



**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**YÜKSEK
LİSANS
TEZİ**

**TÜRK SİNEMASINDA ANNELİK OLGUSU
BAĞLAMINDA 1960'LI VE 2000'Lİ YILLARDA ÇEKİLMİŞ
FİLMLERİN İNCELENMESİ**

Sevda SAĞLAM

**RADYO TV VE SİNEMA ANA BİLİM DALI
RADYO TV VE SİNEMA BİLİM DALI**

OCAK 2016



**TÜRK SİNEMASINDA ANNELİK OLGUSU BAĞLAMINDA 1960'LI VE
2000'Lİ YILLARDA ÇEKİLMİŞ FİMLERİN İNCELENMESİ**

SEVDA SAĞLAM

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
RADYO TV VE SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO TV VE SİNEMA BİLİM DALI**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

KASIM 2015

Sevda SAĞLAM tarafından hazırlanan "Türk Sinemasında Annelik Olgusu Bağlamında 1960'lı Ve 2000'li Yıllarda Çekilmiş Filmlerin İncelenmesi" adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ/OY ÇOKLUĞU ile Gazi Üniversitesi Anabilim Dalında Bilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Doç. Semra ÇEVİK

Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi

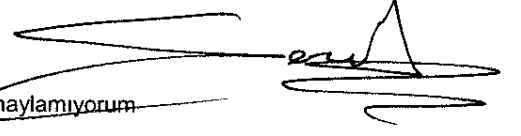
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~



Başkan : Prof.Dr. Serdar ÖZTÜRK

Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~



Üye : Yrd. Doç. Dr. Sevgi Can Yağcı Aksel

Fotoğrafçılık ve Grafik Anabilim Dalı, Ankara Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~



Tez Savunma Tarihi: 13.01.2016

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Yüksek Lisans Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

Prof. Dr. Suna BAŞAK
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Sevda SAĞLAM

13.01.2016

TÜRK SİNEMASINDA ANNELİK OLGUSU BAĞLAMINDA 1960'LI VE
2000'Lİ YILLARDA ÇEKİLMİŞ FİLMLERİN İNCELENMESİ
(Yüksek Lisans Tezi)

Sevda SAĞLAM

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Temmuz 2015

ÖZET

Bu çalışmada anneliğin toplumsal alanda yeri ve kadınlığa yüklediği anlam, 1960 ve 2000'li yıllarda çekilmiş filmlerle incelenecektir. Anneliğin tarih boyunca değişen anlamlarının Türk modernleşmesinden nasıl etkilendiğini belirlemek amacıyla, köyden kente göçün arttığı, toplum ve aile yapısının hızla değiştiği 1960'lı ve günümüzü incelemek açısından 2000'li yıllarda çekilmiş filmler çalışmamıza konu olacaktır.

Bilim Kodu: 1157

Anahtar Kelimeler: Annelik, Türk Sineması, Kadınlık

Sayfa Adeti: 70

Danışman: Yrd. Doç. Semra ÇEVİK

EXAMINATION OF THE TURKISH FILMS TAKEN IN THE 1960s AND THE 2000s
WITHIN THE CONTEXT OF THE MOTHERHOOD PHENOMENON

(M/A Thesis)

Sevda SAĞLAM

GAZİ UNIVERSITY

INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES

November 2015

ABSTRACT

This study examines the place of social sphere and meaning of motherhood in the films taken in the 1960s and the 2000s. With the aim of revealing the changing meanings of motherhood within the context of Turkish modernization, we analyze the films taken in the 1960s, a period of rapid change in family and social structures due to migration, and in the 2000s.

Science Code: 1157

Key Words: Motherhood, Turkish Cinema, Femininity

Page Number: 70

Supervisor: Asst. Prof. Semra ÇEVİK

TEŞEKKÜR

Çalışmam boyunca desteğini esirgemeyen, tecrübelerinden ve deneyimlerinden yararlandığım danışmanım Sayın Yrd. Doç. Semra Çevik'e ve bu süreçte beni hiç yalnız bırakmayan, desteğini hep hissettiğim sevgili babam Ahmet Sağlam ve annem Saadet Sağlam'a teşekkürlerimi ve saygılarımı sunarım.



İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	i
ABSTRACT.....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
İÇİNDEKİLER	iv
1. GİRİŞ.....	1

1. BÖLÜM

TÜRK SİNEMASI

1.1. Ulusal Sinema ve Türk Sineması Kavramları	10
1.2. 1960'lar Türk Sineması	11
1.3. 2000'li Yıllarda Türk Sineması.....	14

2. BÖLÜM

TÜRK SİNEMASINDA ANNELİK

2.1. Türk Sinemasında Annelik.....	16
2.2. Annelik Olgusu Üzerine.....	16
2.3. Anneliğin Tarih İçinde Değişimi ve Günümüz Annesi	20
2.4. Türkiye'de Annelik	23
2.4.1. Erken Cumhuriyet Döneminde Annelik	23
2.4.2. 1960'larda Annelik	25
2.4.3. 2000'li Yıllarda Annelik	28

3. BÖLÜM

FİLM ÇÖZÜMLEMELERİ

3.1. AYŞECİK YUVANIN BEKÇİLERİ.....	32
3.1.1. Filmin Künyesi:.....	32

3.1.2. Filmin Özeti	33
3.1.3. Anneliğedairgöstergeler	33
3.2. KIRIKÇANAKLAR.....	40
3.2.1. FilminKünyesi.....	40
3.2.2. FilminÖzeti	41
3.2.3. AnneliğedairGöstergeler	43
3.3. ÜÇMAYMUN.....	49
3.3.1. FilminKünyesi.....	49
3.3.2. FilminÖzeti	50
3.3.3. AnneliğelişkinGöstergeler	54
3.4. İKİ GENÇKIZ	54
3.4.1. FilminKünyesi.....	54
3.4.2. FilminÖzeti	55
3.4.3. AnneliğelişkinGöstergeler	57
SONUÇ	62
KAYNAKÇA.....	65

1. GİRİŞ

Kadın cinsiyetinin doğurganlık özelliğine sahip olması ve insan yavrularının doğumdan sonra uzun bir süre bakım gereksinimleri, çocukla anne arasında sıkı bir ilişki oluşmasını sağlamaktadır. Fakat bu ilişki, kadının doğasına özgü bir nitelikten ileri gelmeyip, cinsiyete dayalı toplumsal işbölümünün bir sonucu olarak şekillenmiştir. Elisabeth Badinter'in belirttiği üzere, "çocuk arzusu ne sabit ne evrenseldir. Kimileri çocuk ister, kimileri istemez, kimileri ise aklından dahi geçirmez. Seçme şansı doğduğundan beri, bu konuda farklı görüşler ortaya atılmaktadır ve artık içgüdüden ya da evrensel arzudan söz etmek mümkün değildir."¹ Bu nedenle anneliğe atfedilen davranış şekilleri ve sorumlulukların kadın doğasından değil, toplumsal cinsiyet rollerinin beklentilerinden kaynaklandığını söylemek mümkündür.

Kadınlık ve özelde annelik olgusu tarih boyunca değişikliklere uğramıştır. Paleolitik dönemde insanlar avcılık ve toplayıcılıkla yaşamlarını sürdürürlerdi. Ayşe Sevim'e göre bu dönemde kadınlar daha çok toplayıcılıkla uğraşmalarına rağmen, zaman zaman avcılığa da katılmışlardı. "Yaşam şartlarının zorluğundan ötürü nüfus oldukça azdı. Feminist tarihçiler sağlıksız şartlardan ötürü anne ve çocuk ölümlerinin çokluğunu göstererek bu toplumlarda kadınların erkeklere göre daha özel ya da hiç değilse eşit bir statüde olduklarını işaret ederler."² Bu durumun sebebi olarak erkeklerin üremedeki katkılarının bilinmemesi gösterilir. Hayvanların evcilleştirilmeleriyle birlikte erkeğin üremedeki rolü ancak keşfedilmiştir.

Birinci Neolitik dönemde tarımla uğraşmaya başlanmıştır. "Bu dönemde kadınların rolü olan toplayıcılığın önem kazandığı ve bunun da kadının toplumsal statüsünde bir yükselişe neden olduğu düşünülmüştür. Bu yükseliş İkinci Neolitik Döneme kadar sürmüştür. Bu çağda yeni enerji kaynaklarının bulunması –öküz, su, rüzgar gücü, bir müddet sonra da saban, su ve rüzgar değirmenleri vs.- erkekleri öne

¹ Elisabeth Badinter, Kadınlık mı Annelik mi?, 17-18.

² Ayşe Sevim, Feminizm, 8.

çıkardı. Bu devir anaerkilliğin hem ideolojik hem de ekonomik temellerinin yıkıldığı ve yeni bir anlayışa doğru gidildiği bir dönemdir.”³

Yerleşik hayata geçiş ve özel mülkiyetin ortaya çıkışı kadının statüsünde de önemli değişikliklere neden olmuştur. Bu dönem kadınların ilk olarak ev içine kapatıldığı, sosyal yaşamdan uzaklaştırılarak, ev içi yeniden üretim alanına hapsedildiği dönem olarak bilinmektedir.

Bu aşamadan sonra kadının toplumda ve aile içerisindeki konumu, erkeğe göre hep geri planda kalmak, bir erkeğe tabi olmak olmuştur. 19. Yüzyıldan itibaren kadın hakları kavramının ortaya çıkması, kadınların toplumsal ve ekonomik alanda haklarını gözetken düzenlemelerin yapılması da bu durumu değiştirmemiş, görece bir eşitliğe rağmen kadının ikincil konumu devam etmiştir.

Türkiye’de de bu durum dünyayla benzer şekilde seyretmektedir. 19. Yüzyılda Batı dünyasında kadın hakları konusunun tartışılmaya başlaması, aynı dönemde Osmanlı Devletinde de gündeme gelmiştir. Türkiye Cumhuriyetinin kurulmasından sonra kadınların kamusal alana girmesini sağlayan yasal ve yapısal reformlar hızlanmıştır. Modernleşme hareketinin etkisiyle 1926’da çıkartılan Türk Medeni Kanunu erkeğin çokeşliliği ve tek taraflı boşanmasına ilişkin düzenlemelerin kaldırıldığı, kadınlara boşanma hakkı, velayet hakkı ve malları üzerinde tasarruf hakkı tanımıştır.

Türk modernleşmesinin ikinci dönüm noktası, 1960’larda serbest piyasa ekonomisinin gelişmesi ve kentleşmenin yaygınlaşmasıyla ortaya çıkmıştır. Bu gelişmeler aile yapısında da değişimlere neden olmuştur. Kentleşen aileler geniş aile modelinden, çekirdek aile modeline geçiş yapmıştır. Çekirdek aileye geçişle birlikte aile içerisindeki rollerde de farklılaşma görülmüştür.

Annelik, bu aidiyeti ve bağımlılığı kutsal bir hale bürüyerek, kadının ev içi emeğinin sömürülmesini meşrulaştırır. Kadın eşine bağlı olmak, onun(ve belki ailesinin) gündelik işlerini yapmanın yanı sıra, çocuk doğurmak, eşinin soyunu devam

³ Ayşe Sevim, a.g.e., 11.

ettirmekle de yükümlüdür. Bu yükümlülükle birlikte kadına nasıl bir anne olacağı da yine toplum tarafından öğretilir. Bir annenin sahip olduğu sorumluluklar, yapması ve yapmaması gerekenler içinde bulunduğu toplum tarafından belirlenerek, iyi veya kötü anne olarak nitelendirilmesinisağlar.

Sinema toplum ilişkisi, çok sayıda araştırmaya konu olmuş, tartışmalar filmlerin toplumun tutum ve kanaatlerini etkilediği şeklinde “temsil, inşa” kuramı ile toplumsal yaşamı yansıttığı şeklindeki “yansıtma” kuramı çerçevesinde yürütülmüştür. “Bir eğlence biçimi (temaşa sanatı) olarak ortaya çıkan ve geniş kitlelerin ilgisini çeken sinema, kısa zamanda güçlü bir endüstri alanına dönüşmüş, bu nedenle ekonomik ve toplumsal hayattaki başlıca belirleyicilerinden biri olmuştur.”⁴

Sinemanın toplumsal hayatın aynası olduğu “yansıtma” kuramı, zamanla yerini “temsil” ve “inşa” kavramlarına bırakmıştır. “Popüler filmlere bakarak bir dönemin toplumsal, kültürel ve sosyo-psikolojik özelliklerinin tanımlanabileceği iddiası tam olarak terk edilmediyse bile artık yetersiz kalmaktadır. Çünkü filmlerin “yansıma”lar değil, “temsil” edilmek üzere kurulmuş inşalar olduğu kabul edilmektedir.”⁵

O halde “Filmleri inceleyerek dönemin sosyo-politik ortamını anlayabilmek, filmin yaşamdan ne aldığını ve yaşama neler kattığını görebilmek, yönetmenin farkında olmadan işlettiği bilinçaltı süreçlerini yorumlayabilmek, kurulan ‘dil oyunları’nın ayırtına varabilmek ve ideolojileri çıkarsayabilmek; en azından bunları tartışabilmek olasıdır.”⁶ Sinemanın toplumsal gerçekliği yansıttığı ve toplumsal gerçekliğin sinema yoluyla inşa edildiği çift taraflı bir etkileşim ortaya çıkmaktadır. Bu çift taraflı etkileşim sayesinde, her ne şekilde olursa olsun, sinemanın toplumdaki genel annelik algısını etkilediğini söylemek mümkündür.

Türkiye’de sinemanın altın çağı olarak adlandırılan 60’lı ve 70’li yıllarda sinemanın toplum üzerinde yoğun bir etkisinden söz edilebilir.”Altmışlı yıllarda sinema bir

⁴ Editör: Mukadder Çakır Aydın, Yazan: Senem Duruel Erkiç, Sinema ve Toplumsal Etkileşim, Teknoloji, Sanat ve Seyir, Sanatlar ve toplumsal etkileşim, 48.

⁵ Abisel, Nilgün, Popüler Sinema ve Türler, 39.

⁶ Öztürk, S. Ruken, Sinemada Kadın Olmak, 15.

popüler eğlence olarak günlük hayatın merkezindedir. Bu yargıya, film tanıtımlarından, film izleme ritüellerine ve oradan da sadece film izleme mekanı olarak değerlendirilmemesi gereken sinema salonlarının içindeki sosyalliğe ve çeşitli kişisel deneyimlere dek türlü izleri takip ederek ulaşmak mümkündür.”⁷ Televizyonun hayatımıza girişi gişe hasılatlarında bir düşüşe, film üretiminin özellikle 80’li ve 90’lı yıllarda azalmasına neden olsa da 2000’li yıllar Türk sinemasının yeniden atağa geçtiği zamanlar olmuştur. Türk ve yabancı filmlerde de gözlenen gişe artışı, sinema salonlarındaki çoğalma, vizyona giren Türk filmleri sayısı, Türk filmlerinin uluslararası platformlardaki başarıları ve 2004 yılında çıkan 8885 sayılı ‘Sinema filmlerinin değerlendirilmesi ve sınıflandırılması ile desteklenmesi hakkındaki kanun’ bu yükselişin hem nedeni hem desonucudurlar.

Araştırmanın Amacı ve Önemi: Bu çalışmada, feminist kuram çerçevesinde, anneliğin Türk sinemasında nasıl temsil edildiği, modernleşme hareketinin bu temsillerde herhangi bir değişikliğe neden olup olmadığının incelenmesi amaçlanmıştır.

Problem Durumu: Annelik olgusundan daha genel olarak kadınlığın sinemada temsili, disiplinlerarası bir konu olarak ele alınmış ve bu sebeple birçok araştırmaya da konu olmuştur. Öte yandan Türk modernleşmesi ve kadınlık/annelik ilişkisi üzerine ve anneliğin tarih boyunca yaşadığı değişmelere değinen çalışmalarmevcuttur.

Yıldız Silier, Oburluk Çağı adlı kitabında, kendi annelik deneyimleri üzerinden incelemeye başladığı annelik olgusunun tarihsel, sosyal ve ekonomik ve sınıfsal olarak anlamını çözümlemiştir.

Mark Poster, Eleştirel Aile Kuramı adlı eserinde, aile kavramına sosyoloji, psikoloji ve tarih bilimlerinin yaklaşımlarını incelerken annelik kavramının da durağan olmayan, değişen yapısından bahsetmiştir.

⁷ Kirel S., Kültürel Çalışmalar ve Sinema, 98.

Elisabeth Badinter de Annelik Sevgisi eserinde annelik duygusuna ilişkin yürütülen içgüdüsel midir toplumsal ve tarihsel mi tartışmalarında toplumsallıktan ve tarihsel cepheden yana bir tavır koymuştur.

Türk modernleşmesi ve annelik üzerine mevcut çalışmalar, anneliği kadınlıktan bağımsız bir şekilde ele alıp incelememiştir. Serpil Sancar Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti adlı kitabında Türk kadınının Osmanlı'dan bu yana modernleşmeyle olan ilişkisini incelemiştir. Kadınlığın modernleşmeyle oluşan değişiminden bahsederken aile içinde kadının da konumundan bahsetmiş fakat annelik pratiklerinin dönüşümüne özerk bir bölüm ayırmamıştır.

Kadın ve sinema ilişkisine dair Türkiye'deki çalışmaların arasında anneliği özel olarak konu edinmiş bir çalışmaya rastlanmamıştır. Anneliği değişen toplum yapısında farklılaşan kadın temsilleri içinde bir figür olarak inceleyen bu kitaplar, kadının anne olmakla kazandığı anlamlara fazlaca eğilmemişlerdir.

S. Ruken Öztürk Sinemada Kadın Olmak adlı eserinde sinema toplumun karşılıklı etkileşiminden bahsederken, filmleri izleyerek o dönemdeki egemen kadınlık söylemlerini saptayabileceğimizi ifade eder. Kitapta incelediği beş film üzerinden kadın ve erkek yönetmenlerin sinemada nasıl kadın temsilleri yarattıklarını temel sorunsalı yapmış fakat annelikle ilgili özel bir söylem geliştirmemiştir.

Serazer Pakerman ise Film Dilinde Mahrem adlı eseriyle Dünya ve Türk sinemasından örnekler üzerinden kadın ve mekan ilişkisini incelemiş, araştırmamızın konusu olan filmlerden birini de konu edinmiş fakat annelik temsili üzerine kapsamlı bir söylem geliştirmemiştir.

Hasan Akbulut da Melodramatik İmgelem adlı kitabında, araştırmamızda geçen filmlerden Üç Maymun'u ve melodram filmlerini melodramatik film kalıpları üzerinden analiz etmiştir.

Araştırmanın yöntemi: Belirtilen amaçla, 1960'lar ve 2000'lerde çekilmiş, kadın başrol oyuncusunun anne olarak rol aldığı ikişer film, rastlantısal yöntemle seçilmiştir. Film seçiminde, annelik kimliğine vurgu yapılması, annelik temsiline

geniş yer verilmesi dikkate alınmıştır. 1960'lı yıllarda çekilmiş filmler arasından incelenenler Ayşecik Yuvarın Bekçileri (1969) ve Kırık Çanaklar (1960), 2000'lerde çekilmiş filmler arasından incelenenler ise Üç Maymun (2008) ve İki Genç Kız(2005) filmleridir. Bu araştırmanın yöntemi seçilen 4 filme uygulanacak olan göstergebilimsel film çözümlemesidir. Filmlerde annenin nasıl görüldüğü, eşine ve çocuklarına nasıl davrandığı, toplumsal yaşamdaki ve ev içindeki durumu ele alınarak film çözümlemesi yapılacaktır. Bu amaçla anneliğin sözel, görüntüsel ve sosyoekonomik göstergelerisaptanacaktır.

Göstergebilimsel film çözümlemesi, film içerisindeki kodların neyi, nasıl temsil ettiğini açığa çıkarmaya çalışan eleştirel bir film çözümlemesi yöntemidir. Film metinlerinin derinlemesine incelenmesini gerektiren bu yöntem, tek başına kullanılabileceği gibi farklı yöntemlerle film çözümlemesi yapmak isteyenler için bir araç işlevi de görmektedir.

Sinema filmlerinin çözümlenmesinde kullanılan göstergebilimsel yaklaşım, Roland Barthes'ın anlamlandırma yaklaşımıdır. Roland Barthes'a göre birçok göstergebilimsel dizge, nesneler, el-kol baş hareketleri, görüntüler gibi varlığı anlamlandırmada yer almayan bir anlatım tözü içerir: Bunlar giysinin korunmaya, besinin beslenmeye, yağmurluğun yağmurdan korunmaya yaradığı gibi, toplum tarafından, anlamlama amacıyla türetilmiş kullanım nesneleridir ve yağmurluk aynı zamanda hava durumunu belirten bir göstergedir.

Barthes, anlamlandırmanın iki düzeyi olduğunu ifade eder: düz anlam ve yan anlam. Düz anlam, göstergelere bakınca ilk olarak gördüğümüz, hemen çözebileceğimiz anlamdır. Yan anlam ise göstergenin izleyicinin heyecan ve kültürel değerleriyle buluştuğunda oluşan etkileşimdir.

Türk sinemasında belirtilen dönemlerde annelerin hangi göstergelerle, nasıl temsil edildiği ve bunun ne gibi Barthes'in düz anlam-yan anlam ayrımına göre ne gibi düz ve yan anlamlar ifade ettiği çözümlenmiştir. Bu açıdan annelerin nasıl görüldüğünü (dişi/maskülen, bakımlı/bakımsız, sarışın/esmer, dekoltesi/kapalı, sigara ve alkol içen/içmeyen, babadan başka erkeklerle flört eden/etmeyen, sosyal

hayatı olan/olmayan), nasıl konuştuğu (şiveli/şivesiz, kadınsı/erkeksi) ve neler söylediği(duygusal/duygusuz, merhametli/acımasız, güçlü/zayıf) hangi sosyo-ekonomik gruptan olduğunu (ücretli bir işte çalışan/çalışmayan, burjuva/proleter, eğitilmiş/eğitimsiz) belirten göstergeler incelenmiştir. Bu göstergelerle anneliğe yüklenen anlamlar ve Türk sinemasında oluşturulan 'anne prototip'i anlaşılmalı çalışılmıştır.

