

55. "Hadi Be Oğlum" filmindeki baba temsiliinin Greimas'a özgü eyleyensel örnekçeyile incelenmesi

İsmail BAYDİLİ¹

Yeşim ARGİN²

APA: Baydili, İ. & Arın, Y. (2023). "Hadi Be Oğlum" filmindeki baba temsiliinin Greimas'a özgü eyleyensel örnekçeyile incelenmesi. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (Ö13), 936-963. DOI: 10.29000/rumelide.1379247.

Öz

Türk toplumunda tarih boyunca, toplumsal ve kültürel yapı sürekli olarak değişime uğramış ve bu değişimler, sosyal, kültürel, ekonomik ve politik faktörlerle birlikte Türk aile yapısını da yeniden şekillendirmiştir. Özellikle kentleşme ve şehir yaşamının yaygınlaşması, çekirdek aile modeline doğru bir evrimi beraberinde getirmiş ve aynı zamanda kadınların iş hayatına katılımı, anne ve baba rollerinde bazı değişikliklere yol açmıştır. Modern dönemde, anne ve baba rollerinin değişim ve evrim geçirdiği, aynı zamanda tamamlanmamış ailelerde büyüyen çocukların da olduğu bilinmektedir. Bu önemli toplumsal değişiklikler, sinemada da yansıtılmıştır çünkü sinema, toplumsal ve kültürel değerleri aktarmada önemli bir araç olarak hizmet vermektedir. Bu nedenle, sinema yapıtlarında sık sık aile ve aile içinde anne, baba ve çocuk rollerinin temsillerine rastlamaktayız. Bu çalışmada amaçlı örnekleme yöntemleri içerisinde ölçüt örnekleme belirlenen Hadi Be Oğlum filmi incelenmiştir. Filmin içerisindeki baba karakterlerinin nasıl tasarlandığını, baba ile oğul arasındaki iletişimin çocuk üzerindeki etkisinin nasıl anlatıldığını ve bu baba temsillerinin Türk kültürü ve aile yapısı bağlamındaki anlamlarının nasıl ifade edildiğini anlamak amacıyla yapılmıştır. Bu amaçla, "Hadi Be Oğlum" filmi Greimas'a Özgü Eyleyensel Örnekçeyile çözümlenmiştir. Araştırma sonuçları, Türk toplumunda koruyucu baba rolünün hala varlığını sürdürdüğünü, ancak aynı zamanda tamamlanmamış aile yapılarının da temsil edildiğini göstermektedir. Ayrıca, babaların çocuklarıyla ilgilenme ve iletişim kurma biçiminin önemli bir şekilde vurgulandığı ve bu faktörün çocukların başarısı üzerinde etkili olduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar kelimeler: Türk Sineması, Baba, Çocuk, Aile, Greimas

Analyzing father representations in the film "Hadi Be Oğlum" using Greimas' actant model

Abstract

Throughout history in Turkish society, the social and cultural structure has constantly changed, and these changes, along with social, cultural, economic and political factors, have also reshaped the Turkish family structure. In particular, urbanization and the spread of city life have brought about an evolution towards the nuclear family model, and at the same time, women's participation in business life has led to some changes in the roles of mothers and fathers. It is known that in the modern period, the roles of mother and father have changed and evolved, and there are also children growing up in

¹ Öğr. Gör. Dr., Fırat Üniversitesi, Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu, Görsel-İşitsel Teknikler ve Medya Yapımcılığı Bölümü, Radyo Televizyon Programcılığı Programı (Elazığ, Türkiye), ibaydili@firat.edu.tr, ORCID ID: 0000-0001-8563-8342. [Araştırma makalesi, Makale kayıt tarihi: 04.09.2023-kabul tarihi: 23.10.2023; DOI: 10.29000/rumelide.1379247]

² Dr., Serbest araştırmacı (Elazığ, Türkiye), seneryesim41@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-8899-6775.

incomplete families. These important social changes are also reflected in cinema because it serves as an important tool in conveying social and cultural values. For this reason, we often come across representations of family and the roles of mother, father and child within the family in cinema works. In this study, the movie Hadi Be Oğlum, which was determined by criterion sampling among purposeful sampling methods, was examined. It was carried out in order to understand how the father characters in the film were designed, how the effect of the communication between father and son on the child was explained, and how the meanings of these father representations were expressed in the context of Turkish culture and family structure. For this purpose, the movie "Hadi Be Oğlum" was analyzed with the Activist Example Specific to Greimas. Research results show that the protective father role still exists in Turkish society, but at the same time, incomplete family structures are also represented. Additionally, it was concluded that the way fathers deal with and communicate with.

Keywords: Turkish Cinema, Father, Child, Family, Greimas

Giriş

Sinema her ne kadar kurgusal sahnelerden oluştuğu düşünülse de gerçeklerden tamamen bağımsız değildir. Zira sinema, yedinci sanat olmanın yanı sıra toplumsal ve kültürel değerlerin aktarımında da önemli rol oynamaktadır. Dolayısıyla günümüzde sinema, kültürel ve toplumsal dinamiklerin yansıtıldığı, sorgulandığı ve yeniden şekillendirildiği önemli bir sanat ve iletişim aracı olarak kabul edilmektedir. Bu çerçevede sinema; sanattan siyasete, siyasetten ekonomiye, ekonomiden kişilerarası ilişkilere, kişilerarası ilişkilerden aile içi yaşama kadar bir çok toplumsal olguya değinmektedir. Sinemanın bu çeşitliliği toplumsal değerlerin, inançların, kültürel yapıların veya toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden inşa edilmesine yönelik içeriklerin de sıklıkla görülmesini sağlamaktadır. Bu noktadan hareketle sinemada aileye, özellikle de aile temeli üzerinden yeniden inşa edilen baba konusuna da sıklıkla yer verilmiştir. Türk sineması da bu bağlamda aile yapısının, anne ve baba rollerinin temsil ediliş biçimine sıklıkla yer veren ve cinsiyet rollerinin temsil edildiği anlamlı bir platform olarak öne çıkmaktadır.

Bu çalışmanın odak noktasını oluşturan babalık kavramı hem toplumsal hem de bireysel anlamda önem arz etmektedir. Sosyal bilimler alanında sıkça ele alınan aile kavramının temel parçası olan baba, erkeklik kimliğinin en önemli yönünü oluşturmaktadır. Babaların rolü, sadece aile içinde değil, aynı zamanda toplumun cinsiyet ilişkilerini, erkeklik algılarını ve aile yapılarını kavramada da etkin bir faktördür. Dolayısıyla, Türk sinemasındaki baba temsillerinin, erkeklik ve aile dinamiklerinin karmaşıklığını anlama çabası içinde toplumun değerleri, inançları ve cinsiyet rolleri hakkında derinlemesine bir anlayış sunması mümkündür.

Türk sineması üzerine yapılan akademik çalışmalarda Türk toplumunun aile yapısı ve normlarının incelendiği ve özellikle kadın çalışmalarına odaklanıldığı görülmektedir. Fakat sinemada erkeklik veya baba figürünün nasıl temsil edildiği noktasına odaklanan bazı çalışmaların (Ekiz, 2020; İnci, 2023; Meşeli, 2021; Özgür, 2017) olmasına rağmen bu konudaki çalışmaların oldukça sınırlı olduğu söylenebilir. Sinemada baba rollerine ilişkin temsil biçimleri üzerine odaklanan yeterli analizlerin yapılmadığının görülmesiyle birlikte bu durumun, babalık kavramlarının sinemadaki temsili açısından önemli bir boşluğa işaret ettiği ileri sürülebilir.

Bu çalışmada “Hadi Be Oğlum” filmi, amaçlı örnekleme yöntemleri içerisinde ölçüt örnekleme yöntemiyle ele alınmıştır. Çalışmada bu filmin ele alınmasının temel gerekçesi ise baba ile oğul

arasındaki ilişkiye yer veren sahnelerin oldukça fazla olması, annelik temsillerine oldukça sınırlı yer verilmesi ve bu filmin 2000 sonrasındaki Türk filmleri içerisinde en çok izleyici kitlesine ulaşan filmler arasından ilk on beş sıralamasında yer almasıdır. Dolayısıyla bu çalışma söz konusu filmdeki baba temsillerinin Türk kültürü ve aile yapısı bağlamındaki anlamlarını tespit etmeye, aynı zamanda baba ve çocuk arasındaki iletişimsel boyutu anlamaya yönelik bir çabayı içermektedir.

Bu çalışmanın amacı "Hadi Be Oğlum" filmindeki baba rollerinin nasıl inşa edildiği, baba ile oğul arasındaki iletişim biçiminin çocuk üzerindeki etkisinin nasıl sunulduğu ve baba temsillerinin Türk kültürü ve aile yapısı bağlamındaki anlamlarının tespit edilmesidir. Bu amaçtan yola çıkarak çalışma temel olarak aşağıdaki sorulara cevap aramaktadır:

- Filmde baba rolleri nasıl inşa edilmektedir?
- Filmde baba rolleri, Türk toplumsal ve kültürel yapısı arasındaki aile yapısını nasıl temsil etmektedir?
- Filmde baba ile oğul arasındaki iletişim biçimi nasıldır ve bu durumun çocuk üzerindeki etkisi nasıl sunulmaktadır?

Bu araştırma sorularına yanıt aramak amacıyla "Hadi Be Oğlum" filmdeki baba karakteri, Türk toplumsal ve kültürel yapısındaki baba rollerinin ve baba ile oğul arasındaki ilişkisinin anlamsal ve iletişimsel çerçevede çözümlenmesine olanak tanıyan Greimas'a özgü eyleysel örnekçe modeli ile çözümlenmiştir. Böylece Türk sineması alanında yapılan çalışmalarda baba temsilleri konusundaki eksiklik bir ölçüde giderilmeye çalışılarak alan yazına yeni bir bakış açısının sunulması hedeflenmektedir. Dolayısıyla bu çalışmanın sinemada baba temsillerine yönelik ileride yapılacak çalışmalara ışık tutması hususunda alan yazına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Tarihsel süreçte değişen aile yapısı

Toplumsal değişim, sosyal bilimlerde ele alınan en karmaşık konulardan birisidir ve genel olarak toplumun yapısında, kurumlarında ve toplumsal ilişkilerde ortaya çıkan dönüşümler toplumsal değişim olarak ifade edilmektedir. Günümüz toplumsal yapısı siyasi, ekonomik, bilimsel, sosyokültürel vb. birçok alanında hızlı bir değişim yaşamaktadır. Bu değişimler tüm toplumsal kurumları etkilediği gibi aileyi de etkilemektedir (Akbaş, Dursun, 2020, s. 2247). Dolayısıyla zaman içerisinde toplumsal tüm gelişmeler aile kurumunu da etkilemiş ve bu etki aile içindeki bireylerin rollerinde birtakım değişimlere neden olmuştur. Tarihin bilinen ilk süreçlerinde yani ilkel toplumlarda ailede kadın egemenliği hâkimdir ve erkek kadına göre daha geri planda kalmıştır. O dönemlerde erkek avcı kimliğiyle yaşanan mekândan uzaklaşırken, kadın yaşam alanını koruyup toplayıcılık ile ailenin hayatını idame ettiren kişidir. Kadının o dönemdeki üstünlüğü daha sonraki hiçbir süreçte tekrar etmemiş olsa da kadın, ilkel çağda erkeği baskı altında tutmuştur. Erkeğin toplum nezdinde daha güçlü hale gelmesi ise aile içi cinsel ilişkinin yasaklanması sonucu baba rolünün belirginleşmesiyle başlamıştır. Fakat erkeğin tam anlamıyla egemenliği ele geçirmesi bakır ve demir gibi madenlerin kullanılarak çeşitli silah ve araç-gereç yapımının başladığı döneme dayanmaktadır (Güler ve Ulutak, 1992, s. 54-56).

Tarımın ortaya çıktığı dönemlerde ise erkek avcı olduğu için tarım işleri kadının sorumluluğunda olmuş ve tarım kadın mesleği olarak görülmüştür. Fakat ilerleyen süreçte erkeğin avcılık faaliyetlerinin azalması, erkeğe tarımla ilgilenme fırsatı vermiştir. Tarımı öğrenen erkek üretim araçlarını da ele geçirmiş böylece aile ilişkilerinde daha baskın bir rol oynamaya başlamıştır. Sonraki dönemlerde tarım

ve hayvancılık aile ekonomisinde daha önemli bir yere ulaşınca, emek yoğun görevleri yerine getirecek aile bireylerine ihtiyaç duyulmuş ve böylece geniş aileler ortaya çıkmaya başlamıştır. Premodern dönemlere de damgasını vuran geniş aileler: anne-baba, çocuk, büyük anne ile büyük baba ve kardeşler gibi birinci derece akrabalarından oluşan aile modelidir. Geniş aileler başka bir ifadeyle geleneksel aileler erkek egemenliğinin başladığı dönemlerden modern dönemlere kadar neredeyse tüm toplumların temel aile modeli olarak varlığını sürdürmüştür. Geleneksel ailede baba egemenliği söz konusudur. Yani ataerkil kurallar geçerlidir ve baba ailenin geçimi için gereken tüm fizyolojik ihtiyaçları karşılamadan sorumlu kişidir (Can, 2019, s. 71).

Endüstri toplumuyla birlikte evin yöneticisinin erkek olduğu, kadın-erkek eşitsizliğine dayanan geleneksel sistemin ihtiyaçlara cevap veremediği anlaşılmıştır. Böylece aile sisteminde değişimin yaşanılması kaçınılmaz olmuştur. Geleneksel yapıda aile üzerinde hâkim otorite olarak görülen erkek, endüstriyel toplumla birlikte, kadının iş gücü olarak ev dışı çalışma yaşamına katılmasıyla otoritesini kaybetmeye başlamıştır. Bunun bir sonucu olarak da ev işlerinde ve sorumluluklarında bir iş bölümü sistemi başlayarak sorumluluklar kadın-erkek arasında dağıtılmıştır. Endüstri toplumu yani modern dönem beraberinde çekirdek aile yapısını oluşturmuştur. Böylece anne, baba, çocuk ekseninde bir aile ortaya çıkmıştır. Kentlerde yaşamaya başlayan yeni aileler formel ilişki ağına girerek kolektif anlayışın da zayıflamasına yol açmıştır (Akyüz ve Altun, 2022, 177).

Modernizmin yaşam biçimini sürdürebilmesi için çekirdek aile, sistemsal bir zorunluluk olarak ortaya çıkmıştır. Zira üretimin atölye ve fabrikalarda gerçekeştirilmesi sonucunda aile rolleri etkilenmiş ve çekirdek aile yapısına doğru büyük bir geçiş süreci yaşanmıştır (Hatipler, 2021). Bu süreçten sonra ise postmodern bir yaklaşımla bilgi çağında yeni üretim biçimleri, aile içi rolleri de yeniden şekillendirmiştir. Böylece toplumsal değişim ve dönüşüm süreçlerinin en önemlilerinden bir diğer postmodern dönemle birlikte yaşanmıştır. 1970’lerden sonra hızlı gelişen haberleşme ve iletişim teknolojileri, toplumda bir değişim ve dönüşümün yaşanmasına yol açmıştır. Modern toplumun üretim merkezli bakışı postmodern toplumla birlikte bilgi ve bilişim üzerine inşa edilmiş, böylece iş gücü kavramı fiziksel olmaktan çıkıp zihinsel bir faaliyete dönüşmüştür. Bu dönüşüm fiziksel olarak erkek ile rekabette geride kalan kadının toplumda ve ailede yeniden konumlanmasını sağlamış ve kadının ev dışı faaliyetleri artmıştır (Demir, 2021, s.782-783). Aynı zamanda postmodern bir dönemde aile içi rollerde yeniden şekillenmiştir.

