

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA
ANABİLİM DALI

141400

**1965-1975 YILLARI ARASINDAKİ YERLİ MELODRAMLARDA ANNELİK
FİGÜRLERİ**

Yüksek Lisans Tezi

Ayşegül Er

Ankara-2004

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA
ANABİLİM DALI

**1965-1975 YILLARI ARASINDAKİ YERLİ MELODRAMLARDA ANNELİK
FİGÜRLERİ**

Yüksek Lisans Tezi

Ayşegül Er

Tez Danışmanı
Doç Dr. S. Ruken Öztürk

Ankara-2004

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA
ANABİLİM DALI

1965-1975 YILLARI ARASINDAKİ YERLİ MELODRAMLARDA ANNELİK
FİGÜRLERİ

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı: Doç Dr. S. Ruken Öztürk

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı

İmzası

Prof. Dr. Oğuz Onaran

Onaran

Doç. Dr. S. Ruken Öztürk

Öztürk

Yrd. Doç. Dr. Neft Uluay

Uluay

.....

.....

.....

.....

Tez Sınavı Tarihi 13.11.2004

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ.....	5
I- ANNELİK	
I.1. Annelik Kavramı.....	9
I.1.1 Annelik: Doğuştan mı Toplumsal mı?.....	10
I.1.2 Annelik ve Emzirme.....	14
I.1.3 Kutsal Annelik.....	17
I.2. Ataerkil Yapı İçerisinde Annelik.....	19
I.3. Batı Toplumunda Annelik.....	23
I.3.1 XVIII.yy. 'da Gelişen “Modern” Annelik Fikri.....	24
I.3.1.1 Rousseau’da Annelik.....	26
I.3.1.2 Freud’da Annelik.....	28
I.3.2 Feminist Söylemde Annelik.....	32
I.3.2.1 Özel ve Kamusal Alanda Annelik.....	35
II- YEŞİLÇAM MELODRAMLARINDA ANNELİK	
II.1. Bir Tür Sineması: Melodram.....	40
II.2. Türk sinemasında Melodramlar.....	46
II.3. Yeşilçam’da Kadınlar ve Annelik.....	50
II.4. Örnek Filmlerdeki Annelik Tipleri.....	53
II.4.1. Fedakar Anneler.....	56
II.4.2. Evlenmemiş Anneler.....	70
II.4.3. Eril (Güçlü) Anneler.....	86
II.4.4. Üvey Anneler.....	92
II.4.5. Ailenin Temel Direği: Çocuk.....	100
II.4.5.1.Çocuğu Ol(a)mayan Kadınlar.....	104
SONUÇ.....	110
EK 1: İNCELENEN FİLMLEİN LİSTESİ.....	114
KAYNAKLAR.....	115
ÖZET.....	121
ABSTRACT.....	122

GİRİŞ

Kurallarının erkekler tarafından belirlendiği bir düzen içerisinde kadının kendi varlığını ispat etmesi ve varolabilmesi erkeklere göre daha zordur. Gün geçtikçe kadınlar, kamusal alanda birçok önemli başarısının altına imza atıyor. Erkeklerin kadınlar için çizdiği yolda yürümeğe yerine kadınlar kendi önlerine farklı hedefler koyuyor ve her alanda seslerini duyurmayı başarıyor. Ataerkil sistemin, kökten olmasa bile değiştirilebilmesinde kadınların bu kısır döngüleri keşfedip bu zincirleri kırması gerekiyor.

Ataerkil düzenin kadını biçimlendirmek için önüne koyduğu kısır döngülerden en görünür ve somut olanı annelik olarak gösterilebilir. Annelik olgusuna, birçok kuram farklı açılardan yaklaşır. Kimi kuramcıya göre annelik, kadını erkekten ayıran biyolojik bir ayrılığın sonucuyken kimine göre ise bu sadece toplumsal süreçlerin bir sonucudur. İlkçağlarda anaerkil toplum yapısının olduğunu söyleyenlerin aksine ataerkil yapının tarihsel olarak geçirdiği evrime karşın değişmeden kaldığını öne sürenler de vardır. Ataerkil yapı kadını, anneliğini de kullanarak baskılamaya çalışmaktadır.

Ataerkil yapı içerisinde kadının önce bir aile kurması sonra da çocuk sahibi olması anlayışı sürekli desteklenir ve teşvik edilir. Özellikle az gelişmiş ve geleneksel toplumlarda çocuğa ayrı bir önem verilir. Çocuk, ailenin devamı ve yaşlılıktaki güvencesi sayıldığı gibi, ailenin temeli olarak da görülür. Bu anlayış sinemada da sürdürölmektedir. Türk sinemasındaki yerli melodramlarda çocuğu olmayan

kadınların çektiği acıların yanı sıra çocuğu olduğu halde çocuğunun cinsiyeti erkek olmadığı için çekilen sıkıntılara da sıkça yer verilir.

Sinemada, özel alana hapsedilmesinin yanı sıra anneler ve diğer kadınlar, kendilerine biçilen belli davranış kalıpları içerisine de hapsedilmişlerdir. Kadınlara yönelik olarak hazırlanan filmlerde “örnek” kadın ya da “örnek” anne modelleri sunulur. Bu sadece “iyi” örnekler gösterilerek değil “kötü” örneklerin teşhir edilmesi yoluyla da sağlanır.

Türk sinemasıyla ilgili literatürde, kadınlar üzerine yapılmış birçok araştırma bulunurken, kadınların toplumsal yaşam içerisinde belki de en çok kontrol edildiği annelik rolüyle ilgili bir çalışmaya rastlanmamıştır. Annelik ve sinema üzerine yapılan incelemelerin yetersizliği göze çarpmaktadır. “1965-1975 Yılları Arasındaki Yerli Melodramlarda Annelik Figürleri” başlıklı tez kapsamında, Türk sineması literatüründe daha önce ayrıntılı olarak incelenmemiş bu konu çerçevesinde yerli melodramlar merkez alınarak anneliğin Türk sinemasında nasıl temsil edildiği araştırılmaktadır. Türk sinemasında anneliğin nasıl temsil edildiğini incelemek için ana mecra olarak melodram sineması seçilmiştir. Bunun en önemli nedeni melodram izleyicisinin daha çok kadınlar olmasıdır. Tez kapsamında “izleyicilerinin daha çok kadınlardan oluştuğu bir anlatı türünde annelik nasıl sunulmaktadır” sorusunun yanıtı aranmaktadır.

Çalışmanın amacı, Türk sinemasında anneliğin nasıl sunulduğuna ilişkin birtakım saptamalara ulaşmaktır. Bu tezde 1965 ve 1975 yılları arasında çevrilen filmler

inceleme kapsamına alınmaktadır. Seçilen tarih aralığının Türk sinemasında melodram filmlerin en çok üretildiği dönem olması, tez açısından ayrıca önemli sayılmaktadır.

Tez kapsamında öncelikle annelik kavramı tanımlanmaya çalışılacaktır. Bu çerçevede annelik, farklı yönleri ve farklı bakış açılarıyla bütünsel olarak ele alınacaktır. İkinci bölümde melodram sinemasının genel özellikleri üzerinde durulmaktadır. Üçüncü bölüm ise film incelemelerine ayrılmıştır. Filmler seçilirken öncelikli olarak bunların 1965 ve 1975 arasında yapılmış ve melodram türünde olmalarına bakılmıştır. Ayrıca filmlerin, anne-çocuk ilişkilerinin sergilendiği bir anlatı yapısına sahip olmalarına dikkat edilmiştir. Filmin ana teması annelik olmayan ancak anneliğin filmde yan tema olarak yer aldığı filmlere de yer verilmiştir. Anlatının konusunu oluşturan bu ilişkiler, yerli melodramlarda anneliğin sunumunu incelemek açısından büyük önem taşımaktadır.

Film incelemeleri esnasında annelikle ilgili belli başlı kategoriler ortaya çıkarılmıştır. Bunlar, yerli melodramların daha çok hangi annelik kategorilerine dayandığını göstermesi açısından önemlidir. Bir filmde birden fazla anne örneği bulursa da o film, ana kadın karakterin içine dahil olduğu annelik kategorisi altında incelenmiştir. Ayrıca fedakar anne örneklerinin bulunduğu filmlerde üvey anne örnekleri de bulunmaktadır. Bir kategori altında incelenen filmde diğer kategori altında ikinci defa söz edilmemiş, onun yerine yeri geldikçe örneklere ilişkin açıklamalar yapılmıştır. Belirtilen hususlara uygun olan filmler, yerli filmlerin gösterildiği (SinemaTürk gibi) kanallarda ve Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Video

Arşivi'nde belirlenmiştir. Seçilen filmler ayrıca başka kaynaklar aracılığıyla da birkaç kez izlenerek çözümlenmiştir.

Tez çalışması kapsamında çalışmayı engelleyici nitelikte bazı sınırlılıklar da bulunmaktadır. Yakın çevrede kapsamlı bir Türk filmleri arşivinin bulunmaması incelenen filmler açısından araştırmayı televizyona bağımlı kılmıştır. Her ne kadar karşımızda araştırma sahası olarak, belirtilen tarihler arasında senede yaklaşık iki yüz melodram türü film çeken Yeşilçam sineması olsa da tez kapsamında on yedi film incelenebilmiştir. İnceleme sonucu oluşturulan annelik tipleri tüm yerli sinemaya genellenemez. Tez çalışması bu sınırlılıklar göz önünde bulundurularak ve incelenen filmler belli başlıklar altında toplanarak oluşturulmuştur.

I- ANNELİK

I.1. ANNELİK KAVRAMI

İsmail Parlatır ve diğerlerinin yazdığı Türk Dil Kurumu (1998:102) sözlüğünde ana, “Çocuğu olan, çocuk doğurmuş kadın” olarak tanımlanıyor. Annelikle ilgili yapılan bu basit tanıma karşın içinde ideoloji barındıran tanımlamalar da var. Kemal Savcı, *Cumhuriyetin 50 yılında Türk Kadını* adlı kitabında ananın kimliğini şöyle açıklıyor; “Ata sofrasında büyümüş, aile terbiyesi almış, görgülü, usul ve erkân bilen çocuklu kadındır” (1973:170). Yapılan tanımda bir annede olması gereken özelliklere de yer verildiğini görürüz. İngiliz Barthelemy’nin¹ XIII. yy.’da kaleme aldığı bilimsel eserinde anne, “çocuğunu beslemek için memesini ortaya koyan” kişi olarak tanımlanır (Yalom, 2002:36). Rosalind Coward’a göre annelik, ya da daha çağdaş bir terimle ‘anababalık’, kadınların nasıl olmaları ve neyi başarmaları gerektiğine ilişkin reçetelerin en katı olduğu alandır (Coward, 1995:88). Yapılan bu tanımlamalarla ideal anneliğin çerçevesi de çizilmiş olur.

Genelde annelik, kadının toplum içinde saygı görerek tanımlandığı en belirgin rolüdür. Kadınlar, toplum içinde, kendi kimliği, değerleri ve inançlarıyla değil de kocası ve çocuğu karşısındaki konumuyla tanımlanır. Toplum ve hukuk, anneyi kocası ve çocuğu aracılığıyla tanımlar. Anneliğe atfedilen değerler de toplumun değer yargılarından bağımsız değildir.

¹ Marilyn Yalom dipnotta yazarın adını Anglicus Bartholomaeus olarak açıklar.

Anneliğe atfedilen değerler, toplumlar tarafından üretilmiş ve tarihsel süreç içerisinde değişik aşamalardan geçerek ve birbirinden farklı işlevlere hizmet ederek günümüze kadar gelmiştir. Annelik, her politik bakışa göre farklı algılanır (Phoenix ve Woollett, 1991:14). Doğum, devlet politikalarıyla kontrol altına alınarak annelik üzerinden kadın tahakküm altına alınmaya çalışılır. Irkçılığa dayanan siyasi sistemlerin doğumu gözetim altına almaları gibi nüfus planlaması aracılığıyla yapılan sistemli kontrol de buna örnek olarak gösterilebilir.

I.1.1. ANNELİK: DOĞUŞTAN MI TOPLUMSAL MI?

Annelik üzerine yapılan tartışmalar çoğunlukla annelik içgüdüğü diye bir içgüdüğün var olup olmadığına ilişkindir. “Annelik içgüdüğü” olarak tanımlanan bu güdü, kimilerine göre kadında doğuştan itibaren bulunur kimilerine göre ise bu bir güdü değildir ve toplumsal olarak sonradan öğrenilir. Annelik kavramına, kadınlarda ortak olarak bulunan içgüdüsel bir davranış olarak görenler beraberinde belirgin ve sınırları tanımlanmış bir anne tipinin de oluşmasına katkıda bulunurlar. Kadına bu “içgüdü”den yoksun olma şansı verilmez. Anne olmanın bu anlayışa göre belli kuralları vardır. Oysa anneliğe toplumsal bir olgu olarak bakanlar bu “güdü”nün kadınlara toplumsallaşma süreciyle birlikte verildiğinin altını çizerler. Zillah Eisenstein, ataerkil sistemin, anneliğin politik olarak inşa edilmiş bir gereklilikten çok biyolojik bir gerçeklik olduğu mitini korumaya yöneldiğinin altını çizer (1993:247).

Analık ‘içgüdüğü’ diye bir şey yoktur; hiç değilse, bu sözcük insan türüne uygulanamaz. Ananın çocuk karşısındaki tutumu toplum içindeki durumuyla analığı yüklenişine bağlıdır (Beauvoir, 1993:145).

Beauvoir'a göre annelik içgüdüsi diye bir içgüdü'nün varlığından söz bile edilemez. Ona göre annelik içgüdüsel değildir. Anneliğin içgüdüsel olduğunu iddia edenlerin söylediği gibi kadının cinsel birleşme esnasında gebe kalıp kalmadığını anlaması çok saçma bir yargıdır. Ona göre, kadın, gebe kalma olayını sezemez, bunu ya bir takım belirtilerden anlar ya da doktordan öğrenir. Bu da anneliğin içgüdüsel olmadığını bir işareti sayılabilir (Beauvoir, 1993:130).

Evelyn Reed'e göre kadınların toplumun daha yüksek işlevlerine katılma hakkının elinden alınmış ikili bir mit aracılığıyla yapılır. Analık, bir yandan kadının cinsel organlarından gelen biyolojik bir bela gibi gösterilir. Öte yandan da kadınları teselli etmek için analar kutsanır, kendilerine özel 'içgüdü' gibi erkeklerin kavrayışının ötesinde bilgiler atfedilir. Bu kutsanma ve aşağılanma, sınıflı toplumda kadınların toplumsal bakımdan yoksunlaştırılmasının iki farklı yüzü olarak karşımıza çıkar (Reed, 1985:32).

Önemli bir kültür antropoloğu olan Malinowsky, "ilkel" hayatın incelenmesinde psikanalizi ilk uygulayanlardan biri olmuştur. Malinowsky'e göre, kültür bakımından geri ya da ilerlemiş olsa da hiçbir insan toplumunda annelik, sadece biyolojik bir yeti değildir. Eşlerin arasındaki ilişkileri düzenlemesi ya da onlara karşılıklı görevler yüklemesi bakımından anneliğin toplumsal bir yanı da vardır (Malinowsky, 2001:25).

Hüsnü Aksoy'a göre annelik güdüsünün gerektirdiği, "karşılıksız sevme, gerektiğinde canını bile verecek kadar çocuğuna olan bağlılık, hemcinsleriyle

karşılıklı yardımlaşma ve dayanışma içine girmek, çocuğa duyduğu derin sevgi ve gösterdiği şefkat” gibi bir takım özellikler vardır ki bunlar fizyolojik değil toplumsal nitelikli oluşumlardır (Aksoy,1997:167). Oysa araştırmalar, annelerin de psikolojik açıdan çeşitli nedenlerle yaşadıkları kendi gelgitlerinin olduğunu gösterir. *Anne: Melek mi, Yosma mı?* adlı kitabında Estela Welldon, erkek ve kadın sapkın davranışını birbirinden ayırır. Ona göre erkek ve kadın sapkın davranışı arasında bir takım farklar yatar. Erkek, sapkınılığını kendi dışındaki bir nesneye yöneltirken kadın, sapkın davranışlarını ya kendi bedenine ya da kendinin olduğunu düşündüğü bebeğine yansıtır (Welldon, 2001:22).

Sapkın annelerin varlığı, kadınların en az erkekler kadar çocuk yetiştirme konusunda mükemmel olmadığını gösterir. Welldon’a göre, sapkın annelerde görülen önemli özellik, önceleri kendi anneleri karşısında kurbanen daha sonra çocukları karşısında kurban edici role bürünmeleridir. Sapkın kişiler, yaşadıkları aşağılanmaların intikamını almaya meyilli olurlar. Welldon’a göre sapkınılığın başlıca özelliği, bireyin annesini yitirmekten duyduğu çok büyük korkuyu sapkın eylemiyle simgesel olarak alt etmeye çalışmasıdır (Welldon, 2001:22).

Anneliğin içgüdüsel bir davranış olduğunda ısrar edenler annelik davranışlarını daha da idealleştirirler. Toplumsallık boyutu ön planda tutulan annelikte, yapılan hataların suçlusu, gizliden gizliye toplum olarak gösterilirken, anneliği, içgüdüsel bir davranış olarak görenlerin, “kötü” annelerin suçunu bireysel olarak kadınların üzerine atmaya çalıştıkları gözlenmektedir. Bu, kadını, ‘ideal’ anne ve ‘kötü’ anne gibi kadınların üzerine bir yük gibi bindirilen sorumluluk anlayışıyla baş başa bırakır. Oysa babanın

çocuğu üzerindeki sorumlulukları hiç tartışma konusu olmaz. Çocuğunun eğitiminde ve gelişme sürecinde babanın hiçbir etkisinin olmadığı gibi bir anlayış, bir anlamda babaları, altına girecekleri büyük sorumluluklardan kurtarır. Baba, çocuğunu terkettiğinde 'kötü' baba olmaz, ama anne, çocuğunu terkettiğinde 'kötü' anne olarak damgalanır. Türk sineması "kötü" anne örnekleriyle doludur. Bu örnekler özellikle kadınların çok sevdiği ve izlediği düşünülen melodram türünde yerini almıştır. İzler bir kitle olarak anneler, bu filmler aracılığıyla bir anne olarak yapmaları ve yapmamaları gerekenleri ve ailelerine karşı olan sorumluluklarını, gerçek yaşama ayna tuttuğu düşünülen sinema perdesinde örnekleriyle birlikte izleme imkanı bulurlar.

Anneliğin toplumsal bir süreç olarak genel kabul gördüğünün en önemli göstergesi her kadının anne olmasına özellikle toplum kuralları tarafından izin verilmemesidir. Bekar bir kadının çocuk doğurması halinde önüne birçok engel çıkartılır. Bu da bize her kadının değil sadece evli kadınların çocuk doğurabileceğini ya da anne olabileceğini ve böylesi bir anneliğin toplumun onayından geçtiğini göstermektedir. Bu da anneliğin aslında tamamen toplum ve hukuk kuralları tarafından belirlenmiş bir kadınlık rolü olduğunun bir başka kanıtıdır. Gittins da buradan yola çıkarak ataerkil sistemin, kadının 'doğal kaderi' olarak gösterilen anneliğe rağmen gayrimeşru çocuğu olan kadınları doğal bulmadığını, bunun da anneliğin sosyal bir kavram olduğunu kanıtlamaya yettiğini belirtir (Gittins, 1985:105).

Şu ana kadar yapılmış olan, anneliğin içgüdüsel mi yoksa toplumsal mı olduğu konusundaki tartışmalar anneliği hep tek taraflı olarak ele almışlardır. Anneliği ya

sadece biyolojik temelli ya da toplumsal temelli olarak sunan bu tartışmalara karşın anneliği iki yönlü bir kavram olarak düşünebiliriz. Gittins de her iki duygunun annelikte olduğundan bahseder. Ona göre, anneliğin biyolojik kısmı, doğumla birlikte biter. Bir annenin doğumdan sonra yapması gerekenler ise tamamen toplumsal bir olgudur. Çünkü ona göre annelik eğer, toplumsal bir olgu olmasaydı tarihe ve kültüre göre bir değişime uğramazdı. Gittins'ın bu görüşlerine belli ölçülerde katılsak da doğum olgusunu sadece biyolojik sürecin bir sonucu olarak algılamasına eleştiri getirebiliriz. Kadından çocuk doğurması beklendiği için doğum olgusu biyolojik bir süreç olmaktan çok kültürel süreçlerin bir sonucu olarak görülmelidir. Toplum tarafından dikte edilen doğurma zorunluluğu aracılığıyla kadın, annelik üzerinden baskı altına alınır.

I.1.2. ANNELİK ve EMZİRME

Annelik daha çok emzirmeyle tanımlanır. Daha önce sözü edildiği gibi Barthelemy, anneyi 'çocuğunu beslemek için memesini ortaya koyan kişi' olarak tanımlar. Eski çağlarda Artemis heykeli gibi birçok heykelcikte de yer alan çok memeli kadın fantezisi, kadın vücudu, Tabiat Ana ve besin kaynağı arasındaki ebedi ilişkiden kaynaklanır. Kadınlar, çocukların gereksinim duyduğu süte sahip olmalarından dolayı erkeklerden daha fazla doğaya yakın görülürler (Yalom, 2002:17). Bu yüzden ki annelik daha çok doğayla ilişkilendirilir. Konusu, köy mekanında geçen yerli melodram örneklerinde de bu saptamanın izlerini görmek mümkündür. Kadın, doğayla ve toprakla; annelikse toprağın verimliliğiyle ilişkilendirilir.

Memenin tarihini inceleyen Marilyn Yalom, memenin tarihsel süreç içinde geçirdiği evrimle kadının statüsünde meydana gelen değişimleri inceler. Ona göre Batı uygarlığı tarihinin büyük bölümünde kadın memesi, erkeklerin kontrolü altında tutulmuştur. Bu durum, gerek eşler ve sevgililerin bireysel, gerekse kilise, devlet ve tıp camiası gibi erkek hakimiyetindeki kurumların kolektif uygulamaları için geçerlidir (Yalom, 2002:245).

Annenin bebeğini emzirmesi mitolojide de yerini almıştır. Fanilerin ölümsüzlüğü elde edebilmesi Tanrılar Kraliçesi Hera'nın sütünü emmeye bağlı olduğundan Zeus, ölümlü olan oğlu Herkül'e, Hera uyurken gizlice memesinden süt emdirir. Aniden uyanan Hera, süt içenin kendi oğlu olmadığını farkeder ve memesini öyle hiddetli çeker ki gökyüzüne sıçrayan süt samanyolunu yaratır. Herkül ise ölümsüzlüğü elde eder (Yalom, 2002:20).

Yüzyılın büyük bölümünde memeler, ulusal çıkarlara farklı şekillerde hizmet ettiler. Savaş yıllarında erkek yığıtlığını telkin eden dişi ikonlar, daha sonra da doğum artışını destekleyen politikalara uygun düşen cinsel ve anneliğe dair simgeler olarak işlev gördüler (Yalom, 2002:138).

Kadınların çocuklarını emzirip emzirmemeleri tarihi döneme ve kültüre göre değişmektedir. Biberonlar çağdaş bir buluş değildir. Eski Mısır'da kullanıldığı bilinmektedir ve o zamandan beri kullanılmıştır. Tarihçiler eski devirlerde Avrupa'da çocukların 'süt annelerine' verilmesi uygulamasını annelerin çocuklarını sevmediği biçiminde yorumlamışlardır (Gittins, 1985:69-70).

Çocukların süt annelere verilmesi, cinsel ilişkinin emziren kadının sütünü bozacağı inancından kaynaklanır. Kocasıyla cinsel ilişkiye giremeyen kadın, kocasının

dışarıya çıkmasını önlemek istediği için emzirme işini yapacak sütannelere yönelir (Sheriff, 1996:33). Bunun dışında annelerin göğüslerinin deforme olmasını önlemek için de sütannelere yöneldiği bilinmektedir.

Kırsal alandaki dadılara gönderilen bebeklerin yüksek ölüm oranına ve onaltıncı yüzyıldan beri 'ananın bebeğini emzirmesini Tanrı'ya ve ülkesine borcu' olarak gösteren bilim adamı, doktor ve ahlakçılara karşın, onsekizinci yüzyılda sütannelik kurumu iyiden iyiye yerleşmişti. Bu erkekler –bu konuda yazanların büyük çoğunluğu erkekti- kadının Tanrı'nın kendisine verdiği yavruyu korumak için ahlaki bir zorunluluk altında olduğunu, aynı zamanda Fransa'nın nüfusunu ve böylece zenginliğini de arttırmak yolunda vatanseverlik görevini yüklediklerini öne sürüyorlardı (Sheriff, 1996:32-33).

Yalom'un belirttiği gibi sütannelik, farklı dönemlerde değişik sınıflardan kadınları farklı etkiler. Örneğin Rönesans Fransa'sında üst sınıftan birçok kadın, kendilerine emzirmelerini buyuran doktorlarla, tam tersini isteyen kocaları arasında sıkışıp kalmış ve çare olarak da emzirmekten vazgeçmişlerdir. XVI. yy boyunca sadece aristokratik bir uygulama olan sütanne kullanımı, XVII.'da burjuvaları da fetheder, XVIII. yüzyılda ise halk tabakalarına yayılır (Yalom, 2002:71,106).

Sütannelik sadece Fransa'da değil birçok ülkede tartışmalara yol açar. İngiltere'de ve Hollanda'da da annelerin çocuklarını emzirmelerinin Tanrı tarafından takdir göreceği, emzirmeyi reddedenlerin Tanrı katında nefretle karşılanacağı inancı hakimdir (Yalom, 2002:93). Din dışında devlet politikasında da annelere yapması gerekenler söylenir. Anne, sadece bebeğini doyurmaz, emzirmeyle birlikte Tanrı katında onaylanır, ayrıca ulusa karşı "görevini" de yerine getirmiş sayılır. Anneliğe getirilen bu dinsel tanımlamayla birlikte anneliğe kutsal bir anlam da yüklenmiş olur.

Sütannelik, bizim kültürümüze de yabancı bir kavram değildir. Bebeğini emzirme döneminde olan kadınlar ihtiyacı olduğu takdirde anne sütüne gereksinim duyan bir başka bebeği de rahatlıkla emzirir. Ancak sütannelik olgusuna yine toplumumuzda görülen üvey annelik kadar ters bakılmaz. Bunun bir nedeni sütannenin çocuğun öz annesinin yerini almayacağına ilişkin duyulan güvendir. Sütannelikte anneye bebeği emzirme konusunda yardımcı olan bir sütanne varken üvey annelik durumunda öz anneyle üvey anne istemeseler de birbirlerine rakip olarak görülürler.

I.1.3. KUTSAL ANNELİK

Toplumda, çocuğu olan kadına saygı duyulur. Kadın, annelik rolü aracılığıyla cinselliğinden sıyrılır ve kutsal bir mertebeye yükselir. Artık o, diğer kadınlardan farklı olarak cinsel bir meta değildir ve annenin de bu rolüne uygun davranması beklenir. Örneğin Hz. İsa'nın annesi Meryem Ana, "Baba Ruh" ile cinsel ilişkiye girmeden çocuk doğurmuştur. Çünkü hamile kaldığında hâlâ bakiredir. Kadın böylece Tanrı ve din karşısında cinselliğinden arındırılmış olarak gösterilir. Beauvoir, cinselliği olmayan annelere ilişkin şu yargıda bulunur:

Toplum kendisine bu hakkı tanımakta, hatta analığa kutsal bir anlam vermektedir. Eskiden cinsel bir nesne olan memesini şimdi açıkça ortaya çıkarabilir, çünkü bir yaşam kaynağıdır artık o; öyle ki, kutsal resimler bile Meryem Ana'yı göğsünü dışarı çıkarmış insanlığı bağışlaması için Oğlu İsa'ya yalvarırken göstermektedir (Beauvoir, 1993:128).

Kadının anne oluşuyla beraber cinselliğinden arındırılmış olarak düşünülmesi kadının cinsel zevklerinin de olabileceği anlayışını yok sayar. Bu ise kadını, annelik rolüyle beraber kutsallaştıran anlayışa neden olur. Artık annenin, bir bekar kadın gibi kendisine yönelik istekleri, beklentileri olması düşünülmez. Bunun yerine anne, tüm

istek ve beklentileriyle ailesine ait olacaktır. Kutsal annelik fikriyle beraber annelik ve kadınlık aynı potada eritilmiş ve ortaya “kutsal anneler” çıkmıştır.

Karen Horney, aynayı bir de “kutsal annelerin” öteki yüzüne tutar. Ona göre, bu düşüncenin günlük yaşamda bazı güzel yanları olabilir, ancak madalyonun öbür yüzü epey tehlikelidir. Çünkü uç noktadaki durumlarda bu düşünce terbiyeli ve saygıdeğer bir kadının cinsiyetsiz olduğu ve cinsel arzu duymanın onu aşağılamak sayılacağı inancına yol açar. Ayrıca bu görüş akla, insanın böyle bir kadını çok sevse bile onunla tam bir sevda deneyimi yaşamayı beklememesi ve cinsel doyumunu yalnız aşağılık bir kadında, bir yosmada araması gerektiği düşüncesini getirir (Horney, 1998:126).

Hıristiyanlık dininin kutsal kitabı olan İncil’de yer alan Yaradılış bölümü, kadının anneliğinin dindeki temsiline güzel bir örnek olabilir. Tanrının yasak kabul ettiği elmayı, Havva’nın Adem’e “yedirmesi” ile Tanrı, insanlar üzerine lanetler yağdırır. İnsanlığın cezalandırılmasının suçu ise Tanrı katında Havva’nın üzerine atılır ve Adem, elma yemeye teşvik edilen kişi olarak beraat eder. Tanrı ise elma yemeye cesaret eden Havva’nın anneliğini hedef alır ve ona, “Hamileliğini ağırlaştıracağım ve acı içinde doğuracaksın” der (Badinter, 1992:18-19).

Musevilerin kutsal kitabı olan Kitab-ı Mukaddes’de yer verilen kadınlar, güzellikleri, sadakatleri, sağduyuları ve hatta iyilikleri nedeniyle saygı görüyor olsalar da genellikle asıl değerlerini analık oluşturmaktadır (Yalom, 2002:26).

Kutsal annelerin varlığına sadece Hıristiyanların kutsal kitaplarında değil, Müslümanlara ait olan Kur'an-ı Kerim'de de rastlarız. Kur'an'da Meryem Ana gibi somutlaştırılmış bir anne motifi yoktur. Ancak Kur'an'da her ne kadar böyle bir ana tasviri olmasa da kadınların doğurganlığı üzerine söylenen hadislerle biçimlendirilmiş doğurgan bir kadın figürü üzerinde durulur. Birçok tek tanrılı dinde ölümden sonra gidilecek olan Cennet ve Cehennem inancı yaygın olarak bulunur. Hz. Muhammed tarafından söylenen "Cennet anaların ayağı altındadır" hadisi, kadınların çocuk doğurduğu takdirde bu eylemin ödülünün hiç kuşkusuz cennet olacağı üzerinedir.

