

- Rivenburgh, Nancy (1997). "Social Identification and Media Coverage of Foreign Relations" in *News Media and Foreign Relations*. Abbas Malek (ed.). Norwood, NJ: Ablex. 79-90.
- Rivenburgh, Nancy (2000). "Social Identity Theory and New Portrayals of Citizens Involved in International Affairs." *Media Psychology* 2(4): 303-329.
- Sofos, Spyros A. (1999). "Culture, Media and the Politics of Disintegration and Ethnic Division in Former Yugoslavia." in *The Media of Conflict: War Reporting and Representations of Ethnic Violence*. Tim Allen and Jean Seaton (eds.). London: Zed Books. 162-174.
- Sönmez, Mustafa (1996). "Türk Medya Sektöründe Yoğunlaşma ve Sonuçları." *Birikim* 92: 76-86.
- Topuz, Hıfzı (2003). *Türk Basın Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tunç, Ashı (2004). "Faustian Acts in Turkish Style: Structural Change in National Newspapers as an Obstacle to Quality Journalism in 1990-2003." in *Quality Press in Southeast Europe*. Orlin Spassov (ed.). Sofia: Southeast European Media Centre (SOEMZ). 306-323.
- Van De Ven, A. H. and M. S. Poole (1995). "Methods for Studying Innovation Development in the Minnesota Innovation Research Program." in *Longitudinal Field Research Methods: Studying Processes of Organizational Change*. George P. Huber and Andrew H. Van de Ven. Sage Publications. 36-53.
- Yumul, Arus and Umur Özkırmlı (2000). "Reproducing the Nation: 'Banal Nationalism' in the Turkish Press." *Media, Culture, and Society* 22(6): 787-804.

En Son Babalar Duyar Dizisinde Geleneksel Baba Otoritesinin Temsil Edilişi ve Sorgulanışı

Özet:

En Son Babalar Duyar adlı TV dizisinde karşımıza çıkan ve Mehmet Usta'nın kişiliğinde cisimleşen "otorite" kavramının içerdiği anlamlar, özellikle bu otoriteyi üreten geleneksel ilişkiler ve yaşama biçimi ile modern yaşama biçimi ve ilişkileri arasında sıkışıp kalmış bir otoriteyi açığa vurmaktadır. Bu nedenledir ki, bir yandan, temelinde saygı, vefa borcu, minnet duygusu ve belli ölçüde de kutsallık kavramlarını barındıran ataeril geleneksel aile yaşamı ile günümüz modern aile yaşamının çıkara dayalı "sevgisiz" bir birlikteliği öngören karmaşık yapısı, babanın temsil ettiği simgesel otoriteyi ve bu otoriteye duyulan ihtiyacı haklı kılmak gibi bir paradoksu da içinde taşımaktadır. Söz konusu olan şey, artık sadece babanın kimliğine ve otoritesine duyulan saygının azalması değil, aynı zamanda babanın otoritesinin hükmetme alanlarının gitgide daralmasına bağlı olarak, özellikle anne-baba ve baba-çocuklar arası ilişkilerde meydana gelen ahlaki gedik ve yarılmaların geleceğin çekirdek aile yapısında ne tür değişimlere yol açacağıdır.

Anahtar sözcükler: geleneksel baba, baba otoritesi, otoriteyi paylaşmak, aile içi iletişim.

Representation and Interrogating Traditional Father's Authority Concept in the *En Son Babalar Duyar* TV Series

Abstract:

The meanings which are contained by the concept of authority appearing at TV series *En Son Babalar Duyar* and concreting at Mehmet Usta's personality reveal that authority is squeezed into modern life styles with traditional relations. For this reason, complex structure of modern family life leaning on benefit, and patriarchal traditional family life including idea of respect, fidelity, sacredness comprise a paradox as a symbolic authority which is represented by father and the necessity of father's authority. The matter is not only reducing the respect to father's authority and personality but also the possible changes on nucleus family since moral corruption appears on relations between mother-father and father-children on reducing father's authority.

Keywords: traditional father, father authority, sharing out authority, domestic communication.

Hüseyin Köse
Atatürk Üniversitesi
İletişim Fakültesi

En Son Babalar Duyar Dizisinde Geleneksel Baba Otoritesinin Temsil Edilişi ve Sorgulanışı

1
Babanın adı, babaya yüklenen "genetik simgesel sermaye aktarıcılık" işlevinin psikanaliz dilindeki karşılığıdır. Kavram, oğluna kendi soyadını veren babanın, oğluna ilişkin tüm adlandırmalara ek olarak, aynı zamanda yine genetik açıdan, sahip olduğu geleneksel/meşru otoriteyi de aktarmış olduğunu ifade eder. Baba, bu otorite aktarımı sürecinde Bourdieu'nün deyişiyle, kendisinin auctor konumunda olmadığı bir kurala boyun eğer, ancak bu durum, yine de onu sahip olduğu simgesel otoriteden büsbütün arındırmak anlamına gelmez. Dolayısıyla babanın adı, simgesel bir otorite kaynağı olarak, böylesi bir otorite aktarımının hedefi kılınmış oğlu, toplumda pek çok siyasal/kültürel ve ekonomik sözleşmenin de öznesi yaptığı için oldukça önemlidir.

Baba imgesinin metafor değeri, ataerkil aile yaşamının özel deneyim alanı içinde güvenilir kılınmışken, aynı imge, makro düzlemde düşünüldüğünde, her bakımdan otorite kavramı ile ilişkili bir toplumsal/davranışsal düzeneği kamusal yaşam alanına bağlar. "Baba" her şeyden önce, koruyucu, kollayıcı, karar verici ve yol gösterici etkin özne terimlerinde ifadesini bulan bir dizi temayı açığa vurmanın yanı sıra, aynı zamanda çok önemli bir simgesel öğenin; "kalıtsal simgesel sermayenin temel öğesi olan *soyadının* da aktarıcısı"dır (Bourdieu, 1995: 139). Özellikle *Babanın adı* olarak bilinen bu sonuncu işlevinden dolayı Baba, stratejik bir özne olarak, denetimi kendi elinde olmayan bir ilkeye boyun eğmek suretiyle simgesel bir otorite aktarımını ifade eder.¹ Söz konusu otorite, somut-fiziki koşullarda elde edilmiş bir otoriteden çok, simgesel olduğu ölçüde aynı zamanda bilinçdışı olan bir otoritedir. Çünkü bizzat *Babanın adı*'nin oluşumu ve bu oluşum sırasında beliren iktidar, bilinçdışının köklerine dayanır (Eagleton, 2005: 253).

Diğer taraftan, baba kavramının toplumsal karşı kutbu iki farklı açıdan daha değerlendirilebilir. İlki geleneksel, ikinci olarak da modern toplumlarda geçerli olan farklı aile yapılarının bir ürünü olarak baba figürünün ihtiva ettiği değişik anlamlar düzleminde. Geleneksel toplumlarda baba figürü, geleneksel aile yapısının ya da Bourdieu'nün deyişiyle "normal ailenin egemen, meşru tanımı" (1995: 133) içindeki etkin konumuyla değerlendirilirken, modern toplumlarda baba figürünün içerdiği anlamlar da modern aile yapısının temel özelliklerine koşut olarak değişmiştir. Bu sonun-

cu durumda baba, sevgiye dayalı çıkarların, diğer aile üyeleriyle duygusal bir uzaklığın, rasyonelliğin, değişmezlik ve simgesel otoriteyle donatılmış toplumsal bir direncin resmi biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır.² Özellikle bu ikinci durumda, baba imgesinin toplumsal/simgesel bir yapı olarak sahip olduğu içerimler, egemen olanla tabi olan arasındaki hiyerarşik sistemin de dolaylı yapılandırıcısıdır. Dahası, baba imgesinin çağrıştırdığı değerler kümesi, meşru egemenlikle ilişkili ve iç içe olması bakımından, çoğunlukla biling düzeyine çıkarılamayan ve pek farkında olunmayan, bireyler üzerinde örtük ve görünmez bir şekilde işleyen bir şiddet türünün; Bourdieu'nün deyişiyle "simgesel şiddet" türünün üretimine aracı olur (1997: 142-143). Baba figürünün her iki aile türü -geleneksel ve modern- açısından da ifade ettiği otoriteyi "simgesel şiddet" kavramıyla dolaysızca ilişkilendirmenin anlamı bizzat baba figürünün simgesel anlamı içinde barınmaktadır. Nitekim simgesel şiddet, aynı zamanda "maruz kalmaktan çok, tercih edildiği söylenebilecek bir şiddettir; *nüfuz kullanma, güven, yükümlülük, kişisel bağlılık, hediye, minnettarlık* ve acımanın şiddeti" (192) olarak bizi babanın kuşatıcı simgesel otoritesine göndermektedir. Özellikle bu tanım içinde vurgulanan sözcükleri babaya karşı duyulan güven, minnettarlık ve ona karşı duyulan kişisel bağlılık düzleminde düşündüğümüzde, söz konusu simgesel şiddet-babalık otoritesi arasındaki dolaysız ilişkiyi rahatlıkla kurmak mümkündür.

Bu çalışmada çözümlenmeye çalışılan *En Son Babalar Duyar* (ESBD) adlı aile dizisinde³ erkekten yana gibi görünen otoritenin;

2
Bu anlamıyla, egemen meşru aile tanımlaması, tastamam soy zinciri ve akrabalık ilişkilerinin bir arada tuttuğu bireyler kümesini simgelemekte olup, toplumsal gerçekliğin yeniden üretim ve dönüşüm sürecinin de yaşandığı yerdir. Dolayısıyla bu egemen/meşru aile yapısının doğal bir ürünü olan baba figürüne yüklenen değerler de, büyük ölçüde, karşılığını minnet duymada ve sevgiye dayalı bağımlılıklarda bulmaktadır. Buna karşılık, bugün gelişmiş Batı toplumlarında karşılaştığımız ve büyük ölçüde evlilik dışı birlikteliklerde, dışarıdan evlat edinmelerde, birbirlerinden ayrı yaşayan ana-babalarda ve tek ebeveynli, boşanmış çiftlerde karşılığını bulan modern aile deneyimi içindeki baba figürünün edindiği anlamlar tamamen değişmiştir.

3
En Son Babalar Duyar dizisinin künyesinde, dizinin yapımcısı olarak Birol Güven'in, dizi yönetmenleri olarak Sibel Kocataş ve Funda Karagöz'ün; senaryo yazarları olarak da Murat Aras ve Birol Güven'in isimlerini görüyoruz.

4
Vurgu bize aittir.

Baba Mehmet Usta'nın (Ali Erkazancı) otoritesinin Anne Şükran Hanım (Ayşegül Atik) ile paylaşımı temelinde ne gibi değişimlere uğradığı ve yeniden (bu kez daha da esnek biçimde) nasıl tesis edildiği konusuna odaklanılacaktır.

Burada inceleyeceğimiz dizide, öncelikle anneyle zımnî olarak aile içi güç ve otoriteyi paylaşan baba, sitemle onaylama, öfke duyulmayla başışlama arasında, geçici süreliğine elinden alınmış mutlak otoritesinin etkisiz bir kullanımıyla baş başa bırakılırken, babalık kurumunun baskın ve ayrıcalıklı konumundan da feragat etmiş görünmektedir. Dizide dramatik yapıyı ve yer yer tematik bütünlüğü oluşturan olaylar zincirinin dönüp dolaşip dayandığı noktada Tornacı Mehmet Usta karakteri, gitgide daha da karmaşık bir hal alan sorunlar yumağının çözüme ulaştığı son halka değildir. Aksine, tam da bu yüzden, söz konusu otoriteyi geçerli kılan şey, tabii olanların (ev ahalisi) müdahil oldukları gizlilik ve suç ortaklığı ilişkileri düzenini ne olursa olsun, nihayetinde erdirebilme başarısını göstermeden, sonunda yakayı ele vermelerinde somutlaşmaktadır. Nitekim ev içi ilişki trafiği yoğunluğunun su yüzüne çıktığı anlar, Baba'nın yine tüm heybetiyle boy göstererek "duruma el koyduğu" anlardır.

Burada, dizinin bir tür "kimlik tanıtımı" diyebileceğimiz açıklayıcı bir hususa da yer vermemiz gerekmektedir. Dizinin internet sitesi tanıtımında diziden "babalarının üzülmelerini istemeyen çocukların *anne yönetiminde*⁴ oynamak zorunda kaldıkları bir mutluluk oyununun hikâyesi" şeklinde söz edilmektedir. Bu tanıtım, bir anlamda alttan alta, yapıma asıl özelliğini veren bir başka şeyi; baba otoritesinin yarattığı baskıya koşut olarak aile içi izin kavramının sorgulandığı izlenimini belirgin kılmaktadır. Söz konusu otoritenin yarattığı baskı ise, analitik bir okumaya tabii tutulduğunda şu anlamlara gelmektedir: İlk olarak, simgesel biçimde "Türk aile yapısı"nın kurucu öğelerinden biri olan baba kanaatinin geçerliliğinin, karşılaşılan her türlü ailevi sorunun çözümünde ilk belirleyicilerden ve başvuru kaynaklarından biri olduğu gerçeğinin meşrulaştırılması. İkincisi, bu meşrulaştırmaya bağlı olarak, ataerkil top-

lum yapısı içinde iş görmek zorunda bırakılan kadının bir eş olarak kocasına bağımlılığı ve sadakatinin yol açtığı ikincil konumunun sorunlu özerkliğinin su yüzüne çıkışı. Son olarak da, kadının meşru otoriteye (kocaya) minnet ve şükran duyma ve koşulsuz itaat etmeyle birlikte düşünüldüğünde, pek şaşırtıcı olmayan, olağan sonuçlar ortaya koymasındır. Dolayısıyla böylesi bir bakış açısından, geleneksel baba figürüne duyulan saygının kendisinin bile, sonrasında itaat etmeyi ve koşulsuz bağlanmayı gerektirmesinin yarattığı dramatik sonuçları incelemek ilginç olacaktır.

