

KEMAL SUNAL FİLMLERİNDE “BABA” FİGÜRÜNÜN TEMSİLİ
The Representation of the “Father” Figure in Kemal Sunal Films

Ülkü Hayriye İnci¹

Makale Bilgisi	Özet
<i>Araştırma Makalesi</i> <i>Gönderilme:</i> 29 Haziran 2023 <i>Kabul:</i> 17 Temmuz 2023 <i>Anahtar kelimeler:</i> <i>Sinemada baba,</i> <i>Ataerkil yapı,</i> <i>Toplumsal değişim</i>	Sinema kültürel değerlerin aktarımında rol oynayan sanatsal üretim araçlarından biridir. Bu bağlamda sinemada aileye, özellikle de aile temeli üzerinden baba figürüne de sıklıkla yer verilmektedir. Özellikle Yeşilçam filmleri bu kültürel dokuyu etkin bir şekilde yansıtmaktadır. Tarihsel süreç içinde toplumsal değişim ve dönüşümler, Türk kültüründe baba figürünün de yeniden yapılanmasını sağlamıştır. Türk kültüründe babanın kutsal görünmesi atalar kültürüyle ilişkilendirilmesiyle birlikte, babanın konumu ve söz hakkı hep ön planda tutulmuştur. Bu anlamda atalar kültü Yeşilçam sinemasındaki baba figüründe de görülmüştür. Bu kapsamda 1976-1991 yılları arasında Yeşilçam filmlerinde, Kemal Sunal'ın baba rolünde yer aldığı sekiz film seçilerek incelenmiştir. Yöntem olarak film sahnelerine ulaşmak için doküman analizi ve filmlerde tespit edilen baba algısı, babaya karşı tutum, davranış ve söylemlerin değerlendirilmesi için içerik analiz yöntemi uygulanmıştır. Seçilen filmler 1976-1991 yılları arasında yer alan Kapıcılar Kralı, Kılıbık, Atla Gel Şaban, Kiracı, Talih Kuşu, Düttürü Dünya, Boynu Bükük Küheylan ve Varyemez adlı filmleri içerik analizi yöntemi ile incelenmiştir. Ayrıca çalışmada 1970'li yıllarda etkin olan kentleşme ve kent kültürünün etkisiyle birlikte aile yapısındaki değişim ve dönüşümler, seçilen filmlerdeki kahramanlar üzerinden aktarılmıştır. Bu çalışmada toplumsal rol temelinde babanın temsili ele alınmış ve baba figürünün güncelliği sorgulanmaya çalışılmıştır.
Article Information	Abstract
<i>Research Article</i> <i>Received:</i> June 29, 2023 <i>Accepted:</i> July 17, 2023 <i>Keywords:</i> <i>Dad in the cinema</i> <i>Patriarchal structure</i> <i>Social change</i>	Cinema is one of the artistic production tools that play a role in the transfer of cultural values. In this context, the family, especially the father figure on the basis of the family, is frequently featured in the cinema. Especially Yeşilçam films reflect this cultural texture effectively. Social changes and transformations in the historical process have also provided the restructuring of the father figure in Turkish culture. In Turkish culture, the father's position and the right to speak have always been kept in the foreground, together with the fact that the father is seen as holy and is associated with the cult of ancestors. In this sense, the cult of ancestors is also seen in the father figure in Yeşilçam cinema. In this context, eight films in Yeşilçam films between 1976-1991, in which Kemal Sunal took the role of the father, were selected and analyzed. As a method, document analysis was used to reach the movie scenes, and the content analysis method was used to evaluate the perception of father, attitudes, behaviors and discourses determined in the films. Selected films, King of Doorkeepers, Henbitk, Atla Gel Saban, Tenant, Lucky Bird, Düttürü Dünya, Boynu Bükük Küheylan, and Varyemez, which took place between 1976-1991, were analyzed by content analysis method. In addition, the changes and transformations in the family structure with the effect of urbanization and urban culture, which were effective in the 1970s, were conveyed through the heroes in the selected films. In this study, the representation of the father on the basis of social role is discussed and the actuality of the father figure is tried to be questioned.

Kaynak/Cite: İnci, Ü. H. (2023). Kemal Sunal filmlerinde “baba” figürünün temsili. *Lokum Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(2), 165-180.

 **iThenticate**
İntihal / Plagiarism

Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve yayın öncesi intihal taraması yapılmıştır. / This article has been reviewed by at least two reviewers and has been checked for plagiarism before publication.

Copyright © Published by Karabük University, Karabük, TÜRKİYE

¹ Öğr. Gör., Karabük Üniversitesi (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Sosyoloji Doktora Öğrencisi), ulkuinci@karabuk.edu.tr, ORCID: 0000-0002-2294-5852

GİRİŞ

Aile, tarihsel süreçte Türk toplulukları için önemli bir konumda yer almaktadır ve Türk aile yapısı da çeşitli dönüşüm geçirerek günümüze kadar varlığını sürdürmektedir. Aile, tarih boyunca dünyada yaşanan ekonomik, sosyal, siyasal ve teknolojik birçok gelişmeden etkilenmiştir. Bu gelişmelerin getirdiği değişimler, Türk sinemasına da yansıtıldığından, aile kurumunun yaşadığı değişimler sinemanın temel temsili haline gelmiştir. Filmde filme farklılık gösteren sosyal bir kurum ailenin, temsil biçimleri, filmleri üretenlerin bakış açılarına göre bir anlam kazanarak, aile kurumunu birbirinden farklı paradigmalara Türk filmlerinde yer edinmesini sağlamıştır. Sinemada Türk ailesinin nasıl temsil edildiği, nasıl aktarıldığı önemlidir. Çünkü sinema, çok geniş kitlelere hitap eden, tutum ve davranışların geliştirilmesini ya da değiştirilmesini sağlayan, kanaat üreten bir aktör konumunda yer almaktadır. Bu çalışmanın konusunu, Kemal Sunal filmlerinde ailenin temel yapı taşı olan baba figürünün temsili ve dönüşümü oluşturmaktadır. Kemal Sunal; en çok izlenen, içerisinde sosyal mesajlar barındıran seksen iki filmde rol almış ve halkın sevgisini kazanmış en önemli Yeşilçam komedi aktörlerinden birisidir. Kemal Sunal, rol aldığı filmlerde; kimi zaman işçi, kimi zaman öğrenci, kimi zaman patron, kimi zaman şarkıcı, kimi zaman politikacı ve kimi zaman da köylü rollerinde karşımıza çıkmıştır. Bu çalışma Kemal Sunal filmlerinde baba figürünün nasıl temsil edildiğini belirlemeye çalışmaktadır. Bu doğrultuda Kemal Sunal'ın baba olarak rol aldığı filmler içinden sekiz tanesi seçilmiş ve içerik analizi yöntemi ile incelenmiştir.

Sinema toplumsal yaşamda yer alan olay ve olguların, söylemlerini temel ve yan anlamlarıyla perdeye taşımaktaki başarısını başta sosyoloji olmak üzere birçok alanda inceleme/eleştirme yöntemi ile çözümlenmesini sağlamıştır. Sinema çoğu konuda olduğu gibi aile içerisinde özel bir konuma sahip babanın temsiline ilişkin güçlü temsilleri bünyesinde barındırmaktadır. Türk sinemasında yer alan baba temsilleri genel olarak toplumsal anlamda babalık rolleriyle doğru orantılı bir şekilde aktarıldığı söylenebilir. Türk sinemasındaki baba karakterleri uzun bir zaman aralığında çocuklarının hayatlarında etkili olan ve önemli rollere sahip bireyler olarak belirtilmiştir. Babalar, genellikle filmlerde çocuklarının sıkıntılarını çözebilecek bir yetkide olan karakterler olarak aktarıldığı için, bir anlamda güvence sağlayan, aynı zamanda da otoriter bir kişilik olarak da gösterilmiştir. Babanın aileyi koruyan ve evin geçimini üstlenen bir kimlik üstlenmesi nedeniyle, ailesinden bir takım beklenti içerisine girmekte ve onlardan itaat ve uyum gibi davranışları göstermesini beklemektedir. Baba, otoriter bir güç olmasının yanı sıra, çocuklarına haksızlık eden, ailesine psikolojik ve fiziksel şiddet uygulayan, ailesine karşı sorumluluklarını yerine getirmeyen bir figür olarak da sunulabilir. Bunun örneklerini Hüseyin Peyda, Turgut Özatay, Hayati Hamzaoğlu, Ali Şen gibi isimlerin baba rolünde yer aldığı filmlerde görebiliriz. “Sinema içeriği sağlam bir dramatik yapı şeklinde kurulduğunda, bir sorunun olması durumunda, bu sorunu çözen, genellikle karşısında durulması zor bir otorite olmasının yanı sıra sevgi ve şefkat unsurlarını içerisinde barındıran bir baba modeline sahiptir. Çoğu zaman Hulusi Kentmen tarafından canlandırılan iyi kalpli ve otoriter baba figürü, toplum için ideal baba modeli olarak sunulmaya çalışılmaktadır” (Yağız, 2009, s.86-93).