Postmodern dönemdeki aile modellerinden biri olan “çözölen aile”, birbirlerine çok bağlı olmayan bir yapı ile eşlerin birlikte yaşadığı bir aile modelidir. Bu tür çözölen ailede, eşlerin birbirlerine karşı ilgi, sevgi, ilişki ve sorumlulukları olduğuça azdır ya da yoktur. Postmodernizmin bir diğer aile modeli olan “parçalanmış aile” ise modernizmin çekirdek ailesinin üyelerinden herhangi birinin aile kurumundan ayrılmasıyla ortaya çıkan bir ailedir. Parçalanmış ailede çocuklar, anne ya da babasıyla yaşayarak aileyi devam ettirmektedir. Postmodernizmin üçüncü aile modeli olan “tamamlanmamış aile”, ailenin hiçbir zaman tam anlamıyla kurul(a)mamış hâlidir. Bu aile modelinde, genellikle annelerin evlilik dışı çocuklarıyla birlikte yaşaması söz konusudur. Bunların yanında postmodernizmin diğer aile modelleri olarak: bir çiftin evli olmadan cinsel bir ilişki formunda aynı çatı altında yaşaması olan “birlikte yaşama”, kadınların evliliklerini çocuk yapmadan sürdürme istekleri üzerine kurulu olan “gönüllü çocuksuz aile” ve sosyal bir sapma olarak görölen aynı cinslerin evliliği olan “eşcinsel evlilikler” sayılabilmektedir. Bu modellerin hepsi incelendiğinde postmodernizmde, idealize edilen aile rollerinin yıkıldığı ve yok olan çocukluğun söz konusu olduğu düşünölmektedir (Hatipler, 2021). Bu bakımdan tarihsel süreçte aile yapısının sosyal, kültürel, bilimsel ve ekonomik meselelerden dolayı yeniden şekillendiği görölmekte ve

bununla beraber bu durumun çocuklar üzerinde önemli bir etki oluşturduğu da ifade edilebilmektedir. Dolayısıyla aile kurumundan bahsedildiğinde, çocuk rollerine de yaklaşılması önem arz etmektedir.

Geçmişten günümüze çocuk rollerine genel bir yaklaşım

Yukarıda bahsedilen tüm değişim ve dönüşümler ailenin sadece şekilsel özelliklerini değiştirmemiş aynı zamanda temel özelliklerinde de değişime yol açmıştır. Bu değişimin en yoğun hissedildiği konulardan birisi ebeveyn ve çocuk ilişkileridir. Tarihin her döneminde çocuğa bakış farklı biçimlerde ortaya çıkmıştır. Örneğin tarih öncesi dönemlere dair çok az bilgi elimizde olmasına rağmen günümüzde varlığını devam ettiren birçok uygarlığın ilkel dönemlerde de çocuk bakımına önem verdiklerine dair keskin bir inanç vardır. Bu inanış o dönemlerde çocukların, çocuk oldukları için değil, geleceğin yetişkini oldukları için önemsediklerini iddia etmektedir. Fakat elimizdeki sınırlı bilgiler, o dönemlerde yaşam koşullarının zorluğunu da göstermektedir. Zorlu yaşamda hasta ya da zayıf çocukların ölüme terk edildiği de sınırlı bilgiler arasındadır. Bu dönemde ki çocuklara bakışla ilgili ifade edebileceğimiz diğer bir noktaysa engelli doğan çocuklara olan bakış açısıdır. O dönemlerde engelli çocuklar doğüstü güçlerin topluma ya da aile cezası olarak görülmüştür. Engelliler gibi kız çocukları da bir iş gücü kaybı olarak kabul edildiği için pek sevilmeseler de o dönemin anneleri tarafından muhafaza edildiği hatta bazen birlikte gömüldüğü de çeşitli arkeolojik kazılarla anlaşılmaktadır (Erkut, Balci ve Yıldız, 2017, s. 19).

Antik dönemle ilgili yeterli bir bilgi kaynağı elimizde bulunmamaktadır. Fakat sınırlı veriler bize Antik çağda çocuğun toplum içindeki konumunda ciddi bir değişim yaşandığını göstermektedir. Bu dönemde çocuk "küçük bir yurttaş" olarak görülmeye başlanmıştır. Eski Yunanlıların okul kavramını ortaya koyması bu dönemlerde çocuğa ilişkin pozitif çabanın önemli bir delili olarak gösterilebilir. Romalılar da Yunanlılardan aldıkları bu geleneği geliştirerek çocukları özellikle cinsel saldırılara karşı koruyan kanunlar geliştirmişler ve çocuğun giderek önemli bir noktaya erişmesini sağlamışlardır (Postman, 1995, s.16). Fakat bu bakış Orta Çağ'da tekrar değişmiş, çocuk mal ve kölelik ideolojisinin bir parçasına dönüşmüştür (Elkind, 1999, s. 36). O dönemde babanın ailenin tüm üyeleri üzerlerinde, her türlü hakka sahip olduğu inancı ağırlık kazanmış yani aile üyeleri köle gibi görülmüştür (Uğur, 2018, s.228). O dönemin olumsuz çocuk algısında kilisenin de rolü büyüktür. Çünkü kilise çocuğu günahkâr olarak görmüş hatta günahkâr çocuğu temizlemek için vaftiz etmiştir. Orta Çağ'da çocuklara olumsuz bakışın gelişmesinin diğer önemli bir sebebi de çocukların ekonomik olarak işlevsiz olmalarıdır (Sormaz ve Yüksel, 2012, s.992). Özetle Orta Çağ'ın çocukluk anlayışına göre çocukluk 7 yaşında biter ve çocukların yetişkinlere ait davranış kalıplarıyla yaşamaları istenilirdi. Orta Çağ'da kilisenin etkisi güçlü olduğu için kilise buyrukları önemli olmuştur. Bu dönemde eğitim ve bilime yeterince önem verilmediği için çocuk algısının geliştirilmesi de zor olmuştur (Postman, 1995, s.30).

Orta Çağ'ın olumsuz bakışı Rönesansla birlikte yaygınlaşan hümanizm kavramının gelişimiyle kırılmış ve çocuğun anlamını tekrar değiştirmiştir. Çocukların yetişkinliğe erişmesi için beklenen "masum varlık" olarak görüldüğü dönem başlamıştır. Bu gelişme çocuğun toplum ve aile içindeki konumunu değiştirmiştir. Çocukların masum ve güçsüz varlıklar olduğuna yönelik algı onları korumaya ve onlara karşı şefkatli davranılmasına yönlendirmiştir. Artık çocuklar babanın mutlak kontrolünden çıkmaya başlamıştır (Uğur, 2018, s.229). Fakat bu durum üst sınıf ailelerin erkek çocukları için daha geçerli olup alt gelir grubu ailelerin çocuklarıyla üst sınıfın kız çocukları en azından bu dönemin başlangıcında çocuk olarak kabul edilmemiştir (Franklin, 1993, s.30).

İslam öncesi Türk toplumlarına baktığımızda ise çocuğun Avrupa’daki bakışa kıyasla daha önemli olduğu hatta çocuğu olmayan ailelerin hor görüldüğüyle karşılaşılmaktadır. Erkek çocukları başta olmak üzere çocuk eğitime önem verildiği Dede Korkut hikayelerinde de aktarılmaktadır. Ayrıca Türk toplumlarında babanın çocuk üzerinde sonsuz bir hakka sahip olmaması da Orta Çağ’daki Avrupa bakışıyla, Türk-İslam toplumunun ayrıştığı noktalardan birisidir. Farabi’nin 10. yy. da çocukların bireysel farklılıklarına işaret etmesi, İbni Sina’nın çocuklarda ruh ve beden sağlığına dikkat çekmesi, Gazali’nin çocuk eğitiminde pekiştirmeyi vurgulaması o dönemin Avrupa bakışından çok ileride ve günümüze yakın bir bakış açısının sergilendiğini göstermektedir (Sağlam ve Aral, 2016, s.46).

Çocukların çalıştırılması durumu ise çok eski dönemlere kadar görülmektedir. Fakat en yoğun dönemler X. yy.’dan sonra karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemlerde çocuklar her türlü işlerde çalışmış ve ailelerinin bütçelerine katkı sağlamışlardır. XV. yy’a kadar bu durum değişmeden devam etmiştir. Hatta çocukların bazı yaşlara kadar kilisenin hizmetinde olduğu, Tanrı’nın hizmetkarı sıfatıyla da çalıştırıldıkları tarihi kayıtlar içinde görülmektedir. Ancak XVI. yy.’daki köle ticareti ve XVIII. yy.’daki sanayi devrimi çocuk işçilik kavramını trajik bir hale getirmiştir. Sanayi devrimiyle birlikte fabrikalarda çalışan işçilerin üçte ikisinin kadın ve çocuklardan oluştuğu görülmektedir (Karadoğan, 2019, s.203-205). 6-12 yaş arası çocukların günde 12 saatten fazla çalıştığı ve ucuz işçi olarak görüldükleri, çocuk açısından en karanlık dönemlerden birisi sanayi devrimi dönemidir (Erkut, Balci ve Yıldız, 2017, s. 23). Fakat sanayi devrimiyle birlikte gelen modern yaşam beraberinde kentleşmeyi hızlandırmış, daha iyi koşullarda yaşayan çocukların ölüm oranlarını düşürmüştür. Bu dönemde çocuk ve ebeveyn ilişkisinde de değişimler olmuş, çocuklara karşı daha duygusal bir bakış gelişmiştir. Modern topluma kadar ebeveyn olma isteğinin altında ağırlıklı olarak ekonomik sebepler varken 20. yy.’dan sonra ebeveynler için psikolojik fayda merkezli bir bakış gelişmiştir. Çocuk ailenin temelini sağlamlaştıran, evliliği pekiştiren, kök salma arzusunu tatmin eden bir konuma ulaşmış ve ailenin sevme-sevilmeye ihtiyacının tatmini olarak görülmüştür. Çocuk açısından da bakıldığında modern toplumla birlikte çocuğun değerinin artışı, çocuğu topluma hazırlamada önemli bir destek olarak ortaya çıkmıştır. Ebeveynlerinden gerekli ilgi ve desteği alan çocukların sosyal çevreye uyumlu bireylere dönüşmelerinde daha etkili olmuştur (Uğur, 2018, s. 229).

Postmodern dönem ise ailede köklü değişikliklerin yaşanmasına neden olmuştur. İki ebeveynli çalışan aileleri, tek ebeveynli aileleri, evlat edinen aileleri, eşcinsel ebeveynli aileleri kapsayan aile anlayışları bu dönemde ortaya çıkmıştır (Torres, Vallejo-Huanga ve Ocana, 2021). Postmodern dönem ailelerinde çocukların ciddi şekilde dış etkenlere açık olduğu bir yaşam benimsendiği görülmektedir. İnternet, telefon, tablet ve televizyon gibi araçlarla çok erken yaşta tanışan çocuklar bu araçlar yoluyla dış etkenlere açık hale gelmiş hatta bu araçlarla uzun zaman geçirmeleri sonucunda bağımlılıklar geliştirmiş ve fizyolojik-psikolojik gelişimini olumsuz etkileyecek sonuçların doğmasına yol açmıştır. Ailedeki yetişkinlerin çalışıyor olması çocukların bakım ve eğitimini üstlenecek yeni kurumların ve iş kollarının gelişmesini de sağlamış böylece çocuklar erken yaşta aile üyesi olmayan bireylerle birlikte yaşamaya başlamıştır. Postmodern dönemin çocuğa bakışı da diğer dönemlere göre farklılık göstermektedir. Modernlikle birlikte gelen çocuğun psikolojik tatmin aracına dönüşmesi, postmodernizmle birlikte kısıtlayıcı ve meşakkatli bir iş olarak görülmeye başlanmış ve çocuk sahibi olma ertelenmiştir. Tam tersi şekilde bu ailelerin aksine çocuk istek ve beklentilerini abartılı olarak kabullenen ve şımarık çocukların yetişmesini sağlayan ailelerin de varlığı bu dönemde yoğunluk kazanmıştır (Demir, 2021, s.784). Postmodern dönemin çocuk algısına yönelik eleştirilerini ifade eden Maşalı (2023, s.153) bu dönemin bireyi oyuncağa çevirdiğini ve bu durumun en çok çocukları etkilediğini ifade etmiştir. Maşalı, hamilelik öncesi dönemde hertürlü yöntemi (doğal yollar, tüp bebek, sperm bankası vb.) kendine hak gören ve çocuk sahibi olan bireyden, istenmeyen bir gebeliği sonlandırmada da tüm hakları kendinde gören

bireye kadar geniş bir çeşitlilikten bahsetmekte ve bireyin bu durumunu oyuncularıyla oynayan bir çocuğa benzetmektedir. Özetle ilkel dönemden postmodern döneme kadar yaşanan tüm değişimler çocuk ve ebeveyn ilişkisini de değiştirmiş, her dönemin kural ve kaideleri yeniden oluşturulmuştur.

Türk toplumsal ve kültürel yapısında baba rolleri

Toplum ve birey ilişkisi ele alınırken sıklıkla karşılaşılan iki kavram vardır. Bunlar biyolojik cinsiyet (seks) ve toplumsal cinsiyettir (gender). Bu iki kavram genellikle eş anlamlı gibi kullanılsa da aslında birtakım farklılıklara sahiptir. Biyolojik cinsiyet bireyin kadın ya da erkek olmasına atıf yaparken; toplumsal cinsiyet ise biyolojik ilişkilere dayalı iş bölümünü vurgulayan, sadece kadının değil aynı zamanda erkeğin de pozisyonunu gösteren bir kavramdır. Özetle toplumsal cinsiyetin içerisinde sadece biyolojik özelliklerle açıklanamayan statü, sınıf ve ataerkillik gibi kavramlar da vardır (Savcı, 1999, s. 130). Bu bakımdan biyolojik bir perspektifle kadın ya da erkek şeklindeki cinsiyet temelli bir içsel tanımlamayla birlikte toplumsal rollerin de ifade edildiği bir sınıflama sistemi söz konusudur (Connell, 1998, s.191-199). Bu sistem bireye yaşamın birçok alanında çeşitli rol ve kimlikler sunmaktadır. Özellikle aile içi rol dağılımında bu etkiyi açık bir şekilde hissetmek mümkündür. Örneğin geleneksel ailede kadınlar, ev işleriyle ilgilenip çocuk büyütürken, babalar ise çalışıp evin geçimini sağlamak ve bu yaşam tarzında babalar, çocuklarıyla oldukça az ilgili olmaktadır. Çünkü toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında baba figürü egemen, kuralcı ve otoriter bir şekilde görülmektedir (Telli, 2014, s.5). Bu bakımdan aile içi rol dağılımına yönelik tam olarak fikir birliği sağlanmasa da genellikle kadınların ilgili, şefkatli, evine bağlı, çocuk bakımından sorumlu, uysal, naif, duygusal rollerle tanımlandığı; erkeklerin ise otoriter, koruyucu, hırslı, mantıklı ve mücadeleci rollere sahip olduğu düşünülmektedir.