Şu halde, *ESBD* dizisinin Tornacı Mehmet Usta'sı ve onun etrafındakilerle (eşi, damadı, çocukları, komşuları) ilişkisi, toplumdaki erkek nüfusun birer baba olarak ayrı ayrı rollerine ve bu rollerin otorite yüklü görünümünün meşruluğuna ilişkin neler söylemektedir? Baba imgesinin kültürel, toplumsal ve siyasal çağrışımlarının düşünsel ufkumuzun ve yaşam tarzlarımızın arka planını oluşturan yargularla ne gibi ilişkileri bulunmaktadır? Bu ve benzeri soruları kuşkusuz upuzun ve çok yönlü bir analitik sürece tabii tutmak suretiyle yanıtlamak mümkündür. Ancak yine böyle bir çözümlenmeyi tamamıyla bu çalışmanın dar kapsamı içinde kotarmaya çalışmak da oldukça zor görünmektedir. Bu nedenle bu soruları biraz daha daraltarak dikkate almakta yarar vardır. Şu halde, bizim için öncelikli soru şu olacaktır: Aynı anda kendi kimliğinde hem şiddetin hem de sevginin taşıyıcısı olan bir baba imgesi ve bu imgede temsil edilen otorite nasıl bir otoritedir? Aşağı yukarı Hegel'den bu yana pek çok farklı düşünce tarafından da paylaşılan "tiran/baba" eşdeğer algılamasının, tanımı gereği kendi içinde hem sevgi ve şefkati, hem de şiddeti barındırdığı görüşü ne derece doğrudur? Bir baba, nasıl aynı anda hem şefkat gösteren, hem de şefkatini esirgemediği birine şiddet uygulayan biri olarak resmedilebilir? Her şeyden önce, böyle bir davranış tutarsız, ilkesiz bir davranıştır. Üstelik yine bu bağlamda, söz gelimi *Babam ve Oğlum* filmi'nin Baba'sı rolündeki Hüseyin Efendi karakterinin (Çetin Tekindor), oğlu Sadık (Fikret Kuşkan) karşısındaki durumunu bir düşünelim. Bir baba düşünün ki, hayatta kendi canından bile çok sevdiği oğluna sırf açık yüreklilikle bir defa olsun sarılıp "seni seviyo-

5

Filmde, babanın oğluna duyduğu nefretin dışavurumu, görünürde "siyasal" dır; ancak bu görünürdeki siyasal nefretin ardında, çok daha temel bir sorun; geleneksel olarak baba-oğul arasında eksikliği duyulan diyalog sorunu yatmaktadır. Dolayısıyla burada, baba figürü, kendini erişilmez kılan "mağrur" geleneksel duruşun çekim alanında gibidir. Bir başka deyişle, babanın "mağrurluğu", burada kendi oğluna bile duygularını açmasına engel olan geleneksel bir "içe kapanıklılık" halidir. Tıpkı bazı yörelerde, kendi babasının huzurundayken karısına açıkça iltifat etmekten çekinen ya da çocuklarını sevmeyi "ayıp sayan" bazı yetişkin erkeklerin geleneksel durumunda olduğu gibi.

rum" diyememenin verdiği hoşnutsuz şiddeti bir ömür boyu yaşıyor olsun da, bu tavrından yine de ödün vermeye yanaşmasın...⁵ Bu nasıl bir ruh halidir, üstelik gerçek yaşamda gecikmiş en küçük bir sevgi gösterisinin bile bedeli bunca ağırken? Ya da sevdiğimiz birine açıkça "seni seviyorum" diyememenin içimizde yarattığı şiddetli gerilim bunca büyükken?

Elbette bu ve benzeri örneklerin derin birtakım anlamları vardır: Bu anlamlardan ilki, geleneksel ya da modern olsun, babalarımızla kurduğumuz ilişkilerin pekâlâ çözülebilecek türden sorunlar olduğu gerçeğidir. Ayrıca yine bu ilişkilerin, yaşadığımız daha başka toplumsal sorunlara ilişkin de bazı önemli ipuçları sunması durumu söz konusudur. İkinci olarak, yine babalarımızla kurduğumuz ya da sağlıklı bir şekilde kuramadığımız bu ilk "resmi" ilişkilerin, sonradan, birer yurttaş olarak içinde yaşadığımız ülkenin resmi otorite kaynaklarıyla kurduğumuz kamusal ilişkileri ne ölçüde belirlediğine ilişkindir. Üçüncüsü ve en önemlisi de, belli bir otoriteye boyun eğmenin yol açtığı belirlenmişlik ve bu belirlenmişliğin sağladığı güven duygusundansa, onu görmezden gelerek saf dışı bırakmanın verdiği "gayri meşru" hazzın çekiciliği, yürürlükteki toplumsal düzene ve onun meşruluğuna göre belirlenecek tavrılarımıza ilişkin de anlamlı bazı şeyler söyleyebilir. ESBD ile birlikte medya aracılığıyla aile dizileri vitrinine taşınan sorunların ülkenin toplumsal, kültürel ve politik gündemine yansıyan sorunlarla karşılaştırılması sonucunda, birey-devlet, birey-toplum ve birey-aile konumlanışlarının da kültürel haritalarına ulaşılabilir pekâlâ. Dolayısıyla yine aynı bakış açısından hareketle, erkek tekelinde tutulan iş ve çalışma özgürlüğü ile anne figürüne bahşedilen boş zaman ve ev içi etkinliklerinin toplumsal cinsiyet rollerinin kalıplaşmış ve kabullenilmiş görünümüne ve bu tür algılamaların ne tür iktidar mekanizmalarına yol açtığına dair bazı somut fikirler verebilir.

Otorite Kavramı ve Babalık Otoritesi

Otorite kavramının tarihsel ve siyasal düzlemde entelektüel tartışma alanına giriş tarihi, ilkçağ düşünürlerinin çalışmalarından

başlayarak çağdaş filozofların yeni düşünceleriyle gelişme fırsatı bulan geniş bir serüven izlemiştir.

Bu bağlamda, Platon'a göre otorite, yurttaşlara açıklanması zorunluluğu bulunan amaçlar ve niyetler bütünü şeklinde karşılığını yasalarda bulurken ve bir anlamda da "ikna etmenin özü"nü oluştururken, Saint Thomas otorite kavramını önce Doğa, ardından da Tanrı ile karşılaştırma yoluna gitmiştir (aktaran Arendt). Diderot ise kavramı, iktidarı ele geçirmek için şiddete başvurular ya da belli bir rızanın sonucu olarak gücü meşru olarak elinde bulunduranların yurttaşların güvenini kazanmaları biçiminde somutlaşan siyasal bir eğilim olarak yorumlamıştır. Arendt'in yaptığı tanımlama da kavramı aynı siyasal eğilimler üzerinden okumayı amaçlamaktadır. Buna göre, "otorite, bir kişinin kanıtlarla ikna etme gücü ya da zor yoluyla baskı kurma yöntemine başvurmaksızın boyun eğdirme kapasitesine sahip olmasıdır"(121). Arendt'in otorite tanımı, özünde, geçmişten bugüne taşınan bir değer yüceltimine vurgu yapmaktadır. Söz konusu yüceltim biçimi, otoritenin tarihsel ve sosyolojik anlamda toplumların kültürel sistemlerinde kayıtlı bulunan verili bir geleneksel değerde somutluk kazanır.

Arendt, otorite sözcüğünün Romalılar'daki kökenine ilişkin bir pasajda şöyle yazar:

Halkın eğilimleri ve davranışları, tıpkı çocukların davranışlarında olduğu gibi, pek çok yanlışlığı açığa vurur, bu nedenle de eskilerin (ataların) öğütlerinin önemli bir bölümünün doğrulanmasını ve yeniden yüceltmesini gerekir. Eskilerin yüceltiğinin otorite niteliği, çok yalın bir düşünce olgusunda bile karşılığını bulabilir: Hiçbir dışsal çatışmaya başvurmaksızın ya da kurulu düzene hiçbir şekilde dışarıdan düzen verme kaygısı duymaksızın birleştirici olmak. Yani başka bir deyişle, ataların düşünce ve eylemleri ve bunların sonradan ortaya çıkardığı gelenekler yeni kuşaklar üzerinde daima uzlaştırıcı bir etkiye sahip olmuştur.⁶

Çağdaş dünyada otorite kavramının siyasal tartışma alanına girmesi ise, René Rémond'un deyimiyle, 68 Olayları'na rastlamaktadır; bu yeni tarihsel aşamada otorite kavramı "toplumsal düzeni altüst eden düzensizliklere karşı körlük derecesinde verilen bir des-

6

Yazının tamamı için bakınız Arendt, agora.qc.ca/mot.nsf/Dossiers/Autorite.

7
Yazının tamamı için bakınız
Remond,
www.cndp.fr/revueVei/re
mond.htm.

8
Yazının tamamı için bakınız
Remond,
www.cndp.fr/revueVei/re
mond.htm.

teği" ifade etmektedir.⁷ Rémond'un tanımladığı şekliyle otorite kavramı burada halkın, radikal grupların, kurulu düzenden hoşnut olmayıp bu hoşnutsuzluklarını dile getiren politize olmuş toplumsal hareketlerin durumunu simgelemektedir. Dolayısıyla otorite kavramına ilişkin böylesi bir saptama, potansiyel bir özgürleşme vadini içinde barındırmaktadır.

Aynı şekilde, otorite kavramının, artık günümüzde sistematik olarak özgürlük karşıtı herhangi bir eylemle eşanlamlı bir içeriğe sahip olmadığı görülmektedir. Rémond'un deyimiyile, artık çoğulcu düşünce yoluyla demokrasi ve otorite arasında bir bağdaşmazlık olmadığını kesin bir şekilde farkına varılmıştır. Çünkü "otorite büyük ölçüde bir özgürlük gereksinmesi duyarken, otorite de toplumun tamamıyla sağlıklı işleyebilmesi için gerekli bir koşula dönüşmüştür."⁸ Benzer şekilde, bu karşılıklı gereksinmenin yansımalarını anne-baba arasında yaşanan otorite paylaşımı durumunda da açıkça görmek mümkündür. Klasik aile reisi kavramını yapı bozuma uğratan bu etkileşime göre, artık babalık otoritesi de, çağdaş dünyada "baskıcı" karakterinden hızla uzaklaşmaktadır. Babalık otoritesi (*autorité paternal*), anne ve baba arasında eşit olarak paylaşılmıştır. Bir eril güç tekeli simgeleyen "aile reisliği" kurumu da artık yoktur.

Tüm bu otorite tariflerinin ve aile reisliğinin çağdaş dünyada geçirdiği anlamsal değişimlere ilişkin yapılan saptamaların da ışığında, şimdi baba otoritesinin geleneksel kırılma noktalarını medyatik düzleme yansıdığı biçimiyle değerlendirmeye çalışalım.

Otoritenin Minnet Duygusuyla Harmanlanması ve "Medyatik Baba"

En kısa tanımlamayla televizyonda otoritenin görünen kısmı, izleyici için kameranın sabitlendiği ve durduğu noktadır (İnal, 1996: 104). Bu anlamda kameranın odaklandığı kişi, eğer bir işiteni ya da izleyeni varsa, söylemi ve duruşuyla baskın bir varlığa dönüşür. Kamera açısı, izleyiciyi güdüp yönlendirmenin yanı sıra, tüm

dikkat alanını seyirlik olana çevirmesiyle de önemli bir işlev görür. Kamera, görmenin ideolojisi, etki alanının "çerçevlendiği" bir merkezdir. Bu etki alanının herhangi bir kişiye yüklenen otoriter nitelikten farkı, belirsiz ve gizli bir etkileme sürecini somutlaştırmasıdır. Bu, aynı zamanda gerçekliğe ilişkin bir çerçeveleme ve nesnelleştirme sürecidir. Bourdieu'nün deyimiyile, kameranın hareketi herhangi bir kişinin hareket ve yöneliminden farklıdır, çünkü böylelikle kamera, hakikate ilişkin tanımlayıcı bir görüntü üretmekle kalmaz, aynı zamanda sunulan hakikat üzerinden gizli bir "iktidar ve güç oyununu da ortaya koyar" (1995: 86). Görüntünün egemenliği, yine Bourdieu'nün deyimiyile, "içeriden (medya alanından) olanların bilirkışı yorumlarının nesnesi kılınmış" hakikat tanımlamalarından başka bir şey değildir (86).