I.2. ATAERKİL YAPI İÇERİSİNDE ANNELİK

Ataerkinin annelikle ilişkisi bağlamında farklı yaklaşımlar söz konusudur. Roisin McDonough ve Rachil Harrison'a göre, ataerki, kadınların, özellikle cinsellikleri ve doğurganlıklarının, erkekler aracılığıyla kontrol edilmesidir (aktaran Eisenstein, 1993:246). Adrienne Rich'e göre ataerki, babanın egemenliğine dayanır ve bütünsel olarak her boyutuyla (toplumsal, ideolojik, politik vs.) düşünülmesi gereken bir olgudur. Böyle bir sistem içinde erkekler, gelenek, yasa, dil, ahlak ya da eğitimi de kullanarak kadınların rollerini belirlemekte ve kadınlar üzerinde tahakküm kurmaktadır (aktaran Eisenstein, 1993:250). Başlı başına kendisi bir politik yapı olan ataerki, kadınların cinsellikleri, çocuk doğurmaları, annelik, aşk ve emekleri üzerinde seçim yapma olanaklarını kısıtlamak için onları kontrol etmeye ve tahakküm altına almaya yönelir (Eisenstein, 1993:245).

Tarihsel süreç boyunca yasalar her ne kadar değişmiş olsa da Eisenstein'a göre ataerki hiç değişmemiş ve sürekli olarak yeniden tanımlanmıştır. Yasalarda yapılan değişiklikler erkeğin cinsiyetçi hiyerarşiden aldığı egemenlik ilişkilerini kökten bir biçimde yok edemez. Ancak kendi içinde geçiş vardır. Buradan yola çıkarak Eisenstein, feodal toplumun da ataerki olduğunu söyler. Kapitalizme geçişle birlikte ataerki, zedelenmek yerine liberal terimler içinde yeniden tanımlanmıştır (1993:251).

Erkek egemenliğine dayanan ataerki yapı, kadını, kendi sistemi içerisinde belli bir takım rolleriyle tanımlar. Kadının bu rolleri arasında en önemli olanı ise annelik rolüdür. Ataerki sistem içerisinde kadın bir erkekle olan bağına göre tanımlanır. XVI. ve XVII. yy'da evlenmemiş ya da dul kadınlar gibi herhangi bir aile ortamında yaşamayan kadınlar patriarkal denetim ve otoriteyi yaşatacak bir erkeğe (kocaya, babaya vs.) bağlı olmadıkları için toplum tarafından tehlikeli görülüyorlardı. Gittins'e göre kadınlık idealinin, evlilik ve annelikle özdeşleştirilmesi, bekar ve dul kadınların erkeksi, tehditkar ve marjinal görülmeye başlanmasını da beraberinde getirdi. Bu kadınların yarattığı korku ve şüpheler XVI. ve XVII. yy Amerika ve Avrupa'sında birçok kadının "cadılıkla" suçlanmasına neden olmuştu (Gittins, 1985:47-50).

Ataerki ideolojide, kadının, annelik rolü aracılığıyla toplumda edindiği statü, sadece bir erkekle olan bağına göre değil, çocuğunun olup olmamasına, geleneksel toplumlarda da, çocuğu olduysa bile çocuğun cinsiyetine göre değişir. Kadının ataerki ideoloji içerisinde annelik rolüyle birlikte kazandığı statü yeni bir kavram olmayıp en az o ideoloji kadar eskidir ve kökleri geçmişe dayanır.

Juliet Mitchell'e göre ataerkil sistemde kadın ve erkeğin ötesinde "baba"lar vardır ve aslında ataerkil sistemde bir tek babaların karar verme gücü vardır. Bu kavram, belli bir kültüre ya da topluluğa ait olmayıp evrensel bir nitelik taşır.

Patriarkanın özellikleri –tarih öncesi dönemde öldürüldüğü varsayılan babanın kuralları- erkek ve kadının insanlık tarihindeki yerini tanımlar. Bu baba ve onun temsilcileri –tüm babalar- patriarkal toplumun en önemli unsurlarıdır. Karar verme gücüne sahip olanlar erkekler değil babalardır... Patriarka evrensel bir kültürdür. Ancak her ekonomik üretim modu bunu değişik bir ideoloji ile açıklar (Mitchell'den aktaran Gittins, 1985:43).

Ataerkil sistem bir yandan anneliği yüceltmeye çalışırken öte yandan da kadının üreme sürecindeki rolünü önemsizleştirmeye çalışmıştır. Bu çerçevede kadının üreme konusunda hiçbir etkisinin olmadığı ispatlanmaya çalışılmış, kadının elinden üreme konusundaki etkinliği alınmış ve kadının bu ayrıcalığı ataerkil sistemin dayandığı tanrı "baba"ya nakledilmiştir. Bilim insanları kadınlarda yaşam veren özel bir güç bulunmadığını, bütün yaşam gücünün tanrı tarafından erkeklere verildiğini kanıtlamaya çalışmışlardır (Gittins, 1985:51).

Ataerkil kültür, kadına dıştan verili bir biçimde kabul ettirdiği rolleri, kadınların da benimsemesi yolunda önemli bir çaba harcar. Bu değerlerle büyütülen kadınlar, toplum tarafından yüceltilen ataerkil değerleri benimsemeye itilir, kadınlığa ait olan değerler de dışlanır. Ataerkil kültür içinde kadın, sadece bu patriarkal normları kabullenerek erkek egemen sisteme uyum sağlar ki bu da kadının içinde bulunduğu kısır döngünün devamını sağlayan bir etkidir. Kadın, bu kısır döngü içerisinde kadınlığa ait değerleri reddeder ve erkek değerlerini benimser. Film incelemelerinin yapılacağı üçüncü bölümde eril anneler başlığı altında değerlendireceğimiz anneler gücünü işte bu ataerkil kültürden alır.

Ataerkil yapı içerisinde anneliğin böyle tanımlanmasına karşılık ortaya çıkmış bir babalık tanımı yoktur. Baba sadece evine maddi anlamda bakmakla sorumlu tutulan kişidir. Ancak yine de çocuklarına karşı sorumlulukları bir anne için belirlenenler kadar fazla değildir. Anneden, yaşamı boyunca anneliğinin kendisine dayattığı sorumluluklara uygun olarak davranması beklenir. Annenin olmadığı yerde anneden beklenen bu rolleri anneye yakın, anneanne, teyze gibi, diğer kadınlar yerine getirir. Bu da anneliğin aslında kadınlıkla özdeşleştirildiğinin bir göstergesidir.

Patriarka, kadınlık kavramını erkeklerden asla beklenmeyen bir biçimde kendini başkalarına hizmet etmeye adanmak idealiyle özdeşleştirmiştir. Babalık kavramı annelik kavramının tersine sadece meydana getirmek ya da en fazla biyolojik çocuklarına karşı –asla başkalarına değil– belirsiz bir sosyal ve ekonomik sorumluluk anlamını içerir. Ama kadınlardan medeni hali ve yaşı ne olursa olsun çocuk, teyze, abla, yeğen ya da torun olarak akraba ve yakınlarına annelik etmeleri beklenir (Gittins, 1985:104).

Annelik kadının mesleği olarak görülür. Kadın, doğurmak dışında çocuğu besleyip büyütme, çocuğuna sevgi ve şefkat göstermek ve ona iyi eğitim vermek zorundadır. Babanın, kendi çocuğu üzerinde anneye verilenler kadar sorumluluğu yoktur. Nancy Chodorow kadının annelik rolünü ve buna karşılık erkeğin babalık rolünü şöyle tanımlar:

Kadın annedir. Toplumumuzda, pek çok toplumda olduğu gibi, kadın yalnızca çocuk doğurmaz. Aynı zamanda bebeklerin bakımı için birincil sorumluluk yüklenir, zamanlarının çoğunu erkeklerden daha fazla bebek ve çocuklarla geçirir ve onlarla temel bir duygusal bağ kurar. Biyolojik anne ailede olmadığı zaman, erkeklerden ziyade diğer kadınlar biyolojik annelerin yerini alır. Babalar ve diğer erkekler çeşitli zamanlarını çocuklarla geçirmelerine karşılık, nadiren çocuğun birincil ailesidirler (aktaran Eisenstein, 1993:246).

Ataerkil yapı içerisinde kadından birtakım rolleri de yapması beklenir. Kadının annelik rolü, gerçek hayatta çizildiğiyle kalmaz ve bu haliyle sistem tarafından

yeniden üretilir. Örneğin bir ürünün tanıtımında yararlanılan mecra olan reklamlarda bile kadınlar bu rolleriyle yeniden tanımlanır. Reklamlar bütün kadınları annelik mitinden yakalar. Toplumca kabul görmüş anne imgesi, kendini çocuğa adamak ile tanımlanır (Tankut, 1999:7).

Eisenstein'a göre ataerkil egemenlik kadınların alternatiflerini, annelik ve anne olmakla sınırlayarak kendi politik kontrolünü geliştirmeye dayanır ve politikasını doğalmış gibi sunar (Eisenstein, 1993:248). Eisenstein'a göre ataerkil sistem, anneliği kadınların birincil rolü olarak sunar. Bu saptamadan yola çıkarak ataerkil sistemin kadınların seçimlerini annelik lehinde sınırlandırdığını söyleyebiliriz. Kadın ya anne olacaktır ya da iş yaşamında kariyer yapacaktır. Kadın yaşam içerisinde bu türden bir seçim yapmaya zorlanır. Kız ve erkek çocuklarına küçüklüklerinden beri verilen oyuncakların seçiminde dahi sunulan cinsiyetçi rolleriyle kız çocukları ileride toplumsal olarak kabul göreni, yani anneliği seçerler ya da seçmek zorunda kalırlar. Onların karşısına bir üçüncü tercih şansı bırakılmaz.

I.3. BATI TOPLUMLARINDA ANNELİK

Annelik sunumlarının oldukça uzun ve karmaşık bir tarihi vardır. Bunlar Yunan mitleri ve Eski ve Yeni Ahitlerle birlikte Batı uygarlığını biçimlendirir (Kaplan, 1987:113). Daha önce de belirtildiği gibi Herkül'ün, Hera'nın sütünü içerek ölümsüz olmasına ilişkin mit bunlardan biridir.

Batı toplumlarında, kadının annelik rolünün değişimi ve dönüşümü, kadının erkek karşısındaki bağımsızlık hareketinden ayrı düşünülmemesi gereken bir olgudur. Ancak anneliğin tartışılmaya başlanması kadın hareketine göre daha geç ortaya çıkar.

Kadının, erkeğin gerisinde kalması konusunda koca ve baba otoritesini felsefi açıdan ilk defa haklı çıkarma fikri Aristo'ya aittir. Aristo'ya göre erkeğin otoritesi meşrudur, çünkü kaynağını insanlar arasında mevcut olan doğal eşitsizlikten alır (Badinter,1992:17).

Batı toplumlarında anneliğin bugünkü durumunu çözümleyebilmek için XVIII. yy'a bakmak gerekir. Annelerin rollerindeki en belirgin değişikliklere ve anneliğin yüceltilmesine bu dönemde rastlanılır. Annelik sevgisi, annelerde bulunması gereken bir özellik olarak belirir ve "modern anne" fikri oluşmaya başlar.

I.3.1. XVIII. YY.'DA GELİŞEN "MODERN" ANNELİK FİKRİ

Elisabeth Badinter'e göre annelerin imajında ve rolündeki en köklü değişiklik XVIII. yy'ın son çeyreğinde gerçekleşir. Bu yüzyılla birlikte annelik sevgisi yeni bir kavram olarak ele alınmaya başlanır ve bu duygunun her zaman ve her yerde değilse bile bütün zamanlarda mevcut olduğu ileri sürülmüştür (Badinter, 1992:115).

Oysa XVIII-XIX. yy'larda çocukların emzirilmesi için süt anneye teslim edilmesi günümüz koşullarında sevgisizlik olarak yorumlanabilirdi. Bu da annelerin rolünde meydana gelen değişimlerin bir toplumda dönemden döneme farklı

algılanabileceğini gösterir. Örneğin Türk toplumunda, bir dönem sevgisizlik göstergesi olarak görülen çocukların kreşlere bırakılması, kapitalizmle birlikte ortaya çıkan çalışan “modern” annelerin çalışabilmelerinin zorunlu bir sonucu olarak dönüşüme uğramıştır.

XVI.yy'daki bir anne XVIII.yy'dakinden farklı bir türde annedir. XVII.yy'da toprakta ve evde çalışan kadın Viktoryan dönemden farklıdır. XIX.yy'ın orta sınıf annesi XX.yy'ın ilk yıllarında kötü koşullarda çalışan bir işçi kadın/anneden farklıdır. Ve onların hepsi annedir –hepsi çocuk doğurmak ve onları farklı biçimlerde yetiştirmekle sorumludur- fakat yine de başlıca sorumlulukları yeni bir kuşağın üretilmesidir (Eisenstein, 1993:248).

Badinter'e göre anneliğin yüceltilmesi, XX. yy.'ın bir değeri olarak belirir. Annelik sevgisi, önceki iki yüzyıla nazaran, türe ve topluma yararlı aynı zamanda doğal ve toplumsal bir değer olarak yüceltilir (Badinter, 1992:115). Sonuç olarak Kaplan'ın da vurguladığı gibi kadının, anne ya da eş rolü teknolojik, ekonomik, endüstriyel değişim ve düzeylere koşut olarak ortaya çıkar (Büker ve Kıran, 1999:76).

XVIII. yy'da gelişen “modern” annelik fikri üzerinde J.J.Rousseau ve Sigmund Freud'un önemli katkıları olmuştur. Bu iki düşünür oluşturdukları erkekleri merkezine alan kuramlarıyla bilim dünyasını uzun süre meşgul etmiş ve hala da etmektedirler. Rousseau, çocuğun ruhsal sağlığını da annenin ilgi alanına dahil eder ve bunu korumanın annenin sorumluluklarından biri haline getirilmesine yol açarken Freud, kadının anne olma isteğinin elde edemediği penis arzusundan kaynaklandığını vurgular.

I.3.1.1. ROUSSEAU'DA ANNELİK

Ann Kaplan'a göre annelik XIX. ve XX. yy.'larla beraber yeni boyutlar kazanır. XIX. yy.'a damgasını vuran anlayış J. J. Rousseau'nun *Emile* adlı yapıtından etkilenir. XIX. yy. boyunca anne, çocuğunun sosyal ve duygusal gelişimini korumak için evde kalmaktadır. XX. yy.'la birlikte özellikle çocuğun ruhsal sağlığı da annenin sorumluluklarından biri haline alır (Kaplan, 1987:123). Diğer sorumluluklarının yanında bir de çocuğun sosyal ve duygusal sorumluluğunun anneye verilmesinde J. J. Rousseau ve Sigmund Freud'un önemli bir payı olmuştur.

Eğer XIX. yy.'da Rousseau'yu takip ederek "iyi" anne hipotezi seçilmişse, XX. yy.'da da onun tam karşısı olan "kötü" anne ön plana çıkmıştır (Kaplan, 1987:135).

Rousseau ve Freud'un tarihsel süreç içerisinde kadına ve anneliğine yönelik kuramlar oluşturmaları, onların ve kuramlarının da feminist çevreler dahil birçok kuramcı tarafından tartışılmasını beraberinde getirmiştir. Rousseau'yla birlikte, çocuğun ruhsal sağlığı, annenin en önemli sorumluluklarından biri haline getirilirken annelik de nerdeyse tam bir meslek olarak düşünölmeye başlanır. Anne, çocuğuna bakmak dışında onun her türlü ihtiyacıyla ilgilenmek zorunda bırakılır ki bu da çocukların ileriki hayatlarında olabilecek en ufak bir kusurun bile sorumlusunun anne olarak gösterilmesine neden olur.

Rousseau, *Emile* adlı kitabıyla geniş kapsamlı bir modern anne ideolojisini ilk defa rahatça ifade etmişti (Kaplan, 1987:113-114). Rousseau, adı geçen kitabında eğitmek üzere Emile adında hayali bir erkek çocuğu evlat edinir ve Emile'i yetişkin bir insan yapana kadar geçirdiği süreçlere kitabında yer verir. Kitapta çocuk yetiştirmek için

verilmesi gereken eğitimlerden söz eder. Kitabın sonlarına doğru Emile artık genç bir adam olur ve Sophie adlı bir kızla evlendirilir. Tutucu yönetimler, Sophie'nin çizilen dört meziyetini kendine "Doğru Kadınlık Kültü" olarak alır. Bu özellikler, bir kadında olması gereken "dindarlık", "safılık", "eve bağlılık" ve "uysallık"tır (Kaplan, 1987:116).

Her şeyden önce, çocukların sağlıklı ve kuvvetli olması annelerin sağlam bünyesine bağlıdır. Yine erkeklerin ilk terbiyesi hatta ahlakları, ihtirasları, zevkleri, arzuları ve mutlulukları kadınların özenine ve ilgisine bağlıdır (Rousseau, 2003:220).

Rousseau, *Emile*'de, okurlarını, kapitalizme uygun yeni bir anne tipi ile tanıştırır. Burjuvazi gibi yeni bir sosyal sınıfın acil olarak varılması gerekliliği, değişen durumlara göre kadın/erkek cinsiyet rollerinin yerinde ifade edilmesi ihtiyacını yaratır. Rousseau için çocuk önemlidir, çünkü ona göre yeni tür erkek/yurttaş, bu erkek çocuklardan meydana gelecektir. *Emile* adlı eseriyle Rousseau, erkek çocukların fiziksel sağlığı ve onların duygusal ve entelektüel gelişimine dikkat etme gereksinimi ile annelere yeni birtakım sorumluluklar yükler. Yetişkinliğe çocukları hazırlama fikri yeni bir fikirdir ve bu annelerin görevlerini tanımlamaktadır (Kaplan, 1987:114). Çocuklarını yetiştirme görevi verilen annelerin eğitimleri ise bu nedenle önem kazanır. Anneler, varolan sisteme erkek yurttaş yetiştirme konusunda önemli bir araçtır. Rousseau'nun *Emile*'deki görüşleri anneliğin idealize edildiği yeni bir ideolojinin temellerini atar.

Rousseau'ya göre kız çocukları doğaları gereği anne olmalıdır. Çünkü kız ve erkek çocukları birbirlerinden farklı biçimlerde toplumsallaşırlar. Kız çocuklarının biyolojik gelişimleri anneliğe imkan verir. Rousseau, anneliği, kadınların bir görevi olarak görmektedir.

Erkeklerin hoşuna gitmek, onlara faydalı olmak, kendilerini onlara sevdirmek ve saydırmak, küçükken büyütmek, büyüyünce onlara bakmak, nasihat vermek, teselli etmek, hayatı zevkli ve sevimli bir hale koymak...İşte kadınların görevleri her zaman bunlar olmuştur. En küçük yaştan itibaren kendilerine öğretilmesi gerekenler de bunlardan ibarettir (Rousseau, 2003:220).

Üremenin politikalarını resimler üzerinden inceleyen Mary Sheriff'e göre pek çok kadın bu doğal, şefkat dolu ve hoş 'ana sevgisi' imgesine kandılar ama 'iyi ana' tiplmesi kadınlar için iki yanı keskin bıçak gibiydi.

Kadınları ataerkil otoriteye baş eğmiş bir durumda bırakırken onların çocuklarıyla daha yakın ve duygusal olarak daha doyurucu ilişkiler kurmasına yol açıyordu. Ancak iyi anne olmanın yolu, diğer kazanımlarda olduğu gibi, artan bir toplumsal düzeyden geçmekteydi (Sheriff, 1996:34).

Kaplan'a göre psikanaliz, hem sanayi çağının bir ürünü olarak hem de onun bir biçimi olarak annelikle ilgilenir. Rousseau'nun bakışının devamı olarak bilimle uğraşanlar anneden çok çocuk üzerine odaklanmıştır. Siyaset bilimciler ve sosyal bilim araştırmaları, anneliğin kadın üzerindeki ruhsal, sosyal ve duygusal etkilerine bakmak yerine çocuğun yaşamında annenin işlevine bakarlar (Kaplan, 1987:120). Bu anlayış çocuk merkezli bir sistemin varlığına işaret eder. Annelerin merkezde olması ise sistemin devamı açısından ataerkil düzen içerisinde gözardı edilerek tartışılmaz bile.

I.3.1.2. FREUD'DA ANNELİK

Psikanalitik yaklaşımın babası sayılan ve yine fikirleri en az Rousseau kadar etkili ve tartışmalı olan Sigmund Freud ise daha çok anneliğin psikolojik tarafıyla ilgilenmiştir. Freud'a göre bebeğin yaşamında annenin çok önemli bir yeri vardır.

Ona göre bebek konuşabilseydi, annesinin memesini emme eyleminin, hayatındaki en önemli şey olduğunu söylerdi. Çünkü bebek, annesinin memesini emerken iki büyük hayati ihtiyacını karşılar. Emme eylemiyle bebek, hem karnını doyurur hem de cinsel doyum sağlar. Bu anlamda anne, çocuğun ilk sevgi nesnesidir (Freud, 1994:308).

Freud, ayrıca her iki cinste de varolan biseksüel (çift-cinsellik) eğilimlerden bahseder. Horney'e göre Freud, erkekteki birçok ruhsal güçlüğü'nün nedeninin kendi içindeki 'kadınca' eğilimleri reddetmesi, kadındaki birçok özgünlüğün nedeninin ise temel erkek olma arzusu olduğunu savunmaktadır (Horney, 1994:74). Küçük kızlar, gözle görülür bir penise sahip olmadıkları için kendilerini dezavantajlı hisseder ve buna sahip olan oğlanları kıskanmaya başlar ve temelde bu nedenle bir erkek olma arzusu geliştirir (Freud, 1994:312) Böylece Freud'la birlikte fallus merkezli bir yaklaşımın temelleri atılır. Bundan böyle kadının temel sorunu erkek olma arzusunda aranacaktır. Kadının anne olmayı tercih etmesi ise yine onun bu arzusuna bağlanacaktır.

Freud'a göre kız çocuğunun gelişiminde, penisi olmadığını farkına varması yaşamının en önemli dönüm noktasıdır. Kız çocuk bu "eksikliği" gideremeyeceğini anladıktan sonra kız çocuktaki penis arzusu, yerini çocuk sahibi olma arzusuna bırakır (Horney, 1994:74) ve Freud'a göre kız çocukta, babasından çocuk sahibi olmaya yönelik birtakım arzular belirir (Kaplan, 1987:122). Küçük kız çocuk, babasından boşuna arzulayıp durduğu bebeğin yerine küçük kız kardeşini koyabilir (Freud, 1994:329).

Freud'un kız çocuktaki penis arzusunun karşısına ikame olarak koyduğu çocuk doğurma arzusu fikrine birçok feminist yazar karşı çıkmıştır. Bu karşı çıkışlardan en önemli olanı da Karen Horney'e ait olanıdır. Freud'un kadının penis kıskançlığı sonucunda çocuk yaparak böylelikle penisi de ele geçirdiğine yönelik düşüncelerini eleştiren Horney, asıl erkeklerin kadının üretme, doğurma, yaşam kaynağı olan rahim karşısında bir tür kıskançlık duyduklarını belirtmiştir.

Klasik psikanalizde, kadını penis arzusundan kurtaracak olan tek şey, bir erkek çocuk sahibi olmaktır. Böylece kadın, kendi erkek olma kompleksinden oğlu aracılığıyla kurtulabilecektir.

Freud, erkek çocuk arzusunun, kadının en güçlü arzusu olduğunu varsayıyor, çünkü çocuk arzusu, penis arzusundan sonra gelir. Penise sahip olma anlamında oğul bir tür arzuyu yerine getirmeye karşılık gelir. Anneye sulandırılmış bir doyum veren tek şey, oğluya olan ilişkisidir: Anne, kendi içinde bastırmak zorunda kaldığı hırsın tamamını oğluna aktarabilir ve erkeklik kompleksinden geride kalan her şeyin doyumunu oğlundan almayı ümit edebilir (Horney, 1994:75).

Freud'a göre kız ve erkek çocuk, annelerinin kastrasyonunu "keşfettiklerinde" bir travma yaşar ve ikisi de farklı sebeplerden annelerinden kopar. Erkek çocuğun içinden "kadınsı" tarafı çıkarması gerekir çünkü bu kastrasyonu ima eder ve erkek çocuk bu nedenle "baba"yla özdeşim kurar. Kız çocuksa onun "kanayan yarası"nı, eksikliğini ve kendi sorumluluğunu elinde tutan annesine duyduğu kızgınlığı olduğu gibi kabul etmelidir (Kaplan, 1987:121).

Nancy Chodorow'a göre erkek çocuğun, erkek kimliğini elde edebilmek için daha önce annesine karşı duyduğu bağımlılığı ve özdeşleşmeyi tümüyle ve şiddetle yadsıyıp yok sayması gerekir. Erkek çocuk, kadınsı bulduğu nitelikleri bastırır ve

kadınlarla ilgili, toplumsal dünyada kadınsı saydığı her şeyi değersiz görüp reddeder. Böylece erkekler, ödipal dönem öncesindeki bağılıklarından, kadınlara duyulan kalıcı bir korku ve aşağılama duygusuyla birlikte sıyrılırlar (Chodorow, 1989:48-50).

...Freud, erkeğin, hayran olduğu bir kadını cinsel olarak arzulamamasını, buna karşılık küçümsediği kadınların, örneğin fahişelerin cinsel çekimine kapılmasını kastediyor. O bu olguyu anne saplantısının doğrudan bir sonucu olarak açıklıyor; burada iki kadın tipi, annenin farklı imajlarını temsil ediyor: Birisi cinsel olarak arzulanan, diğeri ise sadece kutsanan anneyi (Horney, 1994:98-99).

Freud'dan yola çıkarak iki tür annenin varlığından söz edilebilir. Cinselliğini reddetmeyen ve gerektiğinde bunu erkeklere karşı kullanmasını bilen "kötü" ya da *femme fatale* anne ile kendini çocuklarına, ailesine ya da din gibi yüce bir amaca adanmış "kutsal" anne.

Helene Deutsch, Freud'un kadınla mazoşizm arasında kurduğu ilişki üzerine vurgu yapar. Deutsch'a göre çocuk doğurma, mazoşistik doyumun doruk noktasına denk düşer. Bazı özveriler ve çocuk bakımı içerdiği ölçüde anneliğin hazları, uzun süreli bir mazoşistik doyumdur (aktaran Horney, 1994:81). Ancak Horney bu görüşe karşı çıkar ve kadına atfedilen mazoşistik eğilimlerin kültürden kaynaklanan tarafları olduğunu belirtir. Kadınlar, erkeklere oranla daha fazla bağımlıdır. Yaşamı, kocası, ailesi ya da çocukları gibi bir başkası olduğu müddetçe anlam kazanır.

Beauvoir'a göre, annenin çocuklarıyla cinsiyetlerine göre girdikleri ilişkiler birbirinden farklıdır. Ona göre anne, kız ya da erkek çocuğuyla da aynı tür ilişki yaşamaz. Kadınlar, erkeklerin toplumda sahip olduğu yetkilere bakarak çocuğunun cinsiyetinin erkek olmasını isterler. Annenin sahip olduğu kız çocuk ise annesiyle

aynı kaderi paylaşır. Anne, çoğu zaman kendi kaderini, kız çocuğuna aşlamaya çalışır. Kız çocuğu olan anneler, aslında içlerinde bir çelişki de yaşarlar. Bir yandan kendi gibi bir kurban olan kızını görüp bundan zevk duyarken öte yandan da onu dünyaya getirdiği için suçluluk duyar (Beauvoir, 1967:123-124).

Annelerin kız ve erkek çocuklarıyla girdikleri ilişki türleri birbirinden çok farklıdır. Annelerin çocuklarına farklı türde davranmasının altında birçok neden yatabilir. Akademisyenler bu nedenleri kendi uzmanlık alanlarından yola çıkarak açıklamaya çalışmaktadır. Kimisi bu farklılığı ataerkil düzene bağlarken, kimi geçmişte kendi anne ve babasıyla yaşadığı ilişkiye, kimisi de kişinin psikolojik yapısına inerek yanıt aramaya çalışmışlardır. Her bir bakış da kendince haklı birçok nedeni içinde barındırır. Çocukların cinsiyetlerine verilen önem bütün bu nedenlerden kaynaklanabileceği gibi toplumsal yapının da bir sonucu sayılabilir. Bunun için öncelikle o toplum yapısının özellikleri göz önünde bulundurulmalıdır.

1.3.2. FEMİNİST SÖYLEMDE ANNELİK

Feminist söylem, kadın sorunlarını ve anneliği değerlendirirken temel aldığı fikirlerden etkilenerek farklı adlar altında belli başlı çözümler üretmeye çalışmıştır. Liberal fikirler temelinde düşüncelerini biçimlendiren Liberal Feministler, kültürel yaklaşımı benimseyen Kültürel Feministler, Engels ve Marks'ın düşüncelerinden yola çıkarak sosyalist söylemle feminizmi birleştiren Marksist Feministler, Freud'un kuramlarını kendilerine temel alan feministler, Varoluşçuluk felsefesiyle feminizmi

aynı potada eriten Varoluşçu Feministler ve Radikal Feministler belli başlı feminist anlayışlardır.

Aileyi, antropolojik bir bakışla inceleyen Engels, *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni* adlı kitabında tarih öncesi komünist anaerkilliği çözümler. Ona göre, bu durum tarihsel süreç içerisinde ataerkillik lehine bir değişim göstermiştir.

Engels, bu değişimi, özel mülkiyetin kurulmasına bağlar.

Analık hukukunun yıkılışı, *kadın cinsinin büyük tarihsel yenilgisi* oldu. Evde bile, yönetimi elde tutan erkek oldu; kadın aşağılandı, köleleşti ve erkeğin keyif ve çocuk doğurma aleti haline geldi. Kadının özellikle Yunanlıların kahramanlık çağında, sonra da klasik çağda görülen bu aşağılanmış durumu, giderek süslenip püslendi, aldatici görünümlere sokuldu, bazen yumuşak biçimler altında saklandı; ama hiçbir zaman ortadan kaldırılmadı (Engels, 1998:68-69).

İlkçağlarda anaerkil bir dönemin yaşandığını belirten Evelyn Reed, kadının anneliği dolayısıyla aşağılanmasının doğanın değil sınıflı toplumun bir sonucu olduğunu söyler. Ona göre sınıflı toplum anaerkil yapının yıkıntıları üzerinde doğar ve yine aynı koşullar erkeklerin kurtuluşunu getirir.

Toplumumuzdaki en gözde masallardan biri, kadının doğal yapısı itibarıyla aşağı cins olduğu ve bunun da çocuk doğurma işlevinden ileri geldiğidir. Bu masala göre, kadın çocuğuna bakması gerektiği için eve kapanmıştır; bu nedenle kadının yeri evidir. Böylece bir ‘ev kuşu’ olarak kadın tabii ki, toplumsal anlamda bir ‘hiç’, ‘ikinci cins’ olurken, iktisadi, siyasi ve entelektüel yaşamın başını çeken erkek üstün cins olur. Bu ataerkil propagandada, kadınların analık işlevleri, toplumumuzdaki cinslerarası eşitsizlikleri ve kadınların aşağılanan konumlarını haklı göstermek için kullanılır (Reed, 1985:17-18).

