

T.C.
GAZİANTEP ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MEDYA VE İLETİŞİM ANA BİLİM DALI

**YERLİ TELEVİZYON DRAMALARINDA
ANNELİK ROLLERİNİN YENİDEN ÜRETİMİ:
“KADIN” DİZİSİ ÖRNEĞİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

BURCU YILDIRIM

GAZİANTEP
MAYIS 2019

**T.C
GAZİANTEP ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MEDYA VE İLETİŞİM ANA BİLİM DALI**

**YERLİ TELEVİZYON DRAMALARINDA
ANNELİK ROLLERİNİN YENİDEN ÜRETİMİ:
“KADIN” DİZİSİ ÖRNEĞİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

BURCU YILDIRIM

Tez Danışmanı: Prof.Dr. M.EMRE KÖKSALAN

**GAZİANTEP
MAYIS 2019**

T.C.
GAZİANTEP ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLTİŞİM VE TOPLUMSAL DÖNÜŞÜM ANA BİLİM DALI

YERLİ TELEVİZYON DRAMALARINDA ANNELİK ROLLERİNİN YENİDEN
ÜRETİMİ: "KADIN" DİZİSİ ÖRNEĞİ

BURCU YILDIRIM

Tez Savunma Tarihi: 27.05.2019
Sosyal Bilimler Enstitüsü Onayı


Doç.Dr. Zekiye ANTALYALIOĞLU
SBE Müdürü

Bu tezin Yüksek Lisans/Doktora tezi olarak gerekli şartları sağladığımı onaylarım.


Prof.Dr. Emre KÖKSALAN
Enstitü ABD Başkanı

Bu tez tarafımca (tarafımızca) okunmuş, kapsamı ve niteliği açısından bir Yüksek Lisans/Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.


Prof.Dr. Emre KÖKSALAN
Tez Danışmanı

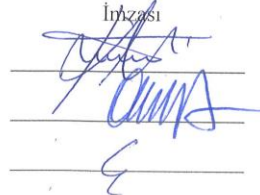
Bu tez tarafımızca okunmuş, kapsam ve niteliği açısından bir Yüksek Lisans/Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri:
(Unvanı, Adı ve SOYADI)

Prof.Dr. Emre KÖKSALAN

Doç.Dr.M.B.Oguz AYDIN

Dr.Öğr.Üyesi Ceren YEĞEN

İmzası


ÖZET

YERLİ TELEVİZYON DRAMALARINDA ANNELİK ROLLERİNİN YENİDEN ÜRETİMİ: “KADIN” DİZİSİ ÖRNEĞİ

YILDIRIM, Burcu

Yüksek Lisans Tezi, Medya ve İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. M. Emre Köksalan

Mayıs 2019, 141 Sayfa

Melodram türü, uzun yıllar sinemada izleyiciyi etkileyen filmlere kaynak oluşturmuştur. Kitleleri yıllar boyu, eğitici ve eğlendirici kimliğiyle meşgul eden sinema, zaman içerisinde etkisini kaybederek yerini televizyona bırakmıştır. Sinemadan aldığı mirasla, melodram türünün devamlılığını yerli dramalar aracılığıyla sağlayan ve kitle iletişim araçlarının tümü gibi hâkim ataerkil ideolojinin korunarak pekiştirilmesine yardımcı olan televizyonun da ataerkil ideolojinin zorunlu kıldığı, toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden tesis edilmesini desteklediği görülmüştür. Günümüz televizyon dünyasında yerli dramalar kadınlara, annelik rolleri ile ilgili bilindik göstergeler sunmaya devam etmektedir. Çalışma kapsamında, yerli dramalarda annelik rolleri “Kadın” dizisi özelinde, söylem analizi yapılarak araştırılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Melodram, Türk Sineması, Toplumsal Cinsiyet, Ataerkillik, Yerli Dramalar, Kadın, Annelik Roller

ABSTRACT**THE REPRODUCTION OF THE MATHERNITY ROLES IN NATIVE DRAMAS: EXAMPLE OF THE SERIAL, “WOMAN”**

YILDIRIM, Burcu

Master Thesis, Department of Media and Communication

Supervisor: Prof. Dr. M. Emre Köksalan

May 2019, 141 pages

Melodram type has been the source of the films that affect the audience for many years. The cinema, which has engaged the masses with its educational and entertaining identity for years, lost its influence over time and left its place to television. It has been seen that the television, which provides the continuity of the melodrama genre through domestic dramas and helps to reinforce the patriarchal ideology dominated by all the mass media, supported the patriarchal ideology and supports the restoration of gender roles. In today's television World, local dramas continue to provide women with familiar indicators of mathernity roles. As part of the study, mathernity roles in domestic dramas are investigated with the discourse analysis in the series “WOMAN”.

Keywords: Melodram, Turkish Cinema, Gender, Patriarchy, Domestic Dramas, Mathernity Roles

ÖNSÖZ

Toplumsal kültürü doğrudan etkileyerek dinamik doğası ile kültürün şekillenmesinde son derece etkili olan medya, ideolojiler yoluyla sınırları çizilen cinsiyet temsillerin korunmasında ve yeniden inşa edilmesinde büyük rol oynamaya devam etmektedir. Sinemadan televizyona geçiş döneminde, ana fikir, konu ve kimlik sembolleri bakımından değişim sürecine giren yeni medya, geleneksel ataerkilliğin göstergelerini yeniden üretse de kimi zaman dönüştürerek toplumda yeni bilinçler oluşturmaya katkı sağlamaktadır.

“Yerli Televizyon Dramalarında Annelik Rollerinin Yeniden Üretimi: ‘Kadın’ Dizisi Örneği” başlıklı tez çalışması kapsamında, bir kadın türü olarak adlandırılan melodramın, televizyondaki yansıması olan yerli dramalar başlığı altında, toplumsal cinsiyet rollerinden annelik rolü görünümleri ele alınmıştır.

Çalışmam süresince beni yönlendiren ve destek olan danışman hocam sayın Prof. Dr. M. Emre Köksalan’a, maddi manevi ihtiyaç duyduğum her an yanımda olan çok sevdiğim dostlarım Gülşah Sarıyıldız ve Buket Sezer Karadağ’a, geçirdiğim inişli ve çıkışlı dönemlerde dayanak ve güç kaynağı olan ve beni sürekli devam etmeye teşvik eden başta eşim olmak üzere tüm aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

03.05.2019
Burcu Yıldırım

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	i
ABSTRACT.....	iii
ÖNSÖZ	iv
İÇİNDEKİLER	v
KISALTMALAR	viii
1.GİRİŞ	1
2.SİNEMA VE TELEVİZYON DİZİLERİNDE MELODRAM: KURAMSAL BİR İNCELEME	5
2.1. MELODRAM TANIMLAMALARI	5
2.2. MELODRAM KODLARI.....	6
2.3. MELODRAM SİNEMASI VE YERLİ DRAMALAR.....	12
2.3.1. Yeşilçam Melodram Sineması.....	12
2.3.2. Yerli Televizyon Dramaları	16
2.3.3. Türkiye’de Televizyon Dramalarında Melodram Anlatısı	19
3.MELODRAM VE ANNELİK İLİŞKİSİNE TOPLUMSAL CİNSİYET KAVRAMLARI AÇISINDAN BİR BAKIŞ	24
3.1. TOPLUMSAL CİNSİYET VE FEMİNİZM LİTERATÜRÜNE KISA BİR BAKIŞ	24
3.1.1. Toplumsal Cinsiyet.....	24
3.1.2. Erkek Kimliği Oluşumu.....	29
3.1.3. Kadın Kimliği Oluşumu	30
3.1.4. Feminizm ve Tarihsel Gelişimi	32

3.2. BİR TOPLUMSAL KATEGORİ OLARAK KADIN VE ANNELİK İLİŞKİSİ: FEMİNİST BİR KAVRAMSALLAŞTIRMA	35
3.2.1. Kadının Toplumsal Cinsiyetçi Hallerini Anlamak	35
3.2.1.1. Toplumsal Cinsiyet Rollerini: Kısa Bir Kavramsallaştırma	36
3.2.2. Özel Bir Toplumsal Cinsiyet Rolü Olarak Annelik.....	37
3.2.3. Annelik Rolünün Feminist Eleştirisi	46
3.3. MELODRAM ANLATISINDA ANNELİK: KAVRAMSAL BİR İNCELEME.....	49
3.3.1. Türk Melodram Sinemasında Kadın ve Anne Temsilleri.....	50
3.3.2. Yerli Dramalarda Kadın ve Annelik Temsilleri	56
4. MELODRAM ANLATISINDA ANNELİK ROLLERİNİN YENİDEN ÜRETİMİ: “KADIN” DİZİSİ ÖRNEĞİ.....	65
4.1. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ.....	65
4.1.1. Araştırma Yöntemi	65
4.1.2. Araştırmanın Amacı.....	66
4.1.3. Evren ve Örneklem	66
4.2. “KADIN” DİZİSİNİN ANLATISAL-YAPISAL ÖZELLİKLERİ	67
4.2.1. Kadın Dizisi Konusu.....	67
4.2.2. Dizinin Öyküsü ve Teması	67
4.2.3. Dizide Zaman ve Süre Özellikleri	68
4.2.4. Dizide Mekân Kullanımı	69
4.2.5. Dizinin Sessel Anlatım Araçları	69
4.2.6. Dizinin Anlatı Ögesi Olarak Kullanılan Teknik Özellikler.....	70
4.3. MELODRAMATİK YAPI ÖZELLİKLERİNİN DİZİDEKİ YANSIMASI ..	73
4.4. ANNELİK ROLLERİNİN KURUCU BAĞLAMI OLARAK ATAERKİLLİĞİN “KADIN” DİZİSİNDE SUNULMA BİÇİMLERİ.....	78
4.5. “KADIN” DİZİSİNDE TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİNİN SÖYLEMSEL İNŞASI: KISA BİR İNCELEME	85
4.6. MELODRAMATİK ANLATI İÇİNDE ANNELİK ROLÜNÜN SUNUMU: TEMATİK SÖYLEM ANALİZİ	94
4.6.1. Dizideki Kadın Karakter Analizi	94
4.6.1.1. Bahar: Anne, eş, evlat, kardeş, arkadaş, sevgili.....	94
4.6.1.2. Hatice: Anne, eş	95

4.6.1.3. Şirin: Kardeş, evlat.....	95
4.6.1.4. Jale: Anne, eş, doktor.....	95
4.6.1.5. Yeliz: Anne, eş, arkadaş, evlat.....	95
4.6.1.6. Ceyda: Anne, evlat, sevgili, arkadaş.....	96
4.6.1.7. Pırıl: Anne, eş, evlat.....	96
4.6.1.8. Jülide: Anne.....	96
4.6.2. Kadın Dizisinde Görülen Annelik Rollerine Üzerine Genel Bir Değerlendirme.....	97
4.6.2.1. Fedakâr melodram annesi görünümü: Bahar.....	97
4.6.2.2. İyi ve kötü arasında kalmış anne: Hatice.....	106
4.6.2.3. Yalnızlığı reddeden anne: Yeliz.....	113
4.6.2.4. Rollere karşı çıkan anne: Jale.....	115
4.6.2.5. Çocuğunu bırakan anneler: Jülide ve Ceyda.....	119
4.6.2.6. İmkanları sınırsız anne: Pırıl.....	123
5.SONUÇ.....	126
KAYNAKÇA.....	130
ÖZGEÇMİŞ.....	141
VITAE.....	141

KISALTMALAR

Akt: Aktaran

BM: Birleşmiş Milletler

DSÖ: Dünya Sağlık Örgütü

LGBT: Lezbiyen, gey, biseksüel ve transgender

RTÜK: Radyo Televizyon Üst Kurulu

TRT: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu

Vb: Ve benzeri

Vd: Ve diğerleri

Yy: Yüzyıl

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

Kadın konusu, bir sorunsal olarak birçok araştırmada ve tartışmada yer almış olmasına rağmen, kadının toplumdaki yeri hala sorgulanmaktadır. Kadın, her zaman baskı ve kontrol altında tutulması gereken bir varlık olarak görülmüştür. 18. Yy itibarıyla yükselişe geçen insan hakları sonucunda, kadın hakları da gelişme göstermiştir. Kadının sosyal ve hukuki alanda hakkını arama mücadelesi, mevcut iktidarlar ya da kolektif kadın çalışmaları tarafından destek görmüş ve görmektedir. Ülkemiz açısından incelediğimizde ise Türk kadını, Batılı hemcinslerinden daha geç, Cumhuriyetin ilanı ve sonrasında haklarını elde etmeye başlamıştır.

Kadın, sahip olduğu doğurma özelliğinin bir sonucu olarak, çocuk ile erkeğe göre daha çok ilişkilendirilmektedir. Kadınlık ve annelik olgusu zaman içinde, toplumsal gelişmelere paralellik göstererek değişime uğramıştır. Avcı-toplayıcı dönemde ev dışında araç olarak kullanılan kadın, yerleşik yaşantıya geçilmesi ve özel mülkiyetin ortaya çıkması sonucunda evin içine hapsedilen bir nesne olarak görülmeye başlanmıştır.

Erkek egemenliğinin kabul edildiği düzen içerisinde kadının varlığını ispat etmesi, erkeğe göre daha zor olmaktadır. Zaman içerisinde kadınlar, eril sisteme karşı koyup birçok başarıya imza atarak toplumda daha görünür olmaya ve sistemin kendileri için koyduğu sınırlar dışına çıkmaya başlamışlardır. Milyonlarca yıllık bir geçmişi olan ataerkil sistem kalıplarının, kadınlar için değişebilmesi, ancak kadınların kendileri için verdiği mücadeleye bağlıdır.

Ataerkil düzen, kadını kontrol altında tutmak için toplumsal cinsiyet rollerini kullanmaktadır. Bu rollerin en görünür olanı “annelik” rolüdür. Kadına, toplumda gerçek bir değer kazanabilmesi için aile kurması ve sonrasında anne olması gerekliliği, toplumun diğer üyeleri tarafından sürekli olarak öğütlenmektedir. Bu durum, toplumun bir uzantısı olan sinemada da kendisine yer edinmiştir. Sinema

yıllarca, çocuk sahibi olmayı reddeden ya da olan çocuğuna sahip çıkmayan kadınları sıkıntı çekerken göstermiştir. Annelik kavramının, kutsal olması dolayısıyla sahip çıkılması gereken bir durum olduğu, kadınlara empoze edilmiştir.

Kitle iletişim araçları ve medya da tıpkı sinema gibi, kadınla ilgili kalıp yargılar üretmekte ve bu yargıları sürekli olarak pekiştirmektedir. Bu yönüyle ataerkil ideolojinin kendini devam ettirebilmesi için önemli bir yere sahip olduğu yorumlaması yapılabilir. Bu nedenle bu çalışmada ataerkil toplum yapısına sahip olan ülkemizde kadına ve anneye yüklenen roller kitle iletişim araçlarından olan televizyon aracılığıyla incelenecektir.

Televizyon, geniş kitlelere ulaşma amacıyla büyük bir hizmet sergilemektedir. Çeşitli program türleri üreterek farklı hedef kitlelere ulaşmayı amaçlamaktadır. En önemli hedef kitlesi kadın izleyicidir ve onun için ürettiği türlerin başında gündüz kuşağı programları ile beraber yerli dramalar gelmektedir. Bu tür içerisinde kadına ve anneye bazı tanımlamalar yaparak rollerini benimsetme amacı taşımaktadır.

Televizyon, herhangi bir ekstra çaba göstermeden tüketildiği ve ekonomik götürüsü fazla olmadığı için dünyanın her yerinde yaygın olarak kullanılan bir araç olmuştur. Televizyon, günümüzde en çok tercih edilen medya aracı olma özelliği taşımaktadır ve yerli dramalar en çok tercih edilen televizyon programıdır. Televizyon dramaları, içinde yaşanan toplumun gelenek ve göreneklerinden beslenerek şekillenmektedir.

Toplumsal değerlerin yeniden sunumunu gerçekleştiren yerli diziler, cinsiyet kalıplarının devamı konusunda da önemli role sahiptir. Dizilerde kadınlar, mesleki statüsü ne olursa olsun ev ve aile yaşantısı içerisinde gösterilmektedir. Bu durum kadınların baskın olarak annelik rolleri ile tanımlanmasına neden olmaktadır. Çalışmada, kadınlık ve annelik görünümlerinin yerli dizilerde yer alış biçimleri “Kadın” dizisi özelinde incelenmektedir.

Eril bakış açısıyla şekillenen televizyon dramalarında kadınlar, çocuk doğurmak, ev işi yapmak, eş ve çocukları ile ilgilenmek gibi geleneksel rollerle temsil edilmektedir. Bu değer ve düşünce kalıpları benimsenmektedir. Yerli dramalar kadınlık rollerine dair bir takım tanımlamalar yapmaktadır ve hedef kitlesi olan kadınlar için bu tanımların alımlanması ve anlamlandırılması farklılık gösterebilir.

Yerli diziler, hâkim ideolojiye uygun olarak, merkeze aile kurumunu alır ve kadını, bu kurumun koruyucusu olarak izleyiciye sunar. Kadının kamusal alan dışındaki özel hayatında gösterdiği başarısı esas başarısı olarak görülmektedir. Yerli dizilerde kadın sorunları çözüm için değil dramatik olarak kullanılmak için yer almaktadır. Bu diziler kadına toplumda ait olduğu yeri göstermesi açısından önemli bir göreve sahiptir.

Sinema ve televizyon alanında kadınlar ile ilgili birçok çalışma yer alsa da annelik rolleri ile ilgili çalışmalar yok denecek kadar azdır. Bu çalışma kapsamında yerli dramalarda annelik rollerinin yansımaları incelenecektir. Kadına yönelik araştırmanın yapıldığı bu çalışmada, kadınsal bir tür olarak görülen melodram tercih edilmiş, güncel yorumlar ve veriler elde edilmeye çalışılması sebebiyle de türün televizyona yansımaları olan yerli dramalar seçilmiştir.

Çalışmanın amacı, kitle iletişim araçlarının en çok tercih edileni olan televizyonun en popüler türü olan yerli dramalarda, toplumsal cinsiyet rollerinden annelik rollerinin sunuluş biçimlerinin incelenmesidir. Yerli diziler içerisinde, devam etmekte olan ve annelik rolleri üzerine çeşitli veriler elde edilmesi muhtemel olan “Kadın” dizisi incelenecektir.

Çalışma için yapılan literatür taramasında öncelikle, yerli dramalara kaynaklık eden melodram türünün incelenmesi amacıyla tanımlaması yapılarak melodram kodları hakkında bilgiler araştırılmış, ardından melodram sineması ve yerli dramalar konularında bilgiler verilerek yerli dramaların anlatı yapısı incelenmiştir.

Çalışmanın diğer bölümünde, melodram ve toplumsal cinsiyet rollerinden annelik rolü ilişkisine değinilmesi amaçlanmıştır. Bunun için toplumsal cinsiyet ve toplumsal cinsiyet rolleri kavramları araştırılarak melodramatik yapılar da yer alan annelik rolleri araştırması yapılmıştır.

Son bölümde ise, çalışma için örneklem olarak belirlenen “Kadın” isimli yerli drama, tematik söylem analizi tekniği ile beraber yorumsamacı yaklaşım kullanılarak incelenmiştir. Dramada, melodramatik kodların, toplumsal cinsiyetçi rollerin ve annelik rollerinin yansımalarının, ortaya çıkan annelik rolleri görünümlerinin ve anne olarak karakterize edilmiş olan kadınların bu rollere uyum ya da uyumsuzluğunun incelenmesi gerçekleştirilerek veriler elde edilmiştir.

Çalışmanın sonucunda, yerli dramalarda, televizyonun hizmet ettiği amaca uygun olarak kadına uyması gereken rollerini aktarılmaya çalışıldığı, dizide yer alan kadınların ise rollerin kalıplarına girme eğilimde oldukları ancak zaman zaman bir başkaldırı gerçekleştirdikleri görülmektedir. Bu başkaldırının sebebi bazen kendi aralarındaki örgütlenme olarak gözlemlenirken bazen de başkaldıran kadının eğitim düzeyinin, davranışı bekleyen kişilerden yüksek olması olarak gözlemlenmiştir. Anne olan kadınların, rolleri bazı durumlar haricinde kabul ettikleri ve uydukları sonucuna varılmıştır. Geleneksel olarak adlandırılan annelerin, rollerini sorgulamadan yerine getirmeye çalıştıkları görülürken modern olarak adlandırılanların ise zaman zaman annelik rollerini sorguladıkları ve rollere karşı çıktıkları görülmüştür. Rollere karşı çıkma eğilimi gösteren kadınların, cezalandırılması sonucu bu karşı çıkmayı terk etmek zorunda kaldıkları ve eninde sonunda kadınların, rollere uygun davranmak zorunda kaldıkları çıkarımı yapılmaktadır.

Bu çalışma kapsamında, bazı engelleyici sebeplerle de karşılaşılmıştır. Toplumsal cinsiyet rolleri üzerine çok sayıda çalışma yapılmış olmasına rağmen annelik rolleri üzerine yapılmış olan çalışmaların azlığı karşılaştırma ile değerlendirme yapmayı engellemiş ve daha çok kaynağa ulaşma imkânını ortadan kaldırmıştır

İKİNCİ BÖLÜM

SİNEMA VE TELEVİZYON DİZİLERİNDE MELODRAM: KURAMSAL BİR İNCELEME

2.1. MELODRAM TANIMLAMALARI

Melodram, Antik Yunancada şarkı anlamındaki “melos” sözcüğü ile hareket anlamındaki “drama” sözcüklerinin bir araya gelmesiyle oluşmuştur. 18. yy sonları ve 19. yy başlarında ise müzikli oyunlara karşılık olarak kullanılmıştır. Fransız devrimi sonucu melodram, Avrupa’da yaşanan gelişmelere bağlı değişime uğramış, 18. Yy’da kavram olarak ilk defa, “Jean Jacquez Rousseau” tarafından kullanılmıştır (Agocuk, 2015:563). Rousseau, dramatik monologa, pandonim ve müziğin eşlik ettiği “Pygmallion” adlı tiyatro oyununu, operadan ayırt etmek, tiyatronun sözlü ve görüntülü öğeleri arasında yeni bir ilişki kurmak amacıyla “melo - drame” kelimesini tercih etmiştir (Erdoğan, 2009:6).

Melodramın ve melodramatik biçimin ortaya çıktığı alanlar, ülkeden ülkeye değişmektedir. Fransa’da kostümlü dramada ve romanda; İngiltere’de romanda, özellikle de gotik edebiyatta; Almanya’da yüksek dramada, operada ve tarihsel romanda ve İtalya’da da operalarda ilk kez melodramatik öğelere rastlanmıştır (Can, 2007: 18).

Elsaesser melodramı, duyguların sembolik elemanlar ve müzik kullanımı ile aktarıldığı bir çeşit dramatik öykü olarak tanımlamıştır. Gledhill, burjuva sınıfı tarafından tragedyanın bazı özellikleri değiştirilerek ortaya çıkarılan bir tür olduğunu savunmuştur. Brooks, yoğun duygusallığı ahlaki olarak kutuplaşmış ve şematize edilmiş karakterleri, aşırı ifade ve eylem biçimlerini kullanan, kötünün iyiye karşı mücadelesinde iyinin kazandığı bir tür olarak tanımlamıştır. Bentley ise melodramı, natüralizm ve realizm akımlarına karşı bir tür olarak görmüştür. Bunun nedeni de

melodramda duygular zirve bir noktada yaşanmaktadır. Melodramda yüksek duygu ve keskin ahlaki çatışmalar aktarılmaktadır (Akt. Kastal Erdoğan, 2009:7).

Melodramın yapılan farklı tanımlamalarına bakılarak melodram hakkında bazı yargılara ulaşmak mümkündür. Örneğin melodram, duyguların aşırı yaşandığı ve keskin ahlaki çatışmalar barındıran bir koddur. Diğer bir tanımlamaya göre melodram içerisinde, karakterlerin aşırı hareketler sergiledikleri ve kötülerin iyiler ile bir çatışma halinde olduğu çıkarımı yapılabilir. Melodram, duyguların müzik kullanılarak anlatılmaya çalıştığı bir türdür çıkarımı da başka bir tanımlamadan yola çıkılarak elde edilebilir.

Sinema alanında melodramın tanımını yapmak zorlaşmaktadır. Melodram, tiyatro ve pandomim gibi gösteri sanatları ile başlayıp diğer sanatlara yayılan bir tür olduğu için ortaya çıkan karmaşa sonucunda bu tanımlama zorluğu oluşmuştur. Melodramın sinemasal kalıplara uygun tanımını yapan Thomas Schatz'a göre; melodram, erdemli bireyin (bu genellikle 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 çizmektedir (Akt. Er, 2004: 41).

Melodram, izleyiciyi etkilemek için en basit yolu seçer. Olağanüstü olaylar içerisinde olağanüstü durumlara yer veren kalıplaşmış olay örüsüyle; ahlak dersi vermeye çalışan ve basit hatlarla karakter çizmeye çalışan bir türdür. Olay örgüsü sonunda ne olacağını tahmin etmek zor değildir ve genelde tek bir noktaya bağlanır. Olayların nerede nasıl başladığı ve bittiği açıkça görülür. Hikâyeler oldukça benzerdir ve izleyici çoğu zaman farkında olmadan aynı öyküye ağlar.

Bir yaşam biçimi olarak bakıldığı zaman melodramın tarihin her döneminde sosyal yapı ve ihtiyaçlara göre çeşitli kalıplara bürünmüştür denilebilir. Sanatın her alanında var olması ile de sıkça tercih edilen bir konu olma niteliğini göstermiştir.

2.2. MELODRAM KODLARI

Melodram dünyanın pek çok bölgesinde yaygınlık kazanan, her toplumun kendi yapısına göre şekillenen ve popüler kültür kapsamında insanların ilgisini çeken bir tür olmuştur. Her ne kadar tanım ve tür olarak üzerinde kesin bir uzlaşma

varılmış olmasa da kendi içinde oluşturduğu bazı ortak kodlara ve anlatı yapısına sahiptir.