Erkeğe bu gücü veren temel dayanak ise, erkeğin ailenin geçimini sağlama görevidir. Fakat modern toplumla birlikte babanın tek gelir kaynağı olma görevi adeta sarsılmıştır. Böylece diğer aile bireylerinin babaya olan ekonomik bağımlılığı azalmakta ve hatta yer yer kaybolmaktadır. Bu doğrultuda kadının da çalışma hayatına girmesiyle birlikte ev içi sorumluluklar da değişmekte ve kimi zaman çocuk yetiştirmedeki roller anne ve baba arasında paylaşılmaktadır (Çabuklu, 2007: 101-103). Böylece modern toplumla birlikte baba rolü geleneksel kalıpların dışına çıkarak değişmeye başlamıştır. Genel olarak İkinci Dünya Savaşıyla birlikte hissedilir derecede değişen baba rolü daha sempatik ve paylaşımcı bir yapıya dönüşmüştür (Çabuklu, 2007, s.105). Bu çağda baba; bir rehber, arkadaş, bakıcı vb. çeşitli yüksek katılımcı sorumluluklar yüklenen bir yapıya kavuşmuştur (Crespi ve Ruspini, 2015: 354). Benzer bir şekilde Ünal ve Kök (2015) sosyal koşulların değişime yol açtığını belirterek, geleneksel baba rollerinin yeniden şekillendiği ve babaların anne ile birlikte çocuğun bakımına destek olan babalara dönüştüklerini ifade etmişlerdir. Özellikle son dönemlerde yaşanan dijital gelişmeler ebeveynlik pratiklerinin ve baba rolünün büyük oranda değişikliğe uğramasına ve babalara yeni sorumluluklar yüklemesine yol açmıştır. Örneğin geleneksel babalar, çocuklarını fiziksel ve psikolojik koruma sorumluluğu taşıırken dijital çağın babaları ise yeni iletişim ortamlarından gelecek zararlara karşı çocuklarını korumak zorunda kalmışlardır (Yurdigül ve Deveci, 2021, s.152-155). Öte yandan babaların geleneksel baba rollerinden kopup daha katılımcı bir babaya dönüşmesinde şüphesiz ki postmodern toplumun bencil ve kuralsız tarzı etkili olmuştur. Hem geleneksel hem de modern toplumda çok çeşitli aile modelleriyle karşılaşma şansı düşüktür. Fakat postmodern dönemde boşanmalar artmış, nikâhsız birliktelikler, suni dölleme yoluyla oluşan tek ebeveynli aileler, farklı evlilikler sonucu ortaya çıkan üvey kardeşli aileler ortaya çıkmıştır. Bu farklı yapılarıdaki aileler artık toplum nezdinde de normalleşmeye başladığı bir dönem yaşanmaktadır (Demir, 2021, s. 782-783). Bu bakımdan toplumsal alanda yaşanan değişim ve dönüşümlerle beraber baba rollerinin de yeniden şekillendiği

anlaşılmaktadır. Bununla birlikte Türk toplumsal yapısında idealize edilen baba rollerinin yer yer benzer nitelikte olduğu söylenebilir.

Türk toplumsal yapısında idealize edilen baba rollerini Bozok (2018, s. 31) gece geç saatlere kadar evin dışında olan, çalışan, görece özerk, çok istese bile genelde çocuklarına fazla yakınlaş(a)mayan, çocuklarının kişisel bakımından yeterince sorumlu olmayan, çocuklarıyla genelde evin dışında ilişkiler kuran, duygularını gizleyen, çocuklarıyla ve eşiyle ancak televizyon izlerken vakit geçiren, kimi zaman eşi ve çocuklarına sevgi göstermemekle birlikte şiddet kullanma ihtimali de olan, ev işleriyle pek ilgilenmeyen ama “ailenin reisi” ve “evinin direği” konumunda bir figür” şeklinde tanımlamaktadır. Bununla birlikte Türkiye’de babalar her ne kadar çocukların bakımından kaçınan bir baba profili çizse de çocuklarının eğitimi ve gelecekleri söz konusu olduğunda daha aktiftirler (Bozok, 2018, s. 40). Türkiye’de babanın çocuk bakımındaki rollerinin yanı sıra baba-çocuk arasındaki ilişkiye yaklaşıldığında, Türkiye’deki baba-çocuk ilişkisini tam olarak ortaya koyabilmek günümüz koşullarında ne yazık ki oldukça zor gözükmemektedir. Çünkü baba ile ilgili yapılan çalışma sayısı oldukça sınırlıdır. Son dönemlerde “erkek olarak baba” ve “ebeveyn olarak baba” kavramlarının farklarını ele alan çalışmalar artış göstermiş olsa da hâlâ yeterli düzeyde değildir. Baba olma kavramı birçok toplumda, ailenin koruyucusu ve geçim sorumlusu olarak görülüp aile reisliği ile ilişkilendirilmektedir. Babalık yapmak ise erkeklerin ebeveynlik davranışlarının ifadesidir. Bu noktadan baktığımızda babalık hem baba olmayı hem de babalık yapmayı içeren iki yönlü bir süreçtir. Baba katılımı babanın eğitimi, mesleği, ekonomik durumu, cinsiyet rolüne ilişkin tutumu, çocuğun yaşı, cinsiyeti ve kendi çocukluğuyla ilgili birçok değişkenden etkilenmektedir. Tüm bu değişkenlere rağmen Türkiye’de de geçmiş yıllara göre baba katılımında yükselme söz konusudur fakat bebeğin ilk yıllarındaki sorumluluğu çoğu zaman olduğu gibi daha çok annededir (Tin ve Alptekin, 2022, s. 185-187).

Annenin bu rollerinin postmodern dönemde adeta sarsıldığı ve yukarıdaki bölümde de bahsedildiği gibi annenin gerek iş yaşamına katılması gerekse de postmodern dönemde aile kurumunun değişim ve dönüşüme uğramasıyla birlikte, çocuğun bakımından babaların da sorumluluk sahibi hissettiği ve Türk toplumsal ve kültürel yapısında idealize edilen baba rollerinin değişime uğradığı söylenebilir. Bu durum Türk sinemasına da konu olmuş ve özellikle 2000 ve sonrasındaki Türk sinemasında idealize edilen baba rollerinin temsil edilmesiyle birlikte, postmodern dönemde baba rollerine yönelik yeni inşa biçimlerinin de olduğu ileri sürülebilir. Dolayısıyla Türk sinemasında babalık temsillerine genel bir şekilde yaklaşmak bu çalışmanın kuramsal alt yapısının oluşturulması açısından gerekli görölmektedir.

Türk sinemasında baba temsilleri

Geleneksel toplumdan modern topluma geçişle birlikte, toplumsal kalıplar yeniden şekillenmektedir. Toplum ve kültürel yapıya ışık tutan sinema da bu değişimleri perdeye yansıtarak toplumsal gerçeklikleri izleyicilere sunmaktadır. Örneğin Türk sinemasının tarihsel sürecine yaklaşıldığında Türkiye’nin toplumsal yaşamındaki önemli olayların sinemada temsil edildiği açık bir şekilde görölmektedir (Boztepe, 2017, s. 156). Bu bakımdan sinema, her ne kadar bir eğlence aracı olarak lanse edilse de toplumsal yönü de göz ardı edilemeyecek kadar güçlü bir araçtır (Güçhan, 1991, s. 74). Sinemanın toplumsal ve kültürel bir yapıya ışık tutmasıyla birlikte sinema, toplumun en küçük ancak önemli parçalarından birini oluşturan aile kurumuna yönelik birtakım temsillere de yer vermektedir. Anne, baba, çocuk ya da kardeş rolleriyle ilgili birçok temsillere yer veren ve tarihsel süreç içerisinde aile rolleriyle ilgili birtakım gerçekleri izleyicilere sunan sinemada baba temsilleri de değişen yapıya göre değişim ve dönüşüme uğramıştır.

Türk sineması her ne kadar Osmanlı döneminde başladığı bilinse de o dönemin şartları ve Türkiye'nin içinde bulunduğu siyasi koşulların sonucunda çok fazla eser verememiştir. Bilinen ilk film 1905'te Selim Sırrı Tarcan'ın çekimiyle, Yıldız Camii'nin ikinci avlusunda gerçekleşmiş olduğu düşünülse de filme ilişkin bir belge mevcut olmadığı için ilk film olarak kabul edilmemektedir. Türk sinemasının başlangıç filmi olarak, Fuat Uzkınay'ın "Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı" (1914) kabul edilmektedir (Önder ve Baydemir, 2005, s. 118). Fuat Uzkınay'ın bu filminden günümüze gelinceye kadar Türk sineması birçok eser vermiş ve bu eserlerinde sık sık baba temsillerine de yer vermiştir. Öte yandan Türk sinemasının dönemlerine göre baba temsilleri kimi zaman farklı biçimlerde ele alınmıştır. Bilindiği üzere Türk sinemasının dönemleri İlk Dönem (1914-1923), Tiyatrocular Dönemi (1923-1939), Geçiş Dönemi (1939-1950), Sinemacılar Dönemi (1950-1970), Genç/Yeni Sinema Dönemi (1970-1987) şeklindedir (Özön, 1985, s. 333). 1990'nın ikinci yarısından sonra günümüze kadar gelen süreçte Yeni Türk Sineması, kimi zaman son dönem Türk sineması olarak da adlandırılan 2000 sonrası Türk sineması dönemini de dâhil etmek mümkündür. Türk sinemasının bu dönemlerdeki baba temsillerine yönelik yaklaşım tarzının, değişen toplumsal ve kültürel yapıya göre yeniden inşa edildiği söylenebilir.

İlk dönem Türk sinemasında (1914- 1923) baba temsiline baktığımızda karşımıza 1917'deki "Pençe" filmi çıkmaktadır. Bu film aynı zamanda yarım kalmadan çekilebilen ilk öykülü filmidir. Filmde genç bir adamın şehvet düşkününü bir kadınla yaşadığı aşk anlatılmaktadır. Ayrıca filmde başka bir erkek karakterin, evli bir kadınla yaşadığı yasak aşk da işlenmiştir. Bu filmdeki babanın, evlilik dışı yaşadığı ilişki yüzünden karısını ve çocuğunu evden kovan bir karakteri temsil ettiği görülmektedir (Koçak, 2018, s.103).

Tiyatrocular döneminde (1923-1939) ise "Kız Kulesinde Facia (1923)" filminde Muhsin Ertuğrul, kuduz bir köpek tarafından ısırılan oğlunu kurtarmak için mücadele eden babaya yer vermektedir. 1934'de çekilen "Aysel Bataklıklı Damın Kızı" filmi ise Ertuğrul'un en önemli filmi olarak kabul edilmektedir. Bu filmde hizmetçi bir kız ile evin oğlu arasındaki ilişki anlatılmaktadır. Filmde ilişki sonucu doğan çocuğu kabul etmeyen bir baba temsil edilmektedir. Filmdeki ikinci erkek karakterin duruşu ise idealize edilen iyi bir eş ve iyi bir baba olarak temsil edilmektedir. (Özgür, 2017, s. 87-88).

Geçiş döneminde (1939- 1950) ise Turgut Demirağ'ın 1949'da çektiği "Ya İstiklal Ya Ölüm" filmindeki kahraman bir kız yetiştiren baba temsili dışındaki neredeyse tüm filmlerde, babalar büyük hatalarla ailelerinin dağılmasına yol açan karakterler olarak temsil edilmektedir. Genel olarak bu dönemdeki filmlerde babaların gerçek yerlerinin ailelerinin yanı olduğunun vurgulandığı, aileden uzaklaşan babaların ise hüsrana uğradıkları görülmektedir. Örneğin Muhsin Ertuğrul'un "Şehvet Kurbanı" filminde evlilik dışı bir ilişki yaşayan babanın, kadınlar tarafından servetinin harcanması konusu dramatik bir biçimde sunulurken; babanın kızının eğitimiyle yakından ilgilendiği; ancak başka kadınla birlikteliği ailenin dağılmasına yol açtığı görülmektedir. Yine Ertuğrul'un "Kıskanç" filmi de babalık temsili açısından oldukça önemlidir. Bu filmde karısının ölümünden sonra hizmetçisi ile evlenen bir babanın, yeni karısının kendisini kıskırtması sonucunda kızını evden atma süreci dramatik bir biçimde sunulmaktadır (Özgür, 2017, s. 87-89).

Sinemacılar dönemine (1950-1970) gelindiğindeyse tiyatrocuların etkinliği kırılmış ve Lütfi Ömer Akad, Metin Erksan, Atif Yılmaz, Memduh Ün gibi yönetmenlerin oluşturduğu bir sinema dili kurulmuştur. Bu dönemde halkın da sinemaya olan ilgisi yükselmiş, film sayısı ve sinema salonu sayıları ciddi oranda artmıştır (Gülçur, 2016, s. 228). Baba temsili açısından bu dönemi değerlendirdiğimizde ise, önceki dönemlerde olduğu gibi parçalanmış ailelerin sebebi olarak sunulan babaların yeniden inşa edildiği görülmektedir. Bu filmlerde babalar aile birliği için çeşitli fedakârlıklar yapsalar da iktidarlarını

kaybetmekten kurtulamamaktadırlar. Bu dönemin filmlerinde çocuk bilgeliği de dikkat çekicidir. Fedakârlığın bir temsili olarak sunulan ve büyüklerin hatalarını toparlayan, anne babalarını kurtaran çocuklar filmlerde göze çarpmaktadır (Özgür, 2017, s. 90).

Genç veya yeni sinemacılar dönemi (1970-1987) ile birlikte artık toplumsal gerçekçi yaklaşım ön plana çıkmaktadır. Sinema ülkenin içinde bulunduğu durumu ve sorunları açık ve gerçekçi bir üslupla hatta bazen belgesel kayan bir dille anlatmaktadır (Yüksel Akıncı, 2015, s. 7). Bu dönemin filmlerinde baba temsilleri ise çeşitlilik göstermiştir. Bazı filmlerde köyden kente göç eden ve burada yaşama tutunma mücadelesinde yıpranan, sonunda otoritesini de kaybeden baba temsili varken; bazı filmlerde sert, acımasız babalarla sıklıkla karşılaşmaktadır. Dönemin romantik komedi filmlerindeyse çoğunlukla otorite kaynağı bir baba görülmektedir. Geleneklerine bağlı babalar zorluklarla mücadele etse de sonunda çözümünü sağlamayı başarmaktadırlar. Aslında topluma ideal baba temsili sunan bu filmlerde babanın yokluğunda abi ya da komşu bu rolü üstlenmekte (Özgür, 2017, s. 99-108) ve hemen her zaman erkeklik rollerine ihtiyaç duyulduğu görülmektedir. Bu durum dönemin siyasal sorunlarıyla da alakalı olduğu düşünülmektedir (Abisel, 2005, s. 80). Örneğin Yılmaz Güney’in “Umut” filminde beş çocuğu olan ve ailesinin geçimini sağlamak zorunda olan Cabbar, faytonculuk yaparak ailesinin geçimini sağlamaktadır. Ancak faytonların yerini otomobillerin alması sonucunda Cabbar, neredeyse hiç para kazanamayacak bir duruma gelmiştir. Çaresizlik sonucunda Cabbar, define bulma umuduyla evden gider ve yaptığı kazıda herhangi bir şey bulamayınca çukurda gördüğü yılanı hazine sanarak akıl sağlığını yitirmeye başlar. Dolayısıyla bu filmde Cabbar, ekonomik sorunlarla mücadele eden; ancak ailenin geçimini sağlayamadığı için eril güç kaybına uğrayan bir babayı temsil etmektedir. Yılmaz Güney’in “Baba” filminde de Cemal, yaşadığı yoksulluğa çare bulmak amacıyla Almanya’ya gitmeyi istemekte; ancak dişleri eksik olduğu için gidememektedir. Dolayısıyla yoksulluk sürecinin belirginleşmeye başlamasıyla birlikte Cemal’in patronu, oğlunun işlediği cinayeti üzerine alması şartıyla onun ailesine bakacağına söz verir. Ancak Cemal’in hapisaneye girmesiyle birlikte Cemal’in karısına tecavüz edilir, kızı geneleve düşer, oğlu ise filmin sonunda babası olduğunu bilmeden Cemal’i öldürür. Dolayısıyla bu filmde, babanın yokluğu ailenin dağılmasına neden olur. Özetle genç sinemacılar döneminde farklı baba temsilleri beyaz perdeye yansımaktadır. Romantik komedilerde mücadeleciler, şefkatli, cefakâr ve sorunları çözen babalar varken, köyden kente göç filmlerinde iktidarını kaybeden babalar boy göstermektedir. Çocuklarını daha iyi bir gelecek sunabilmek için yurt dışına göçmek zorunda kalan babaların, babalık görevlerini yerine getiremeyişlerini yansıtan filmlerin yanında çileli hayatlarını çocuklarına adayan ama başarısız olan babaların sonsuz özverileri de bu dönemde sıklıkla temsil edilen önemli konuların başında gelmektedir (Özgür, 2017, s. 115).