Sosyalist feminist söyleme göre önemli olan, “emeğin yeniden üretimi” ve “evdeki emeğin ekonomik değeri”dir. Çocuk büyütme, ahlak, eğitim ve ev işleri gibi kadınların ailede yaptıkları işler, kapitalizmin sürdürülmesinde yaşamsal bir öneme sahiptir (Zoonen, 1997:310). Erkeğin emeğinin değişim değerinin parayla oluşu,

kadının yaptığı işinse maddi anlamda bir karşılığının olmaması, kadının konumunda önemli bir gerilemeye yol açar. Engels, ev içi emeğin aşağılanması, çekirdek ailenin gelişmesine bağlar. İşte bu yüzden de ona göre tek eşli aile ortadan kalkmalıdır (Donovan, 2001:144-145).

Donovan'ın belirttiği gibi radikal feministler, daha farklı olarak kadının üremesi olayına rahim dışı yollarla olduğu takdirde sıcak bakar. Onlar aynı zamanda evliliğin ve ailenin de ortadan kaldırılmasından yanadır. Radikal feminist devrimin başarıyla sonlanabilmesi için önemli olan teknolojinin, kadınları biyolojik kaderlerinden kurtarmak için kullanılması olacaktır (Donovan, 2001:272,280). Kadının erkekten farklı olarak doğurgan bir yapıda olması birçok feministin de doğurganlığı, toplumsal yaşam içinde, kadını erkekten ayıran en önemli neden olarak göstermesine neden olmuştur. Bu feministlere göre kadınlar, doğurganlığı yüzünden çoğu hakkından mahrum bırakılmıştır. Dolayısıyla onlara göre kadın öncelikle doğurganlığından vazgeçip erkeklerle aynı koşullarda olmalıdır. Kadının biyolojik ayırımına dayanan bu niteliği, farklı dönemlerde farklı şekillerde tanımlanmış olmasına rağmen bireysel düzeyde kadın, gerek karşı cins tarafından gerekse de kimi feministler tarafından doğurganlığından dolayı aşağılanmıştır (Eisenstein, 1993:245).

Radikal feminizme yakınlığıyla da bilinen Varoluşçu felsefenin düşünürlerinden olan Simone de Beauvoir, çocuğu, kadını sömüren ve kadının sırtından geçinen bir asalak olarak tanımlar (Beauvoir, 1967:116-117) ve anneliğe soğuk bakar. Beauvoir, dışı doğurganlığını, kadınların önündeki büyük bir engel olarak görür ve anneliği reddedişinin nedeni olarak erkekler ve kadınlar arasındaki koşulların yarattığı

farklılıkları gösterir. Bu farklılıklar ise her iki cins arasındaki doğal farklılıkların ortadan kaldırılmasıyla mümkün olacaktır. Beauvoir'a göre annelik, kadının biyolojik kaderi değildir (aktaran Agacinski, 1998:48). Annelik, ilişkide korunmanın mümkün olmadığı dönemlerdeki gibi kadının biyolojik kaderi olamaz tam tersine kadın anneliği seçebilmelidir.

Kadının çocuk doğurarak ataerkil yapıya mahkum olduğunu söyleyen radikal feministler, çocuğu ile ilişkisinde toplumu değiştirmek yerine kadını değiştirme yoluna gitmişler ve kadının üreme yetisini önlemeye ya da kadını üremenin dışında tutmaya çalışmışlardır. Çocuk doğurmak, kadını, topluma ve erkeğe bağımlı hale getiriyorsa bunun için öncelikli olarak yapılacak olan o koşulları değiştirmeye çabalamaktır, anneliği yadsımak değil. Çocuğu anneye bağımlılıktan kurtarmak, babayı da çocuğun sorumluluğuna ortak ederek başarılabilir; yoksa bir politik alan olarak görülen kadının üremesinin onun elinden alınmasıyla ya da onu kısırlaştırarak değil.

1.3.2.1. ÖZEL ve KAMUSAL ALANDA ANNELİK

Feodal dönemde üretimin toprağa dayanması, üretimin ve tüketicinin yapıldığı yerin aynı olması nedeniyle özel ve kamusal alan arasındaki ayrımın, kapitalist döneme nazaran bu dönemde çok da net olmadığı görülür. Bu durum sanayileşmeyle birlikte bir değişim gösterir. Kapitalist dönemle birlikte üretim evin dışına çıkar. Özel alan, bu dönemde tüketicinin yapıldığı yer olarak görülür ve özel alanı temsil ettiği varsayılan kadın emeği de böylelikle önemsizleşir. Kadın ev içinde boş durmaz,

çocuklara bakmanın yanı sıra evin temizliğini yapar, evin ihtiyaçlarını giderip kışlık giyeceklerine kadar hazırlar. Tüm bunlar düşünüldüğünde kadın emeği, değişim değeri parayla ölçülmediği için kapitalist sistem tarafından önemsiz sayılmaktadır. Kadının özel alana kapatılmasındaki en büyük rolü kadının doğurganlığı oynar.

Eisenstein'a göre, (1993) feodal dönemde ev, hem yaşanan hem de üretimin yapıldığı yer olarak kamusal alanla birlikte özel alanı da içinde barındırmaktadır. Oysa kapitalizmle birlikte üretim evden dışarıya çıkar. Böylece kadın ve erkek arasındaki mekan ayrımı daha da belirginleşir. Ancak bu durum kadınların konumlarında iyileştirici yönde hiçbir değişim sağlamaz. Çünkü feodal dönemde olduğu gibi kapitalist dönemde de evin reisi erkektir. Ataerkil ideoloji her döneme farklı biçimlerde damgasını vurur.

Eli Zaretsky, özel alan ve kamusal alan arasında yaşanan aşırı kopmayı kapitalizmin yükselmesine bağlar. Evin yaşadığı dönüşüm sonrasında ev kadınlarına ve annelere, hane içerisinde yaşanan kişisel ilişkileri ayakta tutma sorumluluğu verilmiştir (aktaran Donovan, 2001:151).

Kadının evde çalışması ve annelik rolü, parasal değişim alanının dışında olduğu ve parayla ölçülemediği için ve sevgi, değerli kabul edilse bile sadece değersizleştirilmiş ve güçsüz bir alan olarak görüldüğü için, değer kaybeder (Chodorow'dan aktaran Donovan, 2001:162).

Ayten Alkan'a göre özel alan, kadının kapatıldığı bir yerdir. Nasıl "öteki" sayılan deliler, suçlular, hastalar vs. zamanla bir yerlere kapatılmışsa bir başka "öteki" olan kadın da ailenin mekanı olan eve kapatılmıştır (Alkan, 2000: 82).

Hannah Arendt için özel alan, insanın varlığını sürdürmesi için gerekli ve önemli olabilir; insan özgürlüğü ancak kamusal alanda tam anlamıyla gerçekleştirilebilir (Ackelsberg ve Shanley'den aktaran Alkan, 2000:75). Tarihsel süreç içinde kadının kamusal alana çıkışı, sadece bazı kadınlara hoş görülmüştür. Bu kadınlar, yurttaşlık haklarına sahip olmasalar bile, erkekler arasında yapılan tartışmalara katılabilen kadınlardır. Bu kadınlar, Yunanca'da zenginlere hizmet veren fahişeler anlamına gelen "hetairai"lardı.² Hetairai'ların kendilerine, diğer kadınlardan farklı olarak annelik ve ev hizmetleriyle değil erotik yetenekleri dolayısıyla değer atfediliyordu. Entelektüel düzeyde arkadaşlık da dahil olmak üzere görevleri, Yunan erkeklerine seks ve eğlence hizmeti vermektir (Yalom, 2002:19).

Eski Yunan'dan beri yurttaş bile sayılmayan kadının yeri, çocuklarla ve kölelerle birlikte erkekten sonra gelirdi. Ülke yönetimine katılma hakkı elinden alınmış kadının özel alana kapatılmışlığının tarihi, aslında ta o zamanlara dek dayanır. Alkan'a göre, ev içi ya da ev dışı ayrımı ilk kent devletlerden bu yana vardır ve kadının ev içiyle nasıl özdeşleştirildiğine ilişkin türlü anlatımlarla doludur. Bu ayrım, kapitalizmle birlikte güçlense de onun bir ürünü olmayıp ataerkil gelenekle yakından ilişkilidir (Alkan, 2000: 84).

Rousseau, modern kapitalizmin gelişmesi için emek gücünün bölünmesi gerekliliğinden bahseder. Bu emek bölünmesi sonucu kamusal alanın erkeğe, özel alanın ise kadına ait olduğu yargısına varır (Kaplan, 1987:114-115). Eisenstein'a göre ise mekanların özel ve kamusal olarak cinsiyet temelinde ayrılması biyolojik bir

² Kadının kamusal alana girişinin bir başka benzerine Arap toplumlarında rastlanır. Bu toplumlarda kamusal alana giren kadınlar ancak cariyeler (fahişeler)dir (Emine Şahin'den aktaran Alkan, 2000:86).

farktan ziyade devlet ideolojisinin ataerkiyi kurumsallaştırma isteğinden doğar. Böylece ataerki görünmez kılınır. Bu aslında ataerki egemenliğin kendini gizlemedeki gücüdür. Böylece politik temel, ideoloji tarafından maskelenmiş olur (Eisenstein, 1993:260).

Endüstrinin gelişmesi, üretimin ve yeniden üretimin mekansal olarak parçalanması, ailenin (hanenin) ekonomik üretim birimi olmaktan çıkması ve erkeğin hane dışındaki alanda roller üstlenmesi kamusal alan-özel alan ayrımının modern biçiminin temelinde yatan nesnel-tarihsel gelişmelerdir (Alkan, 2000:93).

Eisenstein'a göre, ev ve işin birbirinden kesin çizgilerle ayrılmasında kapitalist ideolojinin üzerinde temellendiği bölünmüş emeğin büyük rolü vardır.

Haneye dayalı endüstrinin çöküşü ve ücretli emekle yer değiştirmesi liberal ideolojinin kamu ve özel hayat, ev ve iş, kadın ve erkek alanları ayrımını farklı tarihsel temellere uzatır.(...) Aile içinde kadınların yaşamı ataerki ideolojide olduğu gibi liberal ideolojide de yeniden tanımlandı.(...) Feodal ataerki aile üretim sisteminin bütünleşmiş bir parçası iken kapitalist ataerki aile ev ve ücretli emek arasındaki ayrım üzerine temellendi. Böylece ev ideolojik olarak farklılaştırıldı ve iş (ücretli emek) dünyasından ayrıldı (Eisenstein, 1993: 258).

Özel alan bir takım akıl dışı değerlerle tanımlanırken özel alan “namus” kavramıyla birlikte ele alınır. Özel alanı temsil ettiği varsayılan kadın da namus, ahlak ve vicdan anlayışı aracılığıyla toplum tarafından kontrol edilmeye çalışılır. Böylece kadına “iyi”, “anlayışlı”, “fedakar” ve “sadık” olmak gibi bazı atıflarda bulunulur ve kadın, bu niteliklere sahip olmak durumunda ya da zorunda bırakılır. Ayrıca kadına bu niteliklere sahip olmak dışında pek fazla şans da tanınmaz.

Ancak kimilerine göre her ne kadar özel alan ve kamusal alan arasındaki ayrımında bir takım değişiklikler olsa da kadının toplum içindeki konumu üzerinde belirgin bir fark olmamıştır. Özde erkek egemen değerler kadını, tarihsel süreç içindeki her dönemde

birbirinden farklı bir biçimde kuşatmanın yollarını bulur. Annelere yüklenen sorumluluklar her çağda karşımıza çıkar.

Devlet'in anneliğe bakışı özel ve kamusal alan kapsamında değerlendirilebilir. Devlet, aileler ve anneler aracılığıyla özel alana girmeye çalışır. Uyguladığı birtakım politikalarla, sadece çocuğun doğumu konusunda değil doğum sonrasındaki kontrolünü de düzenlemekle yükümlü sayar kendini. Özellikle Batı toplumlarında çocuğun eğitimi, sağlığı, refahı vs. gibi konularda aileleri bilinçlendirir ya da aileler bu olanakları çocuklarına sağlayamazsa devlet, bu ailelerin elinden çocuğunu alır. "Aile", devlet ideolojisinin sürdürülmesinde önemli bir sivil kuruluştur. Modern liberal-demokratik devletler, kendi politikalarına hizmet eden ideoloji üretiminde ve böylelikle aileler üzerinde etki kurmak için sadece kanunlardan ya da verdiği eğitimden değil diğer kuruluşlardan (medya gibi) da yararlanır (Phoenix and Woollett, 1991:15-16).

Kerber ise, hükümetler açısından anneliğin politik yönüne vurgu yapar. Ona göre annelik, toplumu yönetmede hükümetlerin dördüncü koludur. Hükümetler böylelikle anneliği, sosyal kontrolü sağlamanın ılımlı ve mümkün bir yolu olarak görür (Kaplan, 1987:115).

Kadınlar ve annelik aslında ataerkil sistemin devamı konusunda ataerkil sistemin işleyişini kolaylaştırır. Annelik, gerek toplumların işleyişi ve devamı üzerine yaptığı katkılarıyla gerekse de devlet politikalarının özel alana müdahalesinin önünü açmasıyla ataerkil sistemin beslendiği bir kanal olarak görülebilir.

II- YEŞİLÇAM MELODRAMLARINDA ANNELİK

II.1. BİR TÜR SİNEMASI: MELODRAM

Sinemada tür kavramı, Nilgün Abisel'in ifadesiyle "konu açısından benzer özellikler taşıyan, ortak yol yöntem kullanan, denenmiş olduğu için zarar riski düşük filmleri kapsayan" bir terimdir (Abisel,1995:22). Melodramın da içine dahil olduğu tür filmlerinde konular birbirine benzer. Bu benzerlik sayesinde piyasaya sunulan tür filmlerinin seyirci tarafından tutulmama riski de asgari düzeye indirilmiş olur. Bu anlamda özellikle inceleme konumuz olan melodram filmleri, ticari amaçla hazırlanmış popüler filmlerdir diyebiliriz. Abisel, tür filminin içeriksel özelliklerini şu şekilde ele alır:

Bir tür filmi, iyi bilinen ve hemen tanınabilen olay örgüleri kullanmak, açıkça seçilebilen 'kötü'lerle 'kahraman'lar arasında yer alan, temel iyi-kötü karşıtlığını sergileyen bir nedenselliğe ve doğrusal bir zaman düzenine dayanmak durumundadır (Abisel, 1995: 58).

Tür filmlerinin geniş bir hedef kitleye sesini duyurabilmesi yani popüler olması bu filmlerin egemen ideolojilerle de iç içe geçtiğinin bir göstergesidir. Toplumun geneline seslenme iddiasında bulunması dolayısıyla tür filmlerinde, toplumda genel kabul gören ideolojilere yer verilir. Egemen ideolojilerin popüler filmlerle içiçe geçmiş olması konusunda Abisel şunları söylemektedir: "Popüler filmler, toplumsal cinsiyet ve sınıfsal açıdan seyirciye nelerin yapılması nelerin yapılmaması gerektiğini söylemekte; bunu da egemen ideolojiler çerçevesinde inşa edilen kurmaca dünyalardaki ilişkiler aracılığıyla yapmaktadır"(Abisel,1994: 204). Dolayısıyla popüler tür filmlerinin toplumsal değer yargılarını yansıtan anlatılar oldukları söylenebilir. Melodram türü de tür sinemasının bu uyuşumlarından yararlanır.

Melodramın sinemasal kalıplara uygun tanımını Thomas Schatz yapar. Ona göre melodram, erdemli bireyin (bu genellikle ya bir kadın ya da sevgilidir) baskıcı ve haksız toplumsal koşulların kurbanı olması ve bu olayların evlilik, başarı ya da çekirdek aile ile sona ermesinden oluşan bir çerçeve çizer (aktaran Tunç, 1996:41-42). Bu anlamda melodram, toplum tarafından onaylanan yapıların devamından yanadır. Marjinalliklere yer verilmeyen melodram filmlerinde evlilik, aile kurma ve çocuk sahibi olma gibi toplumda çok önemli bir yere sahip olgular ele alınır. Onaran'a göre sinemanın tuzu biberi olan melodram, iyi ellerde yapıldığında sanata dönüşebilmektedir (1999:113).

Hollywood sinemasındaki melodram türünün geçmişi ise daha çok edebiyata ve tiyatroya dayanır. Ondokuzuncu yüzyıl İngiliz tiyatrosunu birebir uyarlayan; tematik ve yapısal bir taklit yoluna giden Amerikan tiyatrosu, gelecekte Hollywood melodramlarının çatısını oluşturacak ilk yapıtaşlarını sağlar (Tunç, 1996:43). Köklerini tiyatrodan alan melodram türünü sinemaya başarıyla uyarlayan David Wark Griffith sinemaya kendi uygulayışından doğan birçok teknik ve anlatısal kalıp da bırakmıştır.

Griffith'in kafasında iyilerle kötüler birbirinden net biçimde ayrılmıştı. Geleneksel ahlaki normları, mevcut toplumsal düzeni onaylayan, eleştiriye yöneldiğinde bile olumsuz durumların nedenini yine bu değerlerin sarsılmasında bulan Griffith, film temalarını sağlam ahlak, kendine yetme, aile yaşantısına saygı, geleneksel cinsel rollere bağlılık vb. üzerine kurdu (Abisel, 1989:47).

Griffith'in hayata bakışı onun sinemasını da etkiledi. Sinemada temellerini attığı melodram türünün özellikleri bu bakış açısından çok da kopuk değildi. Abisel'e göre, Griffith'in amacı, seyircinin perdedeki eylemlerin içine çekilmesi, kahramanlarla

özdeşleşerek ağlayıp gülmesiydi (Abisel, 1989:51). Griffith, sinemada yaratmak istediği amacı gerçekleştirmek için sinemadaki her türlü araçtan faydalandı. Griffith, ışık, kamera hareketi ve kurguyu kullanarak kendine özgü bir sinema dili oluşturdu. Edebiyat ve tiyatrodan sonra, sinema da farklı araçları kullanarak kendi melodramını yaratmıştı.

Tür filmlerin özelliklerini taşıyan melodram filmlerinde konular hep birbirine benzer. Kadın seyirciye yönelik olarak hazırlanan melodramlarda hedef kitle genel olarak kadınlar olunca filmlerin konusu da kadınların ilgisini çekeceği düşünten heteroseksüel aşk, aile ve evlilik gibi konular olur. Bir tür sineması olarak melodramın tanımı ve tarihinden sonra özelliklerini de açıklamakta yarar var.

Melodram türünün, sinemadaki diğer türlerden ayrılan en önemli özelliği filmlerin kadın izlerkitle için hazırlanıyor oluşudur. Zihinlerde bu türün kadınlara yönelik tür olarak yer etmesi zaman içinde bu türün sinema çevrelerinde aşağılanmasına da yol açmıştır. Her ne kadar aşağılanan bir tür olsa da diğer türler arasında en çok izlerkitle toplayan türün melodram olduğu söylenebilir.

Geniş bir izlerkitleye ulaşma çabası tür filmi yapan yapımcıları aynı türdeki filmleri farklı ekip, farklı mekan ama benzer konularla yapmaya itmiştir. Filmlerin konuları birbirinin aynısı değildir ama benzerdir. Kendi içlerinde farklı bir tarafları olması gerekir ki her yeni film kendine sinemada yeni izleyiciler edinebilsin.

Anlatının merkezine kadınla erkek arasındaki heteroseksüel aşkı koyan melodram, her film türünde olduğu gibi ataerkil bakışı içinde taşır. Toplumun bir yansıması olarak görülen sinema, ataerkil düzenin işleyişine ilişkin önemli ipuçları verir. Çünkü sinema, toplumda varolan eşitsiz ilişkileri gösterir ve bu ilişkileri yeniden üretir. Toplumsal düzene uymayanların sonunu göstererek kadını bir kez daha sistemin işleyişine uyum sağlamaya iter. Bu nedenle toplumun geneline seslenen melodramlarda marjinal tiplere pek yer verilmez. Toplumda bilinen klişelerden yola çıkarak hazırlanan melodramlarda kadınlar da bilinen ortak kodların içine hapsedilmiş olarak temsil edilir.

Bir tür sineması olan melodramlarda mekanlar ve karakterler sabittir (Abisel, 1995:62). Filmin başında iyi olarak çizilen bir karakter filmin sonuna kadar aynı çizgide devam eder. Filmde anlatılan olay örgüsü 'iyi' ve 'kötü' karakterler arasında yaratılan çatışmalar temelinde kurulur.

Melodram sinemasında önemli yer tutan yoğun duygular, kamera açılarıyla da desteklenerek izleyiciye sunulur. Melodram kapsamına giren filmlerde geniş çekim ölçeklerinden diğer film türlerine oranla daha az yararlanılırken yakın çekim ölçekleri, bu filmlerin önemli bir anlatım aracı olur. Genellikle iç mekanlarda çekilen melodram filmlerinde kullanılan yakın çekim ölçeğine, izleyicilerin, karakterlerin duygularını paylaşmak, onlarla özdeşlemelerini sağlamak amacıyla yer verilir. Sahnenin anlamına göre daha çok tekli ya da ikili planlar üzerinde durulur. Bu görüntü dili, değişik kurgu teknikleriyle de desteklenir. Böylelikle melodram

seyircisinin, yönetmen tarafından yaratılan anlam doğrultusunda düşünmesi sağlanır ve sadece duygulara yönelik olarak hazırlanan dünyanın içine girmesi kolaylaştırılır.

Melodram sinemasının da diğer film türlerinde olduğu gibi kendine özgü özellikleri vardır. Sinemada tür filmleri arasında zaman zaman çok keskin ayrımlar yapılamamaktadır. Ancak tüm türleri de kapsayabilecek olan temel özellik bu filmlerin seyirci tarafından gerçekmiş gibi algılanmalarıdır. Abisel, melodramların tipik özelliklerini şöyle sıralar;

Yaşamdakinden daha abartılı karakterler (korkunç haydutlar, yalnızca kötülük yapan insanlar, kendilerini feda etmekten haz duyan kadınlar); çok güçlü duygular (korku, intikam, saplantı ve tutku); aşırı ve zaman zaman şiddete yönelik eylemler (ele verme, dövme, intihar, cinayet); ahlaki düzlemde büyük zıtlıklar (iyi-kötü, masum-cani); çarpıcı, görkemli dekorlar (saraylar, kentler, sütunlar); bunları destekleyen aydınlatma, kostüm ve sahne düzeninde yer alan zıtlıklar. Ayrıca, melodramların belirleyici ögesi olan müziğe verilen önem; duygusal etkisi yüksek, akılda kalacak melodiler (Abisel, 1989: 55-56).

Sinemada kadın, her film türünde farklı temsil edilmektedir. Kadın, kara filmlerde erkek egemen düzeni tehdit eden konumdayken, korku filmlerinde kötü güçlerin kaynağı ya da kurbanı, melodramlarda ise duygusal ve domestik alanın temsilcileri olarak sunulur. Melodram filmlerinde özel alanın temsilcileri olarak sunulan kadınları perdede ya da ekranda en çok izleyen de yine kadınlar olur.

Melodramın genel izleyici kitlesinin neden kadınlar olduğu üzerine birçok araştırma yapılmıştır. Örneğin Radway, yine çoğunlukla kadınların takip ettiği sevda romanlarından yola çıkarak sevda romanı okuyan kadınların yorum toplulukları oluşturduğu iddiasını öne sürer ve bu tür romanları okumanın kadınlara, gereksinim duydukları kendilerine ait bir “yer” ve “zaman” sağladığını saptar. Kadınların bu tür

romanları okuyarak bir anne ve eş olarak hayatları boyunca üstlendikleri sorumluluklardan geçici olarak vazgeçtiklerini söyler.

Kadınların, sevda romanı okuyarak kazandıkları iki boyutludur: kendilerini tanımlayan toplumsal rollerin istemlerinden geçici olarak kurtulmak ve önceden kabul ettikleri rollerin gereksinimleri için psikolojik doyumlar elde etmek (Radway, 1995:143)

Anthony Giddens, kadına ait sevda öykülerini, kadın kahramanın etkin olarak aşk ürettiği, serkeş erkeği evcilleştirip, yumuşattığı ve değiştirdiği bir yapı olarak ele alır. Yine Radway de buna benzer bir noktanın altını çizer. Ona göre sevda romanlarındaki ideal erkek kahramanlar, eril güç ve iktidarla dişil duyarlılığı birleştirdiği için gerçektekinden daha fazla androjenleşmiş görünürler (Radway, 1995:142).³

Benzer konuda bir araştırmayı pembe diziler üzerinde yapan Tania Modleski'ye göre pembe diziler, ailenin vazgeçilmezliğini onaylamaya hizmet eder. Ancak bunu ideal aileyi sunarak değil, sürekli karışıklık içindeki aileyi sergileyerek yapar (Modleski, 1995:105). Böylece 'kötü aile' tasviri üzerinden 'iyi aile' modelleri çizilmiş olur. Sonia Livingstone'a göre ise pembe diziler, kadın izleyicilere gündelik yaşamlarında karşılaştıkları sorunların çözümünde yol göstericilik yapmaktadır (aktaran Binark, 1994:54).

Bu tür araştırmaları sinema alanına taşıyan Kaplan'a göre kadınlar, melodram aracılığıyla patriarkal yaşam içindeki hayatları hakkında en derinde yatan bilinçsiz

³ Melodram türünün bir uzantısı olan soap operalarda da duygular üzerine kurulu bir dünyayla karşılaşırız. Melodramda olduğu gibi soap operalarda da kadın kahramanlar ön planda görülür (Binark, 1994:45).

koru ve fantezilerini rahatça ifade ederler (Kaplan, 1987:117). Tüm bu nedenler kadın izleyicilerin melodram filmleri izleme konusundaki tutum ve algılarını anlamamızda bize yol gösterici olabilmektedir. Türk sinemasında 1965 ve 1975 yılları arasında yoğun olarak çevrilen yerli melodramları izleyenler de çoğunlukla kadınlar olur. Nilgün Abisel'e göre, 1960'ların ortalarından itibaren seyirci, film ve salon sayılarının hızla artmasına bağlı olarak ailelere ve kadın izleyicilere yönelik filmler üretilir. Bu filmler daha çok gecekondu bölgelerindeki kadın izleyicileri hedef almaktadır (1994:70).

II.2. TÜRK SİNEMASINDA MELODRAMLAR

Türk sinemasında Yeşilçam dönemi film üretimi açısından çok parlak bir dönemdir. Çünkü Türk sineması, hiçbir döneminde bu dönemde olduğu kadar çok sayıda film üretememiştir. Özellikle 1965 ve 1975 yılları arasında bu türde çok sayıda film yapılmıştır.⁴ Çalışma kapsamında, 1965-1975 yılları arasındaki bu Yeşilçam filmleri, Agâh Özgüç'ün *Türk Filmleri Sözlüğü*'nden yola çıkılarak incelenmiştir. Söz konusu kitaptan anne, baba ve çocuk ilişkisini konu edinen filmlerin sayısı çıkarılmaya çalışılmıştır⁵. Ayrıca bu filmlere içerdiği anlam nedeniyle evlatlık çocuk, yetim ya da öksüz çocukların bulunduğu filmler de eklenmiştir.

⁴ Yıl 1960=81, 1961=115, 1962=130, 1963=127, 1964=181, 1965=214, 1966=239, 1967=209, 1968=176, 1969=231, 1970=225, 1971=265, 1972=294, 1973=209, 1974=189, 1975=225... bkz Özgüç, Agâh (1998), *Türk Filmleri Sözlüğü*, İstanbul: Sesam Yayınları, 1-2-3 cilt

⁵ Yıllara göre aile konulu film sayısı; 1965:40; 1966:22; 1967:21; 1968:17; 1969:26; 1970:25; 1971:19; 1972:33; 1973:27; 1974:30; 1975:28. Toplam: 288

Türk sineması-seyirci ilişkilerini inceleyen Engin Ayça, Türk sinemasını üç döneme ayırır. Ona göre ilk evre sinemanın başlangıcından İkinci Dünya Savaşı'na kadar süren dönemdir. İkinci evre, özellikle 1950'lerde başlayan 70'lerin sonlarına kadar olan bir dönemi kapsar. Bu dönem Türk sinemasında Yeşilçam dönemidir. Üçüncü ve son evre ise 70'lerin sonlarından başlayan ve 80'lerde gelişen yönetmenler dönemidir (Ayça, 1992:117). Ayça, ilk evredeki sinema-seyirci ilişkilerini otoriter olarak nitelendirir. Çünkü o dönemde Türk sineması tek adam (Muhsin Ertuğrul) ve tek kurumun (tiyatrocular) egemenliği altında bulunur. Ayşe Koncavar'a göre Türk sinemasında Yeşilçam dönemi bir tepki dönemi olarak adlandırılabilir. Türk sinemasında Yeşilçam, Tiyatrocular dönemine tepki olarak doğmuştur (Koncavar, 2000:73).

Yeşilçam döneminde ise yerli sinema, yabancı filmlerden oldukça fazla etkilenmiştir. Bu dönem Türkiye'de çok partili siyasal yaşama geçilen bir dönemdir. Özel girişim desteklendiği gibi bu dönemde kırsal kesimden kente göçler artar. Sinema açısından Türk sineması farklı bir döneme girer. Sinema salonlarındaki artış film sayılarına da yansır. Filmlere artan talep karşısında sinema yeterli elemanı bulamaz. Bu dönemde Yeşilçam sinemasını seyirci talepleri biçimlendirir. Yapılan filmler, senarist ya da yönetmenine bakılmaksızın oyuncularıyla ön plana geçer .

Alim Şerif Onaran, Türk sinemasında salon ve aile filmleri hakkında, magazin dergilerinden birinde çıkan yazısında şöyle der: "Herşey Belgin Doruk'la, rol icabı ona aşık olan 'jönpremye'lerle başladı aslında. Toplumsal katmanlar arasında ayrımlar, az çok 60'lı yıllarda su yüzüne çıktı. Fakir genç-zengin kız aşkı, ayrılımlar,

barışmalar, kavuşamamalar...Kızın zengin ve taş kalpli 'kötü' babası, sonradan görme annesi; esas oğlanın –Ayhan Işık ya da Ediz Hun'un- sevecen ve dindar annesiyle, mert, 'delikanlı' mahalle arkadaşları. Gerisi malûm hikaye." (1999:179-180) Onaran şöyle sürdürür:

Çoğunlukla dünya edebiyatının ünlü romanlarından esinlenerek ya da bizde halkın tuttuğu romanları sinemaya uyarlayarak; ya da sevilen Hollywood filmlerini Türk yaşamına uydurarak; ya da özgün senaryolarla halkın fantezisini abartılarla beslemeye çalışan yönetmenlerin, bu filmleri ürettiklerini söyleyebiliriz (1999:180).

Türk sinemasında melodram film örneklerini tematik anlamda etkileyen farklı kaynaklardan söz etmek mümkündür. Amerika'dan alınan ucuz filmlerle, Mısır kökenli filmler, 1950 sonrası yerli sinemayı etkilemiştir. Yeşilçam sinemasını, daha çok yatırımcıların kâr elde etme isteği ve halkın tercihleri belirlemiştir. Bunun nedeni, 1950'lerde Yeşilçam'da film çekenlerin, halkın beğenilerine hitap ederek, 'ürünü' değerlendirmek isteyen 'tüccar-yatırımcılar' olmalarıdır (Daldal, 2003:46). Bu anlamda o dönem melodram filmlerin yönetmenleri, halkın nabzını çok iyi tutmuş, filmlerini, seyircilerin istekleri ve beklentileri doğrultusunda yapmışlardır.