Melodramın karışık bir yapıya sahip olduğunun düşünülmesinin nedeni; türün sadece sinemaya ait bir tür olmamasından kaynaklanmaktadır. Melodram, tarih içerisinde uzun bir yol kat etmiş, tiyatro ve pandomim gibi sahne ve gösteri sanatlarından başlayarak roman, şiir, masal, resim, opera gibi sanatın birçok alanıyla etkileşim içine girmiş bir tür olmasından dolayı karmaşık bir tür olarak adlandırılabilir. Melodramlarda “geleneksel anlatı yapısı” göze çarpmaktadır. Olaylar, doğrusal olarak gerçekleşir ve melodram kahramanları keskin çizgilerle belirlenmiştir. İyiler ve kötüler kesin hatlarla birbirinden ayrılmıştır.

Brooks (1995: 93), melodram türünün belirleyici özelliklerinden birini “zıtlıklar” olarak belirlemiştir. Melodramda, bu zıtlıklar bir çatışma yaratmak için kullanılmaktadır ve bunların başında ise; kır/ kent, zengin/fakir, kadın/erkek ve belki de en önemlisi iyi/kötü gelmektedir. İyi ile kötü arasındaki çarpışmayı ele alması melodramlara ahlaki bir işlev yüklemektedir denilebilir. Ele aldığı bu konulardan en önemlisi bu yüzden iyi-kötü çarpışması olarak adlandırılmaktadır. Kötüye karşı iyi hep galip gelir. Buna karşın iyi her zaman kaderine razı bir görüntü çizer, sonunda yine iyi kazanır. Melodramda korkulan şeyin kaderden gelmeyeceği, kötünün düşmanlığından geleceği düşüncesi yaygındır. Bu tür döngüler ile ahlaki değerlerin yeniden tanımlanması söz konusudur. İyi ve kötü karakterler birçok filmde dış görünüş veya karakteristik özelliklerinden kendilerini hemen belli etmektedir.

Steve Neal, melodramın anlatı yapısı içerisinde zeminini oluşturan zıtlık olarak, kadın ile erkek arasında oluşturulan karşıtlıkları görmektedir. Söz konusu karşıtlıklar, yetişkin kadın erkek arasındaki heteroseksüel fantezileri harekete geçirmektedir ve birleşme arzulanmaktadır. Melodramatik anlatı yapısı içerisinde bu birleşme, belirli nedenler ve belirli biçimlerde engellenmektedir, ertelenmektedir ya da tümden yok sayılmaktadır (Akt. Abisel vd., 2001: 60).

Yeşilçam melodram sinemasında da her şey kalıplar içerisinde yer almaktadır. İnsanlar, iyiler ve kötüler olarak ikiye ayrılmaktadır (Özön, 1972:169). Filmdeki karakterlerin iyi veya kötü, zengin veya yoksul, kültürlü veya kültürsüz olduğu olayın başında onaylanmaktadır (Kaya Mutlu, 2001:112). İyi karakterler; saf, dürüst, temiz ve namuslu olarak çizilirler ve bu karakterlerin başlarına gelmeyen

kalmaz. Sonuna kadar iyi kalmaya devam ederek mucizevî şekilde aşkı hak ederler. Âşıkları ayırmak dışında bir amacı olmayan kötü karakterler ise bunun için yalan ve iftiraya başvurabilir ve hatta cinayet bile işleyebilmektedir.

Yeşilçam melodramlarında, alt sınıf olumlu değerler ile üst sınıf ise olumsuz değerler ile tanımlanmaktadır. Sınıfsal çatışmanın daha yumuşak yaşanması amacıyla zengin sınıfa dâhil olmak, olumsuz olarak gösterilmektedir. Zengin çevredekiler, mutsuz ve aile ilişkileri gevşek olan insanlardır. Para, onlar için her şeyden önemlidir ve cinselliklerini özgürce yaşamaktan çekinmezler (Ekici, 2007: 56).

Diğer ülkelerdeki sinema endüstrisindeki paralel olarak Yeşilçam Sineması da barındırdığı melodramatik kodlar ile iyi/kötü, mazlum/zalim, masum/günahkâr ve yoksul/zengin gibi karşıtları içerisinde barındırıp, heyecan ve gerilim, eğlence ve doyum gibi değer ve hisleri seyirciye sunmaktadır (Arslan, 2005:112).

Modernleşme çabasının etkisi ile beraber, şarkılı melodram türünün yanında geleneksel-modern çatışmasının konu edildiği melodram türleri de sıklıkla görülmektedir. İç ve dış göçlerin artmasıyla kentleşme de hızla artmış ve bunun sonucunda modernleşme olgusu melodram filmlerinde içerik olarak kullanılmıştır. Bu filmlerde genel kalıp, fakir olan köylü geç kızın okumak amacıyla ya da ailesini kaybetmesi sonucu şehirdeki zengin akrabalarının yanına gelmesi ve sonucunda evin yakışıklı ve zengin oğlu ile aşk yaşamasıdır. Modern topluma ait değilmiş gibi görünen genç kız, yakışıklı erkek tarafından değiştirilir ya da ona kendisini göstermek için bir değişim içerisine girer ve modern bir kadına dönüşür (Agocuk, 2012:104).

Yeşilçam melodramlarında sürekli olarak karakterler arası bir aşk çıkmazının bulunduğu görülmektedir. Bu aşk, heteroseksüel aşktır ve çiftlerin birleşmesi konu olarak merkezde tutulur. Anlatı yapısı içerisinde âşık çiftleri bazı engeller karşılamaktadır ve bu engeller sonucu aşkları daha da büyümektedir. Kahramanlar yıllar boyu birbirlerinden ayrı olsalar dahi birbirlerini asla unutmamaktadır (Tunalı, 2006:233). Fedakârlık ve dürüstlük Yeşilçam melodramları için önemli bir kavramdır. Ayrıca aşk her zaman paraya tercih edilmektedir. Kadınlar için namuslu olmak en önemli özellik iken erkekler için de alın teri ile para kazanmak en önemli özelliktir. Filmlerde, anne olarak gösterilen kadınlara “melekler

kadar masum”, erkeklere de “fakir ama gururlu genç” yakıştırmalarının sıkça yapıldığı görülmektedir.

Yeşilçam sineması evlilik ile biten mutlu sonlar yoluyla gençleri evlenip çocuk sahibi olmaya özendirilmektedir. Kurulan “yuva”lar sürekli olarak bir tehdit ile karşı karşıyadır. Aile fertleri, aralarındaki birlik ve beraberliği her şart ve koşulda korumaya çalışmaktadır. Verdikleri bu mücadele ile başkarakterler seyirci tarafından içselleştirilmektedir (Abisel, 1994: 73). Ailenin üzerindeki bu tehdit kötü adam ya da kadın, hastalık, yanlış anlaşılma veya geçim sıkıntıları olabilir.

Melodramlarda görülmekte olan heteroseksüel aşk rastlantısal olarak başlar ve genelde ilk görüşte aşktır. Cinsellik ile alakası olmayan ilahi ve sonsuz bir aşk olarak karakterize edilmektedir. Kadın ya da erkek aşkına sahip çıkmak için maddi olanaklardan kolayca vazgeçebilir. Ayrılmaya sebep olan iftira, yalan, kendini farklı tanıtmaya, ihanet, yanlış anlama ve ölüm gibi durumlar görülmektedir fakat bu duruma sebep olan kötüler cezalandırılmaktadır. Bu aşkın sonucunda ya evlenerek mutlu sona ulaşılır ya da karakterlerin birinin ölümü sonucunda ebedi ayrılık yaşanmaktadır.

Melodram türünün önemli özelliklerinden bir tanesi de “aşırılıktır”. Öykülerdeki aşırılık; oyunculuğun abartılı gösterilmesi, yoğun dekor ve kostüm kullanımı, yakın plan çekimlere aşırı başvurulması gibi yollarla görsel biçimde seyircisine sunulmaktadır. Melodramdaki bu aşırılık öğeleri, seyirciyi etki altına alarak onu olayın içine çekmek için kullanılmaktadır. Karakter oluşumu aşamasında da bu aşırılık gözlemlenmektedir. Olayın kahramanları, gerçek hayatta karşılaşılacak kadar saf ve yoğun duyguları olan kişilerdir. Bu kahramanların başlarına gelen olaylar ve tesadüfler de gerçek hayatta görülemeyecek derecede çoktur.

Melodramın en önemli belirleyici özelliklerinden birisi olan aşırılık ile bağlantılı, ayırt edici diğer bir unsur da “tekrar”dır. Melodram, belirli konular içerisinde ilerlediğinden ötürü sürekli birbirinin aynı filmler ortaya çıkmıştır. Bu da izleyicide filmin sonunu tahmin edebilme duygusunu yaratır ki bu da melodramın özelliklerinden biri olarak bilinmektedir.

Melodram türünün bir diğer ayırt edici özelliği ise gerçeklikten uzak “masalsı bir dünya” sunmasıdır. Bu özelliğin altında yatan birincil neden ise

melodramın ortaya çıkma aşamasında hem tragedyaya hem de masal türünden etkilenmiş olmasıdır. Masalların belirsiz bir yer ve zamanda geçmesi, iyi ve kötünün savaşında iyi tarafın kazanması gibi unsurlar melodramatik anlatı da görülmektedir (Erdoğan, 2009: 22).

Melodram filmleri, zamansal olarak belirsizlik taşıması bakımından masalsı özellikler taşımaktadır. Yeşilçam melodramlarında da benzer konuları ele alan ortak bir içerik bulunur. Aynı sahneler için gidilen mekânlar, benzerlik göstermektedir (Akbulut, 2008:108). Zamanın geçişi ise açıkça belli edilmediği takdirde saçıdaki aklar yüzdeki kırışıklıklar ile desteklenerek belirtilmeye çalışılır. Anlatısal yapıda, oyunculukta, görsel ve işitsel düzenlemelerde melodram türü kalıplarından olan aşırılıklar görülmektedir (Akbulut, 2012: 93). Yeşilçam’da olaylar gerçekten yaşanmış olsa dahi abartı çok ileri boyutlara taşındığı için inanılması güç olarak göstermektedir. Yanlış anlaşılmalara, yıllar sonra çözülen gizemler, rastlantılar bu aşırılıklara örnek olarak verilebilir.

Melodramın klasik anlatı yapısındaki özelliklerden bir tanesi de “rastlantılar” olarak görülmektedir. Melodramatik anlatıda bitmek bilmeyen sürprizler bulunurken süregelen olayların akışı içerisinde birden bire değişimler yaşanabilir. Talih, rastlantı, beklenmeyen buluşmalar ve inanılması güç sonlar melodramatik anlatı içerisinde vazgeçilmesi zor olan öğelerdir (Mutlu, 2001:118). Melodramlarda izleyicinin anlatı içerisinde heyecanını korumak amacıyla olayların çözüm noktasına varmak üzere iken başa döndüğü veya çözüme ulaşmadığı görülebilir.

Elsaesser’e göre (1987: 64) melodramatik anlatı yapısı, genellikle kurban rolündeki karakterin bakış açısıyla anlatılmaktadır. İzleyici, gerçekleşen olayları, kurbanın bakış açısıyla seyrettiği için karakterlerle özdeşim kurmaktadır. Yaşanılan olaylar “gerçekmiş” hissine kapılır ve o şekilde algılanmaktadır.

Klasik anlatı yapısı ile şekillenen melodramlarda, giriş, gelişme ve sonuç bölümleri bulunmaktadır. Bu sebeple melodramlar, düğüm, çatışma, çözüm bölümleri sayesinde izleyici üzerinde gerilim duygusunu yaşatmaktadır. Popüler bir anlatı şekli olan melodram bu özellikleri bakımından, izleyiciyi heyecanlandırıp korkuturken bir yandan da izleyicinin karakter üzerinde özdeşim kurmasına müsaade etmektedir (Tunalı, 2006: 43).

Melodram sinemasında bulunan belirli kalıplardan bir tanesi de “mekânsal” yapıdır. Genellikle filmlerde varlıklı ailelerin evi aynı mekânlar olarak görülmektedir. Bu evler, bahçesi olan, birkaç katlı ve içeriden merdivenli yapılar şeklindedir. Yoksul ailelerin evleri ise ahşaptır (Akbulut, 2008:108). Bu ahşap evlerin içerisinde kötünün yetişmesine asla müsaade edilmez. Kötü, ya villa veya köşktedir ya da bir pavyonun karanlığı içerisinde. Esas kız ve esas oğlan karakterlerinden her biri bu iki aileye mensuptur. Âşık çiftin arasına girmeye çalışan kötü kadın dışarıdan olmak zorunda değildir.

Yerli melodramlar, anlatmak istediğini görüntünün yanında diyaloglarla da pekiştirmektedir (Akbulut, 2008:112). Filmlerde konuşmaların baskın olarak kullanıldığı görülür. Konuşmalar içerisinde tüm konuşmalar diyalog değildir. Bazen kahramanların çaresizlik içerisinde kaldığı ya da Allah’a yardım için yalvardığı durumlarda monologlar devreye girmektedir. İletişim iki taraflılığı durumu söz konusu değildir. (Kaya Mutlu, 2001:114) Bu filmlerde, duygu yoğunluğuna sahip kalıplaşmış cümleler sıkça görülmektedir (Abisel vd., 2005:113). “Senin annen bir melekti yavrum”, “size baba diyebilir miyim”, “bir zamanlar fakir ama gururlu bir genç vardı” gibi cümleler, farklı filmlerde defalarca kullanılmış bu kalıplardan bazılarıdır.

Yeşilçam melodramlarında, çözülmemiş hiçbir sorun bırakılmamaktadır. Seyircide olay akışı içerisinde ve karışıklığa yol açabilecek durumlar, karakterler tarafından sözlü olarak açıklanmaktadır. Sözlerle beraber kullanılan sessiz görüntüler de bu açıklamayı destekleyici olarak kurulmaktadır (Kaya Mutlu, 2001:115-116). Yeşilçam anlatısının temel unsurlardan olan müzikler ve şarkılar, zamanın geçişini, bu sırada meydana gelen olayları ve karakterin anlatamadığı sevgi, acı, üzüntü ve özlem gibi duyguları dile getirme işleviyle kullanılmaktadır (Akbulut, 2008:112). Filmlerde şarkıcı olarak görülen karakterin şarkı söylemesi şarkıyı söylerken kıyafetlerinin değişmesi ya da arada kısa görüntülerin verilmesi bunun örneği olarak gösterilebilir.

19. Yy endüstrileşmesi beraberinde, kadının geleneksel rollerindeki değişiklikleri de getirmiştir. Melodram 20. Yy ile beraber, başta Amerikan Hollywood sineması olmak üzere, yayılmaya başlamıştır. Melodram türü, kadınlara hitap edecek bir şekle büründürülerek hedef kitle olarak kadın seyirciler belirlenmiştir. Aile temalı filmler çekilmiş ve bu filmlerde kadınlar özel alan ile

eşleştirilmiştir. Melodram bundan sonra ev içinde olan şeyleri de ilgi alanı olarak belirlemeye başlamıştır (Akbulut, 2008: 41). Melodram türü kadın, ev ve duygu üçgeninde yoğunlaşmaktadır ve kadın, konumunu erkeğe bağlı olarak eş ya da anne olarak belirlemektedir. Bunun yanında melodramlar, toplum tarafından onaylanan kadının anne olduğunu izleyicisine göstermektedir. Bu nedenle melodramlar içerisinde annelik ideolojileri açıkça gözlemlenmektedir.

Elde edilen bu kodlardan ve önceki bilgilerden faydalanarak melodram türü hakkında bilgi sahibi olunması hedeflenmiştir. Melodramların oluşma şekli, ülkemizde halk tarafından tutulmuş olmasının gerekçeleri, o dönem sineması içerisindeki yeri, özellikleri ve içerisinde barındığı türe ait özellikler incelenmiştir. Bütün bu bahsedilen özellikler sonucunda melodramın izleyicisi gittikçe artmış, sinema sektöründe de en çok tercih edilen tür olmuştur. Bu özellikleri bağlamında melodram, günümüzde dahi vazgeçilmez bir anlatı formu oluşturmuştur. Melodramatik anlatı yapısı, televizyon ile beraber dizilerde de sıkça kullanılan bir yapı olmuştur.

2.3. MELODRAM SİNEMASI VE YERLİ DRAMALAR

2.3.1. Yeşilçam Melodram Sineması

Melodramın Türk Sineması'na girişi, 1922 yılında olmuştur. Yaşanmış bir olaydan alınan ve Muhsin Ertuğrul tarafından çekilen “İstanbul’da Bir Facia - i Aşk” filmi, melodramın ilk örneği olarak görülmektedir. Tiyatrocular Dönemi’nde¹ yine Muhsin Ertuğrul tarafından çekilen “İstanbul Sokaklarında” filmi de Türk melodram sineması açısından önemlidir. Dürüst delikanlılar, saf genç kızlar, kötü bar kadınları, fedakârlıklar, son anda mucizevî şekilde iyi olan hastalıklar, şarkılar ve mutlu son gibi melodram türüne ait kalıplar bu filmde kullanılmaktadır (Becerikli, 2010: 64). Tiyatrocular döneminden Sinemacılar dönemine geçiş ile birlikte, Türk sinemasında yeni şekillenmeler oluşmaya başlamış ve melodramatik öğeler bu filmlerde kullanılmaya başlanmıştır. 1960’lı yıllarla beraber melodram, Yeşilçam sinemasını

¹ **Tiyatrocular Dönemi:** Tiyatrocu Muhsin Ertuğrul'un oyuncu ve yönetmen olarak yurtdışı yaptığı film çalışmaları ve ilk özel yapımevi olan Kemal Film şirketinin kuruluşuyla beraber Türk sinemasında 1922 yılında başlayıp 1939 yılına kadar devam edecek olan dönemdir.

belirleyen ve tanımlayan bir tür olmuş ve sinemaya yerleşmiştir. Melodram uzun yıllardan beri sağladığı hâkimiyeti sürdürmektedir.

Özön'e göre (1995: 32) Yeşilçam sineması, kalıplaşmış öykü ve durumlar, ağdalı melodramlar, entrika ve rastlantılar ve zengin-fakir karakter çatışması üzerinden tanımlanabilir. Ayça ise (1996) Yeşilçam sineması dönemini, toplumsal ve finansal açıdan değişen bir dönem olarak görmekte ve Yeşilçam sinemasını ticari bir sinema olarak tanımlamaktadır. Arslan da (2004) Yeşilçam sinemasının, halka ulaşma konusunda sıkıntı çeken Türk modernleşmesinin sorunlarını, Doğu-Batı sentezli değil de Batı modelli olarak yansıtan bir popüler kültür alanı olduğunu dile getirmiştir.

Türkiye'deki sözlü kültürel öğeler, Yeşilçam melodramlarına kaynak oluşturma özelliği göstermiştir. Karagöz-Hacivat, orta oyunu, meddah gibi halk tiyatroları, melodram filmlerinin öykülerinin meydana getirilmesine yardımcı olmuştur. Kırel (2005:176), bu halk tiyatrolarının, eylemden ziyade sözel olarak ilerliyor olmasının sonucu olarak melodram filmlerinin anlatı yapısını etkilediğini savunmuştur.

Yeşilçam sineması ve sözlü kültür öğelerinden biri olan masallar arasında birçok benzerlik bulunmaktadır. Bunlar, anlatı yapısı, zaman ve mekân gibi özelliklerdir. Gerek masalarda gerekse Yeşilçam melodramlarında klasik anlatı yapısı görülmektedir. Anlatı, giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden ilerlerken anlatı yapısını bozan durum tesadüfi olarak meydana gelir. Tesadüfler, masallar ve Yeşilçam melodramlarında dengeyi bozan ve çatışmayı ortaya çıkaran unsurdur fakat sonuç bölümünde bu çatışma çözülür, suçlular cezalandırılır. Masallar ve Yeşilçam melodramları zamansal anlamda zamansız gibi yapılanmaktadır. Bir varmış bir yokmuş evreni gibi kesin zaman belli değildir. Melodramlarda da karakterler birden yaşlanır, çocuklar birden büyür masalsi bir zaman kullanımı hâkimdir. Mekân kullanımı açısından her iki tür için de bir sınır söz konusu değildir. Kaf Dağı'nın ardında geçen masallar gibi Yeşilçam melodramları da uzak, ücra bir köy ya da şehrin merkezinde yaşanan olayları konu edilmektedir (Kastal Erdoğan, 2009: 45-46).

Abisel (1994: 69) yerli sinemamız üzerinde, melodram türünün en süslü, ağdalı ve çarpıcısını üreten Amerikan sinemasının çok fazla etkisi olduğunu dile

getirmiştir. Abisel'e göre, 1920'lerden itibaren sinema perdelerinde kendine yer edinmiş olan Hollywood sineması, Türk kültürel yapısına ve değerlerine kolayca uyum sağlamış ve Türk Sinemasına melodram kalıplarını kazandırmıştır.

Türk Sinemasının en fazla yerlileştirmeye çalıştığı türlerden biri Hollywood Filmleri olmuştur. Hollywood, Mısır ve Hint filmleri, Türk Sinemasında orijinal bir film serisi ortaya çıkmasına sebep olmuştur. 50'li yıllarda zemini hazırlanmış olan bu film serisi, "Yeşilçam" olarak adlandırılmış ve bir döneme de adını vermiştir. Böylece, Yeşilçam filmleri tarihi "tesadüfi" olarak başlamıştır (Tunalı, 2006:206). Hollywood filmlerinin Türk Sineması üzerinde bu denli egemenlik sahibi olmasının sebebi Türkiye'nin o dönem, az gelişmiş ülkeler içinde yer alıyor olmasıdır. Bu egemenlik sonucunda melodram türü, Yeşilçam sinemasında büyük bir yere sahip olmuştur.

1950'li yıllarda gelişmeye başlayan Yeşilçam Sineması, bu dönemde çekilen filmlerin neredeyse tamamının melodram türünde olması sebebiyle "Yeşilçam Melodram Sineması" olarak da adlandırılabilir. Bu filmler genel anlatı yapısına sahip ve kolay anlaşılabilir melodram filmleridir. 60'lı yıllarda artan sinema salonları ve popülerleşen yıldızların sayesinde, melodram filmlerine halk tarafından yoğun ilgi gösterilmiştir. Bu yıllarda melodram filmleri, yeni yıldızlar yaratmış ve bu yıldızlar sayesinde izleyici üzerinde melodramların etkisi arttırılmıştır. 1965'ten itibaren popüler şarkıları barındırmasıyla, isimlerini bu şarkılardan alan ve heteroseksüel aşk konusu etrafında dönen şarkılı melodramlar yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu filmler belirli konular etrafında dönen, hemen hemen aynı yapıda karakteri barındıran sinema filmleri olarak görülmektedir.

1970'li yıllarda melodram türünde filmlerin sayıca azaldıkları görülmektedir. Filmlerin artan maliyetleri ve televizyonun etkisinin bu sonucu doğurduğu söylenebilir. İzleyici ilgisini kazanabilmek için yapımcılar bu dönemde tutmuş filmlerin yeniden çevirmesini yaparlar. 75'ten sonra da melodram filmleri yapılsa da tür en parlak dönemini 1960-1975 döneminde yaşamıştır. 75'ten sonra arabesk müzik ve melodram kalıplarının birbirine karışması ile melodram varlığını 80li yılların sonuna kadar sürdürür. 90lı yıllarda ise melodram daha çok televizyonda görülmeye başlanan bir tür haline gelmiştir.

İkinci Dünya Savaşı'nın etkisi ile Avrupa Sinemasının dünya pazarına ulaşmaması sonucu Türk Sineması, Hollywood melodramlarından kendi yapısını oluşturmaya çalışmıştır. Yeşilçam Döneminde hızlı senaristler, izledikleri filmleri Türk ahlak yapısına uygun hale çevirmişlerdir. Bu nedenle Türk Sinemasında birçok filmde, Hollywood filmleri ile benzerlikler söz konusudur. “Yerlileştirmek” kavramı altında birçok film taklit edilerek, sinemanın o dönemki gelişimi sağlanamamıştır. Hollywood sineması, anlatı ve melodram kalıplarının Türk Sinemasına yerleşmesinde etkili olmuştur.

Türk sinema endüstrisi içerisinde olan kişiler kolay yoldan para kazanma çabası içerisinde kalmış bunun sonucu olarak da ortaya fazla çeşitliliği olmayan melodram türleri ve “gözyaşı” sineması meydana çıkmıştır. Film yapım aşaması gerek Hollywood gerekse Türk Sineması için alt yapı ve bilgi birikimi gerektiren bir işdir. Hollywood'un 50'li yıllarda ürettiği filmler ile Türk Sinemasının 60'lı yıllardaki filmleri arasında türsel olarak benzerlikler görülmektedir. Yeşilçam melodramları, konusal olarak sözlü Türk kültürü tarafından doyurulmuş olsa dahi yapı olarak Hollywood filmlerini örnek almıştır (Agocuk, 2012: 67).

Yeşilçam melodramları genel çatışmayı Doğu-Batı diğer bir deyişle modern-geleneksel çatışması üzerinden kurmaktadır. Yeşilçam sineması Batı için zenginlik, sarışın kadınlar, alkollü partiler, gösterişli nesnelere, yozlaşmış ilişkiler ve sorumsuzluk gibi kalıpları kullanmıştır. Geleneksel-modern çatışmasına rağmen filmlerde fakir zengine, köylü şehirlieye, köylü kadını modern bir şehirli kadına dönüştürülmüştür. Batı karşıtı görülen melodramlar hem eleştiride bulunmuş hem de bir hem de bir özdeşim sağlamayı amaçlamıştır (Erdoğan, 1995:188). Yeşilçam melodramlarında modern ve Batılı olmak geleneksel ve ahlaki değerler ile beraber gerçekleştirildiği zaman olumlanmıştır. Değişim olsa dahi karakterlerine sadık kalır, kimseye iftira atmaz, yalan söylemez veya haram lokma yemez.