Babanın otoritesini elinde tutmasını sağlayan en temel özelliklerden biri de evin ekonomik geçimini sağlamaktır. Türkiye’de 1950’den itibaren yaşanan dönüşümler sonucunda, babanın ekonomik iktidarını elinde tutan bu rolünde de bazı değişimler meydana gelmeye başlamıştır. Bu değişimi etkileyen en önemli unsurlardan biri de 1950’lerde başlayan tarımda makineleşmenin artmasını sağlayan devlet politikalarıdır. Tarımda makineleşme ile birlikte tarımda çalışacak bireylere olan ihtiyaç azalmış ve bu

durum da göçlere neden olmuştur. Göçler ise, yeni iş kollarının oluşmasını sağlamıştır. Aynı zamanda Batı'nın sanayileşmesiyle birlikte, ülkelerin iş gücü ihtiyacı olduğu için, Türkiye'den, işçi göçleri başlamıştır. Başta Almanya olmak üzere, birçok Avrupa ülkesine erkekler/babalar gitmeye başlamıştır. İç ya da dış göç fark etmeksizin göçe dahil olan aile bireylerinin erkekleri dışında, diğer aile bireyleri de çalışma hayatına dahil olunca, baba figürü güç kaybı yaşamaya başlamıştır (Kandiyoti, 2010, s.335-336; Kandiyoti, 2007, s.192-193; Tekeli, 2010, s.107; Kaplan, 2004, s.28). Bu sürecin sonucunda baba artık evin geçimini sağlama konusundaki gücünü kaybetmiş, babanın aile içerisindeki eski iktidar gücü ve önemi kalmamıştır. Bu durum babanın mutlak otoritesinin gitgide azalmasına neden olmuştur. Baba figürünün bu temsil dönüşümü Türk sinemasındaki baba temsilini de doğrudan etkilemiştir. 1950'li yıllarda baba figürünün sinemada temsili genellikle sıcakkanlı, güler yüzlü, sert görünen ancak sevecen bir şekilde aktarılmıştır. Ancak Özgür'e (2017, s.46) göre; "1960'lı yıllarda babanın sinemadaki temsili, o dönemdeki toplumsal konumdan etkilendiği için, babanın otoritesinin sarsıldığı ve eski gücünü kaybettiği temsiller görülmeye devam etmiştir. Batı'da 1970'li yıllarda da ev işleriyle ilgilenen, çocuklarının günlük sorunlarına daha fazla eğilen, ailesini ilgilendiren konularda daha fazla iş birliğine açık baba imajı desteklenerek, yeni babalık söylemi güçlendirilmiştir. Yeni babalık söyleminin güçlendirilmesinde ikinci dalga feminizmin ve post-fordist hizmet ekonomisinin önemli ölçüde etkili olduğu söylenebilir". 1970'li yıllarda baba figürü genellikle çocuk imgesi üzerinden değerlendirilmeye çalışılırken, 1980'li yıllarda babanın toplumsal yaşamdaki değişimler doğrultusunda nasıl dönüşüme uğradığı, bu dönüşümün aileyi nasıl etkilediği üzerine yoğunlaştığı gösterilmektedir. Zeybekoğlu'na (2013, s.304) göre; babalık konusundaki çalışmalar 1980'den önce başlanmıştır, ancak 1990'lı yıllarda artış göstermiştir. 1990'lı yıllardan itibaren Türk sinemasında baba figürü özelinde erkeklik temsiline yönelik kriz baş göstermiştir. Bu durumda kadınların sosyal ve ekonomik yaşama dahil olması da belirleyici olmuştur. 1990'lı yıllardaki filmlerde baba figürünün yokluğu ciddi anlamda sorun yaratmıştır ve filmlerde bu durum temel bir sorun olarak yer almıştır. Ayrıca bu dönemde babalar, çocukların hayatına sadece işten eve döndüklerinde doğrudan (çocukla oyun oynamak, sohbet etmek ya da ödevlerine yardım etmek vb.) katkı sağlamışlardır. 2000'li yıllarda ise baba figürünün etkisi, eskisi kadar etkili olmasa da yer edinmeye başlar, fakat baba otoritesine bir karşı çıkma çabası da belirgin hale gelmeye başlamıştır.

Baba ve Babalık Kavramları

Türkçe'de baba kelimesi ilk olarak fizyolojik bir özellik olarak ifade edilmiştir. Parman'a (2001, s.79) göre; baba kelimesi Farsça'da peder kelimesiyle eş anlamı olarak kullanılmakta, aynı zamanda diğer Batı dillerinde de pader, vater ve father şeklinde yer edinmektedir. Şahin ve Demiriz'e (2014, s.275) göre; baba, çocuğun anne karnında düştüğü andan itibaren tüm yaşamı boyunca önemini değiştirerek koruyan kişi olarak ifade edilmektedir.

Baba, aile kurumunda söz hakkı öncelikli olan ve etkin bir konuma sahip kişi olarak nitelendirilebilir. Baba ile ilgili önceliklere uygun bir biçimde ortaya konan davranışlara göre davranmasına da babalık denilmektedir. Babalık kelimesinin tanımı topluma, kültüre ve döneme göre değişkenlik göstermediği için tek bir tanımı yapılamaz. Babalık kelimesi daha çok erkek bir ebeveyn ve onun çocukları arasındaki sosyal ve biyolojik ilişkiyi açıklamak için kullanılmaktadır. Coltrane'e (2010, s. 433) göre; babalık, aile ve toplumda erkelerin sahip olduğu sorumluluk, hak, görev ve faaliyet alanlarına ilişkin değer yargılarından oluşmaktadır. Aynı zamanda babalık kültür, siyaset ve din gibi

değer yargılarının kurumsallaştırmış olduğu uygulama ve beklentiyi kapsamakla birlikte zaman zaman da belirsizlik riskini içerisinde barındırmaktadır.

Erkekler için baba olmak, kadınlar için doğurarak anne olmak gibi somut bir bağlantı ile konumlandırılmamaktadır. Çocuk ile babası olan erkek arasında doğrudan biyolojik bir bağlantı olmasının belirgin kanıtının anne olan kadının onayı ile somut hale gelecektir (Sancar, 2009, s.120-121). Babalık aynı zamanda bireysel bir deneyimin ürünü olduğu gibi, yaşanan toplumun sosyal kültürel yapısından da etkilenen bir alandır. Çünkü baba ve babalık yapma şekli toplumsal ilişkilerden ve toplumsal bağlamlardan etkilenerek üretilmektedir. Babalık, aile sisteminin temel yapı taşlarından biridir. Erkekler, etkin bir şekilde babalık rolünü üstlendiklerinde, çocuklarının günlük yaşamındaki bütün gelişim alanlarını olumlu yönde etkileyerek, dönüşüme uğratmaktadır. Baba için, çocukla bir şeyler yapmak, çocuğa bir şeyler öğretmek, çocukla oynamak, çocuklarının ödevlerine yardım etmek, duygu ve düşüncelerini dinleyerek onun ahlaki ve kişilik gelişimi desteklemek gibi davranışlarda bulunması, çocuklar için önemli bir model örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Babanın çocukla etkileşimi, çocuğa verdiği önem ve tepki biçimi, çocuk üzerinde bir uyarıcı ve disiplin etme unsuru olarak kendisini göstermektedir. Bunun için babanın çocukların temel gereksinimleriyle ilgilenmeleri ve onlarla vakit geçirmeleri çok önemlidir. Baba, çocukla ne kadar başarılı ve sağlıklı bir iletişim kurarsa o derece etkin bir konumda yer alır.

Türk Toplumunda Babanın Yeri ve Önemi

Yaratıcı Eski Türklerin aile yaşamına ilişkin bilgiler sözlü kültür ürünleri olan destanlar, Dede Korkut Hikayeleri ve Türkologların yapmış olduğu araştırma sonuçlarından öğrenilmektedir. İslamiyet öncesi Türk toplumlarında ana soylu ve baba soylu olmak üzere iki aile biçimi görülmektedir. Ancak Türk toplumunda daha çok baba soylu aile anlayışı yaygındır. Eski Türkler'de babaya kang denilmiş, daha sonra ata kelimesi kullanılmaya başlamıştır. Anadolu'da ise ece, ici, ede, eye gibi kelimeler kullanılmıştır. Bu kelimeler genel olarak evin büyüğü, ailenin reisi anlamlarında kullanılarak, babanın gücünü temsil eden bir araç olmuştur (Aksoy, 2011, s. 12; Tezcan, 2000, s.14). Bu durum babanın kural koyucu, düzen sağlayıcı ve soyun devamını sağlayıcı unsur olarak görülmesi neticesinde, artı bir değer atfedilmiştir. Yani Atalar Kültü inancı hakim olmuştur. Bu inanç Türkler'in İslamiyet'i kabul etmesinden sonra da devam etmiştir. Baba, her zaman otorite sahibi olarak görülmüş ve her koşulda ona saygı duyulmaya devam edilmiştir.