1990’lı yıllara gelindiğinde Türk Sineması yeniden yapılanmaya girmiş, 1980’lerden gelen bazı sorunların devam ettiği bu dönemde bireysel konular yükselmiştir. Birey psikolojisine ve kadın sorunlarına yer veren film anlayışı sinemada devam etse de genç yönetmenlerin yeni bakış açıları Türk Sineması’nı yeniden şekillendirmiştir (Pösyeki, 2004, s. 7-8). Bu dönem sinemasında en önemli temalardan biri ise erkeklik krizinin varlığıdır. Kriz anlatılarında hegemonya bunalımı aktarılırken çoklu temsil stratejileri de oluşturulmaktadır. Öykülerin genellikle açık uçlu bırakıldığı bu anlatılarda kadınlar üzerinden bir çatı kurulmuş ve affedilmesi gereken, geleneğe karşı çıkan kadın tipi çizilmiş ve bu filmler genellikle aile kurumunu yücelterek son bulmuştur (Aydoğan, 2020). Bu duruma, Gülsün Karamustafa’nın “Benim Sinemalarım” eserinde ekonomik sıkıntılarla uğraşan bir babanın kurallarını hiçe sayan kızının fahişelik yapmaya başlaması ya da Orhan Oğuz’un “İki Başlı Dev” filminde oğlunu eğitmeye çalışan babanın mücadelesi örnek verilebilir. 1990’ların ikinci yarısında gösterime giren “Eşkuya” filmi de baba temsili için önemli mesajlar taşımaktadır. Filmin kahramanı eşkıyanın bir çocuğu yoktur ama tanıştığı bir gence babalık şefkatiyle yaklaşarak baba temsili gerçeğe dönüştürmektedir.

Geleneksel babalık kalıplarında sunulan eşkiya karakteri, Cuma'yı ölmekten kurtarmasa da Cuma'nın intikamını alarak babalık görevini tamamlamaktadır. Genel bir anlatımla 1990'lı dönemlerdeki Türk sinemasında, dört farklı babalık temsilleri görülmektedir. İlki, ölüm ya da farklı sebeplerle çocuklarıyla birlikte olamayan babaların temsilidir. Bu filmlerde baba boşluğu yaşlı başka bir erkek karakter tarafından tamamlanmaktadır. İkincisi, babalar ve çocukları arasında çeşitli sıkıntıların olduğu temsillerdir. Üçüncüsü, baba ve çocuk çatışmalarının babanın taviziyle tatlıya bağlanmasını anlatan ve dışında sert olsa da içinde şefkatli baba temsilidir. Son temsil ise babaların çocuklarıyla birlikte olabilme adına davranış tarzlarını değiştirdiği temsillerdir (Özgür, 2017, s. 124-125).

Son dönem Türk sineması olarak da adlandırılan 2000 ve sonrasındaki dönemlerde ise Türk filmleri daha üretken olmaya başlamış ve ödül sayılarında da bir artış söz konusu olmuştur (Bostan, 2013, s.7). Niceliksel açıdan atak yapan Türk sineması bu dönemlerde ülke içi gösterim rakamları, yabancı rakiplerini geride bırakarak hasılat rekorları kırmıştır. Teknik imkânların artması ve üretilen film sayısında da bir artışın yaşanmasıyla birlikte filmlerdeki konularda da çeşitlilik söz konusu olmuştur. Örneğin ırkçılık, mezhepçilik, eşcinsellik, cinsiyetçi ideoloji, öteki erkeklik, öteki ve ayrımcılık gibi konular 2000 ve sonrası Türk sinemasında sıklıkla temsil edilen konuların başında gelmiştir (İpek, 2016, s. 158-169). Bu temsil biçimlerinden biri de baba rollerinin yeniden inşa edilmesidir. Bu inşa biçimi post modern bir aile ile birlikte tamamlanmamış veya parçalanmış ailelerin sıklıkla gösterilmesi ve bu tür ailelerde doğan çocukların, baba tarafından büyütülmek zorunda kalınmasıdır. Bu bakımdan 2000 ve sonrası Türk sinemasında baba ve oğul ilişkisini ele alan filmlerde de bir değişim ve dönüşümün söz konusu olduğu söylenebilir. Örneğin "Babam ve Oğlum" (Çağan Irmak, 2005), "Hadi Be Oğlum" (Bora Egemen, 2018) gibi filmlerde, annenin ölümü ya da çocuğunu terk edişiyle birlikte, baba ile oğul arasındaki ilişkiye yer verilmektedir. Nuri Bilge Ceylan'ın 2008 yılında çektiği "Üç Maymun" filmlerinde fedakârlık yapan baba temsilleri sıklıkla görülürken; "Bir Zamanlar Anadolu'da" (2011) filminde ise bir çocuğun babasız olması sonucunda yaşadığı zorlu yaşama dikkat çekilmektedir. Nuri Bilge Ceylan'ın 2018 yılındaki "Ahlâat Ağacı" filminde ise Sinan'ın kitabını bastırmak için çabaladığı ve bu süreçte ailesi, özellikle de babası İdris ile yaşadığı sorunlara yer verilmektedir. Dolayısıyla bu filmdeki baba temsilleri, çocuğunu koruyan bir baba olarak değil, daha çok ona zorluklar çıkaran bir baba olarak temsil edilmektedir. Semih Kaplanoğlu'nun 2005 yılındaki "Meleğin Düşüşü" filminde ise Melek bir otelin temizlik görevlisi olarak çalışmakta ve babasıyla birlikte yaşamaktadır. Ancak Melek, babası tarafından tacize uğradığından dolayı, evlenip evden kurtulmak istemektedir. Tüm çabalarına rağmen evlenemeyen ve babası tarafından uğradığı tacizlere dayanamayan Melek, babasını öldürmektedir. Bu filmde baba rollerinin değişime uğradığı ve çocuğa zarar veren gayriahlaki bir sürecin olduğu görülmektedir. Öte yandan 2000 ve sonrası Türk sinemasında psikolojik sorunlardan da kaynaklı olarak iktidarlığını yitirmiş baba temsillerine de yer verildiği söylenebilir. Örneğin "Yedinci Koğuştaki Mucize" (Mehmet Ada Öztekin, 2019) filminde Memo, akıl hastası olup idealize edilen baba rollerini yerine getirememektedir. Ancak 2000 sonrası Türk sinemasında çocuklarına zorluklar çıkaran ya da tam tersi bir biçimde çocuklarıyla iletişim kurmak için çabalayan ve çocukları için tüm fedakârlığı yapmaya hazır olan baba karakterlerinin sıklıkla temsil edildiği ileri sürülebilir.

Greimas'a özgü göstergebilimsel çözümleme

Algirdas Julien Greimas'a özgü göstergebilimde inceleme nesnesi göstergeler ya da bir kişinin ne olduğu değil; anlamın nasıl üretildiği ya da kişinin ne yaptığı üzerinde durulmaktadır (Parsa, 2012, s.8). Dolayısıyla Greimas, Saussure'ün yaklaşımının dışına çıkarak anlamın daha geniş bir perspektifle ele alınmasını sağlamıştır (Bağder, 1999, s. 142-145). Bu noktadan hareketle Greimas'a özgü eyleysel modele değinmeden önce yapısalcılık konusunda ilk adımları atan önemli isimlerden biri olan

Saussure’u hatırlamak gerekmektedir. Saussure’ün “Genel Dilbilim Dersleri” adlı kitabı içerisinde yapısalcı analizin ilk örneklerine yer verilmektedir. Yapısalcılık konusuna genel olarak yaklaşıldığında herhangi bir metnin yalnızca dış görünümü değil, yapının iç düzeylerinin de araştırıldığı görülmektedir (Aydın, 2017, s.93). Yapısalcı dilbilimde dildeki anlam, dil-dışı gerçeklerin etkisiyle değil, dilsel öğelerin kurduğu ilişki sonucunda meydana gelmektedir. Diğer bir anlatımla dilin ürettiği anlam, dilsel öğelerin karşılığı veya farkı sayesinde ortaya çıkmaktadır. Bu çerçevede yapısalcılık, ikili karşıtlığa dayanan bir yaklaşım olarak değerlendirilmektedir (Sözen, 1999, s. 44). İkili karşıtlıklar üzerine odaklanan yapısalcılık ilk olarak Saussure tarafından dilbilimde kullanılsa da Greimas, Saussure’dan esinlenerek yapısalcılığı göstergebilimde geliştirmiştir (Baloglu, 2013, s. 60).

Greimas, sadece Saussure’den değil Rus dilbilimci Vladimir Propp’tan da esinlenmiştir. Propp, yüzlerce halk masalını çözümleyerek ortak yapılar ortaya çıkarmıştır. Böylece Propp, anlatı yapısını hazırlık, karışıklık, gidiş, döviz, dönüş ve tekrar tanınma olmak üzere altı aşamaya bölmüş ve bu altı başlığın altına yerleşen otuz bir işlev tespit etmiştir (Parsa, 2012, s.21-23). Propp’un (1985, s.35-70) tüm masalarda saptadığı bu işlevlere genel olarak bakıldığında: uzaklaşma, yasaklama, yasağı çiğneme, saldırganın kurbanını soruşturması, bilgi toplaması, onu aldatması, doğru gerçek kimliğinin ortaya çıkması şeklinde yapılar bulunmaktadır. Böylece anlatı sonunda kahraman yeni bir görünüm kazanırken düzmece kahraman ya da saldırgan cezalandırılmaktadır. En sonunda ise kahramanın evlenip tahta çıkması şeklinde benzer ortak yapılar söz konusu olmaktadır. Bu doğrultuda Greimas, Propp’un çalışmasından esinlenerek oluşturduğu eyleyensel modelinde anlatının gerçekleşme biçimini incelemiştir. Greimas, Propp’un yarattığı kategorileri tamamıyla terk etmeden daha genel kategorilere ulaşmıştır (Greimas vd.,1989, s. 543). Greimas’ın, Propp’tan esinlenerek geliştirdiği eyleyenler modeli anlatı çözümlemeleri, metindeki anlamının nasıl oluştuğu ve anlamın ortaya çıkarılması amacıyla metnin yüzeyinden derin düzeyine doğru nasıl bir yol izlendiği üzerine odaklanmaktadır (Parsa, 2012, s. 7). Bu süreçte göstergebilimin nesnesi; müzik, moda, resim ve sinema gibi doğal dilin dışındaki dil dizgelerini de kapsamaktadır. Bu çerçevede sinemanın da dil dışı göstergelerden oluşan bir tür iletişim dizgesi olduğu anlaşılmaktadır. Çünkü sinemanın kendine özgü dil yetisi anlamları vardır (Bağder, 1999, s. 142-145) ve sinemadaki müzik, renk, aydınlatma, ışık, diyaloglar ve karakterler gibi birtakım unsurlar bir araya gelerek bir anlatı oluşturulmaktadır (Arğın, 2020: 278-280). Bu bakımdan sinemada görünen her şeyin bir anlamı vardır ve en küçük birim olan her sahne ya da her çekim, doğal dildeki bir söz zincirine karşılık gelmektedir. Bununla beraber sinematografik gösterenlerin günlük yaşamda kullanılan dilde olduğu gibi tek ve değişmez bir anlamı bulunmamaktadır (Bağder, 1999, s. 142-145) ve filmlerin de Greimas’a özgü göstergebilimsel yöntemle incelenmesi mümkündür.

Genel bir anlatımla Greimas, Saussure’cü yaklaşımın dışına çıkarak anlamın daha geniş bir perspektifle ele alınmasını sağlamıştır. Greimas’ın ortaya attığı göstergebilim modelinde bütüncede derin yapıdan yüzeysel yapıya doğru, belirli bütünlükte aktarılan göstergelerin ve aralarındaki ilişkilerin incelenerek anlamın oluşumun ortaya çıkarılmasıdır. Bu bakımdan göstergebilimsel çözümleme var olan yapıyı ortaya çıkarma, yeniden kurma veya bozmadır (Sığırcı, 2017, s.61). Dolayısıyla göstergebilimsel çözümleme şu üç yolu izlemektedir. Bunlar: 1- söylemin çözülmesi, 2-anlatının çözülmesi, 3-temel yapının çözülmesidir (Rifat, 2007, s. 46; Parsa ve Olgundeniz, 2014, s. 104).

Söylem çözümlemesi:

Greimas’a özgü söylem çözümlemesi anlatının en yüzeysel yapısıdır ve bu düzeyde derinlemesine analize yer verilmeyerek kişiler/karakter/oyuncu, uzam ve zaman incelenmektedir (Sığırcı, 2017, s. 62). Bu bakımdan söylemsel düzey bir metnin okunduğunda kişi, zaman ve uzam bağlamında ilk görülen ve ilk

okunuşta fark edilen yüzeysel anlamlardır (Çomak, İşeri ve Aslan Karakul, 2020, s.5). Benzer bir biçimde sinemada da söylem çözümlemesinin, bir filmde görülen ilk anlamların karakter, zaman, mekân ve olay örgüsü bağlamında ele alınması mümkündür. Çünkü Greimas'a özgü göstergebilimsel çözümlemedeki söylem çözümlemesinin anlatının en yüzeysel yapısıyla ilgilendiği ve filmdeki karakterlerin, zamanın ve mekânın nasıl kullanıldığının yüzeysel bir biçimde görünümünün çözümlemesiyle ortaya çıkarılacağı söylenebilir.

Anlatı çözümlemesi:

Anlatı çözümlemesi yüzeysel yapıda yer almasına rağmen derin yapıya en yakın olan aşamadır (Çomak vd., 2020: 5). Anlatı durumu, başlangıç durumunu sonuca ulaştıran temel dönüşümün gerçekleştiği aşamadır ve dört temel evreden oluşmaktadır. Bunlar: eyletim, edinim, edim, yaptırım şeklindedir (Rifat, 2007: 41). Greimas tarafından geliştirilen anlatı izlencesinin dört aşamasının aşağıdaki şekilde açıklanması mümkündür (Rifat, 2007, s. 96-97; Parsa ve Olgundeniz, 2014, s.106).

1.Evre: Eyletim (Gönderme): Gönderen ve özne arasındaki ilişkidir. Bu evre olayların başladığı evreyi ifade etmektedir. Bu aşamada özne, eyleme yönlendirilmekte ve burada gönderen, özneyi bir şeye inandırmakta veya ikna etmektedir. Kahraman bazen bu eyleme kendi isteğiyle bazen de gönderenin zorlamasıyla razı olmaktadır.

