yönelmelerinin çeşitli nedenleri vardır. Bu nedenler arasında oğulların yetimlikleri ya da baba var olmasına rağmen babanın, son derece pasif, ilgisiz, hiç duruma müdahale etmeyen, iktidar ve otoritesini kaybetmiş olması yer almaktadır. Bunun dışında simgesel babalara yönelmelerinin bir diğer nedenini, pasif babaların tam tersi son derece otoriter, her şeye kızan, oğullarının yaşamına yön veren ve onların kendi görmek istediği yerde olmasını isteyen babalar oluşturmaktadır. Ancak yaşanan tüm babalık krizleri, oğulların öfke ve isyanları ve açılmış olan yaralar bir şekilde anlatı içinde çözümlenmeye çalışılmaktadır.

Türk Sineması'nda baba-oğul ilişkilerinin değişimi dışında erkeğin sunumu açısından da önceki dönem ile son dönem arasında birtakım değişiklikler olduğu gözlenmektedir. Önceki dönemlerde daha çok erkeğin kusursuz resmedildiği, aktif, kadınsı davranışlardan kaçınan, geleneksel olarak toplumun uygun gördüğü rolleri, aile babasını veya sevgiliyi canlandıran erkeklerin yerini 90'lı yıllardan itibaren pasif, iktidarını kaybetmiş, bunalımlı, çeşitli ruhsal sorunları olan, melankolik, birtakım kusurları olan erkekler almıştır. Bu erkekler Türk Sineması'nın önceki dönemlerinde ayıp sayılabilecek giyim kuşama sahip, kimi zaman eşcinsellerin olduğu, bazı durumlarda erkek bedeninin de görsel bir malzeme olarak kullanıldığı bir yapı içinde yer almaktadırlar.

Sonuç olarak; Türk toplumunda ailenin geçirdiği değişim, baba-oğul arasındaki ilişkilerin biçim değiştirmesi, cinsiyet sunumlarında meydana gelen farklılıklar Türk toplumundan beslenen Türk Sineması için de bir malzeme oluşturmaktadır. Bu değişimlere bağlı olarak aile, erkek, aile içi ilişkiler eskisinden farklı biçimlerde ele alınmış, sinemanın toplumsal yaşamla paralelliğini sürdürme işlevi devam etmiştir.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

- ABİSEL, Nilgün; **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 1994.
- ATALAY, Beşir; **Sanayileşme ve Sosyal Değişme (Kırıkkale Araştırması)**, D.T.P. Yayını, Ankara, 1983.
- AZİZ, Aysel; **Radyo ve Televizyona Giriş**, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayını, No: 460, Ankara, 1983.
- BRONSTEIN, P.; “Father- Child Interaction: Implications For Gender-Role Socialization”, **Fatherhood Today: Men’s Changing Role in The Family**, 1988.
- CEYLAN, Nuri Bilge; **Kasaba**, Norgunk Yayınları, İstanbul, 2007
- CONNEL, R.W.; **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar**, Çev: Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999.
- ÇABUKLU, Yaşar; **Toplumsalın Sınırlarında Beden**, Kanat Yayınları, İstanbul, 2004.
- Devlet İstatistik Enstitüsü, **Türkiye İstatistik Yıllığı-1988**, Devlet İstatistik Enstitüsü Yayını, Yayın No:1250, Ankara, 1988.
- Devlet İstatistik Enstitüsü; **Türkiye’de Toplumsal ve Ekonomik Gelişmenin 50.Yılı**, Devlet İstatistik Enstitüsü Yayını, No: 683, Ankara, 1973.