İki dönemin (1960'lar ve 2000'ler) toplum yapısına baktığımızda iyi bir annenin nasıl olması gerektiğine dair bazı ortak göstergeler görürüz. 1960'lar için annenin çalışmaması, evinde eşinin ve çocuğunun gündelik işlerini yapması makbul görülürdü. Anneler dış görünüş açısından mütevazı, ölçülü giyinen ve kadınlığını gizleyen kadınlar olmalıydı. Eşlerine sadık olmaları, ailelerini her şeyin önünde tutmaları ve aşırı fedakar olmaları iyi anneliğin bir diğer göstergeleriydi. Bu dönem sineması da annelerin görünümünü, diyalogları ve mimikleriyle bu göstergeleri destekleyerek egemen iyi anne/kötü anne anlayışını ortaya koymuştu.

2000'li yıllarda ise annelerin çalışması olağanlaştı. Bununla birlikte iyi bir anne ev işlerini (kız çocukları yoksa) kimseden yardım almadan yürütmeliydi. Annelerin görünüşleri -üst sosyoekonomik sınıftan değillerse- yine mütevazı olmalı, kadınlığını gizlemeliydi. Annelerin cinsellikten uzak, eşlerine sadık olmaları yine iyi anneliğin bir şartı olarak görülüyordu. Dönemin sinemasında annenin görünümü, diyalogları ve anne-çocuk ilişkisi iyi anneliğin göstergeleri olarak yer aldı.

Annelerin ücretli bir işte çalışmaması ise her iki dönemde de erkeklere bağımlılığının göstergesi olarak görüldü.

İncelemenin genel amacı: İncelemenin genel amacı, Türk sinemasında belirtilen dönemlerde anneliğin nasıl temsil edildiğini çözümlemektir. Sinema ve toplumun çift yönlü bir etkileşim içinde olduğu savından hareketle sinemada annelik temsiline, toplumdaki annelik ve dolayısıyla kadınlık algısını etkilediği ve dönüştürdüğü ileri sürülmektedir. Dolayısıyla sinemadaki annelik temsillerinin yeni bir annelik ve kadınlık inşa ederek, anneliği politik bir beden meselesi haline getirdiği düşünülmektedir.

1960'lı ve 2000'li yılların seçilmesinin nedeni ise Türk modernleşmesinin annelik algısı üzerinde bir değişim yaratıp yaratmadığını, yarattı ise bu değişimin hangi yönde olduğunu anlamak isteğidir. Erken dönem feministleri (Aydınlanma Çağı) kadın hakları mücadelesini ekonomik ve hukuki düzlemlerle sınırlandırırken bu alanlardaki kazanımları yeterli görmüşlerdir. Türk modernleşmesi de belirtilen alanlarda (ekonomik ve hukuki) kadın-erkek eşitliğini görece sağlamıştır. Özellikle 1960'lı yıllardaki ekonomik değişimler ve köyden kente/ kentten büyük kente göç olgusu, kadınların ekonomik alana karışması, ücretli bir iş sahibi olmaları oranlarını arttırmıştır. 1960'lı yıllardaki ücretli kadın emeğindeki bu yükseliş araştırmamızda bu dönemin incelenmesine neden olmuştur. 2000'li yılları seçme nedenimiz ise günümüzü bu yönüyle tahlil edebilmektir. Temel sorularımız; annelerin ücretli bir işte çalışması sinemada anneliğe bakışı nasıl değiştirmiş, annelik üzerinden kadınlık inşasını nasıl gerçekleştirmiş ve bu annelik temsilleri üzerinden kadın-erkek eşitliğinden söz etmek mümkün olmuş mudur, sorularıdır.

Çalışmada popüler sinema ve sanat sineması ile kadın yönetmen ve erkek yönetmen ayrımlarına yer verilmemiştir. Buradaki amaç, bu farklı kategorilerde annelik olgusuna bakışı karşılaştırmalı olarak inceleyebilmek, annelik olgusuna bakışın genel bir yargıyla savunulduğu gibi sanat sinemasında ve her kadın yönetmenin gözünden, popüler sinemadan ve erkek yönetmenlerin algısından farklı olup olmadığını çözümleyebilmektir.

Çalışma üç bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde bu dönem Türk sinemasının genel özellikleri hakkında bilgi verilecektir. İkinci bölümde annelik olgusu irdelenip, anneliğin kadının toplumsal konumlanışındaki anlamı araştırılacaktır. Üçüncü bölümde ise seçilen filmlerin çözümlenmesi yer alacaktır.



1. BÖLÜM

TÜRK SİNEMASI

1.1. Ulusal Sinema ve Türk Sineması Kavramları

Ulusal sinema, film çözümlemesi yaklaşımlarından biri olarak; filmlerin, ülkelerinin kültürel, tarihsel ve ekonomik alanlardaki gelişimlerine bağlı şekilde ilerlediğini ve bu etkenlerin izlerini taşıdığını ileri süren bir yaklaşımdır. “Bu yaklaşıma göre, filmlerdeki dünyayı algılama ve temsil etme biçimleri, ülkeden ülkeye ve kültürden kültüre farklılık gösterir ve bir filmi anlamak için onu çevreleyen kültürel koşulları anlamak gerekir.”⁸ Bu yaklaşımla, Türk sinemasının da Türk halkının kültürel özelliklerini, toplumsal geçmişini yansıttığını söylemek ve Türk sinemasını bu olgular bağlamında incelemek gerekir.

Türkiye’nin sinemayla tanışması, dünyadaki ilk halka açık gösterimin yapıldığı 1895 yılının hemen ertesinde, 1896’da olmuştur. “Çeşitli sinema tarihi kitaplarından ve Lumiere’lerin operatörlerinden Aleksandre Promio’nun anılarından öğrendiğimize göre, İstanbul, Kudüs, Yafa ve İzmir gibi çeşitli Türk kentlerinde kameralarla çekimler yapılmış, görüntüler kaydedilip dünyanın çeşitli yerlerinde gösterilmiştir.”⁹

İlk gösterimler sarayda yapılmış olup, halka açık ilk film gösteriminin ne zaman nerede yapıldığı konusunda çeşitli iddialar mevcuttur. 1897 yılında, İstanbul’da, Galatasaray semtindeki Sponeck Birahanesi’nde, bir Polonya asıllı olan Sigmund Weinberg tarafından yapıldığına dair yaygın kanının yanı sıra, yine Sponeck Birahanesi’nde D. Hanri tarafından ve 1896’da İzmir’de yapıldığı da iddia edilmektedir.

Türkiye’de yapılan halka açık ilk gösterimin tarihi gibi, ilk Türk filminin ne olduğu konusunda da çeşitli görüşler mevcuttur. Fuat Uzkınay’ın 1914 yılında çektiği Ayastefanos’daki Rus Abidesi’nin Yıkılışı adlı film, 1984’e kadar ilk Türk filmi

⁸ Corrigan, T., 2008 Film Eleştirisi El Kitabı, 113.

⁹ Kuyucak, E., 2010, Türk Sinemasının Kilometre Taşları, 5.

olarak kabul edilse de, filmin arşivlerde bulunamaması, bu filmi izleyen kimsenin ortaya çıkmaması ve filmin muhafaza edildiği kutudan başka bir filmin çıkması, bu filmin gerçekten çekilip çekilmediği ve kayıp mı olduğu sorularının doğmasına neden olmuştur.

İlk özel film şirketi olan Kemal Film'in kurulmasıyla Türk sineması farklı bir döneme girmiştir. "Askeri ve yarı askeri kuruluşların eliyle yapılan film çekimleri, ilk kez özel bir kuruluş tarafından yapılmaya başlanmıştır. Yani ordunun elinde doğan Türk sineması 1922 yılında sivilleşmiştir. Ordu, belgesel film çekimlerini sürdürmekle birlikte, konulu film çekimlerinden tamamen uzaklaşmıştır. Sinemayı yalnızca, belgeleme ve askeri eğitim amaçlı kullanmaktadır artık." ¹⁰

Bu tarihten, 1939 yılında Faruk Kenç'in çektiği ilk film olan 'Taş Parçacığı'nı çekilmesine kadar Muhsin Ertuğrul sinemamızdaki 'tek adam' olmuştur. Türk sinemasına giren yeni yönetmenler, Muhsin Ertuğrul'un bu 'tek adam' olma konumunu bozmuş, sinemamızda tiyatronun etkisinin hissedildiği, 'Tiyatrocular Dönemi' (1922-1939) olarak adlandırılan dönemden, sinema dilinin geliştiği 'Sinemacılar Dönemi'ne (1950-1970) geçiş başlamıştır.

Bu dönemde Avrupa'yı sarsan 2. Dünya Savaşı, dolaylı yoldan da olsa Türk sinemasının gelişmesini sağlamıştı. Avrupa'da yaşayan sinema eğitimi almış kişiler yurda dönmüş, yurda giren yabancı filmlerin azalması yerli filmlerin çoğalmasını gerektirmiştir. Bu durum yapımcı şirketlerin, yönetmen, oyuncu ve teknik eleman sayılarının da artmasına sağlamıştır.

1.2. 1960'lar TürkSineması

1960'lı yıllar hem Türkiye hem de bütün dünya açısından toplumsal muhalefetin yükseldiği, siyasi çalkantıların yaşandığı yıllardır. Türkiye'de Kıbrıs sorununun baş gösterdiği, öğrenci hareketinin hız kazandığı bu yıllar anti-empyrist düşüncenin yaygınlaşması gerçekleşmiştir. 1950'li yıllarda DP'nin uyguladığı ekonomi politikaları ile Türkiye toplumunun içsel ve dünya sistemi ile olan çelişkileri giderek

¹⁰ Kuyucak Esen, Şükran, Türk Sinemasının Kilometre Taşları, 19.

daha belirgin ve keskin bir biçimde ortaya çıkmıştır. Bu dönemde Türkiye bir ithal ikameci ekonomi politikalar nedeniyle sanayileşme artmış, yurtiçi ve yurtdışına yoğun bir göç hareketi başlamış, gecekondulaşma gerçekleşmiştir. Korkut Boratav'ın belirttiği üzere, *Birinci Beş Yıllık Plan'ın çok açık stratejik tercihi olan ithal ikameci sanayileşme, 1960'lı yılların sosyopolitik yapısı ve bölüşüm ilişkileri tarafından biçimlendirilecekti. Kentli ve taşralı burjuvazinin ulaştığı gelir düzeyleri bu sınıfların tüketim tercihlerinin kaynak tahsisine egemen olmasına yol açacak bir dürtü oluşturmaktaydı... Devlete egemen olan sınıfların ve siyasi karar alma sürecini denetleyen grupların zevk ve eğilimlerini yansıtan bu tüketim talebinin karşılanması kaçınılmazdı... Bu mallar bazı durumlarda yabancı sermayenin katılmasıyla, ülke içinde üretilenecekti.*¹¹ Böylece uygulamaya geçirilen ithal ikameci yaklaşım, yabancı ve yerli sermaye ortaklıkları doğururken toplumun zengin ve fakir grupları arasındaki farkın giderek açılması ve dünyada gerçekleşen toplumsal muhalefet hareketleri Türkiye'de de ideolojik kutuplaşmaların ortaya çıkmasını sağladı.

1960'lı yıllara 27 Mayıs 1960'da yapılan ihtilal ile gözünü açan Türkiye'de sinema açısından, Giovanni Scognamillo'nun belirttiğine göre,

İhtilal en azından bir süre için yeni bir soluk, yeni bir umut getirmişti. Daha önce tabu sayılan konular ve sorunlar ilk kez büyük bir coşkuyla ele alınmıştı. Sinemada gerçekçilik, çeşitli eğilim ve biçimleriyle daha ayrıntılı, daha bilinçli yaklaşımlarla bir biçim/öz sorununa dönüşmüştü. Konusal değer ve ayrımlar biraz daha netleşmişti ve bazı türlerin, bazı değerlendirmelerin ve akımların çerçevesi içinde önemli sanatçıların ardından başkaları da gelmişti.¹²

Scognamillo'nun yine aynı eserinde bahsettiği şekilde 1960'lar Türk sineması, “neyi” ve “nasıl” anlatacağını çok daha dikkatli ve kendi olanakları içinde bilinçli bir şekilde saptayıp çalışmaya koyulmuştur.

O yıllardan itibaren Türk sineması toplumsal ve siyasal olaylara, krizlere, çalkantılara, hükümet değişikliklerine ve bunların getirdiği özgürlüklere –aslında daha çok sınırlamalara- daha duyarlı olmaya başlamış –yada zorunda kalmış- ve kaçınılmaz paralellikle her türlü kriz, umut, hatta sendikal olaylardan cinselliğe,¹² Eylül öncesinden feminizme kadar her türlü belirgin ve etkin “moda” veya “akım” beyazperdede dolaylı yada doğrudan yankısını bulacaktır.¹³

¹¹ Boratav, Korkut, Türkiye İktisat Tarihi, s. 118-119.

¹² Scognamillo, Giovanni, Türk Sinema Tarihi, s.159

¹³ Scognamillo, Giovanni, age., s.10

Bütün bu düşünsel atmosfer ve 1961 yılında hazırlanan yeni anayasanın getirdiği özgürlük ortamı Türk sinemasında ‘toplumsal gerçekçi’ akımın doğmasına zemin hazırlamıştır. Şükran Esen Kuyucak’ın belirttiği üzere, gerçi, 1939 Sansür Nizamnamesi kalkmamıştır. Türkiye İşçi Partisi’nin, sansürün 1961 Anayasası’na aykırı olduğunu, dolayısıyla kaldırılması gerektiğini belirterek, Anayasa Mahkemesi’ne açtığı dava reddedilmiştir. Yine de, Prof. Dr. Alim Şerif Onaran’ın deyişiyle: “Bu özgürlükçü anayasanın ışığında sinema sanatının gelişmesi için gerekli manevi iklim de yaratılmıştır.”

Toplumsal Gerçekçilik akımına bağlı kalan sanatçılar, klasik Yeşilçam anlatılarını öteleyerek halkın gerçek sorunlarına eğilmiş, sanayileşme, köyden kente göç ve gecekondulaşmayla oluşan yeni şehir yapısına, toplumun bu yapı içinde verdiği mücadeleye, sınıf farklılıklarına ve kadın sorunlarına değinmişlerdir.

Bu dönem ayrıca Türk sinemasının kuramsal temellerinin atıldığı yıllardı. Halit Refiğ Osmanlı Devleti’nin devamı olarak gördüğü Türkiye’nin Batı sinemasından ayrı ve farklı olarak kendi ulusal sinema dilini geliştirmesi gerektiğini öne sürmüş ve ‘Halk sineması’ kavramını ortaya atarak Türkiye’de ulusal sinema tartışmalarını başlatmıştır.

Refiğ’e göre, Türk Halk sanatlarının kökeni kapalı köy ekonomisine dayanır. Türk sinemasının da kökleri kapalı ekonomiye dayanır. Türk sineması devlet, belli bir sosyal sınıf ya da sermaye tarafından kurulmadığı için doğrudan doğruya Türk halkının film seyretme ihtiyacından doğmuştur. Ayrıca, Türk sineması sermayeye değil emeğe dayalı bir sinema olduğu için bir Halk sinemasıdır. Halkçı sinemadegildir.¹⁴

Türk sineması kavramına bir diğer bakış Atıf Yılmaz’a aittir. Yılmaz’da ulusal bir Türk sinemasının kendi dilini kurması, Türk halkının değerlerini yansıtan, Türk kültürünü temsil eden bir sinema anlayışına sahip olunması gerektiğini ileri sürer.

Onat Kutlar’ın öncülüğünde kurulan Türk Sinematek Derneği ise Ulusal Sinemacıların söylediğinin aksine Türk toplumunun sınıflı bir yapıya sahip olduğunu ve sinemasının da egemenlerin elinde olan bir araç olduğunu savunur.

¹⁴ Yaylagül, Levent. 1960-1970 Dönemi Türk Sinemasında Düşünce Akımları, 262.

Bu açıdan Ulusal Sinemanın Türk halkının değerlerini, Türk kültürünü reel olarak temsil etmesi mümkün değildir. Sinema egemenlerin görüşlerini yansıtır, onların isteklerine hizmet eder. Sinematek 1 Mart 1966'da kendi yayın organı olan Yeni Sinema dergisini yayınlar.

Türk Sinematek Derneği'nden ayrılan devrimci/sosyalist sinemacılar, 1968 yılında Genç Sinema hareketini kurar ve aynı adla bir yayın çıkartırlar. Dergide Onat Kutlar, Ece Ayhan, Jak Şalom, Üstün Barışta ve Artun Yeres'in kaleme aldığı Genç Sinema Hareketi'nin sinema anlayışını oluşturan bir bildiri yayınlanır. Bu bildiriye göre Genç sinemacılar, Yeşilçam sinemasına tamamen karşıdırlar. Yeşilçam'ın yalnızca insanları maddi ve manevi olarak sömürmeyi amaçladığını, insanlığa ve dünyaya bir şey katmadığını, bu açıdan dünyadaki bütün Yeşilçam benzeri sinema anlayışlarından uzak durulması gerektiğini savunurlar. Amacı insana insanı ve dünyayı anlatmak olan, ticari ilişkilerden uzak, bağımsız ve devrimci bir sinema anlayışının kurulması gerekliliğini ileri sürerler. Genç Sinemacılara göre bu değerleri taşıyan ulusal bir yapıt kendiliğinden evrensel bir yapıt olma boyutuna erişecektir.

1.3. 2000'li Yıllarda Türk Sineması

Sinema ve toplum arasındaki çift taraflı etkileşim 2000'li yıllarda da gerçekleşmiştir. Bu dönem Türkiye'yi ve dünyayı etkileyen ekonomik kriz, küreselleşme, yabancılaşma, Kürt sorunu gibi konular Türk sinemasında da yansımaları bulmuştur.

2001 yılında Handan İpekçi tarafından yönetilen 'Büyük Adam Küçük Aşk' adlı film, küçük bir Kürt kız çocuğunun anadilini konuşmasının engellenmesi üzerinden Kürt sorununa eğilirken aynı yıl Derviş Zaim tarafından çekilen 'Filler ve Çimen' adlı film çeteleşme sorununu inceler. 2005'te Özer Kızıltan'ın filmi 'Takva' cemaatçiliği ele alırken, Çağan Irmak'ın filmi 'Babam ve Oğlum' 1980 yılında yapılan askeri darbenin halk üzerinde yarattığı travmanın 2000'lerde halen devam eden etkilerini göstererek 'zamanın ruhu' nu yansıtan filmlere örneklerdir.

2000’li yıllar ayrıca Türk sinemasının yeniden yükselişe geçtiği yıllar olarak da görülür. Televizyonun, videonun ve internetin yaygın olarak kullanılmasına rağmen gişe hâsılatlarında büyük bir yükseliş gerçekleşmiştir. TÜİK’in 2000’li yıllarda Türkiye’den elde ettiği verilerle hazırladığı istatistiklerde de bu yükseliş açıkça görülmektedir.¹⁵

Bu yükseliş, sinema eğitimi almış çok sayıda genç yönetmenin ortaya çıkması, Türk sinema sektörünün dünya standartlarında üretim olanaklarına kavuşması, çok salonlu AVM sinemalarının yaygınlaşması ve sinema salonlarının kurumsallaşması gibi faktörlere bağlanabilir.

90’lı yıllarda Türk sinemasına küsen seyirci, 2000’lerde yeniden salonları doldurmaya başlarken, Türk yönetmenler de uluslararası festivallerde birbiri ardına ödüller alırlar. Nuri Bilge Ceylan, 2003 yılında, Uzak adlı filmiyle Cannes Film Festivali’nde Jüri Büyük Ödülü’nü, 2006 yılında yine aynı festivalde İklimler filmiyle FIPRESCI Ödülü’nü, 2008 yılında ise En İyi Yönetmen Ödülü’nü alır. Yeşim Ustaoglu ve Reha Erdem gibi yönetmenler de yurtdışında yapılan festivallerde adını duyurmuş, ödül almıştır.

¹⁵ İnternet: TÜİK, Sinema İstatistikleri Veri Tabanı,
Web:http://rapor.tuik.gov.tr/reports/rwservlet?kulturmediadb2=&report=sinema_tr_rapor.RDF&p_yil1=9999&p_yil_kod=2&p_dil=1&desformat=html&ENVID=kulturmediadb2Env, 21 Nisan 2014’te alınmıştır.

2. BÖLÜM

TÜRK SİNEMASINDA ANNELİK

2.1. Türk SinemasındaAnnelik

Sinema ve toplumun çift yönlü etkileşimi, Türk sinemasındaki annelik temsillerinde de kendini gösterir. Toplumun anneliğe yüklediği anlamlar, Türk sinemasında anne karakterlerin şekillenmesini etkilerken; Türk sineması genel anlamda anneliğe dair farklı söylemlerde bulunmayarak egemen annelik ideolojisinin sürmesini sağlar.

Yeşilçam sineması olarak adlandırılan 1960'lı yıllardan 1980'li yıllara kadar süren dönem melodram sinemasının yükselişe geçtiği bir dönemdir. Yeşilçam melodramlarının ortak anlatısal ve görsel uyuşmaları vardır. Bunların bazıları şöyle sıralanabilir: Melodramda temel çatışma iyi ve kötü arasında kurularak ahlaki açıdan kutuplaşmış bir dünya sunar. İyi ve kötüler, dış görünüşleriyle tanınırlar. Bu çatışma, birbirini seven çiftlerin ayrılığı- birleşmesi ekseninde yaşandığından heteroseksüel arzu, melodramın itici gücüdür. Aşıkların birleşmesiyle kurulan aile, yüceltilen temel toplumsal birim olarak sunulur.

Bu dönemde Türk sinemasında annelik, ilk olarak öz anne olmak üzerinden yüceltilir. Öz anne- üvey anne çatışması genel olarak öz annenin lehine sonuçlanmıştır. Öz annelerin genel olarak iyi, üvey annelerin kötü olarak temsil edilmesi, öz ve üvey annenin duygu, görünüm ve sadakat gibi kavramlarda karşıt kutuplarda yer almalarıyla göze çarpar. Öz anneler genel olarak kapalı olmasa da ölçülü bir biçimde giyinen, esmer, namuslu, ücretli bir işte çalışmayan, eğitimsiz kadınlar olarak dönemin anne prototipine uyan kadınlardır. Kötü olarak gösterilen üvey anneler ise genel olarak sarışın, fazla makyajlı, dekolte giyinen, namussuz kadınlar olarak gösterilirler. Bu temsil, anneliğin doğurmakla oluşan ve kutsal bir görev olduğu algısının bir göstergesidir.