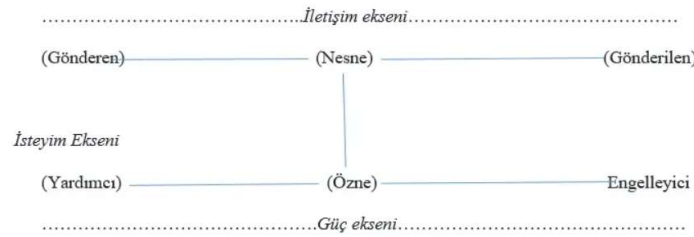
2.Evre: Edinç (Yeterlilik, Güçlenme): Bu evrede özne gerekli becerileri ve yetenekleri edinmeye çalışmaktadır ve bu evrede gönderenin işlevi sona ererek kahramanın sınavları başlamıştır. Bu evrede özne (kahraman), yetenekleri elde etmek için çaba gösterirken kimi zaman yardım görebilmekte kimi zaman ise engellenmektedir.

3. Evre: Edim (Gösterme): Bu evrede özne, anlatının asıl konusunu gerçekleştirmekte ve sonuca yaklaşılmaktadır. Özne kipsel değerlerle donanınca amacı gerçekleştirme açısından herhangi bir engeli kalmamakta ve eyleme geçerek aradığı nesneye ulaşmaktadır. Bu evre anlatıdaki olay örgüsünün de ilerlemesini sağlayan gelişmelerdir. Edim aşaması yapma eyleminin olduğu aşamadır. Özne bu aşamada eylemiyle bütünleşerek gerçekleştirici özne biçimini almaktadır. Gerçekleştirici özne, bütün çabasını eylemine odaklanarak sağlamaktadır. Çünkü bu aşama öznenin nesnesiyle karşılaşacağı aşamadır (Güneş, 2014, s. 10).

4. Evre: Yaptırım (Onaylama): Eyletim aşamasında güdülendirici olan gönderen yaptırım aşamasında ise yargılayıcı, yorumlayıcı ve değerlendireci bir şekilde öznenin karşısına çıkmaktadır. Gönderen yaptırım aşamasında bir değerlendirmede bulunarak eylemin sonucuna göre özneye olumlu veya olumsuz bir dönüt (geri bildirim) sağlamaktadır. Dolayısıyla bu evrede ödül ya da ceza biçimi söz konusu olmaktadır. Gönderen başka bir kişi ya da güç olabileceği gibi öznenin kendisi de olabilmektedir (Güneş, 2014, s. 10).

Anlatı izlencesinin bu dört temel aşamasının yanı sıra Greimas'a göre her metinde anlatıyı oluşturan "Özne-Nesne-Gönderen-Gönderilen-Yardımcı-Engelleyici" şeklinde altı eyleyen de bulunmaktadır. Bunlardan ilk dördü yani özne, nesne, gönderen ve gönderilen birçok anlatıda yer almaktadır. Ancak yardımcı ve engelleyicinin ise her anlatıda bulunması zorunlu değildir ve dolayısıyla bu eyleyenler bazı anlatılarda yer almamaktadır (Parsa, 2012, s.7-8). Anlatıdaki en önemli eyleyenlerden biri olan özneye bakıldığında özne, eylemlere katılan kişidir ve bu kişi eylemin başkahramanıdır. Ayrıca özne, nesneyi elde etmek amacıyla eyleme geçtiğinden dolayı, anlatı içinde en ayrıntılı olarak tanıyabildiğimiz

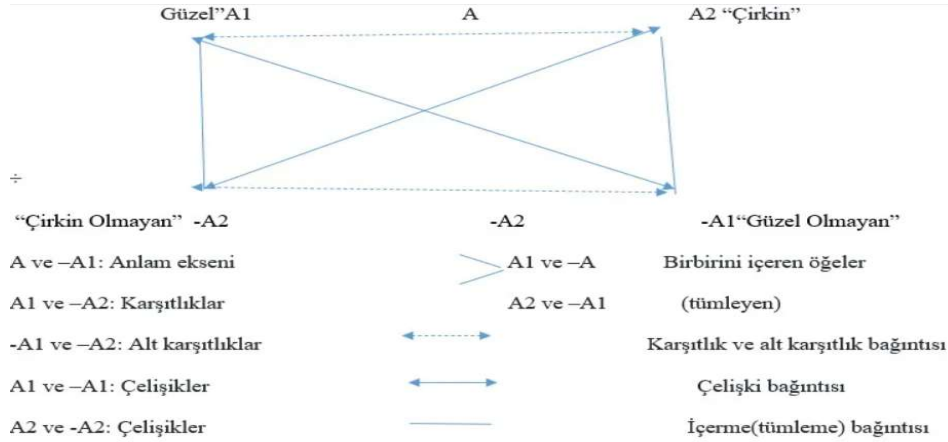
eyleyendir ve onun serüveni ve dönüşümleri anlatının temel yapısını oluşturmaktadır. Nesne ise kahramanın anlatı boyunca kendisinde eksik hissettiği ve ulaşmaya çalıştığı bir şeydir/kimsedir. Dolayısıyla nesne, kahramanın elde etmeye çalıştığı soyut veya somut şey veya kimsedir. Bu bakımdan nesnesi olmayan özne, öznesi olmayan nesnenin düşünülmesi mümkün değildir. Gönderici ise özneyi eksik olan şeyi aramakla görevlendirmektedir. Gönderen, öznenin nesne ile ilgili herhangi bir eylemi yapmasını istemektedir. Kahramana göre daha güçlü olan gönderen ahlâk, aşk ve merak gibi soyut bir kavram; ilaç, sandık, telefon, anahtar, ev veya kitap gibi somut bir nesne ya da eş, anne, baba, sevgili ve kral gibi bir insan olabilmektedir. Gönderici, özneyi sonunda ya ödüllendirmekte ya da cezalandırmaktadır. Gönderilen ise bu eylemden yarar sağlamaktadır. Özneye yardım eden ve destek sağlayan eyleyen ise yardımcıdır. Engelleyici eyleyeni ise yardımcının aksine özneye zorluk çıkaran ya da aşılması zor engelleyici bir eyleyen (savaş, deprem, dağ vb.) olarak yer edinmektedir. Anlatılarda bazen yardımcı ve engelleyici şeklindeki bu iki de söz konusuysa, bazı anlatılarda ise sadece biri olabilmekte (Güneş, 2014, s. 15-16; Medin, 2019, s. 155-156; Parsa, 2012, s.8) ya da ikisi de yer almamaktadır.



Şekil 1: Greimas'ın Geliştirdiği Eyleyenler Şeması (Gönül, 2021)

Temel yapı çözümlemesi:

Temel yapı diğer adıyla mantıksal ya da anlamsal yapı çözümlemesi, anlatının derin bir şekilde ele alınmasıyla birlikte anlatıda açıkça görünen veya görünmeyen anlamları ortaya çıkarmaktadır (Sığırcı, 2017, s. 67). Temel yapı çözümlemesi, anlatının en soyut ve en derin düzeyinin açığa çıkarılmasına olanak tanınması bakımından oldukça önemlidir. Bu evrede ortaya çıkarılan ikili karşıtıklarda üzerinde durulan konu neyin olduğu ile değil; neyin olmadığıdır ve bu doğrultuda gizlenen mesajların ortaya çıkarılması hedeflenmektedir (Parsa ve Olgundeniz, 2014, s.107). İki zıt unsur ya da şey arasındaki ilişkilerin mantıksal bir biçimde birbirleriyle çeliştiğini ya da içerdiğini gösteren bu evrede mantıksal dönüşümü göstermek amacıyla göstergebilimsel dörtgenden yararlanılmaktadır (Akerson, 2016, s. 140).



Şekil 2: Göstergibilimsel Dörtgen (Gönül, 2021)

Yöntem

Araştırma modeli

Bu çalışma nitel araştırma yöntemleri içerisinde durum çalışması modeliyle desenlenmiştir. Durum çalışması: gözlemler, mülakatlar, dokümanlar, raporlar ve görsel-işitsel materyaller gibi unsurlar aracılığıyla detaylı ve derinlemesine bilgilerin toplandığı nitel bir yaklaşımdır. Bir durumun veya ortamın detaylı bir biçimde betimlemesi olarak değerlendirilen durum çalışmasında: programlar, olaylar, süreçler, faaliyetler, bireyler veya birkaç kişi gibi bir veya daha fazla durum gerekmektedir. Yani durum çalışmalarında, çözümleme birimi birden fazla ya da tek bir durum olmaktadır (Creswell, 2013, s. 97-199). Bu bakımdan çözümlenen durumların sınırlı bir sayıda olması, çözümlemenin daha derinlemesine yapılmasına ve gizlenen derin anlamların ortaya çıkarılmasına da olanak sağladığı söylenebilir. Dolayısıyla çalışma kümesinde belirlenen tek bir filmin detaylı bir biçimde çözümlenmesi hedeflenmiştir.

Çalışma kümesi

Bu çalışmadaki kuramsal kısımda da bahsedildiği üzere 2000 ve sonrası Türk sinemasında post modern aile temsillerine sıklıkla yer verilmiş ve baba temsilleri yeniden inşa edilmiştir. Dolayısıyla bu çalışma 2000 ve sonrasında gösterime giren Türk filmlerini kapsamaktadır. Böylece Türk sinemasında babalığın nasıl temsil edildiği ve film bağlamında baba rollerinin nasıl yeniden ürettiğini belirlemek amacıyla hareket eden bu çalışmada amaçlı örnekleme yöntemiyle seçilen "Hadi Be Oğlum" filmi incelenmiştir. Zira bu filmde gayrimesru ilişki sonucunda doğan bir bebeğin bakımıyla babasının ilgilenmesi ve annelik rollerinin söz konusu olmaması ve aynı zamanda çocuğun normal bir şekilde iletişim kuramaması bakımından baba temsillerinin yeniden inşa edildiği söylenebilir. Çünkü filmde Türk toplumsal ve kültürel yapısında idealize edilen anne ve baba rollerinin dışına çıkıldığı ve özellikle hastalığından dolayı sağlıklı iletişim kuramayan bir çocuk ve baba ilişkisine geniş yer verildiği, annelik rollerinin ise neredeyse hiç görülmediği bilinmektedir. Dolayısıyla son dönem Türk sineması içerisinde yer alan "Hadi Be Oğlum" filmi ölçüt örnekleme yöntemiyle ele alınarak incelenmiştir. Çalışmanın ölçütleri ise şu şekildedir:

- 2000 ve sonrasında yapılan Türk filmleri arasında yer alması
- 2000 ve sonraki dönemde en çok izleyiciye ulaşan filmler arasından ilk on beş sıralamasında yer alması
- Baba ile oğul ilişkisine dair sahnelerin anneye olan ilişkiden daha fazla olması
- Çocuğun normal bir şekilde iletişim kuramadığı için babanın mücadele etmesi

Bu araştırma ölçütlerine en uygun olan filmin “Hadi Be Oğlum” adlı film olduğu söylenebilir.

Verilerin toplanması ve analizi

Durum çalışması modelinden hareket eden bu çalışmadaki veriler, çalışma kümesinde belirlenen “Hadi Be Oğlum” filminden toplanmıştır. Durum çalışmasında genellikle veri toplama teknikleri gözlem, mülakat, doküman analizi veya görsel işitsel materyaller gibi araçlardır (Creswell, 2013, s. 98-100). Bu çalışmada ise veriler görsel işitsel materyal olan filminden toplanmıştır. Kimi zaman filmler, tıpkı bir doküman gibi kabul edilmekte ve doküman analizi olarak değerlendirilmektedir. Film çerçevesinde gerek görsel işitsel materyaller gerekse de doküman analizi olarak değerlendirilen veri toplama araçlarının araştırmacının bizzat üretmediği veya müdahale edemediği unsurlara dayandığı söylenebilir. Dolayısıyla doğal bir kayıt ya da belge işlevi de gören “Hadi Be Oğlum” filminden hareketle veriler Greimas’a özgü göstergebilim yöntemiyle çözümlenmiştir. Çözümleme kapsamında ise ilk olarak söylem çözümlemesine yer verilmiştir. Bu doğrultuda zaman, mekân ve olay örgüsü üzerinde durularak anlatının en yüzeysel yapısı ele alınmıştır. İkinci olarak da anlatı çözümlemesine yer verilmiştir. Bu bölümde eyletim, edinç, edinim ve yaptırım şeklinde dört evre ele alınmış ve dizimsel çözümleme açığa çıkarılmıştır. Daha derin anlamların açığa çıkarılması amacıyla en son aşamada ise temel yapı çözümlemesine yer verilerek filmdeki en çok vurgulanan temel karşıtlıklar sunulmuştur.

Bulgular ve yorumlar

Filmin künyesi

Yönetmen: Bora Egemen

Senarist: Fırat Parlak

Besteci: Fahir Atakoğlu

Yapımcı: Fırat Parlak ve Koray Şahin

Oyuncular: Kıvanç Tatlıtuğ, Alihan Türkdemir, Sezai Aydın, Cem Zeynel Kılıç, Büşra Develi, Yücel Erten, Feridun Düzağaç ve Yıldız Kültür

Filmin konusu

Filmin başrol oyuncusu olan Ali (Kıvanç Tatlıtuğ) karakteri, babasıyla birlikte balıkçılık yaparak geçinen biridir. Ali, babası ve Efe (Ali’nin oğlu) balıkçılık yaptıkları tekneyi ev olarak da kullanmakta, yani orada ikamet etmektedirler. Efe ise gayrimeşru bir çocuktur ve Efe’nin annesi Leyla, kendi sorunlarıyla uğraşırken oğlu Efe ile ilgilenmeyi ihmal etmektedir. Dolayısıyla Efe annesinin ilgi ve şefkatinden uzak

büyümektedir. Bunun tam tersine, Ali ise kendisini oğlu Efe'ye adamıştır. Efe'nin ise iletişim problemleri bulunmaktadır ve çoğu zaman Efe olaylara herhangi bir tepki verememektedir. Bu nedenle Ali, Efe'nin onu anlayıp anlamadığını öğrenmek için sürekli iletişim kurma mücadelesi vermekte ve çoğu zaman bu mücadelelerinin sonuçsuz kalmasıyla zaman zaman kendini güçsüz ve yalnız hissetmektedir. Ali'nin Efe'ye yönelik çabaları filmin sonunda ise kısmen başarıya ulaşmıştır. Çünkü Efe, neredeyse hiçbir şekilde kimseyle iletişim kurmazken filmin sonuna doğru babasının yüzüne bakmış ve topluluğun önünde piyano çalarak kendine göre büyük bir başarı elde etmiştir.

Filmin söylem çözümlemesi

Filmdeki olay örgüsü ağırlıklı olarak baştan sona doğru ilerlemektedir. Filmin ilk sekanslarında Ali'nin teknede babasıyla yaşadığı ve balıkçılıkla hayatını idame ettiği görülmektedir. Bu ilk sekansların birinde Ali ile Leyla'nın birlikteliğinden doğan bebek annesi tarafından terk edilerek babası Ali'ye verilmektedir. Dolayısıyla Ali, filmin geri kalanında oğlu Efe'yi büyütme zorunda kalmaktadır. Böylece Ali'nin oğlunu yetiştirmek için verdiği mücadele kronolojik bir biçimde sunulmakta ve sahneler arasındaki zamansal geçişler kesmeyle sağlanmaktadır. Söylemsel düzeyde filmdeki en önemli kahramanların eylemleri ve rolleri ise aşağıdaki şekildedir.