Melodram türü, popüler kültür ürünlerinden olan aşk romanlarını sıkça kendine kaynak olarak almıştır. Popüler aşk romanlarında kötü ve iyi her zaman aynı kalır ve çatışmayı her zaman iyiler kazanır. Kadın-erkek, iyi-kötü, zengin-yoksul gibi birbiri ile tezat durumları çatışma ögesi olarak çok fazla kullanılmaktadır. Zengin olan kişileri genellikle erdemsiz olarak göstererek bu hayatı istenmeyen ve bu kişileri özenmeye değmeyecek şekilde anlatılmaktadır. Aşk romanlarında kadınlar acı çeken, namusunu korumak için her şeyi yapan ve fedakârlıktan kaçınmayan kadınlar olarak

yer almaktadır (Kastal Erdoğan, 2009: 38). Yeşilçam melodramlarında gerçekleşen olaylara ve melodramların özelliklerine bakıldığı zaman popüler kültür ürünlerinden olan aşk romanları ile aynı olduğu görülmektedir. Yeşilçam senaristleri bu romanların konularını ve anlatı yapılarını sıklıkla kullanmışlardır.

2.3.2. Yerli Televizyon Dramaları

Türkiye’de televizyonun yayın hayatına başladığı 60’lı yıllardan bu zamana kadar televizyon için en önemli tür olarak diziler görülmektedir. Gelişen ve değişen teknoloji ile diziler de kendini geliştirmiş ve her daim televizyon yayınları içerisinde kendine yer bulmuştur.

İlk televizyon yayınlarından itibaren diziler önemli yere sahiptir. Diziler ilk olarak komedi ve melodram türleri ile görülmüştür. 1970’lerde, önce yabancı diziler ile başlayan dizi serüveni sonrasında bu dizilerin uyarlamasının TRT ekranında görülmesi ile devam etmiştir. Tiyatro, sinemayı beslediği gibi televizyon yayınlarını da beslemiştir. Komedi türünde yoğunlaşan ilk yerli dizi örneklerinin konularının yanı sıra oyuncularını da tiyatrodan sağlanmıştır (Özsoy, 2015:3-4).

Türkiye’de 1973 yılı sonrası dönemde televizyon yayınları içinde yabancı dizilerin ağırlıkta olduğu görülmektedir. 1974 yılında İsmail Cem’in genel müdür olmasıyla yabancı yapımların yanında yerli yapımlara da yer vermeye başlanmıştır. Dönemin önemli yönetmenlerine, Türk Edebiyatından uyarlama yapmaları görevi verilmiştir. Halit Refiğ “Aşk-ı Memnu’yu”, Metin Erksan “Hanende Melek, Sazlık, Müthiş Bir Tren, Eski Zaman Elbiseleri, Bir İntihar”, Lütfi Akad ise “Pembe İncili Kaftan, Diyet, Topuz, Ferman” eserlerini televizyon dizisi olarak hazırlamışlardır (Şenyurt, 2008: 55).

80’li yıllarda TRT ekranlarında edebiyat uyarlaması ve komedi içerikli diziler yer almıştır. Televizyon, edebiyattan her dönem faydalanmıştır. Bugün bile hala edebiyat uyarlaması diziler ekranda görülmektedir. Yine 80’li yıllarda mahalle temalı diziler de yaygınlık göstermiştir. Bu dizilerde aile ve mahalle kavramlarının kutsal olduğu vurgulanmaktadır. 80’lerden bu güne bu diziler artarak varlığını sürdürmüştür. Bu dizilerin en önemlisi olarak ele alınabilecek olanı, barındırdığı toplumsal cinsiyetçi temsilleri ile de dikkat çeken “Perihan Abla” (1986) dizisidir.

Perihan, alışılmış kadın olgusu dışında özellikler taşıdığı, kendi ayakları üzerinde durmaya çalışan bir kadını temsil ettiği ve bir zamanların “Şoför Nebahat” karakteri ile benzerlikler taşıdığı için Türkiye’nin o yıllardaki ablası olmuştur (Özsoy, 2015:5-6).

1994 yılında yapılan “Şehnaz Tango” ise, Perihan Abla’nın daha yenilikçisi olarak adlandırılmaktadır. Şehnaz, yalnız ve kızlarına bakmaya çalışan güçlü bir kadındır. Şehnaz, izleyici için değişen kadını temsil etmektedir. Dizi, Şehnaz’ın evlilik dışı ilişkisi sonucu hamile kalması ile tartışmalara sebep olur ve yayından kaldırılır. Şehnaz Tango, kadının geleneksel rollerini kırmak açısından önemlidir ancak Şehnaz cezalandırılmıştır (Özsoy, 2015:6). Bu yıllarda çoğalan televizyon kanallarının etkisiyle televizyonda yayınlanan dramaların arttığı görülmektedir.

Türkiye’de 70’li yıllar, yerli dizilerde tiyatro ve sinema etkisi ile komedi ve politik taşlama türlerinin görüldüğü bir dönemdir. 80’lerde askeri darbe sonrasında kahramanlar eskiye göre daha apolitiktir. Yardımlaşma ve dayanışma duygusu yoğun olarak yaşanmakta ve mahalle dizilerinde artış gözlenmektedir. 90’lı yıllarda özelleşme etkisiyle kahraman ve dizi sayısı hızla artmıştır. Kahramanlar ise yerelin dışına çıkarak daha çok küresel değerlerle temsil imkânına sahip olmuştur. 2000’li yıllardaki alt tür artışı ile kahraman ve dizi sayısında bir patlama yaşanmıştır. Bu yıllar öyküleri de daha karmaşıklaşmıştır ve farklı toplumsal kesimlerden karakterler barındırmaktadır. Bugün ise yerli diziler içerisinde geleneksel olan ve gelenekseli sürdürmeye çalışan kahramanlar kadar çağdaş ve daha ilerici görünmeye çalışan kahramanlar da bulunmaktadır (Özsoy, 2015: 20-21).

1995- 2000 yılları arasında popüler olan arabesk şarkılar ile dizi yapma furyası başlamıştır. Canısı, Unutabilsem, Geceler, Fırat, Acı Günler gibi diziler kendilerini popüler yapan şarkıcılar tarafından seslendirilen birer şarkıdır. Şarkıcılar, dizilerde oyuncu olarak rol almışlardır. Bu diziler alt sosyal sınıf tarafından ilgiyle izlenmiştir. Bu tür dizilerin, 80’li yıllarda görülen şarkılı melodramların bir devamı niteliği taşıdığı söylenebilir (Güngör, 2007: 85).

2000’li yıllarda aksiyon ve macera içerikli yabancı filmlerin etkisiyle, yerli dizi yapımında aksiyon içeriği yer almaya başlamıştır. “Yılan Hikâyesi” ve “Deli Yürek” gibi diziler bunlar arasında en çok izlenen ve akılda kalanlardır. Yine bu yıllarda kadın kahramanları olan ve Anadolu’ya özgü motifler içeren dizilere sıkça

rastlanmaktadır. “Zerda”, “Kınalı Kar”, “Berivan” dizileri bu türe en belirgin örnekler olarak hatırlanmaktadır. Bunların yanında “Aliye” ve “Bir İstanbul Masalı” gibi diziler ile çağdaş kadının şehir yaşantısı gösterilmektedir. Dönemde en çok beğeni toplayan ve takip edilen dizisi olan “Asmalı Konak” ise geleneksel yapı ile burjuvaziye sentezleyerek masalsı bir üslup ile seyirciye ulaştırmıştır (Güngör, 2007: 86).

Türk televizyon tarihi içerisinde, izleyicinin yerli dramaları seyretmeyi alışkanlık haline getirdiği yapım “Asmalı Konak” dizisidir. Dizi, uzun süren bölümü ile prime-time kuşağında yayınlamıştır. Bu uzunluk ile her bölümde ayrı bir film izler tadı vermesi ve seyircinin bu eğlenceli aktiviteyi bedava elde etmesi izlenirliği artıran sebep olmuştur (Kotaman, 2007:165). Dizinin başarılı olması sonrasında yeni yapımlar arayan yapımcılar yeni diziler için konu arayışına girmiştir. Öykü için de en kolay yolu Yeşilçam filmlerinde bulmuşlardır. Çok fazla izleyiciye ulaşmış olan bu dönem filmleri, seyirci elde etmek açısından garanti olarak görülmüştür.

Yeşilçam sineması olarak da adlandırılan 1960-1975 yılları arası dönemde çekilen filmler, dizi yapımcıları tarafından ilham kaynağı olarak kullanılmıştır. Filmlerin dizi yapımında kullanılan en belirgin konusu, zengin kız fakir oğlan arasında geçen aşk hikâyesidir. Zengin fakir karakter kadın erkek değişkenlik gösterebilir fakat bu konu her dizinin içine işlemiş olarak görülmektedir.

1960-1975 yılları arası dönemde Türk sinemasında film çekmiş olan pek çok yönetmen 90’lı yıllarda yerli dizilerin yapımlarında yönetmen ya da senarist olarak görülmektedir. Bu dönemde yayınlanan sinema filmlerinde rol almış olan oyuncuların da dizilerde oyuncu olarak rol aldıkları görülmektedir (Güngör, 2007:101). Dizi yapımcılarının Yeşilçam filmlerindeki artık usta niteliği taşıyan bu oyuncuları kullanarak dizilerine izlenilirlik açısından bir değer katmayı amaçladıkları söylenebilir. Seyircinin sinemadan tanıdığı Türkan Şoray ve Şener Şen gibi oyuncuları televizyonda izlemesinin rol aldıkları dizilerin popülaritesini arttırdığı söylenebilir.

Diziler çabuk tüketilir olmasının getirisi olarak kolay anlaşılır bir yapıya sahip olarak şekillendirilmektedir ve bu yapıyı sağlayabilen tür olan melodram yapısı sıklıkla tercih edilmektedir. Zamanla televizyon yayıncılığının vaz geçilmezi olan diziler seyircinin yapısına, istek ve ihtiyaçlarına göre şekillenmiştir. Türk

televizyonlarında yayınlanan seriyallerin beş farklı alt türe sahip olduğu söylenebilir (Çelenk, 2005: 307):

- Aile dizileri
- Cemaat dizileri, ağa hikâyeleri ve feodal yapı temelinde şekillenen diziler
- Ünlü kişileri anlatan diziler
- Çalışma ve iş yaşantısını merkez alan diziler
- Zenginlerin yaşayış biçimlerini merkez alan diziler. Bu alt türler dizilerde birbirleri içine geçmiş olarak da görülebilir.

Yerli televizyon dizilerinin ortaya çıkışı ve kaynakları hakkında bilgi edinmek amacıyla hazırlanan bu bölümün ardından, yerli televizyon dramalarında melodram anlatısı konusunda bilgi sahibi olmak çalışmanın ileriki aşamaları için faydalı olacaktır.

2.3.3. Türkiye’de Televizyon Dramalarında Melodram Anlatısı

Kökeni, Yunan tragedyasına dayanan drama, kişilerin inanç, düşünce, beklenti ve içinde yaşadıkları gerçekliği anlamlandırmasına yardımcı olan bir anlatım biçimidir. Televizyon dramaları, gerçeği anlatıyor ya da gerçek hayatı yansıtıyor olsa da tamamen kurmacadır.

Yerli dizilerin anlatısında gerçek yaşamın yeniden yorumlanarak kurmaca düzen içerisindeki yansıması izlenmektedir. Bu sebeple dizideki olaylar ve yaşam arasında özdeşim kurulabilir. İzleyiciler, uzun döneme yayılı zaman dilim içerisinde yayınlanan dizilerin karakterleri ile özdeşim kurarlar. Televizyon dramalarında toplumun her kesiminden kişiyi görmek mümkün olduğundan, diğer program türlerine göre daha homojen bir karakter yapılanması bulunduğu görülmektedir (Taşkiran’dan Akt. Şenyurt, 2008: 54).

Diziler sosyo-kültürel yapıyı yansıtır güçlendirilmesi ve bazen de değiştirmesi sebebiyle televizyon program türleri arasında önemli bir yere sahiptir. Diziler ve seriyaller olarak adlandırılan süreli yayınlar, drama türünün televizyonda yer alış şekillerindedir.

Televizyon ekranlarını büyük ölçüde meşgul eden diziler, edebi metinlerden, uyarılma ya da dramatisasyon yöntemleri ile televizyona uygun hale getirilmektedir. Uyarılma yöntemi, sahnede oynanmak ya da radyoda yayınlanmak amacı ile tasarlanmış olan dramanın, televizyona uygun hale getirilmesi ile oluşturulmaktadır. Dramatisasyon ise düz yazı olarak adlandırılan edebi türlerin televizyon metni olarak dönüştürülmesi ile meydana gelmektedir (Erturgut, 2009: 70).

Radyoda yayınlanan arkası yarın programları, dramatik dizi yayınları olarak kabul edilir ve televizyon bu formatı kendi yapısında aktarmaya başlar. Radyoda çekici olarak bulunan bu format, televizyonda da aynı çekiciliğini sürdürmüştür (Şenyurt, 2008: 50).

Diziler aynı ana karakterler etrafında dönen, ara sıra mekân ortaklığında buluşan farklı olay dizilerinden oluşan dramatik anlatı yapısına sahiptir (Şenyurt, 2008: 52). Televizyon dramalarında genellikle aynı öyküler anlatılmaktadır. Karakterler, tema ve konu değişik ama buna rağmen bile tanıdıkır. Bu programlar öngörülür olsa dahi içinde sürprizler de barındırmaktadır (Erturgut, 2009: 74).

Dizilerde karakterler, başlarına gelen olayların her zaman bilincinde olmayabilirler. İzleyenler çoğu zaman karakterin durumu hakkında daha fazla bilgi sahibidir. Bu durum izleyici üzerinde tüm olaylar hakkında bilgi sahibi olduğunu düşünmesine ve izlediği hikâyeye güvenin duymasına neden olmaktadır (Kotaman, 2007:166-167).

Günümüzde farklı toplumsal cinsiyet temsillerinin en çarpıcı olanı yerli televizyon dizilerinin kahramanlarıdır. Dizide öyküyü hareket haline getiren karakterler, izleyici ile özdeşim kurma yoluyla yakınlık sağlar. Bu karakterler toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden kalıplanmıştır. Bu roller de dramanın temelini oluşturmaktadır. Dizilerde görülen kadın erkek arasındaki çatışma ya da birliktelik, dramatik anlatı temelli unsurlardan biridir (Özsoy, 2015: 16-17). Kadın dizi karakterlerinin, genellikle toplumsal cinsiyet rollerine uygun ve toplum tarafından kendisinden beklenen davranışları sergileyen kadınlar oldukları görülmektedir (Güngör, 2007:116).

Dizilerin tematik yapısında dramatik türlerin gereksinimi olarak toplumsal yaşantıdan kesitler bulunmaktadır (Taştan'dan Akt. Şenyurt, 2008: 64). Dizi ve

seriyaller izleyiciye bir mesaj iletme yükümlülüğüne sahiptir. İyi ya da kötünün diğeri üzerinde mutlaka üstünlük kuracağı fakat sonunda doğru olanın kazanacağı, çok çalışarak hedeflerin elde edilebileceği ama şansın da gerekli olduğu mesajları hikâye anlatısında izleyiciye iletilmektedir (Dönmez, 2008: 47).

Dizilerde, Yeşilçam filmlerindeki gibi gündelik hayatta yaşanamayacak, trajedi boyutundaki, olaylar kahramanın başına gelmektedir. Dizideki ailelerin olaysız bir günü neredeyse yoktur (Kotaman, 2007:184). Dizilerde yeri gelir öldü sanılan kişi yıllar sonra ortaya çıkar, yeri gelir çok zengin iş adamı olan kişi bir anda mal varlığını kaybederek yaşam mücadelesine girer. Hayatın içinde olabilecek şeyler anlatılırken bunun yanında olmayacak kadar abartı olaylar da yaşanmaktadır.

Seriyallerde, Yeşilçam'da da görülen şaşırtıcı bir olay yaşanması anında olayın yerine kişinin şaşırma ifadesinin verilmesine rastlanmaktadır. Dizinin bir önceki bölümü şaşırtıcı şekilde bittiği için yeni bölümün bu yüz ifadesi ile başlamasına sıkça rastlanmaktadır. Sona yaklaşıldığında heyecanın yüksek olduğu anlar gelir ve bu anlarda kanallar reklama geçer ve ardından bölüm sona erer (Kotaman, 2007:175). Melodram filmlerinde de şaşırtıcı bir olay gerçekleşmesi durumunda, olayı göstermek yerine karakterin yüz ifadesi ve bakışlarına yer verilmesi söz konusudur.

Diziler ve Yeşilçam filmleri ikisi de ahlaki değerler çerçevesinde kurulur ve hikâye kadın kahraman üzerinden ilerlemektedir (Kotaman, 2007:184). Her iki türünde beslendiği yapıyı oluşturan melodram, genellikle kadına ait bir tür olarak görülmekte ve kadına daha çok hitap etmektedir. Bu sebeple ana karakterlerin kadın olması, dizilerin genelinde görülen bir durumdur. Ana karakterin erkek olduğu dizilerin türü drama değil polisiye, aksiyon veya mafya tarzı olarak genellenebilir. Televizyon dizilerini izleyen kitlenin çoğunluğunun ev kadınları olduğu gerçeği göz önünde bulundurulduğunda kadınların istek ve ihtiyaçlarına uygun hikâyelerin dizilerde sıkça görülmesi doğal bir sonuçtur.

Dizilerin genel kurgusu gereği kahramanın karşısında bir karşıt karakter bulunmaktadır. Öykü bu iki karakterin çatışması üzerinden ilerlemektedir. Kahraman, kötü adam olarak adlandırılan kötü karakter karşısında başarılı olarak ve onun kendisine koyduğu engelleri aşacak gücü göstererek seyircinin gözünde yüceltilmektedir (Güngör, 2007:116). Dizi izleyicisi, kendini iyi karakter ile

özdeşleştirir, onun duygularını anlamaya çalışır ve kötü karaktere karşı bir duruş sergiler. Melodramlarda da görülen iyi-kötü çatışmasının yerli dramalara yansımaları bu şekilde görülmektedir.

Dizilerin önemli anlatı özelliklerinden biri çatışma ögesi olarak kullanılan zıtlıklardır. Dizinin genel hatları bu çatışma üzerinden kurulur. İyi-kötü, suçlu-polis, zengin-fakir, güçlü-zayıf en çok rastlanan çatışma türlerindedir (Dönmez, 2008: 45). Melodramatik anlatının önemli özelliklerinden olan bu çatışma durumu diziler ile televizyon aracılığıyla izleyiciye sunulmaktadır.

Aile odaklı televizyon dizileri, aile ilişkilerini aşk konusu çevresinde örmektedir. Merkeze aşkı alan öyküler, iyi ve kötünün süregelen çatışmasını iyi olan karakterin gözünden seyirciye anlatmaktadır. Bu kalıp seyircinin Yeşilçam filmlerinden de alışkın olduğu bir anlatıdır. Bu anlatım özelliği sayesinde, Yeşilçam Sineması ve yerli televizyon dramaları arasında benzerlik meydana gelmektedir (Kotaman, 2007: 172). Günümüz yerli dizileri, Yeşilçam filmlerinin yeniden canlanmasını sağlamaktadır. Yeşilçam filmleri ile benzer anlatı yapısını kullanır ki bu da aile ilişkileri ve aşk etrafında dönen hikâyelerdir. Merkezde aşk hikâyesini konu alarak iyi-kötü arasındaki çekişmeyi izleyiciye sunmaktadır (Kotaman, 2007:172).

Türk Sineması etkisi taşıyan yerli diziler ulusal ve geleneksel olarak görülmektedir. Batı kültüründen uyarlanmaya çalışılan dizilerde ise dizinin çekildiği kültüre ait özellikler ile Türk kültürüne ait özellikler arasında bir sentez yaratılmaya çalışılmaktadır. Kültürel açıdan filmlerimizde yer almamış olan ve dizilerde de Batı kültürü esinlenmesi olmasa yer alması beklenemeyecek evlilik dışı cinsel ilişkiler, eşcinsellik, tek gecelik aşlar, kürtaj, kariyer tutkusu sonucunda aileyi ikinci plana atmak gibi konuların pek çok dizide yer aldığı görülmektedir (Güngör, 2007:122).

Televizyon dramaları prime-time kuşağında yayınlanmaktadır ve reklamlar ile beraber dört saate yakın bir süre devam eder. Öyküleri, içerisinde öğretici öğeler barındırmaktadır. Bunun sonucunda izleyici kendine dersler çıkarabilir. Çekimler genellikle, karakterlerin “mahrem” hayatı olan iç mekânlarda gerçekleşmektedir (Kotaman, 2007: 174-175). Yerli dramalar, yayınlandığı saat bakımından aile ile beraber izlenebilecek bir tür olarak görülmektedir ve bu özelliği ile Yeşilçam melodramları ile benzer olduğu söylenebilir. Yazlık sinemada gazoz ve çekirdek

ikilisi ile ailece seyredilen sinema filmlerinin yerini evin bir odasında ailece seyredilen televizyon dizileri almıştır (Kotaman, 2007: 175).

Televizyon programları yapılırken, çabuk tüketilmelerinin verdiği bir gereklilik ile kolay anlaşılır yapıda olmayı tercih edilmektedir. Bu sebeple melodram yapıları ve programlarda sıkça tercih edilmektedir. Televizyon dizileri için melodram vazgeçilmez bir türdür. Türk izleyici kitlesi de melodram ile kolaylıkla bağ kurup ısındığı için bu tercih daha da sıklaşmaktadır (Kotaman, 2007:183).

Yerli televizyon dramalarının metinlerinin radyo programları, edebi metinler, ya da özgün senaryolar ile ortaya çıktığı görülmektedir. Konuları bakımından diziler, melodram sineması konularını kopyalamaktadır. Yerli dizilerde de melodramlar gibi kolay anlaşılır anlatı yapısı, zıtlıkların çatışması, gerçek hayatta görülmesi zor olan tesadüfi olaylar ve aşk konusu etrafında dönen acı olaylar gibi durumlar bulunmaktadır.

Çalışmanın bu kısmı, yerli dramalar içerisinde annelik rolleri konusu tartışılacağı için önem taşımaktadır. Yerli dramaların kaynağı olarak görülen Yeşilçam melodramları ve yerli dizilerin yapılarının ve ortaya çıkışları ve sahip olduğu kodlar ele alınmıştır. Bundan sonraki aşamada toplumsal cinsiyet rollerinden kadınlar için en önemli rol olarak belirlenen annelik rolünün melodram filmleri ve dramalarda ele alınışı incelenecektir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MELODRAM VE ANNELİK İLİŞKİSİNE TOPLUMSAL CİNSİYET KAVRAMLARI AÇISINDAN BİR BAKIŞ

3.1. TOPLUMSAL CİNSİYET VE FEMİNİZM LİTERATÜRÜNE KISA BİR BAKIŞ

Toplumsal cinsiyet ve feminizm kavramları çalışma açısından önem taşıdığı için bu kavramlara bu bölümde değinilmektedir. Toplumsal cinsiyet rollerinden olan annelik rolünün, yerli dramalardaki görünümünün feminist bir yaklaşım ile incelenmesi sebebiyle bu kavramların öğrenilmesi gerekliliği doğmaktadır.

3.1.1. Toplumsal Cinsiyet

Doğumla beraber kadın ve erkek arasında, biyolojik farklılıklar meydana gelmektedir. Bu farklılık, bireyin içinde bulunduğu ve sosyalleştiği toplumsal yapıya bağlı olarak gelişmekte ve yeniden yorumlanmaktadır. Toplumun, kadın ve erkekte farklı beklentileri olduğu için toplumda, kadına ve erkeğe farklı sorumluluklar yüklenmektedir. Toplumsal cinsiyetin temeli kadın ve erkek arası sosyal eşitsizliklerdir. Kadının kamu yaşamına eşit birey ve vatandaş olarak katılması, cinsiyete dayalı ayrımcılığı ortadan kaldırmaya yeterli değildir (Kutlu, 2010: 42).

İlk olarak 1920'lerde başlayan ve sonrasında gelişen akademik çalışmalar, kadın ve erkekler arasındaki psikolojik farklılıklara yoğunlaşmaktadır. 1940'larda "cinsiyet rolü", "erkek rolü" ve "kadın rolü" terimlerinin kullanılmaya başlandığı görülmektedir. 1940'lardan sonra "Toplumsal Cinsiyet" konusunda akademik çalışmalar yapılmaya başlanmıştır (Connel, 1988: 56).

“Toplumsal cinsiyet” kavramı ilk olarak 1970’lerde ortaya çıkmıştır. Kavram hakkında en geniş bakış açılı araştırmaları, Robert Stoller Amerika’da gerçekleştirmiştir. Stoller, 1968 tarihli “Sex and Gender” (Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet) kitabında kadın ve erkek olma olgularını birbirinden ayırmak için toplumsal cinsiyet kavramını ilk kez kullanmıştır (Akt. Ecevit, 2011: 6). Bu kavram; toplumlar içerisindeki kadın ve erkelerin toplumun beklentileri karşısındaki kültürel farklılıklarını ifade etmektedir.

Ann Oakley (1972), İngiltere’de “Sex, Gender and Society” (Cinsiyet, Toplumsal Cinsiyet ve Toplum) kitabında cinsiyet-kişilik, cinsiyet-zekâ kavramları arası ilişkileri tartışmıştır. Bu çalışmada, toplumsal cinsiyet rollerinin bireyler tarafından öğrenilme sürecini anlatmıştır (Ecevit, 2011:6).