Şu halde, *ESBD* dizisinin kamera açılarıyla somutlanan gerçekliği nedir? Kameranın, öncelikle Baba karakterinin gıyabındaki gezinimleri ve geçerken harmanladığı olaylar dizisi, Baba'nın kadrajda yer almadığı sahnelerin beklentileriyle doludur. Dolayısıyla da, bu durum Baba'nın fiziksel olarak henüz boy göstermediği, ama her an simgesel olarak varlığını duyurduğu bir gerçeklik hissi yaratmaktadır. Bir bakıma, aile reisinin otoritesinin cisimleştiği başlıca karakter olan Mehmet Usta'nın "kapıda bekletilişi" en az kapıdan içeri girişi ve dönen aile içi entrikalara dâhil oluşu kadar anlamlıdır. Dolaylı temsilin gücü, daha ziyade, Baba'nın aksiyona tabi kılınışı için bir hazırlayıcıdır. Dizide Baba otoritesinin yavaş yavaş su yüzüne çıkışı, her geçen dakika uysallıktan öfkeye ve nihayetinde siteme doğru tırmanan karakter değişimiyle verilir. Geçen süre içinde, izleyici, baba Mehmet Usta'nın evde dönen dolaplardan habersiz, munis ve masumane hal ve tavırları sonucu oluşan "gafil avlanması"ni sessizce izlerken, eksikliği duyulan otorite ihtiyacını da meşru yoldan hissetmeye başlar. Bu anlamda, otoritenin gecikmiş tezahürü, baba açısından türlü entrikalarla gerekçelendirilirken, aynı zamanda yine izleyici tarafında doğacak tepkilerin de haklaştırılması sağlanır. Böylece, eğer deyim yerindeyse, meşru otoritenin varlığına yapılan vurgu, aile ilişkilerindeki "ahlaki ortalama"nın tutturulması açısından da önemlidir. Öte yandan, Ba-

ba'nın varlığı, ailede sevgiye dayalı çıkarla korku arasında hissedilen minnet duygusuyla özdeşleştirilmiştir. Çocuklar, babalarına karşı duydukları minnetle, babanın mutlak otoritesini etkisiz kılar; anne Şükran Hanım, kocasına yönelik davranışlarında doğrudan sevgiye dayalı çıkarın izlerini taşır. Dolayısıyla her iki taraf açısından da "Babalık Otoritesi" mutlaklaşmaz. Buradaki Baba politik simgelerden arındırılmış varlığıyla, asıl gücünü, kutsal değerlere (sözelimi aile ve neslin sürdürülmesi) duyulan inanç ve bağlılıktan alır (Kapanı, 2002: 89). *ESBD* dizisinin baba Mehmet Usta'sı, her şeyden önce, patriarkal sistemin bir ürünüdür. Bu yüzden de "en yaygın ve en ilkel" otorite tipini temsil eder (90). Ancak *ESBD* dizisinin Baba karakteri için belki de en uygun otorite tanımlamasını Bourdieu'nün simgesel şiddet kavramıyla birlikte düşündüğü minnet duygusu temelinde irdelemek daha pratik sonuçlar verecektir. Bourdieu, simgesel şiddet kavramını temellendirirken *Eril Egemenlik* adlı çalışmasının giriş kısmında şöyle yazmaktadır: "Simgesel şiddet, kendi kurbanları için bile görünmez olan, bilgi, (minnet) ve iletişimin salt simgesel yöntemleri aracılığıyla- ya da daha açık bir deyişle, duygusal sınama, tanıma ve tanımama (red) yoluyla işleyen, duyarsız ve yumuşak bir şiddet türü" (aktaran Pocquet, 1999: 11).

Bourdieu'nün sözünü ettiği bu şiddet türü, onu uygulayanlar ve ona maruz bırakılanlar bakımından bir iktidar yapılanması biçiminde işlev gören, aynı zamanda somut (fiziksel) şiddetten farklı olarak kendini ortaya koyan tinsel (spiritüel) bir şiddettir. En bariz biçimini televizyon haber ve program sunucuları ile yerel ve geleneksel otoritede (akredite kaynaklar, referans grupları ve baba) karşılığını bulan bu hükmetme biçimi, şu halde, yine Bourdieu'nün deyişiyle; "son ana kadar başkaldırma olanağına sahip olduğumuz 'gerçek' hâkimiyetten çok daha sapkıncadır, çünkü bize gizli bir şekilde dayatılmıştır" (11). Bourdieu'nün dikkat çektiği şey, burada, gerçek hâkimiyeti hissederek somutlaştırabildiğimiz halde, simgesel şiddet biçiminde kendini açığa vuran simgesel egemenliğin bizatihi olayların içine kazınmış olmasından dolayı ispatlanamaz oluşudur. Babaya duyulan minnet ve ona yüklenen korumacı rol gere-

ği, taşıdığı simgesel egemenliği doğrudan doğruya algılayamayışımız, onu doğal olarak mutlak otoritenin uzağında bir yere taşır. Aynı şekilde, patronun işçisine, doktorun hastasına ve medya sahibinin çalışanına (muhabirine) karşı uyguladığı bir şiddet türüdür bu; işçi patronuna, hasta doktoruna, muhabir de bağlı bulunduğu medya kuruluşunun işverenlerine karşı çıkara dayalı bir birliktelikle "gönülden minnet" duyar, onu maruz kaldığı simgesel egemenliğin ötesinde bir yerde dışlaştırır. İsyan edemez, çünkü içindeki minnet duygusuyla birlikte gelişen gönüllü kulluğu buna engeldir. *ESBD* dizisinin Mehmet Usta'sı da bir baba olarak simgesel otoritesini, yer yer anne Şükran Hanım'la uzlaşmalı olarak işleterek, eylemlerinin yöneldiği kişiler (Damat Kadir, çırağı ve çocukları) karşısında belirsiz kılar. Damat Kadir (Levent Ülgen), eşinin evine ve dolayısıyla kaynatasının koruyucu ve esirgeyici çatısı altına sığınmış olmakla, "tombiş" Çırak Hasan da (Erdem Baş) "hantal" bir işçi olarak kendisi için bir işveren konumundaki ustası Mehmet Bey'e karşı kendi somut çıkarları gereği boyun eğerler. Dizinin daha önceki bölümlerinde bir türlü evlendirilip baş göz edilemeyen ailenin büyük kızı İpek'se (Arzu Balkan) aykırı ressam sevgilisi ve baba tarafından her fırsatta olumsuz bir önyargıyla "çulsuzun teki" şeklinde nitelenen adamla birleşebilmesinin bedeliyle babaya bağımlı kılınmıştır. Baba, bir anlamda, onlar üzerinde genç aşıkların gelecekteki mutluluk ve saadetlerini kendi elinde tutarak simgesel egemenliğini duyurmaya çalışır. Dolayısıyla bu çok yönlü simgesel bağımlılık ilişkileri, tarafları her fırsatta "baba"ya bağlayarak eylemlerinin belirlenimini sağlar. Ancak bu belirlenim yine de mutlak bir belirlenim değildir. Çünkü her şeyden önce belirtmek gerekir ki, İpek'in ressam sevgilisi Tankut (Cem Emüler), baba Mehmet Usta'nın nazarında (çift evlendikten sonra bile) asla meşru bir konum elde edemeyecektir. Bu tutumun birkaç nedeni olduğu söylenebilir: Birincisi ve belki de en önemlisi, "Küçük Damat" Tankut'un Türkiye toplumunun itibar ettiği herhangi bir "güzide" meslek erbabı olmayışıdır (yani o bir avukat, doktor, öğretmen, mühendis gibi, saygınlığı ve saygınlığı kanıtlanmış meslek gruplarına mensup biri değil, hiçbir maddi güvencesi olmayan bir ressamdır). İkinci olarak

9

Her iki karakteri (Mehmet Usta ve Sinan Bey) birbirinden ayıran bir diğer sınıfsal gösterge de, ilkinin ismi "Usta" sıfatıyla geleneksel bir anlama bürünürken, ikincisinin ismine görece daha şehirli bir tonlamayı açığa vuran "Bey" sıfatının eşlik etmesidir.

da, Küçük Damat, toplumun pek alışık olmadığı biçimde giyinen (sözgelimi boyunbağı, kep vs.) ve konuşan, incelmış beğenilere karşı duyarlı bir sanatçı, bir vejeteryan, üstelik de bu dünyaya bir çocuk getirmenin entelektüel saçmalığına inanmış "uyumsuz", marjda bir tiptir. Onun, sadece bu sonuncu eğilimi (çocuk yapmak istemeyişi) bile, baba Mehmet Usta'nın "tepesini atturmaya" yeterli olacaktır.

Dizinin komşuları Müjgan Hanım'la (Gülseren Gürtunca) eşi Sinan Bey (Metin Coşkun) ise, sahip oldukları ekonomik sermayelerinin onlara sağladığı otoriteyle Baba Mehmet Usta'yla ilişkilerinde diğerlerine göre kısmen daha bağımsız bir konumda yer alırlar. Ancak hemen belirtmek gerekir ki, genel olarak pek çok dizide karşılaştığımız önemli bir sorun olarak, burada da, dizi karakterlerinin sınıfsal durumlarına ilişkin tahrifatların önemli bir türüyle karşılaşmaktayız. Bu anlamda birçok dizide sıklıkla karşılaşılan şey, ya orta tabakaya mensup kimselerin akşamları lüks lokantalara taşınmaları ya da üst orta sınıf veya burjuva kesimiyle özel, duygusal yakınlaşmalar da dâhil, hemen her konuda âşik atma cesaretine sahip olmalarıdır. İşte tam da bu bağlamda, her şeyden önce, dizideki Mehmet Usta'nın ve dolayısıyla ailesinin sınıfsal durumu biraz tartışmalı gözükmektedir. Sözgelimi, Mehmet Usta, kendisini en iyi olasılıkla toplumun gözünde "iyi halli" bir esnaf yapacak olan saygın bir meslekle, tornacılık işiyle, uğraşmaktadır. Aynı zamanda da bir işyeri sahibi olarak küçük çaplı bir işveren konumunda olan Mehmet Usta, ailesiyle birlikte "seçkin" bir semtte yaşadıklarını belli eden "üst orta sınıf"tan komşulara ve "ilginç" bir damada ("Entel Damat" Tankut) sahiptir. Öte yandan, Şükran Hanım'ın "sırdaşı" Sevinç Hanım aracılığıyla da Mehmet Usta'nın evi "sosyete dedikoduları"na açılmakta, "üst-orta-sınıf" komşu Sinan Bey'le güneşli ev içi tavla partileri düzenlenmektedir. Özellikle bu sonuncusu, üst-orta-sınıftan birisi olarak zaman zaman burjuva zevklere özenen Sinan Bey'in niçin sözgelimi briç ya da golf değil de tavla oynamayı tercih ettiğini yeterince açıklayamamaktadır. Özcesi, bu ve benzeri sınıfsal gerçeklikle uyuşmayan tahrifat örneklerini daha da çoğaltmak mümkündür.⁹

Tüm bu tahrifat örnekleri bir yana, dizide Sinan Bey-Müjgan Hanım ikilisinin baba Mehmet Usta karşısındaki varlıkları bir karşı güç yardımıyla otoritenin çözüldüğü anları somutlaştırmaktadır. Dolayısıyla bu anlar, otoritenin benzeriyle karşılaştığı anları su yüzüne çıkarması bakımından babanın simgesel egemenliğini daha da görünür ve hissedilir kılan bir düzleme taşır. Deyim yerindeyse, Müjgan Hanım'la Sinan Bey'in salt ekonomik üstünlüğe dayalı aşağılayıcı eğilimleri baba Mehmet Usta'nın savunmacı tutumuna son vererek onu kendi kabuğundan çıkarmaya ve otoritesini belirgin kalmaya yarar. Ne var ki, Müjgan Hanım'la Sinan Bey'in sınıfsal anlamda orta tabakaya mensup komşuları Mehmet Usta'nın etki alanı dışında kalmaları, otoritesi minnet duygularıyla örülü Baba egemenliğine maruz kalmalarını önler. Onlar, daha ziyade, sınıfsal ve ekonomik bir *uzaklığa* sahiptirler ve Mehmet Usta'nın ev dışı otoritesinin çöküşüne tanıklık ederler. Baba, onlar için otoriter bir kişiliği temsil etmekten uzaktır; bu yüzden de, otoriteye yüklenmiş hiçbir gösterge taşımaz. Aynı uzaklıktan dolayıdır ki, Mehmet Usta'nın oğlu Mustafa (Ali Sunal) ile toplumsal ve ekonomik durumu ilkinin oranla daha fazla "caka satmaya" elverişli bir nitelik taşıyan "üst-orta-sınıf" komşu kızı Pelin (Cansın Özyosun) arasında eşitler arası bir duygusal ilişki kurulamaz.