Tablo 1: Filmin Kahramanları ve Rollerini

Kahraman	Rolleri
Ali	Ali, babasıyla birlikte teknede yaşamakta ve geçimini balıkçılık yaparak sağlamaktadır. Leyla ile yaşadığı tek seferlik ilişki sonucunda doğan oğluna tek başına bakan Ali, onun tüm ihtiyaçlarını gidermeye çalışmakta, oğlunun iletişim kurması için tüm imkânları zorlamaktadır. Dolayısıyla Ali duygusal, kırılgan, hırslı ve umutlu bir baba rolünü temsil etmektedir.
Efe	Efe, daha bebekten annesi tarafından terk edilmiş ve babasıyla teknede yaşamak zorunda kalmıştır. Efe'nin içe kapanık, göz teması kurmaktan kaçınan, piyano çalmaktan başka neredeyse hiçbir şey yapamayan ve günlük yaşamında birtakım sorunlarla karşılaşan yedi yaşında hasta bir çocuğu temsil etmektedir.
Haşmet	Yaşlı bir karakteri temsil eden Haşmet, oğlu Ali'yi tek başına büyütüştür ve oğlu Ali de baba olduktan sonra ise teknede oğlu ve torunuyla yaşamıştır. Haşmet genel olarak, elinden bir şey gelmeyen, kırılgan, üzgün, ekonomik sıkıntılar çeken birisidir. Ali'yi tek başına zorluklarla büyütme zorunda kalan bir babayı temsil etmektedir. Bu nedenle eril güç kaybına uğradığı da söylenebilir.
Leyla	Leyla, evlilik dışı bir ilişki sonucunda hamile kalmış ve bu gayrimeşru ilişki sonucunda Efe'yi doğurmuştur. Ancak Leyla, çeşitli sorunlarından dolayı çocuğun bakımıyla neredeyse hiç ilgilenememiştir. Dolayısıyla Leyla, Türk toplumsal ve kültürel yapısında idealize edilen kadın rollerinin kısmen dışına çıkarak postmodern dönemde değişim ve dönüşüme uğrayan kadın rolleriyle temsil edilmektedir.

Film içerisindeki zamansal süreci ise en genel biçimiyle gece ve gündüz olarak ikiye ayırmak mümkündür. Bununla birlikte filmde kullanılan zaman, gerçek zamana uyumlu bir biçimdedir. Olaylardaki çekim süresi ise ortalama 4-6 saniye arasındadır. Uzun süreli çekimlere ise oldukça az yer verilmektedir. Bununla beraber Ali'nin evinin olmaması, babası ve oğluyla teknede yaşamalarıyla birlikte Türk toplumsal ve kültürel yapıya hâkim olan aile ideolojisinin söz konusu olmadığı görülmektedir. Çünkü Ali ile Leyla gayrimeşru bir ilişki yaşamış ve bunun sonucunda doğan Efe'ye Ali baba rollerini en iyi biçimde sergilemek için çaba göstermiştir. Filmin ana uzamı ise Antalya'nın Kaş ilçesidir ve film genellikle bu mekânda geçmektedir. Müzik evi, tekne ve sokaklar ise filmin alt uzamlarıdır.

Filmin anlatı çözümlenmesi

1. Evre: Eyletim (Gönderme)

Olayların başlangıç evresini ifade eden eyletim aşamasında özne kendisini bekleyen eyleme yönlendirilmektedir (Aydın, 2017: 95). Bu başlangıç evresi, Ali ile Leyla'nın karanlık bir akşamda birlikte olmasıyla başlamaktadır. Bu birliktelik sonucunda Leyla hamile kalmakta ve oğlunu büyütmesi için Ali'ye bırakmaktadır. Dolayısıyla filmin eyletim evresi, bir akşam vaktinde denizin karanlık suları, yanan bir ateş, alkol şişeleri gibi nesnelerin duygusal bir müzik eşliğinde gösterilmesiyle başlamaktadır. Ali'nin sigara içerek dalgın dalgın düşündüğü bu evrenin diğer sahnesinde ise bir bebeğin (Efe) ağlama sesi duyulmaktadır. Ali, bebek sesinin nereden geldiğini anlamak için apar topar bir şekilde hızlıca tekneye gider. Ali, ağlayan bebeği kendi babasının elinden alarak ilgilenmeye başlar. Bebek (Efe), babası Ali'nin kucağındayken, bebeğin ağlama sesi kesilir ve uyur. “Hadi Be Oğlum” filminin eyletim aşamasının bu şekilde başlaması Ali'nin bir erkek olarak çocuğa bakmak zorunda olduğu ve normal bir aile ilişkisinin olmaması bakımından Türk toplumsal-kültürel yapısına uyumlu bir aile yapısının söz konusu olmadığı görülmektedir. Bununla birlikte eyletim aşamasında Ali'nin hayatını çocuğuna adayan bir baba olacağı mesajları da anlaşılmaktadır. Ancak Ali'nin annesi olmadan normal bir ev ortamı olmadan bir çocuğu nasıl büyütbileceği hikâyesi sonraki aşamalarda çözümlenmektedir.



Görsel 1: Ali, bebeği (Efe'yi) kucaklamakta ve durumla nasıl başa çıkacaklarına dair babasıyla düşünmektedir.

2. Evre: Edinç (Yeterlilik ve Güçlenme)

Bu evrede Ali'nin (kahramanın) sınavları başlamaktadır. Zira bu evrede Ali, normal bir şekilde iletişim kuramayan oğlu Efe ile iletişim kurabilme yollarını denemektedir. Çünkü yedi yaşındaki Efe, babası dâhil hiç kimseyle hiçbir şekilde konuşamamakta ve hatta kimsenin yüzüne dahi bakmamaktadır. Bununla birlikte Efe, ani seslere karşı krizlere girmekte ve şiddetli tepkiler göstermektedir. Dolayısıyla normal bir şekilde yaşamını sürdüremeyen Efe'ye bakmakla yükümlü olan Ali, Efe'nin annesi olmadan çocuğunu büyütme için zorlu mücadele vermekte ve Efe için gerekli her türlü imkânı sağlamaya çalışmaktadır. Ancak Ali, kimi zaman pes etme noktasına gelerek babası Haşmet ile yaptığı bir konuşmada öfkeli bir şekilde kendisinin oğluna yetemediğini ve Efe'ye annesinin gelip bakması gerektiğini söylemektedir. Ancak Haşmet, Ali'ye kendisini nasıl tek başına büyüttüyse o da o şekilde oğlunu büyütmesi gerektiğini belirtmektedir. Ali'nin zorlu hayata karşı sınavlarının başladığı bu evrede kimi zaman yardım görmekte kimi zamansa engellenmeye çalışılmaktadır. Örneğin Ali'nin babası, esnaflar vs. Efe konusunda Ali'ye yardımcı olmaya çalışırken, tekneye gelen müşterilerin bebek ağlamasından rahatsız olması, Efe'nin hiçbir şekilde konuşmalara tepki göstermemesi müşteriler tarafından eleştirilmektedir. Dolayısıyla bu evrede hem Ali hem de Efe, kimi zaman destek görürken kimi zaman da dışlanmakta ve eleştirilmektedir. Bu bakımdan edinç evresinde oğlu Efe'nin normal bir şekilde iletişim kuramaması ve kimi zaman başkaları tarafından dışlanması bakımından Ali'nin sınavları başlamıştır.



Görsel 2: Efe diğer çocuklar tarafından dışlanmaktadır.

3. Evre: Edinim (Gösterme)

Anlatının asıl konusunun gerçekleştiği bu evrede ise Efe'nin yetenekleri keşfedilmeye başlanılmaktadır. Efe, neredeyse tüm iletişimsel faaliyetlere karşı tepkisizdir; ancak Ali'nin bir gün tablettan açtığı bir video Efe'nin hayatının dönüm noktası olur. Zira tavşanların piyano çaldığını gösteren bir videoyu Efe'nin defalarca izlemesi ve az da olsa tepki vermeye başlaması Ali ve Efe'nin başarı yolunda atım attığının sinyallerini göstermektedir. Çünkü Ali, Efe'nin herhangi bir şeye tepki verdiğini anlar anlamaz heyecanlı bir şekilde elindeki kalemi alıp kâğıda piyano tuşuna basar gibi vurarak birçok kez bunu tekrarlamaktadır. Ancak Ali henüz Efe'nin piyano yeteneğinin farkında değildir. Efe bir gün babasından ayrılarak Feridun Düzağaç'ın piyano çaldığı bir mekâna gider. Bu süreçte Feridun Düzağaç, Efe'nin piyanoyu sevdiğini fark edince Ali'ye ertesi gün Efe'yi yanına getirmesini ister. Ali ise heyecanlanır ve oğlu Efe'ye oyuncak bir piyano alır ve Efe her ne kadar birçok nesneye karşı tepkisiz olsa da bu oyuncuğa karşı tepki göstererek piyano çalmaya başlar.



Görsel 3: Efe'nin piyanoya ilgisi olduğunu anlayan Ali, oğluna oyuncak bir piyano almaktadır.

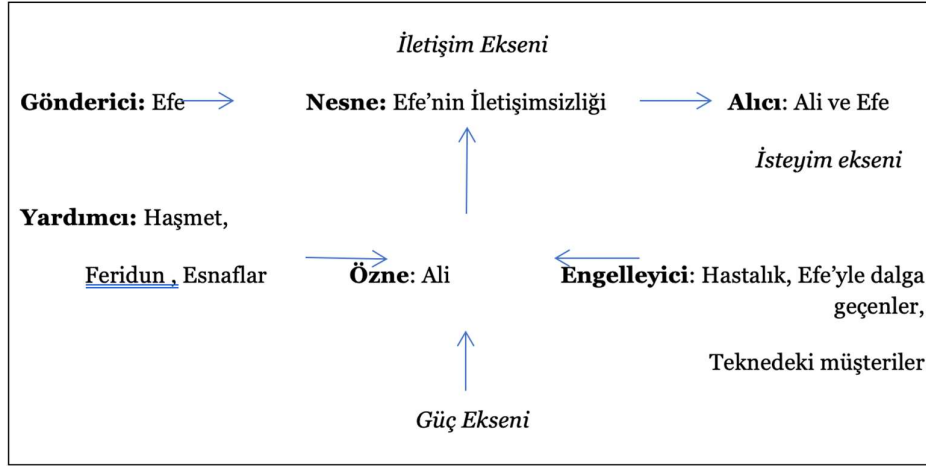
4. Evre: Yaptırım (Onaylama)

Ödül ya da ceza alınmasının söz konusu olduğu bu evrede Ali, oğlu Efe'nin piyanodaki başarısıyla gururlanmaktadır. Efe için oldukça mutlu olan Ali, oğlunun başarısının yanı sıra kendi yüzüne de ilk kez bakmasıyla heyecanlanmıştır. Zira hemen hemen her şeye karşı tepkisiz olan Efe, kalabalık önünde piyano yeteneğini sergilerken, babasıyla ilk kez yüz yüze gelerek de bir iletişim kurmuştur. Dolayısıyla yaptırım evresinde Efe'nin, kısmen iletişim kurması ve piyano çalarak başarılı bir performans göstermesiyle birlikte Ali'nin tüm çabalarının başarılı bir sonuca ulaştığının söylenmesi mümkündür.



Görsel 4: Efe bir topluluğun önünde piyano çalmaktadır.

Ali ve oğlu Efe ekseninde filmdeki en önemli anlamsal yapıya yönelik eyleysel örnekçeyi aşağıdaki şekilde ele almak mümkündür:



Şekil 3: Filmdeki Eyleysel Örnekçe

Özne: Eylemi yapar, filmdeki özne Ali'dir.

Nesne: Eylemin konusudur. Filmdeki ana eylemlerin konusu Ali'nin, oğlunun tepki verebilmesi konusundaki tüm çabalarıdır.

Gönderici (Gönderen): Eylemi belirlemektedir. Filmdeki gönderici Efe'nin normal bir iletişim kuramamasıdır.

Alıcı (Gönderilen): Kendisi için eylemin gerçekleştiği kişidir.

Yardımcı: Eyleme yardım etmektedirler. Filmde Ali ve Efe'ye yardımcı olanlar Haşmet, Feridun, esnaflardır.

Engelleyici: Eylemi engelleyen şey ya da kişilerdir. Filmde Efe'nin hastalığı, Ali'nin tek başına oğlunu büyütme zorunda kalması, çocukların Efe ile dalga geçmesi ve tekneye gelen müşterilerin Efe'den rahatsız olması filmdeki en önemli engelleyicilerden bazılarıdır.

Genel olarak Efe'nin konuşamaması ve herhangi bir şekilde kimseye tepki verememesi gönderici unsurunu oluşturmaktadır. Ali'nin hedefi de oğlunun kendisiyle iletişim kurmasını (örneğin, sadece yüzüne bakması) sağlamaktır. Bu amaçla filmde Ali, oğlunun iletişimsel bir tepki vermesi için çabalamaktadır. Ancak engelleyici bir öge olan hastalık her iki taraf için de zorlu bir süreçtir. Genel bir anlatımla iletişim eksenindeki gönderici ve alıcı, yani Ali ve Efe arasındaki ilişki durumu, çeşitli şekillerde ele alınmakla beraber bu durum özellikle Efe'nin rahatsızlığından dolayı normal bir şekilde iletişim kurulamaması etrafında birleşmektedir. Güç eksenindeki yardımcı ve engelleyiciler ise Ali ile Efe arasındaki iletişim biçimlerine kimi zaman katkı sunarken; kimi zaman ise onlara zorluklar çıkarmaktadır. Örneğin Efe'nin piyano çalmayı öğrenmesi ve küçük de olsa bir tepki vermesine katkı sunan Feridun, güç ekseninde yer alarak Ali ile Efe arasındaki iletişim sürecinin gerçekleşmesine katkı sunan en önemli yardımcı eyleyenlerden biridir. Güç ekseninde diğer bir yardımcı eyleyen olan Ali'nin babası Haşmet de, Ali ve Efe'ye gerek sözleriyle gerekse eylemleriyle destek olmaktadır. Güç eksenindeki engelleyici durumlarından en önemlisi ise Efe'nin hastalığıdır. Bu engel Efe'yi diğer çocuklardan ayırt etmekte ve en basit iletişimsel rollerden bile mahrum bırakmaktadır.