Bu çalışmalardan sonra, biyolojik farklılıkların yapılan çalışmalar için yeterli olmadığını düşünen feminist düşünürler toplumsal cinsiyet kavramını daha sık kullanmaya başlamışlardır. Bunun bir yararı olarak toplumsal cinsiyet kavramı mercek görevi görerek, toplum içerisindeki eşitsizliklerin daha belirgin şekilde görülmesini sağlamıştır. Bu sayede, aslında insan hakları savunulurken; kadınların haklarının hiçbir şekilde erkeklerden daha üstün ya da erkeklere eşit olmadığı açıkça görülmüştür. Bunun sonucu olarak; Birleşmiş Milletler tarafından “Kadınlara Karşı Her Türlü Ayrımcılığın Önlenmesi Uluslar Arası Sözleşmesi” hazırlanmıştır. Hemen her ülkede kadın erkek arası eşitsizliğin olması Birleşmiş Milletleri bu sözleşmeyi hazırlamaya iten en temel neden olarak görülmektedir.

Dünya Sağlık Örgütü (DSÖ, 2011)’ne göre cinsiyet, “erkeği ve kadını tanımlayan biyolojik ve psikolojik özellikler”; toplumsal cinsiyet ise “toplumun kadın ve erkeklere yüklediği roller, davranışlar, özellikler ve tutumlar” olarak tanımlanmıştır. Buna bağlı olarak toplumsal cinsiyet kavramının, toplum ya da kültür tarafından şekillenmesi açısından cinsiyet kavramından ayrıldığı söylenebilir. DSÖ’nün tanımlamasında bir eksiklik olduğu görülmektedir zira toplumun kadın ve erkek olarak iki cinsten oluştuğunu söylemek eksik bir tabirdir. Son yıllarda etkinliğini artıran LGBT (lezbiyen, gey, biseksüel, transgender) hareketi sayesinde, cinsel yönelimleri farklı olan bu kişilerin de var olduğuna dikkat çekilmeye başlanmıştır ve varlıklarının kabul edilmemesi söz konusu değildir.

Cinsiyet (Sex) terimi, biyolojik olarak kadın ya da erkek olarak doğmayı ifade eder. Toplumsal cinsiyet (Gender) terimi ise toplumun sahip olduğu kültürel yapı ve beklentiler sonucu oluşan kadın ya da erkek olma durumudur. Kadın veya erkek doğmanın biyolojik bir yapı olduğu ve bu yapının değiştirilemeyeceği kabul edilmektedir. Fakat kadın ve erkek olmayı öğrenmek, toplumsallaşma süreci içerisinde gerçekleşmektedir ve kültürel değerler içerisinde öğrenilme süreci sonucu, toplumdan topluma olduğu gibi, farklı yörelerde dahi değişiklik gösterebilmektedir.

Türköne (1995:7-8), “Gender” ve “Sex” kelimeleri yerine, “cinsiyet” ve “cins” kelimelerini kullanmaktadır. Türköne’ye göre cins, biyolojik olarak dişiliği ve erkekliği ifade etmektedir. Cinsiyet ise, biyolojik anlama ek olarak sosyokültürel özellikleri de içinde barındırmaktadır. Dökmen ise, “Sex” için cinsiyet, “Gender” için “toplumsal cinsiyet” kavramlarını kullanmaktadır. Cinsiyeti, biyolojik bir sınıflandırma olarak; toplumsal cinsiyeti ise kadın veya erkeğe toplum ya da kültür tarafından yüklenen anlamlar ve beklentiler olarak ifade etmektedir. Dökmen’e göre (2004:3-10) biyolojik farklar cinsiyet farklılıklarıdır ve doğuştan gelen özellikler ile açıklanabilir. Kadın ve erkek vücutlarının genel yapısındaki farklılıklar bu cinsiyet farklılıkları bağlamında değerlendirilebilir. Toplumsal cinsiyet farklılıklarını da sonradan edinilen duygu, tutum ve davranış ve roller arası farklılıklar olarak ele almak mümkündür.

Kavramların toplumlar içerisinde kültürel çağrışımları farklılık gösterebilir. Sex kavramının, kelime olarak bizim kültürümüzdeki karşılığı cinsel ilişki, cinsellik olarak görülmektedir. Bu durum, kavramın bizim kültürümüzdeki anlamının batılı toplumlar ile uyuşmadığının göstergesidir. Aynı zamanda cinsiyet kavramı biyolojik ve sosyal olarak kullanılması bakımından, batılı kültürler ve bizim kültürümüz içerisinde yakın değerler taşımaktadır (Ersoy, 2009:211).

Toplumsal cinsiyet, kültürel olarak bireylere yüklenen toplumsal anlamlar olduğu için kültürler arası farklılıklar göstermesi beklenebilir. Değişmez olan ise, her toplumun farklı da olsa kadın ve erkekten beklentilerinin olmasıdır (Dökmen 2009:109).

Toplumdaki cinsiyetçi ideoloji, kadınsal ve erkeksel hareketleri keskin çizgiler ile ayırmaktadır. Kadın, yaşamın her alanında erkeğe göre tanımlanmaktadır. Dişi olan her şeyin ikincil olduğu düşüncesinin bir sonucu olarak, kavramlar ikiye

bölünmektedir. Erkek, değerli, güçlü ve üstün gibi kusursuzluk belirten kavramlarla özdeşleştirilirken; kadın boyun eğen, köleleşen ve bağımlı gibi eleştiriye açık özelliklerle özdeşleştirilir. Bu nedenle kusursuzluk erkek, değersizlik ise kadına atfedilir (Adler, 1999:13-14). Örneğin Türk toplumunda, erkekler için karı kılıklı deyimini kullanılması yanlış olarak anlaşılanmakta iken kadınlar için erkek gibi dendiği zaman bu yanlış anlaşılma oluşmamaktadır.

Toplumsal cinsiyet kavramı içerisindeki “erillik” terimi erkeğin üstün konumunu vurgulayan bir kavramdır. Kavram içerisinde; ataerkillik, ırkçılık, emperyalizm, kapitalizm gibi kelimeleri barındırmaktadır. Buna göre erkek, kadına yönelik ataerkil yapılanmaya uygun yaşantı için gerekli pratikleri sunar. Eril olanın, dişil olan üzerinde güç olarak egemenliği bulunmaktadır. Ataerkil toplumlar içerisinde toplumsallaşan kadınlar, bu güçten faydalanmayı ve “erkek gibi olmak” deyimini bir övünç olarak görürler. Bu toplumlar içerisinde erkeğin, kendisinden beklenen davranışları sergilememesi durumunda, sadece eril olan tarafından değil dişil olan tarafından da aşağılanması söz konusudur. “Erkeklik” kelimesi, erkeği “öteki”nden ayırmak ve ideal olanın kendisi olduğunu ötekine göstermek için kullanılan bir kelimedir. Erkek bununla kendi cinsinden olmayı sınırladığı gibi kendini de sınırlandırmaktadır (Kabadayı, 2004: 84-85).

Kadının ötekileşmesinin bilincinde olan Feminist kuramcılar, ataerkil kalıpları tersine çevirip erkeği kadına göre “öteki” konumuna getirmek istemişlerdir. Nancy Chodorow, kendisini kadın ve/veya anne olarak tanımlayamayacağını anlayan erkek için “erkeklik” olgusunun kesinlikle olumsuz anlam taşımakta olduğunu dile getirmektedir (Akt. Humm, 1995: 163).

Toplumdan topluma bu erillik dişillik konusuna bakış değişmektedir. Türk toplumunda kadının daha eril davranması hoş görülebilse de bir erkeğin dişil davranışlar ve özellikler göstermesi kabul edilemez olarak görülmektedir. Kültürel yeniden üretim alanlarında bu durum anlamsal olarak sıklıkla inşa edilmektedir. Örneğin Yeşilçam sinemasında gördüğümüz “Erkek Fatma”, “Şoför Nebahat” gibi film adları, ataerkil toplumsallıkta yiğitlik, cesaret ve şeref dahası onur ifadesi olarak olumlu çağrışımlar uyandırmaktadır (Köysüren, 2013: 127).

Ataerkil düzenin hâkim olduğu bir toplumda, cinselliği iktidar olarak kullanan erkek, kadını da üzerinde hâkimiyet kurabileceği bir mal olarak

görmektedir. Kadının sahip olunan bir mal olarak görüldüğü ataerkil yapılarda, erkeğe bakış açısı kadına göre değişmektedir. Kadının toplumdaki ahlaki değerlere ve toplum tarafından kendisine biçilen rollere uygun davranıp davranmamasına göre belirlenmektedir. İktidarını garantiye almak isteyen erkek, kadının eril düzenin çizdiği rollere uygun davranmasının sınırlarını çizerken; iktidarın işareti olan cinselliğini deneyimleyip bu alanda söz sahibi olmanın da yollarını aramaktadır (Kuruoğlu ve Aydın, 2014: 10). Erkek, ailedeki kadınlar üzerinde davranışları ve rolleri bakımından söz sahibi olup; yanlışlıkları düzeltebildiği seviyede erkeklik rolünü yerine getirmiş olarak görülmektedir.

Toplumsal cinsiyet ve biyolojik cinsiyet birbirinden farklı olarak görülse de birbiri ile ilişkileri olan kavramlardır. Bireyin doğuştan gelen özellikleri biyolojik, sonradan edindiği özellikleri de toplumsal cinsiyet olarak adlandırılabilir. Kadınınsı cinsiyet rolleri sıklıkla hassasiyet, anlayış gösterme, duygusallık, bağlılık, bağımlılık özellikleriyle; erkeksi cinsiyet rolleri ise sıklıkla liderlik, baskınlık, bağımsızlık gibi özelliklerle karakterize edilmektedir (Zara ve Özdemir, 2011:1).

Türkiye toplumunda hâkim olan ataerkil yapı içerisinde kadınların sosyal ve duygusal ilişkilerinde daha başarılı olması gerektiği düşünülmekte bu yüzden de ailenin birlik ve beraberliği konusunda kadının daha önemli rolü olduğu kanısı hüküm sürmektedir. Erkeğe ise koruyucu ve hâkim gibi toplumsal görevler verilerek hem aile yaşantısında hem de sosyal yaşantıda korunmaya ihtiyacı olanları koruma görevi erkeğe biçilmektedir. Ailede de aile varlığını koruyup aile için sorumluluk alması ve hâkimiyet kurarak evin direği olması erkekten beklenmektedir.

Kadınların daha duyarlı ve ilgili olarak algılanmaları, meslek seçiminde sekreterlik, öğretmenlik ya da hemşirelik gibi dallara yönelmeleri; erkeklerin bağımsız, atılgan, kuvvetli algılanmaları ve bu nedenle asker, mühendis ya da tüccar olmalarının beklenmesi bazı cinsiyet farklılıklarıdır (Dökmen, 2006: 10).

Kadın ve erkek arasındaki bir diğer farklılık da anne ve baba olma durumlarında ortaya çıkar. Toplumda, çocuk sevmeyen ve çocuk sahibi olmak istemeyen erkeğe daha çok iltimas sağlanabilirken; esas görevi evine ailesine ve çocuğuna bakmak olan kadının çocuk sevmemesi ve istememesi toplumda hoş karşılanmaz. Bu örneklerden de anlaşılacağı gibi toplum, cinsiyet farklarında gösterdiği tepkileri değiştirmesi ile toplumsal cinsiyet farklarının oluşmasını

sağlamaktadır. Kadına ve erkeğe yüklenen sorumluluklar kültür içerisinde yapılanmayı da gerçekleştirmektedir.

Toplumsal cinsiyet kadını, erkeğe göre fiziksel anlamda güçsüz olarak tanımlamaktadır. Bu sebeple kadından “ev içinde” kalması ve kendisine belirlenen “doğal görevlerini” yerine getirmesi beklenmektedir. Aile yapılanması, bu düşüncenin desteklenmesine yardımcı olmaktadır. Ev içinde tutulan kadın, ev dışında bulunduğu durumlarda ise sınırlar ile karşılaşmaktadır. Kadının konumuna göre uygulanan cinsiyetçilik, ideolojik anlamda “tutucu” bir tavır sergiler. Feminist düşünce bu tutuculuğa karşı çıkmaya çalışmaktadır. Erkek egemenliğinden kurtularak kamusal alan içerisinde kendine yer edinen birçok kadının başarısı, bir ya da birden çok erkeğin sağladığı desteğe dayandırılmaktadır. Bu sebeple, başarılı ya da başarısız olmasına bakılmaksızın kadının yaşantısı erkek temelli olarak gösterilmeye çalışılmaktadır (Kabadayı, 2004: 68-69).

3.1.2. Erkek Kimliği Oluşumu

Toplumdaki değer yargıları, toplum üyelerinin beklentileri ve toplumsal normlar ile erkeklerin nasıl davranması gerektiği diğer bir deyişle erkek rolü belirlenmektedir. Yapılan araştırmalar sonucunda, erkeğin kendisinden beklenen roller tarafından ezildiği görülmektedir. Erkeklik, sadece kadın üzerinde egemen bir kuvvet değil iki cinsi de etkileyen bir kimlik olarak görülmeye başlanmıştır (Kuruoğlu ve Aydın, 2014: 18). Erkekler çocukluktan itibaren kendi cinslerinin egemen cins olduğu söylenmektedir ve erkek bunun getirdiği ayrıcalıklardan hayatı boyunca vazgeçmek istemeyecektir. Bu ayrıcalıkların önemli olanlarından biri cinsellik konusunda daha özgür bırakılmasıdır.

Erkek, kimliğini oluştururken kadınsı olarak görülen ve toplumda kadınların erkelerden daha aşağı görülmesine sebep olan özellikleri sergileyemez. Sergilediği zaman toplum içindeki değeri azalır ve bu da erkeğin istemeyeceği bir durumdur. Kadınsı davranışlar, homofobik özellikler gösteren toplum yapılanmaları içerisinde erkeğin ötekileştirilmesi anlamına gelmektedir. Erkeğin kadın gibi davranıp bu şekilde algılanması toplum içerisinde değerini azaltmaktadır. Erkeğin bu sebeple ağlamak, duygulanmak, ev işleri ile ilgilenmek gibi davranışlardan kaçınması gerekmektedir. Erkek bu kadınsı davranışları yaşadığı zaman bunu kimseye

göstermemek zorundadır. Türk toplumunda erkek adam ev işi yapmaz ya da erkekler ağlamaz gibi kalıp yargılar da, erkek bireyin toplumsallaşma çabası içerisinde olduğu dönemlerde sürekli karşılaştığı kalıplardır. Bunun sonucunda erkek, ev işi yapmayı ya da ağlamayı kendisine ait olmayan davranışlar olarak görmektedir (Ersoy, 2009: 213).

Kültürel farklılıkların bir sonucu olarak, her toplumda erkek tanımı farklı olsa da erkeğin taşıması gereken özellikler, egemen sistemin evrenselliğinden dolayı temelde benzerlikler gösterir. Erkeğin, ailesine bakabilmesi için ekonomik bağımsızlığını sağlaması gerekmektedir. Aynı zamanda erkek, karşı cinse ilgi duymalı ve feminen tavır ve düşünceleri sergilememelidir. Toplumda, statü sahibi ve başarılı olması beklenen erkek cesaret gerektiren durumlarda da geri durmamalıdır (Kuruoğlu ve Aydın, 2014: 24).

3.1.3. Kadın Kimliği Oluşumu

Kadınlar toplayıcı dönemler haricinde bir birey olarak görülmemiş ve kendi kimliklerini oluşturma şansı kadınlara verilmemiştir. İnsanlık tarihin başlangıcından beri emeği üretim için kullanılan kadın sanayi devrimi ile değişmeye başlamıştır.

İnsanlık tarihinin başlangıcından beri kadınlar, üretim hayatı içerisinde yer almışlardır. “Sanayi Devrimi” ile beraber kadınlar, ücretli çalışmaya başlamışlardır. Kadınlar, savaş zamanlarında erkek emeği yerine kullanılmış, daha sonraları kadın emeği, toplumsal koşullara bağlı olarak değerlendirilmiştir (Zeybekoğlu, 2013: 20).

Toplumsal hayat içerisinde birçok konuda baskılanan ve kontrol altında tutulmaya çalışılan kadın, en çok cinsellik konusunda baskılanmıştır. Kadın hayatına en büyük müdahale, cinselliği üzerinden olmuştur. Bu kontrol ve baskı günümüzde de devam etmektedir ve kadınları cinsellik üzerinden kontrol etmenin en çok kullanılan yolu dindir.

Kadın cinselliğinin algılanması hakkında çok az şey bilinmektedir, fakat bu kadarı bile yeterince açıktır. Batılı kaynaklara göre on yedinci yüzyılda kadınların cinsel arzuları birçok kişi tarafından aşırı ve sorunlu olarak görülmekteydi. On sekizinci yüzyıla gelindiğinde değişen cinsel ideoloji, saygıdeğer orta sınıf ailelerin bakire kızları, tutku ve arzudan yana yoksun bırakılmıştı. Kadınların ancak evlilik

sonrasında cinsel mukabelede bulunabilecekleri kabul edilmekte, ama bu hak kocaları ile sınırlı tutulmaktaydı (Keller, 2007: 89). Ancak, 19. yy’ da şehvetli ve doyumsuz kadının yerini, iffetli, cinselliği alınmış ve bağımlı “evdeki melek” almıştır. Kadının gücünün evcilleşmesi sonucunda, kadın düşmanlığı bırakılmış ve duygusal bakış ile kadına yaklaşılmaya başlanmıştır (Keller, 2007: 87).

21. yy’ da kadın cinselliği ve bedeni birçok karşıt hareketlerin çabalarına rağmen erkeğin kontrolü altındadır. Kadının bedeni ve doğurganlığının kontrolü, erkek egemen sistemin güçlü olmasını sağlama aracı olarak görülmektedir. Bu kontrol siyasi, ekonomik, toplumsal ve kültürel yollarla baskı oluşturularak sağlanmaya çalışılmaktadır. Bu çerçevede içerisinde, din kavramı da bu baskıyı sağlamak amacı ile kadınlara karşı kullanılmaktadır (İlkkaracan, 2014: 14).

Erkeğin değerli, güçlü ve üstün kavramlar ile eşleştirilip kadının boyun eğen ve bağımlı olarak görülmesi sonucu dışı olan her şey ikincil görülmüştür (Adler, 1999: 13).

Eşitlik anlatısı sözde kadın lehine gibi görünse de, kapitalist ideolojilere hizmet etmiştir. Her bakımdan erkekle eşit haklar ve yaptırımlara sahip olduğunu varsayan/varsayılan kadınlar, cinsel özgürlükten tutalım da fiziki yapısını zorlayan işlere varıncaya kadar tam bir tahakküm veya şiddete maruz bırakılmıştır (Köysüren, 2013: 13).

Türkiye gibi ataerkil yapıdaki ülkelerde, kadın ve anne kelimeleri birbirini bütünler anlamda kullanılmaktadır. Çocuğu olmayan kadına suçlu gözüyle bakılmaktadır ve kadının çocuğu ile statü kazanmasının tek yolu çocuğun devlet tarafından meşru sayılmasıdır. Aksi bir durumda evlilik dışı çocuğa sahip olduğu için kötü gözle bakılır. Bu çocuğun sosyal hayatta hakları sınırlanır ve çocuk da statü kaybeder. Yine kadınların evlenmeden önce başka bir erkekle birlikte olmamış olması gerekmektedir. Doğurganlığın kadının statüsünü arttırması ise erkek çocuk sahibi olması ile daha fazla olur. Ataerkil toplum yapısında soyun devamlılığını sağlaması açısından erkek çocuğa daha önemli gözle bakılmaktadır. Kadının çok fazla çocuk sahibi olması onu toplum içerisinde daha yüksek konuma getirmez sadece diğer kadınlar arasında statüsünü yükseltir.

Kimliklerin oluşumundan kısaca söz ettikten sonra, kimlikleri ve cinsiyetçi yapıyı bir kadın hareketi olarak başlayan ve sonrasında etkisini günden güne arttıran

feminizm hakkında kısaca bilgi edinilecektir. Feminizmin ne olduğunu anlamak, şu anda dünyada etkisi yadsınamaz bu hareketin kadınlar için ne denli önemli olduğunun vurgulanmasına yardımcı olacaktır.

3.1.4. Feminizm ve Tarihsel Gelişimi

Ataerkil sistem binlerce yıldır süregelen bir yapıdır ve kadını ikincileştirmektedir. Bu sisteme göre erkek iktidarı söz konusudur ve bir cins olarak kadınlar toplumda ezilmektedir. Ataerkil sistem sadece kadının emeğini değil aynı zamanda cinselliğini, bedenini ve doğurganlığını da denetlemektedir. Ataerkil aile biçiminde ise ailenin otoritesi, babada, erkek soyundadır. Mülkiyetin babadan meşru oğluna geçmesi ataerkil ailede güvence altındadır.

Feminizm erkeklerin kadına yaşattığı bireysel sorunları toplumsal bir sorun olarak ele almaktadır. Ataerkil ideolojinin devamı için kadına bireysel sorunları, tek başına altından kalkması gereken zorunluluklarmış gibi dayatılmaktadır. Feminizm, erkek egemen toplumdaki bu dayatmayı, kadınlar arası ortak bir bilince dönüştürerek oluşan duruma karşı çıkmayı amaçlamaktadır (Kabadayı, 2004: 43).

Feminizm tarihinin 1792'de Mary Wollstonecraft'ın "Kadın Haklarının Doğrulanması" isimli feminist manifesto kitabı ile başladığı kabul edilmektedir (Kayhan, 1999: 49). Wollstonecraft'a göre, kadının erkeğe bağımlı olarak yaşamaktan kurtulması gerekmektedir ve bunun yolu meslek edinmekten geçmektedir. Kitapta, kadınlar için medeni ve siyasi hakların yanında eğitim hakkının da önemine değinilmektedir.

18. yy'da Fransız İhtilali sonrası dönemi, feminizm hareketinin başlangıcı olarak görülmektedir. Judith Sargent Murrey'in (1790) "Cinsiyetler Arasındaki Eşitlik Üzerine" (On The Equality of Sexes), Olympe Gouges'in (1791) "Kadın Hakları Beyannamesi" ve Mary Wollstonecraft'ın (1792) "Kadın Haklarının Savunusu" ('A Vindication of Rights of Woman) eserleri tarihsel açıdan ilk olma niteliği taşımaktadır (Rullmann, 1996: 270).

1843'de, evli bir kadın olan Marion Reid, Edinburg'da "A Plea for Women" (Kadınlar İçin Bir Dilek) kitabını yayımlamıştır. Reid, yüzyılın geri kalanında reformcuları meşgul edecek alanların çoğuna değinmiştir. Aynı zamanda kitabında

“kadının yeri” hakkındaki konuşmaları ve kadın olmayı kişinin benliğinden vazgeçmesiyle bir tutmalarını çözümlenmiştir. Reid’a göre kadınsı davranış, uygulamada kocasına karşı sevimli ve itaatkâr olma, çocuklarını tertipli ve temiz tutma, evin düzenlenişine özen gösterme anlamını taşıdığını ifade etmiştir (Walters, 2009: 63-64).

19. yy boyunca, Batı’da kadınlara siyasal, sosyal ve eğitim haklarının verilmesi için bazı feminist çalışmalar yapılmıştır. 20. yy başlangıcında, Amerika ve İngiltere’de kadınlar, oy kullanma haklarını elde etmişlerdir. Amerikalı kadınların liderliğinde 1915’te “Kadınların Barış Partisi” kurulmuştur. Bu partinin üyeleri, tüm dünyadaki kadınların ağzından, I. Dünya Savaşı’nın taraflarını barışa davet etmişlerdir. Feministlerin çabaları ile bu yıllarda Milletler Cemiyeti Sözleşmesi’ne “eşit işe eşit ücret” maddesinin eklenmesi sağlanmıştır (Michel, 1984:116).

Feminizmi “kadın hakları hareketi” ve “kadın kurtuluşu hareketi” olarak iki başlık altında sınıflandırmak mümkündür. Bu sınıflama, hem feminizmin tarihsel süreçteki gelişimini görmek hem de feminist yaklaşımlar arası sınırları çizmek için yararlı olmaktadır. Bu sınıflama aynı zamanda, feminizm literatüründe “Birinci Dalga” ve “İkinci Dalga” olarak da bilinmektedir (Çaha, 1970: 43-45).

Birinci Dalga kadın hareketi, kadın hakları hareketi olarak gelişmiştir. Birinci Dalga aynı zamanda “eşitlikçi” ve “liberal” feminizm olarak da adlandırılmaktadır. Birinci Dalga feminizm hareketi en önemli eleştiriyi bu eşitlikçi düşünce yapısı sebebi ile almıştır. Erkek değerleri ile eşitlenmeye çalışılması kadının, erkeğin sahip olduğu şeyleri istemesine neden olmaktadır. Bu durumun sonucu olarak erkek egemen sistemin devamlılığının sağlanmasına neden olacaktır.

1947’de Birleşmiş Milletler tarafından “Kadınların Konumunu İnceleme Komisyonu” oluşturulmuştur. İki yıl sonra bu komisyon, erkek ve kadınların “evlilik açısından”, “evlilik süresince” ve “evliliğin bozulmasında” eşit haklara sahip olduklarını kabul etmiştir. Aynı zamanda, kadınların annelik rolleri gereği “özel bakım ve rehberlik” gereksinimleri olduğunu da kabul eden komisyon, “İnsan Hakları Beyannamesi’ni” yayımlamıştır. 1975 ve 1985’te BM kadın sorunları hakkında Mexico City, Kopenhag ve Nairobi’de uluslararası üç konferans düzenlemiştir (Walters, 2009:136).

II. Dünya Savaşı yıllarında, kadınlara verilen haklar savaş sebebiyle kesintiye uğramıştır. Bununla beraber savaş koşulları kadının kamusal alandaki etkinliğini arttırmıştır. 1960'lerden sonra özgürleşme hareketleri iyice gelişmiştir. Kadın politik alanda yer almaya başlamış ve evlilik, boşanma, kürtaj gibi konularda önemli başarılar sağlanmıştır. Tıp ve teknolojideki gelişmeler ile kadın kendi bedenine sahip çıkmaya başlamıştır.