Osmanlı'da baba imgesi padişaha atfedilmiş ve padişah halkın babası olarak görülmüştür. Bu yüzden padişah ve otoritesi çok önemsenmiştir. Padişahın, yani otoritenin olmaması, devletin parçalanacağı anlayışının oluşmasına neden olduğu için, tahtın boş kalmaması ve otorite boşluğunun olmaması için taht babadan oğula geçen bir gelenek haline getirilmiştir (Esen, 1991, s.8). Aynı şekilde saray dışında da aileler arasında babanın etkin olduğu yapılanmalar görülmüştür. Aile içerisinde erkek çocukları birer güvence, ailenin devamı, yaşlılıkta sığınılacak liman ve bir statü aracı olarak görülmüştür (Kandiyoti, 2007, s.134). Yani Osmanlı toplumunda erkek çocuğa sahip olmanın değerli olduğu bilindiği için, çok eşlilik doğal karşılanmıştır. Tımar sisteminde de tımar sahibi olan babalar, tımarlarını oğullarına bırakarak erkek çocuklarına verilen değeri belirtmişlerdir (Demirel, Gürbüz, Tuş, 1992, s.102-113). Yani babalar, erkek çocuklarına, kız çocuklarından daha fazla maddi ve manevi imkan sağladıkları buradan anlaşılmaktadır. 1839 Tanzimat Fermanı'nın ilanı ile birlikte Osmanlı'da geleneksel anlayış değişime uğrayarak, Batı temelli modern düşünce anlayışı hakim olmaya

başlamıştır. Bu dönemde modern bir baba figürü inşa edilmek istenmiştir. Babalar, evine ve çocuklarına mutlu bir ortam sağlamalı, onlarla vakit geçirmeli, dışarıda vakit geçirmektense aile içine odaklanmalıydı. Bu durumda babanın sadece ev dışındaki rolü değil, ev içerisindeki rolü de çok belirleyici olacaktı. Bu durum babadan oğula geçen düşünceye ters bir durum olduğu için, baba otoritesinin zayıfladığını düşünenler, hatta kendilerine yol gösterici baba figürü bulmak için dönemin romanlarına sığınanlar olduğu da ifade edilmektedir. “Tanzimat döneminden itibaren devam eden yeni erkeklik modeli oluşumu, Meşrutiyet döneminde de devam etmiş ve bu dönemde kadın-erkek ilişkilerinin yeni boyuta taşınması için reform çalışmaları yapılmıştır. Fakat Osmanlı erkek ve kadınları modern aile yapısına yönelik gerçekleştirilen reformları günlük hayatlarında başarılı bir şekilde uygulayamamışlardır” (Saraçgil, 2005, s.163-168).

1923 yılında Cumhuriyet’in ilan edilmesiyle birlikte Türk toplumunda, özellikle aile yapılanmasında köklü değişimler meydana gelmiştir. Bu dönemde kadınlara yönelik reformların yapılması, erkek egemen toplum yapısında da değişimlerin olmasını sağlamıştır. Bu durum karşısında erkeğin/babanın egemen olduğu yapılanma kadının kamusal alana girmesiyle yumuşatılmıştır. Bu durum aile içerisindeki cinsiyete dayalı iş bölümündeki yapılanmayı da etkileyerek, daha çok eşitlikçi anlayışın hakim olduğu bir alana evrilmiştir. Çocuk sahibi olmada erkek çocuk isteği ve beklentisi azalmaya başlamış ve aileler artık kız çocuklarına da yatırım yapmaya başlamıştır. Kız çocukları her alanda eğitim olanağı yakalamış, erkekler kadar olmasa bile sosyalleşme süresine dahil olmaya başlamışlardır. Kadınların eğitimde dahil edilmesiyle birlikte, aile yapılanmasında demokratikleşme süreci başlamıştır. Dahası Cumhuriyetin ilk yıllarında kent temelli aile yapılanması bu yeni değişim ve gelişimden etkilenirken, kırsal alandaki aile yapılanmalarında eski geleneklere göre aileler varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Kırsal bölgedeki çekirdek aile bireylerindeki çocuklar evlenip, baba evlerinden ayrıldıklarında bile genel olarak ailelerine yakın alanlarda yaşamaya devam ederler. Bu durumda ayrı evlerde yaşansa bile genellikle geleneksel birliktelik varlığını devam ettirmekte ve ilerleyen zamanlarda yaşlanan anne ve babanın bakımını çocukları üstlenip, babanın sorumluluklarını yerine getirmektedir. Bu sorumluluğu genellikle evin erkek çocukları üstlenmektedir. Kırsal bölgedeki geniş ailelerdeki yapılanmada ise; aile reisi baba, eşi, çocukları, aile reisinin anne ve babasıyla birlikte yaşama ön plandadır. Aynı evi paylaşan birden çok evli bireyin bir arada yaşadığı geniş aile yapılanmasında babanın otoritesi hakim ideoloji olarak ataerkil yapıdan kaynaklanmaktadır (Serter, 199, s.107-111).

1950’li yıllarda tarımda makineleşme yaygınlaşınca, toplumsal değişim de hız kazanmıştır. Geçimlerini topraktan sağlayamayan ailelerin erkekleri, yeni olanaklar elde edebilmek için şehirlere göç etmek durumunda kalmışlardır. 1950’li yıllardaki bu göçle yaşanan dönüşüm sürecinin topluma yansımaları, kırsal toplum yapılanmasını temelden sarsmıştır. Bu durum toplumsal tabakalaşmayı, mesleki çeşitliliği ve insan ilişkilerini doğrudan etkilemiştir. Topraklarından kopan köylüler, köy yapılanmasından çıkmış ve kent ortamında kendilerine uygun nitelikli iş bulamayınca da daha çok marjinal meslekler olan işportacılık, inşaat işçiliği, çakmakçılık, gibi ucuz işgücüne yönelmişlerdir. Dahası kentlileşmek, kente uyum sağlamak ve kentte yaşamlarını sürdürebilmek amacıyla ev bulmak ve kentin pazar ekonomisine katılmak için kendi ekonomik kaynaklarına ve akrabalık/hemşehrilik ilişkilerine dayanarak gerçekleştirme amacına yönelmişlerdir (Kıray, 1999, s.323-324). Bu durum ailede babanın gücünün sarsılmasına neden olmuştur. Yeni maddi ve simgesel kaynaklar olan sermaye, eğitim ve politik kaynakları daha önemli hale gelmiş ve bu kaynakları sağlayan babalar yeni statüler elde ederek,

hakimiyetlerini devam ettirmeye başlamışlardır. Dahası erkeklerin/babaların statüleri, yaştan, soy bağından ya da kandan değil, yeni maddi ve simgesel kaynaklardan sağlanmaktadır (Kandiyoti, 2007, s.192-193).

1960'lı yıllarda hem iç hem de dış göçler yaşanmaya devam etmiştir. Özellikle 1960'lı yıllarda Yeşilçam sineması ortaya çıkmış ve dönemin toplumsal gerçeklerini beyaz perdeye aktarmaya başlamıştır. İç göçün artmasıyla birlikte 1960'lı yıllarda gecekondulaşma sorunu ve buna bağlı olarak aile bireylerinin iş sürecine dahil olmaları en çok ele alınan toplumsal gerçeklerden biri olmuştur. 1970'li yıllarda babaların otorite yapılanmaları her ne kadar toplumsal yapıdaki değişimlerle sarsılsa da, babalar halen aile içerisindeki kararlarda etkili güç olarak görülmeye devam etmiştir. Aynı zamanda bu dönemde gençler babalarının otoritesine karşı çıkarak, onların değer yargılarını da eleştirmeye başlamıştır. Bu durumda gençler kendi kararlarını almak istedikleri bir dönemde, 1980 darbesi gerçekleşmiştir. Bu süreçte mağduriyet duygusu içerisine giren toplum, zor durumlarla karşı karşıya kaldıkları, devlet babanın koyduğu yasa karşısında suçsuz yere cezalandırıldıkları için, kurban olduklarını düşünerek, çocukluk duygusuna sığınarak bu duygudan kurtulmaya çalışmışlardır. Bu yüzden kartpostalda ağlayan sarı saçlı masum çocuğu, çocuk kahramanın ön planda olduğu filmleri ve acıların çocukları olarak ön plana çıkan çocuk sanatçıları çok sevmişler ve kendilerine yakın hissettikleri için, onların dertlerini dile getirdikleri şarkılardan dolayı, arabesk şarkıcılara baba diye hitap etmişlerdir (Gürbilek, 2004, s.39-45). Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur, Müslüm Gürses gibi şarkıcılar köyden gelen göçmen bireylerin isyanını dile getirerek, şehrin kenar semtlerinde kalan ve şehir tarafından benimsenmeyen bireylere bir aidiyet duygusunun oluşmasını da sağlamışlardır (Yalvaç, 2013, s.54-55). 1980'li yıllarda Türk toplumunun yaşadığı bu yetimlik duygusunun temelini, gerçek bir babadan yoksun olma ve adil bir babaya sahip olmama oluşturmaktadır (Gürbilek, 2004, s.39-44).