Temel Yapı Çözümlemesi

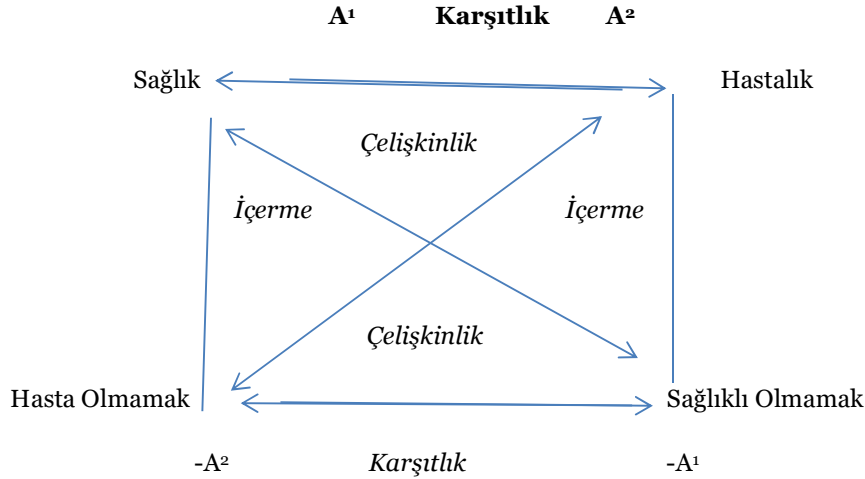
Tablo 2: Filmin Dizisel Çözümlemesi: İkili Karşıtlıklar

Baba	Anne
Sağlık	Hastalık
Erkek	Kadın
Gülmek	Ağlamak
Kara	Deniz
Yetişkin	Çocuk

Filmde birçok karşıtlığın olduğu görülmekle beraber en fazla vurgu yapılan temel karşıtlıklar yukarıdaki tabloda yer almaktadır. Bilindiği gibi filmdeki anlatı yapısı içerisinde geliştirilen karşıtlıklar anlamın daha iyi bir biçimde ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Anlatı yapısıyla temel karşıtlıkların belirlenmesinden sonra başka bir aşamaya geçilmektedir. Böylece anlam çözümlemesinin son aşamasında göstergebilimsel dörtgen oluşturulmakta ve bu dörtgenin oluşturulmasıyla çözümleme sonuçlanmaktadır (Güneş, 2014, s.24-26). Bu aşamalardan hareketle yukarıdaki tabloya bakıldığında baba ve anne arasında bir karşıtlık oluşturulduğu görülmektedir. Bilindiği gibi baba ve annenin kendine has görevleri vardır. Zira Türk toplumunun kültürel değerlerinde baba, genellikle ailenin otorite sahibi (ataerkil aile) olarak konumlandırılırken anne ev temizliğinden, yemek yapmaktan ve çocuğun kişisel bakımından ilgilenmek zorunda olduğu birtakım rollere sahiptir. Türk toplumsal ve kültürel yapısında anne ve baba rolünün bu şekilde birbirinden ayrılması sinemaya da konu olmaktadır. Zira Türk sinemasında genellikle kadın karakterlerin, ataerkil bir toplumdaki kültürel yapının kendisine atfettiği roller bağlamında iyi bir eş ya da anne rolüyle temsil edildiği söylenebilir. Bunun dışına çıkılması halinde ise söz konusu karakterlerin iyi bir kadın olmadığı düşüncesinden dolayı çifte ötekileştirme biçimlerine maruz kalmaktadır. Örneğin idealize edilen yapının dışına çıkan kadın karakterlerin ahlak yoksunu, cinsel bir obje ya da hasta gibi olumsuz tanımlamalarla ele alındığı söylenebilir. Bu bakımdan sinemada kadın ve erkekler arasında idealize edilen bir yapı bulunmaktadır ve kadınlar genellikle iyi bir eş ya da anne olarak temsil edilmektedir. Ancak filmde Efe'yi büyüten anne değil babadır. Çünkü Efe'nin babası Ali, oğlunun kişisel bakımı ve temel ihtiyaçları başta olmak üzere anneye atfedilen rolleri de kendinde barındırmış ve adeta hem anne hem de baba rollerini üzerinde taşımıştır. Dolayısıyla filmdeki aile

ilişkilerinin Türk toplumsal ve kültürel yapısında idealize edilen normal hayat standartlarının dışında olduğu söylenebilmektedir.

Efe'nin sağlıklı bir çocuk olmaması, sağlıklı çocuklardan farklı olması yani Efe'nin iletişimsizlik biçimi, sağlıklı olmak ile hasta olmak şeklinde film içerisinde sıkça vurgulanan iki temel karşıtlıktır. Dolayısıyla Efe'nin sağlık sorunları, Ali'nin hüznü olmasını sağlamakta ve bundan dolayı Ali'nin kimi zaman ağlaması kimi zaman da Efe'nin ufak başarılarına gülerek mutlu olması söz konusu olmaktadır. Bununla birlikte Ali, normal bir evde yaşamamakta ve yaşamını oğlu ve babasıyla birlikte teknede geçirmektedir. Denizin dışında filmin bazı sahneleri ise kara bölgesinde geçtiği görülmektedir. Öte yandan Efe'nin iletişim engeli Ali'nin temel derdi olarak gösterilirken, Efe'nin küçük davranışları ve başarıları Ali'ye derman olmaktadır. Yetişkin ve çocuk ise filmde yer alan diğer bir temel karşıtlığı oluşturmaktadır. Henüz yedi yaşında bir çocuk olan Efe, yetişkinlerin (özellikle babasının) yardımına muhtaçtır. Filmde yer alan temel karşıtlıklar belirlenip kısaca açıklandıktan sonra konu kapsamında göstergebilimsel dörtgen üzerinde gösterilmesi çalışma açısından gerekli görülmektedir. Bu çerçevede filmde en çok vurgulanan karşıtlıklardan biri olan sağlık ve hastalık konusuna aşağıdaki şekilde yer alan göstergebilimsel dörtgen üzerinden yer verilmektedir.



Şekil 4: Göstergebilimsel Dörtgen

Bu dörtgende A1 ve A2 ya da -A1 ve -A2 gibi karşı karşıya kalan anlamlar kendisiyle zıtlık oluşturmaktadır. A1 , -A1 olmayandır, aynı mantıkla A2 ise, - A2 olmayandır. -A1 ile -A2 birbiriyle çelişmekte; A1 ve -A2 ve A2 ve -A1 birbirlerini içermekte ya da varsaymaktadır (Güneş, 2014: 26).

Efe'nin hastalığının ismi film boyunca telaffuz edilmese de Efe'nin davranışlarına bakıldığında onun otistik belirtilerini gösterdiği söylenebilir. Çünkü Efe'nin ipe kapanıklığı, göz teması kurmaktan kaçınması, piyanoyu çalmaya olan yatkınlığı gibi detaylar Asperger sendromunu (otizm) akla getirmektedir (<https://www.beyazperde.com>). Otizm: “bir hastalık, bir kusur (...) bir özür ve bir tür engellilikten çok hayat boyu süren geniş yelpazeli bir sosyal uyum bozukluğudur.” Bilindiği üzere otizm sorunuyla karşı karşıya kalan bireyler genellikle günlük yaşam, kişisel bakım, sosyal, iletişimsel ve akademik becerilerden önemli bir biçimde mahrum kalmaktadırlar. Başkalarına bağımlı bir şekilde yaşamlarını idame etmek zorunda kalan otizmliler bireylerin yaşadıkları sorunlara dair genelde fiziksel anlamda önemli bir engel belirtisi olmasa da sosyal anlamda basit davranışlarda bile birçok sorun yaşamaktadırlar. Dolayısıyla otizmliler bireylerin sosyal duygulardan yoksun oluşları, iletişim

bozuklukları, ie kapanıklıkları ve yalnızlığı tercih etmeleri gibi özelliklere sahip olmaları bakımından da normal bir yaşam srememekteler (opuroğlu ve Mengi, 2014, s.611). "Hadi Be Oğlum" filminde de Efe'nin otizm belirtileri göstermesi ve babasıyla normal bir şekilde konuşamaması, onun gözlerine bile bakamaması Efe'nin babasını yani Ali'yi oldukça zor durumda bırakmaktadır. Buna rağmen film boyunca Efe'nin hastalığı ve buna karşı elinden gelen tüm imkânları sağlamaya çalışan diğer bir ifadeyle hayatını oğluna adayan bir babanın hikâyesi anlatılmaktadır. Burada Ali oğlunun hastalığına karşılığ diğer çocuklar gibi sağlıklı olması amacıyla mücadele ederek iki temel karşıtlık film boyunca izleyicilere sunulmaktadır. Aslında Ali, oğlunun herkes kadar sağlıklı bir ocuk gibi davranmasını değil kk de olsa oğlunun bir iletişimsel eylemde bulunmasına dahi razı geleceğini sık sık dile getirmektedir. Bunun için Ali, hayatını oğluna adamakta ve hasta oğlunun kısmen de olsa normal bir şekilde iletişim kurması ve sağlıklı bir davranış sergilemesi için elinden gelen tüm imkânları sağlamaya çalışmaktadır.

Filmde yer alan temel mesajlar ise şu şekilde sıralanabilmektedir:

- **Baba Temsilleri:** Baba Temsilleri: Kırılđan, duygusal, hırslı, umutlu bir baba rolünü temsil eden Ali, gayrimeşru bir şekilde olan çocuğuna hem annelik hem babalık yapmaktadır. Bununla birlikte Ali, çocuğuyla iletişim kurmak amacıyla her türlü fedakârlığı da göstermektedir. Filmdeki diğer baba ise Ali'nin babası Haşmet'tir. Haşmet, yaşlı bir erkek karakteri temsil etmektedir. Haşmet, oğlu Ali ve torunu Efe ile tekne de yaşamakta ve geçimini balıkçılık yaparak sağlamaktadır. Haşmet de oğlu Ali'yi tek başına byttği için Ali ile yakın bir kaderi paylaşmakta ve Ali'nin içinde bulunduğu psikolojiyi anlayabilmektedir. Fakat Haşmet'in oğlu Ali'ye birtakım emirler vermesi otoriter baba figürünü göstermekte olsa da film genelinde Haşmet, torunu için elinden bir şey gelmeyen, onun durumuna üzülen, ekonomik sıkıntılar çeken bir babayı temsil ettiği için eril g kaybına uğradığı da söylenbilir. Bu bakımdan hem Ali'nin hem de Haşmet'in, çocuğuna hayatını adayan, duygusal, kırılđan, otorite konusunda yeterince katı olmayan davranışlar sergilemesi onların Türk toplumsal ve kültürel yapısında sert, otoriter, çocuğun kişisel bakımıyla ilgilenmeyen, kuralcı vb. gibi idealize edilen baba rollerinden kısmen ayrıldığı görülmektedir. Bu bağlamda film içerisindeki baba rollerinin geleneksel Türk ailesi içerisindeki baba rollerinden kısmen farklı olduğu ve postmodern aile biçimlerinin söz konusu olduğunu söylemek mümkündür.
- **Postmodern Yaşamda Tamamlanmamış Aile İdeolojisi:** Tamamlanmamış aile, çekirdek ailenin hiçbir zaman kurulmamış halidir. Yani gayri meşru çocuklarla oluşan bir aileyi ifade etmektedir (Kongar, 1996, s.31-32). Gayrimeşru bir biçimde doğan bir çocuğun hikâyesinin anlatıldığı bu filmde tamamlanmamış aile ideolojisine de vurgu yapılmaktadır. Çünkü Leyla ile Ali'nin tek seferlik ilişkileri sonucunda Efe doğmuş ve Leyla'nın oğluna bakamamasından dolayı Efe babasıyla yaşamak durumunda kalmıştır. Dolayısıyla filmde henüz kurulmamış bir aile ideolojisinin söz konusu olmasıyla birlikte, tamamlanmamış ailede doğan Efe'nin yaşadığı sıkıntılar dile getirilmektedir.
- **Toplumsal Eşişsizlik:** Toplumda her birey aynı şartlara ve aynı standartlara sahip olmamaktadır ve hastalık, ekonomik yetersizlik, güçsüzlük ve cinsiyet ayrımcılığı gibi konularda filmde toplumsal eşişsizlik biçiminin söz konusu olduğu görülmektedir. Örneğin filmde, Ali'nin normal bir aile hayatının olmadığı ve Efe'nin annesiz bydği görülmektedir. Aynı zamanda Efe'nin rahatsızlığından dolayı kimi zaman onun dışlanması da toplumsal eşişsizlik biçimine sağlık ve hastalık boyutuyla vurgu yapmaktadır. Bununla birlikte Ali, yaşamını balıkçılık yaparak idame etmektedir. Kimi zaman da Ali, tekneye gelen müşterileri gezdirerek para

kazanmakta ve bu müşteriler genellikle varlıklı kişiler olarak temsil edilmektedir. Ali ise alt veya orta sınıfa mensup bir bireyi göstermektedir.

- **Babanın Desteği ve Çocuk Başarısı:** Bir çocuğun başarısı babanın desteğiyle doğru orantılı olduğu filmde görülmektedir. Zira film boyunca Ali, oğlunun bir başarı elde etmesi için mücadele etmesi ve bunun sonucunda Efe, piyano konusunda belirli bir başarı elde ettiği görülmektedir.

Sonuç ve öneriler

Toplumsallaşma sürecinin temellerini oluşturan aile kurumu, zamansal süreç içerisinde değişim ve dönüşüme uğramıştır. Yani zamanla gelişen ekonomik, ideolojik, kültürel veya teknolojik gelişim ve değişimler sonucunda aile yapısında da bir değişim meydana gelmiştir. Bu bağlamda özellikle sanayi öncesi toplumlarda varlığını sürdüren geleneksel aile ideolojisi sanayinin gelişmesiyle birlikte yerini çekirdek aile yapısına bırakmıştır. Zira kadının çalışma hayatına girmesi, teknolojinin hızlı bir şekilde ilerlemesi, demokratikleşmenin artması ve kadın haklarına daha fazla önem verilmeye başlanması gibi unsurlar çerçevesinde aile yapısında da modern bir yapıya geçiş söz konusu olmuştur. Sosyolojik bir perspektifle, aile yapısı genellikle geleneksel ve çekirdek aile olarak iki biçimde ele alınsa da yaşanan gelişmeler sonucunda postmodern bir yaşama geçişle birlikte, aile kurumunda da birtakım değişimler ortaya çıkarak çeşitli şekillerde yani birçok aile yapısının da söz konusu olduğunu söylemek mümkün hale gelmiştir. Bunlardan biri olarak postmodern bir dönemde tamamlanmamış yani evlenmemiş ebeveynlerin bir araya gelmesiyle doğan çocukların söz konusu olmasıdır. Evlilik dışı ilişki sonucunda doğan çocukların görüldüğü tamamlanmamış aile ideolojisinin sinemada da sıklıkla temsil edilen konuların başında geldiği ileri sürülebilir. Öte yandan toplumsal gelişmelere paralel olarak sinemada baba rollerinin yeniden inşa edildiği, baba ile oğul arasındaki ilişkinin değişim ve dönüşüme uğradığı da söylenebilir.

Bu çalışmada “Hadi Be Oğlum” filmindeki baba rollerinin nasıl inşa edildiği, baba ile oğul arasındaki iletişim biçiminin çocuk üzerindeki etkisinin nasıl sunulduğu ve baba temsillerinin Türk kültürü ve aile yapısı bağlamındaki anlamlarının derinlemesine analizinin sağlanması amacıyla Greimas’ın Eyleyensel örnekçe doğrultusunda söz konusu film çözümlenmiştir. Bu inceleme sonucunda postmodern bir aile ideolojisinin mevcut olduğu ve baba rollerinin Türk gelenek ve göreneklerinden kısmen ayrılarak annelik görevlerinin de yerine getirilmeye çalışılarak yeniden inşa edildiği görülmüştür. Aynı zamanda çocuğuna hayatını adayan, duygusal, kırılgan, otorite konusunda katı olmayan ve çocuğuyla basit bir iletişim kurmak için bile tüm imkânları sağlamaya çalışan baba rollerinin görülmesiyle birlikte, çözümlenen film bağlamında ataerkil bir toplumda idealize edilen baba rollerinden kısmen bir kırılmanın yaşandığı ve babalık rollerinin yeniden inşa edildiği anlaşılmaktadır. Çünkü çözümlenen filmde, baba ile çocuk arasındaki iletişimsel bağlarda herhangi bir kopukluğun olmadığı bunun aksine Ali’nin iletişimsel anlamda oğluya daha sıkı bağları oluşturmaya çalıştığı görülmektedir.

Genel olarak çözümlenen filmdeki baba rollerinin; çocuğuyla iletişim kurmak için çabalayan, çocuğun kişisel bakımıyla ilgilenen, fedakâr, duygusal, çalışkan, para kazanan, kırılgan, yeterince otoriter olmayan ve mücadeleden asla vazgeçmeyen bir biçimde inşa edildiği ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla ataerkil bir toplumda idealize edilen baba rollerinin kısmen dışına çıkıldığı anlaşılmaktadır.