II. Dünya Savaşı sonrasında, çeşitli ülkelerde İkinci Dalga feminizm hareketi ortaya çıkmıştır. Bu hareket kadının, ataerkil yapının baskısından kurtarılması gerektiğini savunmaktadır. 1960'larda başlayan bu feminist söylem, farklılıkçı bir anlayışa dayanmaktadır. Buna göre, erkekler ile eşitlik aranması yerine, kadının farklılıklarının tanınması ve feminenliğinin değerinin artırılması gerekliliği savunulmaktadır. Çünkü kadın ve erkekler birbirlerinden farklı hayat deneyimlerine sahiptir.

Kısaca ikinci dalga kadın hareketi içinde yer alan feministlere göre, kadınlar tüm toplumlarda benzer nedenden dolayı ezilmektedirler. Bu ezilişin temelinde ataerkil kültüre uygun davranmaya çalışma çabası yatmaktadır. İkinci dalga feminizm bu sebeple, kadınları homojenleştirici ve evrenselleştirici iddiaları nedeniyle eleştirilmiştir (Altuntaş, 2013:350).

Birinci Dalga feministleri ağırlıklı olarak kamusal alanda kadın-erkek eşitliği mücadelesi vermişken, İkinci Dalga feministleri kadınların erkekler ve erkek egemenliği tarafından ezilmesini ele almıştır. Erkek egemenliği karşısında tüm dünya kadınlarının ortak çıkarlarının bulunduğu var sayımı ile "evrensel kız kardeşlik" olarak adlandırılan bir birlik kurulmuştur (Sancar, 2005:3). Bu kavram, birçok kadını bir araya getirerek kadın-erkek eşitsizliği üzerine farkındalık yaratmıştır. İkinci Dalga feministleri, Birinci Dalga feministlerinin savunduğu eşitliğin yanında özgürlük konusunda da savaş vermişlerdir.

Üçüncü dalga feminist akım içinde bulunan feministler, ikinci dalga feministlerinin kadınlar için önerdiği "evrensel kız kardeşlik" düşüncesini sert şekilde eleştirmişlerdir. Üçüncü Dalga feministlerine göre, bu anlayış kadınların maruz kaldığı farklı ezilme nedenlerini ve kadınlar arasındaki farklılıkları göz ardı etmektedir. Bu feministler için, farklı birey, grup ve olayları, evrensel olduğu düşünülen standart kurallara uymak, kadınlar için eşitliğin aksine eşitsizlik

getirmektedir. Söz konusu tartışmalar, feminizmde yeni bir söylem olarak kadınlar arası farklılıkların gündeme gelmesi ile sonuçlanmıştır (Altuntaş, 2013:351).

Üçüncü Dalga feminizmi, postfeministler gibi farklılık, çoğulculuk ve kadınlar arasındaki karmaşıklığa odaklanmıştır. Bu feministler, Batılı feministlerin kendileri adına karar vermemesi gerektiğini savunmaktadır. Çünkü İkinci Dalga feminizmi oluşturan Batılı feministler, diğer kadınları, kendi baskıcı kültürlerinin mağdurları olarak stereo-tipleştirir. Üçüncü dalga feminizmde etnik, dini, sosyo-ekonomik arka plan ne olursa olsun kadınların katılımı önemlidir. Üçüncü dalga feminizm, kadının başka kimliğinin yanında bir feminist olabileceğini savunmaktadır. Bu anlayışa göre bir kadın aynı zamanda “Çevreci Feminist”, “Müslüman Feminist”, “Emekçi Feminist” vb. olabilir (Altuntaş, 2013:352-353).

Feminist görüş, temelde ataerkil toplumsal düzeni eleştirmektedir. Feminist teori düşünürleri, kadının ataerkil toplumsal düzen içinde değersiz görüldüğünü varsayarlar ve bunun nedeni ve çözümleri üzerine çalışmalar oluştururlar. Feminist görüşü bütün olarak çözümlenmenin zorluğundan kaynaklı feministler, Liberalizm, Marksizm, Psikanalizim, Varoluşçuluk, Radikalizm gibi düşünce akımlarından etkilenerek çözümlenmeye çalışmışlardır. Bu gibi düşüncelerin etkisinde, teoriler oluşturulmuş ve kadın hakları üzerine alternatif çözüm yolları aramışlardır.

3.2. BİR TOPLUMSAL KATEGORİ OLARAK KADIN VE ANNELİK İLİŞKİSİ: FEMİNİST BİR KAVRAMSALLAŞTIRMA

Toplumsal cinsiyet ve feminizm kavramları hakkında verilen bilgilerden sonra, toplumsal cinsiyet rolleri ve feminist teorilerin anneye bakış açısından da bahsetmek çalışma açısından daha aydınlatıcı olacaktır. Toplumun kadından beklediği davranışlar ve kadına biçtiği roller yanında annelerden de beklediği davranışlar bulunmaktadır. Bu bölümde bu davranışlar açıklanmaya çalışılacaktır.

3.2.1. Kadının Toplumsal Cinsiyetçi Hallerini Anlamak

Kadın, sürekli olarak varlığının erkek üzerinden tanımlanmasına maruz kalmaktadır. Kadının her daim erkeğin gölgesinde ve onun korumasında olması

gerekliliği dūřüncesi gereği, kadına olması gereken kiři roller aracılığıyla anlatılmaktadır. Ataerkil ideoloji bu rolleri belirleyerek kadınlar için toplumun her katmanında sürekli öğütlemektedir. Kadına yapılan bu cinsiyetçi ayrımı anlamaya başlamadan önce rol kavramı ve rollerin gerekliliklerine kısaca değinmek faydalı olacaktır.

3.2.1.1. Toplumsal Cinsiyet Rollerini: Kısa Bir Kavramsallaştırma

Shakespeare'ın dünyaca ünlü: “Dünya bir sahne ve tüm erkekler ve kadınlar sadece oyuncular; hepsinin kendi giriş ve çıkışları vardır ve bir kişi yaşamı süresince birçok parçalar oynar.” Sözüyle rol yaklaşımını özetlemek mümkündür (Akt. Erdoğan ve Korkmaz, 1990: 29).

Toplumsal cinsiyet rollerini kavramını, erkek ve kadınlar ile özdeşleşen ve toplumun onlardan bekledikleri davranışları temsil eden hareketler bütünü olarak kısaca tanımlamak mümkündür.

Toplumsal cinsiyet rollerini, erkek ve kadına göre “maskülen” veya “feminen” anlamlarına gelir. Doğumdan hemen sonra, kültürel inanış ve değerlerin çocuklara ve gençlere aktarılması yolu ile öğrenilme süreci başlar. Bu süreç içerisinde, kadın ya da erkek kendinden beklenecek veya beklenilmeyecek davranışları öğrenir ve bu bireysel düzeyde kişinin davranışlarını etkiler.

Toplumsal cinsiyet rollerini, bireyler tarafından çocukken öğrenilmeye başlanır ve sonrası dönemde de öğrenilmeye devam eder (Erdal, 2010: 10). Kız çocuğunun oğlan, oğlan çocuğun kız gibi büyütülemeyeceği, çocuğun kafatasına bir kez yerleştirildi mi, cinsel rol de yerleştirilmiş olur ve çocuk kendi cinsiyetine uygun rolü normal bir çerçevede geliştirip hazırlanır (Adler, 1999:106).

Erkek ve kadınlara belirlenmiş roller, kendi içinde tanımlanmasının yanında birbiri üzerindeki etkisine göre de tanımlanabilir. Erkek, aile babası rolünü gerçekleştirirken kadını ev içinde tutar, ev işi çocuk bakımı gibi görevleri yerine getirmesini bekler, iyi annelik yapmasını ister ve kadından dış dünya ile ilişkisini kendisi üzerinden kurmasını bekler. Kadın da buna karşılık erkekten, çalışıp eve para getirmesini, güçlü olmasını ve çocuğuna babalık yapmasını bekler. Kadın, erkeğin beklentileri sonucunda zaman içinde toplumda erkeğin varlığı kadar var olmaya

başlar. Bu kalıplar toplumsal düşünce yapısı ve kitle iletişim araçları ile sürekli olarak dolaşımda tutularak sistemin devamlılığını sağlar (Erus ve Gürkan, 2012:208).

Cinsiyet rollerinde erkeğin kamusal alanda, kadının ise özel alanda çalıştığı görülmektedir. Erkek kamusal alanda çalışarak para kazanır, güç ve itibar sahibi olur. Kadın ise erkeğin parasal desteğiyle ev işlerini yapar ve cinsel ihtiyaçlarını karşılar. Böylece kadının emeği değersizleşir (Kaypakoglu, 2004: 15-19).

Toplumsal cinsiyet olgusu, yapılanmasını günlük yaşamı düzenleyen toplumsal örgütlenmelerden almaktadır. Kadın ve erkek için belirlenen roller, toplum tarafından belirlenen ve mevcut ideoloji doğrultusunda aile, ekonomi, hukuk, politika ve kitle iletişim araçları gibi toplumsal örgütlenmeler tarafından tanımlanır. Kadın ve erkeklere yönelik toplumsal beklentiler, bir toplumdun diğerine değişmektedir. Bunun yanında öz olarak aynı kalır ve bu durum, toplumsal cinsiyet olgusunun ideolojik bir yapılanma olduğunu göstermektedir.

3.2.2. Özel Bir Toplumsal Cinsiyet Rolü Olarak Annelik

Annelik kavramı, biyolojik kadınlık ile beraber tanımlanır ve kültürel anlamda farklı nitelikler barındırmaktadır. En genel anlamı ile annelik, hamile kalmak ile başlayan ve doğuma kadar olan süreç içerisinde bebeğin ihtiyaçlarını karşılayan kadınlık rolüdür (Miller 2010: 33).

Annelik, duygular ile ilişkilendirilir aksi takdirde annelerin bebek bakıcısından farkı olmayacaktır. Her kadın anne olmak ister ve fiziksel herhangi bir rahatsızlığı yoksa olacaktır. Çocuğuna hamile kaldığı andan itibaren çocukla arasında bağ oluşturur, onu dünyaya getirir ve her ne kadar zor olursa olsun çocuğuyula ilgilenir. Kadınlar annelik içgüdüsüne sahip olduğu için bebeğe nasıl bakılacağını bilir bu yüzden çocuğun bakımından esas sorumlu olan annedir. Çünkü çocuğun yetişmesi için gereken ortamı annede bulunmaktadır ve çocuğun ilk zamanlarında beslenmesini sağlayacak şey de annenin göğsünden gelen süttür. Karnında taşımadığı ve emzirmedeği için baba istese de anne gibi bebeğe bakamaz.

Kadın psikolojisindeki temel duygulardan birisi de annelik duygusudur. Bu duygunun, canlılar içerisinde çok özel olduğu savunulmaktadır. Bazı düşünürler, "İyilik duygusunun dünyaya girdiği kapı, annelik duygusudur." demiştir. Çünkü

annelik duygusu içerisinde; sevgi, şefkat, iyilik, doğruluk, merhamet gibi çok farklı duyguları barındırmaktadır. Annelik, bu duyguların tamamını bir arada tutmaktadır. Annede, insan olarak iyi olmaya yarayacak ve insanı mutlu edecek her şey bulunabilir (Tarhan, 2005:299).

Badinter (1992: 10) anneliği çift anlamlı bir olgu olarak açıklamaktadır. Annelik, embriyonun mükemmel olarak gelişmiş bir bireye dönüşmesini sağlayan fizyolojik bir olgu olmasının yanında; şefkat ve eğitime çağrışım yapan, uzun vadeli bir eylemdir. Bu tanımlamadan da anlaşılacağı üzere, kadının bir cins olarak anne olması ile toplumsal olarak anne olması farklı kavramlardır. Kadının anneliği biyolojik olarak gerçekleştirmesi dışında; gerçekleştirmesi gereken annelik rolü uzun vadeli bir eylemdir. Akujobi de (2011:2), yine anneliğin bu çift yönlülüğüne vurgu yaparak; anneliğin, hamileliğin başlaması ya da çocuğun doğumu ile başlayan davranışlar ve duygular bütünü ve sosyal çevre ve kültürle şekillenen bir deneyim olduğunu söyler.

Boston Üniversitesi profesörü, psikolog Shari Thurer, “Annelik Mitleri” (Myths of Motherhood: How Culture Reinvents the Good Mother) adlı kitabında, insanlık tarihi boyunca birçok değişim gösteren annelik hallerini anlatmaktadır. Taş devri, dürtüler ile hareket etmenin sorun olmadığı ve benmerkezci yaşamın ön planda olduğu tek devirdir. Bu dönem erkeği ve kadını hiçbir psikolojik çatışma ile karşı karşıya değildir. Yasaların ve etik değerlerin bulunmadığı bu çağda, insanlık tarihinin en doğal anneleri ile karşılaşmıştır. Çocuğuna bakmak ve onu yetiştirmek zorunluluğu toplum tarafından dayatılmayan anneler, kendi arzularına göre yaşamışlardır. Neolitik çağla beraber, edep kavramı insan hayatına girmeye başlamıştır. Bu çağda, kendinden sonraki dönemlerden farklı sosyal yapılanmalar gözlemlenmektedir ve anaerkil yapı söz konusudur. Kadının erkeğe yardım etmesi ve kadının kendini her alanda daha verimli kullanması sonucu eşitlikçi düzen ortaya çıkmıştır. Çoğu bilim insanına göre, neolitik çağ en eşitlikçi çağ olarak görülmektedir. Klasik döneme gelindiğinde, kız-erkek ayırmadan, her çocuğuna sahip çıkan anne imajının olmadığı görülmektedir. Klasik dönem anneleri, sadece seçilmiş çocuklarına bakmakla yükümlüdür. Kız çocukları değerli olmadığı için, birden fazla kız çocuğa sahip olunduğu zaman, fazlasının terk edildiği görülmektedir. Kadınların üçüncü sınıf vatandaş sayıldığı bu dönemde, bu ruh halindeki annelerin yetiştirdiği çocuklarda da bu durumun yansımaları görülmektedir. Orta çağla beraber

“kutsal çocuğun” doğumu ile beraber “kutsal annelik” ortaya çıkmaya başlamıştır (Thurer’dan Akt. Türkmen: 2012).

İslâmiyet’ten önceki Türkler için annelik önemli bir mefhumdur. Kadın, anne olunca toplum içinde saygın bir yere sahip olur. Anne olmamış kadın ise hor görülmekte ve küçümsenmektedir. Manas Destanında bulunan şu cümle bu tespiti doğrulamaktadır; “...çocuksuz kadın, dul kadın, kısır kadın, odun olmaktan başka faydası olmayan ağaçtır.” Başka bir örnekte karısı, çocukları ve annesi düşmana esir düşen Salur Kazan önce annesini kurtarmaya çalışmıştır (Sevim, 2005: 92). Bunun yanında kız çocuklarına da erkeklere öğrettikleri gibi ata binmeyi ve ok kullanmayı öğretmeleri, kadınlardan savaşıklık ve kahramanlık beklediklerinin bir göstergesidir. İslamiyet’in kabulünden sonra ve özellikle Osmanlı Devleti döneminde kadına verilen bu değer gittikçe gerileme göstermiştir.

Türklerin Anadolu’da kurdukları ilk büyük devlet olan Selçuklulardan Osmanlılara gelene kadar kadın, toplumsal ve siyasal hayatta “varlığını ve sesini duyuramayacak hale gelişinin sürecini” yaşamaktadır. Osmanlı İmparatorluğunun kuruluşundan, Türkiye Cumhuriyetinin kuruluşuna kadar geçen yaklaşık 600 yıllık dönem içerisinde, saray çevresi kadınları ile köylü kadınları arasındaki mesafe artmakta ancak her iki kesim için de İslam hukuku geçerli sayılmaktaydı (Altındal, 1991: 66-81).

Osmanlı Devletinde kadınlar, Allah’ın emaneti olarak görülmekte, saygı görmekte ve sevilmekteydi. Buna rağmen, kadın yine de ikincil konumdadır ve kendini geliştirebilecek haklara sahip olarak görülmez. Osmanlı devletinde, annelerin geldiği en yüksek merteye, Valide Sultanlık olarak bilinmektedir. Devlet içerisindeki diğer kadınlardan daha üstün konuma gelmeyi sağlayan bu unvanı almanın yolu, erkek çocuk sahibi olmaktan geçmektedir. Validesi olsa bile, Sultandan daha üst bir mertebeye ulaşmasa da; Valide Sultan olmak, kadınlar için en üst konumdur denilebilir. Bu noktada da Osmanlı Devleti içerisinde erkek çocuğa, kız çocuklardan daha fazla önem verildiği görülmektedir (Taş, 2014).

Türkiye tarihi boyunca kadın-erkek eşitliği bakımından en büyük adımlar Tanzimat Döneminde atılmıştır. Bu dönemde başlayan çağdaşlaşma hareketi ile kadınlar; düşünce alanında, siyasi alanda ve toplumsal haklar alanında ciddi adımlar atmışlardır. Tanzimat’tan sonra zaman zaman kısa süreli geri gidişler yaşansa da II.

Meşrutiyet Dönemi ile beraber köklü değişikliklerin kesin olarak gerçekleştiği görülmektedir (Kırkpınar, 1998: 13).

Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması ile beraber Türk kadını artık çağına uygun olarak tanımlanmaktadır. Bölgeler arasında farklılıklar olsa da Türk kadını, önceki dönemlere göre; dış görünüş, toplumsal statü, kültürel yapı ve kişilik tanımlamasında çok farklı bir görüntü çizmektedir. Bunun yanında bu dönemde izlenen nüfus politikası, kadının bazı açılardan ihmal edildiğini göstermektedir. 1965 yılına kadar doğumu destekleyici politika ile kadın sağlığından çok ülke çıkarları gözetilmiştir. Bu, kadının bakmakla yükümlü olduğu çocuk sayısı arttırırken; doğum sıklığını süresini daraltarak kadın sağlığını tehlikeye atan bir politikadır.

16. yy'deki bir anne, 18. yy'dekinden farklı bir türde annedir. 17. yy' da toprakta ve evde çalışan kadın Viktoryan dönemden farklıdır. 19. yy'ın sınıf annesi, 20. yy'ın ilk yıllarında kötü koşullarda çalışan bir işçi kadın/anneden farklıdır ve onların hepsi annedir. Hepsi çocuk doğurmak ve onları farklı bir şekilde yetiştirmekle sorumludur. Fakat yine de başlıca sorumlulukları yeni bir kuşağın üretilmesidir.” (Eisenstein, 1994:248).

Anlaşıldığı üzere olması gereken annelik kalıpları ilk çağlardan bu güne değişiklikler göstermiştir. Toplumsal baskılar sonucu kadınların çocuk yetiştirme tarzlarının çeşitlendiği görülmektedir. Ancak tüm bu değişimlere rağmen annenin; çocuğun ruh ve beden sağlığının gelişmesi konusunda önemli bir yere sahip olduğu ve çocuğunun doğumundan itibaren onunla kurduğu bağı zaman içerisinde geliştirdiği, bilimsel olarak da kanıtlanmış ve değişmeyen bir gerçektir.

İçinde bulunduğumuz yüzyılda, çalışan kadın eğer mükemmel bir ev kadını ve anne ise başarılı görülmektedir. Çalışan ya da çalışmayan tüm kadınlarda kabul gören ve hedeflenen şey, kadınlık özelliklerini korumuş olmalarıdır. Toplumsal açıdan onaylanan şefkatli, yumuşak, anlayışlı iyi bir eş, aynı zamanda fedakâr bir anne olmaları ve bunun yanında modern hayatın getirdiklerine uyum sağlayabilecek özelliklere sahip olmaları desteklenmektedir (Atabek, 1999: 5).

Nevzat Tarhan (2005:106), Kadın Psikolojisi kitabında: “Bireyselleşme sürecinin büyük bir kısmı hormonlarla ilgilidir. Meselâ kadında, annelik ve gebelik içgüdüğü vardır. Kadının aylık menstrasyon döneminin ilk 14 gününde östrojen (dişilik) hormonu salgılanır. Ondan sonraki 14 günde salgılanan hormonlar ise

annelik duygusunu artırır. Gebelik esnasında da bu hormon salgılanır. Annelik duygusunu artıran hormon, aynı zamanda bir antidepresan, sıkıntı giderici, rahatlatıcıdır. O sebeple gebe kalmak, kadınların hoşuna gider. Hatta Anadolu'da sürekli gebe kalmak isteyenler de vardır. Annelik hormonunun olması, kadının kimlik oluşumunda biyolojik etkenlerin ne derece ciddi bir faktör olduğunu göz önüne koyuyor. Bu hususta gerek cinsiyet gerekse toplumsal kimlik açısından kadının genlerine saygı göstermemiz gerekiyor.” demiştir. Kadınlar, annelik içgüdüsüne sahiptir ve hamilelik süresince salgılanan hormonlar ile bu içgüdü kuvvetlenmektedir. Hamilelik süreci, kadının annelik kimliğinin oluşumunda ve annelik rolüne uygun bir konuma gelişinde en önemli dönemdir.

Kadın, kendini bedensel olarak annelik ile tanımlamaktadır. Kadının vücut yapısı tamamıyla insan türünün varlığını sürdürmesini sağlamaya yönelik olduğu için “analık” kadının doğal görevi olarak görülmektedir (Beauvoir, 1993:112). Annelik, kadının toplum içerisinde saygı görerek tanımlandığı en belirgin rolüdür. Anne olan kadının sahip olması gereken değerler, içinde yaşadığı toplumun değer ve yargılarından bağımsız değildir. Doğum, devlet tarafından kontrol altına alınarak, kadın anneliği üzerinden denetim altına alınmaya çalışılmaktadır. Yine devlet tarafından, kadına kaç çocuk doğurması gerektiğinin söylenmesi de, kadını anneliği üzerinden kontrol altına alma çabası olarak görülebilir.

Annelik rolüne girmek; gebelik döneminden başlayarak doğumla devam eden dokuz aylık bir süreci kapsar. Gül Şendil ve İdil Kaya Balkan'a göre (2005: 16-18) bu evrede anneler; bilişsel ve davranışsal birçok dönemden geçerler. Birinci evrede anneler, toplum tarafından benimsenmiş annelik rollerini inceler ve kendilerine uygun bir annelik arayışına girerler. İkinci evrede anneler, geleceğe yönelik hayaller kurmaya ve hayalleri doğrultusunda çeşitli planlar yapmaya başlarlar. Anneler, nasıl bir anne olacakları ve nasıl bir çocuğa sahip olacaklarına dair hayaller kurarlar. Çocuğun cinsiyetinin ne olacağı da annelerin hayalleri arasındadır. Üçüncü evrede ise kadın artık bir anne olarak kendi kişisel özelliklerine uygun bir anne modeli arayışına girer. Kişiliğiyle uygun olan davranışları inceler, çevresinde meydana gelen olayları inceler, değerlendirir ve kendi kişilik yapısıyla uyumlu bir annelik rolüne karar verir.

Çocuk sahibi olan kadın toplumda değer görmektedir. Bir kadının çocuğunun olması, üstünlük kazanmasını sağlar. Bu değer duygusu ve annelik

içgüdüü kadında her türlü sorumluluklarının önüne geçebilmekte, iş yaşamını geri plana itebilmesine sebep olurken, çocuk için yapılan erteleme ve vazgeçmeler kadında çok önemli sıkıntı kaynağı oluşturmamaktadır. Çocuk, kadının etkinlik alanını işten aileye doğru kaydırmaktadır (Önel, 2006: 25-26). Bu bize toplumda anneliğin kadınlar üzerine yüklenmiş en önemli rollerden biri olduğunu göstermektedir.

Hayatın her döneminde, genç bir kadının ve bir annenin en önemli rolü, dünyaya bir çocuk getirmek ve onunla bağ kurarak ilgilenmek olarak görülür. Bu yüzden anne olarak kadının aile içinde duygusal, sıcak, güvenli ve destek verici rollerine sahip olarak görülür. Yetiştirdiği çocuğun sosyalleşme sürecinde de kadının bu rollerinin büyük önemi vardır.

Çocuğa anlayış gösterme sanatının mimarı olarak gösterilen Spock; başta annenin tüm mesaisini çocuğuna vermesi gerektiğini savunmuş olsa da, zaman içerisinde bu durumun annenin ruh sağlığını bozduğuna inanmıştır. Ancak çocuğa anlayış gösterme yaklaşımında, tüm yaklaşımlarda olduğu gibi, aşırıya kaçıldığı durumlarda “kral çocukların” ortaya çıktığı görülmektedir (Akt. Türkmen, 2012).

Jhon Bowby, kadının ev içi rolünün bebeklik çağındaki çocuğa bakmak olduğunu ileri sürmektedir. Çalışmalarında, genç yaşta annesinden ayrı kalan çocuklarda psikolojik rahatsızlıklar olduğunu tespit etmiş ve annelik rolünün dişiliğe etkisi olduğunu savunmuştur (Akt. Haralambos, 1984:372).

Annelik rolü, toplumdan topluma değişiklik gösterebilir. Tüm toplumsal cinsiyet rolleri gibi annelik de toplumsal ve kültürel değerlerden etkilendiği için bu değişim ortaya çıkmaktadır. Tarihsel dönemler arasında dahi, toplumun kültürel yapısındaki değişimler sonucu bir toplumda farklı annelik rolleri ortaya çıkabilir. Ancak değişmeyen tek şey, kadın olarak en önemli rol, anne olup çocuğuna bakmak ve onunla ilgilenmektir. Toplum, çocuğun yaşamak için ihtiyaç duyduğu gereksinimlerin farkındadır ve bu yüzden anneliğe toplumda büyük bir değer yüklenmektedir.

Anne ve babalık, yaşam boyu süren bir roldür yetiştirdikleri çocuklarla toplumdaki bireyleri, bununla doğru orantılı olarak da toplumların yapısını şekillendiren bir pratiktir (Kağıtçıbaşı, 2010: 75). Anneler bir çocuğun hayatındaki

en etkili varlık olarak görülmektedir. Çocuk anneden aldığı sevgi ve şefkat ile toplumda başkalarına karşı güven hissini geliştirmektedir.