- DUBEN, Alan; **Kent, Aile, Tarih**, Çev: Leyla Şimşek, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006.
- ERDENTUĞ, Nermin; **Sosyal Adet ve Gelenekler**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1977.
- ERGİN, Muharrem; **Dede Korkut Kitabı**, Boğaziçi Yayınları, İstanbul, 2001.
- ERSOY, Melih; **Göç ve Kentsel Bütünleşme**, Türkiye Gelişme Araştırmaları Vakfı Yayını, Yayın No: 2, Ankara, 1975.
- ESEN, Nüket; **Türk Romanında Aile Kurumu**, T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı, Ankara, 1991.
- ESEN, Şükran; **80'ler Türkiye'sinde Sinema**, Beta Yayınları, İstanbul, 2000.
- ESERPEK, Altan; **Sosyal Kontrol, Sapma ve Sosyal Değişme**, Ankara Üniversitesi Eğitim Fakültesi Yayını, Ankara, 1982.
- FREUD, Sigmund; **Psikanaliz ve Uygulama**, Çev: Muammer Sencer, Say Yayınları, İstanbul, 1999.
- FREYER, Hans; **Sosyolojiye Giriş**, Çev: Nermin Abadan Unat, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayını, Ankara, 1967.
- GÜÇHAN, Gülseren; **Toplumsal Değişme ve Türk Sineması**, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, Kasım, 1992.

- IRMAK, Çağın; **Babam ve Oğlum**, Haz: Murat Batmankaya, Say Yayınları, İstanbul, 2006.
- Devlet Planlama Teşkilatı, **İktisadi Rapor-1988**, Ankara, 1998.
- KALKAN, Faruk; **Türk Sineması Toplumbilimi**, Tümer Ajans Yayınları, İzmir, 1988.
- KAPLAN, Mehmet; **Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 3- Tıp Tahlilleri**, Dergah Yayınları, İstanbul, 2005.
- KAPLAN, Neşe; **Aile Sineması Yılları, 1960'lar**, Es Yayınları, İstanbul, 2004.
- KONGAR, Emre, **İmparatorluktan Günümüze Türkiye'nin Toplumsal Yapısı**, Cem Yayınevi, İstanbul, 1976.
- MAKAL, Oğuz; **Sinemada Yedinci Adam, Türk Sineması'nda İç ve Dış Göç Olayı**, Marş Matbaası, İzmir, 1987.
- MERTER, Feridun; **1950-1988 Yılları Arasında Köy Ailesinde Meydana Gelen Değişmeler (Malatya Örneği)**, Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayınları, Ankara, 1990.
- NİRUN, Nihat; **Sistemik Sosyoloji Yönünden Aile ve Kültür**, AKM Yayınları, Ankara, 1994.
- OKTAY, Ahmet; **Toplumsal Değişme ve Basın, 1960-1986 Türk Basını Üzerine Uygulamalı Bir Çalışma**, Bilim, Felsefe, Sanat Yayınları, İstanbul, 1987.

- ONARAN, Alim Şerif; **Lütfi Ömer Akad'ın Sineması**, Altın Portakal Kültür ve Sanat Vakfı Yayınları, Ankara, 2001.
- ONARAN, Alim Şerif; **Türk Sineması (1. Cilt)**, Kitle Yayıncılık, Ankara, 1999.
- ONARAN, Alim Şerif; **Türk Sineması (2. Cilt)**, Kitle Yayıncılık, Ankara, 1999.
- OZANKAYA, Özer; **Toplum Bilimine Giriş**, Ankara, 1984.
- ÖZAKAT, Lale; “Atıf Yılmaz Sineması”, Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema Tv Bölümü, İzmir, 1991.
- ÖZGÜÇ, Agâh; **Türk Sineması Sansür Dosyası**, Koza Yayınları, İstanbul, 1976.
- ÖZGÜÇ, Agâh; **Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü**, Afa Yayıncılık, İstanbul, Kasım 1995.
- ÖZGÜÇ, Agâh; **Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney**, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2005a.
- ÖZGÜÇ, Agâh; **Türlerle Türk Sineması, Dönemler / Modalar / Tipler**, Dünya Yayınları, İstanbul, 2005b.
- ÖZGÜVEN, İbrahim Ethem; **Ailede İletişim ve Yaşam**, PDREM Yayınları, Ankara, 1994.
- ÖZTÜRK, Orhan; **Ruh Sağlığı ve Bozuklukları**, Hekimler Yayın Birliği, Ankara, 1997.