1970'lerde sabretme ve dayanmanın simgesi haline gelen, adil olmayan bir babanın varlığı karşısında aile yapısını ve aile haklarını savunan Orhan Gencebay'ın yerine İbrahim Tatlıses geçmiştir. İbrahim Tatlıses, kendi sesini duyurmayı tercih etmiştir. Bu süreç içerisinde köy kökenliler, kendilerine şehirli bir kimlik oluşturmakla kalmamış, dahası şehirde kendi köy yapılanmasını ve Batılı olmak için gün yüzüne çıkarmadığı unsurları da ön plana çıkarmaya başlamıştır (Gürbilek, 2004, s.44-45). 1980'li yıllara kadar mahrem/günah sayılan birçok şey de bu dönemde gün yüzüne çıkarılmış ve haberlere, görüntülere ve enformasyona yansıtılmıştır (Gürbilek, 2007, s.9-15). Babalar artık yeni babalık anlayışının gündelik yaşamlarına aktarılmasıyla birlikte, çocuklarının yaşamlarında aktif rol almaya başlamışlardır. Ancak babalık değerleri de tamamen yok olmamıştır. Çünkü babalar/erkekler modern yaşamda yeni babalık anlayışını kimseden öğrenmediği için, babalık rollerini deneyimsiz olarak, yaşayarak öğrenmek zorunda kalmışlardır. Sonuçta yeni babalar kendileri ve çocukları için daha önceden görülmemiş yeni bir babalık imajı oluşturma çabasında olmuşlardır.

YÖNTEM

Bu araştırmada erkekler için önemli bir dönüm noktası olan babalık kurumunun Kemal Sunal filmlerindeki temsili şifrelerini çözümlmek için önce doküman analizi yöntemi kullanılmış, sonra belirlenen filmler içerik analizi ile çözümlenmiştir. Doküman analizi, yazılı ve görsel kaynaklarda araştırılması amaçlanan olay ve olguları bütüncül bir şekilde ortaya çıkarmayı amaçlayan bir inceleme yöntemidir. İçerik analizi, genellikle kitle iletişim araçları ve iletişim konusunda çalışmalar yapan araştırmacılar tarafından kullanılan en yaygın araştırma yöntemlerindedir (Arberkli, 2011, s.139). İçerik analizi

yönteminde bakış açısı, biçim ve konu gibi birtakım kategoriler kullanılarak anlamlandırma işlemi yapılmaktadır. Gökçe'ye (2007, s.85) göre; içerik çözümlemesi yazılı metinler üzerinde uygulanan bir iletişim incelemesidir. Yıldırım ve Şimşek'e (2011, s.227) göre; içerik analizi verileri tanımlama ve verilerin içerisindeki bilgileri ortaya çıkarmak için kullanılır. İçerik analizinde genel olarak birbirine benzeyen verileri, belirli tema ve kavramlar çerçevesinde bir araya getiren ve bunu okuyucuların algılayabileceği şekilde inceleyip yorumlayan bir anlayış olarak değerlendirilebilir.

Türk sinemasında baba sembolünün yeniden üretilmesini sağlayan temel unsurların neler olduğu konusundan hareketle, belirlenen filmlerde babalığın temsil edilmesinin nasıl gerçekleştirildiği, babalığın temsil kodlarının nasıl ifade edildiğinin araştırılması bu çalışmanın problemini oluşturmaktadır. Dahası, Türk toplumunun kültürel yapılanmasında baba figürü ile Türk sinemasındaki babalığın temsili arasında nasıl bir bağlantı olduğu sorusuna da cevap aranmaktadır.

BULGULAR VE YORUMLAR

Yaratıcı Yedinci sanat olarak nitelendirilen sinemada toplumsal dönüşüm süreci ve toplum içerisindeki toplumsal cinsiyetin, kadın ile erkeğin ne şekilde, nerede, ve nasıl davranması gerektiği, hangi kimliklerin erkek ya da kadını temsil ettiği gibi durumlar egemen güçlerin tekelinde belirlenmektedir. Sinemada da egemen toplumsal anlayışın somut göstergesi olan karakterlere ve toplumsal rollere yeni anlamlar yüklenerek sunulmaya çalışılır. Bu açıdan baba figürünün sinemada temsili çok önemli hale gelmektedir. Çalışmada Kemal Sunal'ın rol aldığı Kapıcılar Kralı, Kılıbık, Atla Gel Şaban, Kiracı, Talih Kuşu, Düttürü Dünya, Boynu Bükük Küheylan ve Varyemez filmlerinde baba figürünün temsili değerlendirilmiştir.

Kapıcılar Kralı

Kapıcılar Kralı filmi 1976 yılında çekilmiş, yönetmenliği Zeki Ökten, senaryosu Umur Bugay'a ait bir komedi filmidir. Filmde biri kız, diğeri erkek olan iki çocuk babası, kapıcı Seyit'in gündelik yaşamı ve mahalledeki olaylar anlatılmaktadır. Köyden kente göç eden Seyit, okur yazar olmamasına rağmen kurnaz ve zeki bir babadır. Okuma yazma bilmediği için ve köyden göç ettiği için Seyit ve ailesi, şehirde yaşayan bazı apartman sakinleri tarafından çarıkli olarak nitelendirilerek, ötekileştirilmeye çalışılmaktadır. Seyit, karısı Hacer'e davranışları yetişmiş olduğu ataerkil ideolojinin izlerini de taşımaktadır. Karısını çalıştırıp parasına alan, ona söz hakkı tanımayan Seyit'in böyle davranması yetiştiği kültürün etkisi şeklinde kendisini göstermektedir. Aslında ikisi de üretim faaliyetinde bulunup çalışmış olmasına rağmen, aile kurumu içerisinde tek güç babanın elinde toplanmaktadır. Kadının toplumsal rolleri ev içerisinde devam ederken, aynı zamanda ekonomik olarak erkekle/babayla eşit şartlarda gelir sağlamakta, ancak bu kazancın ne yapılacağı konusunda bir söz hakkı bulunmamaktadır. Bu durum kadının kazandığı paranın ataerkil ideolojinin üstün gördüğü erkeğe vermesiyle kendisini görünür kılmaktadır.

Kapıcılar Kralı'nda erkekler, kadınlara göre daha fazla ön planda tutulmuş olmasından dolayı, baba figürü bir otorite unsuru olarak yansıtılmaktadır. Filmde Seyit baba rolünde olduğu için, aileyi yönlendiren yegane güçtür. Bu gücü film boyunca görmekteyiz. Örneğin Seyit kapıcılık ve kalorifercilik yaparken, yönetici değişikliğiyle birlikte bu sorumluluklarına itfaiyecilik de eklenmiştir. Seyit hem kendisi çalışmakta hem de aile bireylerini çalıştırmaktadır. Seyit'in karısı Hacer, kocasına yardımcı olmasının yanı sıra apartmandaki evlerin temizlik işlerini de gerçekleştirmektedir. Oğlu İbrahim'de başka bir apartmanda çalışmakta ve babasına yardım etmektedir. Kızları ise genellikle

anneye yardım etmekte, ev işleri öğretilmeye çalışılmakta ve apartmanda genellikle annesinin yanında konumlandırılmaktadır. Evin maddi kazancına tüm aile bireyleri destek olmakta ancak kazançlar hep otorite olan babaya verilmektedir.

Kapıcılık yapan Seyit kömür taşıma, tüp taşıma, yiyecek içecek taşıma, valiz taşıma gibi ağır işleri yaparken görülürken, karısı Hacer de ev temizliği yaparken apartmanı süpürür ve yıkarken görülmektedir. Okuma yazması olmamasına rağmen para ile ilgili tüm işleri Seyit yapmaktadır. Ataerkil yapının yansıması bayram sahnesinde de kendisini göstermektedir. Bayramda, evin reisi olan babanın elini sırasıyla, statü sıralamasına göre önce karısı, oğlu ve son olarak da kızı öpmektedir. Filmde erkek her zaman kadının bir adım önünde gösterilmekte ve aynı zamanda emir veren ve kadına isteklerini yaptıran tarafta yer almaktadır. Ataerkil yapının diğer bir gösterge ise, karısı hamile olan Seyit'in "inşallah erkek çocuk olur da onu da karşıdaki inşaatın kapıcısı yaparız!" söylemidir.