Toplumlara göre farklılık gösteren annelere yüklenen sıfatlar birbirinden farklıdır. İyi anneler-kötü anneler, fedakâr anneler-düşüncesiz anneler, merhametli anneler-vicdansız anneler benzeri gibi. Her toplumun nasıl kendine ait bir yapılanması ve değer yargıları varsa, toplumdaki annelerin de değişkenlik göstermesi yadsınamaz. Her insan nasıl bambaşka bir ruh hâli taşıyorsa kadınların yaşadığı annelik duyguları da birbirinden tamamen farklı özellikler taşıyabilir.

İyi bir anne olmak için annelik duygusu, dönemin değerleri ile bir araya getirilerek çocuğa verilmelidir. Zayıf, yetersiz, süreksiz annelik modelleri, çocuğun ilerleyen yaşlardaki ruh sağlığını etkilemektedir. Annesi ile duygu alış verişini doğru yaşaması sonucu, çocuğun ruhunda sevgi tohumları atılmaktadır. Olmadığı durumda çocuk korku, güvensizlik ve nefret duyguları içinde gelişecektir (Tarhan, 2005:309-311). Annesi ile iyi iletişim kuramayan çocuk sonraki yaşantısında sevgi açlığı hissedecektir. Bu durum çocukta öç alma ve ardından suçluluk duygusu hislerinin gelişmesine sebep olacaktır. Çocuk sürekli olarak kaygılı ve mutsuz hissedecektir. Burada anneden beklenen görev; çocuğunu sevmesi, çocuğuna sahip çıkması, çocuğunun ihtiyaçlarını karşılayacak düzeyde bir anne olması ve sürekli onun yanında olmasıdır.

Kadının, annelik rolü ile erkeğe eşit olabileceğini düşünmek doğru değildir. Ruhçözümcüler, çocuğun anneye erkeklik organına denk bir değer kattığını ispat etmek için birçok çalışmalar yapmışlardır. Anneliğin kutsal haklarından çok söz edilse bile, kadınlar oy hakkına anne olmalarından dolayı kavuşmamışlardır. Evlilik dışı çocuk sahibi olan kadın hâlâ hor görülmektedir. Kadın, sadece evlendiğinde, yani kocasının boyunduruğu altında çocuk sahibi olduğunda anne olarak görülmektedir. Ekonomik olarak ailenin yönetimi erkeğe ait olduğu sürece kadın, daha çok uğraşmasına rağmen, sahip olduğu çocukları babaya bağlı kalacaklardır (Beauvoir, 1993:164-165).

Bu sebeple kadının çocukları ile olan ilişkisi, kocası ile olan ilişkisinin etkisindedir denilebilir. Kocasına sevgi duyan kadın evin yükünü sevgi ile taşır; çocukları mutluysa kocasına hoşgörü ile bakar. Kadın için bunların arasında denge kurarak yaşamaya çalışmak oldukça zordur. Kadınlar için içerikler barındıran gazete

ve dergiler, ev kadınına bulaşık yıkıyorken bile etkileyici olmasını, gebe kaldığı dönemde de güzel giyinmesini, hoppalıkla anneliği bir arada bulundurması gerektiğini öğütlemektedir. Kadın; karnı burnunda iken güzel kıyafetler bulamadığı, elleri bulaşık yıkamaktan çatlamaş haldeyken çekici görünemediği zaman kaygıya düşecektir. Kadın, oynaması gereken farklı rollerin ne kadar zorlu olduğunu görecektir; yeterli performansı veremediği zaman kocasının ilgisini yitirmek, çocuklarına yetersiz olmak ya da gerekli donanıma sahip evinin kadını olamamak gibi sonuçlarla karşı karşıya kalacaktır.

Ataerkil sistem içerisinde kadınların asli görevi annelik ve eşliktir. Durum böyle olunca kadının çalışma hayatındaki yeri ikinci plana itilmiştir. Bu sistemde kadın ancak ailesinin ihtiyaçları doğrultusunda yani mecburi durumlarda çalışmakla yükümlüdür (Öztürk ve Dedeoğlu, 2010: 16).

Kadının doğal durumu olan annelik ve eşlik mazeret gösterilerek, kadınlar kamusal alandan dışlanmaktadır. Fiziki güce ve yeterliliğe dayalı olmamasına rağmen kamu ve devlet işleri erkek egemenliğindedir. Kadın, aile içerisinde ücretsiz işçi olarak çalıştırıldığı için kadın gücüne gerek duyulmamaktadır. Hartsock, Marksist bir bakış açısıyla kadınların varoluşunun temelini kadınlık bilinci olduğunu savunmaktadır. Hartsock'a göre kadınlar ücretli çalışsalar bile onlar için kurumlaşmış birincil faaliyetleri ev işi ve anneliktir (Akt. Donovan, 1997:172-173).

Eğer bir anne çocuğunu terk etmişse, kültürel rol beklentilerine karşı çıktığı için suçludur. Toplum tarafından kınanır çünkü annelik rolünün vazifelerini yerine getirememiştir. Diğer yandan çocuğunu seven, besleyen, disipline eden, koruyan kadının annelik rolü toplum tarafından olumlanır (Ersoy, 2009:214). Toplum tarafından olumlanan bu "mükemmel" anne 365 gün boyunca dinlenmeden çocuğu üzerine titreyen annelerdir.

Anneyi rol model alan kız çocuğunun toplumsal cinsiyete dayalı kimliğinin oluşumunda herhangi bir sorun bulunmamaktadır. Kız çocuğunun kendisini annesi ile özdeşleştirerek, annesinden öğrendiği roller, topluma uygun davranışların ta kendisidir.

Anne; toplumsal kuralları, gelenekleri, kadın erkek arasındaki cinselliği, yasakları, kızının kişiliğini, "üstben" ini (süper ego) yapılandırarak olan hem

bireysel, hem de kolektif, her türlü mesajı kızına, yani kendi hemcinsine aktarır (Akyıldız, 2014: 81).

Kız çocukları, toplumsal cinsiyet kimliği için annesini örnek almaya devam eder. Annesiyle ilişkisi sonraki gelişiminde ne tür değişiklikler geçirirse geçirsin, ortak toplumsal cinsiyete dayalı güçlü bir özdeşleşmenin devam etmesi muhtemeldir. “Özdeşliğini bozma” ihtiyacı o kadar uç boyutlarda değildir. Ayrıca kültürel güçler de bağımlılığı ve öznelliği kadınsı özellikler olarak ön plana çıkartarak, kız çocuktaki özerklik gelişimini daha da karmaşıktırabilir. Bu tür özellikler içselleştirildiği oranda, anne ile kız arasındaki ortakyaşarlık bağının kuvvetlenmesine yol açarak kuşaktan kuşağa aktarılabilir (Keller, 2007:115).

Erkek çocuk sahibi olmak, özellikle kırsal kesimde, anne için bir statü değişimi ile sonuçlanabilir bir durumdur. Kadınların, eşlerinden çok, sahip olduğu erkek çocuk ile olan iletişimi önemlidir. Aile büyüklerinin, soylarını devam ettirme isteği, kadında bir erkek çocuğa sahip olma baskısı ve özlemi yaratabilir. Geleneksel yapıya sahip ailelerde, analar oğullarını sert ve otoriter babaya karşı korur ve terbiye eder. Yetişkin olan erkekler, analarına hürmet eder ve analarını gerektiği zaman korurlar. Modern ailelerde ise, otoriter bir görüntü yoktur. Ailenin her bireyi aile içi kararları gerektiğinde alma yetisine sahiptir. Aile içi ilişkiler daha eşitlikçi bir yapıdadır.

Feministler, güçlü olanın ayakta kalacağını düşündükleri için kadın, erkekten güçlü olmalıdır inancını savunurlar. Evlilik denen kurumun, erkeğin kadın üzerindeki hâkimiyet alanı olduğunu düşündükleri için evliliğe karşı bir savaş vermektedir. Modernitenin bir sonucu olarak, boşanmalar artmış, annelik duygusu zarar görmüştür. Kadınların, annelik duygusunu öğrenmesi zarar görmüştür. Oysaki annenin sahip olduğu çocuk için, çeşitli ağır bedelleri ödemeyi göze alması gerekmektedir. Modernite, kadınların bu bedeli ödemesini engellemektedir (Tarhan, 2005:305).

1980-1988 dönemleri arasında özelleştirme hızla yayılmış, özel sektörün çok para getiren işleri tercih edilerek kamu görevleri terk edilmiştir. Kamuda oluşan bu açık, kadınlar tarafından doldurulmuş, fakat devlet tarafından çalışan kadın için hiçbir düzenleme yapılmamış olduğundan kadın ev ve iş arasında çift vardiya yaşamaya başlayarak ağır bir yükün altına girmiştir. Kadınların karşı karşıya

kaldıkları bu zorlu dönem, Türkiye’de 80’lerden sonra feminist hareketin ivme kazanmasına yol açmıştır. Her ne kadar bu dönemde feminist hareket toplumsal, siyasal ve kültürel alanlarda büyük değişiklikler yapamamış ve ataerkil zihniyeti değiştirememiş olsa da, bu zihniyetteki kalıp yargıların sorgulanmasını, kadın ve erkek kimlikleri için yeni tanımlamaların üretilmesine neden olmuştur (Acuner, 2002:130,155-156).

Annelik rolünün inşasından ve gerektirdiklerinden kısaca bahsedilmiştir. Rol kavramının gereğince anneden beklenen ve beklenmeyen davranışların neler olduğu açıklanmaya çalışılmıştır. Şimdi de toplumsal roller özelinde annelik rollüne, feminist bakış açısıyla yapılan eleştirilere değinilecektir.

3.2.3. Annelik Rolünün Feminist Eleştirisi

Kadınların tarihsel olarak ezilmeleri büyük ölçüde üreme süreçleri ile alakalı olarak görülmektedir. Kadınların adet görme, gebe kalma ve emzirme yetileri, kadın bedeninin “akıl gücünün denetimi dışında” görülmesine yol açmaktadır. Erkek bedeninin aksine kadın bedeni gizemli görüldüğü için, denetlenmesi gereken bir yapı olarak kabul edilmektedir. Kadınlar, bedenleri ile belirlendikleri için biyolojik olarak erkekten aşağı olmaya mahkûm edilmektedir. Bu ataerkil düşüncenin güçlü olması sebebiyle feministler uzun süre kadın bedenini tartışmaktan uzak durmuşlardır.

Kadınların kendi bedenleri üzerinde denetime sahip oldukları zaman tam bir kadın hareketinin başladığı söylenebilir. Bu denetim kadına, doğumu denetleme gücü ile gelmiştir. Çünkü kadınlar aralıksız doğumlar sonucu bebek ve çocukların bakımı sonucunda erkeklere bağımlı bir halde bulunmaktaydı. 19. yy’ da sanayileşmenin hızlanması ile kontrol ve denetim yollarının bulunmasıyla kadınlar bedenleri üzerinde daha çok söz hakkına sahip olmaya başlamıştır (Firestone, 1993: 28).

Bazı feministler kadınların anne olabilme yeteneğinin, akıl ile bedeni karşılaştırarak kişiyi ilişkisizliğe teşvik eden erkekçil yaklaşım yerine, başkalarıyla ilişki kurabilme ve onlara bakım ve özeni ön plana çıkaran annelik etiğini meydana getirdiği savunmaktadır.

Tüm dünyada birçok feminist ve lezbiyen feminist, kadına yönelik baskının sebebinin tarihsel olduğu kadar biyolojik olduğuna da inanmaktadır. Kadını, anneliği

üzerinden baskı altına alarak hareketlerine karar vermek ya da kadını denetlemek erkeğin biyolojik olarak kendinde gördüğü bir hak olarak kabul edilmektedir. Eril devlet yönetimleri de kadını anneliği üzerinden denetleme çabası içerisine girmektedir.

Kadınların doğum yapma yeteneğini, toplumların planlıyor ve denetliyor olması çoğu zaman unutulmakta ve doğum yapma süreci biyolojik ve doğal bir süreç olarak adlandırılmaktadır. Doğum, büyük ölüm riski taşıyan bir sosyal etkinliktir. Bu yüzden kadını çocuk doğurma ile ömürlük bir bağın içine sürüklerken buna kadının kendi iradesi ile karar vermesi daha doğru olacağı düşüncesi savunulmaktadır.

Bazı radikal feministler annelik üzerine olan genel anlayışa karşı gelmektedir. Bu feministlere göre bu genel anlayış üç yanlış genel inanişe dayanmaktadır. İlk inanış, tüm kadınların anneliği gereksinim olarak gördüklerini iddia etmektedir. Radikal feministler bu varsayımı sorgulamaktadır. Anne olma isteği medya ve diğer kurumlar tarafından kız çocuklarına, toplumsallaştırılırken dayatılmaktadır. Bu dayatılma gerçekleşmezse, kız çocuklarına anne olma arzusu aşılabilir. Kısaca annelik toplumsallaşma sürecinin bir sonucudur. İkinci inanış, tüm annelerin çocuğa gereksinim duyduklarını ileri sürmektedir. Radikal feministler, çocuk sahibi olan kadınlara göre çocuk sahibi olmayan kadınların tatminsiz olacağını düşünen bu varsayımı da temelsiz olarak görmektedir. Çünkü annelik güdüsü toplumsal olarak oluşturulmakta ve annelik öğrenilme sonucu benimsenmektedir. Radikal feministlerin karşı çıktığı üçüncü inanış ise, çocukların anneye (biyolojik anne) gereksinim duyması düşüncesidir. Onlar da her bebeğin kendisine bakıp büyütecek birilerine muhtaç olarak dünyaya geldiğini kabul etmektedir. Yaptıkları itiraz doğan çocuğa bakacak, onu bakıp büyütecek kişinin biyolojik annesi olması gerektiği düşüncesinin şart olarak görülmesidir. Ayrıca çocuğun büyümesi sürecinde biyolojik annenin, sosyal anneden daha iyi olduğunu da kabul etmektedirler. Radikaller, biyolojik anne yerine sosyal anne, bakıcı gibi çözümler üreterek bir tek anneye bağlı olmak yerine çoklu anneliğin, çocuğun toplumsallaşması aşamasında daha verimli olacağını savunmaktadırlar (Sevim, 2005: 79-80).

Radikal feministler kadının, kendi bedeni üzerindeki kontrolü ele geçirmesi gerektiğini savunmaktadır. Kadınların doğum politikası devletler tarafından belirlenmektedir ve bu politika kürtaj durumunda da geçerlidir. Radikal feministlere göre, kişisel kimlikler yeniden düzenlenmeli dil, kültür ve siyasal iktidar erkeksi

şekilden sıyrılmalı ve yeniden şekillenmelidir. Ayrıca edebiyat ve kitle iletişim araçlarında kadının sunuluş biçimi değiştirmelidir. Bu değişiklik, insan doğasının yeniden biçimlenmesini sağlayacak geleneklere meydan okuyacaktır. Kadınlar kendi bedenleri üzerinde tek söz sahibi oldukları zaman, biyolojik anneliğin kadınların felaketi olmaktan çıkacağı savunulmaktadır.

Kadın, üreme görevi ile kamusal alandan dışlanıp eve yönlendirildiğinde kapitalizm temelli cinsiyet temelli iş bölümü olgusu kendini belli etmektedir. Doğum, süt izni ya da çocuk bakımı gibi engelleri işe taşımayan erkekler kapitalist sistemin istediği iş gücünü sağlamaktadır. Ayrıca kadının evdeki emeklerinin karşılığı da verilmemektedir. Eğer kadın biyolojik olarak üstlendiği üretim rolünü üzerinden atarsa yani annelik rollerinden vazgeçerse kadının kamusal alanda bulunması için bir engel bulunmayacaktır.

Sosyalizmden beslenen bir feminist olan Charlotte Perkins Gilman “Kadınlar Ülkesi” adlı kitabında hayali bir kadın uygarlığı kurmuştur. Bu ülkede kadınlar, annelik sevgisinin birçok yönünü keşfetmektedir. Kadının anne sevgisini tadabilmesi için çocuk doğurması şart değildir, ülkedeki tüm çocukları kendi çocuğu gibi sevebilir. Anneliği seçmek ya da seçmemek kadının isteği doğrultusunda verilebilen bir karardır (Kaylı, 2009: 74). Bu hayali ülkede kadın, bedeni üzerindeki kontrolü kendisi sağlamaktadır. Bu durum, kadının taşıdığı bedende özgürleşmesini sağlamaktadır. Kadına, eril düşünce yapısı içerisinde çizilen sınırların aksine kadın dünyasında kadınlar, bedenlerinin avantajının farkına varmışlardır.

Adriene Rich’e göre, erkeler; kadınların dünyaya bir canlı getirebilme özelliğini kıskanmakla beraber, bu özellikten korkmaktadır. Erkekler, uygun aracın keşfedilmesi sonucunda da kadının elinden doğurtma işlemini almışlardır. Erkek jinekologlar gücü baskın halde kullanarak anne adaylarına nasıl hamile kalınacağına kadar her şeyi söylemeye ve denetimlerine almaya başlamışlardır. Rich, kadınların bu otoriteye güvenmek ile kendi vücudunun söylediklerine göre davranmak arasında bir çatışma yaşadıklarını ileri sürmektedir. Kadınların, kontrolü ele alarak kendi vücutlarını dinleyip anneliğin tadını çıkarması gerektiğini savunmaktadır (Kaylı, 2009:108). Bu düşünceler bazı radikal feministler tarafından geliştirilmiştir. Bu feministler, erkek kontrolü altında kadına sunulan teknolojinin, kadının lehine kullanılacağından emin olmamakla birlikte yeniden üreme teknolojilerine de şüpheyile yaklaşır.

Liberal feministler, kadının ikincil konumda görülmesinin sebeplerinden birisi olarak ev hanımlığını görmektedir. Bu kadın, evde eşi ve çocukları arasında köle olmaya itilmiştir ve dış dünya ile ilişkilendirilemez. Bu düşünceyi aşmak, kadının ekonomik olarak bağımsızlaştırılmasına bağlıdır.

Marksist feministler, tek eşli evliliği sınıflı toplum yapısı ile eş değer olarak görmektedir ve serbest aşkı savunurlar. Kadının sorunlarının çözümü için toplumun sorunlarının çözülmesi gerekmektedir. Kadınlar, toplumda her sınıf içerisinde dağılmış vaziyette görüldükleri için sınıflı toplum yapısında ayrı bir sınıf olarak görülmemektedir. Başka bir görüşe göre eş ve annelik rolleri ile sahip oldukları deneyimlere göre bir sınıf olarak kabul edilebilirler. Bu görüşe sahip Marksist feministler kadının ev içi emeğinin ücretlendirilmesi gerektiğini savunmaktadır.

Engels, annelik rolü olarak görülen çocuk bakımı ve eğitimi görevinin toplumsal bir iş olduğunu savunmaktadır. Bu yüzden bu görevler topluma transfer edilmelidir. Kişisel çabalar ile çözülemeyecek bu sorunu üretim tarzını değiştirerek çözmek gerektiğini savunmaktadır. Bunun sonucu çekirdek aile olgusu ortadan kalkacak, kadınlar özgürlüklerine kavuşacaklardır (Sevim, 2005: 68).

3.3. MELODRAM ANLATISINDA ANNELİK: KAVRAMSAL BİR İNCELEME

Kadının tarih içerisinde sahip olduğu kadınlık ve annelik rollerinin kadına duyulan ihtiyaç doğrultusunda değişip gelişebildiği gözlenmiştir. Ancak değişmeyen şey, kadından evlenmesi, aile kurması ve çocuk doğurmasının beklendiği gerçeğidir. Annelik, kadın için değişmeyen ve değişmeyecek gibi duran en önemli rol olarak görülmektedir. Çalışmanın konusu gereği, toplumsal cinsiyet ve rol kavramlarının tanımlamaları yapıldıktan sonra kadınlık ve annelik rolleri hakkında bilgi verilmiş şimdi de sinemada ve dramada yer alan kadın ve anne temsilleri incelenmeye çalışılacaktır.

3.3.1. Türk Melodram Sinemasında Kadın ve Anne Temsilleri

Sinemanın ilk yıllarından beri kadın teması filmlere sıkça konu olmuştur. İlk yıllarda, yoldan çıkarıcı olarak gösterilen kadınların cinselliği üzerinde durulmuştur. Müslüman kadınların sahneye çıkması bile yasak olduğu için filmlerde Müslüman olmayan kadın oyuncular rol almıştır. Tanzimat Dönemi sonrası sinemada kadınlar için birçok gelişme yaşanmış bunun sonucunda “Ateşten Gömlek” filminde ilk kez Müslüman kadın oyuncular rol almıştır. Milli mücadelenin getirdiği gelişmeler ile kadına bakış açısı kısmen değişmiş, bu dönem sonrası kadınları artık sinemada, güçlü ve cumhuriyet savunucusu olarak görülmüştür (Yalamaç, 2011: 72-77).

Türk sinemasının ilk döneminde uzun yıllar sinemada etkisi devam edecek olan, erkeğin evini terk etmesine sebep olan kötü kadın karakteri görülmüştür. Geçiş dönemi olarak anılan savaş sonrası dönemi sinemasında yuva yıkılmalarına sebebiyet veren kötü kadınların filmlerdeki varlığının devam ettiği görülmektedir (Becerikli, 2011: 62- 66).

40’larda esas konuyu sosyete çevresi, metres ya da kötü yola düşen kadınların oluşturduğu görülmektedir. Kadının kötü yola düşmesine sebep olan erkeğin suçu yoktur kadın, kendi uçarılığının kurbanı olmuştur. Kırsal kadın tiplmesi pek görülememektedir. 50’ler ve 60’lar arasında kalan dönemde kırsal kesim kadını konu alan tiplmeler görülmektedir. Baba- ağa, kayınpeder- kayınvalide gibi güç sahibi kişiler tarafından ezilen suskun ve mazlum bir kadın resmedilmektedir. 60’lara kadar olan süre boyunca kadına iyi eş ve anne olması dayatılmıştır ve bu dayatma günümüzde de devam etmektedir. Bu kadınların dışında kalanlar ise kötü kadın, gizemli kadın, cinsellik objesi olan kadın ya da erkekleşmiş kadın olarak nitelendirilmektedir (Çakır Özdemir, 2015:8-9).

Yeşilçam filmlerinde en çok ön plana çıkan kadınlar, fedakâr kadınlardır. Toplumun görmeyi istediği fedakâr kadın temsili ise fedakâr annelerdir. 60’lı ve 70’li yıllarda resmi söylemler ile bu kadın tipi filmler üzerinden topluma aktarılmıştır (Baş, 2011: 89). Bu dönemde çekilen sinema filmlerinin hemen hepsinde çocuğu ve yuvası için fedakârlık yapmak zorunda kalan, kendi benliğini hiçe sayan ve bunun sonucunda mutlu sonla ödüllendirilen anneler görülmektedir.

Televizyon ve videonun yaygınlaşması ile seyircisiz kalan sinema, 70’li yıllardan itibaren çaresiz kalmış ve kendi kalıpları dışına çıkarak seyirciyi çekmek

için iyi kadınları dahi, cinselliğini kullanmak amacıyla, soyundurmuştur. Her iki cins için de aynı derecede gerekli olan cinsellik, kadın açısından kara bir leke olarak görülerek kadının saflığının yok edilmesi gerçekleşmiştir.80-90 arası döneminde ise filmlerde iyi-kötü kadın kalıplarının olmadığı görülmektedir. Evlilik ve yuva kurumları eskisi gibi yüce görülmemektedir. Kadınlar çocuk doğurmak zorunda değildir ve kariyer hedeflerini gerçekleştirebilirler. Dış dünya ile ilişki içerisinde olan kadınlar, ekonomik açıdan bağımsızlardır (Çakır Özdemir, 2015: 12-15).

Türk sinemasında geleneksel kadın tiplmesi iki uç noktada görülmektedir. Birincisi masum, el değmemiş ve temiz iyi kadın iken ikincisi kötü yaradılışlı, erkeleri baştan çıkararak kötü kadındır (Dorsay, 2000: 221). İyi kadın tipi; namuslu, evinin kadını, çocuklarının anası, sevgi dolu, bağışlayıcı, gözyaşlarını içine akıtıp mutluluk ortamını bozmayan, cinselliği olmayan ve hayatı boyunca sadece tek bir erkeğe bağlı kalan kadın tipidir. Kötü kadın tipi ise; kötü, mutlu yuvalara düşman, erkekleri baştan çıkarıp kötü yollara çeken, olayları kontrolü altında tutmak için sürekli planlar yapan ve cinselliğini sürekli ön planda tutan kadın tipidir. Kötü kadın tiplmeleri filmlerde izleyen kişilere kadının nasıl olmaması gerektiğini öğütlemek amacıyla yer almaktadır. İzleyici, izlediği iyi-kötü karakter ayrımı üzerinden kendi düşünceleri ile beraber toplum tarafından kabul gören değer ile özdeşleşen iyi kadının sergilediği davranışları sergileme yoluna gidecektir.

Melodram sineması, izler kitle olarak hedef gördüğü kadınlarda ruhsal boşalım sağlama amacını da taşımaktadır. Melodramlarda karakterler ile özdeşim kurma sonucunda onların çatışmaları, acıları, mutlulukları ve yaşadıkları olaylar izleyicide ruhsal boşalım etkisi yaratmasına sebep olmaktadır. Melodramlarda yaşatılan acıların, genellikle sevgili ya da yavrudan ayrı kalmak ile ortaya çıktığı göz önüne alındığı zaman, seyirci kendini doğrudan kadın karakter olan “anne” yerine koyacaktır (Can, 2007: 69-70).

Sinemada kadın temsilleri, film türlerine göre farklılık göstermektedir. Kara filmlerde erkek egemen düzeni tehdit eder, korku filmlerinde kötü güçlerin kaynağı ya da kurbandır. Melodramlarda ise kadınlar, duygusal alanın birer temsilcisi olarak görülmektedir.