Dizide "Baba" Figürü ve Bazı Temsilleri

Şu halde, Baba'nın otoritesi, simgesel olarak nasıl sunulmakta ve aynı otorite sonradan hangi yollarla ve süreçlerle geçersiz kılınmaktadır? Öncelikle, klinik olarak daha önce sözünü ettiğimiz gibi, babanın simgesel otoritesinin kalıtsal aktarımı *Babanın adı* aracılığıyla olmaktadır. Ne var ki, babadan oğula bu simgesel kalıtsal otorite aktarımının yanı sıra, baba-oğul arasındaki sevgi-nefret ilişkisinin kurulmasında belirleyici rol oynayan daha başka etkenler de bulunmaktadır. Bu etkenlerin çoğu, tahmin edilebileceği gibi, psikanaliz alanından devşirilmiş birtakım kavramlarla açıklanmayı gerektirmektedir. Ne var ki, biz bu terminolojinin tamamına hâkim değiliz, burada otorite kavramına atfen sadece babanın gücü konu-

suyla kendimizi sınırlayarak bir şeyler söyleyebiliriz. Freud, *Sanat ve Sanatçılar Üzerine* adlı yapıtının “Dostoyevski ve Baba Katli” konusuna ayırdığı bölümünde, söz konusu baba ve oğul arasındaki sevgi-nefret ilişkisini “cezalandırma ve içdiş edilme korkusu” ile “güç ve zorbalık”ta cisimleşen baba imgesi temelinde ele almaktadır. Freud burada, kabaca, oğlun içdiş edilme korkusunun bir sonucu olarak babaya karşı duyduğu sevgi ve nefretini bilinçdışına itmek suretiyle yaşadığı deneyimin, çocuğun kişiliği üzerinde neden olduğu sonuçlara eğilmektedir. Freud temelde oğlun babanın ben'ini kendi ben'inin içine aktarmak suretiyle onunla özdeşleşmesi ya da baba imgesini yarattığı kin ve nefretten dolayı bilinçdışına iterek bastırmak suretiyle var olmak şeklinde verdiği mücadelede somutlaşan süreci, babayla kurulan her tür ilişkinin temeli sayar. Başka bir deyişle, oğlun kendi ben kapsamına aldığı bu özdeşleşmeyi oğlunun “üst-ben”i olarak adlandırır (231). Bu özdeşleşme sürecinde Freud'un özellikle altını çizdiği bir başka şey de, babanın sert, zorba ve zalim biri olması halinde çocuğun üst-ben'inin söz konusu bu özellikleri devralabileceği ve “üst-ben'in ben'le ilişkisinde oğlunun bilinçdışına itmeye çalıştığı (tüm) edilgenliklerin yeniden dirilip ortaya çıkacağı” yönündeki saptamadır (231-232). Bu saptamaların babanın otoritesi ve gücü konusuna yaptığı katkıyı, baba otoritesinin simgesel kalıtsal açılımları olarak okuduğumuzda, söz konusu otoritenin kaynağının bilinçdışının köklerine kadar dayandığını görmek mümkündür. Dolayısıyla babanın gücüne ve bu gücün kuşatıcılığına ilişkin elde bu tür ruhbilimsel veriler varken, konuyu yeniden ve bu kez bir televizyon dizisi bağlamında geleneksel baba otoritesiyle birlikte düşünmek ilginç ipuçları sunabilir.

Öncelikle *ESBD* dizisi yoluyla sunulan “Baba” figürünün temsil biçimi, beraberinde, babaya ve baba otoritesine ilişkin ne tür değerleri dolaşıma sokmakta ya da “kurmaktadır”? Bir adım daha ileri giderek sorarsak; babanın geleneksel bir varlık olarak temsil ettiği değerler ve bu değerler dolayısıyla kurulan tahakküm biçimleriyle nasıl baş edilebilir? Dahası, baba, kendisine karşı kıyasıya mücadele edilmesi gereken bir tahakküm kaynağı mıdır? Eğer öyley-

se, Baba'yı hem sahip olduğu tüm geleneksel değerleriyle birlikte kabul ederken; hem de bu değerlerin yol açtığı hâkimiyet ve simgesel şiddet biçimlerine karşı nasıl bilinçlenilebilir? Böyle bir bakış açısı içinde, babanın kimliğine kazınmış bulunan otorite ile, Freud'un deyişiyle asli bir nefretin kaynağı olarak bilinçdışına itilen ve sonrasında üst-ben'de yeniden diriltilen bir canavar imge olarak nasıl uzlaşılabilir? Bu ve benzeri soruları ve sorgulamaları daha da derinleştirmek mümkün; ama incelememize öncelikle konunun daha anlaşılır ve daha “gözle görülebilir” bir yönüyle, *ESBD*'da cisimleşen Baba figürüne ilişkin basit bir saptamayla başlamak yerinde olacaktır. Burada ilk olarak, gündelik hayatta görmeye alışık olduğumuz şekliyle, babanın mesleği ile yaşam biçimi arasında kurulmuş bulunan gerçek dışı bağıntıya itiraz ederek bir giriş yapabiliriz.

Hemen belirtmek gerekir ki, elbette tornacılık mesleğiyle işgal eden birinin Türkiye toplumunda diğer zanaat erbabına oranla görece daha rahat bir yaşam sürmesi beklenebilir. Ne var ki, aynı kişinin geliri ve ait olduğu meslek grubunun sonucu olarak “üst-orta sınıf” bir çevrede yaşıyor olması görünürde bir çelişki oluşturmayabilir. Ancak üst-orta sınıf ve burjuva komşularla birlikte ve zaman zaman onların iteklemesiyle, bazen sözgelimi gerçekte burjuva sınıfının bir seyirlik zevki olan opera binasında bir bale gösterisini izlemeyle sonuçlanan zevklere öykünmesi, pratikte pek gerçekçi görünmemektedir. Gerçeklik tahrifatına ilişkin bu ve benzeri yadırgatıcı durumlar bir yana, yine Mehmet Usta gibi, ortalamanın biraz üzerinde bir gelire sahip birinin eviyle işyeri arasında kurduğu ilişkinin -her ne kadar düşünüş ve yaşam tarzı açısından mütevazı gibi görünse de- dizide tüm doğallığıyla ve sorunsuz bir şekilde yansıtılması bir hayli düşündürücüdür. Mehmet Usta, “üst-orta sınıf” komşusu Sinan Bey'le birebir ortak zevklere sahip birisi değildir, kuşkusuz tavla oynamak dışında, hem istese de olamaz. Ne var ki, Mehmet Usta'nın dizinin bazı bölümlerinde Sinan Bey'le birlikte sahilde koşu egzersizleri yapma girişiminin ardında içten içe bir “sınıf atlama” düşünün yatmadığı da söylenemez. Tüm bu girişimler, Mehmet Usta'nın toplumsal statüsüne, kültürel ve sınıfsal

kimliğine ilişkin bir şeyler söylemektedir. Ancak, burada açıkça söylenemeyecek olan şey, tüm bu eğilimlerin beklenen, muhtemel şeyler olabileceği değil; dizi senaristi ya da senaristlerinin toplumda doğrudan doğruya “gördükleri” değil de, “görmeyi arzuladıkları” bir tornacı ustasının ve aynı zamanda “orta halli” bir aile babasının “yeniden kurulmuş/kurgulanmış” imgesidir. Yine bu nedenle denebilir ki, dizi, geleneksel ve modern yaşam biçimlerinin aynı anda ve birbiriyle iç içe var olabileceği gibi anlamlı bir mesaj da vermektedir.

Şimdi, dizide bu yeniden kurulmuş/kurgulanmış baba imgesinin ve bu imgenin yaydığı genel mesaj ve ideolojileri otorite kavramıyla ilişkileri bağlamında analiz etmeye çalışalım. Temelde konuya, “Baba” figürünün kurgulanışına aracı olan saikleri irdelerken başlıca üç kavram çerçevesinde; sırasıyla “meşguliyet”, “anaerkil dayanışma” ve “belirlenmişlik” kavramları çerçevesinde yaklaşmanın yararlı olacağı kanaatindeyiz.

“En Son Babalar Duyar” Çünkü Babalar Hep Meşguldür

Toplumda babanın meşguliyeti olgusu, yaygın kitle kültürünün “ev zamanı” ile “iş zamanı”nı birbirinden ayıran farklılığı, bir başka deyişle, çalışma dışı yaratılan “boş zaman” kavramı temelinde düşünüldüğünde, kadına oranla daha yıpratıcıymış gibi görünür. Çünkü çalışan erkeğin boş zamanı, Virilio'nun da deyimiyle artık “hane içi köleliğin yeniden icadı”na yol açmış bulunan “sıfır zaman”lı iş sözleşmeleriyle gölgelenmiştir (67). Buna göre, çalıştığı işyerinde yarı zamanlı iş sözleşmesiyle değil de sıfır zamanlı bir sözleşmeyle işe başlayan çalışanlar, kendilerini ne zaman olursa olsun, her an işlerinin başına çağırarak olan patronun cep telefonlu denetimine tabidirler. Kuşkusuz bu sadece erkek çalışanla sınırlı bir durum değil; aynı zamanda özellikle gelişmiş Batı ülkelerinde çalışan kadınları da ilgilendiren bir gelişmedir. Boş zamanla iş zamanı arasındaki sınırı kesin biçimde ortadan kaldıran bu uygulama biçiminde, artık kişiye özel yaşamın özgür saatlerinden söz edilemeyeceği gibi, bu gelişmede kitlelerin hayat tarzlarındaki bir değişimin de işareti bulunmaktadır. Boş zaman, artık “işte olmamak”

anlamına gelen bir ritüel değil, üretken çalışmanın kesintisiz bir görünümü biçiminde yürümektedir. Dolayısıyla artık boş zamanın yeni algılanışı, meşguliyet kavramı içinde somutluk kazanmıştır. *ESBD*'nin baba'sı Mehmet Usta her ne kadar ücretli bir işçi konumunda olmadığından başka bir işyeriyle sıfır zamanlı bir iş sözleşmesi imzalamış birisi değilse de, en azından kendi işinin patronu olma sıfatıyla zımnen bu sözleşmeyi kendi işyeriyle imzalamış birisidir. Bu anlamda onun meşguliyeti, aile efradının icraatlarına yakınlığı değil, işyerindeki “ofisinde” gazete okurken görüntülediği anlardaki *uzakçılığdır*. Dahası, o, işyerinde çoğu zaman burnunun dibinde olup biten entrikalardan bile habersizdir. Oğul Mustafa'nın komşu kızı Pelin'le, bir hafta sonu, birlikte seyahat etmek için gereklenme duyduğu parayı babasının tornacı dükkânında “korsan” çay ocağı açıp işleterek tedarik etme fikri bile umulandan daha büyük bir başarıyla “uygulamaya konulur”. Baba Mehmet Usta, zaman zaman işkilli tavırlarına rağmen başını gömdüğü gazetesiyle öyle “meşguldür” ki, gerçekte ne olup bittiğinin asla farkına varmaz. Aslında bir bakıma Mehmet Usta'nın gazeteye gömülüp gitme edimiyle somutladığı şey, “boş zamanın öz-sömürüsü”dür. Çünkü Mehmet Usta'nın yaptığı şey, bilinçli bir gazete okuma edimi değildir. Mehmet Usta, gazete “okuyor gözükmek” ile gerçekten “gazete okuma” ve “okuduklarını yorumlama” edimi arasındaki önemli ayırmada, genel olarak birinci edime daha yakın durmaktadır. Boş zamanın sömürgeleştirilmesine ilişkin verilebilecek bir başka örnek, tornacı çırağı Hasan'ın durumunda somutlaşmaktadır. Hasan, ustasının oğlu ve arkadaşı Mustafa ile birlikte çoğu zaman ustasının evinde barınıp vakit geçirmekte ve bunun doğal bir sonucu olarak da ustasının “aile kamuoyuna” bağlanmak şeklinde harcadığı bu boş zamanlarda bir türlü kendi somut koşullarını düşünmeye ya da kendi üzerine düşünmeye zaman bulamamaktadır. Söz konusu boş zaman sömürüsü, görünüşte ona bir işçi olarak fiziksel bir özgürlük verse de, aslında bir başka açıdan onu zorunlu meşguliyetlerin (sözgelimi Mustafa ve diğer aile efradıyla girdiği zorunlu suç ortaklığı ilişkileri) içine atmak gibi önemli bir işlev de görmektedir. Bu anlamda tornacı çırağı Hasan için söylenebilecek

yegâne şey, “fiziksel özgürlüğünün, yani artan boş zamanının bedelinin ruhsal bir zombicilik” olduğudur (Modleski, 1998: 198).

Baba Mehmet Usta'nun meşguliyetinin bir diğer görünümü, ailenin küçük ferdi Ceren'le (Jale Azaklı) ilişkilerinde somutlaşmaktadır. Babanın ev içi entrikalardan uzak tutulan ilgisi, deyim yerindeyse, küçük torun Ceren'in zaman zaman ev ödevlerine yardımcı olması biçiminde doğal ve masum bir alana yöneltilmiştir. Ne var ki, bu klasikleşmiş dede-torun ilişkisinde sistematik biçimde dede aleyhine işleyen manipülatif bir durum söz konusudur. Dede torununa her fırsatta manevi ödev duygusuyla şefkatini belli eder, ona yardımcı olur, ama aile entrikalarından saf dışı bırakılışının manipülatif etkilerine de -ilgisinin ev içi entrikalardan başka bir yöne çevrilmesi yüzünden- maruz kalmaktan kurtulamaz. Çünkü küçük torun Ceren, dedenin iyi yürekliliği ve şefkati karşılığında, asla onun karşısına “çocuktan al haberi” pozisyonunda çıkmaz. Dolayısıyla dede-torun ilişkisi, dizinin ailevi entrikalardan arındırılmış tek bölgesi değil, söz konusu entrikaların belki de bir süreliğine göz ardı edilerek “askıya alındığı” masum bir alandır. Bu masumiyeti sağlayan da, kuşkusuz Küçük Ceren'in varlığıdır. Deyim yerindeyse, bu alışıldık dede-torun ilişkisinde, “Dede”nin karmaşadan ve sorunlardan uzakta, rahatça nefes alabildiği temiz bir alan söz konusudur. Kısa bir birlikteliğin ardından, Dede yeniden kendisinden habersizce aile içinde dönen dolapların “en son” tanığı olarak yerini alacaktır.