Kılıbık

1983 yapımı bir komedi filmi olan Kılıbık filminin yönetmenliği Uğur İnan, senaryosu ise Osman F. Seden'e aittir. Filmde biri kız, diğeri erkek olan, iki çocuk babası Kamil'in yaşadıkları anlatılmaktadır. Kamil bir şirkette ürün dağıtımını yaparak evin geçimini sağlamakta ancak, karısı ve kızını bir türlü memnun edememektedir. Kamil uzun yıllardır kiracı olarak yaşadığı evden çıkarılmak istenmesiyle aile yaşantısı ve olaylar değişmiştir. Kamil, ekonomik gelir bakımından ailesini mutlu etmediği için karısı ve kızı tarafından otorite olarak kabul edilmediği için kahvaltılık hazırlama, kıyafetleri ütüleme gibi işleri yapılmamaktadır. Kamil her sabah kahvaltılık hazırlamakta, sonra da işe gitmektedir. Aileyi mutlu etmediğinin bir göstergesi de "Babamın evi bolluktu, bolluk" ve "Ama baba arkadaşlarım hep Vakko'dan giyiniyor!" şeklindeki söylemlerdir.

Ataerkil yapının toplum içerisinde kadın ve erkeklere biçtiği roller film boyunca görülmektedir. Kadınlar ev ile konumlandırılır, evde yemek yapar ve çocuklarıyla vakit geçirirler. Kamil evin reisi olarak evin geçimini sağlamaktadır. Ancak rollerin değeri filmin başında farklılık göstermektedir. Kamil, ev içerisinde otorite sahibi olarak görülmemekte, eşini kontrol edememektedir. Filmin başında kahvaltılık baba hazırlamaktadır. Karısı dışında, dışarıda da ekonomik olarak düşük kazançla sahip olduğu için, esnafa borcu olan Kamil'e saygı duyulmamaktadır. Fakat gerçekleşen olaylar, yanlış anlaşılma sonucu Kamil'in ünlü bir suçlu sayılmasıyla birlikte, dış çevrenin ve ailenin bakış açısında değişim görülmekte ve Kamil'e saygı duyulan bir otorite haline dönüşmektedir. Aynı zamanda Kamil işinde mevki olarak yükselmiş, daha fazla para kazanmaya başladığı için mahalledeki ve aile içerisindeki saygınlığı artmıştır. Filmin ilk kısmında karısı Kamil'e bağırıp, evin geçimi düşünmeden müsrif bir şekilde harcama yaparak yaşayan ve yeri geldiğinde yemek bile vermek istemezken, bir anda bu durum değişime uğrayarak eşine karşı sesini çıkarmayan, hürmet eden, ona danışmadan hareket etmeyen bir role bürünmüştür. Filmin sonunda olayın farklı olduğu anlaşılınca Kamil yine aşağılanmıştır. Ancak Kamil, oğlunun dayak yediğini görünce, baba gücünü ve konumunu kaba kuvvet yoluyla kanıtlayarak yolunu seçmiştir. Kamil'in karısı, kocasının sorunu kaba kuvvetle çözdüğünü gördüğü için, artık ona saygı duymaya başlar. Kamil toplumsal rolünü üstlenmiştir. Güçlü bir baba, oğlunun intikamını alan, ailenin koruyucusu olan bir karakter olarak, yüceltilerek sunulmaktadır. Film, toplumun erkeğe biçtiği rol ile sonlanmaktadır. Baba otorite, güç unsurunu taşıyan ve aileyi çevreleyen bir unsur olarak aktarılmaktadır.

Atla Gel Şaban

1984 yapımı bir komedi filmi olan Atla Gel Şaban'ın senaryosunu Aydemir Akbaş yazmış ve yönetmenliğini Natuk Baytan gerçekleştirmiştir. Filmin baş kahramanı olan Niyazi, iki erkek çocuğu, eşi ve kayınvalidesi ile aynı evde yaşayan bir aile babası olarak sunulmaktadır. Bir şirkette karamela dergisi için beyit yazarak evinin geçimini sağlayan Niyazi, maaşının yetersiz olması ve geçim sıkıntısı nedeniyle, yazdıklarında hep geçim sıkıntısını yansıttığı için, patronu tarafından hep uyarı almaktadır. Niyazi'nin maaşı sadece mahalle esnafına olan borçlarını karşılayabildiği için, ailesi tarafından hep azarlanmakta, saygı duyulmamaktadır. Niyazi'nin her günü, karısının onu yüzüne su dökerek uyandırması ya da bağırarak kaldırmasıyla başlamakta, yazdığı kötü beyitler yüzünden patronu tarafından azarlanması ile devam etmektedir. Filmin ikinci yarısından itibaren Niyazi, altılı ganyan oynamaya başlar ve zamanla kuponları tutar, ancak kuponun parasını hiç yatırmaz. Filmin sonunda oynadığı at yarışının kuponunu yatıran Niyazi, milyonları kazanmıştır.

Geçim sıkıntısı yaşayan orta gelirli bir ailede babayı yansıtan Niyazi, evin geçimini karısı ve kayınvalidesinin istediği düzeyde sağlayamadığı için saygı duyulmamakta ve sürekli eleştirilmektedir. Ekonomik olarak istenileni veremeyen Niyazi, ailesi üzerinde bir otorite sağlayamamakta ve egemenliğini tam olarak yansıtamamaktadır. Aynı zamanda Niyazi'nin çocuklarının bisiklet sahibi olma beklentilerini gerçekleştirememesi, ailenin beklentilerini ve ihtiyaçlarını istenilen düzeyde karşılayamaması nedeniyle evde söz sahibi olamamakta ve aile bireyleri tarafından saygı görememektedir. Niyazi ekonomik yetersizliği eleştirildiği zaman ise, ailesiyle tartışmaya girmekten ziyade, ortamı terk etmeyi tercih etmektedir. Ataerkil yapının izleri film boyunca kendisini göstermektedir. Şans oyunundan çanta dolu para kazanınca Niyazi kayınvalidesi tarafından büyük saygı görmekte, eşi özlediğini dile getirerek onu yüceltmekte, çocuklar bisikleti görünce sevinç çığlıkları atmaktadırlar. Filmin sonunda ataerkil yapının babaya biçtiği roller üstlenilmekte ve baba otoritesi kendisini göstermektedir.

Kıracı

1986 yapımı olan Kıracı filminin senaristi ve yönetmeni Orhan Aksoy'dur. Film, kiracı ve ev sahibinin kira artışı konusundaki tartışmaları ile başlar. Ev sahibi istediği zammı vermeyen Kerim'e evinden çıkmasını söylemesi ve yeni ev arayışı ile devam eder. Kerim, karısı Perihan, iki oğlu, bir kızı ve kayınvalidesi ile birlikte yaşamaktadır. Kerim, ekonomik durumundan dolayı evinde sıkıntılar yaşamaktadır.

Kıracı filminde, ekonomik sıkıntılar yaşayan bir aile özelinde, özellikle bir babanın yaşamış olduğu sıkıntılar gösterilmektedir. Baba olan Kerim, memur olarak çalışıp, evin geçimini sağlamaktadır. Evin içerisinde otoritenin babaya ait olduğu, babanın evdeki işlere müdahil olmadığı için, ev dışında konumlandırıldığı görülmektedir. Ataerkil yapının yeniden inşası Kıracı filminde de görülmektedir. Anne evin içerisinde çocukların ihtiyaçları ile ilgilenmektedir. Ayrıca evdeki kitapların çok yer kapladığını ifade eden evin annesi, aslında eğitim açısından kadın erkek eşitsizliğini dile getirmektedir.

Filmde, evin geçimini sağlayan ve evin otoritesi olan Kerim'in hem ev içi yaşantısı hem de ev dışındaki yaşantısı gösterilmektedir. Ev içerisinde daha çok geçim sıkıntısı, kiracı-ev sahibi sorunları dile getirilmektedir. Ev içerisinde sert mizaçlı ve somurtkan görünen baba figürü, iş yerinde esprili, romantik, arkadaşlarıyla iyi vakit geçiren ve işinde başarılı bir karakter olarak gösterilmektedir. Ekonomik sorunlardan

bunalan ve kira konusunda kısır bir döngü içerisinde yaşayan Kerim, hayatına son verme girişiminde bulunmaktadır. Geride ailesini bırakacak olmanın suçluluğunu da üzerinde hisseden Kerim, maddi sıkıntıları aşamayacağı için bu yolu seçmiştir.