Ataerki toplum yapısına sahip Türkiye’de aile kavramı sinemada çok fazla ele alınan konulardan bir tanesidir. Yeşilçam sinemasının altın çağlarını yaşadığı

yıllarda da aile kavramı yoğun olarak işlenilen bir konudur. Bu filmler, aileleri hedef izleyici kitlesi olarak görür; aile kurumunun önemi ve dağılmaması gerekliliği mesajını izleyiciye vermeyi hedefler. Filmlerde üç farklı aile imgesi olduğu görülmektedir. Bunlardan ilki anne, baba ve çocuktan oluşan çekirdek aile; geleneksel değerler, işbirliği ve akrabalık ilişkilerine bağlı geniş aileler; göç olgusu ile beraber yaygınlaşan gecekondulu tipi ailelerdir. Bu üç aile yapısında farklılıklar olsa da hepsinin ataerkil düzene bağlı olduğu görülmektedir (Kotaman, 2007: 97-98).

Aile konulu melodramlarda kadın genellikle kendini feda ederken görülmektedir. Kadın aileyi ve toplumsal yapıyı korumak amacıyla var olduğunu düşünmektedir. Kadın olma özelliklerinin en başında gelen “kendinden vazgeçme” ile kadın, fedakârlık temasına tamamen uygun olan tür olarak görülmektedir (Abisel, 2005:209).

Özellikle aile temalı filmlerde anne rolü daha önemlidir. Anne aile üyeleri arası bir tampon görevi görmekte ve ailesi için gerekli özveriye göstermektedir. Bir filmin izler kitlesi içerisindeki kadın seyirci sayısını göz ardı etmemek gerekmektedir. Yoksulsa bile bir anda sınıf atlayarak zengin bir şarkıcı olan kadının başında sevecen bir annesi bulunur. Bu anne ya hastadır ya kadın ona bakmak durumundadır ya da dert veya yokluk nedeniyle filmin ortasında ölür (Yılmaz, 2008: 95). Bu sevecen anneler, hastalık ya da yokluk süreci ne kadar zorlu geçerse geçsin fedakârlık göstererek bu zorluğu ve acıyı çocuğuna hissettirmez. Çocuğun mutluluğu her şeyden önemlidir.

Baba figürü filmlerde, aile reisi olarak konumlandırılır ve ekonomik güç babadadır. Baba, “evin direği” olarak görülür ve önemli bir pozisyonundadır. Sinemada sunulan Türk ailesi içerisinde anne de baba kadar önemli bir roledir. Babanın egemenliği altında yaşayan anne, her zaman özverili, sadık, sabırlı, sevecen ve düşünceli olarak görülmektedir (Abisel, 1994: 81). Aileyi bir arada tutma görevi kadına aittir. Anne olduğunda, ailenin saygınlığı görülür. Erkeğin sadakatsiz hareketleri kadın tarafından affedilebilir fakat kadının sadakatsizliğinin sonu ölümle biter. Toplumu yönlendirmek için kadınlar için, eşine ailesine saygılı dürüst namuslu kadın imgesi özendirilirken, başkaldıran asi namussuz kadın imgesi olumsuz olarak sunulmaktadır. Annesi olsa dahi babası olmayan çocuklara kötü davranılır, çocuklar hor görülür ve kadına da kötü kadın gözüyle bakılmaktadır. İzler kadın kitleye çocuğun bir babaya sahip olması gerekliliği vurgulanmaktadır.

Erkek egemen ataerkil sistemde kadına bazı roller belirlenmiştir ve bu roller içerisinde en önemli görüleni annelik rolüdür. Kadın annelik rolü üzerinden gündelik yaşamda bir statü sahibi olmaktadır (Ekici, 2007: 47). Kadın eşinden önce kalkar sofrayı kurar, yavrusunu sever sahiplenir, eşini mutlu eder, namussuzluk yapmaz, ailesine leke sürecektir davranışlarda bulunmaz. Türk toplum yapısında kadından beklenen roller neyse Türk melodram sinemasında da kadından aynı roller beklenir. Fakat kadının rolleri arasında çalışıp evine ekmek getirmek yoktur. Çalıştığı halde eşinden bunu saklayan kadın genellikle filmlerde kötü kadın damgası yer. Çünkü bu yaptığını saklaması ile kadın aslında iyi bir şey yapıyor olsa bile melodram kodlarından olan yanlış anlaşılmalı doğurur. Kadının çalışması, fedakâr eş ve anne rollerini yerine getirmediğinin göstergesi değildir.

Yeşilçam Sineması evlilik dışı çocuk sahibi olan anneleri de barındırmaktadır. Bu kadınların bazıları evlenme vaadi ile kandırılıp kullanılmış, bazıları kendi rızası ile sevdiği adamla beraber olmuş, bazıları ise tecavüze uğramıştır. Kadın, âşık olduğu erkekten evlilik dışı çocuk sahibi olduğu durumda çocuğunun babası ile filmin sonunda evlendirilip aklanmaktadır. Böylece evlilik dışı çocuk sahibi olma durumu yanlış olmasına rağmen doğru bir sonuca bağlanarak meşru zemine oturtulmuş olur (Ekici, 2007: 48).

Kadınlar melodramatik anlatı içerisinde birçok nedenden dolayı çok fazla acı yaşamakta ve ayrılıklar ile karşılaşmaktadır. Bu durumlar karşısında yılmadan sabrettiği ve erkeğe özgü olarak görülen “mücadeleci olma” özelliğinden vazgeçtiği takdirde ödüllendirilir. Kadın oluş öyküleri anlatan melodram, kadına edilgen bir kimlik öğretmektedir (Baş, 2011: 88).

Eril iktidar sadece düşünce olarak kadın üzerinde söz sahibi değildir aynı zamanda kadın bedenini de sürekli denetleme çabası içerisinde. Filmlerde de kadının davranış ve tutumları kontrol altında tutulmaktadır. Kadının giyiniş süslenmesi, bedenine kendi isteği doğrultusunda şekil vermesi gibi ihtiyaçları, erkek tarafından denetlenir ve aşırısı toplum tarafından tepki görmektedir (Baş, 2011: 87-88). Kadın, aile ve çocuk demek olduğu için yerli filmlerde çocuk sahibi olmak istemeyen kadın, kötü olarak nitelendirilmektedir. Böyle bir kadının evli olduğu erkek içinse başka bir kadınla olmak normal bir durumdur (Ekici, 2007: 48-49). Kadının neyi giymesi gerektiğinden ne zaman çocuk doğurması gerektiğine kadar kendi iradesinde olması gereken birçok durum ataerkil ideoloji sonucunda toplum

tarafından belirlenmiştir ve yerli sinemada kadına öğütlenmiştir ve bir takım düşünceler hala öğütlenmeye devam etmektedir.

Yerli melodramlar, toplum tarafından annelerden neler beklendiği içerdiği mesajlar aracılığıyla kadınlara sunmaktadır. Kadının hem melodram sinemasında hem de Türk toplum yapısında birinci görevi çocuk doğurmak ve soyun devamını sağlamaktır. Ayrıca doğacak olan çocuğun cinsiyetinin erkek olması hem babanın toplum içerisindeki statüsü hem de annenin aile içerisindeki yeri açısından oldukça önemlidir. Erkek çocuk doğuran annenin evde başköşeye sahip olduğu görülmektedir. Türk melodram sinemasında erkek çocuk doğurmadığı için yuvasının yıkılması tehdidi ile karşılanan, hor görülen ve erkek çocuk doğurabilmek için çeşitli sıkıntılara ve zorluklara katlanan kadın temsilleri sıkça görülmektedir.

Filmlerde annelik bir başkası üzerinden tanımlanarak iyi anne olmanın özellikleri kadına anlatılır. Anne, çiçek gibi güzel, melek gibi masum, saf ve temiz gibi özellikler ile karakterize edilerek kadına tanımlanmaktadır. Kadın bireysel olarak duyduğu arzuları bir kenara bırakarak kendini doğru bir anne ve iyi bir eş olması üzerinden tanımlamaktadır (Ekici, 2007: 50). Anne olan kadın kötü şeyler yapmışsa ya da yapmadığı şey için iftiraya uğramışsa eşi tarafından kabul edilmez ve var olan çocuklarına da öldüğü söylenir.

Bekâr kadınların anne olmasına ataerkil toplumlarda sıcak bakılmamaktadır. Toplamların kültürel kodlarından beslenerek ortaya çıkan melodramlarda da bu durum yansıtılmaktadır. Bekâr kadının anne olması durumunda birçok engelle karşılaşması muhtemeldir. Evli kadınların çocuk sahibi olabileceği toplumda kabul görmektedir. Bu durum da anneliğin toplum tarafından belirlenmiş kalıplar içerisinde kabul gördüğünü göstermektedir. Evli anneler toplumda yüceltilip saygı görürken, bekâr anneler aşağılanıp hor görülmektedir. Kadınlara anne olmanın gerekliliği bu şekilde gösterilmektedir.

Yeşilçam melodramlarında kadınlar genelde uzmanlık gerektiren işlerde çalışırken görülmez. Kadının mesleği bu sayede kolayca geri plana atılabilir. Kadın, eninde sonunda evinin kadını kalıbı içerisine girecektir. Kadınlar, aile çıkarları için zorunluluktan çalışmaktadırlar. Kadınlığa uygun olarak görülen hemşire, sekreter gibi mesleklerde görülürlerken bunun dışında da seyirlik olarak model ya da şarkıcı gibi rollerde görülmektedir (Ekici, 2007: 56-57).

Melodram filmleri kadınları, tutkulu bir aşkla tek bir erkeği severler. Kadın, sadakati sayesinde mutluluğa ulaşır ve annelik ile kutsanır. Bar ya da pavyon gibi kötü mekânlarda bile iyiliğini ve saflığını korumak zorundadır. Aksi halde sevdiği erkeğin başka kadınla evlenmesiyle, çocuğu varsa ondan ayrı kalmakla ya da ölümle cezalandırılır. Kadını sadece aile içinde görmek isteyen cinsiyetçi ideoloji sonucunda bu roller kadın için belirlenmektedir (Yalamaç, 2011: 96).

Toplumda anne olan kadına duyulan saygı artmaktadır. Kadın annelik rolü sayesinde; artık cinselliğinden arınarak kutsal bir mertebeye yükselir. Artık toplum tarafından kadın cinsel bir meta olarak algılanmaz ve toplum kadına saygı gösterirken; kadından annelik rolüne uygun davranış ve tutumlar göstermesini beklemeye başlar.

Sinemada genel hatları ile “iyi” ve “kötü” olmak üzere iki tür annenin varlığından söz edilebilir. Bu iki kategori altında başka anne türleri de yer alabilir ancak esas ayırım bu iki noktada başlamaktadır. Annenin iyi ya da kötü oluşu ise çocuğu ile kurduğu ilişki doğrultusunda belirlenir. Yavrusunu tatmin edici bir annelik söz konusu ise orada iyi bir annelikten söz edilebilir. Yavrusunu tatmin edemeyen, onda hayal kırıklığı yaratıcı nefret edilen annelik ise kötü annelik olarak adlandırılır. Anne eğer sahip olduğu çocuğunu terk ederse “kötü” olarak nitelendirilir. Aynı durum baba için söz konusu değildir. Türk sinemasında da bu kötü anne örnekleri melodram filmlerinde sıkça kullanılmaktadır. İzleyici olarak anneler yapmamaları gerekenleri bu sayede görerek tecrübelenirler.

Anneliğin olduğu filmlerde, üvey anne ve öz anne karşılaştırılmasına sıkça rastlanmaktadır. Kesin sınırları olmasa da melodramlar; fedakâr annelerin karşısına üvey anneleri, kentli annelerin karşısına köylü anneleri, zengin annelerin karşısına fakir anneleri çıkarmaktadır. Fedakâr, köylü ve fakir anneler filmlerde olumlanırken; üvey, kentli ve zengin anneler olumsuz olarak ele alınmaktadır (Er, 2004: 79).

Yeşilçam dönemi sinemasında annelik, öz anne üzerinden yüceltilmektedir. Öz-üvey çatışması, melodramın doğası gereği yaşanmış ve bu çatışmadan öz anneler galip çıkmıştır. Öz anneler iyi anne olarak temsil edilirken üvey anneler de kötü anne olarak temsil edilmiştir. Öz anneler namuslu, eğitimsiz ve ölçülü şekilde giyinen kadınlar olarak görülürken üvey anneler açık giyinen, aşırı makyajlı ve namussuz kadınlar olarak görülmektedir. Bu temsil biçimlerinden yola çıkarak doğumla

meydana gelmiş olan öz anneliğin kutsal olduğu ve olumlandığı görülmektedir. 2000'li yıllar sinemasında iyi anne-kötü anne çatışması artık tercih edilmeyen bir çatışma olmuştur. Saf iyi ya da saf kötü anneler yerine, iyi ve kötü yönleri bulunan doğal anneler görülmeye başlanmıştır. Yine de toplumun genel kabul ettiği davranışlar dışında davranmaları halinde cezalandırılmaktadırlar. 60'lı yılların aksine eğitilmiş, bakımlı ve ücret karşılığı bir işte çalışabilen anneler öz anneler olarak temsil edilebilmektedir (Sağlam, 2015: 16-17).

Yeşilçam melodram sinemasında yer alan annelik görünümüleri hakkında bilgilendirmeler yapılan bu bölümden sonra, melodramların devamı niteliğinde görülen yerli dramalarda yer alan annelik görünümüne değinilen bölüme geçiş yapılacaktır.

3.3.2. Yerli Dramalarda Kadın ve Annelik Temsilleri

1950-1960 döneminde televizyon yaygınlaşmaya başlamıştır ve bu dönem kadınları televizyonda, ailenin diğer fertlerine bağımlı olarak gösterilmiştir. Televizyonda kadın karakterler, erkek karakterlerden daha yüksek oranda evli olarak izleyiciye sunulmaktadır. Bu karakterler çok nadir olarak kamusal alanda yer alırken aldığı durumlarda da yönetilen olarak gösterilmektedir (İmançer, 2006: 55).

Televizyonun yaygınlaşmaya başladığı ilk yıllarda kadınlar erkeklere göre daha az temsil edilmekteydi. Temsil edilen kadınlar özel alan içerisinde görülmekte ve konuları da aile, çocuk, aşk ve romantizm üzerine yoğunlaşmaktaydı. Kadın, erkeğe göre daha az oranda çalışır olarak temsil edilmekte ve bu da çalışma, hizmet sektörü ve büro ortamı olarak görülmekteydi. 80'li yıllar ile beraber kadının temsil biçimlerinde farklılıklar meydana gelmiştir. Gelenekselin yanında özgür ve bağımsız olan çağdaş kadınlar da temsil edilmeye başlanmıştır (Baltacı, 2012: 40).

İkinci dalga feminist akım ile beraber, 60'ların sonu 70'lerin başında televizyonda kadın imajı, eğlence nedeniyle evin dışında olarak ya da bir tehlike kaynağı olarak çizilmekteydi. 70'ler ve 80'lerin başında ise, alışılmamış şekilde geleneklere aykırı olan güçlü ve çalışan kadın imajı görülmekteydi. Fakat kadın haklarının televizyonda yansıtılmaması ve kadının yeteneklerinin vurgulanmaması feministler tarafından tartışılmıştır. İkinci dalga feminist hareketin en güçlü olduğu

günlerde bile kadın, ağırlıklı olarak ev içinde gösterilmeye çalışılmıştır (İmançer, 2006: 52-53). Televizyon, içinde barındırdığı programlarda ataerkil toplumsal düzen içerisinde hüküm süren değer yargılarını ve ideolojiyi yansıtma görevi gördüğünden kadın haklarının önünde bir engel teşkil etmektedir.

Feminist açıdan televizyona bakış durumunda televizyonun, kadın hakları konusunda hareket gerçekleştirdiği söylenemez. Televizyon, toplumun ideolojik yapısına ayna tutarak ataerkil değerler sistemini olumlamaktadır. Televizyonun diğer kitle iletişim araçlarına göre daha yaygın kullanılması sebebiyle inandırıcılığı, kitleler üzerindeki etkisi daha fazladır.

90'lı yıllar dizilerinde çalışan, kendi kararlarını alan kadın karakterler görülmektedir. Ayrıca bu yalnız kadınlar, eğer anne ise yaşadığı tüm zorluklara ve karşılaştığı tüm zorba insanlara rağmen bir erkek ile evlenerek onun himayesi ve gücü altına girmeyi düşünmeyen, kendi başına var olma mücadelesi veren fedakâr annelerdir (Özsoy, 2015: 7).

W. Becker, 90'lı yıllarda televizyondaki aile seriyalleri içerisinde kadının da erkek gibi kesin çizgiler ile tanımladığını dile getirmektedir. Kadınlar kendi hâkim oldukları bir yaşam sürdürmekte, başkası üzerinden kendilerine yaşantı kurmakta ve ikinci bir cins olarak tarif edilmektedir. Kadın mutluluğu, aile üyeleri üzerinden ve onları mutlu ettiği sürece sağlanmaktadır (Akt. İmançer, 2006: 58-59).

2000'li yıllar dizileri izleyici karşısına güçlü, ekonomik olarak bağımsızlaşma mücadelesi veren ve hakkını savunan kadın imajını çıkarmıştır. Kentli ve eğitim seviyesi yüksek olan kadınlar bazı özellikleri ile inatçı ve kaprisli gösterilmekte ve çekilmez birer kadın olarak tasvir edilmektedir. Bununla beraber Berivan, Zerda, Sıla gibi dizilerdeki kadın görüntüleri de yine bu dönemden itibaren görülmeye başlanmıştır. Bu görünümdeki kadın, erkekten sonra gelmektedir. Görevi, erkeğe hizmet edip çocuk doğurmaktır, doğurmazsa hor görülüp aşağılanmaktadır. Çocuk sahibi özellikle de erkek çocuk sahibi olamayan kadının eşinin başka kadınla çocuk sahibi olabilmek evlenmesi normal karşılanmaktadır (Şenyurt, 2008: 74-75).

Televizyonda kadınlara yönelik olarak hazırlanan programlarda kadınlara, nazik ve saygıdeğer ev hanımı ve kutsal birer anne gözüyle bakılmaktadır. 1984 yılında kadınlar için hazırlanan ilk özel program "Hanımlar Sizin İçin" yayınlanmış ve burada kadınlar iyi anne, uyumlu bir eş, kadınlığını her şeyden üstün tutan

bireyler ve meslek sahibi olarak sunulmaktadır (Saktanber, 1995:216-219). Televizyon yayınlarının devlet tekelinde olduğu 1992 senesine kadar program ve yayınlarda, kadınları bilgilendirmek ve eğitmek amaçlanmıştır (Karahan Uslu, 2006: 61). Bu yıldan sonra özel yayıncılık ile beraber kanallar izlenirlik sağlamak için cinsellik ve şiddet gibi çekici unsurları kullanmaya başlamıştır. Paparazzi ve Talk Show'lar ile kadın bedeni ve cinselliği kullanılmaya devam etmiştir (Baltacı, 2012: 41).

Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT), 1965 yılından, özel televizyon kanallarının açıldığı 1990 yılına kadarki dönemde, cumhuriyetin kadınla ilgili resmi ideolojisine uygun yayınlar yapmıştır. Sonrasında da özel televizyon kanalları bu uygunluğu devam ettirmiştir (Uslu, 2000: 61). Cumhuriyet ideolojisine bağlı olarak çizilen kadınlık kalıpları, annelik özelliğine sahip, cumhuriyete bağlı, laik bir kadın tiplemesinin devamında ilerleyen yıllarda ülkenin modern yüzünü vurgulayan ve cüretkâr kadın tiplmeleri eklenerek modellenmektedir (Uslu, 2000: 82).

Son dönemlerde kadınlar ekranlarda polis, doktor, gazeteci, mimar veya editör gibi mesleklerle görünüyor olsa da meslekleri ile değil de özel yaşamları ile ön planda tutulmaktadır. İşler, kadının yaşayacağı dramayı gerçekleştirecek bir araç, iş yerleri de bu olayların gerçekleşeceği mekânı sağlamak adına kadını özel alandan çıkarmak için kullanılan mekânlar olarak görülmektedir (Kutlu, 2010: 79).

Televizyon dünyası içerisinde gerçekleşen yaşamlarda, ideal aile yapısının çekirdek aile olarak olumlandığı bir yapı görülmektedir. Bu yaşantı içerisinde homoseksüellik ve lezbiyenlik gibi kavramlar ise olumlanmayıp negatif gösterilmektedir. Nadiren olumlanan durumlarda ise karakter sempatik tavırları ile dizi içerisinde herkes tarafından sevilen bir kişi olarak gösterilmektedir. Erkekler ya da kadınlar açısından herhangi bir tehdit oluşturduğu gözlemlenmez. Aile teması üzerinden gelişen dizilerde cinsiyet rollerinin gereğini uygulamayan karakterler başarısızdır. Dizi içerisindeki eşcinsel karakterler asla bir aile kuramaz. Bu, aile anlayışına ters bir durum olarak görülür. Eşcinsellik, aile kurmama durumu üzerinden negatif olarak değerlendirilmektedir. Buna bağlı olarak televizyonda yer alan dizilerin, seyircisini alternatif yaşam tarzları konusunda bilinçlendirmediği sonucuna varılmaktadır.

Televizyonda kadın ve erkek temsilleri konusunda yapılan araştırmalar sonucunda, kadının erkekten daha az görüldüğü bulgusu elde edilmiştir. 1980'ler ile ekrandaki kadın sayısının artışı gözlemlense de yine de erkek sayısı kadın sayısının iki katı olarak gözlemlenmiştir (Erdal, 2010: 24-25).

Meehan televizyonun kadınları büyücü, fahiş, anne ve küçük şeytan yanılması içerisinde sunarak duygu, idealleri ve hayallerini göz ardı ettiğini savunmuştur. Çalışan kadınlar da ev kadınları gibi erkeğin denetim ve yönetimi altındadır (Akt. Kaplan, 1992: 253).

Televizyonda anlatılan hikâyelerin oluşturulmasındaki temel unsur, seyircinin beklentisidir. Karakter kalıplaması, seyircinin toplumda bürünmesi gereken rolleri belirlemek amacıyla yapılmaktadır. Televizyon, izleyicinin de kendini içinde görebileceği bir gerçeklik oluşturmaktadır. Bu durum da tutum ve davranışlarında değişiklikler meydana getirmektedir (Ünlü ve Aslan, 2017:194).

Yerli diziler televizyonda yer alan programlar arasında en çok tercih edilen olmuştur. Bunun sebebi olarak da sinema ve tiyatrodan gelen kurmaca algısının devamı olarak dizilerin de bu türde olması gösterilebilir. Ayrıca sinema ya da tiyatroya erişme şansı olmayan kitlenin ücretsiz olarak evinde izlediği dizileri tercih ettikleri çıkarımı da yapılabilir.

Televizyonda tür olarak diziler ve seriyaller seyirciye, gerçek ve kurmaca karışımı bir içerik sunmaktadır. Dizilerde canlandırılan karakterler seyircide gerçeklik imajını, büründüğü rolleri temsil etmesine göre sağlamaktadır. İzleyici tarafından istenen rol temsiline uygunluk, gerçekçilik hissini artırmaktadır. Melodramatik anlatının gerçekleşmesi durumu da buna bağlıdır. Melodramatik unsurlar, duyguları harekete geçirmektedir. Bunun sonucunda sıradan yaşamın trajik yanları izleyiciye abartılmadan aktarılmaktadır. Seyirci olay ile özdeşleşmek yerine karakter ile bir empati kurduğu anda melodramatik imgelem harekete geçerek seyirci ve karakter arasında bir özdeşim kurulmaktadır (İmançer, 2006: 58).

Romantik komedi türündeki diziler, mutlu sonla biten aşk hikâyeleridir ve içinde evlilik, aile kurmanın önemi, annelik ve çeşitli kadımsal sorunlar gibi konuları barındırmaktadır. Bu dizi türü geniş bir izleyici kitlesine hitap etmektedir. Ana kadın karakterin âşık olduğu erkeğin dikkatini çekmek için yaptığı fedakârlıklar, diğer kadınlar ile girdiği savaşlar ve bu durumlar yaşanırken meydana gelen komik olaylar

anlatılmaktadır. Kadınlar bu durumlar içerisinde normal olarak sınırlandırılmaktadır (Sancar, 2013: 19).

Pembe diziler olarak adlandırılan türde genellikle iyi anneler ve kötü kadınlar olmak üzere iki kadın tiplmesi bulunmaktadır. Bu iyi anneler fedakâr annelerdir ve ailenin devamlılığını sağlamak için her şeyi yaparlar. Kötü kadınlar ise dişilik özelliklerini kullanarak emellerine ulaşmak için her yolu deneyen kadınlardır. Kötü kadın, istediği adamı elde edebilmek için hamile kalır veya hamile olduğunu söyleyerek herkesi kandırır ve doğacak çocuğunu da gerekirse bu adamı elde etmek için kullanmaktadır (Doğaç, 1999: 49-50).

Pembe diziler, kadın sorunlarının işlenmesine bir alan sağlamaktadır fakat kadını sadece evsel olarak tanımlamaktadır. İzleyici üzerinde ataerkil toplum yapısını yargılama hazzı oluşturur ancak çizdiği modeller ile ailenin önemini sağlamlaştırmaktadır (İmançer, 2006: 62-63).

Diziler, kadınlar üzerinde lüksü ve yüksek tüketim kültürünü olumlamaktadır. Özellikle pembe dizilerde kadınlar, boş zamanlarında çevresindeki insanlar ile lüks yaşantısının getirdikleri çerçevesinde alışveriş yapar, yemeğe gider, bakıma gider, banyo yapar kendine bu benzeri yollarla vakit ayırır. Kadınlar pahalı elbiseler ve parlayan takıları ile gösteriş yapmaktadır. Bu kadınlar nadir de olsa kişisel kıyafetinde bu lüksten uzaklaşmaktadır. Kadınların makyaj, pahalı kıyafetler ve takılar ile sunulması kadının bir şehvet unsuru olarak algılanmasına neden olmaktadır (İmançer, 2006: 60-61).