Yeşilçam için öz annelerin kötü olabilmesinin tek koşulu ise burjuva sınıfı içinde yer almalarıdır. Eğer anneler zengin bir ailedense fakir olan öz annenin aksine; katı, gaddar, çıkarıcı ve namussuz gibi kodlarla temsil edilir. Bu anneler çocuklarının isteklerinden çok maddi zenginliklerini korumak ve arttırmak isteyen, açgözlü karakterlerdir. Genelde iyi annenin kayınvalidesi olarak gördüğümüz bu karakterler öz anne olmalarına rağmen gelinleriyle bir çatışan karakterlerdir.

Onlarda çocuklarını severler fakat parayı evlatlarının da önüne koyan yapıları nedeniyle filmdeki çatışmayı yaratırlar.

2000'li yıllarda Türk sinemasında iyi- kötü anne çatışması görülmez. Genel olarak tamamen iyi veya tamamen kötü anne karakterler yerine daha doğal ve iyi-kötü yönleri bulunan anne temsilleri görülür. Filmlerde anneler toplumun genel kabullerine uygun olmamaları halinde çeşitli şekillerde cezalandırılırsalar da yine de mutlak iyi karakterler olmak zorunda değildir.

Bu yıllarda Türk sinemasında anneler, 1960'lı yıllarda çekilen filmlerden farklı olarak, eğitilmiş, ücretli bir işte çalışan, bakımlı ve kendisini daha iyi ifade eden kadınlar olarak temsil edilebilmiştir. Bu kodlar annenin iyi ya da kötü bir anne olarak nitelendirilmesine neden olmamıştır.

2.2. Annelik Olgusu Üzerine

Çocuk doğurma, evlat edinme ve başka bir kadının doğurduğu çocukların babası olan bir erkekle evlenme sonucunda oluşan annelik, kadının toplumsal konumunu belirleyen önemli etkenlerden biridir. Çocuk doğurma yoluyla oluşan anneliğe biyolojik annelik, evlat edinme veya başka bir kadının doğurduğu çocukların babasıyla evlenme yoluyla oluşan anneliğe üvey annelik denir. Ülkemizde yasal ve yaygın olmayan taşıyıcı anne yoluyla ve sperm bankasından alınan spermle hamile kalmak da anne olmanın farklı yollarıdır.

Taşıyıcı anne, yumurta hücresini sağlamayan ve başka bir kadının çocuğunu taşıyan annedir. Bu yöntem, para kazanmak amacıyla veya yakınlarına yardım olsun diye çocuk sahibi olamayan çiftlerin çocuklarının kendi bedenlerinde yaşam bulmalarını sağlamaktır.

Yukarıda yer verilen dört annelik tanımı/türünün yanı sıra annelik olgusunu açıklayan farklı yaklaşımlar da mevcuttur. Salgıladıkları hormonlar nedeniyle her kadının anne olma isteği duyduğunu savunan biyolojik yaklaşım, anneliği kadınlığın ayrılmaz bir parçası olarak görür. Bu yaklaşıma göre her kadın anne olma isteği duyar ve bir anneden beklenen davranış kalıplarını gösterme potansiyeline doğası gereği sahiptir. Anneler şefkatli, fedakâr ve korumacı olarak

kabul edilir. Birçok dinin ve kültürün anneliği kutsal bir merteye olarak görmesi de bu öngörülen davranış kalıpları yüzündendir.

Annelik olgusuna yönelik bir diğer yaklaşım, anneliğin çağdan çağa, toplumdan topluma değiştiğini ve bu olgunun içeriğinin sosyal ve kültürel alanlarda doldurulduğunu ileri sürer. “Kadınların anne olarak yaşamlarını sürdürdükleri bağlamlar, sosyal olarak inşa edilen, tarihsel olarak spesifik ve kültürel olarak değişken bağlamlardır. Annelik çoğu kez evrensel bir deneyim olarak görülür, yine de anne olmak her yerde sosyal ve kültürel olarak belirlenir ve biçimlendirilir.”¹⁶

Annelik olgusunun içeriğinin toplumun hakim bilgilerine istinaden şekillenmesi anneliği kişisel olduğu kadar toplumsal bir deneyim de yapar. Ve bu deneyim zaman, mekan ve sınıf bağlamlarına göre farklılık gösterir. Tüm ataerkil toplumlarda anne, çocuğuna karşı daima sevecen, fedakar, yalnızca onun iyiliğini isteyen, çocuğun gereksinimlerini kendi gereksinimlerinin önünde tutan ve koşulsuz bir şekilde güvенеbileceği, aynı zamanda çocuğun saygı duyması ve sevmesi gereken kişi olarak kodlanır. Bu kodlamada dinlerin, devletlerin ve siyasetlerin rolleri büyüktür. Bütün bu sistemler kendilerine göre bir düzen, bir toplum yaratabilmek için aile kurumunu yüceltmış, gelecek nesillerin üretilmesi açısından da anneye böyle bir kimlik vermişlerdir.

Ancak tüm bu belirlenime rağmen erken ve istenmeyen evliliklerde anne olan bir kadın ile üniversite mezunu, çalışan bir anne olan kadının anneliğe bakış açıları farklı olacaktır. Sonuçta ikisi de ataerkil sistem içerisinde, ne kadar iyi, fedakar, çocuğunu seven bir anne olduklarını ispatlamak zorunda kalacaklardır. Fakat eğitilmiş ve çalışan annenin toplumsal ve ekonomik hayat içerisinde yer alması, onun çocukları ve ailesi dışında başka sorumluluklarının da olması, onun daha farklı bir şekilde ezilmesine neden olacaktır. Çünkü radikal feministlerin savunduklarına göre, kadının ücretli bir işte çalışan olması onu özgürleştiren değil hem evde hem işte çalışıp daha çok ezilmesini sağlayan bir deneyimdir.

¹⁶ Jordan B., Birth in Four Cultures, alıntılan, Tina Miller, Annelik Duygusu, s. 54

Annelik olgusuna farklı bir yaklaşıma göre annelik, ataerkil sistemde kadının baskı altında tutulmasını sağlamakla birlikte özgürleştirici bir deneyime de dönüştürebilir. Adrienne Rich'in ortaya attığı bu düşünceye göre annelik, kurum olarak annelik ve deneyim olarak annelik olarak ikiye ayrılır. Bunlardan ilki kurum olarak anneliktir ve çocuk bakımını temel olarak annenin görevi haline getirerek kadınları sistematik bir eşitsizliğin içine hapseder, ikincisi ise deneyim olarak anneliktir ve bu deneyim bir kurumdan daha çok annenin çocuklarıyla olan potansiyel ilişkisine işaret eder.¹⁷

Rich'e göre, özsel olarak baskıcı olmayan annelik bir kurum haline geldiğinde bu baskıyı yaratır. Kurum olarak anneliğin iki temel özelliği vardır: İlk özellik olarak her kadına potansiyel anne gözüyle, anne olma zorunluluğu varmış gibi bakılması gösterilir. İkinci özellik ise çocuk bakımının tamamen annenin işi olduğunu varsaymasıdır. Toplumlara ve zamana göre değişen ideal annenin davranışlarını her annenin göstermesi beklenir. Çocuğun yaptığı herhangi bir yaramazlık, sağlığındaki herhangi bir bozulma annenin hatası olarak görülür ve sürekli olarak toplum tarafından anneye nasıl daha iyi bir anne olabileceği öğretilmeye çalışılır. Rich'in bakış açısına göre annelik kadını bu yönüyle baskı altına alır.

Bu fikri geliştiren Sara Ruddick, annelik deneyiminin nasıl kadın özgürleşmesinin bir aracı olabileceğini inceliyor; Linda Rennie Force ise anneliğin kadınları daha barışçıl kıldığını iddia ediyor. Öte yandan kökenleri Simone de Beauvoir'a kadar uzanan bazı feministler, anneliğin kadının ikinci sınıf statüsünün kaynağı olduğunu iddia ederek, anneliği yüceltmenin ailenin kutsallığını savunan muhafazakar görüşlerin ekmeğine yağ süreceğinden endişe eder.¹⁸

İlk insan topluluklarından Sanayi Devriminin gerçekleşmesine kadar geçen süreçte çocuk bakımının kadınların ortak işi sayılması ve doğum sayısının modern toplumlara göre fazla olması anne-çocuk ilişkisini etkileyerek anneliğe günümüzdekinden farklı bir bakış gelişmesini sağlamıştır.

Sanayi Devrimiyle birlikte çekirdek aile yapısı ortaya çıkmıştır. Küçülen ailelerde çocuklar merkeze alınmış, onlara karşı olan sorumluluklar ve ilgi artmıştır. Sanayi Devrimi ayrıca kadın-erkek arasındaki kamusal alan-özel alan ayrımını da

¹⁷ <http://pi.web.tr/evren-balta-paker/#>

¹⁸ Silier, Y., age, 130.

arttırarak aile yapısının farklılaşmasını sağlamıştır. Kadınların daha çok özel alana (eve), erkeklerin de kamusal alana ait olduğu bir toplum yapısının gelişmesi, ev hanımlığı kavramının da doğmasını sağlamıştır. Bu sayede özel alana kapatılan kadınların yegâne görevleri; çocuk doğurarak eşinin soyunu devam ettirmek, çocuklarını iyi bir şekilde yetiştirmek ve zorlu iş hayatında yorulan kocasının ev içindeki tüm ihtiyaçlarını yerine getirmek olmuştur.

Kimi teorisyenlere göre, kadınları ikincil konuma düşmesi ve baskı altına alması özel mülkiyetin doğuşuyla yakından ilgilidir. Engels'in 1884'te yazdığı Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni adlı kitabına göre, özel mülkiyetin ortaya çıkması bu mülkiyetin devredileceği bir yapı ihtiyacını da beraberinde getirmiştir. Erkekler; sahip oldukları mülkiyeti kendi çocuklarına bırakmak istemişler, böylece beraber oldukları kadınlara tek eşliliği dayatmışlardır. Engels, kadınla erkek arasındaki işbölümünün çocuk yetiştirme sorumluluğu nedeniyle doğduğunu iddia etmiştir. "Aile içinde kocanın sahip, kadının üretim aracı, çocuğun da iş olduğunu anlamıştır. Üstelik insan türünün üretilmesinin öteki üretim yollarından ayrı önemli bir ekonomik sistem olduğunu da görmüştür."¹⁹ Kadın, hem erkeğin gündelik işlerini yerine getirerek üretici gücün yeniden üretimini, hem de erkeğin soyunun devamını sağlayan çocuk doğurma özelliği sayesinde soyun yeniden üretimini sağlayan bir araç olarak görülmüştür. Kadın erkek arasındaki eşitsizliği özel mülkiyetin varlığıyla ilişkilendiren Engels'in bu görüşü, eşitsizliği ekonomik temele dayandırdığı için iki açıdaneleştirilir.

Bunlardan ilki, kadınların kapitalizm içinde gittikçe daha çok ücretli işçi haline geleceği, bu sayede erkeklere maddi bağımlılıkları azalacağı için ataerkil ilişkilerin zayıflayacağı iddiasıdır. Bu doğru olsa dahi, kadınların ücretli çalışma oranlarındaki artış, onları ücretli ve ücretsiz iki iş yapar hale getirip, daha fazla baskı altına alır. İkincisi de, sosyalizmde özel mülkiyet ve mirasa dayanmayan aile yapısı sayesinde kadınların ataerkil düzendeki ezilmesinin de ortadan kalkacağı görüşüdür.²⁰

¹⁹ Firestone, S., Cinselliğin Diyalektiği, 16.

²⁰ Silier, Y., age, 142.

2.3. Anneliğin Tarih İçinde Değişimi ve GünümüzAnnesi

Kadın ve erkek arasındaki cinsiyete dayalı sınıf ilişkisi kadının çocuk doğurma özelliği nedeniyle oluşmuştur. Kadın ve erkeğin farklı olan biyolojik yapıları tarihin her çağında toplumun her katmanındaki konumlarını etkilemiştir.

Paleolitik dönemde kadın ve erkek arasında eşitlik ilişkisinin yaşandığı görülür. Bu dönemde avcı toplayıcı olarak yaşamlarını sürdüren insanlar, erkeğin avcı, kadının ise toplayıcı olduğu bir işbölümüne sahipti. Kadın fiziksel ve biyolojik yapıları gereği av etkinliklerine sınırlı biçimde katılsalar da erkeğin getirdiği eti işlemesi ve avlanmanın gerçekleşmediği durumlarda topladığı besinlerle beslenme sorununu çözmesi ve alet yapımının ilerlemesiyle toplayıcılık görevinin yanı sıra terzilik etkinliklerini de kadın üstlenmesi toplumdaki yerinin önemli olmasını sağlamıştır.

Yapılan araştırmalara göre, bu dönemde cinsel ilişki tamamen içgüdüsel olarak gerçekleşmekte ve çocuğun daha önce ağaçlarda, mağaralarda yaşayan ruhlar, tohumlar olduğu sanılmaktaydı. Erkeğin üremedeki fonksiyonunun anlaşılmamış olması, çocuk doğuran cinsiyet olarak kadını yüceltmıştır. Kadınlar mistik ve güçlü olarak kabul edilmiş, evlilik ve tekeşlilik söz konusu olmadığı için babanın kim olduğu önemsenmemiştir.

Neolitik dönem ise tarımsal hayata geçiş ve artı-değerin ortaya çıkması ile kadının toplumdaki yerini değiştirmiştir. Artı- değerın ortaya çıkması, mülkiyetin devredileceği bir yapıyı gerektirmiştir. Bu sebeple erkekler mülklerini kendi çocuklarına devretmeyi istedikleri için doğurgan özelliği olan kadın bedenini kontrol altına almak istemiştir. Böylece kadına tekeşlilik dayatılmış ve kadına evlenmeden önce bakire olmasını, evlendikten sonra ise sadakatini şart koşan oluşum meydana gelmiştir. Ayrıca kadın, erkek gibi tarımla, hayvancılıkla uğraşmaktan uzaklaştırılır ve çocuklarıyla olan biyolojik ilişkisi nedeniyle eve kapatılmıştır.

Anaerkil toplum yapısından ataerkil toplum yapısına geçildiği bu dönemde kadının toplumdaki yerini ve gücünü azaltmak adına simgesel bir mücadele de görülür. “Kadının konumu ile mücadeleye, kadının kutsallığı yok edilerek başlanır. Yıllarca

kadın cinsel organlarını kutsayıp heykeller yapan erkek artık onu aşağılamaya başlar.”²¹

Tarih sonrası ilk çağlarda aile kavramı ilk kez ortaya çıktı. İlk kez Romalılarca, anne, çocuklar ve tutsaklardan oluşan ve bir başkan tarafından yönetilen bir toplumsal birimi tanımlamak için kullanılmıştır- Roma yasalarına göre ailenin başkanı, üyelerin hepsinin yaşamları üzerinde söz sahibiydi; famulus evdeki tutsaklar için, familia da bir tek insana ait olan tutsakların hepsi için kullanılıyordu.²²

Sadece köle olmayan erkeklerin eşit yurttaş sayıldığı bu toplumda kadınlar özel alanla sınırlandırılmıştı. Bu dönemde kadınların temel görevi sağlıklı çocuklar yetiştirmek ve erkeğin soyunu devam ettirmektir.

Ortaçağda ise aileler hala geniş ailelerdi ve çocukların bakımı tüm kadınların ortak göreviydi. Çocuklara küçük birer yetişkin gibi davranıldığı bu dönemde anne ve çocuk ilişkisine günümüzdekinden farklı bir bakış söz konusuydu: Çocuk, kalabalık ataerkil ev halkının üyelerinden biriydi yalnızca; aile yaşamı için çok önemli değildi.

Her ailede çocuğa annesinden başka birisi süt verir; çocuk sonra (yedi yaşından on dört- on sekiz yaşına kadar) başka bir eve gönderilirdi; orada, bir ustanın yanında çıraklık ederdi- daha önce söylendiği gibi, bu sırada çocuklar ev hizmetlerini de öğrenirdi. Bu yüzden anne-babasına çok büyük bir bağlılık geliştirmezdi, anne- baba çocuklarına karşı yalnızca onun bedensel gereksinimleri açısından sorumluydular.²³

Günümüzde egemen olan annelik anlayışı ise 18. Yüzyılda Avrupa’da ortaya çıkan Sanayi Devrimi’nin bir sonucudur. Bu devrimle birlikte gelişen kapitalist ekonomi cemaatlerin bireyler üstündeki baskısını ortadan kaldırmıştır. Modern öncesi dönemde evlilikler maddi birliktelikler olarak ailelerin kararıyla gerçekleştirilirdi. Modern dönemde ise bireyler eş seçimi konusunda özgürce hareket etmeyi, ailenin ve toplumun dayatmalarından kaçıp duygusal beklentilerine uygun eşleri kendileri seçtiler. “Çiftler romantik aşkı temel alıp eşleşip, cemaatin zorla özele

²¹ <http://sinikmen.blogspot.com.tr/2011/07/annelik.html>

²² Firestone, Shumalith, Cinselliğin Diyalektiği, 85.

²³ Shumalith Firestone, age. s.88

içine girmesini bağışlanamaz bir karışma olarak kabul edince çekirdek aile kuruldu. Shorter'a göre, özellik ve yalıtım çerçevesinde kurulan aile hayatı, romantik aşk ve annelik sevgisi temel taşları üzerindedurur.”²⁴

Çekirdek ailelerin oluşmasıyla hane içindeki birey sayısının azalması ilişkilerin de değişmesine yol açmıştır. “Bu dönemde yeni oluşan ‘çocukluk miti’, çocukların saflığı ve temizliği temsil ettiğini, kolay incinir, korunup kollanması gereken kişiler olduklarını dayattı. Çocuk- merkezli yeni burjuva ailesinde, çocuklar sürekli gözetilmeye başlandı; çocukların daha önceki bağımsızlığı ortadan kalktı.”²⁵ Bu mitin oluşmasında önemli katkıları bulunan Rousseau, Emile adlı kitabında çocukların hayatında en önemli rolün annelerine ait olduğunu iddia ederek, annelerin neler yapıp yapmamaları gerektiği konusunda bilgiler verdi. Bu döneme kadar aristokrat ve burjuva ailelere mensup annelerin çocuklarını sütanneye vermeleri olağan karşılanırken Rousseau buna kesinlikle karşı çıkmış, her annenin kendi çocuğunu emzirmesi gerektiğini ileri sürmüştü.

Rousseau aynı eserinde ayrıca anneliğin, kadının kendi hayatı için de çok önemli bir rolü olduğunu ileri sürer. Onun düşüncesine göre kadının iyi bir anne olması evliliğinin de iyi bir şekilde devam etmesini sağlar.²⁶

Annelerin, temel görevlerinin evlerinde oturup eşlerinin ve çocuklarının yaşamlarını yeniden üretmek olduğu ‘ev hanımlığı’ olgusu da bu dönemde ortaya çıkmıştır. Kapitalizmin ilk dönemlerinde fabrikalarda erkeklerle beraber çalışan kadınlar, erkelerden daha az ücret alan, ucuz işgücü olarak kullanılıyorlardı.

Kapitalist birikimin ilk döneminden sonra sanayinin daha sağlıklı ve daha nitelikli olan işçilere olan gereksinmesiyle, daha istikrarlı ve yumuşak bir işçi sınıfına olan siyasal gereksinme birleşince, egemen sınıfın dikkatini proleter ailesine çevrildi. İdeologlar, yüksek çocuk ölümü oranı ve sağlıksız işçi ordusu da içinde olmak üzere bir dizi toplumsal hastalığın nedeni olarak çalışan anneyi

²⁴ Poster Mark, Eleştirel Aile Kuramı, s. 27

²⁵ Shumalith Firestone, age s. 89

²⁶ Rousseau Emile adlı eserinde anneliği “Kadınlar bir anne olabilseler, erkekler çoktan koca olurlardı. Annelik görevlerini yerine getiren kadınlar, gerçek mutluluğu bulurlar” şeklinde ifade eder. Bu görüşüyle anneliğin kadınlar için nihai mutluluk nedeni olduğu günümüz toplumsal cinsiyet rollerinin çerçevesini de çizer.

gösterdiler.²⁷ Yasalarla kadınların fabrikada çalışmasına sınırlamalar getirilip; erkeğin para kazandığı, kadının ise ev işleriyle ilgilendiği bir aile modeli yaratıldı.

Burjuvazide kadınlar ise farklı sebeplerle ev kadınlığına yöneltildiler. Modern ailelerin kurulması, modern çocukların yetiştirilmesi amacıyla ev kadınlığı yapan kadınlar, az sayıda aile şirketi dışında çalışma hayatı içinde yer almamışlardır. Böylece başlarda sadece burjuva aileleri içindeki kadınlar için düşünülebilen ev hanımlığı, toplumun tüm kesimlerine yayıldı.

Ev hanımlığı yapmaya başlayan kadın, para kazanıp evi geçindirmekle görevlendirilen erkeğin ev içindeki yardımcısı oldu. Böylece, “faziletli/iyi anne” bir yandan “ahlaksız” dış dünyanın bir başka günü için kocasını yeniden hazırlar, ona ahlaki rehber olurken, kendini de dış dünyanın ahlaksızlığından uzakta, içeriyle ilgili “ahlaklı” kadın olarak yeniden kurar. Bu bağlamda, bağırma, kavga, sinirlenme dış dünyaya atfedilirken, kendine hakim olma, ılımlılık, sükunet ve düşüncelilik içerideki dünyanın özellikleri olarak kalır, ki bunları da anne tüm bedeninde taşımak durumundadır.²⁸

2.4. Türkiye’de Annelik

2.4.1. Erken Cumhuriyet Döneminde Annelik

Fransız İhtilali’nin (1789-1799) ortaya çıkarttığı ulusçuluk akımdan etkilenen Osmanlı- Türk modernleşmesi, ulus devlet kurma çabasında olan birçok ülkede olduğu gibi, kadınlar açısından eşit olmayan bir yapıda ortaya çıkmıştır. “Erken modernleşme döneminin siyasal reform süreçlerinde yer almış kadınlar, kurucu erkeklerle eşit konum ve statüde devleti yöneten ve toplumsal fırsatlardan yararlanan vatandaşlar olmak yerine ulusun anaları, geleneğin ve milli kültürün taşıyıcıları olarak ve ancak erkeklerden farklı alanlarda kamusallaşma serbestisine sahip olabildiler.”²⁹

Bu dönemde kadınlar ulusu doğuran ve yetiştiren analar olarak önem kazanmıştır. Modern ulus devletin modern annelerin yetiştireceği evlatlara ihtiyacı olduğu için

²⁷ Mitchel, J, Oakley, A. Kadın ve Eşitlik, 128.

²⁸ Bayraktar, Sevi, Makbul Anneler Müstakbel Vatandaşlar, 37.