Filmde, anne ve baba figürü eşit şartlarda ve koşullarda çocuklarıyla ilgilenmemektedir. Ailenin ekonomik sorumluluğu babaya ait olduğu için ve kadın üretim dışı yaşamda, yani evde yer aldığı için çocuk bakımı anneye düşmektedir. Kerim, ekonomik sıkıntılardan dolayı çocuklarına sevecen yaklaşmamakta, sert bir şekilde yaklaşmakta, bazen de çocuklarını azarlamaktadır. Filmde ataerkil yapının getirdiği baba üstünlüğü net bir şekilde kendisini göstermektedir.

Talih Kuşu

1989 yapımı olan filmin senaristi Erdoğan Tünaş, yönetmeni ise Kartal Tibet'tir. Film, yatak odası görüntüsü ile başlar. Filmin baş karakteri Osman, karısı tarafından uyandırılmamakta, kahvaltı hazırlanmamakta hatta tam tersi iteleyerek kaldırılmaktadır. İkisi erkek, üçü kız olmak üzere, beş çocuk sahibi Osman, evinin ihtiyaçlarını karısı ve kayınvalidesinin istediği şartlarda sağlayamadığı için saygı görmemekte ve sürekli aşağılanmaktadır. Yani evin içerisinde baba figürünün otoritesi yok sayılmaktadır. Osman, çok çalışmaktadır. Osman, geçim sıkıntısı çekiyor olmasından dolayı patronundan zam ister. Patronu da kendisine piyango çıkması halinde, Osman'a zam yapacağını belirtir. Herkes bir umut, milli piyango bileti alarak kısa yoldan zengin olma peşindedir. Osman da bir bilet alır. Osman, rüyalarında piyanonun kendisine çıktığını görür. Bir yanlış anlaşılma sonucu piyanonun Osman'a çıktığı yayılınca esnaf, ailesi, komşular ve patron bir anda Osman'ı el üstünde tutup saygı gösterirler ve bunun üzerine film yeni bir akışa geçer. Osman bu süreç içerisinde şunları yaşamaktadır: Patronunun iş yerine ortak edilir, esnaf tarafından en iyi yiyecekler ikram edilir, kabadayı ile kan kardeşi yapılır. Ancak piyanonun Osman'a çıkmadığı anlaşılınca herkes Osman'dan şikayetçi olur. Mahkemeye çıkarılan Osman mahkeme tarafından suçsuz bulunur. Yani, bu durumda Osman'ı kandırmaya çalışanlar ava giderken, avlanmışlardır. Talih Kuşu filminde, kadın ve erkeğin rollerinin ataerkil yapıya göre sergilendiği görülmektedir. Kadın çocuklarıyla ilgilenmekte ve ev işleri ile uğraşmaktadır. Erkek/ baba ise, evin dışında çalışan, evin reisi olarak ekonomik ihtiyaçlarını karşılamaktadır.

Beş çocuk, kayınvalide ve eşin ekonomik olarak ihtiyacını karşılamakta zorlanan Osman, her koşulda karısı ve kayınvalidesi tarafından hor görülmektedir. Ekonomik olarak Osman'ın ailesine yetmediği zamanlarda eşi tarafından saygı görülmemekte; onu yataktan atmakta ve işe giderken ona kahvaltı bile hazırlamamaktadır. Ancak piyango sayesinde zengin olduğu anlaşılınca, karısı kocasına hizmet etmekte, onun rahatlığını düşünmekte ve onu el üstünde tutmaktadır. Hatta bu durum abartılarak, Osman'ın kumar oynaması ya da karısını aldatması olağan bir eylem gibi sunulmaktadır. Çünkü Osman artık çok zengindir ve evin herhangi bir eksiği yoktur. Bu yüzden de para geldiği müddetçe, yapılan olumsuz eylemler normalleştirilerek sunulmaya çalışılmaktadır.

Osman evin erkeği olmasına rağmen, karısının ve çocuklarının beklentilerini karşılayamadığında, ailenin toplumsal gösterge olarak reisi olarak görünse de, evin içerisinde sözü geçmeyen bir konumda gösterilmektedir. Fakat başkalarının yanında, evin içerisinde sözü geçen Osman olduğu izlenimi verilmektedir. Osman'ın saygınlığının artması, ancak ikramiye çıktı söylentisi ile kendisini göstermektedir. Yani ekonomik olarak yüksek kazanç elde ettiğinde gerçekleşmektedir. Çocuklara Osman daha ılımlı yaklaşırken, karısı çocukları azarlamakta hatta bazen çocuklara vurduğu görülmektedir.

Osman aslında baba temsili olarak otoriterlikten ziyade, ılımlı bir baba figürü çizmektedir.

Düttürü Dünya

1988'de Umur Bugay'ın senaristliğini yaptığı ve Zeki Ökten'in yönettiği film pavyon görüntüleri ile başlar. Pavyonda klarnet çalarak evin temel geçimini sağlayan Dütdüt Mehmet ve ailesinin yaşadığı olaylar konu edinir. Dütdüt Mehmet'in bir oğlu, iki kızı ve eşiyle birlikte, kiracı olarak eşinin abisinin (kayınbiraderinin) gecekondusunda yaşamaktadırlar. Dütdüt Mehmet, gece çalışıp gündüz evde uyurken, eşi de gündeliğe evlere temizliğe giderek, evin ekonomisine katkı sağlamaya çalışmaktadır. Dütdüt Mehmet'in kayınbiraderi Osman, evini yıktırıp, apartman yaptırmak için müteahhitle anlaştığı için, evi boşaltmalarını isteyince aile iyice geçim sıkıntısına düşer ve Mehmet ek işlerde çalışmaya başlar. Dütdüt Mehmet, öncelikle çakmak gazı doldurur, sonra inşaatta çalışır, ancak başarılı olamaz. Evi boşaltmak zorunda kalan aile, komşularının evlerinde kalırlar. Ertesi gün yıkım ekibi, herkesin gözü önünde evi yıkarken, çevredeki mahalleli yıkımı alkışlar. Dütdüt Mehmet ve oğlu sokaklarda klarnet çalarken film sona erer.

Evin ekonomisini büyük ölçüde evin babası Mehmet karşılamaktadır. Karısı Gülsün, arada ev temizliğine gittiği için düzenli bir şekilde ev ekonomisine para getirmemektedir. Filmde düzenli bir aile yapısı görülmemektedir. En azından aynı sofrada yemek yeme görüntüleri bile yoktur. Baba Mehmet ile çocuklarının arası iyidir. Filmde anne karakteri ev ile konumlandırılmıştır. Evin annesinin, arada sırada ev temizliğine gittiği ifade edilse de anne hiç çalışırken gösterilmemektedir. Ayrıca evde annenin görevi dışında çok fazla söz hakkı yoktur. Mehmet ev ekonomisine katkı için ek işlere gitse de başarılı olamaz. Mehmet kendisini sanatçı olarak gördüğü için, beste yapıp milyonlar kazanacağını hayaliyle yaşamaktadır. Ev içinde verilen kararlar evin erkeği/babası Mehmet'e aittir ve tüm kararları o almaktadır. Bu filmde erkekle kadın arasında ataerkil yapının getirdiği toplumsal kimlik farklılıkları net bir şekilde görülmektedir. Erkek, karısından kendisine hizmet etmesini beklemekte, her istediğine uymasını istemekte ve kadının asla evini bırakıp gitmemesi gerektiği izleyiciye aktarılmaktadır. Ailenin bir arada yaşayabileceği, ekonomik olarak babanın geçimi sağlayıp/sağlamamasına bağlı olarak gerçekleşeceği belirtilmeye çalışılmıştır.

Boynu Bükük Küheylan

1990 yapımı olan filmin senaristi ve yönetmeni Yılmaz Tokatlı'dır. Film, İbrahim Küheylan'ın oğlunun ailesini tanıtması ile başlar. Küheylan dört çocuğu (iki kız, iki erkek), iki tane de imam nikahlı eşi ile birlikte kapıcı dairesinde yaşamaktadırlar. Küheylan kapıcılık yapıyor gibi görünmesine rağmen, aslında tüm işleri iki karısı yapmaktadır. Küheylan'ın ilk karısı Asiye dışarıda ücretli işlerde çalışırken, ikinci eşi Gülbahar evde ev işleri ve çocuklarla ilgilenmektedir. Asiye dışarıda kazandığı parayı, imam nikahlı eşi İbrahim Küheylan'a vermektedir.