Her ne kadar melodramların ülkeden ülkeye değişmeyen belli başlı bazı kalıpları varsa da her melodram yine de içinde varolduğu kültürden etkilenmiştir. Türk sinemasına özgü özellikler, Türk toplumundan kaynağını aldığından sinemadaki kodları anlamlandırmakla toplumu açıklamak neredeyse birbirine koşuttur.

Yerli sinemadaki melodramlarda bir karakterin iyi ya da kötü, zengin ya da fakir oluşu filmin başında onaylanır. Tüm yerli melodram örneklerinde ana kadın ve ana

erkek karakterin ilk mutlu birlikteliklerini takip eden bir problem yer alır ki bu problem anlatının düğüm noktasını oluşturarak seyircinin öyküye bağlanmasını sağlar. Yerli melodramlarda sık sık karşılaşılan tesadüfler, olayların ilerlemesini hızlandırmakta kullanılan en yaygın ve en ekonomik araçlardır. Yerli melodramlarda pek çok bilgi sözle verilir.

Özellikle Türk sinemasındaki melodramlarda müzik çok fazla kullanılır. Karakterlerin duyguları, zamanın akışı ya karakterlerden birinin iç sesiyle, ya diyaloglarla ya da şarkılarla verilir (Kaya, 1998:61-63). Filmlerde müzik farklı yollarla olay örgüsüne dahil edilir. Ya filmdeki herhangi bir karakterin mesleği müzisyenliktir ya da genelde filme adını da veren şarkı aracılığıyla filmin konusu özetlenmeye çalışıldığı gibi filmdeki duyguların etkisini arttırmak için de filmlerde şarkılara yer verilir. Melodram anlatısında abartılı karakterler, duygular üzerine kurulu bir dünya, zıtlıkların birer çatışma unsuru olarak kullanımı, sürpriz tanıklar, yanlış anlamalar ve tesadüfler bulunur.

Melodram sineması, hedef izler kitlesi kadın olan izleyicilerde aynı zamanda ruhsal boşalmı da sağlar. Dilek Mutlu Kaya'nın da belirttiği gibi melodramlarda ruhsal boşalmanın etkisine yol açan mekanizmalar, karakterlerle "özdeşleşme, iyiler ve kötüler, engeller, acı çeken vücutlar"dır. Ona göre bu arzu biçimlerinin seyircide doğrudan karşılık bulanı aşk ve anneliktir. Yine melodramlarda yaşatılan acılar, genelde sevgiliden ya da çocuktan ayrı kalmaktan kaynaklanan acılardır (1998:66). Yeşilçam melodramları, birbirine benzer temaları içerir. Tıpkı filmler gibi oyunculara biçilen roller de belirgindir.

II.3. YEŞİLÇAM'DA KADINLAR VE ANNELİK

Türk sinemasında anneliğin durumunu çözümleyebilmek için kadının nasıl temsil edildiğine bakmak gerekiyor. Türk kadınının sokağa çıkmaya başlamasıyla sinemada oyunculuk yapmaya başlaması neredeyse birbirine koşut olarak gelişir. Osmanlı döneminde, toplum yapısındaki örf ve adetler kadının evinin dışında olmasına pek sıcak bakmaz. Dolayısıyla sinemaya Türk kadınının girmesi, o dönemde Osmanlı toplumunda yaşayan diğer milletten olan kadınlara oranla daha zahmetli olur. Kadın oyuncuların çoğu azınlıklar ya da göçmen oyuncular arasından bulunur (Onaran, 1999: 21). Türk kadınının tiyatro sahnesinde temsil edilme görevi ise zenne'lere yani erkeklere verilir. "Türkçe oynayan tiyatrolarda kadın rolü özellikle Ermenilerdedir. Ortaoyununda ise kadın 'zenne'dir. Yani kadın rolünde yaşmaklı bir erkek." (Savcı,1973:58)

Türk sinemasında annelik, kadın için olumlu olarak karşılanan ve ailenin olduğu yerde kadından beklenen zorunlu bir koşuldur. Doğurganlığın bu derece önemli olduğu bir toplumda bu görevini yerine getiremeyen 'kısır kadınlar' ezilir ve aşağılanırlar. 80'lere kadar Türk sinemasında çizilen belli başlı iki kadın tipi vardır.

Kadınlar ya namuslu, evinin kadını, çocuklarının anası, cinselliği olmayan (kendi cinsel tercihleri olmayan), sevgi dolu, sürekli bağışlayan, ezildiğini hissetse de gözyaşlarını içine akıtıp evin mutluluğunu bozmayan kadınlardır. Ya da cinselliğinden başka bir şeyi olmayan, kötü, mutlu yuvalara düşman, erkekleri kötü yollara sürükleyen vamp kadınlar. Bu iki ana tipin dışında, filmlerde ortalıkta gezinen, olayın akışı içinde perdede görünen ama varlıkları bile farkedilmeyen kadınlarla dolu Türk sineması (Esen, 2000: 29).

1980’li yıllar Türkiye’nin dışı açıldığı bir dönem olur. Kadınlar iş yaşamına girmeye başlar. Dünyada yaşanan feminist hareket Türkiye’deki kadınlar üzerinde de etkili olur. Bu dönem Batılı anlamda “modern” kadın tipinin oluşmaya başladığı bir dönemdir. Toplumda yaşanmaya başlanan bu değişim sinemada da izlerini bulur.

Hale Künüçen, 80’lerde kadın filmleri diye bir kategorinin oluşmasını, sinemadan eli ayağı çektirilmiş kadın seyircinin sinemaya tekrar döndürülme amacı taşımasına bağlar. 60’larda melodramlarla sinemaya bağlanan kadın seyirci, 70’lerle sinemadan kaçırılmış ve 80’lerle tekrar eski günler geri getirilmeye çalışılmıştır. Ancak bir farkla; artık sorunları işlenen kadınlar köylü değil kentli kadınlardır. 60’larda yaşanan göçle şehre gelip yavaş yavaş kentlileşmeye zorlanan ve iş yaşamına giriş yapan kadınlarla bu kadınların yaşadıkları zorluklar, Türk sinemasının 80’lerden sonraki filmlerinin konularını oluşturur (2001:59).

1960’larda Türkiye’de yaşanan göçten etkilenen kadınların konu olduğu o dönem filmlerindeki ‘ezik ve sinik’ kadınlar, 1980’lerle beraber iş yaşamına girer. O zamana kadar evinde ‘erkeği’nin baktığı kadın, para kazanmayı öğrenir ve ev yaşamında da erkeğiyle eşit koşullara sahip olmayı arzular. 1980 sonrası Türk sinemasında yaşanan bu değişimi Agah Özgüç şöyle aktarır:

Yapımcı-işletmeciler ikilisinin ortaklığı bozuldu ve bu siyasetin bir ürünü olan ‘oyuncu kalıplaşması’ gücünü tümüyle yitirdi. Artık Aliye Rona gibi ‘aşırı şirret’ ve Muhterem Nur gibi ‘boynu bükük’ kadın kişilikleri yok oldu. Bu tipler, gerçekte 1980’li yıllardan çok önce ölmüştü. Bu ‘eski ölümler’in kahramanları sinema tarihi serüveni içinde kartpostallaşırken yeni kadın imajları üretildi ve 1980’li yıllardan sonra ‘kadın filmleri’ türüyle bu ‘devrimci imaj’, genel olarak ‘sömürüye, ezilmeye baş kaldıran kadın’ tiplerinde merkezleşti...(Özgüç, 1988:22-23)

Nilgün Abisel'e göre, birçok filmde kadın karakterin toplumsal varlığı doğrudan anneliğe bağlanmış ve anneliğin yüceltilişi, en güçlü melodramatik mekanizmalardan biri olarak kullanılmıştır. Bu nedenle, rolüne sadık kadının, bedenini, bir yuva kurup anne olmanın dışında cinselliğe kapalı tutması hayati bir önem taşımaktadır (Abisel, 2000:176).

Türk toplumunda kadının ve dolayısıyla anneliğin temsili açısından popüler filmler, araştırılmaya çok müsait bir alan olarak düşünülebilir. Bunun nedeni özellikle Yeşilçam Sineması'nda aileye yönelik olarak yapılan filmlerin yoğunlukta olması ve yerli sinemada melodramın ayrı bir tür olarak ayrıştırılabiliyor olmasıdır.

Ailenin temel yapı taşı kadındır ve kadının sunumu bu tür filmlerin anlatılarında ön plana geçer. Bunu Nilgün Abisel şöyle açıklar:

Popüler film türleri arasında kadını ele alış açısından temelde hiçbir fark olmadığı düşünülebilirse de; özellikle 60'ların ortalarıyla 70'lerin ilk yıllarında, kadın karakterlerin anlatı içinde iyice ön plana çıktığı görülmektedir. Bu nedenle, özellikle "aile filmi" denilen bu filmlerde karşılaşılan temaların çoğunu 'Kadın kendini feda etmelidir' başlığı altında toplamak mümkündür (Abisel, 1994: 192).

Bir tür olarak melodram sinemasının genel özelliklerine ve Yeşilçam melodramlarının geçirdiği tarihsel sürece kısaca göz attıktan sonra örnek filmlerin incelendiği kısımda yapılacak olan çözümlerle birlikte melodram filmlerin yapısı daha net olarak açıklanabilecektir.

II-4. ÖRNEK FİLMLERDEKİ ANNELİK TİPLERİ

Örnek Yeşilçam filmlerinde anneliğin nasıl temsil edildiğine geçmeden önce melodramın köklerini aldığı edebiyatta anneliğin nasıl sunulduğuna kısaca bakmak yararlı olacaktır. Ann Kaplan'ın bazı edebi anlatılardan yola çıkarak yaptığı bu çıkarımlar bize inceleme ve değerlendirme kısmında yol gösterici olacaktır. Kaplan'a göre sanayileşmeyle birlikte ortaya çıkan roman ve öyküde anneler 'zalim, ahmak, sahiplenici' gibi birçok varyasyon dışında ya kendini ailesine adayan "evdeki melek" olarak sunulur ya da 'sadist, kıskanç olan zalim anne' tipi içerisine hapsedilir. Kaplan üç önemli noktaya dikkati çeker. İlki, annenin bu tür anlatılarda kendi öznel bakışından sunulmak yerine çocuğun bakışından sunulmasıdır. İkinci olarak eğer anne merkezde sunuluyorsa ya "doğru" pozisyonu ihlal ediyordur, ki bu durumda anlatı onu cezalandırır ve Babanın Yasası tarafından yeniden "doğru" pozisyonuna döndürülür ya da anne sadist, kıskanç olan "kötü" bir annedir. Cinselliği, şeytan oluşuyla ilişkilendirilerek tanımlanan bu tür annelerin bulunduğu anlatılarda çocuğa özgürlüğü kazandırılırken annenin durumunda kötüye doğru bir gidiş söz konusudur. Önemli son nokta da anne-çocuk ilişkilerine anlatıda nasıl yer verildiğine ilişkindir. Anne-kız çocuk arasındaki ilişki anne-erkek çocuk arasında yaşanan ilişkiye nazaran daha olumsuz çizilir. Anne figürünün bulunduğu fedakarlık ve duygusallığın başat öge olduğu romanlar, anneliğin acıklı tarafına vurgu yapar ve kadınların sosyal onaylanma ve zorlanma nedeniyle dayandıkları acıların bazılarını ortaya çıkarır (Kaplan, 1987:116-119).

Sinemada genel olarak iyi ve kötü olmak üzere iki tür anneden söz edilebilir. Diğer annelik türleri ise bu iki ana kategorinin altında yer alır. Annenin iyi ya da kötü oluşu çocuğun bakışına göre biçimlendiğinden bunun kökenini çocuğun annesiyle meme ilişkisine kadar dayandırabiliriz. Melanie Klein, iki tür memeden söz eder. Ona göre tatmin edici yanı gözönüne alındığında meme sevilir ve “iyi” olarak algılanır; hayal kırıklığının kaynağı olarak da nefret edilen “kötü” meme vardır (Klein’den aktaran Yalom, 2002:154).

Sinemada annelik tipleri aslında çok önemli bir konu olduğu halde Türk sinemasında henüz annelik tiplerine yönelik bir araştırma yapılmamıştır. Jeanine Basinger 1930-1960 yılları arasında Hollywood’da çevrilen filmlerden yola çıkarak annelikle ilgili bir araştırma yapar ve anneler üzerine bir sınıflandırma oluşturur. Ona göre romantik filmlerde bir düzen vardır. Kadın aşık olur, aşkı kabul eder, erkeğini seçer ve evlenir. Annelikle ilgili filmlerin hepsi bir erkekle ve romantizmle ilgilidir. Ona göre kime sorsanız Hollywood’un anneliğe bakışının pozitif olduğunu söyler. Genç anneler, yaşlı anneler, şişman anneler, ince anneler ve tüm anneler iyidir ve tüm kadınlar iyi anne olabilir. Ancak filmlere bakıldığında bunların çoğunun aldatıcı olduğu, sadece bir kısmının doğru olduğu anlaşılır. Her ne kadar birbirleri arasında geçişler olabilsede Hollywood filmlerinden yola çıkarak Basinger, dört tür anneliğin varlığından söz eder.

- 1- *Evlenmemiş anneler*: Kadın filmlerinde en yaygın görülen anne tipi
- 2- *Mükemmel anneler*: Çok az yer verilen türdür... Bu anne örneği erkek çocukların olduğu filmlerde vardır.

- 3- *Kurban edilen anneler/Harcanan anneler*: Zor hayat koşulları karşısında çocuklarını bırakıp gitmek zorunda kalan annelerdir...
- 4- *Yıkıcı anneler*: Bu gruba giren kadınlar, kendi uzmanlık alanlarında büyük yeteneklere sahiptir... *Psycho* (1960, A.Hitchcock) ve *Now Voyager* (1942, I.Rapper) film örneklerindeki anneler, çocuklarının aşık olmasını önlemeye çalışır ve onların yaşamı sevmesine karşı koyar. Özellikle bu gruba giren kız anneleri kendileri olmadan kızlarının başarıya ulaşamayacağı inancını benimserler.

Her kategorideki kadınların rolleri, çocuklarını ve onlara babalık eden adamlarla ilişkilerini de içeren bazı spesifik davranışları yansıtır. Örneğin evlenmemiş annelerin olduğu filmlerde etraflarında bu annelere yardım eden hiç kimse yoktur. Bu tür anneler, bir kocanın ya da ailenin koruması olmaksızın ya da herhangi bir ekonomik güvence ve eğitim olmaksızın yaşamlarında çocuk yetiştirmeye girişen kadınlardır. Bu tür hikayelerin olduğu filmler tecrübesiz genç bir kızın aşık olduğu ve kötü şans sonucu hamile kaldığı filmlerdir. Ya da kadın evlidir ama kadının kocası ya ölmüştür ya da ortada yoktur, erkeğin ailesi de kızı ve çocuğunu reddeder. Bu filmler izleyiciye, cinselliği olduğu takdirde kadının risk altında olduğu gerçeğini söyler. Kadının cinsel özgürlüğü ya da eşitliği yoktur. Eğer kadın hamile kalırsa ve onunla evlenecek erkek olmazsa ya da kadın evliyse ve kocası bir şekilde ortadan kaybolmuşsa kadın şanssız sayılır. Bu filmlerde sadece kadın değil aynı zamanda çocuk da risk altındadır. Kadının eğitimi yoksa veya geçmişinde para kazanmamışsa, o evde yokken çocukla kim ilgilenecektir? (Basinger ve Knopf, 1993:392-444)

Aslında bu tür annelerin olduğu film örnekleri Türk sinemasında da mevcuttur. Bu annelerin durumları da yabancı filmlerdekinden farksızdır. Türk sinemasında evlenmeden çocuğu olan kadınlar filmin sonunda çocuğun gerçek babasıyla evlenir. Evlenmeden çocuk doğuran kadının durumu, zaten aşık olduğu, çocuğunun gerçek babasıyla evlendirilmesiyle meşru bir zemine oturtulur. *Sana Dönmeyeceğim* (1969, Mehmet Dinler) ve *Ayşem* (1968, Nejat Saydam) filmleri örneğinde olduğu gibi evli olmadığı halde kadının çocuk doğurmasına, çocuğunun gerçek babasıyla evlendirilmesiyle meşruiyet kazandırılır.

Türk sinemasında, 1965-1975 yılları arasındaki melodram film örnekleri incelendikten sonra anneliğe ilişkin belli kategoriler oluşturulmuştur. Bu kategoriler oluşturulurken incelenen melodram film örneklerinde sıklıkla yinelenen annelik tiplerine bakılmıştır. Toplumda karşılığını bulan bu anne tipleri, inceleme esnasında kolaylık sağlaması açısından belirgin özelliklerinden yola çıkılarak sınıflandırılmıştır. Bu sınıflandırma sonrasında karşımıza fedakar, evlenmemiş, eril (güçlü), üvey annelerle birlikte bir de çocuğu olmayan kadınlardan oluşan beş annelik kategorisi çıkmıştır.

II.4.1 - FEDAKAR ANNELER:

Anneliğin bir başkasının bakışına ya da değer yargısına ihtiyaç duyması ya da onlar tarafından tanımlanması, anneliğin idealize edilmesini de beraberinde getirir (Phoenix ve Woollett, 1991:13). Filmlerde sürekli ideal hale getirilmiş “iyi” anne modelleri ortaya çıkarılır. “İyi” anne olmanın çerçevesini çizen bu etkinlikler, kadını,

kendi çıkmazından kurtarmak yerine bu kısır döngüye yeniden dahil eder. Çünkü çizilen bu rolle kadın, kendi gelişimine izin vermeyen kapalı dünyası içine iyiden iyiye hapsedilir. Freud'un sembolik olarak kurduğu "iyi" ve "kötü" anneler (Kaplan, 1987: 121) melodram sinemasında sıkça karşılaşılan ve birbirine karşıt olarak kurulan iyi ve kötü anne modellerine benzer.

Yerli filmler çoğunlukla "fedakar" ya da "iyi" anneler üzerine eğilir. Bu tür annelerin cinsel arzuları yoktur. Kadın, bireysel arzularının yerine çocuğunun baba olarak kabul ettiği kişiye yönelir; böylece kadın kendini anneliği üzerinden tanımlar (*Selvi Boylum Al Yazmalım*, 1977, Atıf Yılmaz) ya da bütün hayatı boyunca cinselliğini bastırıp kocasına verdiği söz gereğince çocuğunun doktor olması için çabalar (*Kızım Ayşe*, 1974, Yücel Çakmaklı).

İncelenen filmlerde anneliğin toplumsal cinsiyetle ilişkili olarak kadınlara atfedilen bir değer olduğu görülür. *Kızım Ayşe* filmi bir erkeğin ve bir kadının eşleri öldükten sonra çocuklarıyla ortada kalışlarını anlatan bir filmidir. Bu açıdan film, toplumsal cinsiyetle annelik ve babalık arasındaki ilişkinin incelenmesi açısından iyi bir örnektir. *Kızım Ayşe* filminde tıpkı Fatma'nın (Yıldız Kenter) kocası gibi salgın hastalıktan ölen komşusu ölmeden evvel kendi kızı Melahat'i, Fatma'ya emanet eder. Halbuki ölen kadının kocası sağdır, çocuk yetim kalmaz. Ancak *Kızım Ayşe* filminde ölen kadının kocasıyla Fatma arasında geçen diyalog ilginçtir. Fatma, adama, çocuğun onun çalışma hayatı boyunca ayağına bağ olmaması için Melahat'e annelik yapmayı canı gönülden kabul edeceğini söyler. Uzun bir süre sonra (sekiz yıl kadar) komşusu (Şükran Güngör), Melahat'i almaya gelir. Yeni bir yuva kurduğunu söyler.

Bu annelik ve babalık olgusu açısından kadın ve erkek arasındaki önemli bir farkı da ortaya koyar. Erkek karısını kaybetse de yeni bir yuva kurabilirken, kadın yeni bir yuva kurmak yerine kaybettiği kocasına verdiği sözü de tutarak kendini çocuğunu büyütmeğe adar. Film, annenin olmadığı bir yerde onun yerini alacak kişinin de ancak bir başka kadın olabileceği iletisini vermesi açısından önemlidir. Annelik, kadınlıkla bir tutulur. Çocuğun erkeğin iş yaşamında, ayağına dolanacağı fikri, kadının kendisi tarafından dile getirilirken aynı şey kadının durumu için söz konusu bile değildir. Oysa kadın kızını okutabilmek için bir yandan dikiş diker öte yandan evlere temizliğe gider. Gerektiğinde kızının namusu için adam öldürür ve hapis yatar. Filmin final sahnesinde, hukuk da hakimin söyleminde görüldüğü üzere kızının iffetini korumayı hafifletici bir sebep olarak sayar.

Bakirelik anlatısına eşlik eden iffetini koruma sorumluluğu kadını platonik aşka sürüklemekte; kadın karakterin toplumsal açıdan var oluşunun anneliğe bağlanması gibi, cinsel var oluşu da bakireliğe bağlanmaktadır. Bunlardan biriyle fedakarlık, ikincisiyle namus öykülerinin temel eksenleri oluşturulmaktadır (Abisel, 2000:185).

Seçil Büker, *Üç Adam Bir Bebek (Three Men and a Baby, 1987, Leonard Nimoy)* filminden yola çıkarak yaptığı değerlendirmede önemli bir noktaya işaret eder: “...Bebek bakmak erkek kimliğinin bir parçası değil. Başlangıçta ondan kurtulmak istemeleri doğal. Ama hoşlarına giderse bu işi üstlenebilirler. Baba anneliği seçebilir, oysa kadının seçim hakkı yok.” *Kızım Ayşe* filmi de bu tezi doğrular. Filmde çocuklara bakma görevi kadının ilgi alanıymış gibi gösterilir. Bu filmde de baba, annelik yapmayı yaşamını düzene koyduktan sonra tercih eder ve ilk başta bu görevi yabancı da olsa başka bir kadına verir.

Türkan Şoray'ın hem senaryosunu yazdığı hem de yönetip oynadığı *Dönüş* (1972) adlı filmde Gülcan (Türkan Şoray), kocası Almanya'ya gidince, köyün ağasının sarkıntılıkları karşısında direnir, çocuğuna bakmak için toprağı ekip biçer ve kocasına mektup yazmak için köyün öğretmeninden okuma yazma öğrenir. Kadının okuma yazma öğrenmeye kalkması ve mektuplarını kendi yazmak istemesi köy halkı tarafından iyi karşılanmaz. Gülcan'ın öğretmenle ilişkisi olduğunu düşünen köy halkı, Gülcan'ın Almanya'daki kocasına mektup yazar. İbrahim (Kadir İnanır), yanında Almanya'dan getirdiği yeni eşi ve çocuğuyla, karısının 'kirlettiği' namusunu temizlemek üzere köyüne dönerken yolda kaza yapar ve ölür. Kaza sonucunda hayatta kalan çocuğa, Gülcan'ın sahip çıkması ve onu, henüz kaybettiği çocuğunun yerine koyması *Kızım Ayşe* örneğinde olduğu gibi annenin ve kadının yaptığı bir başka fedakarca sahiplenme öyküsüdür. Kadın, kendi çocuğunu kaybetmiş olsa da anneliğini başka bir çocukla sürdürmeye devam edebilir. Annelik, kadın için yazılmış en büyük yazgıdır.

Kızım Ayşe filminde Fatma, kendi kızını okutmak için şehre gelir. Ancak şehirde yaşamakta çok büyük zorluklar çeken anne ile kızını Melahat'ın babası yanına alır. Fatma yaşadığı evde temizlik işlerini yapmaya başlar ve iki kızın da bakımından sorumlu tutulur. Anne ve babalarının yokluğunu fırsat bilerek iki kızın tatile gittikleri sahnede, evde bulunduğu halde kızların gidişine engel olamayan Ayşe'nin annesi Fatma, erkek egemen sistemin temsilcisi "baba" tarafından azarlanır. Melahat'ın babası, "analık edersin diye kızları sana bırakıyorum ama sen iki kıza sahip olamıyorsun", diyerek kadının anneliğini sorgular. Bu cümleyle bir yandan da ailenin, çocukların yaşamında ne kadar önemli olabileceği vurgulanmış olur. Yalnız

olan bir kadın, çocuğuna bile sahip çıkamamaktadır. Oysa başında bir erkek olsa durum daha farklı olabilecektir.

Filmin sonu fedakar anneden yana biter. Melahat, evli olmadığı halde cinsel ilişkiye girer ve girdiği bu ilişkiden de hamile kalır, Ayşe, okuyup doktor olur ve köyüne geri döner. Film bir yandan da köy ve kent değerlerini sorgulamaktadır. Her ne kadar üvey anne de olsa, kentteki annenin kızının başını boş bırakmasının karşısına, fedakar annenin kızına sahip çıkması alternatif bir değer olarak konur. Çünkü kentteki anne, kızının hamile kalmasını engelleyememiştir ama köy değerlerini temsil eden anne, kızını tecavüze uğramadan önce o adamı öldürerek kızının namusunu korumasını bilmiştir. Olması gereken anne, fedakarlık yapan anne iken babalığa ilişkin bir karara filmin sonunda varılamamaktadır ki bu da filmde, çocukların ktt ya da iyi yolu seçmelerinde annelerin payının büyük olduğunun gizliden gizliye de olsa altının çizildiğini gösterir.

Filmdeki bir başka annelik temsili de Melahat'in anneliğidir. Melahat'in, kendisini hamile bırakan Mehmet'e hamile olduğunu söylediği sahnede, Mehmet haberi duyduğu halde olaya duyarsız kalır. Buna kızan Melahat'le Mehmet'in aralarında şöyle bir konuşma geçer:

Mehmet: "Adi romanlardaki gibi sevinçten havaya sıçrayıp bu kutsal hediye yi verdin diye, sana tapıyorum diye diz mi kecektim."

Melahat: "Bırak alayı ciddi bir konu bu Mehmet."

Mehmet: "Bunu sen dşnseydin kızım."

Melahat: "Sevişirken böyle konuşmuyordun ama"

Mehmet ve Melahat arasında geçen konuşmadan bir yandan Melahat'e karşı yapılan haksızlığın suçlusu olarak Mehmet'i görürken öte yandan da anneliğin ancak adi romanlarda yüceltiildiği sonucunu çıkarırız. Adi romanlardan kasıt kadın hedef kitle için hazırlanmış, gözyaşlarının, aşkın, ihanetin bol olduğu ucuz romanlardır. Bu tür romanlarda bebek, aile için kutsal bir hediyedir. Cinsellikten zevk almak erkeğe aitken, cinselliğin sonuçlarına katlanmak kadının sorunu olarak gösterilir.

Genel olarak fedakar annelerin olduğu bu tür filmlerde ya kadınlar kocalarını kaybetmiş ya da bir şekilde onlardan ayrı kalmışlardır. Kadınlar ikinci bir evliliğe çoğunlukla çocukları adına düşünerek karar verir. Kadınlar, tıpkı *Sultan* (1979, Kartal Tibet) ya da *Sevgili Babam* (1969, Aram Gülyüz) filminde olduğu gibi, ikinci evliliklerini, kendileriyle aynı durumda olan erkeklerden farklı bir amaçla yapar ki o da çocuklarının bir babaya olan ihtiyaçlarıdır. Oysa aynı durumda olan babalar, genellikle kendileri o kadına aşık oldukları için yeniden evlenmeyi düşünür. *Sen Bir Meleksin* (1969, Nejat Saydam) filminde kimsesi olmayan ve çok başarılı bir öğrenci olan Hülya, kalacak yeri olmadığı için okulun yatakhanesinde yaşamaktadır. Bir gün bir iş teklifi alır. Altı çocuğu olan ve karısı ölmüş, aksi bir adamın çocuklarına öğretmenlik yapacaktır. Bu fikir Hülya'yı korkutur ama yine de teklifi kabul eder. Gittiği evde birçok zorlukla karşılaşacak olan Hülya kendini çocuklara sevdirmeyi kısa sürede başaracak fakat Orhan Bey'e bir türlü yaklaşamayacaktır. Ancak sonunda Orhan, Hülya'ya aşık olur ve evlenme teklif eder. Burada olduğu gibi yalnız olan babalar, babalığın getirdiği sorumluluklara belli bir noktaya kadar dayanıp daha sonrasında yeni bir yuva kurar ve çocuklarına yeni eşiyile birlikte bakarken yalnız

olan anneler, yeni bir yuva kurmaya daha soğuk bakarlar ve genelde birçok zorlukları olmasına rağmen bunlara tek başlarına göğüs gererek çocuklarını büyütürler.

Başrollerini Tarık Akan'la Hülya Koçyiğit'in paylaştığı, Orhan Aksoy'un yönettiği 1972 yılı yapımı olan *Kaderimin Oyunu*'nda, babasını küçük yaşta yitiren bir kaptanla genç bir kızın öyküsü anlatılır. Bülent (Tarık Akan) İtalya'ya deniz seferine giderken içinde bulunduğu gemi batar ancak Bülent şans eseri kazadan kurtulur. Basından kaza sonrasında hayatta kalan olmadığını öğrenen Selma'nın (Hülya Koçyiğit) yaşadığı yerde aynı gece deprem olur. Selma anne ve babasını depremde kaybeder. Depremden bir tek Selma kurtulur, ancak onu aramaya gelen Bülent'e Selma'nın da depremde öldüğü söylenir. Selma yıkıntılar arasında tanıştığı yaşlı bir adamla İstanbul'a yerleşir ve kendini dine adar. Bülent, arkadaşı Erol'un annesini (Şükriye Atav) kendi annesi gibi sevmektedir. Erol'un annesi ise oğlunun gece hayatından şikayetçidir. Sonunda oğlunu evlendirmeye karar verir ve görüp beğendiği Selma ile kendi oğlunu evlendirir. O sırada iş için dışarda olan Bülent, düğün gecesi eve gelir ve eski sevgililer düğün günü karşılaşırlar. Selma ve Erol imzaları attıklarından Bülent'le birbirlerine olan aşklarını içlerine gömer. Aynı gece Erol'un gece yaşamından tanıdığı kişilerle arasında bir kavga olur, Erol cinayet işler ve kaçır. Ertesi gün, kendisi yerine yolda kaza yapmış bir başkasına kazada kendisi ölmüş süsü verir.

Bir gece ansızın Selma'ya gelen Erol, o gece onunla birlikte olur. Selma, o gece Erol'dan hamile kalır. Ancak kocasının yaşadığına dair bilgiyi gizli tutacağına yemin eder. Hamileliğinin anlaşılmasından sonra Selma için zor günler başlar. Çocuğun

babasının kim olduğunu verdiği sözden dolayı söyleyemeyen Selma, “namussuzlukla” suçlanır ve evden kovulur. Bülent’le eski mektuplarını bulan kaynanası Bülent’i de evden kovar.