Baba Mehmet Usta'nun meşgul ahvaline ilişkin bir diğer çizgi de, daha önce kısmen sözünü ettiğimiz “mütemadiyen gazete okuyan baba” temsilidir. Baba Mehmet Usta, evde ya da işyerinde neredeyse elinden hiç düşürmediği gazetesi vasıtasıyla aslında paradoksal bir durum içinde resmedilir. Bu paradoksal tablonun anlatıldığı şey, kısaca şudur: Bir tarafta, evinin içinde, yanı başında olup biten olaylardan habersiz görünen bir adam; öte yanda ise, gazetesi yardımıyla tüm dünyadan “haberdar” edilen bir başkası vardır. Ama böyle bile olsa, ortada yine belli bir meşguliyet durumu söz konusudur. Çünkü bu çelişik durum, bir yönüyle, aslında bir den-

ge durumudur da; böylelikle baba Mehmet Usta, Modleski'nin deyimiyile; “Gerçek'le özel bir ilişkiyle donatılırken” (84), özel alanıyla (aile) dramatik bir kopuşu yaşamaktadır. Bu, içinde bulunduğu enformasyon toplumunun da temel çıkmazıdır: “Sınırsız” bilgilenme gibi görünen şey, aslında gerçekliğe ve “doğru”ya ilişkin duyumun yitirilişidir. Pek çok yerde, Baudrillard'ın da altını çizdiği enformatik bir trajedidir bu; daha doğrusu, *enformasyon tipisidir*. Bu enformasyon tipisinin genel karakteristiği ise, özünde, dünyaya ilişkin gerçekliğin, “gerçek”e ilişkin bilginin yitirilişidir. Her konuda yüzeysel birtakım şeyler bilen kişi, hiçbir konuda tam olarak ve derinlemesine bir şey bilmiyor demektir. Baudrillard'ın deyimiyile; başlıca özelliği “içe kapanma” şeklinde ortaya çıkan bir gündelikliğin, sonrasında “dünyaya bir katılım kandırmacasına” dönüşümüdür (28).

“Mütemadiyen gazete okuyan baba” figürü, gazete haberleri yoluyla taşınan evrensel dramı güncelleştirirken; somut gündelik yaşamın görünümelerini, yine Baudrillard'ın deyimiyile, yaşanan andan uzaklaştırarak “bir göstergeye, simülakr'a indirgemekte, güncel dışılaştırmaktadır” (26). Bu anlamda, baba Mehmet Usta gazetesinin başında bir simülasyonlar evrenini yorumlamakla “meşguldür”. Fiziksel olarak evinde ya da işyerinde olduğu halde, zihnen orada *değildir*. Dizideki meşgul baba imgesinin bir başka belirgin yüzü de aile efradıyla arasında yarattığı zihinsel uzaklığın, geleneksel aile yapısı içinde yer alan katı ve nadiren gülen, ağırbaşlı ve ciddi baba rolüyle birlikte düşünülmalıdır. Sevdiğinde sevgisini açığa vurmaktan kaçınan, sevdiğinde kontrollü olmayı elden bırakmayan, gösteriye kapalı bir kişilik tipidir bu. Dolayısıyla burada söz konusu olan meşguliyet, deyim yerindeyse, “dışa kapalılık” ve “ölçülülük” kavramlarıyla açıklanabilecek platonist bir ruh hali biçiminde kendini belli etmektedir. Baba, platonist bir ölçülülükle hareket ettiği sürece dışarıya kapalıdır. Çünkü bir anlamda açıklığın ölçüsü, dış dünyanın coşku ve heyecanına kapılmayı garanti etmesinde yatmaktadır. Bu tür dışa kapalılık, denebilir ki, kendini meşguliyet biçiminde ele veren bir “dalgalılık” halidir. *ESBD*'nin Baba'sı, şu halde, aynı zamanda ilerlemiş yaşının verdiği bir yavaş-

lıkla coşkulu dünyanın (dizide "aile içi gizli icraatların") tüm çekiciliğinden arınmıştır da denebilir. Bu ruh halinin daha değişik bir okuması da pekâlâ çevreden yalıtılmışlıkla eşdeğerde bir kopuşta ifadesini bulabilir. Mehmet Usta, aile fertlerine gerek kendi meselelerini kendilerinin çözmesi fırsatını vermekle, gerekse gelişen olaylara son anda müdahil olmakla bu yalıtılmışlığına son veren adımı attığında, aslında yine yalıtılmış varlığının verdiği etkiyle, daha doğrusu, apaçık bir etkisizlikle hareket etmektedir. Çünkü aile meseleleriyle ve karmaşık hale gelen sorunlar yumağıyla son anda meşgul olmak zorunda bırakılması, onun gecikmiş varlığının ve otoritesinin aynı durağan ve platonist özelliğinden kaynaklanır. Dolayısıyla onun meşgul olma yetisi, bir anlamda yakın çevresinin ürettiği sorunlardan kaçma isteğinin verdiği huzursuzluk yüzünden, daha başından, sorunlu bir yetidir. Aile fertleri tarafından kendisine karşı duyulan korku yüzünden olaylar dizisinin dışına itilen baba, önemsizliğinin farkına vararak sorumluluk almaktan da kaçabilir. Bu anlamda, denilebilir ki, Mehmet Usta'nın meşguliyeti, himayesi altındakilerle meşgul olmaktan feragat edişi biçiminde uç vermektedir. Çünkü otoriter varlığı önemsizleştirilmiş birisi, duyarsız kalmayı ve ilgilenmemeyi tek davranış biçimi olarak tercih edebilir. Öte yandan, Nazlı Bayram'ın da belirttiği gibi "Geleneksel toplum yapısı, ev içi hayatı babaya bir erk alanı olarak sunmuştur. Babanın sözleri, babanın koltuğu, babanın gazetesi ev içinde 'dokunulmazlığı' olan, önemsenen öğelerdir" (23). Bura da ise, ilginç bir tersine çevrilmeye babanın gazetesi "dokunulmaz" bir alan olarak değil; aksine, aile içi olaylar dizisinden saf dışı bırakılmasının bir enstrümanı biçiminde karşımıza çıkmaktadır; başka bir deyişle, babanın erkinin bozuma uğratıldığı bir oyalama aracı olarak. Bu ve benzeri çıkarsamaların ışığında, çalışmamızın temel varsayımına da ulaşmış oluyoruz böylece: Ustaca bir biçimde ve minnet, itaat duygusunun işleyişi sayesinde yerinden edilmiş bir otorite, bu işleyiş ortadan kaldırılmadıkça yeniden elde edilemez. Bu ise, geleneksel ilişkilerin ve bu ilişkilerin var ettiği değerlerin parçalanmasını ve dolayısıyla bu ilişkiler içinde cisimleşen baba ve geleneksel baba otoritesi kavramlarının da yeniden tanımlanmasını gerekli kıl-

maktadır. Çünkü böyle bir otorite her şeyi "en son" duymakla, "en son" öğrenmekle zaten kendini geçersiz kıldığına göre yeni bir tanımlamaya ihtiyaç duymaktadır. Bu ve benzeri tanımlamaları yapabilmek için, kuşkusuz, sorgulamayı biraz daha derinleştirmekte yarar vardır.

"En Son Babalar Duyar" Çünkü Anaerkil Dayanışma Babaya Karşıttır

Dizinin anne karakteri Şükran Hanım'ın gerek çocuklarıyla gerekse eşiyle yaşadığı ilişkiler, geleneksel olarak belirlenmiş ilişkiler olmanın yanı sıra, aynı zamanda baba aleyhine çocuklarıyla girdiği anaerkil bir dayanışmayı da açığa vurur. O, her şeyden önce bir anne yüreğine sahiptir; yufka yürekli oluşu bağışlayıcı doğasının bir güvencesi; ketumluğu ise, kendini adadığı ailevi sorumlulukların doğal bir sonucudur. O, Irigaray'ın deyimiyle "erkeğin kendi imgesini dünyaya yansıttığı" (aktaran Sarup, 1997: 173) bir yaşam algılayışının dışarıda tutmaya özen gösterdiği ikincil bir imgedir. Yine Irigaray'ın deyimiyle, kadın, bir anne olarak "erkeğin imgesel sürecine destek verir, ama bu süreçte kendisi asla temsil edilmez" (173). Bunun yerine, temsil edilmeyen ve yitik bir imge olarak, o, Lacancı bir ifadeyle söylersek, erkek egemen dünyaya karşı "içsel mırıldanmaların diliyle" konuşur (23). O bir "geçit" yeri ya da "arada" olan bir özneyi ifade eder. Kadın, bu anlamda erkek tarafından varlığı yadsınmayan, aksine varlığı dikkate alınmak suretiyle "yok sayılan" bir öznedir. Kadın, burada erkek egemen söylem tarafından yapı-söküme uğratılmış özne konumundadır. Bir başka deyişle, "Luce Irigaray'ın Batı fallus-merkezçiliğinin yapı-sökümcü okuması bize kadının erkeğin olduğu anlamda bir özne olamayacağını gösterir" (Yeğenoğlu, 2003: 9-19). Bu feminist söylem açısından bakıldığında, kadın bir "Öteki" özne biçiminde kurulur ve "Öteki"liğin simgelediği tüm olumsuz, irrasyonel, savunmasız, bağımlı, güçsüz vb. nitelikleri kendinde barındıran bir şey olarak damgalanarak "boş bir yer" haline getirilir. Bu nedenledir ki, Yeğenoğlu'nun deyimiyle "Irigaray'ın kadınlar için bir imgelem oluşturma çabası kadının bedenselliğinde temellenir: Bu öyle bir özneliktir ki, 'Öteki' inkâr edilmek yerine tanınır (kadının erkek karşısındaki konumu) iki dudağın birbirleriyle iletişim kurmasıdır" (18-19).

10
Yazının tamamı için bakınız
Şevki,
<http://www.mevsimsiz.com/yazi.asp?id=4160>

Öte yandan, böylesi bir "Öteki" öznenin, kadın ve anne olarak yeterli bir temsile kavuşamayan varlığı, bir kimlik olarak ona sahip çıkmayı gerektirir. Bu yüzdendir ki, kadının etkili ve geçerli bir konuma sahip olmasını önleyen erkek egemen konumlandırılışında, daima onun gereklenen varlığını önemli kılarak haklı çıkaracak bir yan vardır. Deyim yerindeyse, kadının gereklenen bir "Öteki" özne olarak kendi varlığını duyuruşu, "eyleyen/aktif" bir özne olarak erkeğin kadını konumlandırırken bıraktığı boşluklardan güç alır. Yani erkeğin;

aktif oluşu, ötekiliği kabul edici ve ötekine açık oluşundadır. "Öteki", öznenin kendini ondan ayırt ettiği bir şey veya öznenin geçemediği mutlak sınırmı ötesindeki şey değil, ama özneyi sürekli ve her seferinde yeni bir biçimde mümkün kılan zorunlu bir olanaklılıktır (16-17).

İşte Irigaray'ın saptamaları, tam da söz konusu bu olanaklılık içerisinde, kadının özellikle "anne" rolüyle geçerli kaldığı etkinlik alanına ilişkindir. Kadının maruz kaldığı erkek egemen baskının nedenlerini büyük ölçüde ekonomik ve toplumsal koşullarda arayan Irigaray, tüm kadınların toplumsal kimliğinin, temel olarak "anne" rolüne göre belirlendiğini ileri sürmektedir. Irigaray'a göre, bu rol, "kültür ve öznelikle birleşen erkeğin rolünün tam tersidir. Kadın kültür ve öznelikle dışında kahrken, yine de bilgisizleştirilmiş olarak desteğini sürdürmektedir. Başka bir deyişle, kadınlar, erkekler gibi tam özneler olarak görülmemelerine karşın, toplum onların katkısı olmaksızın işlevini yerine getiremez".¹⁰ Dolayısıyla, kadın özneliği, tam bir özneliğe sahip olmaksızın erkek özneliğini tamamlayıcı bir niteliğe sahiptir. Irigaray, bu nedenle Freud'un kadın özneliğine ilişkin saptamalarını kabul etmez; Irigaray'a göre kadın, Freud'un iddia ettiği gibi, erkek özneliğinin deforme olmuş şekli değil; kendine yeterli, kendi kendini tanımlama yeteneğine ve kendi toplumsal rollerini kendisi belirleme gücüne sahip bir öznedir. Yine Irigaray'a göre, kadının toplumsal bir rol edinmesinin önkoşulu, öncelikle anne rolünden kopmasına ve erkek egemen dilin dışına çıkmasına bağlıdır. Ona göre, toplumda kullanılan dilin temel yapısı erkek egemen nitelikler taşımaktadır. Dil, kadının kendisini erkek egemen bakış açısından belirlemesinin/sınırlamasının bir

aracıdır. Dolayısıyla, Irigaray'a göre, "gündelik konuşma dili, kadın olmanın ne anlama geldiğini asla anlatamaz. (Bu dilde) Tarrı bile erkektir (*He*) örneğin. Bu nedenle Irigaray kadınların kendilerini temsil etmeyen, değer vermeyen bir dili konuşmaya zorlandıklarını savlar. Bu düşüncelerle, kadınlara, kendi çok boyutlu doğalarını yansıtabilecek, daha akıcı ve daha kadınsı bir dil yaratmalarını çağırısında bulunur".¹¹ Dolayısıyla kadını "Öteki" özne olarak konumlayan, aynı zamanda söylemsel pratiklerin bir ürünüdür. Bir başka deyişle, "cinsiyet hiçbir zaman yalnızca maddi, biyolojik farklılıkların bir sonucu değil, söylemsel pratiklerle biçimlenen ve işaretlenen bir şeydir" (Direk, 2003: 256).