Aile babası Küheylan'ın iki kadınla imam nikahlı olarak yaşamasına filmde kimse tepki göstermez. Ailede dört çocuk, iki eş ve Küheylan olmasına rağmen, hepsi bir arada hiçbir zaman görülmemektedir. Baba çocuklarından birşeyler isterken emir kipli cümleler kullanmaktadır. Büyük oğulları Osman okumadığı için babasına apartmanda yardım ederken, kardeşleri okula gitmektedir. Küheylan ekonomik geçimini kapıcılıkla sağlamakta, aynı zamanda ilk karısı Asiye ev dışında üretim sürecine katılarak ev ekonomisine katkı sağlamaktadır. Ancak ev içerisinde, üretim ilişkilerinde anne rolü yer alan Asiye, erkekle eşit konumda görülmemektedir. Ekonomik kazanç elde etmesine

rağmen Asiye ataerkil yapının etkisiyle kazandığı parayı kocasına vermektedir. İkinci eş Gülbahar, ev içi ile konumlandırıldığı için ev işlerini yapmakta, çocuklara bakmaktadır. Gülbahar çocuk sahibi olamadığı için, kocasının kendisini bırakacak korkusu ile hareket etmektedir. Kadının ataerkil yapı içerisindeki annelik rolünün Gülbahar'da olmaması, olumsuz bir algı gibi aktarılmaktadır.

Gülbahar, Asiye sayesinde ev dışında çalışmaya başlayınca, kadınların erkeklerle eşit haklara sahip olduğunu, birey olarak önemli olduğunu öğrendiği anda Küheylan'ı terk eder. Küheylan, kadınların kendi isteklerini yaptığı ve ihtiyaçlarını karşıladıkları süreç boyunca yönlendirip desteklerken, karşı çıktıklarında şiddet ile karşılık vermektedir. Kadınlar birlik olunca, Küheylan kendisini savunmasız hissederek geri çekilmek durumunda da kalmaktadır. Osman, ilk başta babasını örnek olan bir yapıda kendisini gösterse de babasının yaşantısının olumsuz olduğunu görünce, babası gibi iki kadınla evlenmemeyi, eşini çalıştırmayacağını, gerekirse her koşulda eşine destek olacağını, ataerkil yapıdaki anlayışı devam ettirmeyeceğini dile getirir. Filmin sonunda kadın erkek eşitliği vurgulanır.

Varyemez

1991 yapımı filmin senaristi Erdoğan Tünaş, yönetmeni ise Orhan Aksoy'dur. Filmin başkahramanı Ragıp Elibol'un aile yaşantısı ve para yüzünden başından geçen olaylar anlatılmaktadır. Ragıp'ın boşandığı eşinden bir kız ve bir erkek, iki çocuğu vardır. Yeni eşinden ise çocuğu yoktur. Ragıp, israfı sevmeyen, tutumlu olunması gerektiğini ifade eden, herşeyi kontrol eden otoriter biridir. Ragıp'tan habersiz eve hiçbir şey alınmamakta, kahvaltıya çeşit çeşit reçel konulmamakta, çaylar açık içilmekte ve hatta kullanılan ilaçların bile en ucuzu tercih edilmektedir. Bir gün televizyon söyleşisinden dönerken Ragıp Elibol'a bir araba çarpar ve tesadüfen onu tanıyan gençlerin örgüt olduğunu, para için kendilerini kaçırdığını ima eden sözler söyleyince, arabayla çarpan gençler onu kaçırlar ve para talep ederler. Kimden para istediye alamayan Ragıp, kendisini herkesin parası için sevdiğini anlar ve herkese ders verir.

Ragıp, evin temel otoritesi bir baba olarak karşımıza çıkar. Oldukça zengin ve tutumlu olan Ragıp Elibol, şirketinde çalışarak evin geçimini sağlamaktadır. Karısı Dürdane ise evin işleriyle ilgilenir. Ragıp, evlendiği kadına bakışı bir ev eşyasından farksızdır. Bunun en bariz göstergesi karısının bulaşık makinesi istediğine, "Biz seni niye aldık be kadın!" yanıtı ile görülmektedir. Evin erkek çocuğu üniversitede eğitimine devam ederken, kızı evde, üvey annesine ev işlerinde yardım etmektedir. Kızı evlenmeyi düşünürken, oğlu babasının işinin başına geçmeyi hayal etmektedir. Tüm aile yemek masasında toplanmakta, yemek için evi reisi olan baba beklenmektedir. Burada ataerkil yapının izleri görülmektedir. Baba olmadan yemeğe başlanmaması, babanın rızası olmadan evlenilmemesi, eve bir eşya alınmaması gibi yansımalar gösterilmektedir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Aile toplumun ayrılmaz bir parçasıdır. Baba da bu yapının en temel unsurlarından birisidir. Filmlerde de baba ve babalık figürünün temsiline ilişkin çok sayıda içerikler üretilmiştir. Bu içeriklerden birisi de Yeşilçam sinemasının en önemli isimlerinden birisi olan Kemal Sunal'a aittir.

Tablo 1: İncelenen Filmler ve Temsilleri

Filmin Adı	Yayın Yılı	Babanın Temsil Şekli	Eşin Çalışma Durumu
Kapıcılar Kralı	1976	Otoriter	Çalışıyor
Kılıbık	1983	Yumuşak- Yarı Otoriter	Çalışmıyor

Atla Gel Şaban	1984	Yumuşak	Çalışmıyor
Kıracı	1987	Otoriter	Çalışmıyor
Talih Kuşu	1989	Yumuşak	Çalışmıyor
Düttürü Dünya	1988	Otoriter	Çalışıyor
Abuk Sabuk Bir Film	1990	Otoriter	Çalışıyor
Varyemez	1991	Otoriter	Çalışmıyor

İncelenen filmler 1976-1991 yıllarını kapsamaktadır. Kemal Sunal'ın baba olarak rol aldığı filmlerde kimi zaman otoriter kimi zaman da yumuşak/ılımlı bir yapıda olduğu görülmektedir. Evin annesinin konumu ise yıllara göre değişkenlik göstermektedir. İncelenen sekiz filmde üç tanesinde anne figürü hem ev işi hem ev dışı işte çalışırken, beş filmde genellikle kadın ev işleri ile ilgilenmektedir. Kemal Sunal'ın baba rolünü oynadığı Kapıcılar Kralı, Düttürü Dünya ve Boynu Bükük Küheylan filmlerinde kadınlar üretim sürecinin içerisinde konumlandırılmaktadır. Kadınların üretim sürecinde yer aldığı bu filmlerde, kadın hem dışarıda ekonomik gelir sağlamanın yanı sıra hem de aile kurumu içerisindeki ev içi rollerini üstlenmeye de devam etmekte olduğu görülmüştür. Kadın, ev dışında çalışsa da erkek tarafından yeri genellikle ev ile konumlandırıldığı için, evin içindeki tüm işler kadınlar özelinde gerçekleştirilmektedir. Kadının ekonomik olarak katkı sağlaması, erkek karşısında eşit konumda olmasını sağlamamakta ve toplumsal konum olarak ev içi ile sınırlandırıldığı görülmektedir. Evlere temizliğe gitme, farklı sektörlerde çalışma, evlerde dikiş dikme gibi marjinal işlerde çalışan kadınlar ev ekonomisine katkı sağlayan figürler olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle Düttürü Dünya, Boynu Bükük Küheylan ve Kapıcılar Kralı filmlerinde, anne genellikle ev ile konumlandırıldığı görülmektedir. Belirtilen filmlerde kadınları çalışma hayatında dahil olması sürecinde genellikle erkekler ev ekonomisine yeterli ekonomik kazancı sağlayamamaları durumunda görünmektedirler. Ekonomik olarak babanın/erkeğin yetersiz olduğu ama kadınların çalışmadığı ve evin reisi olan babanın eve getirdiğiyle yetinilmesi gerekliliğinin vurgulandığı filmler de şunlardır; Kılıbık, Atla Gel Şaban, Kıracı ve Talih Kuşu'dur. Varyemez filminde ise ekonomik olarak toplumda yüksek kazançta sahip olan evin babası, karısını evin içerisinde konumlandırmakta ve kocasının istediği yaşamı sürdürdüğü görülmektedir. Boynu Bükük Küheylan filminde de aile kurumunun, ataerkil yapıya yüklediği rol ve statü toplumsallaştırıldığı için; anne ya da babanın rolleri çocuklara aktararak yeniden ideolojik üretim gerçekleştiği görülmektedir (Kalkıner, 2013, s.37-52). Kemal Sunal filmlerindeki baba figürü Atla Gel Şaban, Kılıbık ve Talih Kuşu hariç diğerlerinde otoriter bir figür sergilediği görülmektedir.

Babalar, özel alanda ayrıcalıklı bir yere sahiptirler. Babalara genellikle mekânsal bir rahatlık saptanmakta, babanın konforu ön planda tutulmakta, baba koltuğu, baba terliği, baba kitabı ya da babanın sofradaki yeri gibi özel alanlar sembolleştirilmektedir. Bunun göstergelerini Varyemez, Kapıcılar Kralı ve Düttürü Dünya filmlerinde görmekteyiz. Ancak diğer filmlerde bunu ekonomik getiriye göre değiştiğini görmekteyiz. Atla Gel Şaban, Kılıbık ve Talih Kuşu filmlerinde baba figürü maddi açıdan daha az getiri getirdiğinde daha az değer görürken, daha fazla para kazanmaya ya da tesadüfen kazandırılmaya başladığında otorite figürü haline gelmektedir. Ayrıca Kılıbık filminde baba ailesini korumak için şiddete başvurması meşrulaştırılmıştır. Çünkü babalar hem ailesini geçindirmek hem de ailenin birlik ve bütünlüğünü sağlayıp, korumak gibi sorumluluğu da vardır.