Bülent, Selma’yı terketmez ve onun geçiminden kendini sorumlu tutar. Selma’nın bir oğlu olur. Bu arada “çocuk, günahın bedelini ödemesin” diye Bülent, çocuğu nüfusuna geçirir. Toplum, nikahsız oldukları için Selma ve Bülent’e baskı yapmaya başlar. Bu sırada Erol gizli de olsa sokaklarda dolaşmaya başlar ve annesine yaşadığını, başından geçenleri anlatır. Sonrasında ise kendi arkasından iş çevirdiklerini düşünen Selma ve Bülent’ten intikam almak için Selma’nın yaşadığı eve gelir. Onları birlikte görür. Eve girer ve çocuğu alır, kaçar. Onun arkasından da Selma, Bülent ve komşuları koşar. Erol çocuğu öldürecekken tüm gerçek Erol’a anlatılır. Selma “Sana verdiğim yeminin sonu bu mu olacaktı? Namussuz mu olacaktım? Senin yüzünden kötülükle damgalandım. Bir de gözlerimin önünde çocuğunu öldürüyorsun. Kendi annene üzülmesin diyordun, ben de anneyim, bana niçin acıımıyorsun” der. Erol’un verdiği cevap anneliğe ilişkin değinilen tezleri destekler niteliktedir. “Acımayı hak etmiyorsun da ondan”. Erol’a göre acınacak anne, kendi annesi gibi, “iyi” ve “namuslu” anneyken, “namussuz” bir kadın olan “kötü” anneler acınmayı hak etmezler. Anneye acımak için annenin bunu hak etmesi ve “namuslu” olması gerekir. Filmin sonunda Erol ölür. Bülent ve Selma ise yeni bir aile kurar. Babaanne ise oğlu gerçekleri anlattıktan sonra torununu kabul eder. Film, babannenin önceleri kabul etmediği torununa sarılmasıyla biter.

Çocuğun kimden olduğunun bilinmesi kadının toplum içindeki itibarı açısından önemlidir. Toplumda kadının hamileliği kendi kocası tarafından olduğu takdirde meşru sayılır. Aksi takdirde anne “kötü anne” olarak görülür. Ancak Selma kocasına verdiği yemini bozmaz. Sırf eşine verdiği söz yüzünden evden kovulur, toplum tarafından dışlanır, sevdiği adam kendisinden nefret eder. Bütün bu zorluklara katlanır. Dayanma sebebi olarak karnında taşıdığı bebeğini gösterir. Fedakar anneler bu filmde olduğu gibi, çoğunlukla “iyi” olduğu halde yanlış anlama sonucu “kötü” zannedilen annelerdir. Bu tür annelerin olduğu filmlerde çekilen türlü sıkıntılardan sonra filmin sonunda annenin hak ettiği “iyilik” mertebesi kendisine yeniden verilir. Kadın, zorluklar karşısında bir sınavdan geçirilir. Sınavın sonu ise genelde sarılmayla biten mutlu bir aile tablosudur.

Safa Önal’ın 1970 yılında yönettiği *Buğulu Gözler* filminde her ikisi de sevdikleri insanlar tarafından aldatılan Canan (Türkan Şoray) ve Faruk (Murat Soydan) birbirlerini sever ve evlenirler. Uğur ve Dilek adında ikiz kız çocukları olur. Filmde, Canan’ın kızlarına karşı çok ilgili davrandığına ilişkin sahneler vardır. Çocuklarının doğum gününde Faruk’un eski sevgilisi de davete katılır ve ailenin mutluluğunu kıskandığını, biraz daha sabırlı olsaydı Canan’ın yerindeki kadının kendisi olabileceğini üst seste söyler. Bir gün Canan kızlarını dışarı gezmeye çıkarır. Dilek, aniden yola çıkar ve bir arabanın çarpması sonucu ölür. Kızının telaşından hastaneye koşan Canan, Uğur’u da orada unuttur. Uğur’u kaybettiği yere geri dönen Canan, Uğur’u bıraktığı yerde bulamaz. Buna çok üzülen Canan, “biri cennette yatıyor biri de hayatımı cennet etsin” diye feryatlarda bulunur.

Canan ve Faruk arasında geçen diyaloglardan Faruk'un çocuklarının acısını unutmak için yeni bir çocuk istediğini öğreniriz. Ancak Canan, çocuklarının hâlâ onun kollarında, bağrında onunla beraber yaşadığını söyler ve kocasına tepki gösterir. Faruk, eşinin yeniden “anne olunca ölümleri unutacağını” söyler. Canan ise bir daha çocuk sahibi olamayacağı gerçeğiyle duruma daha da üzülmektedir.

Çocuklarını kaybeden Canan “kısır” olan kadınlardaki üzüntüye benzer bir ruh haline bürünür. Çocuksuz kadın mutsuz bir kadındır. Filme de adını veren şarkıyı söyler:

Çocuklar çiçek sever,
Kadınlar çocuk özler,
Gülmeyi bilmedin hiç,
Buğulu Gözler..

Birçok filmde öz annenin yerini almak isteyen “kötü” kadınlar olduğu gibi bu filmde de kötü kadın, Canan'ın yerini almak isteyen Faruk'un eski sevgilisidir. Çocuklarının ardından Canan'ın acı çekmesinden faydalanıp ona çocuklarını hatırlatacak şeyler yapar ve acısını sürekli taze tutar. Sonunda Canan bir süre akıl hastanesine yatırılır. Hastanede kısa süre kalan Canan “Bir daha çocuğum olmayacak. Faruk, genç, yeniden baba olabilir, ölümlerin acısını unutabilir, tüm bunlara karşın kocamı da seviyorum” diye düşünse de evden ayrılmaya karar verir. Evden ayrılırken masanın üzerine bıraktığı mektubunda “Hiç değilse Faruk'u kurtarmalıyım, onu mesut etmeliyim” diye yazar ve mektupta Almanya'ya çalışmaya gideceğini belirtir. Kadın kocasını ne kadar sevse de ailede fedakar olan taraftır. Çocuğu olmadığı için kocasının üzülmelerini istemez ve evden ayrılır. Mektubunda “senin mukaddes olan babalık isteğine cevap veremeyeceğim” diye yazar. O esnada kaybolan kızları Uğur da bulunmuştur. Çocuğun bulunması bir aileyi yeniden birleştirir. Film, Almanya'ya

gitmek üzere gara gelen Canan ve Canan'ın peşinden gelen Faruk ve Uğur'un garda sarılmalarıyla biter. Çocuğa sarılan Canan “gözyaşım, ak sütüm, canım evladım benim” der. Filmde sıkça üst açılardan faydalanıldığı görülmüştür. Sinema dilinde üst açılar, izleyicide psikolojik olarak çaresizlik, yalnızlık duygularını hissettirir. Yönetmen, özellikle Canan'ın çocuklarını kaybettiği sekansta üst açıdan faydalanmıştır. Çocuklarını kaybetmiş bir ananın acılarına bu kamera açılarıyla seyirci de ortak edilir.

Yönetmenliğini Mehmet Dinler'in yaptığı *Talihsiz Yavrum* (1974) filmi, üç anne örneği birden kullanıldığı için incelenmeye değer bir filmidir. Filmde Reşat (Engin Çağlar) ve Zeynep (Fatma Girik), biri hizmetçilik biri de şoförlük yaparak ailenin yanında çalışmaktadır. Evin hanımı ve beyi olan Orhan ve Süheyla bir süre önce çat kapı evlenip gelmişlerdir. Zengin ve okumuş olan Orhan eş olarak annesinin deyimiyle “soğuk nevale” olan Süheyla'yı seçer. Süheyla kaynanasının yakındığı gibi, “üstelik de kısır”dır ve uzun süredir çocukları olmaz. Aliye Rona'nın canlandığı kaynana, oğluyla gelini hakkında konuşur ve onun kendisine layık bir gelin olmadığını söyler. Eşine kalkıp kahvaltı hazırlamadığını ve kadınlık görevlerini yerine getirmediğini söyler. Orhan'a annesi “Soyumuz kuruyacak, ben susucam öyle mi? Seneler geçince çocuk veremediği için düşman olursun karına” der. Sonunda annesinin ısrarlarına dayanamayan Orhan, “kendisine çocuk vermeyen” karısından boşanmaya karar verir. Süheyla'ya “Baba olmak benim en tabi hakkım” der. Orhan, “ikimiz de bedbaht mı olalım istiyorsun” diyerek annesinin kendisine bulduğu Necla ile evleneceğini söyler. Kadın, çocuğu olmadığı takdirde kocası tarafından terkedilme tehlikesiyle karşı karşıya kalır. Kocanın, karısının kısırlığını önemsemediği ancak

kadının çocuksuz olmaya dayanamadığı durumlarda da tıpkı *Buğulu Gözler* filminde olduğu gibi kadın başka memleketlere kaçmaya hazırlanır. Filmden filme göre değişse de çocuk, bir ailenin mutluluğu ve devamı olması açısından her iki eş için de çok önemlidir.

Zeynep ve Süheyla'nın hamileliği aynı zamana denk düşer. Bir süre sonra Süheyla'nın hamileliğinin sahte gebelik olduğu anlaşıldığında eşiyle ilişkisi de tehlikeye girer. Bu arada Reşat ve Zeynep de doktordan çocuklarında kan uyumsuzluğu hastalığı olduğunu öğrenirler. Çocuğun arada bir kanı değişecek ve bu da onlara biraz pahalıya mal olacaktır. İlk çocukları öldüğünden bu haber aileyi yıkar. Reşat'ın aklına çocuklarını, evliliklerinin devamı, doğacak çocuğa bağlı olan Süheyla ve Orhan'a vermek gelir. Uzun bir seyahate çıkacak olan Orhan'a yalan söylemeyi “hem mutlu bir yuvayı hem de ölecek bir çocuğu kurtarmak söz konusu” olduğu için Doktor Kamil de kabul eder. Bu fikre Zeynep “bir çocuk ananın parçası demektir, kolunu bacağını bir başkasına verebilir misin?” diyerek başlangıçta karşı çıkar. Reşat “kangren olaksa veririm” diyerek karısını ikna etmeye çalışır ve sonunda da başarır. Süheyla, Zeynep'i çocuğun “bir annesi bensem öteki annesi sen olacaksın” diyerek avutmaya çalışır.

Çocukları olduğundan “yuvası kurtulan” Süheyla “mutluluğumuzu sana borçluyum Zeynep, ona kendi çocuğum gibi bakacağım” der. Bebeğe Doğan adı verilir. Doktor ise “Doğan'ın iki kadını kardeş yaptığını söyler”. Zeynep anne olarak duygusal davranır ve “anasının bağı çocukların yeri (...) o benim ben onun sevgisine muhtacız” der. Reşat, eşinin duygusal davranmasına kızar ve mantığını kullanmasını

ister. Ancak Zeynep “ana olmayan bilemez” diyerek duygularında ısrar eder ve kestirip atar. Bu filmde annelik farklı bir duygu olarak yüceltilir. Orhan’ın annesi ise bu sefer de Doğan’ın sürekli Zeynep’in yanında olmasından dolayı gelinine kızar. Orhan da annesine “eskiden kısır diye söylenirdin, şimdi de analığına taktın” der. Bebek de sanki annesinin Zeynep olduğunu bilirmiş gibi Zeynep’in kucağına gelince ağlamayı keser. Bir gün Zeynep’in Doğan’ı emzirdiğini gören kaynanası “sütü zehirli onun, bak kendi çocuğu yaşıyor mu?” der. Orhan ise “oğlumun hayatıyla oynayan öz anası bile olsa affedemem” der ve Zeynep’i evden kovarlar. Zeynep, eşine “göğsünde ana kalbi taşısaydın sen de benim dediklerimi derdin, sen de babalık hissi yok mu hiç” der. Kocası, sürekli Zeynep’e duyguları bir kenara bırakmasını “aklın hislerden daha üstün” olduğunu söyler. Doktora “çocuğumdan ayrı yaşayamam” diyen Zeynep’in haline üzülen doktor da “bir ananın yavrusundan ayrılmasının acı bir şey” olduğunu söyler. Zeynep’in yokluğunda Doğan iyice huzursuzlaşır. Süheyla, Zeynep’e “Senin kokunu almadan, senin sütünü emmeden susmuyor Doğan” der. Oğlunun patiklerini öpüp koklayan Zeynep “ağlıyor yavrucuğum, ana yüreğimle seziyorum bunu (...) ben de özlüyorum seni ama elimden bir şey gelmiyor” der.

Doğan’ın sünnetinin yapılacağı gün Zeynep dayanamaz ve oğlunun kaldığı eve gidip sütlaç götürür. “Bizde adettir, sünnet çocukları annelerinin elinden yaptığı sütlaçtan yer” diyerek getirdiği sütlaçı Süheyla’ya uzatır. Yanlarına gelen kaynanası, sütlaçı alır ve yere atar. Sütlaç tabağı kırılırken aynı anda da sünnet olmuş olan Doğan’ın kanaması başlar. Yolda kaza yaparlar ve arabayı süren Doğan’ın öz babası Reşat kazada ölür. Ölmeden Orhan Bey’den karısını affetmesini ister. Affedilen Zeynep, oğlunun yaşadığı eve yeniden geri döner. Süheyla bu sefer gerçekten hamile kalır ve

kendi çocuğunu doğurur. Kendi çocuğu olunca Doğan'a hiç yüz vermeyen Süheyla çocuğa da eziyet etmeye başlar her fırsatta Doğan'ı döver. Doğan'sa Zeynep'e koşar ve "beni çok sev Zeynep teyze, çok sev, annemmiş gibi sev" der. Selçuk'un doğumuyla Süheyla da tam bir "kötü" ve üvey anne olur. Selçuk çok ağır hasta olur ve eve doktor çağırılır. Süheyla'nın Doğan'a davranışlarını gören Doktor, Süheyla'yı azarlar ve Doğan'ın Zeynep'in çocuğu olduğu gerçeğini söylerken onların konuşmalarını duyan Doğan evi terkeder. Doğan, daha önce Zeynep tarafından götürüldüğü babasının mezarına gider. Orada uyurken beyazlar giymiş annesi ve ölen babasıyla çok mutlu olduğu rüyalar görür.

Bu esnada Süheyla da doktorla konuştuğunu düşünerek koltukta arkası dönük olarak oturan kocası Orhan'a tüm gerçekleri anlatır. Orhan, çocukları Selçuk hastalığında Doğan'ı sayıklıyor diye aradığı Doğan ve Zeynep'i Reşat'ın mezarının başında bulur. Eve gelmesi için af dileyen Orhan'a Zeynep, "benim evim kocamın yanı" yanıtını verir. Filmin sonunda evde yangın çıkar, Zeynep, o sırada evde olan Doğan ve Selçuk'u yangından kurtarır. Selçuk, Süheyla'nın, Doğan da Zeynep'in kucağındaiken Orhan, Zeynep'e onların da kendileriyle birlikte yaşamalarını istediğini söyler, Zeynep de buna razı olur. Anne-çocuk aynı karedeyken film biter.

Talihsiz Yavrum üç anne tipine de yer vermesi nedeniyle çalışma açısından önemli bir film sayılabilir. Filmde çocuğunun yaşaması uğruna onu bir başka aileye verecek kadar fedakar olan bir annenin karşısına "kötü" üvey anne örneği çıkarılır. Başlangıçta çocuğu olmadığı için Doğan'la gerçek bir anne gibi ilgilenen Süheyla kendi çocuğu olur olmaz tıpkı bir üvey anne gibi davranmaya başlar. Film, bize, kan

bağına dayalı gerçek bir annenin vekil bir anneden daha iyi anne olabileceğini söyler. Bu ise yerli melodramlarda kan bağına dayalı anneliğe diğer annelik türlerine oranla daha çok yer verildiğini gösterir. Özellikle yerli melodramlarda annesiyle rastgele karşılaşan çocuğun, kendi annesinin, anne olarak sevebileceği kadınla aynı kişi olduğunu hissetmesi anne-çocuk arasında kurulan özel bir iletişimin varlığını da gösterir. Aynı durum babaların kimliğinin belli olmadığı filmlerde de bulunur. Filmlerde çocuklar “size baba diyebilir miyim” ya da “size anne diyebilir miyim” dedikleri kişilerin kendi ebeveynleri olduğunu, filmin anlatısına göre aralarındaki kan bağı ilişkisinden olsa gerek hissedebilmektedir.

II.4.2 - EVLENMEMİŞ ANNELER

Kadın, annelik rolü aracılığıyla toplumsal yaşam içerisinde belli bir statü kazanır. Bu anlayış aslında eskiden olduğu kadar günümüzde de ataerkil ideolojinin temel düşüncesidir (Gittins, 1985:96). Evli olmayan kadınların çocuk sahibi olma arzusuna toplum içinde hâlâ sıcak bakılmazken ancak evli kadınlar, annelik rolüyle beraber toplumda belli bir saygınlığa ulaşır. Özellikle Batı’da kadının, evlilik dışı çocuk sahibi olması toplum için çok büyük bir sorun teşkil etmezken Türk toplumunda anne olma hakkı sadece kanunen evli olan kadınlara tanınmaktadır. Evli olmamasına rağmen çocuk sahibi olan anne, toplum tarafından bir şekilde cezalandırılır. Bu da annelik rolüyle beraber kadının, hem kanunların önünde hem de yaşadığı toplum önünde kocasının eşi, çocuğunun ise annesi olarak tanımlandığını gösterir. Evli olmadan çocuk sahibi olan kadınlara yerli melodramlar içerisinde de yer verilir. Ancak filmlerde, bu tür annelerin evli olup olmaması üzerinde fazla durulmaz.

Ayrıca bu tür filmlerin sonunda evlenmemiş annelerin sonuçta yine kendi çocuklarının babalarıyla evlendirilmeleri bu annelerin aslında çok da radikal bir davranış içinde olmadıklarını gösterir.

Türk sineması melodram örneklerinde, evlenmemiş annelerin olduğu film örneklerine sıkça rastlanır. Bu örneklerden ilki Safa Önal tarafından çekilen *Sezercik Yavrum Benim* (1971) filmidir. Filmde Tarık (Ayhan Işık) ve Aynur (Hülya Koçyiğit) birbirlerini sever ve evlenmeye karar verirler. Ancak çıktığı iş gezisinde Tarık'ın uçağı düşer ve kazadan kimsenin kurtulmadığı haberi gelir. Aynur ise Tarık'ın ailesine hamile olduğunu ve “içindeki bebekle Tarık'ın yeniden dirileceğini” söyler ve onlarla yaşamaya başlar. Ancak Tarık'ın ailesi miras çocuğa ve Aynur'a kalacak korkusuyla Aynur'a bir oyun oynarlar. Hırsızlıkla suçlanan Aynur on bir ay hapiste yatar. Hapse girerken “Doğacak çocuğuma acıyın...hırsız damgası vuracaklar bana, benimle birlikte çocuğum da çekecek” der. Aynur, hapishanede çocuğunu doğurur ve erkek çocukları olur. Tarık da uçak kazasından tesadüfen kurtulur ve evine döner. Aynur'u aramaya hapishaneye giden Tarık, hapisten yeni çıkan Aynur'u az bir zaman farkıyla kaçıır. Bu arada müdürden de Aynur'un çocuğu olduğunu öğrenir. Tarık “anne oldu demek” der. Müdür, “Aynur'un neyi olurdunuz” deyince evli olmadıkları için “çocuğunun babasıyım” diyebilir ancak. Aynur ise hapiste tanıştığı ve kendini evine götürmeyi teklif eden Melahat'ın evinin bir polis baskısıyla randevu evi olduğunu öğrenir. Eve yapılan baskın sonrasında Aynur ve diğer kadınlar hastaneye götürülür. Çıkışta Aynur'u bekleyen Tarık, “Oğlum senin gibi bir kadına ana demiyecek. Senin yaşadığından bile haberdar olmayacak” dese de Aynur ondan kaçar ve çocuğunu Tarık'a vermez. İntihar etmeye kalkışan Aynur'u, İbrahim

(Erol Taş) kurtarır ve çocuğuna baba olma şartıyla onları evinde kalmaya ikna eder. Aynur, nikah istemez, İbrahim'in sadece çocuğuna baba olmasını ister. Kadın, ancak tıpkı *Sevgili Babam* (1969, Aram Gülyüz) filminde olduğu gibi çocuğunun babasıyla nikah yapabilir. Zaten aralarında cinsel bir ilişki de yaşanmaz. Aynur eğer böyle bir şey olursa "çocuğumun yüzüne bakamayacak bir annenin lekesiyle öldürürsün beni" der. Ancak öte tarafta Tarık'ın, bir başka kadınla nikahı yapılır. Babanın çocuğu olsa dahi evlenmesi ya da cinsel perhizi çok gerekli bulunmazken anne, birçok filmde de olduğu gibi çocuğuna duyduğu sorumluluktan dolayı ne evlenir ne de cinselliğini yaşamaya devam eder.

Aradan yıllar geçer, Sezer büyür. Sezer'in üvey babası İbrahim, hem Aynur'a hem de Sezer'e türlü eziyetler yaşatır. Sezer, sürekli büyümek ve annesini üvey babasına karşı korumak isteğinden bahseder. Çok para kazanacağını, annesine iş yaptırmayacağını ve annesini iyi koşullarda yaşatacağına dair hem kendine hem de annesine sözler verir. Bu anlamda erkek çocuk, kendisinden beklenileni yani annesine bakmakla yükümlü olduğu söylemini tekrarlar. Kız çocuktan beklenen sorumluluklar ise daha farklıdır. Kız çocuk annesinin evde yaptıklarını o yokken sürdürmekle görevlidir. Kız çocuk annenin, erkek çocuk ise babanın ardılı sayılabilir. Bu filmde olduğu gibi annenin kamusal alandaki temsilcisi, erkek çocuk olarak görülür. Nitekim İbrahim, Sezer'e dışarda çalışması için baskı yapar. Erken yaşta iş hayatına giren Sezer, her türlü işte çalışır. İbrahim'in Sezer'i evden kovduğu sahne çekim açıları bakımından incelenmeye değerdir. Aynur ve Sezer İbrahim'in karşısında durur. Sezer, annesinin önünde ve kameraya daha yakın dururken Aynur, tıpkı gerçek yaşamda olduğu gibi geri planda, oğlunun arkasında kalır. Sezer'in

yaşca küçük de olsa güçlü olduğunu hissettiğimiz bir sahnedir bu sahne. Zaten filmin bu sekansından sonra Aynur'un verem hastalığı iyiden iyiye artar ve filmde daha çok hastalıklı olarak görüldüğü sahnelerin oranı çoğalır.

Aynur, polise gider “ak sütüyle beslediği” çocuğunun kaybolduğunu “elim, yüreğim, nefesim, her yerim ağrıyor, yakıyor beni evlatçığım yakıyor” sözleriyle anlatır. Annelik ve duygulara ilişkin ifadelerin birarada kullanılması anneliğin de duygular dünyasıyla ilişkili bir kavram olduğunu gösterir. Tarık ise Aynur'a yaptıklarından dolayı pişmanlık duymaya başlar. “Hiçbir anne kucağında çocuğuyla kötülüğe gitmez, gidemez” der. Bu söz, kadının anne olduğunda bir “melek” haline dönüşüp kötülükten uzaklaştığı ve “kutsal” bir mertebeye yükseldiği ideolojisini de içinde barındırır. Bu anlayışa göre kadın, anne olduğu takdirde “kötü” yola düşmeyecektir. Bu aslında ataerkil sistemin kadından beklediği bir durumdur. Yerli melodramlar, annelere, sürekli “iyi”lik ve “kötü”lük değerleriyle bakar.

Evin önünden geçerken üvey babasına yakalanan Sezer onun elinden kaçayım derken trafik kazası geçirir ve Tarık'ın arabasına çarpar. Tesadüf, birbirlerinden haberdar olmayan baba ile oğlu birleştirir. Melodram filmlerinin temel özelliklerinden biri olan tesadüfler, bu film dışında örneğin *Murat ile Nazlı*'da (1972, Memduh Ün) da baba ile oğlu birleştiren en büyük faktördür. Her iki filmde de babalar çocuklarının hayatını kurtarır. Birinde soygunculardan oğlunu kurtaran baba diğesinde de trafik kazasına her ne kadar kendisi sebep olsa da oğlunu hastaneye yetiştiren baba vardır. Babalar çocuklarını terk etmelerinin suçunu onların hayatlarını kurtararak izleyiciye affettirir. Filmin bundan sonrası baba oğul arasındaki bağın güçlenmesini sağlayan

olaylar dizisine yönelik olarak devam eder. Kazadan çok etkilenen Tarık eve gidince karısına başından geçenleri anlatır. Kendisi kısır olduğu için çocuk lafına bile dayanamayan karısı “kazasız belasız kurtuldun ya ona bak (...) kapat şu çocuk lafını” diyerek konuyu kapatır. Karısının bu sözlerinden “kısır” oluşunu, kendisinin ve kadınlığının en büyük kusuru olarak gördüğünü anlarız. Tarık, Sezer’e “madem ki kimsen yok, bundan sonra benim oğlum olursun. (...) Benim de çocuğum yok, belki ilerde baba dersin bana” der. Aslında Tarık da çocuksuz olmanın acısını yaşar. Aralarındaki kan bağı bilmeden birbirlerine baba-oğul olarak yaklaşırlar. Birbirlerine bu hislerle yaklaştıktan sonra, Tarık-Sezer örneğinde olduğu gibi, filmin sonunda babanın başka bir kişi çıktığı filme şu ana kadar incelenen filmler arasında rastlanılmamıştır. Sezer, gördüğü “kötü” baba örneklerinden dolayı “babaları sevmediğini” ve ona baba demeyeceğini söyler. Filmde kötü baba temsillerinin olması annenin iyiliğini daha çok ön plana çıkarır.

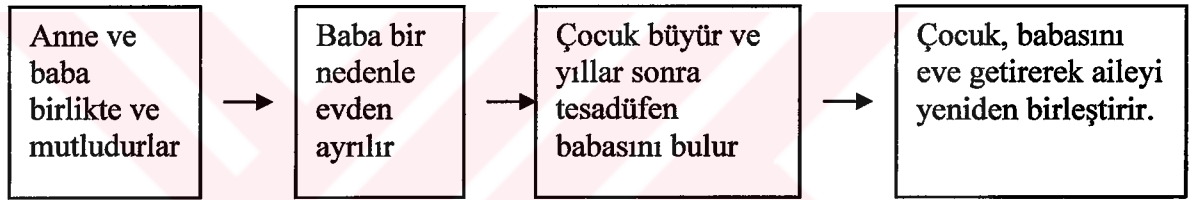
Sezer’in kimsesiz oluşu üzerine Tarık, Sezer’i evine götürür. Ancak eşi çok sinirlenir. “Çocuğum olmuyor diye mahsus getirdin, kusurumu yüzüme vurmak için getirdin onu” der ve ekler “kimin olduğu belirsiz bir çocuğa annelik yapamam ben”. Bu cümle Türk sinemasında anneliğin kan bağına dayalı olduğunu, üvey annelerin kendi kanından olmayan çocuklara bakışını özetleyen bir cümledir. Kadınsılığın, kadının sert olan kişiliğinin, duygular dünyasından uzaklığının bir göstergesi olarak kullanılan sarı saçlara sahip Tarık’ın eşi, kocasıyla kazadan sonra onlarla kalmaya başlayan Sezer’in ilişkisini kıskanır. Yaşadığı sıkıntıları Tarık’ın annesine anlatan kadına, kaynanası “yıllardır bir çocuk istediğini biliyorsun, babalık hasretini dindirmeye çalışıyor” der. Sonunda bu durum onların boşanmasına neden olur.

Tarık, Sezer'den kendisini anne ve babasına götürmesini ister. Eve gittiklerinde Tarık, İbrahim'i döverek Sezer'in öcünü alır. Aynur ise verem hastalığı iyice ilerlediğinden hastaneye kaldırılmıştır. Hiç birşey yemediği için Aynur'a kızan doktora, Aynur "ne için, kimin için yaşayacağım, ölmek, bir an önce çocuğuma kavuşmak istiyorum" der. Filmde kullanılan hastalık metaforu, izleyiciye, hasta olan kişinin ölümünü de hatırlattığından kadının çocuksuz yaşayamayacağını da gösterir. O sırada içeri "anneciğim, melek anneciğim" diyerek Sezer girer. Sezer, "beni sana baba gibi sevdiğim bir amca getirdi" der. Ancak Tarık, hastane odasında Aynur'u gördükten sonra Aynur'la ilgili gerçekleri ailesinden öğrenmek için ailesinin evine koşar. Ailesi Tarık'a, Aynur'a iftira attıkları gerçeğini anlatır.

Doktor, oğluna kavuştuktan sonra hızla iyileşen Aynur'un azmine çok şaşırdığını söyleyerek aslında oğlunun Aynur'u ne kadar hayata bağladığına şaşırdığını da ima eder. Aynur buna "evladımın sayesinde" diye cevap verir. İki anlamda da Sezer, annesinin iyileşmesine katkıda bulunur; ilki "varlığıyla" iyileşmesine zaten katkıda bulunur, ikincisi de Sezer annesini bilmeden de olsa kocasına kavuşturup ailesini birleştiren kişidir.

Elinde hediye paketiyle hastane odasına gelen Tarık, Aynur'dan özür diler. Aynur, Sezer'e "sarıl babana, bu amca öz baban senin" der. "İkinizi böyle görebilmek içimde kalan son arzuydu, nasıl mesudum bilemezsiniz" der. Tarık, "yarım kalmış bir arzumuz vardı onu gerçekleştireceğiz" diyerek hediye paketini açar. Paketten gelinlik çıkar. Annelerin bu tür filmlerin sonunda beyaz renk giysi giymeleri (saflık, temizlik, masumiyet, bakirelik vs.) sık kullanılan bir göstergedir. Bu filmde de anne

gelinlik giyer. Aynur “kocaman çocuğumuz var, anneyim ben, nasıl giyerim gelinlik” dese de Sezer’in, annesinin gelinliği giyebileceğini onaylamasıyla bir sonraki sahnede gelinlik ve damatlıkla Aynur ve Tarık’ın evlendiğini görürüz. Filmin son karesinde Sezer, gelinlik giymiş annesinin kucağındadır, annesi “Sezercik, yavrum benim” der ve oğluna sarılır. Annenin yüzü yakın planda tek çekimde verilir, ardından Tarık’ın yüzü tek çekimde verilir. Görüntünün ikisinin üzerinde kaldığı süre neredeyse birbirine eşittir. Ancak son plan Sezer’e aittir. Sezer, uzun süren yakın plan çekimdeyken film biter. Çocuk yine bir aileyi birleştirmiştir. Bu filmle birlikte buna benzer bir olay örgüsü olan *Murat ile Nazlı* filminin olay kurgusu da aşağıda şemalaştırılmaya çalışılmıştır;



Sezercik Yavrum Benim'de çocuk, anneyi hem hayata hem de kocasına bağlar. Fedakar anneler, çocukları için yaşamayı seçebilir ya da kocasıyla yeniden biraraya gelmeyi düşünebilir.

Sevgili Babam filminde Sedat (Cüneyt Arkın), kan davasında iki kişiyi öldürdüğünden otuz yıl hapse mahkum olur. Kendisini sürekli ziyarete gelen ve iki çocuğunun annesi olan karısı Nevin'den (Sema Özcan) kendi ısrarıyla boşanır. Boşanmasına rağmen Nevin, yine de Sedat'ı ziyarete gelir. Ancak bir gün karşısına onunla evlenmek isteyen fabrikatör Orhan Bey (Önder Somer) çıkar. Eski eşine durumu anlatmaya giden Nevin'e, Sedat afa serbest kalacağını söyleyemez.