Konunun bir başka yönü, erkek egemen dünyanın yoğun nüfuz alanı içinde iğdiş edilmiş kadın imgesinin, Lacancı psikanalizde en doğal gerekçesini "Baba Yasası"na karşı oluşacak tepkilerde bulmasıyla ilgilidir. Her şeyden önce, Lacan'ın sözünü ettiği Baba Yasası, çocuğa yönelik bir iğdiş etme eylemi üzerine kuruludur: "Baba, çocuğu annesinden ayırarak iğdiş etmiştir" (Sarup, 1997: 24). Aynı şekilde, Lacan'a göre anne-çocuk ilişkisindeki doğal frustrasyonların (yoksunlukların) yapılandığı simgesel bir yasa ve yasak söz konusudur ve bu da gerçekte annenin söyleminde geçen *Babanın adı*'ndan başka bir şey değildir. Bir başka deyişle, çocuk-anne ilişkisinde yaşanan frustrasyonların kaynağı yasaklayıcı, yoksun bırakıcı, çocuğu anneden kastre eden "Baba"dır.¹²

İkinci olarak, iğdiş edilme, bir başka anlamda Lacan'a göre kültürel düzenin bir simgesel yasayı (anne ile cinsel ilişki yasağı) çocuğa kabul ettirmesiyle sonuçlanan bir durumla ilgilidir. Bu anlamda Lacan'ın sözünü ettiği kültürel düzen, bizzat içgüdülere cinsel kimliği kazandıran şeydir. Buna göre, kültürel düzen "ne ise o olan, yani kendinde hiçbir anlam taşımayan biyolojik ihtiyaçlara cinsellik adımı koymakta ve böylece biyolojik gereksinimleri kültürün anladığı anlamda cinselliğe dönüştürmektedir."¹³ Bu süreç, aynı zamanda *Babanın Yasası* ile yasaklanan ilk saf deneyimin anneye ilişkili olarak yaşandığı bir süreçtir. Çünkü çocuk bu sürecin sonucunda yaşadığı deneyimi, "annenin eksikliği olan ve eksiksizliği,

11
Yazının tamamı için bakınız
Şevki,
www.mevsimsiz.com/yazi.asp?id=4160.

12
Yazının tamamı için bakınız
Kızıltan,
www.geocities.com/tfpsikoloji/kiziltan/01.htm

13
Yazının tamamı için bakınız
Kızıltan,
www.geocities.com/tfpsikoloji/kiziltan/01.htm

14
Yazının tamamı için bakınız
Kızıltan,
www.geocities.com/tfpsiko
loji/kiziltan/01.htm

15
Yazının tamamı için bakınız
Kızıltan,
www.geocities.com/tfpsiko
loji/kiziltan/01.htm

16
Yazının tamamı için bakınız
Tekelioğlu,
www.felsefeekibi.com/site
/default.asp?

egemenliği temsil eden Fallus simgesiyle kodlar. *Babanın adı*'nin devreye girmesiyle çocuğun arzusu, anne için Fallus olmak biçimini alırken, yine Babanın Yasası nedeniyle aynı anda bilinçdışı bir arzu haline gelir."¹⁴

Benzer şekilde, Lacan, Freud'un *Oedipus Karmaşası* kavramını da farklı yorumlamaktadır. Lacan'a göre, *Oedipus* karmaşası her şeyden önce, "gerçek dünyanın bir karmaşası değil, simgesel bir karmaşadır. *Oedipus* için gerçek bir babanın olması koşulu yoktur. Yalnızca simgesel baba işlevi, *Babanın adı* yeterlidir."¹⁵ Lacan'ın *Oedipus Karmaşası*'na bakışını belirleyen şeylerden biri, temelde ego konusundaki farklı yaklaşımına dayanmaktadır. Lacan, Freud'un aksine, ego'yu öznenin libidinal bölgesine değil, simgesel evrenine yerleştirmiştir, bir tür bilinçlilik hali ve kendini simgesel dizgenin (toplumun) içinde kurma biçimi olarak ego, her şeyden önce, öznenin *personoresi*; beklentiye dayalı bir rol tanımlaması ya da Tekelioğlu'nun deyişiyle, "öznenin ayna kimliğidir."¹⁶ Başka bir deyişle, öznenin ayna kimliği olarak ego, kişinin simgesel düzene öykünme (mimesis) yoluyla eklemlenmesine aracı olur. Yine Lacan'a göre, aynı ego anlayışının doğal bir sonucu olarak, dil ile belirlenme, öznenin *Oedipus* aracılığıyla sosyokültürel düzene geçişi, ilki sosyokültürel öznenin kuruluşuna, diğeri bilinçdışının kuruluşuna aracı olan iki farklı süreç yardımıyla olmaktadır (Tura, 2004: 171). Dolayısıyla klasik anlamda *Oedipal* bir evreye takılı kalmayan çocuğun asıl sorunu, babaya karşı duyduğu nefrete koşut bir sevgiyle anneyi arzulaması değil, simgesel dizgeye eklemlenmeyi Baba Yasası'na karşı yükseltilecek muhalefetin temel dayanağı yapmasıdır. Buradan da hareketle denebilir ki, çocuk, bir özne olarak simgesel dizgeyle bütünleşmeye çalışmakla, aslında anneyi simgesel dizge içinde yeniden kazanma savaşı vermektedir. Baba Yasası'nın karşısına annenin imgesini yeniden kaydetme girişiminde, babayla girilen güçlü bir rekabet yanında, bireysel anlamda özgürleşmenin verdiği güçlü bir haz da vardır. Kuşkusuz, Şükran Hanım'ın bir anne olarak verili konumu, babaya karşı çocuklarının özgürlüğünün koşullarını onlara ilişkin kaçamakları gizli tutarak onlarla doğrudan doğruya suç ortaklığı etme girişimini meşru kılacak bir konumdur.

Bu dayanışmada anne yönetiminin babaya oranla daha adilane bir nitelik taşıması bağların güçlenmesini sağladığı gibi, babaya karşı stratejik bir meydan okuma anlamı da taşıyabilir. Annenin çocuklarıyla girdiği ilişkide, yine babaya oranla duygusal bağların kurulabilmesinde daha açık ve rahat tavırlara sahip oluşu, aynı zamanda annenin daha özel bir dile sahip oluşu anlamına gelir. Sözelimi, bir türlü baş göz edilemeyen evin büyük kızı İpek'le olan ilişkisi ve tek oğul Mustafa'nın üst-orta-sınıf komşu kızı Pelin'le gizlice ev içi buluşmalarına karşı gösterdiği müsamahakâr tutumu, daha resmi olan babaya oranla onu çocukları karşısında bir "sırdaş" a dönüştürür. Özel sırların paylaşımı, özünde "iyi" bir varlık olan anneyi aynı zamanda bildiği sırlar ölçüsünde güçlü kılar. Çünkü bilmek, hep bir adım önde olmak anlamına gelebileceği gibi, aynı zamanda güce ve otoriteye özgü bir niteliktir. Baba Mehmet Usta aile içinde biriken olaylar dizisinin bilgisinden yoksun kaldığı içindir ki, aynı zamanda çaresiz ve güçsüzdür.

Gerçeklerin bilgisine hâkim olmak, anneye olaylar üzerinde daha fazla "söz hakkı" sağlamak anlamında güvenli ve sağlam bir konum kazandırırken, baba tam tersine, bilgisizlikten doğan çaresiz bir konumun içerisinde etkisiz bırakılır. Oysa her şeyi bilen, Nazi Propaganda Bakanı Goebbels'in deyişiyle "hiçbir şeyden de korkmaz" (Virilio, 2003: 62). Bilgi insanı güçlü ve aynı zamanda dokunulmaz kılarken, her tür belirlenmişlik durumundan da kurtarmaktadır. Bu ise, kendi iradesini başkalarının rehberliği olmadan kullanma becerisini, dolayısıyla bir özgürleşme çabasını desteklemesi anlamında önemlidir. Dolayısıyla, olayların ve gerçeklerin bilgisine sahip olma, bilginin niteliği her ne olursa olsun, iktidarın ve kontrolü ele geçirme ve elde tutma yeterliliğinin bir ölçüsünü verir.

Anne Şükran Hanım, bu anlamda aile fertleriyle girdiği dayanışma ve suç ortaklığı yardımıyla derlediği bilgilerin kendisine esinlediği bir güçle donatılmış ve dolayısıyla kendisini dokunulmaz kılmıştır. Şükran Hanım aile ortamının bilgisini elinde tutan yönüyle eşiyile rekabet etmekte, iktidarla ilişkili bilgiyi eşiyile arasındaki rol farklılığını giderecek bir mübadele değeri olarak kullan-

maktadır. Bu bilginin onaylanabilir bir bilgi olup olmadığı önemli değildir; önemli olan, böyle bir mübadeleye aracı olabilecek bir yapıda olmasıdır. Çünkü nihayetinde bilgi, "doğruyu üretmez, fakat 'doğru' olarak tanımlanan güç ve iktidarı üretir" (İnal, 1996: 92). Aslında Şükran Hanım'ın hemen yanı başında gelişen olaylara olan yakınlığı, eşi Mehmet Usta'nın uzağında konumlandığı aile içi dayanışmasının daha da güçlenmesi için bir zorunluluktur. Çocuklarına yönelik olarak geliştirdiği "sakın babanız duymasın!" ihtiyatlı söyleminin, açıkça olayların gelişimine destek veren ve olayların faillerinin yanında olduğunu bildiren mesajı da onu babaya oranla daha güvenilir bir müttefik yapmaktadır. Anne-çocuklar dayanışmasının baba karşısında kazandığı mevzi, bir başka açıdan da, kişilerin birbirlerinin görüş ve davranışlarına saygı duyması temelinde biçimlenen formel eşitliğin kuruluşuna aracı olur; böylelikle bir anlamda anne Şükran Hanım'ın eşi Mehmet Usta karşısındaki formel eşitlik talebi de gerçekleşmiş olmaktadır. Annenin eşine karşı çocuklarıyla girdiği dayanışma ilişkileri dışında tutulan tek kişinin "üçkâğıtçı" Damat Kadir oluşu ise, kızı Hülya (Hatice Aslan Kaleli) adına katılan bir "ayrık otu" benzetmesinde ifadesini bulur. Burada, Damat Kadir, erkek egemen dünyaya ait bir figür olarak anne Şükran Hanım'ın himayesinden mahrum bırakılmış; arada hatırı yıkılamayacak bir başka varlığın (Hülya) "kadersiz" evliliği yüzünden hoş görülmemiştir. Hülya, ailenin "kadersiz" yavrusu, kendisini hak etmeyen dalavereci ve çıkar düşkünü kocanın ziyan ettiği bir "değer"dir. Damat Kadir özünde iyi niyetli ve sevecen bir insan olsa dahi, bazen düşüncesizliği o dereceye varmaktadır ki, oldukça önemli bir aile içi faciaya dönüşebilmektedir Baba için. Sözelimi, Mehmet Usta'nın, arabasını satmak için gazeteye verdiği bir ilanın gizli takipçiliğini yaptığı bölümde, işler öylesine sarpa sarar ki, hazine gelişmeler sonunda neredeyse Baba'nın sağlığına mal olacak bir duruma bile varabilir. Damat Kadir'in satılık araba ilanına "küçük bir komisyon kapabilme" uğruna uydurduğu yalanların foyası ortaya çıktığında (arabanın "Bir Tornacı Ustası'ndan" değil de "Bir Doktordan Satışa Çıkarıldığı" yalanı), Baba'nın başına bin bir türlü belalar da açılmış olmaktadır. Gazeteye verilen ilanın gizlice "Dok-