Çözümlenen filmdeki baba rolleri, Türk toplumsal ve kültürel yapısı arasındaki aile yapısını nasıl temsil ettiğine kısaca yaklaşıldığında ise idealize edilen Türk toplumsal ve kültürel yapının söz konusu olmadığı

ve toplumu oluşturan en önemli unsurlardan biri olan aile kurumunda birtakım değişimlerin olduğu görülmektedir. Zira evlilik dışı ilişkiden doğan bir çocuk olan Efe'nin varlığı postmodern bir toplumdaki tamamlanmamış bir aile ideolojisinin hâkim olduğunun açık bir örneğidir. Öte yandan çözümlenen filmde baba ile oğul arasındaki iletişim biçimine bakıldığında Efe, her ne kadar iletişim kurma yetisinden yoksun olsa da Ali, onun sadece bir kez gözlerine bakması için çok çabalamaktadır. Bu çabanın sonucunda ise Efe, babasının gözlerine bakmakta ve piyanoda başarılı bir performans sergilemektedir. Dolayısıyla babanın iletişimsel rolü, Efe'nin başarısı üzerindeki önemli bir etken olarak görülmektedir. Bu noktadan hareketle "Hadi Be Oğlum" filmi özelinde baba rollerinin nasıl inşa edildiği, baba ile oğul arasındaki iletişim biçiminin çocuk üzerindeki etkisinin nasıl sunulduğu ve baba temsillerinin Türk kültürü ve aile yapısı bağlamındaki anlamların nasıl sunulduğunun tespit edilmesiyle birlikte bu çalışmanın, ilgili konuda yapılacak olan çalışmalara ışık tutacağı umulmaktadır. Bunun yanı sıra bu çalışmada elde edilen bulgular sonucunda aşağıdaki öneriler sunulmaktadır.

- 2000 sonrası ve öncesi dönemlerdeki Türk filmlerinde baba rollerinin nasıl temsil edildiğinin belirlenmesi amacıyla içerik analizi vb. gibi yöntemlerle daha fazla film çözümlenerek genel bir bakış açısının sunulması,
- Farklı filmler bağlamında postmodern aile yapısının çocuk üzerindeki etkisinin nasıl temsil edildiğinin belirlenmesine yönelik birtakım çalışmaların yapılması, Türk kültürel ve toplumsal yapısında aile kurumunun nasıl değişime uğradığına dair bir ışık tutacağı düşünülmektedir.

Kaynakça

- Abisel, N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Akbaş, Ö. Z., ve Dursun, C. (2020). Teknolojinin Aileye Etkisi: Değişen Ailenin Dijital Ebeveyn ve Çocukları. *Turkish Studies-Social*, 15(4), 2245-2265
- Akerson F. E., (2016). *Göstergebilime Giriş*. İstanbul: Bilge Yayıncılık.
- Akyüz, M. ve Altun, F. (2022). Aileye Yönelik Sosyal Politikaların Süreç Analizi Yoluyla İncelenmesi. *Sosyal Çalışma Dergisi*, 6(2), s.170-184.
- Arın, E. (2019). Sinan Çetin'in Propaganda Filminin Greimas'ın Eyleysel Örnekçesine Göre Çözümlemesi. Erol G. ve Sadakoğlu M. C. (ed.), *Türk Sinemasını Yeniden Okumak, Değişen Öykü Karakter ve Mekân Anlayışları Üzerine içinde*. İstanbul: Hiper Yayıncılık.
- Aydın, O. Ş. (2017). Bir Görsel Tarih Anlatısı Olarak Ayla Filminin Greimas'ın Eyleysel Örnekçesine Göre Çözümlemesi. *The Journal Of Social Sciences* DOI:10.16990/SOBIDER.3925. 91-100.
- Aydoğan, D. (2020). Hegemonik erkeklik krizi ve Yeni Türk Sineması'nda Erkeklik Halleri. *Erciyes İletişim Dergisi*, 7(1), 1-24.
- Bağder, D. (1999). Sinema Göstergebilimi. *Dilbilim Araştırmaları Dergisi*, 10, 143-152.
- Baloğlu, U. (2013). William Shakespeare'ın Hamlet Yapıtının A. J. Greimas'ın Eyleysel Örnekçesine Göre Çözümlemesi. *The Turkish Online Journal Of Design Art And Communication*, 3 (1), 58-65. Retrieved From [Http://Dergipark.Org.Tr/Tojdac/Issue/13012/156786](http://Dergipark.Org.Tr/Tojdac/Issue/13012/156786)
- Bostan, E. (2013). *Yeni Türk Sineması (2000'li yıllar)*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Bozok, M. (2018). Ebeveynlik, Erkeklik ve Çalışma Hayatı Arasında Türkiye'de Babalık. AÇEV (Anne Çocuk Eğitim Vakfı), 1-4, İstanbul.
- Boztepe, V. (2017). 1960 ve 1980 Askeri Darbelerinin Türk Siyasal Sinemasına Etkileri. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, (27), 153-179
- Çabuklu, Y., (2017). *Toplumsal Kurgular ve Cinsiyetçilik*. İstanbul: Everest Yayınları.

- Can, İ. (2019). Ailenin Tarihsel Gelişimi: Dünü, Bugünü ve Yarını. Aydın M. (Ed) Sistematik Aile Sosyolojisi içinde (s. 65-91). Konya: Çizgi Kitapevi.
- Çomak, M., İşeri, K., A. Karakul, S. (2020). Benlem Öyküsünün Göstergibilimsel Çözümlemesi. DEÜ Edebiyat Fakültesi Dergisi, Cilt:7, Sayı:1, ss. 1-24.
- Connell, R. W. (1998) Toplumsal Cinsiyet ve İktidar, Toplum, Kişi ve Cinsel Politika (Çev. Soydemir C.) İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Çopuroğlu, Y. C. ve Mengi, A. (2014). Toptumsal Dışlanma ve Otizm. Electronic Turkish Studies, 9(5), 607-626.
- Crespi, I., ve Ruspini, E. (2015). Transition to fatherhood: New perspectives in the global context of changing men's identities. International review of sociology, 25(3), 353-358.
- Creswell, J. W. (2013). Nitel Araştırma Yöntemleri, Beş Yaklaşımına Göre Nitel Araştırma ve Araştırma Deseni (3. Baskıdan Çeviri). (Çeviri Ed. Mesut Bütün ve Selçuk Beşir Demir). Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Demir, Z. (2021). Değişen Toplumlarda Ailenin Değişmeyen Özellikleri. Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi (ÇÜİFD), 21(2), 770-791.
- Ekiz, F. Y. (2020). Kemal Sunal Filmlerinde Anne ve Baba Temsili. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.
- Elkind, D. (1999). Çocuk ve Toplum, (Çev. Öngen, D.), Ankara: Ankara Üniversitesi ÇOKAUM Yayınları, No:3.
- Erkut, Z., Balci, S., ve Yıldız, S. (2017). Tarihsel süreç içinde çocuk. Çocuk ve Medeniyet, 2(3), 17-28.
- Franklin, B. (1993) Çocuk Hakları. (Çev. Türker A.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gönül, D. A. (2021). “Gökyüzü Ne Kadar Yüksek?” Kitabının Aj Greimas’ın Göstergibilimsel Çözümlemesi İle İncelenmesi. Sözeltili Çocuk ve Gençlik Edebiyatı Dergisi.
- Greimas, A. J., Perron P., Collins F. (1989). “On Meaning.” New Literary History 20. No. 3 (1989): 539-50. Doi:10.2307/469352
- Güçhan, G. (1991). Toplumsal Değişme ve Türk Sineması: Kente Göç Eden İnsanın Türk sinemasındaki Değişen Profili. Anadolu University (Turkey).
- Gülçur A., S., (2016) Türk Sinemasında Yeşilçam Dönemi. Bu Toprakların İletişim Tarihi İçinde. (Ed. Engin Çağlak) Ankara: Nobel. S. 227-235
- Güler D., ve Ulutak N. (1992). Aile kavramının Tarihsel Gelişimi ve Türk Toplum Yaşantısında Aile, Kurgu Dergisi (11), s. 51-76.
- Güneş, A. (2014). Melih Gülgen'in Tatar Ramazan Sürgünde Filminin Greimas'ın Eyleyenler Modeline Göre Çözümlemesi. İstanbul Arel Üniversitesi İletişim Çalışmaları Dergisi, 3 (5) , 1-31 . Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/isauicder/issue/31610/375936>
- Hatıpler, M. (2021). Modernizm ve Postmodernizm Sürecinde Aile Erişim Linki: [https://Haberajandanet.Com/Article/Modernizm-Ve-Postmodernizm-Surecinde Aile/Khfeyalfx7ol3a8kwbbe#:~:Text=Postmodernizmin%20birinci%20aile%20odeli%20oolan,İlgi%2c%20ili%C5%9fki%20ve%20osorumluluklar%C4%B1%20oyoktur.](https://Haberajandanet.Com/Article/Modernizm-Ve-Postmodernizm-Surecinde-Aile/Khfeyalfx7ol3a8kwbbe#:~:Text=Postmodernizmin%20birinci%20aile%20odeli%20oolan,İlgi%2c%20ili%C5%9fki%20ve%20osorumluluklar%C4%B1%20oyoktur.)
- <https://www.beyazperde.com/filmler/film-260240/basin-elestrileri/#:~:text=S%C3%B6zc%C3%BC,-Yazar%3A%20Burak%20G%C3%B6ral&text=Filmde%20dile%20getirilmese%20de%20Efe,detaylar%20Asperger%20sendromunu%20oakla%20getiriyor.>
- İnci, Ü. H. (2023). Kemal Sunal Filmlerinde “Baba” Figürünün Temsili. Lokum Sanat Ve Tasarım Dergisi, 1 (2) , 165-180.
- İpek, Ö. (2016). Muhafif Sinema ve 2000’li Yıllar Türkiye Sinemasından Muhafif Görünümler. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı, İstanbul.

- Karadoğan, U. C. (2019). "Çocuk ve Çocukluk" Kavramının Tarihsel Süreçte Değerlendirilmesi. *Çocuk ve Medeniyet*, 4(7), 195-226.
- Koçak, D. (2018). Türk Sinema Tarihine Bir Katkı: Tarihsel Süreç İçerisinde Milli Mücadele Konulu Üç Film. *Atatürk Dergisi*, 7 (2) , 97-118
- Kongar, E. (1996). *Türkiye Üzerine Araştırmalar: İzmir: Kentsel Ailenin Değişimi Kayseri: Kent Planlaması İçin Toplumsal Araştırma Altındağ: Yerleşik Bir Gecekondu Bölgesi (2. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.*
- Maşalı, M. (2023) Taha Abdurrahman'ın Zaviyesinden Postmodern Aile ve Ahlaki Değerlerde Tersine Dönme. *Süleyman Demirel Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* (50), s.137-157.
- Medin B. (2019). Film Anlatısında Kahramanın Değişen Özne Konumu: Başkalarının Hayatı Filmi Örneği. *Erciyes İletişim Dergisi - Issn: 1308-3198. 6 (1), 149-168. <https://Dergipark.Org.Tr/Download/Article-File/630654>.*
- Meşeli, E. (2021). Yeşilçam Sinemasındaki Baba Tipinin Atalar Kültü Bağlamında İncelenmesi, *Türk Dünyası Akademik Bakış*, 18 (76), 90-109. Doi: 10.52703/Ay.16
- Önder, S., ve Baydemir, A., (2005). Türk sinemasının gelişimi (1895-1939). *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(2), 113-135
- Özgür, Ö. (2017). *Türk Sinemasında Baba Temsili. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.*
- Özön, N. (1985). *Sinema uygulama sanatı tarihi. İstanbul: Hil Yayınları.*
- Parsa A.F., ve Olgundeniz S. S., (2014). İletişimde Göstergebilim ve Anlamlandırma Sürecini Örneklerle Değerlendirme. Güneş A. (Ed.) *İletişim Araştırmalarında Göstergebilim Yazınsaldan Görsele Anlam Arayışı içinde, Konya: Literatürk Academia.*
- Parsa, A. (2012). *Sinema Göstergebiliminde Yapısal Çözümleme: Sinemasal Anlatı Sunumu ve Kodlar. Görsel Metin Çözümleme (Ed. Özlem Güllüoğlu). Ankara: Ütopya Yayınevi, 11-34.*
- Pösteği, N., (2004) *1990 Sonra Türk Sineması, İstanbul: Es yayınları.*
- Postman, N. (1995) *Çocukluğun Yokoluşu. (Çev. İnal K.), Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.*
- Propp, V. (1985). *Masalın Biçimbilimi. Çev., Mehmet Rifat ve Sema Rifat. İstanbul: BFS Yayınları.*
- Rifat M., (2007). *Homo Semioticus ve Genel Göstergebilim Sorunları. İstanbul: Yapı Kredi Kültür ve Sanat Yayıncılık.*
- Sağlam, M., & Neriman, A. R. A. L. (2016). Tarihsel süreç içerisinde çocuk ve çocukluk kavramları. *Çocuk ve Medeniyet*, 1(2), 43-56.
- Savci, İ. (1999). *Toplumsal Cinsiyet ve Teknoloji. Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 54(01) s. 123-142.
- Sığırcı İ., (2017). *Göstergebilim Uygulamaları Metinleri Görselleri Sanat Yapıtlarını Ve Olayları Okuma. 2. Baskı, Ankara: Seçkin Yayıncılık.*
- Sormaz, F., ve Yüksel, H. (2012). Değişen çocukluk, oyun ve oyuncağın endüstrileşmesi ve tüketim kültürü. *Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 11(3) s. 985 -1008.
- Sözen, E. (1999). *Söylem Belirsizlik, Mübadele, Bilgi/Güç ve Refleksivite. İstanbul: Paradigma Yayınlar*
- Telli, A. A. (2014). *3-6 Yaş Grubu Çocuğu Olan Babaların Babalık Rolü Algısı ve Etkileyen Faktörlerin Belirlenmesi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü Ebelik Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.*
- Tin, N. ve Alptekin, D. (2022). Tarihsel Süreçte Babalık Deneyimlerinin Toplumsal Cinsiyet Analizi. *Sosyoloji Dergisi*, (43), s.155-191.
- Torres, C., Vallejo-Huanga, D. ve Ocana, XR (2021). Postmodern bağlamda aile işlevleri ve değişimlerinin niceliksel değerlendirmesi. *Helyum*, 7 (6).

- Uğur, S. B., (2018). Geçmişten günümüze şekillenen çocukluk algısı ve çocuk yetiştirme pratikleri. Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, 1(45), 227-247.
- Uluyağcı, C. (2001). Sinemada erkek imgesi: farklı sinemalarda aynı bakış. Kurgu Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli İletişim Dergisi, 18(18), 29-39.
- Ünal, F. ve Kök, E. E. (2015). 0-6 Yaş Çocuğu Olan Ebeveynlerin Babalık Rolüne İlişkin Görüşleri. International Journal of Social Sciences and Education Research. Online, <http://dergipark.gov.tr/ijsser> 1(4): 1142-1153.
- Yüksel Akıncı, N. A. (2015). Kültürel bir ürün olarak Türkiye’de sinema filmlerinde okul, öğretmen ve öğrenci temsilleri. Global Media Journal TR Edition, 6(11), 1-17.
- Yurdigül, A. ve Deveci M., (2021). Yeni İletişim Teknolojileri Ekseninde Ebeveynliğin Dönüşümü: Fırsatlar Tehditler. Zinderen A. (Ed.) Dijital Sosyoloji Çalışmaları içinde Ankara: Nobel. s. 139-159.