- PARLA, Jale; **Babalar ve Oğullar-Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002.
- PÖSTEKİ, Nigar; **1990 Sonrası Türk Sineması**, Es Yayınları, İstanbul, 2005.
- ROGGE, Jan-Uwe; **Kaosla Nasıl Başa Çıkılır?**, Çev: İnan Gürün, Rota Yayınları, İstanbul, 2001.
- SCOGNAMİLLO, Giovanni; **Türk Sinema Tarihi**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1998.
- ŞAHİNKAYA, Rezan; **Orta Anadolu Köylerinde Aile Strüktürü**, Aile Araştırma Kurumu Yayınları, Ankara, 1990.
- TAMER, Emel Ceylan; **Türk Sineması'nda Göçmen İşçi Sorunu**, İstanbul, 1978.
- TEKELİ, İlhan ve ERDER, Leila; **İç Göçler**, Hacettepe Üniversitesi Yayını, Yayın No: D 26, Ankara, 1978.
- TEZCAN, Mahmut; **Türkiye'de Töre (Namus) Cinayetleri- Antropolojik Yaklaşım**, Naturel Yayınları, Ankara, 1988.
- TİMUR, Serim; **Türkiye'de Aile Yapısı**, Hacettepe Yayınları, Ankara, 1972.
- ULUYAĞCI, Canan; "Türk Sineması'nda Erkek Söylemi", Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 1993.
- ÜLKEN, Hilmi Ziya; **Sosyoloji**, İstanbul, 1943.

DERGİLER - MAKALELER

- AÇEV; “Çocuğun Yaşamında Babanın Yeri ve Önemi”, **Aralık 2000 Sempozyum Raporu**, Yayın No:12, Kansı Matbaacılık, İstanbul, 2001.
- ARSLAN, Tümay; “Yeşilçam’ın Erkekleri Ne İstiyor”, **Toplum ve Bilim Dergisi**, Erkeklik Sayısı:101, Birikim Yayınları, İstanbul, Güz 2004.
- ATAY, Tayfun; “Erkeklik En Çok Erkeği Ezer”, **Toplum ve Bilim Dergisi**, Erkeklik Sayısı:101, Birikim Yayınları, İstanbul, Güz 2004.
- BALAMAN, Ali Rıza; “Kırsal Kesimde Aile Kurma, Çözme, Aile-içi Etkileşim ve İlişkiler”, **Türkiye’de Ailenin Değişimi**, Ankara, 1984.
- BROWN, David L; “A Quartier Century Of Trends And Changes in The Demographic Structure Of American Families”, **The Family in Rural Society**, Estiev Pres, Colorado, 1981
- DÖNMEZER, İbrahim; “Ailenin Çocukların Gelişimi ve Eğitimindeki Rolü ve Önemi”, **Eğitimde Nitelik Geliştirme Eğitimde Arayışlar Sempozyumu**, Kültür Koleji Yayınları, İstanbul, 1991.
- ERDİNE, Senem; “80’leri Hatırlamak”, **Sinema Dergisi**, Sayı:2005/11, İstanbul, 2005.
- ESERPEK, Altan; “Köy Ailesinde İş Bölümüne İlişkin Yapısal Değişmeler”, **Ankara Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi**, Cilt:10, Sayı: 1-4, Ankara, 1978.
- FREUD, Sigmund; “Dostoyevski ve Baba Katli”, **Sanat ve Sanatçılar Üzerine**, Çev: Kamuran Şipal, Ocak 1979.