Nevin, çocukları için “istikballerinden emin olmak istiyorum” derken Sedat da işlediği suç yüzünden toplumun kendini ve çocuklarını rahat bırakmayacağını düşünmektedir. Sedat, “suçlu ve lekeli bir adam olarak karşılarına çıkmaktansa dürüst bir adam olarak hayallerinde yaşamayı tercih ederim” der ve “çocukları için daha hayırlı olacağını” düşündüğü Nevin’in evliliğine onay verir. Nevin ise Sedat’a “evliliğin bir heves olmadığını”, evlilik kararını “mantıklı” düşünerek aldığını söyler.

Nevin ve Sedat’ın oğlu Murat (Salih Güney) annesinin fabrikatörle evlenmesine kazanacakları maddi refahtan dolayı karşı çıkmazken Ayşe (Zeynep Değirmencioğlu) annesinin o adamla evlenmesine taraftar değildir. Kendilerine babalarının öldüğü söylenen Ayşe, annesinin “ölen babasına bağlı kalması gerektiğini” düşünür ve Orhan Bey’in annesiyle evlenmesine “babamın yerini bir başkasının almasına asla müsaade edemem” diyerek karşı çıkar.

Hapisten çıktıktan sonra Sedat, çocuklarının hasretine daha fazla dayanamayarak onların yaşadığı yere geri döner. Piyanosunu akort etme bahanesiyle Ayşe ile tanışır. Ayşe, sanki Sedat’ın gerçek babası olduğunu hisseder ve kendisi gibi sanatçı olan babasına “Sevgili Babam” diye bestelediği şarkıyı söylemeye başlar. Şarkının sözleri şöyledir;

“Yetim kalan bir yavrunun feryadı yükseliyor,
İçimdeki bir ses bana bir gün geri döner diyor,
Artık yeter bu ayrılık, dön bana babacığım,
Sen her zaman kalbimdesin sevgili babacığım”

Sedat’ın hapisten çıktığını ve yaşadıkları yere yakın olduğunu öğrenen Nevin, Sedat’ı görmeye gider. Sedat, Nevin’e, “çocukları görmeden duramadım, hasret acısı

dayanılmaz olunca görmeye geldim, gelince de gidemedim...evlat hasreti hiçbir şeye benzemiyor” der. “Aramızdaki tek bağ çocuklarımız” diyen Sedat’a kendisini sevip sevmediğini soran Nevin “evet” cevabını alınca Orhan Bey’e her şeyi anlatmaya gider. “Hayatı boyunca sevdiği ve sadık kalabileceği tek erkek” olan Sedat “serbestken ve buradayken kimseyle evlenemeyeceğini” söyler. Babasının evinde onun özel eşyalarını bulan Ayşe de gerçekleri tesadüf sonucu öğrenir. Babasına sarılan Ayşe, “meğer ne güzel şeymiş babama sarılmak, meğer ne güzel şeymiş baba diyebilmek...bir zamanlar benim de herkes gibi babam olacak diyordum” der. Sedat, suçunu da öğrenen kızına “cemiyyetin nazarında lekeli bir adamım ben” der. Ayşe ise “ama ne olursan ol babamsın benim” diyerek babasına karşı çıkar. Kasabayı terk etmek üzere olan Sedat, kavga eden oğluna yardıma koşar ve kendisini aramaya giden kızının hayatını kurtarıp tekneyle kasabaya geri dönerler. Dönüşlerinde Nevin de onları limanda beklemektedir. Ayşe annesine sarılarak “ne olur söyle de gitmesin, bizimle kalsın” der. Nevin de “onsuz yaşayamayacağımızı anlaması lazım...yıllardır beklediğim saadeti esirgeme bizden” diyerek kızını onaylar. Baba, çocuklarının hayatını kurtarır ve ailesini biraraya getirir.

Çocuklar artık birer yetişkin olsa da çocukların parçalanmış aileyi birleştirme işlevleri devam etmektedir. Filmin sonunda Ayşe, annesinden babasının onlarla birlikte kalmasını ister. Tıpkı *Murat ile Nazlı* filminde olduğu gibi çocuklar önce babanın gerçek kimliğini bilmeden bir şekilde baba ile tanışır, daha sonra anne-babanın birbirlerini bulmalarına ve ailenin biraraya gelmesine yardımcı olurlar.

İçinde evlenmemiş anne örneğinin bulunduğu bir başka film de yönetmenliğini Mehmet Dinler'in yaptığı *Sana Dönmeyeceğim* (1969) filmidir. Filmde başrolleri Türkan Şoray ve Murat Soydan oynar. Filmde bahçıvanın kızı olan hizmetçi Leyla (Türkan Şoray), Murat'la (Murat Soydan) cinsel ilişkiye girer ve bu ilişkiden hamile kalır. Çocuğuna bakabilmek için şarkıcılık yapan Leyla, oğlu Ali'den bu gerçeği gizler. Oğlu annesinin taksi şoförlüğü yaptığını sanmaktadır. Kötü kadın rolündeki Belma (Suzan Avcı) ileride Murat ile evlenme planları yapmaktadır. Babası olduğunu bilmeden Murat'la rasgele tanışan Ali'ye, annesiyle ilgili tüm gerçekleri ve gerçek babasının Murat olduğunu söyleyen kişi üvey anne Belma olur. Belma, Ali'ye söylediklerini ispat etmek için onu annesinin çalıştığı yere götürür. Bu karşılaşmayla Ali ve annesinin arası bozulur. Ancak burada Belma'nın Leyla'ya verdiği cevap ilginçtir: "İyi bir üvey ana utanılacak bir öz anneden daha iyidir". Anneliğin olduğu filmlerde, üvey ve öz anne karşılaştırmasına sıkça rastlarız. Kesin sınırlarla belirlenmese de yerli filmlerde genel olarak fedakar annelerin karşısına üvey anneler (*Talihsiz Yavrum, Bütün Anneler Melektir, Buğulu Gözler, Kızım Ayşe*), kentli annelerin karşısına köylü anneler (*Kızım Ayşe*), zengin annelerin karşısına fakir anneler (*Kızım Ayşe*) konur. Yapılan karşılaştırmada fedakar anneler, köylü ve fakir anneler olumlanırken üvey, kentli ve zengin anneler olumsuz olarak ele alınır. Her kategori altındaki anneler de birbirinden farklı özelliklere sahiptir. Ancak oluşturulan bu kategoriler her filmle birlikte sürekli pekiştirilir.

Leyla'nın iş arkadaşları, "oğlun için çalışıyorsun, anlamalı seni" der. Fedakar anneler arasında Leyla gibi çocukları için pavyonda çalışan, şarkıcılık yapan yani 'kötü' yola düşmüş olan anneler de vardır. Bu anneler her ne kadar Türk sinemasında "kötü"

anneler kategorisi altına girse de çocukları için o yaşama katlandığı gösterilerek bunun üzeri örtülür ve hangi amaç için bu yolda olduğu annenin ‘iyi’ mi yoksa ‘kötü’ mü olduğunu belirler. Leyla, çocuğuyla yaptığı konuşmada çocuğun kendine dönmesi halinde çamaşırcılık bile yapabileceğini söyler ki bu da onun bile kendi işini ‘kötü’ olarak gördüğünün bir göstergesidir.

Kendisiyle barışmak için oğlunun yaşadığı eve gelen annesine, Ali, “Baba kuağı yalancı bir anne kuağından daha tatlıymış” der. Kadının anneliğı, bir kez daha sorgulanır. “İyi” bir annenin yalan söylememesi gerekir. Oysa yalancı annenin karşısına babalığa ilişkin bir değer konmaz. Anne, oğlunun bu isteğini geri çevirmez ve “mesutsan ben katlanırım hasretine” der. Oğlunun arkasından arkadaşlarına, “bu zamana kadar oğlum için çalışmışım, bundan sonra intikamım için çalışacağım” der. Bu sekanstan sonra filmin olay örgüsü, Leyla’nın Murat ve Belma’dan intikam almasına yönelik olarak kurgulanır. Kadının iş yaşamında oluşunun nedeni ya çocuğuna bakıp büyütebilmek ya da intikam almaktır. Filmlerde annelerin çalışması, yaptıkları fedakarlıklarının bir parçası olarak sunulur.

Filmin sonunda baba, oğluna gerçeğı, küçükken onları kendisinin terkettiğini söyler ve annesine dönmesini ister. Leyla, çocuğuna kavuşur ancak, kumarda kazandığını sandığı evi aslında Murat’ın ona bilerek verdiğini öğrenir. Arkadaşlarının ve oğlunun da baskılarıyla Murat’la barışmaya gider. Diğer evde Murat ve Murat’ın Leyla’ya gitmesinden korkan Belma arasında şu konuşma geçer: “Kabul etseydi dönerdim belki. Hem oğlumun anası hem de sevdiğim kadın çünkü”. Çocuğun gerçek anne ve babası olmak eş seçiminde hem anne hem de baba için önemlidir. Durumu öğrenen

Belma, Murat'a tuzak kurar ve kullandığı arabanın frenlerini bozar. Murat'ı takip eden Leyla, hareket halindeyken kendi bulunduğu arabadan Murat'ın arabasına geçer. Frenlerin çalışmadığını bile bile kendini tehlikeye atan Leyla'ya, Murat, "Niçin tehlikeye attın kendini" diye sorar. Filmdeki fedakar anne rolüyle Leyla aslında bize filmi özetler ve "oğlum için" der. Arabadan ancak kaza yaparak çıkarlar. Son sahnede, taksi şoförü olan Leyla, hastaneden babasını çıkaran oğlu Ali ve çocuğunun babası Murat'ı dışarda bekler. Filmin sonu bizim için iki açıdan önemlidir. İlki, Leyla bir şarkıcı olarak onları beklemez. Buradan Leyla'nın ailesini kurduğu taktirde kötü olarak görülen şarkıcılığa son verdiği ima edilir. İkinci yargı ise çocuk her Türk filminde olduğu gibi burada da ayrı olan anne ve babayı birleştiren en önemli araçtır. Film, çocuğun, arabanın ön koltuğunda oturmuş anne ve babasının ortasında, onlara sarılmasıyla biter. Filmin sonu, Türk sinemasında ve aynı zamanda Türk toplumunda çocuğun ailedeki merkezi önemine ve ayrı olan anne ve babayı birleştirdiğine yönelik önemli bir göstergedir.

Yönetmenliğini Nejat Saydam'ın yaptığı başrollerini yine Türkan Şoray, Murat Soydan ve Suzan Avcı'nın oynadığı 1968 yılı yapımı *Ayşem* de benzer nitelikte bir filmidir. Yaşadıkları ilişkiden hamile kalan Ayşe (Türkan Şoray), evli olan Ahmet'ten (Murat Soydan) kaçar. Ahmet, bir ailenin yanına sığınan Ayşe'ye haberi olmadan bu aile aracılığıyla maddi destekte bulunur. Ancak bir süre sonra sesi güzel olan Ayşe para kazanmak için şarkıcılık yapmaya başlar. Kızları Ayşin dedesinin yanına köye gider ve önceleri babası olduğunu bilmeden Ahmet'le bir diyalog geçer aralarında. Sonradan babası olduğunu öğrenince Ayşin babasına sitemlerde bulunur. Yanında olsaydı "diğer babalar gibi korurdun ve severdin" dediği babasını annesi kabul

etmiyor diye kendisi de baba olarak kabul etmek istemez. Bu esnada boşanma konusunda Ahmet'e sorun çıkaran eşi de ondan ayrılmayı kabul eder. Ayşe'nin sürekli yanında olan ama birkaç olayda Ahmet'e arka çıkan Hasan, Ayşin'i bahane ederek Ayşe'yi ikna edebileceğini söyler ve bir plan yaparlar. Ayşe'ye, babasız olmanın acısını çocuğuna yaşatmamasını ve onun başını yere düşürmemesini söyler ve Ayşin'in "piç" damgası yiyeceğinden bahseder. Bu, kadının zayıf noktasıdır. Konuşmanın ardından Ayşe, Hasan'la evlenmeye karar verir. Çocuğu toplumda başını dik tutabilsin diye ilerde sevebilme ihtimali olan bir adamla zorla evlenecektir. Ancak evlenecekleri gün küçük bir oyunla (salonun ışıkları karartılır) Hasan'ın olması gereken yere Ayşin'in gerçek babası olan Ahmet oturtulur. Ancak Ayşe, Ahmet'le evlenmek istemez. Ahmet tam giderken kızları Ayşin babasının arkasından "babam nereye gidiyor anne" deyince Ayşe çocuğuna sarılır ve "Ahmet" diye kocasını geri çağırır ve diğer filmlerde olduğu gibi aile aynı karede biraraya gelir ve film biter. *Ayşem* filminde anne, çocuğunun isteğini göz ardı etmez. Ayşe'yi, Ahmet'le evlenmeye iten neden, ona duyduğu aşktan önce Ayşin'in istekleriyle birlikte kızının toplumdaki durumudur.

Yönetmenliğini Memduh Ün'ün yaptığı *Murat ile Nazlı* filmi, kan davalı düşman ailenin oğlu Murat ile ağa kızı Nazlı'nın öyküsüdür. Nazlı'nın (Fatma Girik) babası, Murat'ın ailesi tarafından öldürülür. Nazlı, babasını öldürenin Murat (Cüneyt Arkın) olduğunu düşünür. Nazlı ile ilişkisi bozulan Murat bir yolculuğa çıkar. Nazlı yaşadıkları ilişkiden hamile kalır ve Doğan'ı doğurur. Oğluyla birlikte Nermin'in yanında yaşamaya başlarlar. Doğan'ı ilkokul yıllarında görürüz. Babasızlığının acısını ilk olarak okul yıllarında yaşar. Arkadaşları kendisiyle "piç" diye dalga

geçtikleri için okula gitmek istemez. Okul yılları aslında çocuğun kurumlarla ve toplum baskısıyla karşılaştığı ilk yerdir. Yıllar sonra Doğan üniversitede okumaya başlar. Babasının mesleğini bilmeden o da tıpkı doktor babası gibi tıp fakültesinde okur. Doğan ve kız arkadaşı evlenmeye karar verirler. Ancak kızın babası Doğan'ın babasının olmaması yüzünden kızının Doğan'la evlenmesine karşı çıkar. Doğan'ın babasının olmaması onun "soyunun ve sopunun" da belirsizliğine işaret eder. Çocuğun soyunu anlamak için onun babasına bakmak gerekir. Bu olaydan sonra Doğan annesinden babasıyla ilgili bilgiler almaya başlar. "Ananı bir sokak kadını gibi bırakıp kaçan, babamı kalleşçe öldüren bir canavarın oğlusun sen" der annesi. Aslında Nazlı, çocuğu olmadan önce Murat'tan intikam almak için yemin etmiştir. Doğum yaptıktan sonra "Murat sen de baba oldun ya ben de sana bir babanın çekebileceği en büyük acıları yaşatacağım" diye yemin eder. Ancak çocuğu dünyaya gelince bu sözünden vazgeçer. Nazlı'nın intikamını oğlu devralır.

Türk toplumunda ve yerli sinemada kız çocuk ve erkek çocuğun ailede ve annenin hayatındaki yeri birbirinden farklıdır. Erkek çocuk annenin hayatında çok önemli rol oynar. Erkek çocuk, anneyi baba karşısında kaldığı güçsüz durumdan kurtaracak olan fallusun ta kendisidir. Anneler, ezildikleri yaşamdan erkek çocukları aracılığıyla öc alabilmektedirler. Kız çocuk ise annenin kendisi gibi eziktir. Erkek çocuk anneye toplumda bir statü sağlarken bu statüye ek olarak anneye güç de kazandırır.

Doğan Burdur'da yaşayan babasını bulmak için o sıralarda yaşanan depremden dolayı Burdur'a gönüllü olarak gider. Murat, depremde herkesin yardımına koşan biridir. Bundan dolayı ona 'Hızır Baba' diye hitap edilir. Kızılay aracılığıyla bölgeye

gelen Doğan'ın bindiği araba eşkiyalar tarafından durdurulur. Çatışmadan oğlunu kurtaran baba ile oğul birbirlerini tanımazlar. İkisini bir araya getiren, halk için birşeyler yapma amacıdır. Doğan, Murat'a babası hakkında "Beni büyütebilmek için annemin nelere katlandığını bilseydiniz alçak babamı siz de öldürtürdünüz" der. Bu konuşmalardan sonra Murat o babanın kendisi olduğu gerçeğini anlar. Doğan, deprem bölgesinde çıkan kolera salgınına yakalanır. Murat, oğlunun başında üç gün uyumadan bekler ve ona kendi çocuğu gibi bakar. Oğlunun hayatını ikinci kez kurtarır. Murat'a borçlandığını düşünen Doğan'a, "Ne borcu oğul, baba-oğul arasında borç mu olurmuş" der. Oğlunu dinlenmesi için zorla annesinin yanına gönderir. Bir de ona kendi bıçağını hediye eder. Annesi eve döndüğünde bıçaktan, bıçağı verenin ve oğlunun bir baba gibi çok sevdiğini söylediği kişinin Murat olduğunu anlar. Doğan annesine, Murat'ı babası kadar çok sevdiğini de söyler.

Bıçak filmde simgesel olarak fallusun yerine geçer. Baba erkini, gücünü bıçak temsilinde oğluna devreder. Babasız bir erkek çocuğun en büyük eksigi kendine model olarak alabileceği bir fallustur. Doğan tanıdığı taktirde annesinin de onu çok seveceğini söyler. Annenin verdiği cevap ilginçtir. "Ben senden başka kimseyi sevemem oğlum. Benim senden başkasına verecek sevgim yok." Erkek çocuğu olan anneler, eşlerinin yokluğunda bu sevgiden doğan boşluğu oğullarının sevgisiyle kapatırlar. Nazlı da oğlunu yıllar önce ayrıldığı eşinin yerine koyup öyle sever.

Doğan'ın sevdiği Leyla, aslında babasının arkadaşı Tarık Bey'in kızıdır. Murat, oğlu hakkında konuşmak için Tarık Bey'e gelir. "Nikahsız doğmuş oğlum Doğan'a kızın Leyla'yı istiyorum", der. Murat'ın bilinen "soy ve sopy"ndan sonra Tarık Bey, kızını

Doğan'a verir ve düğünleri yapılır. Bu aynı zamanda bir ailede önemli sayılabilecek bir olayı ancak babanın çözebileceği, kadının kocası olmadığı zaman ataerkil toplum tarafından önemsenmediğini de gösterir. Anne her ne kadar çocuğu büyütse de babanın toplumsal yaşamdaki önemi daha farklıdır. Bir annenin yapamadığını baba kolayca yapabilir.

Filmin final sekansı, tüm aile üyelerinin karşılaştığı bir sekanstır. Doğan'ın düğününe gelen Murat ve Nazlı dışarıda konuşurlar ve daha sonra onlara Doğan da katılır. Doğan, annesinin intikamını alacağı adamın Hızır Baba dediği kişi olduğunu öğrenince "ben canavarı öldürmek için yemin etmişim, ama iki defa hayatımı kurtaran birini öldüremem, alçağın biri de olsan babamsın seni öldüremem" der. Anne ise oğlunun sevgisini, çocuğun babasıyla paylaşmak istemez. Murat'a "...oğlumun sevgisini hiçbir zaman çalamayacaksın" der. Murat, kendine çevrilmiş tüfek karşısında "sen olmayınca oğlum olmayınca yaşamak neye yarar" der. Filmin sonunda gerçeği Nermin açıklar. Nermin, Nazlı'nın bir Çavuşoğlu'yla evlenmesini istemediğinden Nazlı'ya yalan söylemiştir. Nazlı, Murat'a kendini affettirmek için Murat'ın ayaklarına kapanır ve "kendimi affettirmek için bundan sonra kölen olmaya razıyım" der. Murat "kölem değil karım olacaksın, Nazlı" der. Filmin son sahnesi küçük çocukların olduğu filmlerdekinin tersine baba-oğul arasındaki anne ile biter. Annenin sevgisi baba-oğul arasında paylaştırılmıştır.

II.4.3 - ERİL(GÜÇLÜ) ANNELER

Eril anneler, toplumda varolan geleneksel değerleri, örf ve adetleri içselleştirmiş olan annelerdir. Geleneği benimseyen bu kadınların bir anlamda sistemin devamından yana duruşları vardır. Dolayısıyla da erkek egemen değerleri benimsemiş, erilleşmiş kadınlardır. Bu tür geleneksel annelerin, cinselliğini yaşadığına ilişkin en ufak bir ima yoktur filmlerde.

Reklamlarda da cinselliğinden arındırılmış annelerin iki türlü denetleyicisi bulunur ki bu sinemada da eril anneleri anlatırken bize model olacaktır. Seçil Büker ve Ayşe Kıran reklamlar üzerine yaptıkları bir araştırmada kadına cinselliğinden arındırılmış bir annelik rolü biçildiğinden söz ederler. Bu rol özendirilir, pekiştirilir ayrıca denetlenir. Kadının iki güçlü denetleyicisi vardır: Biri, görüntüdeki varlığı ya da dış sesle onu denetleyen erkektir. Diğeri ise, üst konumda olan bir kadından ya da kadının kendinden kendine yönelttiği denetimdir (Büker ve Kıran, 1999:138).

Türk sinemasında “eril anneler” geniş yer tutar. Bu tür bir annelik temsili, toplumumuzun geçmişinden getirdiği kültürel yapısı yanı sıra ataerkil toplum yapısıyla da açıklanabilir. Aliye Rona ya da Fatma Girik örneğinde olduğu gibi bu anneler, ataerkil söyleme göre biçimlendirilmiş annelerdir. İster oğlan isterse de kız çocukları olsun eril anneler, çocuklarını sürekli bir düzene adapte etme gayreti içindedirler. Ataerkil söylemi içselleştirmiş bu “anne” figürleri tıpkı Mrs. Vale⁶ gibi

⁶ Ann Kaplan, bir makalesinde *Now Voyager* adlı filmi değerlendirirken Karen Horney'nin “eril” annelik kavramından söz eder. Kaplan'a göre filmdeki Mrs. Vale'in dış görünüşü dikkat çekicidir. Geriye taranmış saçları, uzun ince burnu ve çıkık avurtları üzerine düşürülen yüksek ışık ve boynuna kadar sıkıca çekiştirilmiş elbisesi. Sesi, keskinliğiyle beraber otoriter bir sestir. (Kaplan, 1990:130)

sert, haşın ve katı bir karakter olarak çizilmiştir. Bu tür anneleri Türk sinemasında Aliye Rona ya da Fatma Girik başarıyla canlandırmıştır. Eril anneler, dış görünüşlerinin yanı sıra ruhsal durumlarıyla da erildirler. Bu da onların erkek dünyasının kurallarını benimsediklerinin en iyi göstergeleridir.

Kadın, erkek ahlakı kendi kendisini en köklü biçimde yadsıdığı an, kadınlık değerlerini, yani kendi değerlerini reddetmektedir. Bütün ahlaksal geleceği sarsılmıştır. Gerçekten de, kadına, çocukluğundan beri doğurmak üzere dünyaya geldiği söylenmekte, analığın göz kamaştırıcılığı övülmektedir; kadınlığın sakıncaları –aybaşı rahatsızlıkları, hastalıklar vb.- evişlerinin sıkıcılığı, hepsi, hepsi çocuk doğurabilme ayrıcalığıyla doğrulanmaktadır (Beauvoir, 1993:120).

Kadında eril eğilimlerin baş göstermesini Karen Horney, kadının babasına değil de anasına güçlü bir bağlılık duyduğunda kız çocuğunda gerçekleştiğini söyler.

Eril eğilimler, kadının baskıcı tutumunda ve çocuklarını bütünüyle denetimi altında tutma arzusunda belirir. Ya da bundan korkup son derece gevşek davranır. Ortaya çıkarsa iki aşırıktan biridir. Ya çocuklarının kurduğu ilişkilere aman vermeden burnunu sokar, ya da içindeki benezer (kendine zarar veren) eğilimlerden korkarak her şeyin dışında, edilgin kalır...(Horney, 1998:179-180).

Bu ise iki tür anneliğin doğmasına neden olmaktadır. İlk türe giren eril eğilime sahip anneler çocukları üzerinde baskı kurmaktan yanadırlar. Diğer türdeki anneler ise gerek çocuklarıyla gerekse de eşiyle girdiği ilişkide olması gerektiği kadar etkin değildir.

Genelde eril (güçlü) anneler, otoriter kişilik yapısına sahip olan annelerdir. Kocaları ya artık hayatta değildir ya da karısına karşı koyamayacak denli zayıf kişilik yapısına sahiptir. Kendi kişisel nitelikleriyle kamusal alanda varolamayan bu kadınlar, kocaları olmadığı için kamusal alanda varlığını korumanın yolunu erilleşmekte bulur.

Talihsiz Yavrum filminde Aliye Rona eril bir anneyi canlandırır. Gelini üzerinde baskı kurmaya ve buna oğlu Orhan'ı da alet etmeye çalışan güçlü bir erkek annesidir. Anne, oğlunun kendisinden izinsiz olarak Süheyla ile evlenmesine tepkilidir. Oğluna, karısı Süheyla'nın "kadınlık görevlerini" yerine getirmediğini söyler. Ancak annesinin sözlerine bir dereceye kadar kulak asmayan Orhan, Süheyla'nın kısır oluşu konusunda annesinin söylediklerine hak verir. "Soylarının kuruma tehlikesi" Orhan'ı Süheyla'dan vazgeçmeye bile götürür.

Orhan'ın annesi bir kadında olması gereken özellikleri film boyunca söyler. Ona göre iyi bir eş kocasından önce kalkıp ona kahvaltı hazırlamalı, güleryüzlü olmalı, kocasının soyunu düşünerek ona çocuk verebilmeli ve çocuğu olduğunda da onunla ilgilenmelidir. Gelenekçi yapısıyla geleneklerin sürdürülmesinden yana olan bu tür eril anneler, geleneklerin koruyucusudur da aynı zamanda. Orhan'ın annesi sadece oğlu ve gelini üzerinde değil Zeynep üzerinde de baskı kurmaya çalışır. İlk çocukları ölen Zeynep ve Reşat'ın çocuklarının ölümünün sorumlusu olarak Zeynep'i görür. Zeynep'in "sütünün zehirli" olduğunu söyleyen eril anne, gerek gelini Süheyla'yı gerekse de Zeynep'i kadınlıklarını ve anneliklerini kullanarak alt etmeye ve ezmeye çalışır. Kendi cinsinden olan kadınları erkeklerin bakış açısından değerlendiren anne, oğlunu etki altında tutmayı kadınları ezerek başarır. Oğlunun verdiği kararları etkileyen ve onu idare edebilen anne, ailede sözü dinlenen kişi olarak en güçlü bireydir.

Sezercik Yavrum Benim filminde her ne kadar *Talihsiz Yavrum*'daki kadar baskın olmasa da yine eril bir erkek annesi bulunur. Böylesi anneleri birçok Türk filminde

başarıyla canlandıran Aliye Rona, eril anneliğini erkek çocuk sahibi olmasından alır. Bu filmde de anneyi, oğlu Tarık'tan hamile kalan Aynur'a karşı, kocası ve kızıyla birlikte entrikalar çevirirken buluruz. Eril anneler, eşleri ya da çocukları önünde sözleri dinlenen kişilerdir. Aynur'un hapse girmesine, kendisine ait olan takıların Aynur'un eşyaları arasında bulunması yol açar. Nitekim takıları oraya saklayan da polisi çağıran da Tarık'ın anne ve babasıdır. Filmin sonunda oğlunun ısrarları üzerine Aynur'a iftira attıklarını açıklarlar.

Bu tür bir eril anneye *Boş Beşik* (1969, Orhan Elmas) filminde de rastlarız. Kayınvalidesi (Aliye Rona), kısır olmakla suçladığı gelini Fatma (Fatma Girik) için oğlu Ali'ye (Tugay Toksöz) “Kısırlıktan büyük kusur olur mu?” der. Ona göre kadının en büyük kusuru kısır olup kocasına bir çocuk verememesidir. Oğlu karısından yana olunca da oğlunu azarlar ve “Bir Oba Beyi karısından önce soyunu düşünür” diyerek geleneğin temsilcisi olduğunu gösterir. Eril anneler için kendilerinin ve oğullarının soylarının devam ettirilmesi çok önemlidir. Kendisi tıpkı *Kuma* filmindeki kaynana gibi erkek çocuk annesi olduğu için soyun devamını sağlamıştır. Bu anlamda gelininden de aynı talepte bulunur. Gelin, soyun devamı yolunda onun için bir araçtır. Gelini, kendisi gibi kadın olsa da onun için soyun devamından daha önemli değildir. Fatma, bu görevini yerine getiremediği takdirde bunu yapacak ikame bir kadın her zaman bulunabilir. Nitekim incelenen filmlerde (*Talihsiz Yavrum*, *Boş Beşik*) bu annelerin yakınlarında istedikleri türden bir gelin adayı mutlaka vardır. Eril bir annenin, oğlu ve gelini üzerinde baskıcı ve otoriter tavırları vardır ve genelde bu tavırlar gelinin kadınlığı ve anneliği üzerinden kurgulanır.

Eril anneler, oğlan çocuklarına aşırı ilgileriyle dikkat çekerler. Türk toplumunda kimi yörelerde hâlâ olduğu gibi, Yeşilçam'da da erkek çocuk sahibi olmak kadının doğurganlığı kadar önemli bir yere sahiptir. Yerli sinemada ailelerin erkek çocuk sahibi olma arzusu üzerine çok sayıda film yapılmıştır. Toplumun direği sayılan ve annenin ailede edineceği konumu belirleyen erkek çocuğa bizim kültürümüzde ayrı bir önem atfedilmektedir. Ataerkil bir yapıya sahip olan toplumumuzda erkek çocuk, düzenin ve soyun devamı olarak görüldüğü için de ayrıca önemlidir. Bu kategorideki anneler kendi istekleri doğrultusunda oğullarını da yönlendirmektedir. Kendileri de erkek egemen düzeni içselleştirmiş olan bu eril anneler, oğullarıyla kız çocuklarına nazaran daha farklı bir ilişki içine girerler. Bu anneler, yaşanan her türlü problemde oğullarının yanında yer alırlar. Türk sinemasında kadın kadına rekabetin en sık görüldüğü alan kaynana ve gelin arasında yaşanmaktadır. Kaynana çoğu zaman gelininin karşısında yer alarak ona üstü örtülü bir şiddet uygular. Hatta kimi zaman bu şiddet açığa bile çıkabilir.