²⁹ Sancar, Serpil, age 112.

kadının modernleşmesine önem verilmiştir. Mustafa Kemal Atatürk'ün İzmir'de halka yaptığı bir konuşmada kadınların toplumda birincil olarak annelik göreviyle yer aldığını belirtir. Kadınların daha eğitilmiş ve daha eşit bireyler olmaları onların daha iyi anneler olmalarını sağlamak açısından da önemlidir.

Kadınlarımızın umumî vazifelerde üzerlerine düşen hisselerden başka kendileri için en ehemmiyetli, en hayırlı, en faziletli bir vazifeleri de iyi anne olmaktır. Bugünün anaları için gerekli özellikler taşıyan evlât yetiştirmek, evlâtlarını bugünkü hayat için faal bir uzuv haline koymak, pek çok yüksek özelliği şahıslarında taşımalarına bağlıdır. Bu sebeple kadınlarımız hattâ erkeklerden daha çok aydın, daha çok feyizli, daha fazla bilgili olmağa mecburdurlar. Eğer hakikaten milletin anası olmak istiyorlarsa böyle olmalıdırlar.³⁰

1923 yılında kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nde kadınlar –dünyanın birçok ülkesindeki kadınlardan daha erken bir tarihte olmakla birlikte- seçme ve seçilme haklarına 1930 yılında çıkartılan Belediye Kanunu ile sahip oldular. Milletvekili seçme ve seçilme haklarına kavuşmaları ise 1934 yılında çıkartılan İntibah-ı Mebusan Kanunun (Milletvekili Seçimi Kanunu) 'da yapılan değişiklikle gerçekleşti.

Siyasal alanda kadın-erkek eşitliğinin Cumhuriyet dönemine dayanmasına rağmen eğitim alanında eşitlik, kız ve erkek çocukları için eğitimin zorunlu olması Cumhuriyet öncesi tarihlere dayanmaktadır. 19. Yüzyılda Osmanlı'da başlayan Türk modernleşmesinin bir ayağı olarak görebilecek olan bu düzenleme, 1869 yılında çıkartılan Eğitim Genel Yönetmeliği (Maarif-i Umumiye Nizamnamesi) ile gerçekleşti. Bu yönetmelik ile kız çocuklarının 6 yaşında başlayıp 10 yaşında mezun olacakları ilkokula gitmeleri zorunu kılındı. Okula gönderilmeyen öğrencilerin anne babasına köy muhtarı ve ihtiyar heyeti müdahale edebilecekti.³¹

Erken Cumhuriyet döneminde de yeni kurulan ulus-devletin kalıcılığı ve ilerlemesi amacıyla yurt genelinde bir eğitim seferberliği yaşanmıştır. 1924'te çıkartılan Tevhid-i Tedrisat kanunu ile laik eğitimin temeli atılmış, modernleşme hareketini geniş halk tabanına yaymak ve modern yurttaşlar yetiştirmek için eğitimin önemi vurgulanmıştır.

³⁰ <http://www.kultur.gov.tr/TR,25420/turk-kadini.html>

³¹ Hacı, G., <https://www.xing.com/communities/posts/osmanli-doeneminde-kizlarin-egitimi-nasildi-1006991457>

Kadınları doğrudan etkileyen bir başka yasal düzenleme ise 1926'da çıkarılan Medeni Kanunu'dur. "Bu kanuna göre, çok -karılı evlilikler yasadışı kabul edilmiş; taraflara eşit boşanma hakkı tanınmış; çocukların gözetimi ana-babanın her ikisine birden verilmiş; kocanın ailenin reisi olduğu kabul edilmiş ve ikametgâhın koca tarafından seçilmesi öngörülmüştür."³²

Her ne kadar eğitim, siyaset ve hukuk alanlarındaki bu düzenlemelerle kadın-erkek arasında görece bir eşitlik sağlanmış olsa da, yeni ulus devletin kurucu unsurları arasında kadınların erkeklerle eşit biçimde yer aldıklarını söylemek mümkün değildir. Modern annelerin yetiştireceği kız çocukları modern birer anne olarak erkek çocukları ile birlikte modern devletin kurucuları olmaları açısından önemlidir.

2.4.2. 1960'lardaAnnelik

Türkiye'de 1960'lı yıllar ithal ikameci politikanın ortaya çıktığı ve sanayileşmenin arttığı yıllardır. Bu sanayileşme hamlesiyle kapitalizm köylere kadar girmiş, köylünün kendi geçimi için ürettiği ürünler meta olarak pazar dolaşımına sokulmuştur. Yeteri kadar toprağı olmayan köylüler yoğun bir iç göç hareketi başlatmış, bu da toplum yapısında önemli değişimlere yol açmıştır.

Serpil Sancar'ın muhafazakar modernleşme dönemi (1945-1965) olarak ifade ettiği³³ dönemin bir parçası olan 1960'lı yılların ilk yarısı, hem ulus devletin bekası için yürütülen modernlik söylemlerinin devam ettiği hem de toplumun modern ve muhafazakar kesimlerinin kaynaştığı bir dönem olmuştur. Sancar'ın ifadesiyle "bu dönemin modernleşme stratejisi erken Cumhuriyet döneminin 'seçkin vatandaşlar'ı tarafından kurulmakta olan 'modern yaşam tarzının', şimdi toplumsal olarak yüz yüze geldiği, taşradan büyük kentlere göçmüş 'sıradan insanlar'a da

³² Dikeçligil, Beylû, Türk Toplumunda Aile Tipleri, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, Cilt 11, 17.

³³ Sancar Serpil, Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti, .232.

benimsetilmesi, belletilmesi üzerine kuruludur. Dönem, bu geçişi yaratma, düzenleme ve disipline etme dönemidir.”³⁴

1960’ların öncesinde köylerde annelik, kadınların statülerinin temel göstergesiydi. Toplum geniş ailelerden oluşmakta ve bu aileler erkeğin babasının evinde yaşamaktaydılar.

Bu evlerde hane içinde kesin bir hiyerarşi vardır- yeni gelin kaynanasına itaat eder ve tüm epleri ondan daha üstün bir konumdadır. Çocuk doğurmakla –özellikle de oğlan çocuk- gelin kocasının ailesi tarafından daha fazla kabul görür. Gelin, ancak kayınbabası öldükten sonra ayrı bir çekirdek aile kurabilir. Ne var ki, gücünün ev etkisinin doruğuna yetişkin oğulları ona gelin getirdiği zaman erişir.³⁵

Kız çocukları, erken yaşlarda, başka erkeklerin soylarının üretimini sağlamak için evlendirilirken, erkek çocukları evlenseler dahi anneleriyle birlikte yaşamaya devam ettikleri ve kendilerine hizmet edecek gelinler getirdikleri için annelerin yaşlılık zamanı güvencesi olarak görülürlerdi. Bu durumda anne ile erkek çocuk arasındaki ilişkiyi farklılaştıran dinamiklerden biriydi.

1960’lı yıllarda yoğunlaşan köyden kente göç, köyde yaşayan ailelerde bahsedilen bu yapıyı zayıflatmış, şehirde ise geniş aile modelinden çekirdek aileye geçişle annelik olgusu üzerinde değişiklikler yaşanmıştır. Çekirdek ailede annenin bakmakla yükümlü olduğu çocuk sayısı azalmış ve yalnızca kendi çocuklarıyla ilgilenen anne ile çocuk arasındaki ilişki biçimi değişmiştir. Erkek çocuk sahibi olmak, soyun devamlılığı açısından hala önemli görülse de evlenen gençler ebeveynleriyle yaşamayı daha az tercih ettikleri için annenin oğlu üzerindeki etkisi azalmıştır.

Bu dönemde annelik olgusundaki değişimin nedenlerinden biri de gebelik önleyici alet ve ilaçların kullanımının yasak olmaktan çıkartılmasıdır. “1965 yılının öncesindeki dönemde, Kurtuluş Savaşı ve 1. Dünya Savaşı ile verilen ağır kayıplar, insangücünü yetersizliği, yüksek bebek-çocukölümü gibi nedenlerle

³⁴ Sancar Serpil, age s. 236

³⁵ Kandiyoti, Deniz, Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar, 29.

doğum oranını arttırıcı politikalar izlenmiştir. Bu politikalar sonucu 1955-1960 yılları arasında Türkiye’de en yüksek doğum oranı ortaya çıkmıştır.”³⁶ Bu durumun sosyal ve ekonomik sorunlara neden olması 1965 yılında Nüfus Planlaması Hakkında Kanun’un çıkmasına yol açmıştır. 557 sayılı bu kanun ile halkın eğitilmesi ve aydınlatılması, gebelik önlemeye yarayan ilâç ve araçların «muhtaç olanlara» parasız veya maliyetinden düşük fiyatla verilmesi imkanı da öngörülmüştür. Söz konusu kanunun 3, 4 ve 5. maddeleriyle tıbbi zorunluluk halinde rahmin tahliyesi ve sterilizasyon yapılabilmesi şartları belirtilmiştir. Kanunla ayrıca Umumi Hıfzıssıha Kanununun bazı maddeleri tâdil edildiği gibi, çocuk yapmaya mani fiil ve hareketlerin işlenmesini teşvik etmeyi veya propagandasını yapmayı cezalandıran Türk Ceza Kanununun 471. maddesinin ikinci fıkrası da değiştirilmiştir.³⁷

Böylece kadın, anne olmayı veya olmamayı seçebilmektedir ve istenmeyen gebelikleri önleyerek kendi bedeni üzerinde söz söyleme hakkına bir derece de olsa kavuşmuştur.

Bu dönemde ayrıca eğitim öğretim hizmetlerinden faydalanan kız çocukları sayısında bir artış, kadın istihdamında ise azalma görülmüştür.³⁸ Köyde tarımla uğraşan kadın, kente göç ettikten sonra ücretli bir işte çalışmamış, ev hanımlığı yaparak ekonomik alanda üreticiden tüketici konumuna geçmiştir. “Sanayileşmenin artması ve bu göç hareketlerinin etkisiyle hazır giyecekler, çarşıdan alınan yiyecekler, ticari olarak dağıtılan bütan gaz, sabun ve deterjan köylere girdi ve hane içi üretimde harcanan emeği görünür biçimde azaltmıştır.”³⁹

³⁶ Kaleci, M., Ünsal, Y., 1983 Tarihli “Rahim Tahliyesi ve Sterilizasyon Hizmetlerinin Yürütülmesi ve Denetlenmesine İlişkin Tüzük”ün Hazırlanmasındaki Tarihsel Süreç, XV. Öğrenci Sempozyumu Çalışma Grubu Raporları, 2013, Ankara

³⁷ Güriz, A., Türkiye’de Siyasi Partilerin Nüfus Politikaları Konusunda Görüşleri, Kamu Hukuku Dergisi, Ankara Üniversitesi, s. 28, Cilt 28, 1-4, 1971

³⁸ Koç, İsmet, Eryurt M. Ali, Adalı, Tuğba, Seçkiner, Pelin, Doğurganlık, Aile Planlaması, Anne Çocuk Sağlığı ve Beş Yaş Altı Ölümlerdeki Değişimler: 1968-2008, http://www.hips.hacettepe.edu.tr/TurkiyeninDemografikDonusumu_220410.pdf

³⁹ Kandiyoti, Deniz, Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar, 63.

Şehirlerde yaşayan eğitimli kadınlar, daha “kadınsı” meslekler olarak kabul edilen öğretmenlik, hemşirelik, sekreterlik gibi alanlarda istihdam edilirken, az sayıda eğitimsiz kadın işçi olarak çalışabilme olanağı yakalamışlardır.

“1960’lı yıllarda yürütülen nüfus politikalarının ve toplumsal değişimin etkisiyle toplam doğurganlık hızında azalmalar yaşanmıştır. Büyük ölçüde 1955 yılından itibaren görülen bu düşüş, 1960’lar ile iyice hız kazanmış, 1960-1965 yılları arasında 6.1, 1965-1970 yılları arasında ise 5. 70’e gerilemiştir.”⁴⁰

2.4.3. 2000’li Yıllarda Annelik

2000’li yılların Türkiye açısından en büyük olayı, 2001 yılında kurulan AKP’nin 2002 genel seçimleriyle meclise girmesidir. Halen mecliste en çok milletvekiline sahip parti olan AKP, “muhafazakâr demokrasi” olarak kavramlaştırdıkları bir siyaset izlemektedir. Muhafazakar demokrasi, AKP’nin öncülü olan Refah Partisi’nin kapatılmasından sonra İslamcı hareket ile liberal demokrasinin uzlaşması sonucu ortaya çıkan bir kavramdır. Doğanay’ın tamına göre:

AKP’nin muhafazakarlık anlayışı içinde din, gelenek ve ahlak bir arada değerlendirilir. Muhafazakarlık, geleneğin ve toplumsal değerlerin taşıyıcısı olması nedeniyle en önemli toplumsal kurum olduğunu ileri sürdüğü ailenin korunmasına yönelik politikalara merkezi bir rol atfeder; ailenin korunması toplumun da korunmasıdır; çünkü toplum ortak kadere sahip büyük bir aileden ibarettir. Muhafazakarlık, aile kurumunun devamının, hem özel mülkiyetin korunması, hem de kapitalizmin bireye verdiği zararın telafisi yoluyla istikrarın sağlanması için zorunlu olduğunu iddia eder.⁴¹

Bu anlayışla yürütülen politikalar da annelik olgusunu yeni bir dönüşüme sokmuştur.

⁴⁰ Devlet İstatistik Enstitüsü: The Population of Turkey, 1923-1994, s.33, alıntılayan: Peker, Mümtaz,

⁴¹ Doğanay, Ülkü, AKP’nin Demokrasi Söylemi ve Muhafazakarlık, SBF Dergisi, S :62-1, s. 72

Bahsedilen dönüşümün birinci nedeni ekonomik ve siyasi değişimlerdir. 2000'li yıllarda Türkiye ekonomisinde tarım halen önemli bir yer tutmaktaydı. Nüfusun %35'i kırdaki yaşamakta ve genel olarak tarımla uğraşmaktaydılar. Tarımsal faaliyetlerde kayıt dışı ekonomi yaygın olduğu için kadınların bu faaliyetlere katılım oranı bilinmemektedir.

Kentlerde yaşayan Türkiye nüfusunun %65'lik kısmında ise hem erkek hem de kadınların iş gücüne katılım oranı düşüş göstermiştir. Yapılan araştırmalara göre 1980'li yılların sonunda iş gücüne katılan erkeklerin oranı %81, kadınların %34 iken 2008 yılında azalarak erkekler için %70'e, kadınlar için ise %25'e düşmüştür. Bu düşüşte kadınların eğitim sürelerinin uzaması ve köyden kente göçüş süreci etkili olmuştur.⁴² Zira 1997 yılında çıkartılan kanunla zorunlu eğitim 8 yıla çıkartılmış ve ortaöğretim ile yükseköğretime devam eden kadın sayısı da artmıştır.

Doğum oranlarının azalması ve ölümlülük koşullarındaki iyileşmenin bir sonucu olarak Türkiye'deki genç nüfus oranında azalmaya yol açtı. "1935 yılında nüfusun yüzde 41'ini oluşturan 15 yaşından küçüklerin oranı 2008'de yüzde 26'ya gerilemiştir."⁴³ Bu durum muhafazakar bir anlayışla aile kurumuna önem veren iktidar partisinin dikkatini çekmiştir. Dönemin başbakanı Recep Tayyip Erdoğan, 2008 yılında Dünya Kadınlar Günü nedeniyle düzenlenen bir panelde "Genç nüfusumuzun azalmaması için en az üç çocuk yapın."⁴⁴ açıklamasıyla azalan genç nüfus oranına vurgu yapmıştır. "En az üç çocuk" söylemini yıllar içerisinde yineleyen Erdoğan, 2012 yılında da kürtaj konusunda tartışmalar başlatmıştır. Nüfus ve Kalkınma Konferansında yaptığı "Sezaryenle doğumlara karşı olan bir başbakanım. Kürtajı bir cinayet olarak görüyorum" , "Her kürtaj bir Uludere'dir"⁴⁵ açıklamaları ile bu konuda çeşitli düzenlemeler yapılacağını ifade etmiştir.

Kürtaj, 1983 yılında yasayla hak olarak tanınmasına kadar kadınların belirli şekillerde gerçekleştirdiği bir operasyondur. Annenin sağlığı için de tehlike oluşturabilen bu operasyonlara karşı Türk Tabipler Birliği, Türk Jinekoloji Cemiyeti, Türkiye Aile Planlaması Derneği gibi meslek örgütleri ve sivil toplum kuruluşları

⁴² Koç, İ., Eryurt M. A., Adalı T., Seçkiner P., age. 20.

⁴³ Koç, İ., Eryurt M. A., Adalı T., Seçkiner P., age. 10.

⁴⁴ <http://www.ntv.com.tr/arsiv/id/25008774>

⁴⁵ http://www.radikal.com.tr/turkiye/basbakan_her_kurtaj_bir_uluderedir-1089235

kürtajın yasallaştırılarak daha güvenli hale getirilmesini savundular. 1970'li yıllarda başlayan bu tartışmalar 1980 darbesi ile kesintiye uğrasa da 1983 yılında 2827 sayılı “Nüfus Planlaması Hakkında Kanun” ile belirli şartlar dahilinde yasallaştı. Bu yasa hamileliğin ilk 10 haftasında kürtaj yapılmasına olanak tanırken, tıbbi zorunluluk halinde 10 haftanın sonrasında da bu operasyonun gerçekleştirilmesine izin verildi.

Günümüzde annelik olgusunun dönüşümünün bir diğer nedeni de sosyal değişimdir. 2002’de Medeni Kanun üzerinde yapılan düzenlemeyle evlilik yaşı 15’ten 17’ye çıkartıldı. Bu durum kadınların ve erkeklerin evlenme yaşının yükselmesine yol açtı. Ayrıca kentte kadınların okula gitme oranının arttığı ve kadınların eğitim süresi uzadığı için profesyonel bir meslek sahibi olarak çalışma olanakları arttı. Bu durum profesyonel meslek sahibi olan kadınların anne olma yaşlarını yükseltmiş ve çocuk sayısında azalmayla sonuçlanmıştır.

Çocuk bakımı konusunda aile üyelerinin desteğinden yoksun olan orta ve üst sosyoekonomik gruplardan anneler, başka kadınların yardımına ihtiyaç duydular. Bu durum yuva, kreş ve anaokulu gibi okul öncesi eğitim veren kurumların yaygınlaşmasına yol açmıştır. Bu kurumlarda çocuklara eğitim veren öğretmenlerin büyük bir çoğunluğu da kadın öğretmenlerden oluşmuştur. Ayrıca Nisan 2012 tarihinde yapılan düzenlemeyle ilköğretime başlama yaşı 60 aylığa çekilmiş, daha sonra bu düzenleme esnetilerek 2012-2013 eğitim- öğretim yılında ilköğretime başlama zorunluluğu 66 aylık çocuklar için getirilmiş, 60 aylık çocuklar içinse velilerin onayına bağlanmıştır. Çocuk bakımı konusunda bir başka yönelim de ücretli bakıcılar tutmak olmuştur. Göç ve yoksulluk gibi nedenlerle, niteliksiz işgücünden oluşan ve eğitimsiz ve az eğitilmiş kadınlardan oluşan bu bakıcılar, çocuk bakımı konusunda annelerin kendi “yükümlülüklerini” azaltmışlardır. Bu bakıcı kadınlar çeşitli nedenlerle kendi çocuklarını başkalarına bırakarak bu ailelerin çocuklarının bakımıyla ilgilenmek zorunda kalan anneleri de kapsamaktadırlar. Acar Savran, kadınlar arasındaki bu işbölümünde babaların çok az bir rolünün bulunduğunu, Rerrich’e göre burada söz konusu olan, “yeniden

Üretim alanındaki patriarkal işbölümünün (...) kadınlar arasında yeni eşitsizlik örüntülerinin oluşmasıyla (...) modernleşmesi olduğunu” ifade eder.⁴⁶

Kadınlar arasında ocuk bakımı konusundaki bağımlılık aile içi emeğe, devlet kreşlerine veya düşük ücretli kadınların çocuklarına kendi evlerinde gene düşük ücretle bakan bakıcılara yönelik olabilir; bu durumda, kadınlar arasındaki iş ilişkileri iyice karmaşıklaşır. Fakat mesleği, işi, ailesinden serveti veya varlıklı kocaları olan kadınlar başkalarının iş gücünü kendi evlerinde kullandıkları zaman kadınlar birbirleriyle karşıt ilişkilere girerler ve toplumu değiştirme yönünde ortak ıkarlarıpaylaşmazlar.⁴⁷

Günümüzde annelik olgusunun değişiminin diğer sebepleri ev-içi emek gerektiren işlerde otomasyonun başlaması ve ocuk sayısının azalmasıdır. Buzdolabı, amaşır makinesi ve bulaşık makinesi gibi ev işlerini kolaylaştırmış, ocuk sayısındaki azalma az sayıda çocuğun sorumluluğunu annelere yüklemiştir. Diğer yandan Acar Savran’ın da ifade ettiği gibi “modern ailelerde ev işleri ayrıntılanmış, karmaşıklaşmış, yeni standartlar ortaya çıkmıştır. Tıp, pedagoji, psikoloji, annelik ve çocukluk tanımlarını belirler ve denetlerken, geliştirici faaliyetler ve eğitim piyasası da giderek ocuk üretimini bir sanayi, anneleri de bu sanayinin emekçileri haline getirmiştir.”⁴⁸

⁴⁶ Acar Savran, G, *Beden Emek Tarih*, 25

⁴⁷ Ramazanoğlu, C. (1998). *Feminizm ve Ezilmenin elişkileri*. İstanbul: Pencere Yayınları. 151.

⁴⁸ Acar Savran, G. age. 21.