- GEVGİLİLİ, Ali; “Döndü Ana”, **Yeni Dergi**, Yıl:4, Sayı:45, 1968.
- GÖKÇE, Birsen; “Aile ve Aile Tipleri Üzerine Bir İnceleme”, **Hacettepe Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi**, Cilt:8, Sayı:12, Mart-Ekim 1976.
- GÜNDOĞDU, Meral; “Türk Sineması’nda Bir Dönem Kapanırken”, **25.Kare**, Sayı: 18, Ocak-Mart 1997.
- İMANÇER, Dilek; “Türk Sineması’nda Suskun Kadın İmgesi”, **Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Sayı:12, 2004.
- KAĞITÇIBAŞI, Çiğdem; “Türkiye’de Çocuğun Değeri, Kadının Rolü ve Doğurganlığı”, **Türk Toplumunda Kadın**, Der: Nermin Abadan Unat, Türk Sosyal Bilimler Derneği Yayını, Ankara, 1982.
- KELEŞ, Ruşen; “Bölgesel Gelişme ve Yurt Dışına Göç”, **Göç ve Değişme**, Ankara, 1950.
- KIRAÇ, Rıza; “90’lı Yıllarda Sinemamıza Genel Bir Bakış”, **25. Kare**, Sayı:30, Ocak-Mart 2000.
- KIRAY, Mübeccel; “Küçük Kasaba Kadınları”, **Türk Toplumunda Kadın**, Der: Nermin Abadan Unat, Türk Sosyal Bilimler Derneği Yayını, Ankara, 1982.
- KIRAY, Mübeccel; “Sosyal Yapı ve Nüfus Etkileşimi”, **Toplumbilim Yazıları**, Ankara, 1984.
- KIRAY, Mübeccel; “Toplumsal Değişme ve Kentleşmede Düşük Gelirler”, **Toplumbilim Yazıları**, Ankara, 1982.

- KIZILOLUK, Hakkı; “Cumhuriyet Döneminde Kadına Verilen Siyasal Haklar ve Bunun Siyasal Katılım Üzerindeki Etkileri”, **Toplumbilim Yazıları**, Anı Yayıncılık, Ankara, 2007.
- KOCACIK, Faruk; “Sivas’ta Kentsel Aile”, **Cumhuriyet Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 7 Kasım 1986.
- KOYUNCU, Berrin ve ONUR, Hilal, “Sosyalizasyon Sürecinde Erkeklik”, **Toplum ve Bilim Dergisi**, Erkeklik Sayısı: 101, Birikim Yayınları, İstanbul, Güz 2004.
- KURTULUŞ, Cengiz; TOL, Uğraş Ulaş ve KÜÇÜKKURAL Önder; “Hegemonik Erkekliğin Peşinden”, **Toplum ve Bilim Dergisi**, Erkeklik Sayısı: 101, Birikim Yayınları, İstanbul, Güz 2004.
- KÜNÜÇEN, Hale; “Türk Sineması’nda Kadının Sunumu Üzerine”, **Kurgu Dergisi**, Sayı:18, Eskişehir, 2001.
- MARAL, Erol; “İktidar, Erkeklik ve Teknoloji”, **Toplum ve Bilim Dergisi**, Erkeklik Sayısı: 101, Birikim Yayınları, İstanbul, Güz 2004.
- MCBRİDE, B.A. and The Others; “The Changing Roles Of Father’s: Some Implications For Educators”, **Journal Of Home Economics**, Fall, 1990.
- MULVEY, Laura; “Görsel Haz ve Anlatı Sineması”, Çev: Nilgün Abisel, **25. Kare**, Sayı: 21, 1993.
- NAİFEH, Steven ve SMİTH, Gregory White; **Erkekler Neden Açılmaz?**, Çev: Koray Durak, Kuraldışı Yayınları, İstanbul, 2000.