Büker ve Kıran, kadının kadına gösterdiği şiddete ilişkin şunları söyler: Kadından kadına yönelen ceza ya da şiddetin silahı erk gösterisidir: Üstün konumda olan kadın eline tokmağını alarak, kendinden daha aşağıda gördüğü kadına şiddeti yöneltir (Büker ve Kıran, 1999: 138). Genelde kadının kadına gösterdiği şiddet, gelinle kaynana arasındaki ilişkide karşılığını bulur. Eril anneler, bu ilişkide iktidarlarını erkek çocuk sahibi olmalarından alır ve gelini üzerinde baskı kurmaya çalışır. Bu anlamda eril anneler, birinci bölümde de belirtildiği gibi, kendi içinde bastırmak zorunda kaldığı erkeklik kompleksini oğlunun sahip olduğu erki kullanarak tatmin eder. Örneğin *Kuma* (1974, Atif Yılmaz) filminde Cennet Ana, gelininden üstün

konumda olan eril bir annedir. O, zamanında oğlan çocuk doğurmuştur. Şimdi sıra gelinine gelmiştir. Geleneksel anneler, düzenin devamı konusunda oldukça tutucu davranışta bulunurlar. Onlar için geçen zaman hiçbir şey değiştirmez. Kendilerinden istenenleri onlar da kendi çocuklarından bekledikleri için sistemin devamına hizmet ederler. Genç kadınlara içinde buldukları sisteme uyum sağlamaları gerektiğini anlatanlar da genellikle geleneklere bağlı erkek çocuk sahibi annelerdir:

Yetinme, katlanma, sabretme, itaat etme gibi konulardaki kuralların genç kadınlara anlatılması gerektiğinde bu görev çoğunlukla, *geleneğin taşıyıcısı* olan erkek annelerine düşmektedir (Abisel, 2000:176).

Geleneğin (dolayısıyla toplumun) temsilcisi olan eril anneler, Türk sinemasındaki melodramlarda kötü anneler olarak temsil edilirler. Bu anneler, kendi çocuğuyla ilişkisinde gelenekleri ön plana alarak çocuklarını yönlendirir ve çocuklarının bireysel arzularını bastırıcı kişilik yapısına sahiptirler. Eril anneler bu toplumsal söylemlerin arkasına gizlenerek çocuğu adına kararlar alır ve onun kendi kararlarını almasına engel olurlar.

Türk örf ve adetlerinden izler bulunan yerli melodramlarda, annelerin kişiliğinde Türk toplumunun kadından ve anneden neler beklediğinin altı çizilmektedir. Türk toplum yapısında da yerli sinemada da, kadın öncelikle çocuk doğurmak ve kocasının soyunun devamını sağlamakla yükümlüdür. Ayrıca doğurduğu, çocuğun cinsiyetinin erkek olması bir yandan babanın toplum içindeki statüsünü belirlerken öte yandan da annenin ailedeki yerini belirler. Erkek çocuk doğuran kadın ailede baş köşeye oturtulur. Türk sineması erkek çocuk doğurabilmek için nice sıkıntılar çeken kadın temsilleriyle doludur.

II.4.4 - ÜVEY ANNELER

Türk sinemasında üvey anneler üzerinden öz annelik yüceltilir. Anneler, çocukları için 'kötü yol'a düşseler de bunu çocukları için yaptıklarından dolayı sonunda affedilirler. Türk sinemasındaki asıl kötü anneler, çocuklarına ilgi göstermeyen çoğunlukla da üvey olan annelerdir. Zaten kötü anneler arasında sayılabilecek olan üvey annelerin çocuk kendi kanından olmadığı için çocuğa kötü davranması toplum tarafından bir dereceye kadar meşru görülür. Hangi tür annelerin kötü anneler olarak algılandığını anlayabilmek için annenin bu yolu neden seçtiğine bakılır. Eğer anne, çocuğu için ya da amaçları için bu yolu seçtiyse, bu anne gerçek anlamda kötü değildir. Zaten filmin sonunda da anne iyi yola döner.

Yönetmenliğini Orhan Aksoy'un yaptığı *Bütün Anneler Melektir* (1971) filmi mutluluğunu yitiren genç bir kadınla, kıskançlık sonucu çocuğunu annesinden ayıran bir kocayı anlatır. Adından da anlaşılacağı gibi film, tüm anneler "melek"tir anlayışı ile annelerin istese de kötü olamayacağı mesajını içinde taşır. Annelere yüklenen "melek" olma ideolojisi her ne kadar kadın için iyi bir şey gibi görünse de kadına "melek" olmak dışında başka bir alternatif tanımaması nedeniyle kadının aleyhinde bir durumdur. Film boyunca izleyenlere bir annenin melek gibi olabilmesinin kuralları gösterilir. Film, anneler gününde annesinin eksikliğini hisseden Zeynep'in görüntüleriyle başlar. Dışardan gelen Zeynep'e, dadısı nereden geldiğini sorar. Zeynep, "biliyorsun bugün mukaddes bir gün dadı, anneler günü, yüzünü bile görmediğim sevgili annemin ve onun gibi anaların günü". Kutsal bir gün olarak

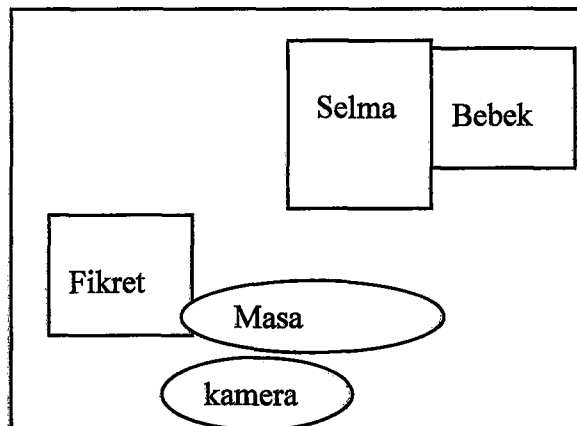
gösterilen anneler günü anne eksikliğinin bir çocuğun yaşamında ne derece önemli olduğunu işaret etmede önemli bir araçtır.

Avukat Fikret'in (Ediz Hun), kızı Zeynep'i "böyle bir günde yalnız bırakmaya gönlü razı olmaz" ve kızını annesinin mezarına götürür. Oysa Zeynep'in annesi gerçekte yaşamaktadır. Bunu filmin bir sahnesinde Fikret ve arkadaşı Kenan'ın konuşmalarından öğreniriz. Fikret'in arkadaşı Kenan (Metin Serezli) Zeynep'e pahalı bir hediye olarak evlerine ziyarete gelir. Hediyeye avuç dolusu para yatırdığını söyleyen Kenan, Zeynep'e "ödemeye kalksan hayatın boyunca bana bakman gerekir" der. Zeynep ise, "hediye almasan da ben sana bakarım Kenan amca" diyerek yapılan işin maddi olarak bir değeri olmadığını altını çizer. Bu söz aslında kadının çocuk da olsa ona, annelikle (bakan, besleyen, büyüten) ilgili rollerinin küçük yaşlarda toplum tarafından verildiğinin bir göstergesidir. Zaten Zeynep, babasına da bakmakta ve ona nerdeyse "küçük anne" şefkati göstermektedir. Onun yatacağı saate bile Zeynep karar verir. İş gezisi için dışarıya giden babasının cebine notlar koyar. Hatta bir ara babasının da kendisi gibi annesini üzdüğünden söz eder. Bu anlamda Zeynep, aile içinde annesinin eksikliğini tamamlamaktadır. Zeynep, Kenan amcasına annesiyle ilgili sorular sorar. Kenan, o sıralarda kör olduğundan Selma'ya (Hülya Koçyiğit) ilişkin bir şey hatırlamadığını belirtir. Zeynep ise annesinin sadece kokusunu hatırladığını, hiçbir çiçeğin öyle kokmadığını, söyler. Fikret, Zeynep'in annesinden bahsederken "kalbinin de yüzü kadar güzel olduğunu" söyler.

İzmir'de iş gezisi esnasında arkadaşlarıyla pavyona giden Fikret arkadaşlarının övdüğü şarkıcı kadını görür görmez onun kendi karısı Selma olduğunu anlar. Ancak

Selma, Fikret'i görünce dışarı fırlar ve bu esnada trafik kazası geçirir. Kaza sonrası hastane odasında Fikret, Selma ve Selma'yı daha önce intihar etmekten kurtaran yaşlı piyanist bulunmaktadır. Fikret, onu kendi kızı gibi sevdiğini söyleyen piyaniste, Selma'yla aralarında geçenleri filmde üst ses olarak anlatmaya başlar. Fikret'in üst sesine eşlik eden flashback aracılığıyla da Fikret ve Selma'nın tanıştıkları yıllara geri döneriz. Fikret, Selma'nın melekler kadar temiz, hassas bir kalbi olduğundan bahseder.

Fikret ve Selma tanıştıktan sonra hemen evlenirler. Evlendikten sonra Fikret'in mesleğini bildiğimiz halde tanıştıkları esnada konservatuarda okuyan Selma'nın çalışma yaşamına ilişkin en ufak bir ima bulunmaz. Fikret, yemek sofrasında kravatıyla kendisine yemek konmasını beklerken Selma da yüzünden mutlu olduğu anlaşılabilir bir ifadeyle ayakta durup eşinin tabağına yemek doldurmaktadır. Evliliğe ilişkin her türlü görüntü kadının ve erkeğin evlilikteki rollerine birer işaretidir. Fikret, çocukları Zeynep doğduktan sonra saadetlerinin sonsuzlaştığını, karısının ve kızının üzerine titrediğini söyler, karısının 'yuvasına bağlı' olduğundan söz eder. Film, sözlerle açıktan verdiği mesajları görüntü diliyle de desteklemektedir. Örneğin aşağıda filmdeki bir sahneye yer verilmiştir. Çekim, içinde birçok anlam taşımaktadır.



Kameranın hemen önünde bulunan Fikret iş kıyafetleriyle masada çalışırken, görüntünün arkasında kalan Selma bebeğine yemek yedirmektedir. Baba, ailesi için para kazanırken anne de ikisinin çocuğuna bakar. Erkek, çizimden de anlaşılacağı gibi, ön plandadır. Masanın başında çalışan baba, aklını ve mantığını kullanabildiği, maddi karşılığı olan bir işte çalışırken annenin mesleği, duyguların hakim olduğu özel alanda çocuğa bakmaktır. Anne yaptığı işten manevi bir tatmin alır ve eşinin arkasında kalmaya bu haliyle razı olduğu görülür. Annelik, kadını özel alana mahkum etmede bir meşrulaştırma zemini oluşturur. Bu sahnelerde Fikret'in anlatıcı sesi, “karım çocuğumuzun üzerine titriyordu, fakat birden sarhoşluktan aylır gibi karımın kazandığımdan çok para sarfettiğini ve bana haber vermeden sık sık evden ayrıldığını farkettim” der. O zamandan sonra Fikret'in içini bir takım kuşkular kemirmeye başlar.

Bir gün eve gelir ve bebeği komşu kadının kolları arasında görür. Karısı “annelik görevlerini” de ihmal etmektedir. Bebeğin ağladığını gören Fikret, ağlayan bebeği kucağına almaz, onun yerine eve onun arkasından giren Selma'nın, Zeynep'i kucağına almasını bekler ve Selma da kendinden bekleneni yapar. Bunu Fikret'in şu sözlerinden anlarız: “Annesinin yanında olmayı arzulayan ve yabancı kadına alışamayan çocuk her zaman ağlıyordu. Eve dönen karıma nereden geldiğini sorduğumda ya alışverişe çıktığını ya da bir arkadaşına uğradığını söylüyordu” der.

Fikret, sorumluluklarının farkında bir baba olarak çizilirken Selma, evini, kocasını ve çocuğunu ihmal eden “kötü” bir anne olarak çizilir. Kötü anne olmanın kriterleri “eşine haber vermeden dışarı çıkmak”, maddi durumları iyi olmadığı halde “eşinin

kazandığından daha çok para harcamak” ve en önemlisi de “çocuğuyla ilgilenmemek”tir. Kadının yuvaya olan bağılılığı kocası tarafından sürekli sorgulanır.

Zeynep’in ikinci yaş günü dolayısıyla Fikret, pastaneye gider. Ancak uzaktan Selma’yı görür. Selma’ya uzaktan bakarken “tesadüfen” yanına gelen iki kadından Selma hakkında iyi olmayan sözler duyar. Kadınların anlattıklarına göre Selma, haftada iki gün bir adamın evine gitmektedir. Selma, kadınlar aracılığıyla toplum gözünden değerlendirilir. “Bir de evli, çocuğu varmış. Kocasını ekmek parası için çalışırken böyle karılar da fingirdeşmeye gidiyor. Kocasının kör olması lazım.” Fikret, Selma’yı adamın evine gidene kadar takip eder. Eve giren Selma, perdeleri çeker. Bir süre sonra evine dönen Fikret, o sırada evde olan Selma’ya evdeki kalabalığa rağmen herkesin ortasında kadınların ağzından duyduklarını anlatmaya başlar. Sürekli başkalarının gözünden değerlendirilen Selma, kocası aracılığıyla toplum önünde cezalandırılır. Komşular duydukları karşısında evi terketmeye başlar. Selma ağlar ve “durun gitmeyin, Fikret neden bana bunu yaptın” der. Bunun üzerine Fikret, Selma’ya iki tokat atar ve Selma’yı evden kovar. Hâlâ, dışarda bekleyen komşular “dünyada ne kadınlar var” diyerek Selma hakkında konuşmaya devam ederler. Filmde, üçüncü kişilerin bakışı ve sözleri önemli yer tutar.

Evden kovulan Selma eve yeniden döndüğünde masada bir mektup bulur. Mektupta Fikret “Anası olmaya, büyütmeye layık olmadığın çocuğumuzu götürüyorum. Boşu boşuna bizi arama. Seni affetmeyeceğim” diye yazar. Kadının çocuğuna anne olabilmek için buna layık olması gerekmektedir. Filmde erkeğin babalığı tartışılmazken, kadının anneliği tartışılmaktadır.

Fikret, Selma'nın haftanın iki günü evine gittiği “evli bir kadını baştan çıkararak” adamdan öç almak için adamın evine gider. Bu adam daha sonradan ailenin en iyi dostu olacak olan Kenan'dır. Kenan'la bu sayede tanışıp arkadaş olmuşlardır. Orada Kenan'ın kör olduğunu görür ve karısının “evin ihtiyaçlarına yardım, biraz da faydalı olmak için” Kenan'a para karşılığı piyano dersleri verdiğini öğrenir. Selma, Kenan'a, “çalıştığından Fikret'in haberi olmadığını, olduğu takdirde bunu gurur meselesi yapacağını ve asla müsaade etmeyeceğini” söylemiştir. Kadının rolleri arasında çalışmak ve eve para getirmek yoktur. Anne, böyle bir yolu seçerse karşılığında kendinden birçok şeyi feda edecektir. Kenan, Fikret'e, Selma'nın, ders vermek için eve son gelişinde işi bıraktığını ve eşsiz bir karısı olduğu için Fikret'in çok mutlu bir insan olduğunu söyler. Üçüncü kişinin bakışı yine burada devreye girer. Karısının “kötü” olduğunu söyleyen kadınlardan sonra onun çok iyi biri olduğunu söyleyen Kenan aracılığıyla Selma, toplum ve izleyici gözünde yeniden aklanır.

Flashback'in (Geriye dönüş) bitişiyle hastane odasına yeniden döneriz. Hastane odasında yaşlı piyanistle konuşan Fikret, “Kızım, yıllardır ölmüş bir ananın hatırasıyla yaşadı. Ana kokusuna, ana kucağına hasret kaldı. Bütün bunlara bir son vereceğim” der ve karısını kızına üvey anne olarak tanıtmaya karar verir. Zeynep annesine alıştıktan sonra da onun gerçek kimliğini anlatacaktır. Yatağının başucunda duran Fikret, Selma'ya “beni affet sevgilim, kaderinde öz kızına üvey anne olmak da varmış” der. Filmde bundan sonra birtakım karşıtlıklara yer verilir. Öz anne, üvey anne arasındaki ayrım filmde en çok işlenen tema olur. Bunun yanında namuslu olmak, eşine ve ailesine sadık olmak kadının en önemli ödevleri olarak sunulur.

Eve üvey anne geleceğini duyan Zeynep ve dadısı arasında şu konuşma geçer;

Zeynep: “Annemin yerini kimsenin alamayacağını, onun gibi kimsenin sevemeyeceğini bilmiyor mu?”

Dadı: “Haklısın, ama unutma ki baban da bir erkek. Her erkeğin bir kadına ihtiyacı var.”

Zeynep: “Olmaz olsun, her çocuğun da bir anneye ihtiyacı vardır ama öz annesine. O kadını hiçbir zaman sevmeyeceğim, nefret edeceğim ondan. Annemin yerini almasına müsaade etmeyeceğim. Bu eve geldiğine pişman edeceğim onu.”

Dadı: “Unutma ki sen bir sokak kızı değilsin. Seni zor günler bekliyor...”

Selma, Fikret’e karşı büyük kin duymaktadır. Kızını görmek için onun üvey anne planını kabul eder, ancak Fikret’le aralarında hiçbir duygusal bağ olmadığını da söyler ve ekler “Kızımı senin elinden kurtarmak için her şeyi yaparım. (...) Kızımdan başka hiçbir kuvvet beni o eve götüremez” der. Kızı için “onu bir kucaklayabilsem, ıstırabımı bir dindirebilsem” der.

Kamera açıları filmdeki dengelere göre planlanır. Kişiler arasında yaşanan asimetrik ilişkiler, kamerada ön planda ya da arka planda gösterilen çekimlerle desteklenir. Edilgen ve haksız olan kişi arka planda, haklı ve etkin olan kişiler de ön planda sunulur. Örneğin Selma kızıyla tanışmadan önce Fikret ikili planlarda kameranın hemen önünde görülürken çocukla tanıştıktan sonra Selma ön plana geçer. Zeynep de babasına “Sen annemin hatırasına ne büyük saygısızlığı yaptın” diyerek babasını suçlamaktadır. Zeynep, annesizliğin acısını küçüklüğünden beri yaşamıştır. “Hiçbir zaman diğer çocuklar gibi beni okul kapısında bekleyen annem olmadı” diyerek

yaşadığı acılardan söz eder. Zeynep'in dadısı "Zeynep'in bir dadıya değil, anneye ihtiyacı var" diyerek işten ayrılır. Gitmeden önce Selma'yla konuşma fırsatı yakalayan dadı, Selma'ya, daha ilk günden Zeynep'in gerçek annesi olduğunu anlattığını söyler. "Çünkü hiçbir kadın başkasının çocuğunu kendi çocuğu gibi sevmeyebilir" der. Bu aslında yerli sinemanın üvey ve öz annelere ilişkin keskin sınırlarla ayırdıkları bir annelik tanımıdır. Yerli sinemada üvey anneler, çocuklarına yaptıkları kötülüklerde bir nebze olsun haklıdır çünkü çocuk onların değil bir başka kadının çocuğudur.

Selma ve Zeynep arasında anneliğe ilişkin diyaloglar geçer. Selma "Hiç kimse bir annenin yerini alamaz" der. Zeynep ise "Belki de siz saçlarınızı okşayanın öz anneniz olmasından dolayı zevk alıyordunuz" diye cevap verir. Selma, Zeynep'le yaşadığı bu soğuk ilişkiye üzülmemektedir ve "Kollarının yavrusunu sarmak arzusuyla sızladığını" söyler. Zeynep ise filmin bir sekansında "Annesiz bir çocuk hiçbir zaman mesut olamaz" diyerek gerçek üzüntüsünün annesiz olmasından kaynaklandığını vurgular. Zeynep, Selma'nın önceleri pavyonda çalıştığından dolayı "kötü" kadın olduğunu söyler.

Üvey baba ya da üvey anne örneklerinin olduğu filmlerden anlaşıldığı kadarıyla anne ve babalığın üvey olması Türk sinemasında çok keskin sınırlarla öz anne-babalıktan ayrılır. Ana-babalıkta kan bağı her şeyden önemlidir.⁷

⁷ Biraz geç tarihli olsa da kanbağının önemsenmediği bir film örneği olan *Selvi Boylum Al Yazmalım* filminde çocuğunun öz babası olmasına rağmen Asya, çocuğunun baba dediği ve çocuğuna öz babasından daha çok emeği geçen adamı koca olarak seçer. Bu özelliğiyle film diğer filmlerden ayrılır.

Filmin son sekansı hikayenin sonlandığı andır. Melodramların bir özelliği olan kapalı sonlar, Türk sinemasındaki melodramların da çoğunda bulunur. Filmin sonunda giydiği beyaz giysilerle saflığı ve melek gibi oluşu çağrıştıran Selma evden ayrılır ve arabaya biner. Tüm gerçekleri babasından öğrenen Zeynep arabanın arkasından koşar. Zeynep'in arkadan koştuğunu gören Selma arabayı durdurur ve Zeynep ve Fikret'le sarılır. Kesmeyle görüntü, çocukları ortalarında olan Selma ve Fikret'in birbirlerine sarılıp eve girdikleri plana geçer. Yeniden bir araya gelen aile bireyleri eve girerken film biter.

Filmde bir takım karşıt kavramlar kullanılır. Gerçek (Öz) anne – üvey anne, namuslu kadın olmak ve sadakatsizlik... Ayrıca bu film temelinde, incelenen birçok filmde de olduğu gibi annelikle ilgili olarak bazı duyulara ilişkin bilgilere yer verilir. Annelerin güzel kokuları olduğuna, ana kucağının bir çocuk için hiçbir şeye değişilmez bir yer olduğuna, melek dokunuşları olduğuna dair benzetmeler yapılır. Filmlerde, babalıkla ilgili bu tür benzetmelere pek yer verilmezken annelik, duygulara yönelik benzetmelerle idealleştirilir.

II.4.5 - AİLENİN TEMEL DİREĞİ: ÇOCUK

Bu çalışma kapsamında incelenen 1965-1975 yılları arasında, ailelere yönelik olarak hazırlanan melodram filmleri yanısıra Türk sinemasında Ayşecik ve Sezercik gibi çocuk kahramanlı filmler de bir seri olarak çekilmeye başlanmıştır. Ataerkil sistem kadına tarihsel süreç içinde tanımladığı rolleri benimsetmeye çalışırken bunları, toplumsallaşma süreciyle beraber kız ve erkek çocuklarına da işlemeye başlar. Türk

sinemasında örneklerini bolca gördüğümüz Ayşecik, Yumurcak ve Sezercik filmleri buna iyi birer örnektir. Ayşecik filmleri, bir dönem boyunca ard arda çekilmiş filmler olup küçük yaşta bir kız çocuğunu anlatının merkezine alır. Ayşecik o küçük yaşıyla, toplum tarafından gizliden gizliye de olsa kendisine dayatılan rollerini gerçekleştirmeye soyunur ve gerek babasının ve gerekse de kendinden yaşça küçük erkek ya da kız kardeşlerinin sorumluluğunu üstlenir. Onlara bir anne özeniyle yaklaşır ki bu toplumsal olarak daha o yaşlarda kız çocuklara ileride yapmaları gerekenleri toplumun benimsetmeye çalıştığı bir göstergesidir. Chodorow'a göre Batı toplumlarıyla batılı olmayan toplumlarda kız ve erkek çocuklar toplum içindeki rollerini gelişimleri sırasında öğrenirler. Batılı olmayan toplumlarda kız çocuğun gelişimi ve yetişkin kadınlık rollerini öğrenmesi erkek çocuğunkine oranla daha düzenli ve sürekli olur. Bu batı toplumlarında o kadar kesin çizgilerle ayrılmaz (1989:32).

Ayşecik filmlerinden biri olan Zeynep Değirmencioğlu'nun başrolünde oynadığı, 1970 yılı yapımı olan *Yavrum* (Orhan Aksoy) filminde Ayşe, daha henüz bebekken gerçek ailesinden koparılıp bir başka ailenin yanında büyütülmüştür. Dedesi saydığı Münir Özkul, tüm mirasını bırakarak öldüğünde bir sır da ortaya çıkar; Ayşe'nin gerçek ailesinin onlar olmadığı. Bunun üzerine Ayşe kendi anne ve babasını aramaya gider. Daha önceden köyde tanıştığı ve çok sevdiği Emine (Semra Sar) de bebeğinin küçük yaşta kaybedildiğini sanmaktadır. Yaşanan olaylardan sonra anne ve baba da birbirlerinden kopmuşlardır. Onları bir araya getirmek Ayşe'ye düşer. Önce babasını ve onunla birlikte de annesini bulur. Film, "yüreğine taş basan" annenin artık çocuğuna kavuşmasıyla ve bir araya gelen aile bireylerinin hep beraber

Allah'a dua etmeleriyle biter. Film, çocuğun bir aile için ne derece önemli olduğunun altının çizilmesi açısından önemlidir. 'Çocuk olmadığı zaman aile parçalanır' mesajı verilir. Aileyi yeniden bir araya getiren hem gerçek anlamda hem de simgesel anlamda çocuktur. Aslında bu film, Türk toplumunun da çocuğa bakışını açıklar. Kadının ailesini bir arada tutabilmesi çocuk sahibi olabilmesine bağlıdır. Çocuksuz aile, "mutsuz" aile olarak gösterilir.

Nurdan Gürbilek, *Kötü Çocuk Türk* adlı kitabında çocuk kahramanlı filmlerin tıpkı Tuğcu'nun romanlarında olduğu gibi büyük şehrin zorluklarıyla savaşıldığı ama büyük şehrin henüz tam bir çaresizlik anlamına gelmediği için de filmlerin sonunun zaferle bittiğini söyler ve devam eder:

...büyümüş de küçülmüş yavru melek Ayşecik ya da aslan parçası Sezercik sonunda aklını kullanarak, yoksul mahallelinin de desteğiyle haksızlıklara göğüs gerer; babasını hapishaneden, annesini hastaneden, nihayet ailesini parçalanmaktan kurtarır, daha olmadı kendisine sıcak (çoğu zaman da varlıklı) bir yuva bulurdu (Gürbilek, 2001:41).

Yine başrollerini Türkan Şoray ve İzzet Günay'ın oynadığı *Seninle Ölmek İstiyorum* (1969, Lütfi Akad) adlı film de bu kategori altında değerlendirilebilir. Selma (Türkan Şoray), zengin bir kadındır. Kocasını, tek erkek çocuklarının bakımını Alman bir dadıya bırakır. Çocuğun neyi, ne zaman yiyeceğine dadı karar vermektedir. Selma, evinde sadece süslenip akşam yemeklerine hazırlanmakla uğraşan mutsuz ama zengin bir kadındır. Zengin koca, evinde tadilat yapmak ister ve bu iş için de mimar Nihat'ı (İzzet Günay) tutar. Çocukları, Nihat'ın eve gelişiyle sıkıcı yaşamından çıkar ve çocukluğunu yaşamaya başlar. Ancak, çocuğun babası buna çok öfkelenir. Sonradan çocuğunun havuza düşüp ölmesinden çocuğun babası sorumlu tutulur. Çocuğun ölümünden sonra Selma, çocuğunu kaybetmiş olmanın etkisiyle kendini

içkiye verir. Hatta bir sohbetleri esnasında kocasına, çocuğu öldükten sonra kendisini ona bağlayan bir şey kalmadığını söyler. Özellikle çocuk, kadını ailesine bağlar. Fedakar anne, tıpkı *Sezercik Yavrum Benim* filminde olduğu gibi, mutsuz yaşamının ancak çocuğunun ortadan kaybolmasıyla farkına varır. Çocuğu hayattayken mutsuz yaşamını, çocuğu için sürdürmüştür.

Yönetmenliğini Nevzat Pesen'in yaptığı 1971 tarihli *Ayşegül* adlı filmde de annesiz büyüyen Ayşegül isimli bir kız çocuğunun hayatı anlatılmaktadır. Ayşegül'ü, gerçekte dedesi olmayan ama onu nüfusuna geçiren Nazmi Bey ve oğlu Kenan Bey birlikte büyütürler. Kenan Bey, daha sonra Ayşegül'ün kendi ağzından söylediği gibi, küçük kızın baba ihtiyacını bir nebze olsun karşılamaktadır. Ancak "babadan daha önemli olduğunu" düşündüğü anne ihtiyacına cevap verecek kimse yoktur etrafında. Nazmi Bey, ansızın ortaya çıkan çocuğun gerçek annesi Gönül'den (Zeynep Aksu), Ayşegül'ü elinden alacağından korktuğu için rahatsız olmaktadır. Ayşegül ise annesiz büyümenin ne zor olduğunu her fırsatta söylemektedir. Gönül, annesi olduğundan habersiz Ayşegül'e "beni anne olarak kabul et" der. Filmin ortalarında Ayşegül'ün söylediği şarkı anne özleminin ne kadar yoğun olduğunu göstermesi bakımından önemlidir.

"Benim annem olsaydı / Beni kucaklasaydı / Sevip de okşasaydı / Üzgün bırakmasaydı.
Ah güzel anneciğim / bugünü görmeseydim / sensiz yaşamaktansa / keşke ben de ölseydim
Her an ağlamakla / sensiz geçer günler / Artık dayanamıyorum / Seni çok özliyorum"

Merkezinde çocuk karakterlerin olduğu filmler dışında yerli melodramlarda çocuğu olmayan kadınların bulunduğu filmlere de yer verilir. Bu filmler de aşağıdaki başlık altında değerlendirilecektir.

II.4.5.1 - ÇOCUĞU OL(A)MAYAN KADINLAR

Evli kadının üzerine kuma getirmek, evdeki eşin çocuğunun olmamasının en büyük nedeni sayılıyordu. Yeşilçam döneminde film çeken yönetmenler de toplumda yaşanan bu sosyolojik olguya filmlerinde yer vermişlerdir. Çocuğu olmayan kadının çevresindekiler kadar kısır kadın da, çocuğu olmuyorsa bu durumu kendi açısından büyük bir eksiklik olarak görüyordu. Kadınlar, çocuk doğurmayı erkeklere nazaran daha fazla önemsiyorlardı. Bu anlayış, son zamanların bir ürünü olmayıp geçmişte de izlerine rastlanan bir olgudur.

Babil’de evlilik, tekeşliydi. Metres tutmak, özellikle karı rahatsız ya da kısırsa, yasal sayılıyordu. Böylece, Babil’de, kadının zevk ve üreme için gerekli bir araç olduğu görülüyor. Çocuk yoksa, boşanma serbestti, ama ilk karı bırakılmazdı; ilk karı genellikle, daha genç olan yeni karı karşısında öncelik hakkına sahipti. Bunda yaşlı ya da kısır karının, analık rolünü görebiliriz; bu ilişki heteroseksüel ilişkinin yerini alan ve o sıralar yerleşmiş olan bir ana-kız ilişkisidir (Daninos, 1974:16).

Melodram sinemasının özelliklerinden biri olan türe ait belli uylaşımlar Türk sineması kapsamında kadınlar ve anneler için de oluşturulmuştur. Sinemada birçok filmde kadın ekilip biçilmesi gereken bir tarla olarak görülür. Özellikle konusu köyde geçen köy filmlerinde bu düşünce sinema diliyle de sürekli olarak pekiştirilir. Toprağın verimsiz oluşu, kadının çocuk doğuramamasına bağlanır. Yağmur dualarına çıkılır tıpkı çocuğu olmayan kadınlara dualar okunup büyüler yapıldığı gibi. Tarlada ürünlerin boy göstermeye başlaması kadının hamileliğiyle koşut olarak

verilir. Yapılan dualar sonrasında tarlanın da kadının da “bereketi” gelir. Toplumda olduğu gibi kısır kadınlar sinemada da aşağılanmış ve ezilmişlerdir. Bu da sinemanın toplumda olduğu varsayılan kalıpları, alıp yeniden ürettiğinin bir göstergesidir.