Babanın evin geçimini sağlaması ve aile için karar alabilen kişi olmasından dolayı egemen olan babalık anlayışı, aileyi bir arada tutmak için fedakarlık yapması, çocukların seçimlerine müdahale etmesi, sorunlarına çözüm bulmaya çalışması gibi ataerkil yapının

getirdiği geleneksel anlayış 1970'lerden 1990'lara kadar incelenen Kemal Sunal'ın baba olarak yer aldığı filmlerde önemli bir konumda değerlendirildiği görülmüştür.

Etik İlkeler

Bu araştırma etik kurul izni gerektirmemektedir.

Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı

Araştırma tek yazarlıdır.

Çatışma Beyanı

Bu makalenin yazarı tarafından herhangi bir kişisel ve finansal çıkar çatışması belirtilmemiştir.

KAYNAKÇA

- Aksoy, İ. (2011). *Türklerde aile ve çocuk eğitimi*. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi. 4(16). 12-19.
- Arberkli, B. S. (2011). *Feminist kuram çerçevesinde magazin dergilerinde kadının sunumu*. [Yayınlanmamış Doktora Tezi]. Anadolu Üniversitesi.
- Coltrane, S. (2010). Fathering: paradoxes, contradictions, and dilemmas. M. Kimmel (Ed.) Men's Lives Boston. *Pearson Education, In publishing as Allyn & Bacon*, 433-450.
- Demirel, Ö., Gürbüz, A. ve Tuş, M. (1992). Osmanlılarda ailenin demografik yapısı. E. Elverdi (Ed.). *Sosyo Kültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi* (s.89-153). Ülke Yayıncılık.
- Gökçe, B. (2007). *Toplumsal bilimlerde araştırma*. (2. Baskı). Savaş Yayınevi.
- Gürbilek, N. (2004) *Kötü çocuk türk*. Metis Yayınları.
- Gürbilek, N. (2007). *Kör ayna kayıp şark*. Metis Yayınları.
- Gürbilek, N. (2007). *Vitrinde yaşamak*. Metis Yayınları.
- Kandiyoti, D. (2007). *Cariyeler bacılar yurttaşlar*. Metis Yayınları.
- Karkıner, N. (2013). Feminist kuramlar ve toplumsal cinsiyet sosyolojisi. B. Kartal (Ed.). *Sosyoloji 2*. Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Yayınları. 37-52.
- Kıray, M. (1999). *Seçme yazılar*. Bağlam Yayıncılık.
- Özgür, Ö. (2017). *Türk sinemasında baba temsili*. (Yayın No: 458681) [Doktora tezi, Anadolu Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.
- Parman, T. (2001). Babalar mahrem yabancılar. T. Parman (Ed.). *Psikanaliz Yazıları 3*. (s.79-85). Bağlam Yayınları.
- Sancar, S. (2009). *Erkeklik imkansız iktidar: ailede piyasada ve sokakta erkekler*. Metis Yayınları.
- Saraçgil, A. (2005). *Bukalemun erkek*. İletişim Yayınları.
- Serter, N. (1994). *Türkiye'nin sosyal yapısı*. Filiz Kitabevi.
- Şahin, H., Demiriz, S. (2014). Beş altı yaşlarında çocuğu olan babaların, babalık rolünü algılamaları ile aile katılım çalışmalarını gerçekleştirmeleri arasındaki ilişkinin incelenmesi. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 18(1). 273-294.

Tezcan, M. (2000). *Türk ailesi antropolojisi*. İmge Kitabevi.

Yağız, N. (2009). *Türk sinemasında karakterler ve tipler*. İşaret Yayınları.

Yalvaç, A. (2013). *Türk sineması ve arabesk*. Agora Yayınları.

Yıldırım, A., Şimşek, H. (2011). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayınevi.

Zeybekoğlu, Ö. (2013). Günümüzde erkeklerin gözünden babalık ve aile. *Mediterranean Journal of Humanities*. 3(2). 297-328. <http://proje.akdeniz.edu.tr/mcri/mjh/3-2/MJH-21-ZEYBEKOGLU-Ozge.pdf>

EXTENDED ABSTRACT

Cinema is one of the visual arts that deals with society, social groups, cultural, economic, and political groups and values. Since the family has been affected by many economic, social, political, and technological developments in the world throughout history, the changes in the family institution in the cinema have become the main representation of the cinema. It is important how and in what way the family is conveyed in the cinema. Because cinema is an actor position that allows you to structure or change from a new attitude and dimension, as it will appeal to large audiences. This perspective includes the representation and presence of the father figure, which is the basic building block of the family in Kemal Sunal films. The father is generally regarded as a family protector, a source of power, a character that should be trusted and respected.

He transferred the change and transformation of the father in the historical process in cinema to period films. The father is an authoritarian force that works outside the home and at the same time ensures that the relations within the home are regulated according to the patriarchal structure. Attributing a sacred value to the father in Turkish society is related to the culture of ancestors. This made the position of the father in the family important, and the father was always kept in the foreground in the decisions taken. This understanding has also shown itself in the representation of the father in Yeşilçam films. In this context, eight films in which Kemal Sunal played the father character between 1976-1991 were determined by document analysis method. Selected movies, King of Doormen, Henpecked, Atla Gel Saban, Tenant, Lucky Bird, Düttürü Dünya, Boynu Bükük Küheylan, and Varyemez were analyzed by content analysis method. At the same time, in the study, the changes and transformations in the family structure, with the impact of urbanization and urban culture, which were felt in the 1970s, were conveyed through the heroes in the films examined. In this study, the representation of the father figure on the basis of social role was discussed and the actuality of the father figure was questioned.

Cinema is important in terms of conveying where, how and how men and women should behave in the process of social transformation, and which identities represent women or men. Therefore, the presentation of the representation of the father figure, which is one of the concrete indicators of the cinema-dominated social understanding, comes to the fore. The representation of the father figure differs in the films The King of Doormen, Henbitk, Atla Gel Saban, Kiracı, Lucky Bird, Düttürü Dünya, Boynu Bükük Küheylan and Varyemez, which are discussed in the study. In the films The King of Doormen, The Tenant, Düttürü Dünya, Boynu Bükük Küheylan and Varyemez, the father figure is generally conveyed with an understanding appropriate to the patriarchal structure. In these films, the father; It is presented as a tough, authoritative power that takes priority,

whose word is valued, and who rules the house. On the other hand, in the films *Kılıpık*, *Atla Gel Şaban* and *Fortune Kuşu*, the father figure is criticized for not being able to meet the family's expectations economically and is not seen as an authority. This difference in films is directly related to whether to adapt to the urbanization process. Because with the urbanization process, the authority of the father began to be questioned, as family members began to be involved in working life. When women became involved in working life, they saw that they had a say as well as contributing to the economy of the house. We see the best example of this in the movie *Boynu Bükük Küheylan*. *Küheylan*'s imam marriage wives, realizing that men and women have equal rights and that they are valuable, when they enter working life, they show their reaction to the father of the house by leaving the house and establishing their own lives.

The examined films, *King of Doormen*, *Henpecked*, *Atla Gel Saban*, *Tenant*, *Bird of Fortune*, *Duttür Dünya*, *Necked Steed* and *Varyemez*, cover the years 1976-1991. It is seen that Kemal Sunal is sometimes presented as an authoritarian father and sometimes as a soft/moderate father in the films in which he plays a role as a father. Fathers have a special place in the house. For this reason, fathers are generally ensured to be comfortable spatially, and they are symbolized by special areas such as father's chair, father's chair, father's place at the table. This symbolization is clearly seen in the films *Varyemez*, *King of the Doormen* and *Duttür Dünya*. However, in other films, this situation is evaluated according to the economic return of the father's house. While the father figure in *Atla Gel Şaban*, *Henbitu* and *Lucky Kusu* films is valued less because it brings less financial return, the father becomes an authority figure when he starts earning more money or being earned by chance. While the father figure is represented in the cinema, it is sometimes seen that negative features are legitimized. In the *henpeck* movie, physical violence is tried to be legitimized and a power of authority is tried to be presented, even if it is to protect their children. It has been seen that this traditional understanding brought by the patriarchal structure is conveyed in the films where Kemal Sunal takes place as the father, as the father provides the livelihood of the house and is a decision-making mechanism within the family.