tordan Satılık" şeklinde Damat Kadir tarafından modifiye edilmesi, sonrasında, ilandan etkilenen müşterinin pazarlık için ailenin evine kadar gelmesi Mehmet Usta'nın yüreğine incek gelişmelerdir. Bütün bu dalavereci ve sahtekârca girişimlerden dolayı, denebilir ki, Damat Kadir ailenin "kara koyunu"dur. Çünkü Damat Kadir'in anne Şükran Hanım'a karşı duruşunu belirleyen de aynı olumsuz yönüdür. Damat Kadir'i anne Şükran Hanım'a bağlayan tek şeyin, hemen her zaman yakasını borçlularının elinden kurtarmasını sağlayacak bir "yardım sandığı" biçiminde cisimleşmesi, söz konusu anne dayanışmasından yeterince nasiplenmesi önündeki bir engeli oluşturur. Çünkü Şükran Hanım, damadının, kendisini sadece sağlayacağı maddi çıkar ölçüsünde seveceğini bilir. Damat Kadir, bu yüzden anne tarafından kolayca benimsenebilir bir müttefik değildir, o daha çok "ailenin kamburu", fazladan bir yük olarak belirir. Yine Şükran hanım'ın deyimiyle, o "lüzumsuz işler çevirmediği" zamanlarda bile dayanışmaya yatkın birisi olamaz; çünkü görünüşteki uysallığı "tecrübelerle sabittir ki" hemen her zaman yaklaşmakta olan yeni bir "felaket" in habercisidir. Bunun da ötesinde, anaerkil dayanışma babaya ve genel olarak erkeğe karşıdır. Çünkü birinci olarak; tipik ana-kız ilişkisi, açık bir mahremiyet ve aynı mahremiyete uygun düşecek özel bir dilsel ideoloji gerektirir. İkinci olarak da, cinsiyetler arası benzerliğin, aynı zamanda ortak bir duyarlılıkla yüklü oluşu, anlamayı ve anlaşmayı kolaylaştırıcı bir ilişkiler ağının kuruluşunun ön şartını oluşturur. Şu halde, anne dayanışmasıyla gelen güç ve işbirliğinin, babanın simgesel otoritesine karşı girilen bir taarruz biçiminde işlev gördüğü söylenebilir.

En Son Babalar Duyar" Çünkü "Belirlenmiş" Bir Otorite Belirleyici Olamaz

ESBD dizisinde babanın duyulur varlığının yok sayılmasının, onun evde gelişen olayların bilgisinden yoksun bırakılışıyla doğrudan ilişkisi bulunduğunu daha önce belirtmiştik. Aynı yoksun bırakılmanın bir diğer doğal sonucu da, entrikalar dizisini baba için bir "sessizlik düzlemi" ne indirgemesidir. Hiçbir şeyden haberi olmayan, bir anlamda sağırlaşmış demektir. Başka bir deyişle, aşırı gü-

rültü-patırtya dayalı ve baba için hiçbir açık seçiklik içermeyen ev içi icraatların anlamlı bir karşılığı yoktur; bu, daha çok, mesajların hızlılığı, enformatik bir *entropi* halidir. Mehmet Usta, aile kamuyundan yalıtılmış olarak, orada biriken enformasyonun yoğun trafiği içinde pasifize edilmiş bir varlığı simgelemektedir. Baba, bu noktada işlerliği olmayan bir otorite modelidir. Söz konusu entropi yoğunluğu bilgi eksikliğine yol açarken; aynı zamanda bu entropiye maruz kalan açısından da belli bir hipnotik durum yaratmaktadır. Böyle bir otorite, etrafında olup biten şeylerden habersizdir, çünkü kendi duyularının yanıltıcı varlığından habersizdir. İkinci olarak da, Baba'nın olaylara uzaklığının, doğal olarak, başkalarının kalabalığıyla dolu bir mekâna (aile ortamı) olan uzaklıkla eşdeğerde bir şahsi kayıtsızlığa dönüşmesi oldukça anlamlıdır. Şu halde, aile içindeki otoriter varlığın (baba) gizli bir biçimde dışlanması, onu hâkim olunması gereken olaylar dizisinin uzağına iter. Bu noktada otorite, hâkim olan ve yöneten değil, *yönetilendir*. Frankfurt Okulu düşünürlerinden Max Horkheimer'in *Otorite ve Aile Üzerine İncelemeler* adlı çalışmasında izini sürdüğü "otoriteryen" kavramı, bu konuya ışık tutacak belirlemeler sunmaktadır. Buna göre; "otoriteryen", otoriteyi olumlayan anlamına gelirken, yani otoritenin nesnesi durumundayken; aynı zamanda yönetilendir de. "Otoritatif" ise, otoriteye başvuran, yani otoriter özne, yöneten anlamındadır (aktaran Slater, 1998: 205).

"Otoriteryen" denetim, Horkheimer'in düşüncesine göre, belli bir toplumsal özneye yüklenebilecek bir değer değildir. Kavram, toplumsal dünyanın her alanına sızmış bulunan ekonomik gücün karmaşık bir görünümü şeklinde anlaşıldığında, "otoriteryen toplumdaki işleyiş ağına ortaya çıkarırken" (205), toplumdaki bireyleri de birer nesne (yönetilen) konumuna indirgeyen homojen bir tahakküm biçimini simgelemektedir. Buna karşılık, aynı ekonomik sistem içinde, "çekirdek ailenin etkin 'otoriteryen' kişiliğinin baba olduğu çok açıktır" (207). Baba, Horkheimer'in deyimiyle, "otoritatif" ekonomik sistemin bir ürünü olarak, kendini bu sistemin etkin bir öznesi olarak da konumlayabilme ayrıcalığına ve kapasitesine sahiptir. Çünkü Horkheimer "babanın egemen olma gereksinimine

ilişkin olarak, babanın iş sürecindeki yaşantısında, sermayenin otoritesine en dolaysız biçimde maruz kaldığını vurgulamaktadır" (207). Bu saptamalardan dolayı da olsa dizinin kahramanı Mehmet Usta'nın durumuna uygun düşecek bir sonuç çıkarılabilir. Her şeyden önce şunu da belirtmek gerekir ki, Mehmet Usta, Horkheimer'in ekonomik sistemle girdiği ilişkisi içinde durumunu betimlediği "ücretli işçi" konumuna sahip birisi değildir. Burada Horkheimer'in sözünü ettiği durumun Mehmet Usta ile ilişkisi, onun tamamen bir aile reisi ve baba olarak ekonomik sistemle dolaysız karşılaşma olanağına sahip kişi olması biçiminde anlaşılmalıdır.¹⁷

Şu halde, ekonomik sistemin doğrudan belirleyiciliği altında bulunmasından dolayı, babanın otoritesi, aynı zamanda hem aile içi konumundan kaynaklanan bir *yöneten* (otoriter özne) rolüyle; hem de yine Slater'in deyimiyle "emek pazarındaki bütün değişikliklerin etkisi altında olmasından dolayı" (207) da bir *yönetilen* (otoriteryen kişilik) rolüyle donatılmıştır. Horkheimer'in çözümlemesinde, babanın otorite kaybına uğrama korkusu, aslında ücretli bir çalışan olarak elde ettiği ekonomik gücünü kaybetme korkusuyken, küçük çaplı bir işveren olarak Mehmet Usta'nın durumunda, bu, iflasın eşğine sürüklenme korkusudur. Çünkü eğer baba, Horkheimer'in dediği gibi ailesi için "para kazanmayı sürdüremezse, sonuçta toplumsal konumunu da kaybedecektir" (208). Bu noktada, "işsizlik yardımı ve toplumsal güvenlik ödeneği bile normal otorite yapısının yıkılmasının önüne geçemez" (208). Nitekim *ESBD* dizisinin baba karakteri Mehmet Usta, dizinin bir bölümünde tornacı dükkânını modernize etmek ve yeni iş makineleriyle (bilgisayarlar) donatmak, kısaca "gelişen çağa ayak uydurmak" zorunda kaldığında olanlar olur. Mehmet Usta, bu yeni "âletler"e pek alışık olmaması yüzünden, kendisine artık emekliye ayrılması gerektiğinin hatırlatılması üzerine, oldukça manidar bir korku yaşar: Bu, iş yaşamı içindeki tüm etkin rollerini bir yana bırakacağı bir emeklilik korkusu olduğu gibi, aynı zamanda toplumsal bir özne olarak işgal ettiği konumunu da terk etme korkusudur. Deyim yerindeyse, Tornacı Mehmet Usta, emeklilik korkusu ve endişesini bir *bunama* korkusuyla birlikte; ekonomik güç ve otoritesini bir daha

17 Diziden anlaşıldığı kadarıyla, elindeki küçük ölçekli bir sermaye ile küçük ölçekli bir işyeri işleten Mehmet Usta, bu yönüyle, ekonomik pazar içinde az-çok etkili olabilen bir aktördür. Her şeyden önemlisi de, ekonomik ilişkilerin bir öznesi olarak söz konusu ilişkilerin üretimine katkıda bulunmaktadır. Serbest ekonomik pazar sistemi içinde kendine ait sermaye ile iş görüyor olması bile, onu ekonomik sistemle sıklıkla ve dolaysız biçimde yüz yüze getiren biri yapmaktadır. Dolayısıyla buradan çıkarılacak sonuç, Mehmet Usta'nın karmaşık ekonomik ilişkiler bütününe belirlediği bir figür olarak "otoriteryen" sistemin bir ürünü olduğudur.

geri dönmek üzere başkalarına devredeceği bir toplumsal ve ekonomik statü kaybının vereceği hüznle bir arada yaşamaktadır. Halk dilinde yer etmiş anlamlı deyimlerden biri olan “işsiz güçsüz” deyimini de, bu durumu anlatan çarpıcı bir örnek olarak anımsanabilir burada.

Ne var ki, baba Mehmet Usta'nun kendi otoriter konumundan gönüllü olarak feragat etmemesi bile, otoriter varlığının ayakta kalması için yeterli değildir. Çünkü o, her şeyden önce kendisinden esirgenmiş “havadis”lerin entropik uğultusu içinde sağırlaşmıştır. Başka bir deyişle, baba Mehmet Usta, aşırı enformasyon bolluğunun neden olduğu bir kestirilemez durumun, bir belirsizliğin (entropi) kurbanıdır. Kafalardaki “boşluğu” dolduran enformasyon, aynı ölçüde algısal karmaşıklığın neden olduğu bir “dumur” halidir. Bu edilgenleştirici entropik sürecin doğal bir sonucu, aslında iktidar olduğu zannedilenin nasıl da kendini gerçekleştirebilme gücünden yoksun bırakıldığının apaçık bir resmini sunmaktadır. Dolayısıyla ESBD evinin Mehmet Usta'sı, aile içi bilgi ve haber dolaşımının aşırı hızlığı ve yoğunluğunun, bir otorite olarak saf dışı bıraktığı bir kişidir. Üstelik bu iktidar ve otoritenin halkaları ve bu halkaların yaratacağı etki, otoriter özneye atfedilecek bir yasaklama ve sansür gücüyle de sınırlanmıştır. Otorite, aynı zamanda, kendisinden bir şey gizlenmesi suç sayılacak bir kişilik olarak da, söz konusu yasaklanmış girişimlere karşı etkin varlığını duyurmak ister. Bu anlamda, Foucault'nun deyimleriyle, “iktidar, özünde, 'yapmalısın!' diyen kimsedir” (141). Öte yandan, iktidar öznenin bunu demek zorunda kaldığı zamanlar, itaat edenlerin itaat etmeme yönünde bir eğilim göstermeye başladığı zamanlar olduğu içindir ki, iktidar ve otoriteye ilişkin belli bir endişenin de var olduğu anlamına gelir. Yine Foucault'nun dediği gibi, bireyler “kendi hakikatleri tarafından yönetilmeye” başladıkları andan itibaren (41), kendi hakikatleri dışındaki bir başkasının otoritesine de itaat etmemeye başlamış olurlar. Bu gerçeği, biraz indirgeyici bir tutumla yeniden formüle etmek gerekirse, dizideki yegâne otoriteyi temsil eden baba Mehmet Usta karakteri genel olarak, “kendi hakikatleri tarafından yönetilmeye” alışık aile fertlerini yönetme kabiliyetinden yoksun-

dur. Ancak zaman zaman istisnai bir durum da olsa, Baba karakterinin elinden alınmak istenen otoriteye kıskançlık ve inatla sahip çıkmaya çalıştığı durumlar vardır. Sözgelimi, Baba, dizinin son bölümlerinden birinde, tatili çadırda geçirme önerisini, Anne Şükran Hanım'ın ısrarlı “veto” suna karşın hayata geçirmeyi başaracaktır. Ne var ki, bu istisnai zaferin gerisinde bile, alttan alta, Baba'nın otoritesinin mutlak bir biçimde onayından çok, gerçekte yaşlı bir adamı üzmemeye yönelik genel bir anlayış ve düşünce yer almaktadır. Zaman zaman Baba'nın otoritesinin *görünüştü* kabul edilmesi, özünde, Baba'ya ilişkin geleneksel saygının yitirilmesinden korkulan bir davranışa dayanmaktadır. Buradan da hareketle, ailevi entrikaların temel çatısını oluşturan “küçük sırlar kümesi”nin her zaman baba hakikatini bastırarak ölçüde işlevsel olduğu söylenebilir. Baba, burnunun dibinde büyüyen bu “küçük sırlar kümesi”nin işlerlik kazandırdığı ilişkilere karşı çaresizdir, çünkü bu sırlar, gizli tutuldukları ölçüde, onun için görünür bir gerçekliğe dönüşmezler; baba, bu sırlara vakıf olamayışı ve onları daha çok bir fısıltı düzeyinde algılayışıyla, kendini tepkisel varlığının ötesinde bir edilgenlikler alanında konumlar. Baba'yla araya konan bu mesafenin, onu muktedir bir varlık olarak da, sonrasında bir kayıtsızlığa ve duyarlılığa sürüklemesi, son derece doğaldır.