Ataerkil yapı, kadının cinselliğini önemsizleştirmeye çalışırken kadının üreme işlevini yüceltir. Kadın için cinselliğin amacı çoğu kez çocuk yapmak olarak gösterilir. Kadının cinselliğini yaşamasına annelik olduğu sürece sıcak bakılır.

Türk sinemasında çocuğu olmayan kadınlara oldukça sık yer verilir. Bu filmlerde gerek bu kadınların çektiği acılara gerekse de çocuğun geleneksel toplum yapısı içindeki önemine değinilir. Sorunun kimden kaynaklandığının bilinmediği durumlarda da kısırlık, kadının bir kusuru olarak görülür.

Birçok dinde, örneğin İslamiyet’te kadının doğurganlığı, gerek hadislerde gerekse de ayetlerde teşvik edilir. Evlenilecek olan kadının kısır olması istenmez. Bir ayette, kadının evlenip kocasını çok sevmesi ve ona çocuk vermesi gerekliliğinin altı çizilir. Çünkü Allah, kadının bereketli olanını ister (Türkiye Aile Sağlığı ve Planlaması Vakfı, 1988:17) Kadının doğurganlığı, toplum tarafından özendirilirken çocuğu olmayan kadınlar, çevreleri tarafından sürekli ezilir ya da kısır oldukları için aşağılanır. Geleneksel Türk toplum yapısında kumalık olgusu, böylesi bir düşüncenin gereksinimini karşılamak için ortaya çıkmıştır. Çocuğu olmadığı zaman, kadının üzerine kuma getirilerek ‘kısır kadın’ın yerini doğurması beklenen bir başka kadın alır.

Kuma adlı filmde Aliye Rona, yine geleneksel bir anneyi oynamaktadır. Bu sefer oğlunu evlendirerek geliniyle birlikte yaşayan Cennet Ana (Aliye Rona), film boyunca, gelini Hanım'ın (Fatma Girik) bir çocuk doğuramamasından yakınıır. Cennet Ana, Hanım'ın bir tarla gibi bereketli olmasını ister. Filmin bir sahnesinde kaynana, kendi tarlalarının ürün verdiğini söyledikten sonra “ya senin tarla ya senin tohum, gelin” diye gelinine sorar. Hanım, kaynanasıyla arasında geçen diyalogu, kocası Ali'ye (Hakan Balamir) aktarırken kendinin de bir tarla gibi ekilmesi gerektiğini benimsemiş gibidir. “Oğlan iki tarlayı birden eksin, diyor.” Cennet Ana, bahçede doğmamış çocuğa beşik yapar, gelinine büyüler yaptırır. “Oğlumun oğlu büyüsün, dölsüzlere döl indir” gibi sözlerle oğluyla gelininin önünde yaptığı beşiği sallar. Böylelikle oğlu ile gelini üzerinde baskı kurmaya, örtülü bir şiddet uygulamaya çalışır. Kaynana, gelininin ne kadar üzüldüğünü bildiği halde ondan çocuk istemeye ve bu konuda gelinini suçlamaya devam eder.

Gelini de tıpkı kaynanası gibi çocuğunun olmasını istemektedir. O da kucığına aldığı bez bebeklerle oynar. Bebeğe şarkı söyleyip onu ayağında sallar. Hatta Hıdırellez gününde, çocuğu olması için adaklar adar, dualar eder: “Benim yüzümü yere indirme, beni çocuk sahibi et” diye Allah'a yalvarır. Kadının başını dik tutabilmesinin ön koşulu anne olmasıdır. Bir buçuk yıl gibi bir süre sonra, Cennet Ana, halâ çocukları olmayan oğluna kendine bir “döl” vermeyen karısını bırakmasını söyler. Karısına “dölsüz, dölksüz avrat istemiyorum” diyerek onu kovması için telkinlerde bulunur. Tarlanın eskisi kadar bereketli olmayışını oğlunun bir çocuğunun olmayışına bağlar ve yakında ailenin ocağının söneceğini söyler.

Bir süre sonra çocuğunun olmayacağına ikna olan gelin, kocasına ve kaynanasına kendi eliyle kendi üzerine kuma getirmeyi teklif eder. Film boyunca gelin ve kaynananın birlik ve dayanışma içinde görüldüğü tek sahnedir bu. Gelin “kendi elimle doğurgan bir kuma bulacağım, Ali’nin çocuklarını ben büyüttüm” diyerek kuma aramaya gider. “Erimden döl tutamadım, kendime kuma arıyorum” derken aslında kendisi de çocuğunun olmamasının ‘suçlu’su olarak kendini gördüğünü ima eder. Halbuki çocuğun kimin yüzünden olmadığı belli değildir. Kısır olan kişinin gelin mi yoksa kocası Ali mi olduğu henüz belli değilken kısırlığın ‘suç’u gelinin üzerine atılır. Kısır olan kişinin Ali olabileceği üzerinde duran Hatice Abla’sına, gelinin kendisi karşı çıkar. ‘Suç’un Ali’de olamayacağını altını çizer ve kısırlık konusunda kocasının üzerine toz kondurmaz. O bile ‘suç’u kendinde görür. Hatice kadın ise “Rabbim kusuru yalnız kadın kısmına mı verir?” diyerek ‘suç’un erkeğe de ait olabileceğini vurgular.

Kuma almaya giderken Ali’ye “kumamı el üstünde tutacağım, hele de bir döl verirse çocuklarını kendi çocuklarım bileceğim” der. Kadın, kocasına çocuk veremediği için kendini suçlu hissettiğinde çocuk kumadan da olsa kendini gerçek bir anne gibi tanımlayabilir. Bu annenin diğer üvey annelerden farkı, çocuğu isteyerek ve bilerek kabullenmesidir tıpkı *Talihsiz Yavrum* filminde Süheyla’nın ailenin dağılmasını önlemek için Zeynep’in çocuğuna ana olmayı kabul etmesi gibi. Çünkü kendi “yetersizliği” bu biçimde ortadan kalkacaktır. Bulduğu kuma, kör bir kızdır. Kocasına, kızın soyunun sopunun, tıpkı bir attan bahsediyormuş gibi, doğurgan cinsten olduğunu söyledikten sonra kızın kör olduğunu da ekler. Gelin, kumanın bu

kusurunu kocasına söylerken “tek kusuru bu olsun, çocuğu olsun da gerisi önemli değil” diyecektir.

Film boyunca, toplumun hem Ali hem de karısı üzerinde çocukları olmadığı için büyük bir baskı kurduğu görülür. “Ben döl isterim” diyen Cennet Ana’nın baskılarına bir zaman sonra köy halkı da katılır. Ali, kahvenin önünden geçerken “tarla nasıl, tarla (...) Eşek bile eşekken kancıklığını bilmiş de döl vermiş” diye dalga geçerler. Mahallenin erkeklerinin arkasından mahallenin çocukları da “Ali çocuk nerede?” diye bağırmağa başlarlar. Annelik, burada kadınlığın da ispatıdır aynı zamanda. Kadın, kadınlığını ancak kocasına çocuk vererek bilir. Toplum, kadının cinsel ilişkiden zevk almasını kötüler ama anneliğini yüceltir. Kadın, tıpkı tarla gibi edilgen olarak ‘ekilme’yi bekler.

Kumanın hamileliğini haber veren Cennet Ana, son nefesini vermeden önce, “Zeliha döl tuttu, tarla yeşerecek, bebek, bebek” diyecektir. Kumanın çocuk sahibi olacağı anlaşıldıktan sonra tavrında belirgin değişiklikler gözlenir. Artık üstüne kuma geldiği geline “koca avrat” diye bağırmağa başlar. Evin hanımı olduğunu gösteren davranışlarda bulunur. Kocasını, “o bir kulanlayacak eşek, yumurtlayacak bir tavuk, hele bir çocuk doğsun, ben onun bir çaresine bakarım” diyerek eşini avutur. Ancak gebeliğinin yalancı gebelik olduğunu anlaşılmamasıyla Hanım’ın hamile olduğunu öğrenmesi neredeyse ard arda olur. Kuma, ev içinde düşen statüsüne ve evden atılmasına bağlı olarak Hanım’ın çocuğunun başkasından olduğu dedikodusunu yayar. Bunun üzerine köy halkı evi basar ve Ali’yi karısını öldürmesi için zorlar.

Kuma adlı filmde kadının hamileliği ve doğurganlığı ile tarlalar arasında s¼rekli bir bağlantı kurulur. Film boyunca buğdayların ođđ¼t¼ld¼đ¼ sahnelerin s¼kça kullanılması dikkati ¼eker. Buğdayın ođđ¼t¼ld¼đ¼n¼ gösteren sahnede tarlanın verimli olduğu ima edilmeye ¼alıřılırken gelinin de “berekentinin” ¼ocuk sahibi olmayla bir tutulduğu g¼r¼l¼r. Kısır kadın da t¼pk¼ buğdayın ođđ¼t¼lmesi gibi toplum tarafından ‘kusur’u y¼z¼ne vurularak ođđ¼t¼l¼r.

T¼rk sinemasında oğlan ¼ocuklar kız ¼ocuklarına oranla daha değerlidir. Örneğin *Kuma* adlı filmde ¼ocuđun cinsiyeti belli değilken s¼rekli doğacak ¼ocuktan oğlanmış gibi bahsedilir. Filmde ¼ocuđun cinsiyetinin kız olma ihtimaline bile yer verilmez. ¼ocuđun olması yetmez aynı zamanda cinsiyetinin de oğlan olması beklenir. Film, k¼yl¼ halkın gafletinden kurtard¼đ¼ hamile karısı ile yolda y¼r¼rken üst seste Ali’nin geleceğe ilişkin s¼zleriyle noktalanır. Ali, oğlunun şehirde okuyacağını s¼yler.

Filmdeki kamera a¼ıları da yaratılmaya ¼alıřılan etkiye uygun olarak planlanır. S¼z¼ edilen planlarda, ¼ekilen objeler, toplum i¼inde buldukları g¼cl¼ ya da zayıf olan konumlarına g¼re alt ya da üst a¼ıdan faydalanılarak verilir. Kadının kocasını aldatıp bir başkasından ¼ocuk sahibi olduğunu duyan halkın galeyana geldiği ve eve zorla girdikleri sahnede erkekler, alt a¼ıdan yararlanılarak ¼ekilir. Bu k¼y erkeklerinin (kadını evden ¼ıkardıktan sonra eşleri de onlara katılır) toplumu da arkalarına alarak g¼cl¼ olarak g¼r¼ld¼đ¼ bir sahnedir. Kadının, kocasını, aldatt¼đına ilişkin g¼r¼nt¼lerin olduğu sahnelerde ise kadın i¼inde bulunduğu acizliğe uygun olarak üst a¼ıdan verilir.

SONUÇ

Annelik her ne kadar psikolojik ve biyolojik yanları olsa da, daha çok toplumsal bir olgudur. Toplumda babalardan farklı olarak annelere yüklenen birtakım görev ve sorumluluklar bulunur. Gerek toplumda gerekse de sinemada “mükemmel” bir annenin nasıl olması gerektiği ve hangi özelliklere sahip olması gerektiğinin altı çizilir. Özellikle yerli melodramlarda bu durum, “kötü” annelerin teşhir edilmesi yoluyla yapılabileceği gibi “iyi” anne modellerinin kadın izleyiciye sunulmasıyla da sağlanmaya çalışılmıştır.

“1965-1975 Yılları Arasındaki Yerli Melodramlarda Annelik Tipleri” konulu çalışma kapsamında yerli melodramlarda annelik incelenmiştir. Anneliğin her filmde belli başlı tipler dışında temsil edilmediği varsayımından yola çıkarak hazırlanan tez çalışmasında sinemada belli başlı annelik tipleri saptanmıştır. Bu tipler her filmde birbirine benzeyen anne, baba ve çocukları da ortaya çıkarmaktadır.

Filmler, çalışmanın ikinci bölümünde yer verilen melodram sinemasının özellikleri gözönünde bulundurularak incelenmiştir. Melodram sinemasına ait özelliklere belirtilen tarihler arasındaki Yeşilçam melodramlarında da rastlanılmıştır. İncelenen filmlerde karakterlerin iyi ya da kötü olarak kurgulanması, filmlerin kapalı sonla bitirilmesi, tesadüflerin olayları çözmede önemli rolü olması, daha çok kadın izleyicilere hitap eden melodramlarda duygulara ağırlık verilmesi ve erkek karakterlerin gerçek yaşamda olduğundan daha duygusal olarak temsil edilmeleri gibi belli başlı özelliklerle karşılaşılmıştır.

Melodramlarda annelik belli başlı tipler halinde incelenmeye çalışılmış; araştırma sonunda görülmüştür ki benzer annelik tipleri her filmde birbirine benzer olay örgüleri, karakterler ve görüntü diliyle desteklenerek sunulmuştur. Kamera açıları, mizansen, kostüm vs. filmde oluşturulan görüntü diliyle uyum içerisinde.

Hedef izlerkitlenin kadınlar olduğu melodram filmlerinde anne olan kadınlara ya da ileride anne olması muhtemel olan kız çocuklarına anneliğe ilişkin belli normlar sunulmaktadır. Özellikle Yeşilçam melodramlarıyla sınırlandırılan bu çalışmada, toplumda yer etmiş belli başlı bazı kodların yönetmenler tarafından belli anlatsal kalıplara dönüştürüldüğü yapılan örnek film incelemeleri sonucunda görülmüştür.

Ataerkil bir toplum yapısına sahip olan ülkemizde dini eğilimlerin de etkisiyle kadınların çocuk doğurmasına sıcak bakılmaktadır. Doğuran kadına toplumda saygı duyulurken kısırlığı nedeniyle çocuğu olmayan kadınlara bir yandan acıma duygusuyla bakılırken öte yandan bu kadınlar özellikle de diğer kadınlar tarafından ezilir ve aşağılanır. Sinemamızda bu soruna değinen birçok film çekilmiştir (*Kuma, Talihsiz Yavrum, Boş Beşik* vs.).

Kadının çocuğunu doğurması ondan beklenen sorumlulukların bittiğinin değil aksine yeni başladığının bir işaretidir. Babalığa ilişkin yapılmış tanımlar olmamasına karşın annelerden çocuklarına ve eşine karşı belli görevleri yerine getirmesi beklenir. Örneğin annelerden her durumda “şefkatli”, eşine ve çocuklarına karşı “ilgili”, “namuslu” vs. olması istenir. Özellikle film incelemeleri kısmında annelerde olması gereken başat özelliğın “fedakarlık” olduğuna tanık oluruz.

Toplumda olduğu gibi yerli melodramlarda da çocuğun ailede merkezi bir yeri bulunur. Yerli melodramlarda çocuksuz aile mutsuz aile olarak sunulur. Çiftlerden birinin dahi kısır olması ailenin dağılması önündeki en büyük tehlikedir. Çocuğun olduğu ailelerde de çocuğun aileyi birleştiren bir işlevi vardır. Özellikle anne ve babanın bir nedenle ayrı olduğu filmlerde çocuk anne babayı yeniden biraraya getirir ve dağılan ailesini birleştirir. Çocukları ailenin merkezine yerleştirmesi ve aileyi birleştiren bir unsur olarak görmesi nedeniyle yerli melodramların geleneğin temsilcisi ve taşıyıcısı olduğu söylenebilir.

Yapılan örnek film incelemeleri sonucunda 1965 ve 1975 yılları arasındaki yerli melodramlarda dört başlık altında annelik tiplerine rastlanılmıştır. Fedakar anneler, evlenmemiş anneler, eril (güçlü) anneler ve üvey anneler. Belirtilen tarihler arasında Yeşilçam'da çekilen on yedi melodram filminde yukarıda sayılan annelik tipleri bulunmaktadır.

Yeşilçam, ürettiği filmlerle, kan bağına dayalı öz anneliğe daha yakın durduğunu gösterir. Kötü olarak sunulan üvey anne temsilleriyle bu durumu destekleyen Yeşilçam, melodram filmlerin temel özellikleri arasında yer alan iyi – kötü karşıtlığı bu anneler (öz – üvey) üzerinden kurular.

Yerli melodramlarda yalnız olan anneler ya da evli kadınlar, 'başlarında' kocaları olmadığı zaman çocuklarına bakmaktan aciz olarak sunulur. Kocasını olmayan kadınlar tam bir çilekeş hayat yaşar. Kadının rahat bir yaşama kavuşabilmesi kocasının onun yanında bulunmasına bağlıdır. Kadının tüm yaşadıklarına rağmen

acılarına dayanabilmesi, çocuğu için katlandığı acıların fazla olması annenin ne kadar fedakar olduğunu göstermesi açısından önemli bir ölçüttür. Yerli melodramlarda en çok temsil edilen anne tipi “fedakar anneler”e aittir. Zaten Türk toplum yapısında annelik fedakarlıkla bir yorumlanır. Fedakar anne gerektiğinde ailesi ya da çocuğu için “saçını süpürge eder”, kendisi “yemeyip yedirir” ve eğer eşiyle aralarında geçimsizlik varsa çocuğu uğruna bunlara göğüs gerer.

Toplumda olduğu gibi yerli melodramlarda da kadının cinselliği yok sayılır. Kadının anne olması onun cinsel yaşamını etkilemez ama cinselliğini yaşayan eğer “iyi” kadınsa bu durum üstü örtülmüş bir biçimde sadece ima yoluyla geçirilir. Yerli melodramlarda kadının cinselliği çocuk yapma amacı dışında yok sayılır. Cinselliğini yaşayan kadınlar ise Türk sinemasının vamp kadınlarıdır.

İncelenen filmlerde annelik, duygusal sözlerle tanımlanırken babalara ilişkin bu tür tanımlamalar bulunmaz. Annelik, “ana kokusu”, “ana kucağı”, “melek anne”, “fedakar anne” gibi sözlerle tanımlanır. Yine aynı sözler birçok filmde anne eksikliğini vurgulamakta da kullanılır. Geleneğin temsilcisi olan baba ise çocuğu topluma eklemleyen bir figür olarak çıkar karşımıza. Melodramlarda annelik için tanımlanan kriterler babalık için tanımlanmamıştır. Anne, boşanmış ya da bir nedenle eşinden ayrılmış olsa dahi çocuklarına karşı “fedakar”, “sadık” ve “ilgili” olmak zorundayken babanın böyle bir zorunluluğu bulunmaz. Baba, filmin başında yanlış anlaşılmalardan dolayı eşine yaşattıklarını filmin sonunda hem eşine hem de çocuğuna, ailesine yeniden dönerek affettirir.

EK 1: İNCELENEN FİLM LİSTESİ

Filmin Adı	Yılı	Yönetmeni
Ayşem	1968	N. Saydam
Boş Beşik	1969	O. Elmas
Sevgili Babam	1969	A. Gülyüz
Sen Bir Meleksin	1969	N. Saydam
Sana Dönmeyeceğim	1969	M. Dinler
Seninle Ölmek İstiyorum	1969	L. Akad
Yavrum	1970	O. Aksoy
Buğulu Gözler	1970	S. Önal
Bütün Anneler Melektir	1971	O. Aksoy
Ayşegül	1971	N. Pesen
Sezercik Yavrum Benim	1971	S. Önal
Kaderimin Oyunu	1972	O. Aksoy
Murat İle Nazlı	1972	M. Ün
Dönüş	1972	T. Şoray
Kızım Ayşe	1974	Y. Çakmaklı
Kuma	1974	A. Yılmaz
Talihsiz Yavrum	1974	M. Dinler

KAYNAKÇA

Abisel, Nilgün (1989), *Sessiz Sinema*, Ankara: AÜBYY Yayınları.

Abisel, Nilgün (1994), *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara: İmge yayınları.

Abisel, Nilgün (1995), *Popüler Sinema ve Türler*, İstanbul: Alan Yayıncılık.

Abisel, Nilgün (2000), “Yeşilçam Filmlerinde Kadının Temsilinde Kadına Yönelik Şiddet”, *Televizyon Kadın ve Şiddet*, der. Nur Betül Çelik, Ankara: KİV yayınları.

Adanır, Oğuz (1994), *Sinemada Anlam ve Anlatım*, Ankara: Kitle Yayınları.

Agacinski, Sylviane (1998), *Cinsiyetler Siyaseti*, çev. İsmail Yerguz, Ankara: Dost Kitabevi.

Aksoy, Hüsnü (1997), *Uygarlığın Paradoksları ve Marksizm*, İstanbul: Doz Yayınları.

Alkan, Ayten (2000), “ ‘Özel Alan – Kamusal Alan’ Ayrımının Feminist Eleştiri Çerçevesinde Kentsel Mekan”, *Kültür ve İletişim*, 3/1, Kış, s.71-95.

Ayça, Engin (1992), “Türk Sineması Seyirci İlişkileri”, *Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Dergisi:11, Aralık.*, s.117-133.

Badinter, Elisabeth (1992), *Annelik Sevgisi*, çev. Kâmuran Çelik, İstanbul: Afa Yayıncılık.

Basinger, Jeanine – Knopf, Alfred A. (1993), *A Woman's Views, How Hollywood Spoke to Woman, 1930-1960*, New York.

Beauvoir, Simone de (1967), *Kadın Bu Meçhul*, çev. Canset Unan, İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.

Beauvoir, Simone de (1993), *Kadın "İkinci Cins" Evlilik Çağı*, çev. Bertan Onaran, İstanbul: Payel Yayınevi (İlk basımı 1970).

Behçetoğulları, Pembe (1994), "Kadının Adı Yok', Erkek Bakışı ve Otorite", *A.Ü. İlef Yıllık*, s.181-192.

Binark, F. Mutlu (1994), "Ben-Bir Kadın Özne- ve Benim Sabun Köpüklerim ya da Pembe Dizilerim...", *A.Ü. İlef Yıllık*, s.41-64.

Büker, Seçil ve Kıran(Eziler), Ayşe (1999), *Televizyon Reklamlarında Kadına Yönelik Şiddet*, İstanbul: Alan Yayıncılık.

Büker, Seçil (1997), "Babalar Anne'yi Tehdit Ediyor", *Sinema Yazıları*, haz. Seçil Büker, Ankara: Doruk Yayıncılık, s.193-198.

Büker, Seçil (2000), *Kim Korkar Hain Hitchcock'tan*, Ankara: Öteki Yayınları.

Coward, Rosalind (1995), *Şu Hain Kalplerimiz*, çev. Aksu Bora – Asuman Emre, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Chodorow, Nancy J. (1989), *Feminism and Psychoanalytic Theory*, New Haven and London: Yale University.

Daldal, Aslı (2003), "Toplumsal Gerçekçiliğe Doğru: 1950'lerin Sinema Ortamı", *Yeni Film Sayı:1*.

Daninos-Morali, Andre (1974), *Cinsel İlişkiler Tarihi*, çev:Galip Üstün, İstanbul: Gelişim Yayınları.

Donovan, Josephine (2001), *Feminist Teori*, çev. Aksu Bora – Meltem A. Gevrek - Fevziye Sayılan, İstanbul: İletişim Yayınları.

Eisenstein, Zillah R. (1993), “Ataerkil Sistem, Annelik ve Kamusal Hayat”, çev. Nilüfer Timisi, *A.Ü. İlef Yıllık*, s.245-260.

Engels, Friedrich (1998), *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*, çev. Kenan Somer, Ankara: Sol Yayınları (İlk basımı 1967).

Esen, Şükran (2000), *80'ler Türkiye'sinde Sinema*, İstanbul: Beta Yayınları.

Ersoy, Tolga (1998), *Menopoz ve Kültür*, Ankara: Öteki Yayınevi.

Freud, Sigmund (1994), *Psikanalize Giriş Dersleri*, çev. Selçuk Budak, Ankara: Öteki Yayınları.

Gittins, Diana (1985), *Aile Sorgulanıyor!*, çev. Tuna Erdem, İstanbul: Pencere Yayınları.

Gürbilek, Nurdan (2001), *Kötü Çocuk Türk*, İstanbul: Metis Yayınları.

Horney, Karen (1994), *Psikanalizde Yeni Yollar*, çev. Selçuk Budak, Ankara: Öteki Yayınları.

Horney, Karen (1998), *Kadının Ruhsal Yapısı*, çev. Nilgün Şarman, İstanbul: Payel Yayınevi.

Kaplan, Ann (1990), “Motherhood and Representation: From Postwar Freudian Figurations to Postmodernism”, *Psychoanalysis&Cinema*, Ed. E. Ann Kaplan, New York-London: Routledge.

Kaplan, E. Ann (1987), "Mothering, Feminism and Representation", *Home Is Where The Heart Is*, Ed. Christine Gledhill, London: BFI Publishing, s.113-137.

Kaya, Dilek Mutlu (1998), "Yerli Melodramlarda ve Ruhsal Boşalım", *25. Kare*, Sayı:25, s.60-68.

Koncavar, Ayşe (2000), "1960-1970 Dönemi Türk Sineması ve Yıldızcılık Olgusu", *25. Kare Sayı:30*, s.72-76.

Künüçen, Hale (2001), "Türk Sinemasında Kadının Sunumu Üzerine", *Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Dergisi 18-Kurgu*, s.51-64.

Malinowsky, Bronislaw (2001), "İçgüdüden Duyguya", *Aşkın Anatomisi*, der. A. Krich, çev. Mehmet Harmancı, Ankara: Say Yayınları, s.15-34.

Modleski, Tania (1995), "Günümüz Pembe Dizilerinde Geleceği Arama", *Kadın ve Popüler Kültür*, der. ve çev. Süleyman İrvan & Mutlu Binark, Ankara: Ark Yayınevi, s.99-117.

Onaran, Âlim Şerif (1999), *Türk Sineması(I.Cilt)*, Ankara: Kitle Yayınları.

Özgüç, Agâh (1988), *Türk Sinemasına Damgasını Vuran On Kadın*, İstanbul: Broy Yayınları.

Özgüç, Agâh (1998), *Türk Filmleri Sözlüğü*, İstanbul: Sesam Yayınları, 1-2-3 cilt.

Öztürk, Ruken (2000), *Sinemada Kadın Olmak*, İstanbul: Alan Yayıncılık.

Parlatır, İsmail ve diğerleri (1998), *Türk Dil Kurumu Sözlüğü*, Ankara: TDK Yayınları.

Phoenix, Ann ve Woollett, Anne (1991), "Motherhood: Social Construction, Politics and Psychology", *Motherhood: Meanings, Practices and Ideologies*, Ed. Ann Phoenix, Anne Woollett and Eva Lloyd, London: Thousand Oaks, s.13-27.

Radway, Janice (1995), "Yorumlayıcı Topluluklar ve Değişken Okuryazarlıklar: Sevda Romanı Okumanın İşlevleri", *Kadın ve Popüler Kültür*, der. ve çev. Süleyman İrvan & Mutlu Binark, Ankara: Ark Yayınevi, s.119-146.

Reed, Evelyn (1985), *Kadın Özgürlüğünün Sorunları*, çev.Zeynep Saraçoğlu, İstanbul:Yazın Yayıncılık.

Rousseau, J.J. (2003), *Emile 'Bir Çocuk Büyüyor'*, Yay. Haz. Ülkü Akagündüz, İstanbul: Selis Kitaplar (İlk basımı 1762).

Ryan, Michael &Kellner, Douglas (1997), *Politik Kamera*, çev.?, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Saktanber, Ayşe (1993), "Türkiye'de Medyada Kadın: Serbest, Müsait Kadın veya İyi Eş, Fedakâr Anne", *1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar*, Yay. Haz. Şirin Tekeli, İstanbul: İletişim Yayınları, s.211-232.

Savcı, Kemal (1973), *Cumhuriyetin 50 Yılında Türk Kadını*, Ankara: Cihan Matbaası.

Saygılıgil, Feryal (2001), "Yedigün Dergisinde İdeal Eş ve Anne Olarak Kadın", *Toplumsal Tarih, Mart, Sayı:87*, s.30-33.

Sheriff, Mary (1996), "Fragonard'ın Erotik Anaları ve Üremenin Politikası", *Erotizm ve Politika*, çev. Ayşe Lahur Kırtunç, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Tankut, Tülin (1999), "Annelik Üzerine", *Evensel Kültür, Mayıs, Sayı:89*, s.7-9.

Tunç, Aslı (1996), “Soğuk Savaşa Gözyaşı Panzehiri”, 25. *Kare*, Sayı:14, Ocak-Mart, s.41-47.

Türkiye Aile Sağlığı ve Planlaması Vakfı (1988), *Doğum Kontrolü üzerine Dini Görüşler ve Fetvalar*, İstanbul.

Yalom, Marilyn (2002), *Memenin Tarihi*, çev. Ayşe Gür, İstanbul: Çitlembik Yayınları.

Welldon, Estela V. (2001), *Anne: Melek mi, Yosma mı?*, çev. Semra Kunt Akbaş-Can Kurultay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Zoonen, Liesbet van (1997), “Medyaya Feminist Yaklaşımlar”, *Medya Kültür Siyaset*, der. Süleyman İrvan, Ankara: Ark Yayınları, s.301-335.

ÖZET

'1965-1975 Yılları Arasındaki Yerli Melodramlarda Annelik Figürleri' başlıklı bu tez çalışmasında Türk sinemasında Yeşilçam Dönemi olarak adlandırılan 1965 ve 1975 yılları arasındaki melodram örneklerinde annelik figürleri incelenmeye çalışılmıştır. Bu dönem, Türk sinemasında en yoğun film çevrilen dönem olarak da ayrı bir öneme sahiptir. Filmler Melodram Sineması'nın özellikleri de gözönünde bulundurularak incelenmiştir. Daha çok kadın izleyicileri olan Melodram Sineması'nda anneliğin kadınlara nasıl sunulduğu ve annelik üzerinden kadının geleneksel rollerinin nasıl yeniden üretildiği, tezimiz açısından önemli bir yere sahiptir.

Annelik tarihsel süreç içerisinde kadının erkeğe ve dolayısıyla da ataerkil sisteme boyun eğmesini de beraberinde getirmiştir. Toplumda annelikle ilgili oluşturulan kalıplar yönetmenler tarafından da sinemaya aktarılır. Dolayısıyla anneliği daha çok kadınların izlediği bir tür olan melodram filmleri temelinde incelemek doğru sonuçlara ulaşmamızda bize yardımcı olur. Bu çalışmada Türk sinemasındaki on yedi melodram örneği, saptanan annelik tipleri (Fedakar anneler, eril anneler, evlenmemiş anneler, üvey anneler) çerçevesinde incelenmiştir.

ABSTRACT

In this thesis with the title of 'Mother Figures in Local Melodramas between 1965-1975' mother figures in melodramas of Turkish Cinema between 1965-1975 which is called Yeşilçam Period are examined. This period is also important for Turkish Cinema as the most number of movies has made. Movies are investigated according to the characteristics of melodrama movies. It is important for our thesis how motherhood is presented to women and how traditional roles are described again in melodramas which have mostly women audience.

Mothers obeyed men and patriarchal order in history. Directors transfer the motherhood models formed in society to movies. So discussing the motherhood in melodrama movies mostly watched by women helps us to reach the correct results. In this study we have examined the motherhood types (Self-sacrificing mother, masculine mother, unmarried mother, step mother) in 17 melodramas of Turkish Cinema.