3. BÖLÜM

FİLM ÇÖZÜMLEMELERİ

3.1. AYŞECİK YUVANINBEKÇİLERİ

3.1.1. FilminKünyesi:

Adı: Ayşecik Yuvanın Bekçileri

Yönetmen: Aram Gülyüz

Senarist: Erdoğan Tünaş

Stüdyo: Hisar Film

Oyuncular: Ayhan Işık (Murat)(Baba)

Belgin Doruk (Leyla) (Anne)

Zeynep Değirmencioğlu (Ayşe) (Kız Çocuk)

Ömercik (Gerçek Adı: Ömer Dönmez)(Ömer) (Erkek Çocuk)

Feri Cansel (Serpil) (Babanın Sevgilisi)

Güzin Özipek (Filmde Adı Geçmiyor) (Serpil'in Annesi)

Suna Pekuysal (Rükü) (Dadı)

Hüseyin Baradan (Yusuf) (Yardımcı)

Hulusi Kentmen (Hâkim)

Yapım Yılı: 1969

Özellikler: Renkli

3.1.2. Filmin Özeti

Leyla ve Murat evli ve bir çocuk sahibi bir çifttir. Filmin ilk sahnesinde çift geçimsizlik sebebiyle boşanmak isterler. Hâkim bey çiftin aslında birbirlerini sevdikleri düşüncesiyle bir yıllık bir deneme süresi vererek evliliklerini kurtarmaya çalışmalarını ister ve çifti boşamaz. Leyla kesin olarak boşanmak istiyordur fakat hakimin süre tanımlarını istemesi ve Murat'ın ısrarları sonucu Murat'la eve döner. Bu süreçte ikinci çocuğuna hamile kalan Leyla, eşinin kendisini aldattığını öğrenir ve tekrar mahkemeye başvurur. Çift boşanır ve kız çocuk babanın, erkek çocuk annenin velayetine verilerek ayrılırlar. Küçük yaşlarda ayrılan iki kardeş yıllarca birbirini görmezler. Kardeş olduklarını bir yaz kampında tesadüfen öğrenirler. Anne babalarına oyun oynamaya karar verirler ve Ömer Ayşe'nin yerine geçerek babasının yanına, Ayşe de Ömer'in yerine geçerek annesinin yanına giderler. Annesini ilk defa gören Ayşe'nin ve babasını ilk defa gören Ömer'in bu mutlulukları babanın Serpil'le evlenmek istediğini söylemesiyle bozulur. Babalarının başka bir kadınla evlenmesine karşı çıkarlar. Anne ve babalarını bir araya getirmeye karar veren çocuklar, Ömer'in hasta olduğu yalanına başvurarak annelerini babalarının evine getirirler. Annelerini süsleyen ve babalarının onu kıskanmasını sağlayan çocuklar, ikili için hazırladıkları romantik ortamla anne babalarını birleştirmeyi başarırlar.

3.1.3. Anneliğe dair göstergeler

Yuvanın bekçileri filminde genel olarak çocuklarını çok seven, gururlu ve eşine sadık bir anne figürü görülür. Farklı bir sosyoekonomik sınıftan biriyle evlenmesi ve bunun getirdiği yaşam biçimine alışamaması çift arasındaki temel çelişkiyi yaratır. Filmin ikinci sahnesinde işten eve dönen Murat, eşinin temizlik yaptığını görünce “Bu hizmetçinin işi, sen neden yapıyorsun? Sen bu evde hanımefendisinsin. Ben senin hanımefendi olmanı istedikçe sen kir, pas içinde böyle pasaklı bir halde dolaşıyorsun. “ der. Bu söylem, üst ekonomik sınıfa mensup bu çift için, burjuva annelerden beklenen gündelik yaşam pratikleri üzerine ipuçları verir. Modern burjuva ailelerde annelerin asli görevi, modern çocuklar yetiştirmektir. Gündelik işlerden görece azade olan bu anneler, çocuk bakımında artan sorumlulukların

yegane sorumlusudurlar. Bu anlayış da melodram filmlerindeki annelik anlayışıyla örtüşür. Çünkü Akbulut'un da belirttiği gibi "popüler melodram filmleriyle Türk sineması hem modernleşme özlemini yansıtmış hem de bu özlemin olası "tehlikelerini" aşk anlatıları biçiminde dolayımlyarak görünür kılmaya çalışmıştır."⁴⁹

Filmin ilerleyen sahnelerinde Leyla'nın çocukları da annelerinin bakımsız, erkeksi görünümünden şikayetçi olduklarını ifade ederler. Leyla eşinden boşandıktan sonra şoförlük mesleğine geri dönünce erkek gibi giyinir, kasket takar. Bu durum Türk melodramlarında kadının kamusal alanda kadınsı görülen öğretmenlik, hemşirelik, sekreterlik gibi işler dışında bir kadın olarak yer alamayacağını göstergesidir.

Kadın ancak "cinsiyetsizleştiği" derecede diğer mesleklerde yer bulabilir. Kandiyoti, bu durumun Türk melodramlarında sıklıkla karşımıza çıkan 'erkeksileşmiş şoför kadın' rollerinden biri olan Şoför Nebahat karakteri bağlamında ne ifade ettiğini şöyle anlatmaktadır: "Bir taksi şoförü olan Nebahat, deri ceket ve kasketiyle delikanlıların arasına karışır. Ama bir kar tanesi kadar saftır... çizilen bu portre "sevici" veya kadınsılıktan uzak anlamında değil, her zaman namuslu olma anlamında kullanılan "erkek kadın" terimine tekabül eder."⁵⁰

Leyla ses tonu ve beden diliyle erkek gibidir. Argo konuşmaktadır. Ayşe annesinin bu halini görünce onu harekete geçirmek için:

Ayşe: -Hayal kırıklığına uğradım anne. Aradığımı bulamadım sende. Eskiden seni düşündükçe gözlerimin önüne melek gibi bir kadın gelirdi. İpek saçları omuzlarına dökülmüş, kadife bakışlı, hanım hanımcık bir insan olarak hayal ederdim seni. Sen o periden çok farklısın anne. Erkek gibisin. Kavgacısın. Şoför arkadaşlarıyla konuşurken kadın olduğunu unutuyorsun zaman zaman. Aradığımı bulamadım sende, İsteseydin değişirdin. Bizden ayrılmamak için gayret ederdin, der.

Daha sonraki sahnelerde de babalarının evine gelen annelerine bakım yapıp yeni, modern kıyafetler alarak onu babaları için arzulanacak bir kadın haline getirirler.

⁴⁹ Akbulut, H. Melodramatik İmgelem, 10.

⁵⁰ Bükler, S. Film Ateşli Bir Öpüşmeyle Bitmiyor, Kültür Fragmanları, 175.

Annelik üzerine bir başka söylem de kadın ve erkeğin sadakat konusundaki gizil eşitsizliği üzerinedir. Boşanma sahnesinde hakim: “erkekler bazen kaçamaklar yaparlar, fakat karda yürüyüp izlerini belli etmemelidirler. Bu sefer bu evliliğin yürümeyeceğine ben de inandım” der.

Hakimin bu sözleri kadın ve erkeğin hukuki alanda göstermelik bir eşitliğe sahip olsa bile, toplumsal alanda erkek egemenliğinin olduğunun göstergesidir. Erkeğin eşini aldatması bu sözlerle meşrulaştırılıp, olağanlaştırılır.

Türk melodramlarında toplumsal cinsiyet rollerinin aile içinde nasıl yeniden üretildiği ve annenin erkek ve kız çocuklarıyla ilişkisinin bu bağlamda nasıl farklılaştığı da yer almaktadır. Ömer’in babasıyla tanıştığı sahnede Ömer: “Sünnet olmadım. Annem ne de olsa bir kadın, bu işlerden anlamaz, eksik ya da fazla kestirir diye korktum. Babamla tanışmayı bekledim.” der. Ömer’in bu sözleri, her ne kadar çocuğun bakımından esas olarak anne sorumlu olsa bile, baba ile erkek çocuk arasında erkeklik üzerine, kadınların dışlandığı özel bir sahanın var olduğunu ve erkeğin toplumsal cinsiyet rollerinin bu sahada yeniden üretildiğini simgeler.

Bu anlayış, anne ile erkek çocuk arasında farklı bir ilişki gelişmesini ve babanın yokluğunda erkek çocuğun onun gölgesi olarak anne üzerindeki hakimiyetini de getirir.

Ayşe’nin eve döndüğü sahnede Ayşe annesinden namuslu ve dürüst bir insan olarak söz eder. Bunlar makul bir anneden beklenen davranış kalıplarıdır.

Filmde annenin bir çocuk için ne kadar önemli bir yere sahip olduğunu ifade eden söylemler mevcuttur. Ayşe’nin kampa gitmek için hazırlandığı sahnede dadısıyla arasında geçen diyalogda:

Dadı: -Kampta erkekler de varmış, he mi kız? Sakın bir şey yapma, saçını başını yolarım valla.

Ayşe: -Annelik mi taslıyorsun bana?

Dadı: -Taslamak ne demek? Yarı yarıya annen sayılırım senin. Elimde doğdun kız. Hele annenle baban ayıldıktan sonra yanımdan hiç ayrılmadın. Geceleri bile koynumda yataydın.

Ayşe: - O günleri bir rüya gibi hatırlıyorum dadı. Çok acı çekmiştim. Çok arıyordum annemi. Bir sıcaklık, bir kokuyu, ruhumu kaybetmişim sanki. Zamanla bu acı hafifledi. Ama hala içimde bir boşluk var. Tuhaf bir boşluk...

cümleleriyle annesinden ayrı kalan Ayşe, ne kadar acı çektiği ifade etmiştir.

Annenin çocuğun hayatındaki yerinin önemini vurgulayan ikinci diyalog ise Ayşe'nin annesiyle tanıştığı sahnede gerçekleşir. Annesiyle tanışmak için kardeşinin yerine Bursa'ya giden Ayşe, annesini dolmuş durağında bulur. Sıradan bir müşteri gibi arabasına biner. Arabada yalnız kaldıklarında Leyla Ayşe'ye Bursalı olup olmadığını ve gezmeye mi geldiğini sorar. İki sorusuna da "Hayır" yanıtını alınca "Hayırdan başka bir söz bilmez misin sen?" der. Bu söz üzerine Ayşe artık annesine açılmanın zamanının geldiğini anlar.

Ayşe: -Bilirim, mesela anne demesini. Hâlbuki çocukluğum boyunca çok az kullandım bu kelimeyi. Gene de en çok sevdiğim, manası en güzel kelime bu bence.

Bu söz üzerine Leyla, Ayşe'nin haline üzülür ve ona yardım etmek istediğini ve kendisi için ne yapabileceğini sorar.

Ayşe: -Beni sevmeni, çok sevmeni istiyorum. Tam on yıldır hasretim bu sevgiye. Tam on yıldır hasretim senin kucağına anne, der.

Filmde bir annenin tekeşli, namuslu ve dürüst olması gerektiği sıklıkla vurgulanır. Bu durum hem baba hem çocuklar nezdinde de böyledir. Leyla Murat'tan ayrıldıktan sonra aradan yıllar geçmesine rağmen hayatına kimseyi almaz. Çocuklar da babalarını kıskandırmak için annelerinin peşinde bir adam olduğu yalanını uydururlar. Eve sessiz telefonlar açılmasını sağlar, isimsiz çiçekler gönderirler. Babaları bu durumu fark edince de annelerinin peşinde yakışıklı bir

adamın olduğunu ve her gece bahçeye geldiğini söylerler. Bu duruma sinirlenen Murat gece olunca odasında beklemeye başlar. Evin yardımcısı bu hayali adammış gibi davranarak elinde çiçekle ısıklık çalıp Leyla'nın penceresinin altında dolaşır. Murat adamı fark eder ve bahçeye inip adamı döver. Pencereye çıkan Leyla ne olduğunu sorunca:

Murat: - Benim bildiğim Leyla peşinde adam dolaştırmazdı.

Leyla: - Gene senin tanıdığın gibi o Leyla, merak etme.

Murat: -Merak ettiğim yok zaten. Beni ilgilendirmez ki.

Ayşe: -Niçin kavga ettiniz o halde babacığım?

Murat: - Çatımın altındakilerin namusundan ben mesulüm.

Leyla: - Namusumu korumasını ben bilirim.

Bu anlayışa yönelik bir başka diyalogda Ayşe ve teyzesi arasında gerçekleşir. Ayşe'nin teyzesiyle oturduğu sahnede teyzesi " Leyla aradan bunca yıl geçmesine rağmen babanı unutamadı, onu hala seviyor" der. Bu sözlerle annenin (genel olarak tüm "iyi" kadınların) hayatlarında tek bir erkek olacağı, uzun zaman ayrı kalmış olsalar bile başka birini sevip onunla birlikte olamayacağı vurgulanır. Böylece annenin duygusal ve cinsel hayatına bir sınırlama getirilmiş olur. Artı-değerin ortaya çıkışıyla kadına dayatılan tek eşlilik olgusu burada da görülmektedir.

Bu durumun bir diğer göstergesi, Serpil'in annesinin durumudur. İstenmeyen üvey annenin kötü kalpli annesi olarak gösterilen kadın bir sahnede dört defa evlendiğini söyler. Böylece birden fazla evlilik yapmış kadınların kötücülüğüne vurgu yapılır.

Mülkiyet kavramının ortaya çıkışıyla ortaya çıkan ataerkil aile modelinin bir yansıması da bu filmde görülür. Filmin dördüncü sahnesinde telefon çalar ve Leyla telefonu "Murat Bey'in evi, buyurun" diyerek açar. Bu söz izleyiciye, bir evlilikte

erkek, kamusal alanın; kadın, özel alanın sorumlusu olarak gösterilse bile, kadının bu sorumluluğu erkek adına yürüttüğünü, evin asıl sahibinin erkek olduğunun gösterir.

Filmde toplumsal cinsiyet rollerine dair diğer dilsel göstergeler şunlardır: Anne Leyla telefondaki kadınla konuşur ve eşine kadını bekletmemesini söyler, fakat başka bir tepki göstermez. Kızgın bir şekilde “Doğacak çocuğuma kızım la ben bakarız” der. Adam çocuğu olacağını öğrenince sevinir. Burada Leyla’nın eşinin sadakatsizliğine ve kötü bir eş olmasına rağmen çocuklarının babası olduğu için ona müsamaha gösteren bir anne figürü olduğu görülür. Bu şekilde mülkiyet kavramının ortaya çıkmasıyla kadına dayatılan tek eşlilik konusunda erkeklere çifte standart uygulandığı, erkeğin aldatmasının bu yolla doğallaştırıldığı söylenebilir.

Ömer’in babasıyla konuştuğu sahnede, babası Serpil’le evleneceğini söyleyince “Benim bir tane annem var. Onun yerini kimse alamaz. Öyle takma kirpikli anne istemem” der. Bu söylem, bütün kadınların annelik içgüdüsüne sahip olduğu öngörüsüne rağmen öz anneliğin üvey annelikten üstün görüldüğünün göstergesidir. Ayrıca bir annenin mütevazî bir dış görünümüne sahip olması, aşırıya kaçmaması gerektiğini savunur.

Biyolojik yaklaşım bütün kadınların annelik içgüdüsüne sahip olduğunu ve annelerden beklenen davranış kalıplarını her kadının göstereceğini iddia eder. Buna göre her kadın anne olmak istemektedir kız çocukları da ileride anne olacaklarını düşünerek yetiştirir. Ayşe de bu yaklaşıma uygun bir rol sergiler. Kampta Ömer’in kardeşi olduğunu anlayınca:

Ayşe: - Sana bir şey sormak istiyorum. Abla ne demektir, bilir misin sen?

Ömer: -Tabi, abla küçük anne demektir.

Bu diyalogla abladan da bir kadın olduğu için anne gibi davranmasını beklediği, aynı sorumluluklara sahip olduğu açıklanır.

Türk melodramlarında makbul anneliğin temsili görsel göstergelerle de desteklenir. Leyla, Murat'la evli olduğu süreçte başını eşarpı ile örten bir kadındır. Çok bakımlı bir kadın değildir ve eşi tarafından bu konuda uyarılır. Gündelik işlerini kendisi üstlenen bir kadın olmaya çalıştığı için kendisine çok bakmaz. Çocukları da onu bu konuda uyarır ve babalarının beğenmesi için ona bakım yaparlar. Bu yönlendirmeler, bir anneden, hem babayı görsel anlamda iyi temsil edebilecek hem de babanın cinsel olarak ilgisini çekecek bir kadın olmasının beklendiğini gösterir. Öte yandan makbul bir annenin, mütevazı bir görünüme sahip olması, aşırı makyajlı olmaması gerektiği de savunulur. Duygusal olarak ise çok hassas, fedakar ve ağlayan bir kadın olarak temsiledilir.

Murat şık giyinen, bakımlı bir erkek olarak temsil edilir. Çocuklarını çok sevdiğini ifade etse de onlarla anne kadar fiziksel temas kurmaz. Daha mesafelidir. Ayrıca anneleri kadar fedakar bir yapıya sahip değildir. Kendi hayatını yaşamaktan geri kalmaz. Sevgilileri olmuştur ve biriyle evlenmek istemektedir.

Murat'ın evlenmek istediği Serpil ise fazla makyajlı, dekolte giyinen, içki ve sigara içen ve dans eden bir kadın olarak temsil edilerek onun makbul bir anne olamayacağı savunulur.

Daha önce bahsettiğimiz gibi dönemin melodramlarının hedef kitlesi alt ve orta sosyoekonomik sınıftan kadınlardan oluşur. Bu nedenle bu filmlerdeki iyi kadın karakterler de genel olarak alt ve orta sosyoekonomik sınıfta yer alır. İyi baba karakterlerinin üst sosyoekonomik sınıftan olması daha rahat bir yaşam ve modern bir ailenin kurulması için arzulanır bir şeydir fakat şart değildir. Öte yandan iyi anneler, genel olarak, zengin değildirler. Bu filmde de bu sınıfsal karşıtlık annelik üzerinden kendisini gösterir. İyi bir anne olan Leyla alt sosyoekonomik sınıftandır. Bir gecekonduda yaşar, Murat'la evlenmeden önce ve boşandıktan sonra taksi şoförlüğü yapmaktadır. Fakat bu durum hem Murat hem de çocukları tarafından hoş karşılanmaz. Onlara göre kadın, şoförlük yapmaktansa ev hanımlığı yapmalıdır. Bu durum, kadınların ücretli bir işte çalışmasının erkeklerin denetiminde olduğu, kadın çalışacaksa bile kadınsı işlerde çalışmasının gerekliliği anlayışının göstergesidir.

Murat ise üst sosyoekonomik sınıftandır. Lüks bir yalıda yaşar. Evinde bir dadı ve yardımcı çalıştırmaktadır. Leyla taksi şoförlüğü yaparken o kendisine ait aracı sürmektedir. Her zaman şık takım elbiseler giymekte bu yolla varsıllığı vurgulanmaktadır.

Kötü anne adayı Serpil ve kötü bir anne olan annesi ise modern, üst sosyoekonomik sınıftan kadınlardır. Her zaman pahalı görünen kıyafetler giyer ve değerli mücevherler takarlar. Modern görünümlü bir evde yaşarlar. Evlerinde hizmetçi çalıştırmaktadırlar. Annesi Serpil'i kendileri gibi varsıl biriyle evlendirmek istemektedir.

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
Saç	Saçın Siyah Olması	Namuslu Kadın
Saç	Saçın Sarı Olması	Namussuz Kadın
Ağlamak	Duygusallık	İyi Bir Anne Olmak
İçki ve Sigara İçmek	İçki ve Sigara İçmek	Kötü Bir Anne Olmak
Ücretli Bir İşte Çalışmak	Erkeksi Kadın	Kadın Ya Cinsiyetine Uygun Bir İşte Çalışmalı Ya da Cinsiyetini Gizleyerek Çalışmalı

Tablo 1: Ayşecik Yuvarın Bekçileri Filminde Annelik Göstergeleri

3.2. KIRIKÇANAKLAR

3.2.1. Filmin Künyesi

Adı: Kırık Çanaklar

Yönetmen: Memduh Ün

Senarist: Lale Oraloğlu, Halit Refiğ, Bülent Oran

Stüdyo: Be- Ya Film

Oyuncular: Lale

Oraloğlu(Sabahat)(Anne)Turgut

Özatay (Cemal) (Baba) Rüya

Gümüşata (Aytan) (Çocuk) Salih

Tozan (Hasan)(Dede)

Reha Yurdakul (Sabri) (Cemal'in Arkadaşı)

Mualla Kaynak (Mualla) (Komşu- Cemal'in Sevgilisi)

Yapım Yılı: 1960

Özellikler: Siyah- Beyaz

3.2.2. Filmin Özeti

Film, İstanbul'da yaşam mücadelesi veren dar gelirli bir ailenin hayatını anlatır. Cemal ve Sabahat çifti, severek evlenmiş ve bu sevgiyi sürdüren bir çifttir. Aytan adında bir kız çocukları vardır ve Cemal'in babası Hasan ile birlikte yaşamaktadırlar.

Filmde anne rolünde yer alan Sabahat, Türk melodramlarında yer alan fedakâr anne karakterinin bir örneğidir. Evin tüm işlerini tek başına üstlenmiş; eşinin, çocuğunun ve kayınpederinin bakımını da gerçekleştiren, fedakâr bir kadındır.

Yine de tüm bu fedakârlıklarına rağmen ne eşi, ne kızı ne de kayınpederi ona minnet duymazlar. Hiçbir koşulda desteklenmez ve yalnız bırakılır.

Sabahat; eşini ve çocuğunu seven, kişi olarak verici, sabırlı, sevgisini dağıtan fakat bunun karşılığında kimseden saygı göremeyen bir kadındır. Hatta eşi, çocuğu ve kayın pederi kendi çıkarları için Sabahat hakkında yalan söyleyebilmektedirler. Sabahat, bütün bu olumsuzluklara rağmen evliliğinin sürmesi için büyük bir sabır ve mücadelegösterir.

Sabahat'in eşi Cemal, kamyon şoförü olarak zor şartlarda çalışmaktadır. Eşini sevmesine rağmen ona karşı son derece anlayışsız ve ilgisizdir. Çocuğunun ve babasının bakımı konusunda Sabahat'a yardımcı olmaz. Kimi zaman karısına şiddet uygulayan, öfkeli ve kıskanç bir adamdır.

Cemal ve Sabahat çiftinin kızları Ayten çok yaramaz ve zeki bir çocuktur. Annesini çok sevmesine rağmen ona kızdığı zamanlarda onun hakkında yalan söylemekten kaçınmamaktadır.

Dede Hasan ise artık iyice yaşlanmış, eli hiçbir iş tutmayan, hasta, bakıma muhtaç ve oldukça inatçı bir adamdır. Geline karşı anlayış göstermeyen, ona yardımcı olmak yerine kendi çıkarları için torunuyla işbirliği yapan ve gelininin gündelik işlerini daha da arttıran bir karakterdir. Hasta ve yaşlı bir insandır ve sürekli ilaç kullanır.