Baba Mehmet Usta, bir bakıma şöyle düşünmektedir: “Benden gizlenen şeyler, eğer beni yücelten şeyler değilse, o halde onları hiç görmemek ya da görmezden gelmek daha iyidir.” Nitekim ailenin özgür kızı Defne (Burçak Işımer), üniversiteli biri olarak, asla kendi sorunlarını anlayabilecek ve kendisine yardımcı olabilecek duyarlılıkta ebeveynlere sahip olduğunu düşünmezken; diğer aile fertleri de kendi incelikli meseleleriyle başını ağrıtmak istemedikleri babalarının varlığına sessizce katlanmayı seçmektedirler. Öte yandan, aile üyeleri, Baba'yı “üzme” düşüncesinin bir sonucu olarak onu aile ilişkilerinden saf dışı bırakmaya yönelirken, arada oluşan sevimsiz mesafeyi babalarına duydukları saygının ulviliğiyle kapamaya çalışırlar. Bu, deyim yerindeyse, Dostoyevski'nin “ona yalan söylediğim için onu sev(e)miyorum” şeklinde formüle ettiği naif bir kıyıcılık halinin tepetaklak edilmiş bir şeklidir. Baba, kendi-

sine rahatlıkla yalan söylenebilecek birisi olsa da, aslında önemsiz birisi değildir; o, kendisine söylenen yalanlarla alçaltılmak istenen birisi değil; aksine, sevilmeye ve saygı duyulmaya layık birisidir. Bu yüzden de ona söylenen ve daha sonra gizlenmeye çalışılan her yalanın ardında, aslında ona karşı duyulan sevgi bağlılığı ve bu derin saygı yatmaktadır. Kısaca, Baba daha fazla üzülmesin diye, söylenen yalanlar katlanarak büyümekte ve sonrasında bildik entrika niteliğini kazanmaktadır.

Şu halde, yeniden başa dönecek olursak, günümüz modern aile yaşantısının, gerçekdışı ve anlamsız, anlamsız olduğu ölçüde de abartılı bir sevgi gösterisini gerekseyen “sevgiye dayalı bir çıkar”ı açığa vurduğu söylenebilir. Burada sorulması gereken soru, bu çıkar birlikteliğinin geleneksel aile ilişkilerinde ortaya çıkardığı dayanışmayı ne şekilde açıklamak gerektiği sorusudur. Başka bir deyişle, söz konusu çıkarın birleştiriciliğinin, aile içinde babaya karşı oluşacak kanaatlerin kurucu öğelerini ya da dayanaklarını hangi kavramlarda bulduğudur. *ESBD*'de simgesel baba otoritesinin mutlak çözümsüzlük biçiminde algılanmadığı aşikârdır. Bu nedenledir ki, aile içi enformasyon akışının, önünde sonunda babanın yasak havuzuna dökülüp orada karar kılması, bilinçli bir tercihin sonucu değil, daha çok entrikayı düzenleyen elin, bilinçli bir şekilde neden olduğu bir “kaza”dır. Babadan gizlenen şeyin, nihayetinde babaya geri dönüşü, ona geçici süreliğine yitirmiş gözüktüğü otoriter saygınlığını iade etme amacına hizmet etmektedir. Aynı şekilde yine bu anlar, sadece ailevi entrikaların asal düğüm noktasının çözüldüğü anları değil, aynı zamanda hem babaya kendi “itibarının” iade edildiği, hem de babanın otoritesinin yeniden tesis edildiği anları simgelemektedir. Bundan dolayıdır ki, ne Damat Kadir'in kayınpederinden gizlice Şükran Hanım'dan aldığı borç paralar ve diğerlerinin çevirdiği dolaplar; ne de Şükran Hanım'ın eşinden habersizce aile bütçesinden gizlice aşırıldığı ve bir türlü yerine koyamadığı maddi meblağlar, baba Mehmet Usta'yı etkilemeyecektir. Bu gibi durumlarda olsa olsa, Baba, kendi yanılmalı üstünlüğünün tadını olaylara en uzak kaldığı noktanın esinlediği bir selamet duygusu içinde çıkarmakta bulacaktır. Yine bu anlamda, kendisi açısından

en hayırlı tutum, farkında olarak ya da olmayarak olaylara kulak tıkaması olacaktır kuşkusuz; çünkü sözünü ettiğimiz aile içi abartılı sevgi gösterileri biçiminde işleyen sevgiye dayalı çıkar sayesinde, Baba Mehmet Usta bilecektir ki, çok geçmeden otoritesi için gereksindiği ailevi davranışlar iklimindeki denge kendiliğinden sağlanacaktır. Böylece Mehmet Usta, bir kaybedip bir bulduğu otoritesini daima sessizlik içinde korumayı başaracaktır. Bu otoritenin yeniden tesisinde, kuşkusuz anne Şükran Hanım'ın sık sık yinelediği “Babanız duymasın, yoksa çok üzülür!” ikazları da önemli bir işlev görmektedir. Çünkü bu sayede, baba Mehmet Usta en başta, daha entrikalar zinciri içinden çıkılmaz bir hal almaya başlamadan önce, tüm gelişmelerden “en önce” haberdar olduğunda duyacağı üzüntüden daha teselli edilebilir bir üzüntü ve rahatsızlık duymaktadır- “en son” kendisinin haberdar olduğu olaylar karşısında.

Sonuç

Toparlarsak, simgesel baba otoritesinin ailevi ilişkiler düzleminde manipüle edilişiyle, psikanalitik anlamda bilinçdışı bir güdü olarak “babanın simgesel varlığına son vererek, onun yerine geçme” eğilimi, aslında bir iktidar arayışının ürünüdür. Özellikle de çocuklar açısından düşünüldüğünde, kendini her fırsatta mutlak otoritenin tezahürü olarak duyuran bir baba imgesinin sınırlayıcılığından kurtulma ve özgürleşme çabasının önündeki engellerle mücadele etme kararlılığı, neredeyse ontolojik bir zorunluluk halini almıştır. Baba otoritesinin ailevi entrikalar karşısında çöktürülerek sonrasında yeniden tesis edilmesinin en somut izlerini irdelemeye çalıştığımız *ESBD* dizisinde, geleneksel baba otoritesine yüklenen değerlerin kırılmaya uğratıldığı olaylar dizisinin ya da “küçük sırlar kümesi”nin, başlı başına yeni ve dağınık iktidar biçimlerine dönüşmesi, iktidar mekanizmasının doğası açısından olduğu kadar, ahlaki açıdan da ilginçtir. Bu sonuncu evrede Baba bir aile reisi olarak, artık yol gösterici, karar verici, değişmez ve sağlam bir referans noktası olma özelliğini yitirmiştir. Deyim yerindeyse, artık o, aile üyelerinin kendi yüzlerine tuttıkları çarpıtılmış bir aynadır. Böyle

bir aynada herkes, yalnızca görmek istediği şeyi görmektedir. Anne verili toplumsal cinsiyet rolünün eşinde cisimleşmiş bir eşitlik talebinin; çocuklar ise, kendi reşit konumlarıyla elde edeceklerini düşündükleri bir mutlak özgürlük arzusunun kendilerine sağlayacağı sınırsız avantajların düşünüyormuşlardır. Babanın geleneksel/simgesel otoritesini aşarak özgürleşme girişimlerinin, aynı ölçüde meşru olmayan yöntemleri (gizlilik, suç ortaklığı, dalavereler, vs.) gereksinmesinin ise, bir başka anlamda, babanın temsil ettiği simgesel otoriteyi ve bu otoriteye duyulan ihtiyacı yeniden haklı kılmak gibi bir önem taşıması yüzünden apaçık bir paradoks görünümünü sunmaktadır.

Şu halde, bu irdelemeden çıkarılacak ilk sonuç, varlığı gereksinilen bir otoritenin (baba), aynı zamanda varlığı yadsınma olanağı bulunan bir otorite olduğu ölçüde arzulanır olması, söz konusu otoritenin mutlak ve sınırlayıcı bir otorite olmadığıdır. Ergin kişiliği belli bir süre için "askıya alınabilecek" bir baba imgesinde karşılığını bulan ve karşısında yalan dolana başvurulmadan saygınlığına halel getirilmeyecek, yatay ilişkiler kurmaya yatkın, esnek bir otoritedir bu. Buna bağlı olan ikinci sonuç ise, otoriter varlığa karşı geliştirilecek tepkisel düşünce ve stratejilerin, onu yeniden üretecek ilişkiler ağı olmaksızın var olamayacağı gerçeğidir. Tıpkı belli bir "biz" kavramının varlık nedeninin bir "öteki"nin var olması ön şartına bağlı oluşu gibi. Her iki sonucun doğruladığı gerçek ise, karşılığını kaçınılmaz bir paradoksta bulmaktadır: Otoritenin karşı kutbu, kendisini geçersiz kılmaya çalışan bir güçle dengelemektedirse, gerçekte otoriteyi dengeleyen bu karşı gücün kendisi başka tür bir otorite biçimi değilse, nedir? Bu soruya verilecek en anlamlı yanıt kuşkusuz şudur: Elbette, her otorite, kendisini kendi karşısında yeniden doğrulayıp üretmedikçe ya da zaman zaman karşıtı başka otoriteler lehine kendini yadsır gözükmedikçe, hayatta kalma koşullarını da güçlü bir şekilde yeniden ve yeniden üretip elde edemeyeceği gerçeğiyle karşı karşıya kalmaya mahkûmdur.

Kaynakça

- Arendt, Hannah (1994). *Folio Culture*.
<http://agora.qc.ca/encyclopedie/index.nsf/Impression/Autorite>. (Erişim tarihi: 18.03.2006).
- Baudrillard, Jean (1997). *Tüketim Toplumu*. Çev., Hazal Deliceoçaylı ve Ferda Keskin. İstanbul: Ayrıntı.
- Bayram, Nazlı (1997). "İnsanı Üzen, Eğlenceli Bir Film." *Sinema Yazıları*. Seçil Bükler. (der. ve yay. haz.) içinde. Ankara: Doruk. 21-37.
- Bourdieu, Pierre (1997). *Reponses*. Paris: Seuil.
- Bourdieu, Pierre (1995). *Pratik Nedenler*. Çev., Hülya Tufan. İstanbul: Kesit.
- Direk, Zeynep (2003). "Âdet Kanaması Tecrübesi: Sınırlar ve Ufuklar." *Cogito* 37: 250-261.
- Eagleton, Terry (2005). *İdeoloji*. Çev., Muttalip Özcan. İstanbul: Ayrıntı.
- Foucault, Michel (2000). *Özne ve İktidar*. Çev., Işık Ergüden ve Osman Akınhay. İstanbul: Ayrıntı.
- Freud, Sigmund (2004). *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*. Çev., Kamuran Şipal. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İnal, Ayşe (1996). *Haber Okumak*. İstanbul: Timuçin.
- Kapani, Münci (2002). *Politika Bilimine Giriş*. İstanbul: Bilgi.
- Kızıltan, Hakan (2006) "Jacques Lacan ve Psikanaliz."
<http://www.geocities.com/tfpsioloji/kiziltan/01.htm> (Erişim tarihi: 20.03.2006).
- Modleski, Tania (1998). *Eğlence İncelemeleri*. Çev., Nurdan Gürbilek. İstanbul: Metis.
- Pocquet, Nicolas (1999). "Pierre Bourdieu, La Domination Masculine." *Liberation* 29 Janvier.
- Rémond, René (1998). "La société française et l'autorité." *Figures de l'autorité*.
<http://agora.qc.ca/mot.nsf.dossier/autorite> (Erişim tarihi: 18.03.2006).
- Sarup, Madan (1997). *Postyapısalcılık ve Postmodernizm*. Çev., A. Baki Güçlü. Ankara: Ark.
- Slater, Phil (1998). *Frankfurt Okulu: Kökeni ve Önemi*. Çev., Ahmet Özden. İstanbul: Kabaçlı.
- Şevki, Abdullah (2006). "Feminist Bir Düşünür: Luce Irigaray"
<http://www.mevsimsiz.com/yazi.asp?id=4160> (Erişim tarihi: 05.04.2006).
- Tekelioğlu, Orhan (2006). "Bir Lacan Okuması."
<http://www.felsefekibi.com/site/default.asp> (Erişim tarihi: 04.04.2006).
- Tura, Saffet Murat (2004). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Metis.
- Virilio, Paul (2003). *Enformasyon Bombası*. Çev., Kaya Şahin. İstanbul: Metis.
- Yeğenoğlu, Meyda (2003). *Sömürgeci Fanteziler-Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark*. İstanbul: Metis.