- OKTAN, Ahmet; “Türk Sineması’nda Hegemonik Erkeklikten Erkeklik Krizine: Yazı Tura ve Erkeklik Bunalımının Sınırları”, **Selçuk İletişim Dergisi**, Konya, Ocak 2008.
- ONUR, Hilal ve KOYUNCU, Berrin; “Hegemonik Erkekliğin Görünmeyen Yüzü”, **Toplum ve Bilim Dergisi**, Erkeklik Sayısı: 101, Birikim Yayınları, İstanbul, Güz 2004.
- ÖZBAY, Ferhunda; “Kırsal Kesimde Ekonomik ve Yapı Değişmelerinin Aile İşlerine Yansıması, Türkiye’de Ailenin Değişimi”, **Toplumbilimsel İncelemeler**, Ankara, 1984.
- RAŞİD, İmir ve Diğerleri; “Türk Sineması’nda Eşcinsellerin Temsil Edilme Pratikleri ile Heteroseksist Cinsiyet Rejiminin Yeniden Üretilmesi Arasındaki Dolaylı İlişki”, **Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayını**, İletişim Bilimlerinde Araştırma Teknikleri, Ankara, 2005.
- REFIĞ, Halit; “Türk Sinemasının Yükselişi ve Çöküşü Üzerine Bazı Düşünceler”, **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Haz: Süleyman Murat Dinçer, Doruk Yayıncılık, Ankara, Kasım 1996.
- ŞİRİN, Uygur; “Babam ve Oğlum”, **Sinema Dergisi**, Sayı:2005-12, İstanbul, 2005.
- TEZCAN, Mahmut; “Cumhuriyetten Günümüze Türk Ailesinin Dünyası, Bugünü, Geleceği (Sosyo-Kültürel Açısından)”, Ankara Üniversitesi Bildirisi, Ankara, 2005.
- TİMUR, Serim; “Türkiye’de Aile Yapısının Belirleyicileri”, **Türk Toplumunda Kadın**, Der: Nermin Abadan Unat, Türk Sosyal Bilimler Derneği Yayını, Ankara, 1982.

- TUKSAL, Hidayet Şevkatli, “İslamcı Erkekliğin İnşası, Geleneksel Rollerin İhyası”, **Toplum ve Bilim Dergisi**, Erkeklik Sayısı: 101, Birikim Yayınları, İstanbul, Güz 2004.
- ULUSAY, Nejat; “Günümüz Türk Sineması’nda ‘Erkek Filmleri’nin Yükselişi ve Erkeklik Krizi”, **Toplum ve Bilim Dergisi**, Erkeklik Sayısı: 101, Birikim Yayınları, İstanbul, Güz 2004.
- YASA, İbrahim; “Gecekondü Ailesi: Geçiş Halinde Bir Aile Tipolojisi”, **Ankara Siyasal Bilimler Fakültesi Dergisi**, 1970.
- YÜKSEL, Aysun Akıncı; “Taşra, Gelenek ve Toplumsal Cinsiyet: Dar Alanda Kısa Paslaşmalar”, **Selçuk İletişim Dergisi**, Konya, Ocak 2008.

GAZETELER

- DOĞRU, Necati; “Hafifliği Yırtan Film”, **Vatan Gazetesi**, 04.12.2005
- DORSAY, Atilla; “Feodal Düzendeki Kadın, Berdel”, **Cumhuriyet Gazetesi**, 21.12.1974
- ÖZER, Murat; “Türk Sinemasının En Babaları”, **Radikal Gazetesi**, 15.11.2005
- TAŞÇIYAN, Alin; “Gözyaşlarınıza Değer-Babam ve Oğlum”, **Milliyet Gazetesi**, 24.11.2005
- TEZEL, Mevlüt; “Bu da Yerli Şampiyon”, **Hürriyet Gazetesi**, 29.11.2005

İNTERNET KAYNAKLARI

- www.film.gen.tr
- www.sinematurk.com
- www.sinema.gov.tr
- www.sinema.com
- www.kameraarkasi.org
- www.sosyalhizmetuzmani.org/turkiyegoc.htm

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Sultan Yılmaz

Doğum yeri ve yılı: İzmir, 1981

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

Yüksek Lisans: 2008, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sinema-Tv Anasanat Dalı

Lisans: 2005, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema-Tv Bölümü

Lise: 1999, Namık Kemal Lisesi

İş tecrübesi: TRT İzmir Bölge Müdürlüğü, Aktüel Kamera Servisi'nde 2004 Temmuz- Ağustos'ta stajyer olarak görev almıştır. Şuanda Ege Sistem Dershaneleri İdari İşler ve Muhasebe'de halen çalışmaktadır.