Mualla, son derece bakımlı, ev işleriyle ilgilenmeyen, gezip tozmaktan hoşlanan, yalnız bir kadın olan Sabahat'ın yan komşusudur. Cemal'e göz koyan Mualla onların çeşitli tartışmalarını fırsat bilerek çiftin arasını açmak için yalanlar söyleyerek, planlar yapmakta olan bir kötü karakterdir.

Sabri karakteri ise bekar olan ve annesiyle birlikte yaşayan insandır. Cemal'le aynı işyerinde çalışmaktadır. Yakın arkadaş olmalarına rağmen Cemal'den oldukça farklı bir karaktere sahiptir. Cemal'in aksine kibar, düşünceli ve anlayışlı bir insan olarak onun Sabahat'a davranış biçimini onaylamaz.

Film; bu karakterlerin birbirleriyle olan çatışmaları çerçevesinde İstanbul'un bir kenar mahallesinde geçmektedir.

Sabahat, Sabri dedenin sigara içmesini engellemek için sigaralarını saklar. Kadının evde olmadığı bir an sigaraları bulmak isteyen Sabri dede evin altını üstüne getirir. Mutfaktaki rafları karıştırırken bütün tabakları kırar. Kadının kendilerine kızacağını düşünen dede ve torun evden kaçarak. Cemal işten dönerken kızından olanları öğrenir, babasını da alıp eve gelir. Eşine kızar ve kavga ederler. Cemal kadını evden kovar.

Sabahat ne yapacağını bilemez bir halde Mualla'nın evine sığınır. Kadının kendisi hakkındaki esas düşüncelerini bilmediği için ona olanları anlatır ve tavsiyelerini dinler. Mualla bu durumu bir fırsat olarak görür ve Sabahat'ı Cemal'in arkadaşı Sabri'nin evinde kalması konusunda ikna eder, Cemal'e ise Sabahat ve Sabri'nin beraber kaçtıkları yalanını uydurur. Çok öfkelenen Cemil Sabri'nin evine giden Cemal, Sabahat'ı üstünü değiştirirken görür ve bu durumu yanlış anlar. Çok öfkelenir ve kadına boşanma davası açar.

Cemal'in Sabahat'a boşanma davası açmasından sonra Cemal ile Mualla arasında bir ilişki başlar. Mualla, Ayten'e ve Hasan dedeye çok kötü davranmaktadır fakat tam tersine Cemal'e kızının ve babasının kendisine kötü davrandıklarını söylemektedir. Bu duruma çok üzülen kayınpeder Hasan dede ve Ayten, Cemal'in arkadaşı Sabri'ye durumu anlatır ve ondan yardım isterler. Bunun üzerine Sabri, Mualla'nın gerçek yüzünü Cemal'e göstermek için arkadaşlarıyla birlikte bir plan yapar. Bu plan gereğince arkadaşları Parlak Ahmet lüks bir otomobille Mualla'yı takip etmeye başlar. İlk başlarda ilgi göstermeyen Mualla, Parlak Ahmet'in ısrarlı takibine ve onun zengin görüntüsüne daha fazla kayıtsız kalamaz ve onunla görüşmeye başlar.

Mualla ve Parlak Ahmet'in bir evde buluşmasıyla Sabri, Cemal'e Sabahat'ın masum, Mualla'nınsa günahkar bir kadın olduğunu anlatır. Cemal anlatılanlara inanmayınca Sabri adamı Mualla ve Parlak Ahmet'in buluştuğu eve götürür. Mualla ve Parlak Ahmet'i yatakta yakalayan Cemal buna çok sinirlenir ve

Mualla'nın kendisine Sabahat konusunda da yalan söylediğine ikna olur. Karısının çalıştığı farikaya giderek onu alır ve evlerine götürür.

3.2.3. Anneliğe Dair Göstergeler

Kırık çanaklar filminde, Türk melodramlarında yer alan geleneksel anne modelinin söylemde de yansıtıldığı görülmektedir.

Sabahat karakterinin fedakarlığını ve karşılığında ailesinden gördüğü kötü muameleyi vurgulayan diyalogların olduğu sahneler:

Sabahat onca işinin gücünün arasında kayınpederinin ilaç programını da takip eder ve kendisini sigaradan uzak tutmaya çalışırken Dede Hasan, bu durumdan memnuniyet duymaz, aksine sürekli gelinini yererek/eleştirerek onun kendisini istemediğini iddia eder.

- Hay Allah kahretsin! Nedir şu anandan çektiğimiz be... Ne olacak gelin, fayda umarsan kırılırbelin.

Filmin açılış sahnesinde, Hasan sigaralarını Sabahat'ın sakladığını öğrenir ve Sabahat meşgul olduğu için kendisine kahve yapmayınca şu sözlerle şikâyet eder:

Sabahat'ın ailesi için harcadığı emeğin görünmezliğini belirten bir diğer diyalogda Cemal'in Sabri'yi eve davet ettiği sahnede yer alır.

- Sabri: Yenge hanıma zahmet oluyor. Gündüz ev işi, akşam da bize meze hazırlamak için çırpınıyor.

- Cemal: Ne zahmeti ya! Yiyip içip keyfediyor. Eğlence için bir de çocuk yaptık. Aslan gibi de kocası var. Daha ne ister karıkısmı?

Cemal'in Sabahat'ın ev içi emeğini hor görmesine dair bir diğer diyalogda Sabri ile birlikte eve geldikleri sahnede gerçekleşir.

Sabahat: -Hoş geldiniz Sabri Efendi. Kıyafetimin kusuruna bakmayın. İşten baş alamıyoruz bir türlü.

Cemal: -Selamünaleyküm, şikayet! Sanki dünyada senden başka iş yapan yok!

Sabri: -Ev işi deyip geçme Cemal.

Cemal: - Elalemin karıları kocalarının karşısına iki dirhem bir çekirdek çıkıyor. Böyle yangından kaçmış gibi değil!

Sabahat'ın kadınlığını ve anneliğini eleştirenler yalnızca ev halkı değil komşu kadınlardır da. Komşu kadınlar burada toplumu temsil etmekte ve Sabahat'ın nasıl daha iyi anne ve eş olabileceğini öğütleyerek, daha önce bahsettiğimiz gibi Rich'in 'kurum olarak annelik' diye adlandırdığı; çocuk bakımına yalnızca annenin görevi olarak bakan ve toplum tarafından belirlenen ideal anne davranışını her annenin göstermesinin beklenmesi durumudur. Toplum tarafından ideal annenin nasıl olacağı düşüncesi sürekli olarak anneye aşılır ve bu şekilde annenin yaşamına müdahale edilir. Bu anlayış, anneliği yalnızca anne-çocuk arasındaki ilişki bağlamında değil, karı-koca ilişkisi açısından da belirler. İdeal bir anne ne olursa olsun yuvasının dağılmasına göz yummamalı ve çocuklarının babasız yaşamamalarını sağlamalıdır.

Bu anlayışı Sabahat ve Cemal'in kavga ettikleri sahnede görürüz. Gürültüleri duyan komşular toplanır ve olayı değerlendirmeye başlarlar:

- Cemal Bey haklı. Bir kadın ne olursa olsun kocasına yorgunluğunu belli etmemeli.

- Doğru kardeş, erkek milleti bu. Eve gelince karısından güler yüzbekler.

- Akşama kadar kamyonda langır langır canı çıkıyor adamcağızın.

- Hem neyine? Cemal efendi enine boyuna aslan gibi adammaşallah.

- Kocası aslan gibi ama ben bu Sabri'nin her zaman eve gelişini beğenmiyorum.
- Evvelsi akşam da elleri dopdolugeldi.

Filmde annelerin eşlerinden ayrılmış olsalar dahi başka biriyle beraber olmasını onaylamayan bir toplum yapısını görürüz. Sabahat'ın kızını görmek için gizlice mahalleye geldiği sahne bize bu konuda önemli bir ipucu verir. Sabahat'ın mahalleye geldiğini gören çocuklar:

- Aaa Ayten'in annesinebak.
- Başka kocayakaçmış.
- Annem Ayten'le oynadığımı görürse beni içeri alacak,der.

Bu diyaloglar, karı- koca ilişkisinin de anneliğin niteliği açısından belirleyici olduğunu ve çocuklarını Ayten'den uzak tutan annelerin bu durumu çocukla da özdeşleştirdiklerini göstermektedir. Annelerin bu davranışı, egemen annelik anlayışının nesiller boyu nasıl sürdürüldüğünün dilsel göstergesidir.

Kadınların diğer erkeklerle olan ilişkilerini de bu şekilde kısıtlayan toplumsal yaklaşım kadın, anne olma potansiyelini taşımadığı zamanlarda sona erer. Dede Hasan ve torununun evden kaçtıkları sahnede dede yaşlı bir kadın tanıdığına rastlar. Kadın onu eve davet eder. Adam şaka olarak:

- Kız dedikodu olur. İkbâl delikanlıları içeri alıyorderler.
- Allah layığını versin senin, der ve birliktegülerler.

Bu filmde, bir annenin nasıl olması gerektiğine dair diğer ipuçları da Sabahat ve Mualla'nın görüntüsel karşıtlıklarında yer alır. Sabahat ev işlerinde çok çalışan, tek başına dört kişinin bakımını üstlendiği için kendisine özen göstermeyen, bakımsız

bir kadındır. Kendisini savunmak için gerekirse kocasıyla da tartışan, güçlü bir kadın olarak temsil edilmesine rağmen hayatını dönüştürüp değiştirmek için hiçbir şey yapmaz. Esmer, makyajsız, ölçülü giyinen, örtünmeyen, alt ekonomik sınıftan olmasına rağmen modern bir kadındır.

Kendisinin yokluğunda kocasıyla ilişki kuran ve Ayten'e üvey anne olan Mualla ise Sabahat'ın tam aksine makyaj, giyim kuşam ve saç konusunda kendisine oldukça özen gösteren, sarı saçlı, alımlı bir kadın olarak temsil edilir. Bu fiziksel görünümü onun Sabahat kadar iyi bir anne olamayacağını vurgular. Çünkü dönemin Türk melodramlarında sarı saçlı karakterler (Filiz Akın'ın kolejli, havai, Avrupalı ama masum karakterlerinin dışında) kötü olan kadınları oynamışlardır. Büker, bunu 1950'lerde başlayan iç göç hareketiyle sinemayla tanışan ve yoğun ilgi gösteren halkın, beyaz ekranda kendisi gibi karakterler görmek istemesine bağlar. Büker'e göre göçle gelen bu halk, Cahide Sonku'yu sarışın, mesafeli ve kibar olduğu için benimseyemiyor, kendilerine yakın hissetmiyorken, Türkan Şoray'ın esmer, yuvarlak hatlı kadınlığını daha çok sevmiş, onunla özdeşleşebilmişlerdir.⁵¹

Sabahat ve Mualla'nın bu anlamda karşıtlığını ve 'ideal anne' olanın neden Sabahat olduğunu gösteren sahne, çamaşır yıkama sahnesidir. Sular kesik olduğu için tulumbadan su çekmek pahasına da olsa çamaşır yıkayan Sabahat ile Mualla'nın karşılaştığı anda, Sabahat canla başla çamaşır yıkamak için uğraşırken Mualla uykudan yeni uyanmış, gecedan kalma makyajı ile gösterişli geceliğinin içindedir. Bu tezat görünüm Sabahat'ın ne kadar fedakar, Mualla'nın ise vurdumduymaz olduğunu temsil eder.

Delphy ve Leonard'a göre kadının ev içi emeği, aşkı ve cinselliği de içerecek şekilde genişletilmelidir. Bu emek ev işini, erkeklerin işleri için çalışmayı, aile fertlerine duygusal hizmet vermeyi, çocuk bakımını, ailenin düşkün ve hasta fertlerinin bakımını, kocalara cinsel hizmet vermeyi ve çocuk doğurmayı kapsar.⁵² Kadına yönelik bu bakış, final sahnesinde görünümüne özen gösteren bir Sabahat'ın görünmesiyle yansımaları bulur. Film boyunca ev işleriyle ilgilendiği

⁵¹ Büker, S. Film Ateşli Bir Öpüşmeyle Bitmiyor, Kültür Fragmanları, 164.

⁵² Akt: Acar-Savran, G. Beden Emek Tarih, 33.

için kendisine özen gösteremeyen kadın, ev işlerinin paylaşımıyla süslenme fırsatı bulmuş, kendisini kocası için bir arzu nesnesine dönüştürmüştür.

İşlerin bölüşümü konusunda dikkat çeken bir husus da, ev işinin ücretli bir işte çalışan erkekle değil, ekonomik bir getirisi olmayan anne, dede ve çocuk arasında paylaşımıdır. Bu paylaşım, tam bir işbölümü şeklinde değil annenin yükünü azaltıp ona yardım etme şeklinde gelişir.

Sabahat'ın 'iyi anne', Mualla'nın 'kötü anne' olduğuna dair diğer bir gösterge, Sabahat'ın cinsellikten uzak, Mualla'nın ise cinsellikle ilişkili gösterilmeleridir. Anne 'namuslu' bir kadın olduğu için baba dışında (onunla da belli belirsiz birkaç yakınlaşma haricinde bir şey görmeyiz) hiç kimseyle beraber olmaz. Üvey anne ise 'namussuz' bir kadın olduğu için babayla ve başka erkeklerle beraber olduğu yataklarda görüntülenir.

Mualla'nın 'namussuz' olduğunu gösteren bir diğer gösterge, Parlak Ahmet'in sürdüğü arabadan hoşlanıp, onunla randevulaşmasıdır. Burada araba hem sosyoekonomik anlamda hem de görüntüsel anlamda 'namussuz'luğu vurgular. Sosyoekonomik olarak elindekiyle yetinmediği, gözü yükseklerde olduğu ve bunu eşi olmayan biri yoluyla elde etmeye çalışması nedeniyle namussuzdur. Görüntüsel olarak ise, Baudrillard'ın arabanın evin, aile yaşamının karşıtını ve ondan kaçışı simgelediğini ifade eden görüşü bu anlayışı destekler. Ayrıca Baudrillard'a göre araba ya da hıza "erotik" bir değer kazandırıldığında, otomobilin, bu hızlı yer değiştirme yeteneği sayesinde toplumsal yasaklar ve yaşamın her anında değişen sorumluluk bilincine bir son verdiğigörülmektedir.⁵³

Sabahat ve Cemal çifti alt ekonomik sınıftandırlar. Cemal bir firmada kamyon şoförlüğü yapmakta, Sabahat ise ev hanımlığı yapmakta, ücretli bir işte çalışmamaktadır. Cemal'le evlenmeden önce ve ayrı oldukları dönemde işçilik yapan Sabahat'ın ekonomik hayat içinde aktif olarak yer alması eşiyle barışmasıyla sona erer. Cemal barışmak istediği karısını fabrikadan alarak eve getirerek, kadının yerinin evi olduğunu gösterir. Böylece Sabahat, Acar-Savran'ın

⁵³ Baudrillard, Nesneler Sistemi, 87.

kavramsallaştırdığı gibi “ücret karşılığı çalışma”dan “sevgi karşılığı çalışma”ya geri döner.

Çift, dede ve torunla birlikte bir geniş aile oluştururlar. Dede ve torunun bakımı tamamen Sabahat’ın üzerindedir. Sabahat, ailenin gündelik işlerini yaparak yaşamlarının yeniden üretimini sağlamanın yanı sıra dedenin ilaçlarını takip ederek ve sigara içmesini engelleyerek bir hemşire rolü de üstlenir. Fakat bu ev-içi çalışma durumu Sabahat’e hiçbir mali kazanç getirmediği gibi saygı, statü ve kendini gerçekleştirme gibi ihtiyaçlarını da karşılamaz. “Sevgi karşılığı çalışma” halidir bu. Acar- Savran’a göre “kadınların ev-içi emeklerini görünmez kılan “sevgi karşılığı çalışma” kadınların kendilerini sevdikleri için var etme biçimine dönüşür. Hatta sevginin, aşkın dışa vurulması olarak algılanır bu işlerin büyük bir bölümü. Bu öznel, ele gelmeyen, görünmeyen biçimiyle kadınların karşılıksız emeği “sevgi karşılığı çalışma”dır.”⁵⁴

Babanın sevgilisi olan Mualla, bu çiftle aynı mahallede, benzer şartlarda yaşamaktadır. Kadın ücretli bir işte çalışmamakta fakat gelir kaynağına ilişkin bir bilgi de bulunmamaktadır. Sabahat’ın aksine sosyal etkinliklere katılmayı, alışveriş yapmayı, gezmeyi seven bir kadın olduğu vurgulanmıştır. Bir gün zengin olma düşleri kurar ve bunu ele geçirmek için her şeyi yapabilecek bir insandır. Parlak Ahmet’le tanıştığı sahnede adamdan etkilenme nedeni adamın sürdürdüğü pahalı arabadır. Adamın sürdürdüğü arabadan etkilenmesi, onun zengin olma isteğinin bir göstergesidir. Bu zenginliği ele geçirmek için beraber olduğu erkeği aldatmayı da göze alır.

Sabahat’ın para ile olan ilişkisi ise oldukça farklıdır. Sabri’nin eve geldiği sahnede ona kırılmış tabakları gösterirken evlendiklerinde ilk aldıkları tabağı kastederek “Tek tabakta yiyorduk ama mutluyduk” diyerek o günleri özlemle anması, paradan çok sevgiye, ailesine önem veren bir kadın profili çizmesini sağlamıştır. Mualla gibi gezip tozmayan, alışveriş yapmayan, sosyal hayattan uzak bir kadındır. Bu aileye adanmışlık hali ekonomik hayatta da kendini gösterir. Evlenmeden önce ve eşinden ayrıyken ücretli bir işte çalıştığı halde evli bir kadın olduğuzamanlar

⁵⁴ Acar-Savran, Gülnur. *Beden Emek Tarih*, 19

sadece ailesinin bakımıyla ilgilenmekte, para kazanıp ekonomik özgürlüğüne sahip olmayı düşünmeyen bir karakterdir. Bu durum Poster'ın bahsettiği; “benlik duyguları kocalarının dünyadaki varlıklarından kaynaklanan görelî varlıklar olan ve evliliğin hoşnutluğu içinde en önemli varlıkları çocukları olan kadınlara”⁵⁵ bir örnek teşkil etmektedir.

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
Saç	Saçın Siyah Renkte Olması	Namuslu Kadın
Saç	Saçın Sarı Renkte Olması	Namussuz Kadın
Ev Hanımı Kadın	Ücretli Bir İşte Çalışmamak	İyi Bir Anne

Tablo 2: Kırk Çanaklar Filminde Annelik Göstergeleri

3.3. ÜÇMAYMUN

3.3.1. FilminKünyesi

Adı: Üç Maymun

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Senarist: Ebru Ceylan, Ercan Kesal, Nuri Bilge Ceylan

Yapımcı: Nbc Film (Türkiye), Pyramide Film (Fransa), Bim Distribuzione (İtalya)

Oyuncular: Hatice Aslan- Hacer (Anne)

Yavuz Bingöl- Eyüp (Baba)

⁵⁵ Poster, M. Eleştirel Aile Kuramı. 200.

Ahmet Rifat Şungar- İsmail (Çocuk)

Ercan Kesal – Servet (Patron)

Yapım Yılı: 2008

Özellikler: Renkli

3.3.2. FilminÖzeti

Eyüp- Hacer çifti İstanbul'da yaşayan, alt sosyoekonomik sınıftan bir çifttir. Bir oğulları küçük yaşta vefat etmiş, İsmail adındaki oğulları ise yetişkin yaştadır.

Filmde anne rolünü oynayan Hacer, bir yemekhanede işçi olarak çalışmaktadır. Sakin ve mütevazı bir kişiliğe ve görünümüne sahiptir. Ücretli bir işte çalışmanın yanı sıra ev işlerini de tek başına üstlenmektedir. Eşi hapse girene kadar kendisine sadık ve kendisinden korkan, ailesine karşı fedakar bir kadındır.

Eyüp, Servet adında birinin özel şoförlüğünü yapmaktadır. Eşine ve oğluna karşı sert ve kaba davranarak hakimiyet kurmaya çalışırken, patronuna karşı son derece verici, itaatkar bir tutum sergiler. Ayrıca eşini çok kıskanan ve kısıtlayan bir kocadır.

Çiftin oğulları olan İsmail, ailesinin çok istemesine rağmen üniversite sınavını kazanamamıştır. Hayalperest, ailesine karşı mesafeli ve arkadaşlarından çok etkilenen bir karakterdir. Üniversite okumak veya bir işte tutunmak gibi düşüncelere sahip değildir. Bu konularda ailesiyle sürekli olarak çatıştığı ailesinin evinde yaşamaktadır.

Servet ise üst sosyoekonomik sınıfa mensup, siyasi kariyer peşinde koşan bir adamdır. Evlidir, bir çocuk babasıdır. Parasından aldığı güçle her şeyi elde edebileceğini düşünmektedir.

Film, Servet'in karanlık, boş bir yolda kaza yaptığı sahneyle açılır. Kaza sonrası korku ve panikle arabasını kenara çekip bir süre bekler. Sakinleşince Eyüp'ü arar ve kendisine para karşılığı kazayı üstlenmesi teklifinde bulunur. Buluşan iki adam detayları konuşurlar ve Eyüp teklifi kabul eder.

Eyüp hapishaneye girince Hacer oğullarının sorumluluğunu tek başına üstlenmek zorunda kalır. Oğulları babası çok istemesine rağmen üniversite sınavını kazanamamıştır, arkadaşlarının yaptığı gibi bir araçla servis şoförlüğü yapmak istemektedir. Bu konuyu annesiyle konuşur fakat onu ikna edemez. Bir gece kavga edip yaralanmış bir şekilde eve dönünce annesi çocuğunun bir işi olsun diye bu öneriyi kabul eder. Sermet'ten bunun için para istemeye gider. Böylece tanışan Hacer ve Sermet, bir ilişki yaşamaya başlarlar.

İsmail annesiyle Sermet arasındaki ilişkiyi fark edince annesine kızar, hatta tokat atar fakat babasına bir şey belli etmez.

Eyüp hapisten çıkınca Sermet ve Hacer'in ilişkisi biter fakat kadın Sermet'i unutamaz. Eşiyle Sermet arasında kalır. Eyüp eşinin davranışlarından şüphelenir. Hacer, Sermet'i bir saplantı haline getirmiştir. Bir gün gizlice adamın evini gözler, Sermet onu fark eder. Hacer ve Sermet buluşurlar. Adam kadına evini izlediği ve kendisini aramaya devam ettiği için kızar, tartışırlar.

Eyüp eşinden şüphelenince ev içinde huzursuz bir ortam oluşur. Oğulları İsmail bu duruma daha fazla dayanamaz ve Sermet'i öldürür. İfade vermek üzere karakola çağırıldıklarında Eyüp, karısının Sermet'le olan ilişkisini öğrenir. İsmail annesine cinayeti itiraf ederken babası da olayı duyar. Hacer intihar etmek için çatıya çıkar. Eyüp yapmamasını söyler ve kadın da vazgeçer.

Filmin final sahnesinde Eyüp, oğlunu bu durumdan kurtarmak için kahvehanede çalışan, orada yatıp kalkan, kimsesiz biri olan Bayram'ı cinayeti üstlenmesi konusunda ikna eder.

3.3.3. Anneliğe İlişkin Göstergeler:

Film, annenin hapse giren babaya ihanet etmesi ve sonrasında ailenin bu durumla sessizce yüzleşmesinin hikâyesidir. Sanat sineması örneklerinden biri olan bu film, Türk melodramlarıyla yer yer benzerlikler yer yer de farklılıklar taşır. Melodramlarla benzeştiği nokta müziğin duyguların ifade edilmesi için bir araç olarak kullanılmasıdır. Hacer'in telefonunun melodisi olan şarkının "Sen de sev ama sevilme, aşk acısı çek ben gibi, çok özle ama kavuşma, kavuşamadığım gibi" şeklindeki sözleri kadının içine düşeceği duygusal durumun bir ifadesi olarak kullanılmıştır. Melodramlardan ayrıştığı temel nokta ise karakterlerin melodramlardaki gibi mutlak iyi ve mutlak kötü olarak ayrılmasıdır. Anne karakteri olan Hacer de melodramlardaki 'melek anne' rolünü taşımamaktadır. Eşi yanındayken kendisine sadık, ailesine karşı fedakâr bir karakter olsa da kendi içinde çelişkiler taşıyan ve ailesine karşı duygularını ifade etmeyen bir anne olarak melodramlardaki annelere benzemez.

Zahit Atam'ın Alin Taşçıyan'dan aktardığına göre filmdeki isimler rastgele değil, dinsel referanslarla seçilmiştir. Eyüp, sabrıyla tanınan bir peygamber; İsmail, İbrahim Peygamberin Tanrı için kurban etmeye kalkışacağı oğlu; Hacer ise kimi yorumlara göre İsmail'in esas annesi olan, İbrahim peygamberin cariyesi, Afrikalı bir köleden adını almaktadır. Yani seçme şansı olmayan bir kadını temsil etmektedir.⁵⁶ Filmdeki Hacer de kendi seçimleri olmayan, adeta akıntıda sürüklenen bir kadındır. Kocasını Sermet'in suçunu üstlenmeyi kabul ettiğinde de, oğlu arabaya almaya karar verdiğinde de, Sermet arabasına binmesini istediğinde de Hacer bir seçim yapmaz sadece duruma uyum sağlar.

Üç kişilik ailesinin diğer üyeleri de Hacer de birbirlerine çok sıcak davranışlar sergilemezler. Adeta herkesin kendi hayatını yaşadığı bu ailede kimse aileyle ilgili önemli kararlarda bile Hacer'in fikrini sormaz. Eyüp para için patronunun yerine hapse girerken bunu ailesi için yaptığı bir fedakârlık olarak görür. Fakat kendisi hapisteyken eşinin ve tüm sorumluluğu annesine kalan oğlunun hayatlarının

⁵⁶ Zahit Atam, <http://www.nbcfilm.com/3maymun/press-yenisinemazahit2.php>

bundan nasıl etkileneceğini düşünmez. Zaten Eyüp için Hacer'in kişiliğinin, fikirlerinin önemli olmadığını onu kısıtlamasından da anlarız. Eyüp kıskanma ve koruma maskeleri ardından Hacer'i kendi kararlarını veremeyen pasif bir insana dönüştürür. Patronundan parayı oğlunun almasını ısrarla istemesi Hacer'i iradi bir varlık olarak görmemesinin bir göstergesidir. Hacer de eşinin bu tutumunu içselleştirmiştir. Oğlunun patrone para istemek için belirttiği sahnede 'Ben babandan izinsiz bir şey yapamam' diyerek kendisine biçilen bu rolü kabullendiğini gösterir.

Hacer pasif konuma itilmeye ücretli bir işte de çalışıyor olmasına rağmen boyun eğer. Ev işlerini tek başına üstlenen ve ücretli bir işte de çalışan Hacer, eşi tarafından ikincil konuma itilerek Radikal Feministlerin, patriarkal sistemde kadınların ücretli bir işte çalışmasının onların çift yerde ezilmesine yol açtığı teorisini destekler. Hacer hem bir yemekhanede işçi olarak çalışmasıyla ezilmekte hem de evin bütün işlerini yürüterek evde ezilmektedir. Gülnur Acar Savran'a göre,

kadınların daha çok istihdam edilmesi kendi başına karı koca arasındaki işbölümünü değiştirmez. Kadının ücretli bir işte çalışmasının ev içindeki işbölümünü etkilemesi için evin geçimini sağlıyor olması gerekir. Ama daha da önemlisi erkeğin işsiz olmasıdır... Yine de ev işleri ve çocuk bakımının çekirdek bölümü kadının omuzlarındadır; yani kadın bu durumda da, erkeğin ücretli bir işte çalışırken üstlendiğinden çok daha önemli bir bölümünü üstlenir.⁵⁷

Bu derece ezilen ve sessiz kalan Hacer'in kendi iradesini, istek ve arzularını ortaya koyması filmin kırılma noktasını oluşturmaktadır. Hacer'in kendisine ilgi gösteren, kocasının sert, buyurgan tavırlarına benzemeyen şekilde davranan bir adama ilgi göstermesi onun tek iradi eylemidir. Sermet, "Sizin için her şeyi yaparım Hacer Hanım" diyerek kendisini eşinin sevdiğinden daha aşkla sevecek başka erkeklerin de olabileceğini gösterip Hacer'i ikna etmiştir.

Oğlunun bu ilişkiyi öğrenip annesiyle yüzleştiği sahnede annesine kızması ve onu tokatlaması, erkek çocuğun babanın evdeki gölgesi olduğunu savunan geleneksel anlayışın bir göstergesidir. Çocuğa göre annesi, bir cinsel hayatı olmayan, babadan başkasıyla beraber olmaması gereken bir kadındır. Anne ile baba

⁵⁷ Acar-Savran, Gülnur, *Beden Emek Tarih*, s. 22

arasındaki ilişki çocuğu da ilgilendirmekte ve “namussuzluk yapan” anneyi cezalandırmak da -babası başlarında olmadığı için- ona düşmektedir.

Sermet’le yaşadıkları ilişki boyunca kadın kendi istek ve arzularını yaşıyor gibi görünse de adama karşı farklı bir bağımlılık geliştirmiştir. Adam kendisini terk etse de, hakaretler, tehditler etse de “Sen benim kaderimsin” diyerek ondan ayrılmak istemez. Ayrıca bu kez sessizce kabullenışı seçmez. Adamı telefonla arayarak, evini gözetleyerek kendi istek ve arzuları için bir bakıma direniş gösterir.

Eyüp’ün hapishaneden çıkıp eve döndüğü sahnede Hacer hiçbir içsel çatışma yaşamadan kocasını baştan çıkartmaya çalışan bir kadın olarak gösterilmiştir. Kocasının öngörmediği bir şekilde kadınlığını öne çıkaran hareketler sergilemiş, belki de Sermet’in aldığı ya da onunla beraber olurken de giydiği bir geceliği giyerek kocasını etkilemeye çalışmıştır. Bu bir anlamda Hacer’i ne istediğini bilmeyen, ahlaksız bir kadın gibi gösterilmesine neden olmuştur.

Hacer’in intihar girişiminde bulunduğu sahnede Eyüp “Saçmalama, in aşağı” diyerek kadını intihardan vazgeçirmiştir. Bu sahnede Hacer, erkeğin affına ihtiyaç duyan pasif bir kadın olarak temsil edilmiştir. Evliliklerinin kötü gitmesinin ve kadının ihanetinin tek suçlusu Hacer olarak gösterilerek yaşamlarının eskisi gibi devam etmesi erkeğin kararına bağlanmıştır.

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
Bakımsız Kadın	Kadının Bakım Yapmaması	Masum Anne
Bakımlı Kadın	Kadının Bakım Yapması	Aldatan Anne
Aldatan Kadın	Kadının Eşini Aldatması	Kötü Bir Anne Olma

Tablo 3: Üç Maymun Filminde Annelik Göstergeleri

3.4. İKİ GENÇKIZ

3.4.1. Filmin Künyesi

Adı: İki Genç Kız

Yönetmen: Kutluğ Ataman

Senarist: Kutluğ Ataman

Öykü: Perihan Mağden

Yapımcı: YalanDünya

Oyuncular: Vildan Atasever (Handan)

Feride Çetin (Behiye)

Hülya Avşar (Handan'ın annesi Leman)

Hikmet Körmükçü (Behiye'nin annesi Yıldız)

Yapım Yılı: 2005

Özellikler: Renkli

3.4.2. Filmin Özeti

Film İstanbul'da yaşayan iki genç kızın dostluğu ve aileleriyle yaşadıkları çatışmalar üzerine kuruludur.

Handan, annesiyle yalnız yaşayan, evlilik dışı doğmuş bir çocuktur. Maddiyata önem verir, zengin yaşama düşleri kurar. Hayalperesttir. Sarı saçlı ve bakımlı bir genç kızdır. Sıcakkanlı, cana yakın bir karakteri vardır. Annesiyle iyi anlaşır fakat

zaman zaman onu eleştirmekten de kaçınmaz. Annesi gibi o da istediğini elde etmek için kadınsılığını kullanır.

Behiye, Boğaziçi üniversitesinde Mütercim- Tercümanlık bölümünde okuyan zeki ve başarılı bir genç kızdır. Androjen⁵⁸ kimlik özellikleri sergilemektedir. Anne, baba ve abisinden oluşan ailesiyle yaşamaktadır. Ailesiyle yakın ilişkiler geliştirmez. Asi bir mizaca sahiptir. Kırmızıya boyalı saçları ve erkeksi tavırları mizacının bir yansımasıdır.

Leman, kızı Handan'ı yalnız başına büyüten genç bir kadındır. Evli bir adamla metres hayatı yaşamakta ve adamın karısından boşanıp kendisiyle evlenmesi hayalini kurmaktadır. Ücretli bir işte çalışmaz, geçimlerini beraber olduğu adam sağlamaktadır. Maddiyata oldukça önem verir. Dekolte kıyafetler giyen ve bakımlı bir kadındır. Ev işleriyle pek ilgilenmez, bu yüzden kızı tarafından eleştirilse de kendi hayatını yaşamak için ev işlerini erteler. İstedikini elde etmek için kadınlığını kullanmaktan çekinmez.

Yıldız, Behiye'nin annesidir. Hem ücretli bir işte çalışıp hem de evinin işlerini yapar. Leman'ın aksine evine oldukça bağlıdır ve kızının da kendisi gibi bir kadın olmasını ister. Aile içinde pasif bir konumdadır, karar mercii değildir. Eşinin ve oğlunun kararlarına itaat eder. Evde baskı oluşturduğu tek kişi kızıdır. Bunu da kızının duygularını sömürerek yapar. Görünüşü oldukça sade ve bakımsızdır. Başı kapalıdır.

Birbirlerinden oldukça farklı karakterlere sahip olan Behiye ve Handan'ın yolları ortak arkadaşları olan Çiğdem'in sayesinde kesişir. Handan annesinin ilgisizliğinden ve kendisini yalnız bırakmasından, Behiye de ailesinin baskılarından kaçış yolunu bu arkadaşlıkta bulurlar. Tüm farklılıklarına rağmen birbirleriyle oldukça yakın bir ilişki geliştirirler. Tanıştıklarından hemen sonra Handan Behiye'ye evlerine taşınmasını teklif eder. Behiye teklifi kabul eder ve genç kızın annesiyle yaşadığı eve taşınır. Leman, Behiye'nin görünümünden ve tavırlarından,

⁵⁸ Androjen kimlik, kişinin her iki cinsiyetin de olumlu özelliklerini bünyesinde barındırmasıdır. Cinsiyet değiştirme eğilimine sahip olmadan kadınların maskülen, erkeklerin feminen davranışlar sergilemesidir.

zorlukla yaşadıkları evlerine bir yabancıнын gelmesinden hoşlanmaz, kızın gitmesini ister. Fakat kızının baskılarına dayanamaz ve Behiye'nin bir süreliğine yanlarında kalmasına izin verir.

Behiye, Handan'ın babasının Avusturalya'da yaşadığını ve Handan'ın onun yanına gitmek istediğini öğrenir. Fakat Handan'ın bu konuda cesareti ve bunu nasıl gerçekleştirebileceği konusunda bilgisi yoktur. Handan, onun adına Avusturalya Büyükelçiliğine Behiye'nin babasının bulunması için mail gönderir. Beraber Avusturalya'ya gidebilmeleri için erkek kardeşinin evde sakladığı bir miktar parasını daçalar.

İkilinin arkadaşlığı iki erkek yüzünden çıkmaza girer. Handan Behiye'nin aksine erkeklerle flört etmekten hoşlanan, arzuladığı hayatı kendisine verebileceğini düşünen bir genç kızdır. Erim adında üst sosyoekonomik sınıftan bir delikanlıyla gece dışarı çıkar. Behiye'nin de onlarla gelmesi için ısrar eder. Fakat Behiye Erim'in ve Erim'in arkadaşının davranışlarından hoşlanmaz ve onlarla kavga eder. Buna sinirlenen Handan bütün parayı alıp Avusturalya'ya kaçar ve Behiye'nin yerini ailesine söyler. Behiye döve döve eve götürülür ve ev hapsine alınır. Bir süre sonra kilitli tutulduğu evden kaçmayı başaran Behiye, Handan'ın Avusturalya'ya kaçtığını öğrenir, evine döner ve ailesinin kendisinden beklediği hayatı yaşamaya başlar.

3.4.3. Anneliğe İlişkin Göstergeler

İki genç kız filminde birbirinden tamamen farklı iki anne temsili görülür. Leman ne kadar bakımlı, hareketli, duygularını dışa vuran ve yaşamın günlük sorumluluklarına karşın ne kadar umursamaz bir karakterse, Yıldız da bir o kadar bakımsız, sessiz, duygularını yansıtmayan ve ailesine karşı oldukça fedakârmiş gibi görünen bir kadındır.

İki anne de kızları tarafından bu bahsettiğimiz karakter özellikleri nedeniyle eleştirilirler. Handan'ın Behiye'yi evine götürdüğü ilk sahnede, Handan ve Behiye evde bira içerler. Behiye buzdolabını açınca “Yuhh, siz ölüm diyetine filan mı girdiniz?” der. Handan “Biz havayla besleniyoruz. Şimdilerde en sağlıklısı buymuş”

der, güler. Bu diyaloglar Leman'ın ev işlerine ilgisiz, özensiz yaklaşan bir anne olduğunun ilk göstergesidir.

Bu sırada Leman eve gelir, peruk takmış, leopar desenli kürk mantolu görüntüsüyle vamp bir görünüme sahip, kadınlığını öne çıkaran bir anneyle karşı karşıya olduğumuzu anlarız. Leman'ın bu görüntüsü, Türk melodramlarındaki kötü anne olma potansiyeline sahip, sarı saçlı, makyajlı, alkol ve sigara içen kadın kahramanlara gönderme yaptığından Leman'ın 'iyi anne' olamayacağını Onu ilk gördüğümüz anda anlarız.

Leman kızların bira içtiğini görünce kızmaz, "Ee erken başlamışsınız. Neyi kutluyorsunuz?" diye sorar. Handan kursun ilk gününü kutladıklarını söyler ve annesine de bira içmesini teklif eder. Leman "Yok canım, benim yaşımda bira, telafisi olmayan bir hata!" der ve kahkaha atar. Bu sahne bize Leman'ın aşırı özgürlükçü bir ebeveyn tutumu sergilediğini gösterir.

Leman'ın ev işleriyle pek ilgilenmeyen bir kadındır. Kızı Handan tarafından bu yüzden de eleştirilir. Handan "Behiye ölüm diyetinde olduğumuzu sanıyor" der. Leman masanın üstündeki broşürü eline alır, "Pizzaya ne dersiniz kızlar" diye sorar. Handan "Pizza kusucam artık" diyerek itiraz eder. Bu evde açlıktan geberiyorum" der, annesine marketten limon ve kıyma alması için ısrar eder. Behiye yemeği pişirince Handan annesine de tattırır ve "İkinizi de bir araya koyunca mükemmel bir anne oluyor"der.

Handan, annesini Şevket'le yaşadığı ilişkiden dolayı da eleştirmektedir. Leman'ın Şevket'le telefonda konuştuğu sahnede, Handan annesine Şevket'in kim olduğunu, neden adama Şevket Bey diye hitap ettiğini sorar. Leman "Olgun insan ilişkisi yavrum, çocuk ilişkisi değil. Farklı." der. Bunun üzerine Handan "Seninle evlenecek mi?" diye sorar. Leman "Karısından ayrılacağını söyledi, belli mi olur" der. Handan "Tabi öyle söyleyecek. " diye itiraz eder. Leman "E be güzel kızım, anneciğin hep senin iyiliğin için uğraşmıyor mu?" diyerek karşılık verir. Burada Leman'ın aslında sadece kızı için değil, kendisi de zengin bir hayata sahip olmak istediği için Şevket'le ilişki yaşadığını bildiğimizden Leman'ın fedakar anne rolüne

büründüğünü, “kutsal anneliğe” bir gönderme yaparak kızının duygularını sömürdüğü söylenebilir.

Leman’ın anneye atfedilen toplumsal cinsiyet rollerini devam ettirmediğini gördüğümüz bir diğer diyalog, Behiye’nin Handanların evine taşındığı sahnede gerçekleşir. Leman, Behiye’nin kendileriyle yaşamalarını kızının yoğun ısrarı üzerine gönülsüzce kabul eder. Fakat “Aşçılık istemem. Hem evin içinde her gün yemek kokusuna tahammülüm yok.” diyerek hem Behiye’nin ev içindeki varlığına bir sınır çeker hem de kendisinin ev işlerine karşı olan tutumunu vurgular.

Leman’ın Türk sinemasındaki anne temsillerinden oldukça farklı oluşu onun popüler kültürle olan ilişkisinde de gözlenir. Dış görünümüne oldukça önem veren, modayı takip eden, popüler kültürün dayattığı vücut ölçülerine sahip olmaya özen gösteren bir kadındır. Baudrillard’a göre “fiziksel ve cinsel özgürleşme biçiminde bedenin “yeniden keşfi” ve reklamda, modada, kitle kültüründeki mutlak varlığı, bedenin etrafını kuşatan sağlık, perhiz, tedavi kültü, gençlik saplantısı, bedenle ilgili bakımlar, rejimler, bedeni kuşatan “arzu söylemi”; bunların hepsi, bedenin görünüşte bir kurtuluş nesnesine dönüştüğünün göstergesidir”.⁵⁹

Leman magazin programı izlerken, kendisinin ulaşmaya çalıştığı hayata ulaşabilmiş ancak kendisinden çok daha çirkin (fiziksel olarak aşağıda) olan kadınlar için, “şu gudubet kadınlar nasıl zengin koca buluyorlar anlaşılır şey değil” ifadesini kullanır. Televizyonun hemen yanındaki sandalyede rahat bir pozisyonda oturan Behiye, bu durumu alaya alarak izlemektedir.

Leman bir taraftan popüler kadın imajına her an biraz daha yaklaşmaya çalışan bir karaktere sahiptir ancak bir taraftan da kızının üniversite sınavlarını kazanmasını ister. Bunun için onu dershaneye yazdırır. Ancak bunun dışında kızının kişisel hayatıyla ilgili detaylı bir bilgiye sahip değildir. O kızının kendi düştüğü yanlışlara düşmesini istemez görünmekte ancak ona sunduğu gündelik hayatın her alanı kendi hayalleriyle süslüdür. Film bu anlamıyla da yine toplumsal annelik rolünün içeriğine yönelik bir eleştiri taşımaktadır. Bu noktada da Leman Behiye’nin evde

⁵⁹ Akt: Inceoğlu, Y., Kar, A. Kadın ve Bedeni, 68.

oluşunu, Behiye Boğaziçi Üniversitesi'ni kazanmıştır, araçsallaştırmaktadır. Aslında bu durum, evlenmeye çalışarak onu başka bir hayata taşıyacağına inandığı zengin Şevket Bey ile kurduğu ilişkide de karşımıza çıkmaktadır.

Bir başka açıdan Leman'ın Behiye'ye "dünya rekabet dünyası, hiçbir şey karşılıksız değil" diyerek ifade ettiği hayatın kendisi hem Leman'ın Şevket Bey ile ilişkisini hangi bağlamda kurduğunu da göstermekte hem de Leman'ın Behiye'nin abisinden pek de farklı bakmadığını göstermektedir. İkisi için de "kırmızı saç"lı Behiye dünyanın ezber edilmiş düzeni için tehlikeye taşımaktadır.

Handan da tıpkı Behiye gibi farklı bir şeyler yaşamamanın arayışındadır aslında. Ancak Handan için annesini terk etmek, onu yalnız bırakmak imkânsızdır. Handan'ın görüştüğü zengin çocuk, Handan için daha iyisini bulamayacağı iyi bir yaşamın fırsatı konumundadır. Ancak Behiye, Handan'a daha iyi bir hayat için kimseye ihtiyacı olmadığını telkin etmektedir. Kendini sağlama alma uğraşı ve başka bir hayatı seçme konusunda korkuları olan Handan, Behiye'ye Boğaziçi'ni bırakıp bırakamayacağını sorar. Ancak Behiye için hayat, hepsinin korktuğu bir yerdedir. Onun için ne Boğaziçi ne de başka herhangi biri aradığı hayatın anahtarı değildir. Bu noktada Behiye'nin arayışı Handan'ın mutsuzluğu ile biraz daha tutkulu bir noktaya gelir. Öfkeli ve umursamaz bir karakter olan Behiye bu anlamıyla ondan görece daha yumuşak görünen diğer karakterlere göre, araçsallaştırılmamış bir konuma sahiptir. Bu da onun filmde sıra dışı bir kadın karakter olarak temsil edilmesine neden olmaktadır.

Handan'ın ve annesinin iyi bir yaşam sürdürebilmek için erkeklere mecbur oldukları düşüncesine sahip olduklarını vurgulayan bir diğer diyalog, Handan'ın annesine onun geleceği için endişelendiğini söylediği sahnede kendisini gösterir. Handan: "Senin sonun ne olacak?" diye sorar annesine. Annesi "Ne demek bu şimdi şekerim?" der. Handan: "Gelecekten söz ediyorum... Yaşlandığında sana kim bakacak?" diye sorar. Leman: "Anlaşılan sen değil. Sen kendine güzel bir gelecek hazırla, ben mutlu olurum. Beni düşünme... Şevket bey beni Klüp Med'e götürecektir. Bakarsın birşey olur ha!" der. Handan "Onunda diğerlerinden hiçbir

farkı yok. Bunu ben bile görüyorum.” diyerek annesine itiraz eder. Kadın, Behiye’yi suçlar ve ağlayarak evi terk eder.

Behiye, Handan’ı yaşamakta olduğu hayatı yaşamak zorunda olmadığı noktasında, Handan’ın yurtdışındaki babasını bulma fikriyle iknaeder.

Ancak Handan yine de sağlamcı bir bakış açısıyla çelişkiler yaşamaktadır. Zengin çocuk Erim’in arabasında, Erin ve arkadaşı içki almaya gittikleri sırada:

“Aslında hala bir türlü inanamıyorum. Yanlış anlama çok istiyorum ama ne bileyim işte...

-Ama hala Erim’i götürmek istiyorsun değil mi? Yedekliyorsun yani... B planı... Gitmeyi beceremezsen diye...

Handan’ın babasının ona yolladıkları mektuba yanıt vermeyeceğine dair endişesi üzerine, Behiye babasına da ihtiyaçları olmadığını söyler. Bu durum Behiye karakterinin yalnızca yapmak istediği şeyi yaşayan, herhangi biri ya da herhangi bir şeyle araçsallaştırmadığı yaşamına yönelik bir başkanoktadır.

Behiye’nin annesiyle olan ilişkisi ise Handan’ın, annesiyle olan ilişkisinden oldukça farklıdır. Behiye’nin annesi, sessiz, sakin, itaatkâr, kaderine boyun eğmiş bir kadındır. Modern ataerkil ailelerde görüldüğü gibi hem ücretli bir işte çalışan hem de ev işlerini yapan bir kadın olarak iki alanda da ezilmeye boyun eğmektedir. Hayatını değiştirmek, dönüştürmek için hiçbir direniş gerçekleştirmez. Aksine kızı Behiye üstünde baskı kurarak onun da kendisi gibi bir kadın olmasını sağlamaya çalışır. Böylece Firestone’un annelik hakkında ileri sürdüğü: “Kadının ezilmesinin nedeni çocuk doğurması, çocuk yetiştirmesidir. Buna karşılık, çocuklarda bu role göre tanımlanır, ruhsal bakımdan bu role göre biçimlenirler; bu rol büyüyünce onların nasıl insanlar olacaklarını, kuracakları ilişkileri, sonunda kuracakları toplumu belirler.”⁶⁰ savının filmde Behiye’nin annesiyle ispatlandığını görürüz.

⁶⁰ Firestone, S., age. 82.

Sonuç olarak da annesine isyan eden Behiye, kadının ataerkil ailenin anneye verdiği duygusal konumu kullanıp kendisini istediği gibi yönlendirmesine izin verir.

Bu ailede baba karakteri çok silik bir erkeklik temsili sunmakta, oğlu ise sahip olduğu parasal güç ise ataerkil ailelerde babanın sahip olduğu otorite figürünü üstlenmektedir. Baba da oğlunun davranışlarına göz yumarak bu otoritenin el değiştirmesine ses çıkartmaz. Bu ailede anne için de sözü dinlenmesi gereken kişi daha fazla para kazandığı için erkek evlattır. Anne oğlunun ve Behiye üzerinde hâkimiyet kurmasına davranışlarına ses çıkartmaz. Hatta oğlu kızını döverek eve geri getirdiğinde ve evde odasına kilitlediğinde ona yardım eder. Bu davranış, oğlunun aile içindeki otoritesini kabul ettiğinin ve kızını itaatkar bir kadına dönüştürmek istediğinin göstergesidir. Behiye'nin film boyunca sergilediği öfkeli ve isyankar tavır annesinin bu boyun eğmiş haline olsa da filmin sonunda kendisi de itaat etmeyi kabul eder ve temizlik yaparak kadına biçilmiş toplumsal cinsiyet rolünü kabul eder. Bu anlamda Behiye'nin annesi, ataerkil ailelerde annenin bir rolü olan kendisi gibi bir anne olacak bir kız çocuk yetiştirmede başarılı olmuştur.

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
Kadın	Kadının Bakımlı Olması	Kadının Görünüşüne Önem Vermesi
Kadın	Kadının Bakımsız Olması	Fedakar Anne
Kadın	Cinsel Hayatı Olan Bir Kadın	Kötü Anne
Ev	Dağınık Ev	Kötü Anne

Tablo 4: İki Genç Kız Filminde Annelik Göstergeleri

SONUÇ

Türk toplumunda anneliğin değişimi Türk sinemasında da yansımasını buldu. 1960'lı yıllarda Türk melodramlarının hedef kitlesi köyden kente yeni göçmüş alt ekonomik ve şehirli olan orta ekonomik sınıflardan kadınlardı. Bu kadınlara yönelik filmlerde anneler çeşitli kategorilere ayrılıyordu: Anne, filmde ana karakter ise, genellikle alt ve orta ekonomik sınıftan, mütevazı görünümlü, çocuklarını ve eşini çok seven, fedakar bir kadındı. Mutlak iyi bir karaktere sahip annenin başına çeşitli kötülükler gelir ve filmin sonunda genellikle anne açısından mutlu sonla biterek karakterle özdeşleşen kadınların rahatlamasını ve geleneksel annelik rolünün üretimini sağlamaktadır.

Mutlak iyi olan annenin karşısında filmdeki çatışmayı yaratan, kötü anne olan kadınlar bulunmaktadır. Bu kadınlar alt ve orta sosyoekonomik sınıftan olabilecekleri gibi üst sosyoekonomik sınıftan da olabilmektedirler. Üst sosyoekonomik sınıftan kadınların geleneksel değerlerini yitirdikleri ve ailelerini hayatlarının merkezine almak yerine bireyselleşmiş kadınlar oldukları ve bu nedenle iyi birer anne olamayacakları sıklıkla vurgulanmaktadır.

1960'lar dönemi sinemasında annelerin görünümleri de onların iyi birer anne olup olmadıklarının ipuçlarını vermektedir. Genellikle Anadolu kadınına yansıtan siyah ve kahverengi saçlı kadınlar iyi anne olurken, sarı saçlı kadınlar iyi anne olamamışlardır. İyi anneler mütevazı görünümlü, makyajsız ve ölçülü giyinen kadınlardı. Kötü anneler ise dekolte giyinen, aşırı makyajlı, sigara ve alkol içen, dans eden kadınlar olarak temsiledilmektedir.

Ayrıca öz veya üvey anne olmak da iyi bir anne olmak konusunda bir kriter sayılırdı. Bütün kadınların annelik içgüdüsüne sahip olduğu yaygın inancına rağmen bu dönem Türk sinemasında üvey anneler genellikle kötü anneler olarak temsil edilmektedir. Çocuklara karşı ilgisiz olan, onlara şiddet uygulayan üvey anneler gösterilerek öz annenin ve aile birliğinin önemi vurgulanmaktadır.

Çalışmamızda 1960'lı yıllarda Türk sinemasında incelemeye seçtiğimiz iki filmde ilkinde; anne Leyla'nın çocuklarına ve eşine olan sevgisi, mütevazî görünümü ve fedakar bir kadın olması onun iyi bir anne olduğunu ileri süren göstergelerdir. İyi annenin karşısında ise aşırı makyajlı, bakımlı, dekolte giyimli görünümü ile kötü annelik temsil edilmektedir. Evlenmek istediği adamın çocuklarına iyi davranmayan, öz anneleri gibi fedakar ve sevgi dolu bir kadın olmayan ve çocuklar tarafından da seilmeyen birtiptir.

1960'lı yıllardan diğer örneklerimiz olan diğer filmde de öz anne fedakar, mütevazî görünümlü ve sevgi dolu bir kadındır. Karşısında yer alan kötü anne Mualla ise sarı saçlı, bakımlı, aşırı makyajlı bir kadındır. Mualla türlü yalanlar ve oyunlarla evli bir adam olan Cemal'i kandırır ve onunla ilişki yaşamaya başlar. Cemal'in çocuğu Ayten'e oldukça kötü davranır, çocuğa şiddet uygular. Film sonunda iyi anne Sabahat'ın değerini anlayan ailesi onun eve dönmesini sağlar ve film iyi annenin kötü anne karşısında zaferi ilebiter.

ÖZ ANNE		ÜVEY ANNE	
Alt	Üst	Alt	Üst
Sosyoekonomik	Sosyoekonomik	Sosyoekonomik	Sosyoekonomik
Sınıftan	Sınıftan	Sınıftan	Sınıftan
Bakımlı	Bakımsız	Bakımlı	Bakımlı
BoyasızSaç	BoyalıSaç	Boyalı Saç	Boyalı Saç
Merhametli	Merhametsiz	Merhametsiz	Merhametsiz

Duygusal/Şefkatli	Acımasız	Acımasız	Acımasız
Çalışmıyor Çalışıyor	Çalışmıyor	Çalışmıyor	Çalışmıyor
İyi	Kötü	Kötü	Kötü

Tablo 5: 1960'lar Türk Sinemasında Annelik Göstergeleri

2000'li yıllara gelindiğinde ise Türkiye'de sanayileşmedeki artış ve eğitim düzeyindeki yükseliş, kadınların toplumsal ve ekonomik hayata katılımını arttırmıştır. Ücretli işlerde çalışan orta ve üst sosyoekonomik gruplardaki anneler, çocuk bakımı konusunda kreş, anaokulu gibi kurumlardan yardım almanın yanında almanın yanında evlerinde ücret karşılığı çocuk bakımı yapan kadınların hizmetine başvurmuşlardır. Bu durum annelerin çocuk bakımı konusundaki emeklerinin niteliğini değiştirmekle birlikte bu konudaki esas sorumluluğun kendilerine ait olmasını değiştirmemektedir.

2000'li yıllarda zorunlu eğitimin sekiz yıla çıkartılması ve kadın istihdamında artış ile daha eğitilmiş ve ekonomik alanda daha aktif bir annelik modeli ortaya çıktı. Bu durum daha geç yaşta anne olma ve az sayıda çocuk doğurma gibi sonuçlara neden oldu. Nüfus artış hızındaki düşüş, nüfus arttırmaya yönelik bir devlet politikasını doğurdu. Dönemin Başbakanı R. Tayyip Erdoğan, "En az üç çocuk yapın" söylemi ve kürtaj konusundaki çıkışlarıyla hükümetin bu konudaki endişelerini ortaya koydu ve kadınlara anne olmalarını tavsiye etti.

2000'li yılların Türk sinemasında karakterlerin dönemin siyasal ve ekonomik yapısının izlerini yansıtmakta olduğunu söyleyebiliriz. Bu dönemde filmlerdeki annelik temsilleri 1960'lı yıllardaki annelik temsillerinin aksine mutlak iyi veya mutlak kötü karakterler olarak ayrılmamaktadır. Kendi içinde çelişkiye düşen, hatalar yapan karakterler daha gerçekçi anlatıların oluşmasını sağladı. Bu dönem Türk sinemasında anneler de diğer karakterler gibi mutlak iyi veya mutlak kötü

değillerdir. Anne olan karakterlerin ekonomik ve toplumsal hayata daha fazla katılmış olmaları kadın-erkek eşitliği konusunda görece daha eşit bir toplum yapısını ortaya koymaktadır. Yine de çocukların bakımından birincil sorumlu tutulan anne karakterleri annelerin hala ataerkil yapı tarafından ezildiğini bu filmlerde görebilmekteyiz.

2000'li yıllardaki Türk sinemasından seçtiğimiz örneklem, Üç Maymun ve İki Genç Kız filmleridir. Üç Maymun (2008) filmindeki anne karakteri ücretli bir işte çalışan, bir erkek çocuğu annesi bir kadındır. Hacer, ailesine karşı son derece sorumlu ve fedakar bir karakterdir. Aile içinde ve dışında hiçbir konuda fikri sorulmayan Hacer; eşi, oğlu ve sevgilisi tarafından sözel, psikolojik ve fiziksel şiddete maruz bırakılır.

Örnekleme seçtiğimiz diğer film olan İki Genç Kız'da (2005) ise birbirinden oldukça farklı iki öz anne karakteri vardır. Annelerden biri olan Leman, evlilik dışı bir ilişkiden dünyaya getirdiği kızı Handan'la yaşamaktadır. Geçimini beraber olduğu Şevket Bey'in yardımlarından sağlamaktadır. Anne oldukça bakımlı, güzel bir kadındır. Ev işleriyle ilgilenmez. Ama kızının geleceği konusunda endişelenmektedir. Filmdeki diğer anne ise Behiye'nin annesi Yıldız'dır. Yıldız ücretli bir işte çalışmanın yanı sıra ev işlerini de üstlenen, kızını da kendisi gibi yetiştirmek isteyen bir kadındır. Eşinin ve oğlunun otoritesine boyun eğer. Onların da kızı üstünde hakimiyet kurmalarına yardımcı olur.

ÖZ ANNELER		
Çalışıyor		Çalışmıyor
Bakımsız	Bakımlı	Bakımlı
Babaya sadık	Sadık değil	Sadık değil

Babaya bağımlı	Bağımlı değil	Bağımlı değil
İyi	Kötü	Kötü

Tablo 6: 2000'ler Türk Sinemasında Annelik Göstergeleri

Yukarıdaki tablolarda da görebileceğimiz gibi, 1960'lı yıllarda Türk sinemasında anneler, erkeklere bağımlı, aşırı duygusal, genellikle ücretli bir işte çalışmayan, hayatının merkezine evini ve ailesini almış karakterlerle temsil edilmiştir. 2000'li yıllarda Türk sinemasında ise, yaşanan toplumsal değişime paralel olarak, ekonomik ve toplumsal hayatta daha aktif olan “çalışan” anneler görülmektedir. Yine de bu aktiflik, onları erkeklere bağımlı olmaktan ve ataerkil sistem içinde sadece anne oldukları için bile ezilmekten kurtaramamaktadır. Bu anlamda Türk modernleşmesinin annelere getirdiği eşitlikçi vaatlerin gerçekleştiğini söylemek mümkün değildir. Bu anlamda annelik olgusunun bu iki dönem için de farklı anlamlar ifade etmediğini söyleyebiliriz.

Bulgulara bakıldığında vardığımız bir diğer sonuç; incelediğimiz iki dönemde de erkeğin (babanın) aile içindeki otoritesinin sürmesi için annelerin çocuklara, çocukların da annelere yaptığı baskıdır. Anneler, aile düzenlerinin bozulmaması için çocuklarına baskı yaparken; çocuklar, annelerine babalarına sadık olması, namus kavramı üzerinden baskı yaparlar. Bu da anneliğin, kadınları muhafazakârlaştıran bir olgu olmasına sonucunu doğurmaktadır.

KAYNAKÇA

1. Miller, Tina. (2010). Annelik Duygusu. (Çev. Gül Tunçer). İstanbul: İletişim Yayınları.54.
2. Silier, Y. (2011). Oburluk Çağı (İkinci Baskı). İstanbul: Yordam Kitap Basın. 130, 142.
3. Firestone, Shumalith.(1993). Cinselliğin Diyalektiği. (Çev. Yurdanur Salman). 2. Baskı. İstanbul: Payel Yayınevi. 16, 82, 85, 88,89.
4. Poster, Mark. (1989). Eleştirel Aile Kuramı. (Çev. Akile Gürsoy Tezcan). İstanbul: Ayrıntı Yayınevi. (Eserin orijinali 1980 tarihinde yayımlandı). 27,200.
5. Rousseau, J. J. (2015). Emile. (Çev. Mehmet Baştürk). İstanbul: Kilit Yayıncılık. 42.
6. Bayraktar, Sevi. (2011). Makbul Anneler Müstakbel Vatandaşlar. İstanbul: Ayizi Kitap.37.
7. Sancar, Serpil. (2012). Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti. İstanbul: İletişim Yayınları. 112, 232,236.
8. Dikeçligil, Beylü. (1995). Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi. Cilt:11. İstanbul: İletişim Yayınları.17.
9. Kandiyoti, Deniz. (2013). Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar. İstanbul: Metis Yayıncılık. 29,63.
10. Kaleci, M., Ünsal, Y. (2013). 1983 Tarihli “Rahim Tahliyesi ve Sterilizasyon Hizmetlerinin Yürütülmesi ve Denetlenmesine İlişkin Tüzük”ün Hazırlanmasındaki Tarihsel Süreç. XV. Öğrenci Sempozyumu Çalışma Grubu Raporları.Ankara.

11. Güriz, Adnan. (1971). Türkiye’de Siyasi Partilerin Nüfus Politikaları Konusunda Görüşleri. Ankara Üniversitesi Kamu Hukuku Dergisi. 28,1-4.
12. Mitchel, J., Oakley, A., (1998). Kadın ve Eşitlik. (Üçüncü Baskı). (Çev. Fatmagül Berktaş). İstanbul: Pencere Yayınları.128.
13. Doğanay, Ülkü. (2007). Akp’nin Demokrasi Söylemi ve Muhafazakarlık. Ankara Üniversitesi SBF Dergisi. 62-1.66.
14. Acar Savran, Gülnur. 2009. Beden Emek Tarih. (2. Baskı). İstanbul: Kanat Yayınları. 19,21,22,25,33.
15. Badinter, Elisabeth. (2011). Kadınlık mı Annelik mi. (Çev. Ayşen Ekmekçi). İstanbul :İletişim Yayınları. (Kitabın orijinali 2010’da basıldı).17-18.
16. Sevim, Ayşe. (2005). Feminizm. İstanbul: İnsanYayınları.8.
17. Duruel Erkıılıç, Senem. (2009). Teknoloji Sanat Seyir. M. Çakır Aydın. (Editör). Sanatlar ve Toplumsal Etkileşim. İstanbul: E Yayınları.48.
18. Abisel, N. (1995). Popüler Türler ve Sinema. İstanbul: Alan Yayıncılık.39.
19. Öztürk, R,S. (2000). Sinemada Kadın Olmak. İstanbul: Alan Yayıncılık.15.
20. Kırel, S. (2010). Kültürel Çalışmalar ve Sinema. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.98.
21. Kuyucak Esen, Ş. (2010). Türk Sinemasının Kilometre Taşları. İstanbul: Agora Kitaplığı.19,5.
22. Corrigan, T. (2008). Film Eleştirisi El Kitabı. (Çev. Ahmet Gürata). Ankara: Dipnot Yayınları. (Kitabın orijinali 2007’de basıldı).113.
23. Scognamillo, G. (1998). Türk Sinema Tarihi. İstanbul: Kabalcı Yayınları.159.

24. İnternet: TÜİK. Sinema İstatistikleri Veri Tabanı.

Web:http://rapor.tuik.gov.tr/reports/rwservlet?kulturmediadb2=&report=sinema_tr_rapor.RDF&p_yil=9999&p_yil_kod=2&p_dil=1&desformat=html&ENVID=kulturmediadb2Env adresinden 21 Nisan 2014'te alınmıştır.

25. Yaylagül, L. (2004). 1960-1970 Dönemi Türk Sinemasında Düşünce Akımları. Fatma Dalay Küçükkurt, Ahmet Gürata (Editörler). Sinemada Anlatı ve Türler. İstanbul: Vadi Yayınları. 262.

26. Özden, Z. (2004). Film Eleştirisi. (2. Baskı). Ankara: İmgeYayınevi. 144-145.

27. Büker, S. (2010). Sinemada Anlam Yaratma. İstanbul: Hayalbaz Kitap. 43.

28. <http://pi.web.tr/evren-balta-paker/#> adresinden 20 Mayıs 2014'te alınmıştır.

29. <http://sinikmen.blogspot.com.tr/2011/07/annelik.html> adresinden 23 Nisan 2014'te alınmıştır.

30. <http://www.kultur.gov.tr/TR,25420/turk-kadini.html> adresinden 10 Mart 2015'te alınmıştır.

31. Hacır, Gürkan, <https://www.xing.com/communities/posts/osmanli-doeneminde-kizlarin-egitimi-nasildi-1006991457> adresinden 2 Eylül 2015'te alınmıştır.

32. Koç, İsmet, Eryurt M. Ali, Adalı, Tuğba, Seçkiner, Pelin, Doğurganlık, Aile Planlaması, Anne Çocuk Sağlığı ve Beş Yaş Altı Ölümlerdeki Değişimler: 1968-2008,

http://www.hips.hacettepe.edu.tr/TurkiyeninDemografikDonusumu_220410.pdf adresinden 2 Eylül 2015'te alınmıştır.

33. Devlet İstatistik Enstitüsü: The Population of Turkey, 1923-1994, s.33, alıntılan: Peker, Mümtaz.

34. <http://www.ntv.com.tr/arsiv/id/25008774> adresinden 10 Eylül 2015'te alınmıştır.

35. http://www.radikal.com.tr/turkiye/basbakan_her_kurtaj_bir_uluderedir-1089235 adresinden 10 Eylül 2015'te alınmıştır.
36. Ramazanoğlu, C. (1998). Feminizm ve Ezilmenin Çelişkileri. İstanbul: Pencere Yayınları. 151.
37. Akbulut, H. (2012). Melodramatik İmgelem. İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 10.
38. Büker, S. Film Ateşli Bir Öpüşmeyle Bitmiyor, Kültür Fragmanları, 164, 175.
39. Baudrillard, (2010), Nesneler Sistemi, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, (Çev. Oğuz Adanır, Aslı Karamollaoğlu), 87.
40. Zahit Atam, <http://www.nbcfilm.com/3maymun/press-yenisinemazahit2.php>
41. Engels, F. Ailenin Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni, <http://www.mucadelebirliigi.com/pdf/klasikler/ailenin%20ve%20ozel%20mulkiyetin%20ve%20devletin%20kokeni.pdf>
42. İnceoğlu, Y. ; Kar, A. (2010), Kadın ve Bedeni, İstanbul: Ayrıntı Yayınevi, 68.
43. Boratav, Korkut, (2003), Türkiye İktisat Tarihi, Ankara: İmge Yayınevi, 118-119.



GAZİ GELECEKTİR..



Gazi gelecektir...