Farklı toplumsal cinsiyet kavramları günümüzde medya metinleri, yerli diziler ve dizilerin kahramanları üzerinde görülmektedir. Karakter ile özdeşim ve yaklaşma sonucu, izleyici karaktere bağlanmaktadır. Yerli dizi anlatı yapısı genel olarak kurmacadır ve bu yapı içinde kahramanların en önemli temsilleri toplumsal cinsiyet kalıpları içinde yapılanmaktadır. Bu yapılanma sonucunda da dramanın temeli oluşmaktadır (Özsoy, 2016: 240).

Yerli dizilere toplumsal cinsiyeti yansıtması bakımından bakıldığı zaman karakter tanımlamasının ikili zıtlık üzerine yapıldığı görülmektedir. Erkekler soğukkanlı, cesur ve başarılı kadınlar ise duygusal, zarif ve sadık olarak nitelendirilmektedir (Çelenk ve Timisi, 2000: 33). Dizilerde kullanılan karakterler ile izleyiciye, fiziksel açıdan belirlenen güzellik kalıplarının nasıl olması gerektiği

anlatılmaktadır. Diziler içerisinde zaman zaman yeteri kadar güzel olmayan ana karakterin değişim geçirerek güzelleşmesi konu edilmiştir.

Yerli dizilerde yer alan toplumsal cinsiyet kalıpları, melodram sineması kalıpları ile batı dizi kodlarının birleşmesi sonucunda ortaya çıkmıştır. Kadınlar dizilerde eş, evlat, kız kardeş, kayınvalide rollerinde sıklıkla görülmektedir. Annelik rolü dizilerde en çok kullanılan rollerden birisidir. Annenin en önemli görevi aile içindeki ilişkileri düzenlemektir. Yaşam alanı özel alan olarak sınırlandırılmaktadır (Dönmez, 2008: 57). Bu anne rolü aynı zamanda ideal eş rolleri ile de benzerlik göstermektedir. Sinemada ve televizyonda çokça görülen ideal eş kadına nasıl olması gerektiğinin mesajını vermektedir.

Dizilerde kadın-erkek rollerinin mekânsal olarak nerelere ait olduğu toplumun cinsiyetçi kalıplarına göre belirlenmektedir. Erkekler daha çok ev dışı mekânlarda örneğin kahvede, mahallede ya da ofiste görülmektedir. Kadınlar da ev içi ya da komşu gibi mekânların yanında mahalle gibi dış mekânda da görülmektedir. Bu durum da, erkeğin kamusal alana kadının ise özel alana yani eve ait olduğu düşüncesinin televizyondaki yansması olarak bu düşüncenin pekişmesine yardımcı olmaktadır.

Dizilerde yansıtılan cinsiyetçi iş bölümünün varlığını işteki konumu ne olursa olsun kadının yine de evde ve aile içerisinde daha çok gösterilmesi kanıtlamaktadır (Uzel, 2008: 77). Türk yerli dizilerinde yansıtılan kadınların çalışması, kadınlık görevlerini yerine getirmesine engel olarak görülmez. Kadın, sahip olduğu fedakâr eş ve anne rollerinden dolayı tüm gün sahip olduğu işi için emek verirken sonrasında da ailesi ve varsa çocukları için emek vermeye devam etmektedir.

Türk dizilerinde kadınlar aileye daha yakın durmaktadır. İş yaşantıları görmezden gelinerek kadın varlığı aile içinde tanımlanmaktadır. Kadınların yaptığı işler de kadın meslekleri olarak görülmektedir (Tanrıöver, 2003: 461). Son dönem dizilerinde kadın karakterlerin, evden dışarıya daha çok çıkarılarak kötü kadın karakterler ile çekişmek ya da çalkantılı aşk yaşantısını sağlayabilmek için daha farklı mesleklerde de görev yaptığı gözlenmektedir.

Yerli diziler genellikle aile odaklıdır ve evlilik dışı ilişkiler hoş karşılanmaz. Dizilerde annelik kutsanmaktadır. Geleneksel roller ile modern bakış açısının

birleşmesiyle beraber çocukları ile alakadar olan babalar ve çalışan, başarılı anneler görülmeye başlanmıştır. Şiddeti meşrulaştıran dizilerde kadınlar için namus ile beraber anılan bekâret kavramı, hala sahip olması gereken bir durumdur. Kadın-erkek farklılığı hala mevcut durumdayken para ve güç gibi kavramlar kadından ziyade erkek ile daha yakından anılan kavramlardır (Kutlu, 2010: 79-80).

Dizilerde dul kadınlar, olumsuz özellikleriyle yansıtılır. Karakter özünde iyi bir kadın olsa dahi, dul olmasının getireceği toplum tarafından gelen zorluklara karşı koymak durumundadır. Dul kadınlar, evli erkekler için yuvalarının yıkılmasına neden olacak bir tehlike iken bekâr erkekler için de uygun bir eş adayı olarak görülmemektedir. Toplumda dul kadına bakış açısı dizilere gerçekçi olarak yansımaktadır. Dul kadının kötü olması gerekliliği durumunun abartılıp kadına çeşitli yakıştırmaların yapıldığının görüldüğü durumlar da bulunmaktadır (Dönmez, 2008: 57-58).

Kadınların dizilerde olumsuz olarak temsil edildiği rollerin bir diğeri de kayınvalide rolüdür. Geleneksel kalıplar içerisindeki kayınvalide karakterleri, oğlu ve gelini üzerinde gücünü kullanmak istemektedir. Büyük bir saygı ve hürmet beklentisi içerisinde. Ataerkil sistem tarafından biçimlenen rol, hem erkek annesi olması hem de yaşça büyük olması dolayısıyla bu özelliğini oğlu ve gelini üzerinde baskı mekanizması olarak kullanmaktadır.

Dizilerdeki ev kadınları ekonomik bir gelire sahip olmadığı için kocalarının karısı olarak görülmeyi kanıksamış kadınlardır. Çalışmayan kadın kendisini, kocasının başarısının arkasındaki sır olarak görmektedir (Oskay, 1993: 110). Kadın bu başarıyı, kocasının kendisine aldığı şeyleri sergileyerek göstermektedir. Kendisi kocası için fedakârlık yapmış kocasına destek olmuş ve başarısında pay sahibi olmuştur ve bunun sonucunda ödüllendirilmiştir. Eğer kocası başarısız olursa sahip olduklarını kaybetme riski ile karı karşıya kalacaktır.

Kadınların annelik ve eş olma özellikleri ile çalışma yaşantısını birleştirmesi sonucunda “süper kadın” kavramının ortaya çıktığı görülmektedir. Süper kadının bir alt türü olan “süper anne” imajındaki kadın ise çalışma hayatı ile beraber de olsa bebeğinin doğumu ile beraber tüm enerjisini bu yönde harcamaktadır. Süper kadın bağımsız, kendinden emin ve bir eş ya da anne olarak yaptığı şeyde başarıya sahip olmuş biçimde temsil edilmektedir (Uzel, 2008: 84-85). Süper kadınlar bağımsız,

fiziksel olarak çekici, eğitilmiş, kültürlü ve kariyer sahibidir. Süper kadın annelik rolünü iş yaşantısı ile beraber yürütmeye çalışırken bir yardımcıya ihtiyaç duyar. Ev, iş ve özel yaşam arasındaki dengeyi sağlamak amacıyla gerektiği durumlarda çocuğuna daha az vakit ayırabilir. Kusursuz ve yüceltilen kadın olarak temsil edilmektedir (Dönmez, 2008: 59).

Dizilerin anlatı yapısı içerisinde geleneksel ve modern bir arada sunulmaktadır. Geleneksel, evliliği ve anneliği kutsayan roller ile modern kalıplar kadın üzerinde aile merkezli bir etki oluşturmaktadır. Kadınlar çocukları için fedakâr bir anne iken eşleri için de sonsuz aşk duymaktadır. Kadınlar için belirlenen geleneksel roller zaman içinde farklılaşmış olsa bile egemen değerlerin kontrolünden soyutlanmamıştır. Farklılaşan temsiller tamamen bir değişim olarak değil de bir karşı koyma derecesinde kalmıştır (Özsoy, 2016: 244). Örneğin zayıf aile bağlarına sahip olan ya da evlilik dışı ilişki yaşayan kadınlar, kötü kadın olarak görülmekte ancak hatasından dönmesi koşuluyla iyi role bürünebilmektedir. Tek bir ebeveyn ile varlığını sürdüren aileler birleşir ve büyük bir aile oluştururlar. Bu ailelerin aykırı kimliğe sahip olan çocukları olduğu koşulda da bu çocuklar zaman içerisinde normalleşmektedir.

Dizilerde geleneksel kadınlar ev işleri yaparken görülürken, modern kadınlar ev işi yaparken görülemez ve gelir durumuna göre yanlarında yardımcıyı her iki kadın da barındırabilir. Modern kadın, kamusal alanda erkek ile eşit görünse bile kadın modern de olsa geleneksel de olsa ev içi rollerinde erkek ile iş bölümü gerçekleşmemektedir. Kadın yemek, temizlik ve çocuk bakımı konularından birinci sorumlu kişidir ve bunları yapamıyorsa bile yaptırma görevi ona aittir (İmançer, 2006: 95).

Yerli dizilerde bakımlı, ince, sportmen ve dişiliğini kullanan kadınlar modern; bezgin, mutsuz, doğal, uzun eteği ve başörtüsü ile betimlenen kadınlar ise geleneksel olarak görülmektedir. Modern kadın makyajlı, bakımlı ve zayıftır. Geleneksel kadınlar ise asık suratlı, ciddi, doğal makyajlı ve toplu kadınlardır. Ancak her iki kadın da geleneksel yapı gereği erotik denebilecek derecede açık giyim tarzına sahip değildir (İmançer, 2006: 96).

Sosyal olarak belirtilen rollerde ise geleneksel kadınlar çekingen bir tutum sergiler ve şehirde tutunma amacıyla insanlar ile ilişki kurarlar. Modern kadınlar ise

akraba, arkadaş ve iş çevresi çerçevesi içerisinde sosyalleşmektedir. Geleneksel kadınlar, insan ilişkilerinde duygusal davranırken modern kadınlar duygu ile mantığı karşılaştırıp karar vermektedir. Gerek geleneksel, gerekse modern olsun kadınlar sadakat sahibidir. Sadakatsiz davranan kadınlar güç hırsı ile bu yolda başvurmaktadır (İmançer, 2006: 98-99).

Kadınların, yerli televizyon dizilerinde erkek tarafından şiddete maruz bırakılması sıkça rastlanan bir durumdur. Güldürü tarzı dizilerde bile bu şiddeti görmek mümkündür. Kadın, erkeğin eline düşmüş kurban olarak sıkça kullanılmaktadır. Güç ve iktidar sahibi bir erkek ya da erkekler tarafından kadın sorunlarla yüzleşme ve onları alt etme konusunda desteklenmektedir. Bağımsız kadın, bir kurtarıcı erkek olgusu sonrasında tanımlanmaktadır (Baltacı, 2012: 42).

Sonuç olarak, yerli dizilerde toplumsal cinsiyet rolleri yansımaları görülmektedir. Bu doğrultuda kadın, kamusal alanda görülse de esas varlık alanı özel alandır. Yerli diziler kadın sorununu sadece dramatik olarak kurgulamakta, bu sorunlara çözüm üretmemektedir. Yerli diziler kadınlara, toplumda sahip oldukları yeri gösterme amacı taşımaktadır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

MELODRAM ANLATISINDA ANNELİK ROLLERİNİN YENİDEN ÜRETİMİ: “KADIN” DİZİSİ ÖRNEĞİ

4.1. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

4.1.1. Araştırma Yöntemi

Bu çalışmada, “Kadın” dizisi, söylem analizi yöntemi ve yorumsamacı yaklaşımın bir arada kullanımı ile ele alınacaktır. Söylem analizi, yorumu esas alarak, metin bize ne söylemek istiyor ve nasıl anlaşılmalı sorularını sorarak, keşif yoluyla bilgi elde etmeye yönelik bir analizdir. Bu nedenle, analizin nesnesini, sözlü ya da sözsüz metinler oluşturmaktadır. Elbette ki, yorum ve açıklamaların hiçbir zaman mutlak bir sonu bulunmamaktadır, bu da söylem analizinin doğasının bir parçasıdır (Kutlu, 2010: 83). Sosyolojide, sosyal bilginin elde edilmesine yönelik genel olarak Pozitivizm, onun eleştirisi üzerinden yükselen Yorumsamacı Yaklaşım ve Eleştirel Yaklaşım olmak üzere üç hâkim bilgi teorisi bulunmaktadır. Yorumsamacı Yaklaşım, toplumsal yapının inşa sürecine bakmayı hedeflemektedir. Bunun için de hipotez ortaya koymak yerine, ona ulaşmaya yönelik tümevarımcı bir mantığı benimsemektedir (Geçgin, 2009: 9). Yaklaşımın, toplumsal yapının inşası sürecini ele alıyor olması ve toplumsal cinsiyet rollerinden olan annelik rolünün bu yapı içerisinde incelenmesi nedeniyle Yorumsamacı Yaklaşım çalışmanın daha net sonuçlar ortaya konması açısından önem taşımaktadır.

Araştırmanın kapsamında bazı sorular belirlenmiş ve bu soruların cevapları sonucunda bulgulara ulaşılmıştır.

- Melodramatik yapı özellikleri dizide nasıl yansımaktadır?
- Ataerkil toplum yapısı özellikleri dizide karakterler aracılığıyla nasıl yansıtılmaktadır?
- Toplumsal cinsiyet rolleri dizide nasıl yer almaktadır ve karakterler bu rollere uyum sağlamakta mıdır?
- Dizideki annelik rolleri nasıl yansıtılmaktadır ve anneler rollere uygunluk göstermekte midir?

Soruların cevapları kapsamında sözlü ve sözsüz metinler değerlendirilerek verilen sorular doğrultusunda yorumlama yapılmıştır. Görülen ve duyulan bu metinsel özellikler, başka araştırmacılar tarafından farklı yorumlanabilir. Bu sebeple bu araştırmanın kapsamı ataerkil toplum yapısı içerisinde yer alan kadınların sergiledikleri annelik rollerinin yorumlanmasıdır.

4.1.2. Araştırmanın Amacı

Diziler ve Yeşilçam filmleri ikisi de ahlaki değerler çerçevesinde kurulur ve hikâye kadın kahraman üzerinden ilerlemektedir. Her iki türünde beslendiği yapıyı oluşturan melodram, genellikle kadına ait bir tür olarak görülmekte ve kadına daha çok hitap etmektedir. Bu sebeple ana karakterlerin kadın olması, dizilerin genelinde görülen bir durumdur (Kotaman, 2007:184).

Araştırmanın kadınlık ve annelik üzerinden yapıldığı düşünüldüğü zaman yerli dramalardan bir tanesinin seçilmesi gerekliliği söz konusu olmuştur. Ana karakterin bekâr bir anne olduğu ve içerisinde birçok kadın karakteri barındıran “Kadın” dizisi bu amaçla tercih edilmiştir.

Televizyon gibi yeniden üretim mekanizmalarıyla toplumsal düzlemdeki cinsiyetçi rol ayrımının desteklenmesi ve ataerkil ideolojinin pekiştirilmesi devamlılığını sürdürmektedir. Dizide yansıtılan bu cinsiyetçi rollerin nasıl ele alındığının incelenmesi araştırmanın asıl amacıdır. Araştırma, annelik rolleri üzerine yapılması sebebiyle, anne olan kadın karakterlerin davranışlarının incelenmesi ve rollere uygunluğu bakımından değerlendirilmesi ile oluşturulmuştur.

4.1.3. Evren ve Örneklem

Çalışma Ekim 2017’de yayınlanmaya başlayan “Kadın” dizisinin, ilk bölümü ile 25 Aralık 2018’deki 48. Bölümü arasında sınırlandırılmıştır. Bu tarihten sonra bulguların değerlendirilmesi aşamasına geçildiğinden sonraki bölümler değerlendirmeye katılmamıştır.

Çalışma “Kadın” dizisindeki yedi kadın karakterle sınırlandırılmıştır. Bu karakterler Bahar, Hatice, Yeliz, Jale, Ceyda, Jülide ve Pırıl’dır. Bu karakterler, anne olmaları ve yerli dramalarda yansıtılan annelik rolleri ile ilgili bilgi verebilmeleri sebebiyle tercih edilmiş, anne olmayan kadın karakterler inceleme dışında bırakılmıştır.

4.2. “KADIN” DİZİSİNİN ANLATISAL-YAPISAL ÖZELLİKLERİ

4.2.1. Kadın Dizisi Konusu

Bahar, annesi ve babası boşandıktan sonra babası ve babaannesi ile yaşamaya başlayan ve babasının ölümü ile babaannesi ile yalnız kalan genç bir kadındır. Annesi ile babasını terk ettiği için görüşmemektedir. Bir gün Sarp ile vapurda tanışıp âşık olurlar ve evlenirler. Bahar ikinci çocuğuna hamile iken Sarp bir gün vapurdan düşerek kaybolur ve öldüğünü düşünürler. Bu andan sonra iki çocuklu yalnız bir kadın olan Bahar, yaşam mücadelesini tek başına vermeye başlar. Annesi Hatice, eşi Enver ve kızları Şirin ile yaşamaktadır. Şirin, sorunları olan ve Bahar’ı varlığından haberdar olduğu günden beri kıskanan bir kadındır. Bahar’ın sahip olduklarını ve annesinin kızı olmasını kıskandığı için sürekli Bahar ile problem yaşar, elindekilere sahip olmaya çalışır. Hatta Sarp’ın vapurdan düşmesine Şirin sebep olmuştur. Çünkü Sarp, Şirin’in aşkına karşılık vermemiştir. Bahar’ın kaymakamlıktan alacağı maddi yardımını annesinin kızına yardım edebileceğini söylemesi sebebi ile alamaması sonucunda Bahar, annesi ile görüşmeye gitmek zorunda kalır ve yirmi senedir görüşmemiş olduklarını söylerler. Bu andan sonra annesi ister istemez Baharın hayatına dâhil olmuştur. Sahip olduğu iş, oradaki arkadaşları, oturduğu muhitteki insanlar, komşuları ve ailesi Baharın çevresini oluşturmaktadır. Baharın nadir görülen bir hastalığa yakalanması, Sarp’ın aslında ölmemiş olması ve başka bir ailesi olması, Sarp’ın Bahar ve çocuklarını ölmüş olarak bilmesi, Şirin’in Bahar’ı kıskanması ve yaptıkları, arkadaşlarının eşleri ve işleri ile ilgili sorunları, çocukların okulda yaşadıkları, mahallede yaşayan kişilerin Bahar ile olan ilişkileri gibi konular dizide işlenmektedir.

4.2.2. Dizinin Öyküsü ve Teması

Dizi ya da filmlerde verilen öykünün amacı, senaristin hayal dünyası ile insanın düşünce ve devinimlerini düzenleyerek ortaya koymasıdır. Tema da öykünün temel dayanak noktası, öyküyü ayakta tutan olgudur. Senaryonun çok iyi belirlenmiş olması gerekmektedir. İzleyiciyi, döndürüp dolaştırmadan sonuca ulaştırabilmelidir (Erturgut, 2009: 236).

Bir yapıtta tema konudan daha önce gelir çünkü konunun derinliğini tema belirlemektedir. Konuyu temanın somutlaştırılması olarak da adlandırmak mümkündür. Konunun özünü ve içeriğini oluşturan, bir öykü ile anlatılan ana düşünceye, iletiye, öğretiyeye tema adı verilmektedir (Erturgut, 2009: 237).

Kadın dizisinin temasını, “bir kadın iki çocuğu ile tek başına yaşam mücadelesi verebilir” olarak belirleyebiliriz. Dizinin konusu ise, çocukları ile yalnız kalmış bir kadının yaşadığı dramatik olaylar ve bu olaylar karşısında yaşadığı çelişkiler ve çatışmalar olarak tanımlanabilir.

4.2.3. Dizide Zaman ve Süre Özellikleri

Televizyon dizilerinde süreler RTÜK tarafından önceden belirlenmiş sürelerle göre belirlenmektedir. İzleyicilerin uzun süren reklam süreleri ve konunun yavaş işlemesi üzerine şikâyetleri bulunsa da diziler kendilerine belirlenen süreleri doldurmak için konuları bu şekilde işleyip reklam sürelerini ona göre belirlemektedir. “Kadın” dizisi haftada bir olmak üzere salı günleri ve prime-time kuşağında yayınlanmaktadır. Dizinin reklamsız bir bölümü ortalama 130 dakika sürmektedir. Yeni bölüm öncesinde dizinin önceki bölümünün özet görüntüleri yayınlanır, ardından intro sonrasında yaklaşık sekiz dakikalık önceki bölümün son sahnesini kapsayan bir giriş ile yeni bölüm başlar. Her bölüm sonunda aslında o bölümün finali yayınlanmaktadır. Final, melodram özelliği olarak etkili bir söz ya da etki bırakan bir sahne ile gerçekleştirilir. Böylece merak ögesi canlı tutulur. Dizinin her bölümünde yeni konular meydana çıkar ve var olan sorunlardan bir kaç çözümü ulaştırılır.

Gerçek zaman sürekliliği ile filmlerin zaman-mekân sürekliliği arasında temel ayrımlar mevcuttur. Öyküde, yazarın ön gördüğü biçimde olayların art arda sıralanmasına “öyküde zaman kullanımı” denilmektedir (Erturgut, 2009: 254). Zaman kullanımı açısından dizide, şimdiki zamandan geçmiş zamana uzun ve kısa geri dönüşlerin (flashback) kullanıldığı görülmektedir. Dizinin ilk bölümlerinde geçmiş olayların anlatımı konunun gelişimi açısından da önemli olduğundan bu ger dönüşler daha sık kullanılsa da olayların bir anlamda çözüme ulaşmasından sonra geri dönüşlere artık daha az yer verilmektedir. Ana olaylar ve gelişim şimdiki zaman üzerinden gerçekleşmektedir.

25.12.2018 tarihinde 45. bölümü yayınlanan “Kadın” dizisinin zaman akışı ve bölümlenmesi şu şekilde gerçekleşmiştir. 20.00da bir önceki bölümün özeti ile başlamaktadır. İlk kısım 20.15’te reklamlar ile bitmektedir. 20.26’da özetin devamı ile ikinci kısım başlar. 21.05’te reklam girer. 21.07’de başlayan üçüncü kısım 21.08’de yeniden reklamın girmesi ile sona erer. 21.20’de dizinin yeni bölümü ile beraber dördüncü kısım başlar ve 22.45’teki reklam süresine kadar devam eder. Beşinci kısım 23.00’da başlar ve 23.41’e kadar devam eder. Dizi konu olarak bu dakikada sona ermesine rağmen son sahne birer dakikalık gösterim ile tekrar edilmektedir. Bu süre içerisinde, 23.42-23.44, 23.58-23.59, 00.14-00.15 dakikaları arasında dizi yayınlanmış kalan sürede reklam verilmiştir. Dizi, 23.41’de sona ermiş olmasına rağmen dizinin kapanışı ve sponsor duyurusu 00.17’de gerçekleşmiştir.

Birer dakikalık son bölümler dışarda bırakıldığında dizi beş kısım ve dört reklam kuşağından oluşmaktadır denilebilir. Özet görüntüler, 55 dakikalık bir bölümü kaplamaktadır. Dizinin reklam kuşaklarında, yiyecek içecek firmalarının, takı firmalarının, bebek bezi markalarının, kozmetik markalarının, bankaların, teknoloji mağazalarının, e-alışveriş sitelerinin, market zincirlerinin reklamları ve kanalın diğer yapımlarının bölüm fragmanlarının yayınlandığı görülmektedir.

Dizinin her kısım başlangıcında sponsorun reklamı verilir ve ürün yerleştirme uyarısı yapılır.

4.2.4. Dizide Mekân Kullanımı

Dramalarda olayların, genelde aile üyelerinin bir arada oldukları ortamlarda gerçekleştiği görülmektedir. İç mekânlarda genellikle oturma odaları, yatak odaları ya da mutfaklar kullanılır. Olayın gerçekleştirildiği bu mekânlar, ailenin durumuna göre ve konuya göre dekore edilmektedir (Erturgut, 2009: 256).

Dizide iç mekân olarak karakterlerin evleri, hastane, otel ve okul gibi mekânlar kullanılmaktadır. Dış mekânlar olarak da okul ve hastane bahçesi, Tarlabası olduğunun dile getirildiği mahalle, çocuk parkı, mesire alanları gibi açık alanlar kullanılmaktadır. Evlerin, karakter yapılanmasına göre eşya ve oda bakımından dekore edildiği zengin ve fakir ayrımın mekânsal olarak da yapıldığı görülmektedir. Ayrıca evdeki eşyalar ile modern klasik ayrımı da yapılmaktadır. Yaşa göre modern ve klasik eşyaların kullanımı göze çarpmaktadır. Yaşı ileri olan kişilerin evlerinde klasik eşyaların kullanımı gözlemlenirken genç yaşta olan karakterlerin daha modern eşyalar ile tamamlandığı görülmektedir. Hastane, otel ve okulda, daha çok olması gerektiği gibi bir mekânsal düzenleme söz konusudur. Dış mekânlarda ise konu ile alakalı karakterin görmesi ve olayın devamlılığının sağlanması amacı ile yerleştirilmiş nesnelere dışında herhangi bir düzenleme söz konusu değildir.

4.2.5. Dizinin Sessel Anlatım Araçları

Sessel anlatım olarak ifade edilen araçlar; efekt, müzik ve diyalog olarak sıralanabilir. Dramatik türlerde bu üç öge oranları farklılaşsa bile bir arada kullanılır (Erturgut, 2009: 259). Dizilerde müziğin yaygın olarak kullanıldığı görülmektedir. Yerli dizilerde müzik, şarkının bir bölümünü ya da bir kısmını kullanarak dinleti için kullanılabilir. Dramatik öykülerin yanında şarkıların sözleri ve müzikleri ile duygulara hitap edilmektedir. Karakterlerin duygu ve düşüncelerini ifade etmek için mutlu ve ya hüzünlü olduğu anlarda müzik kullanımı ile bu duygular pekiştirilmektedir. Bunun yanında dizinin oyuncu ve yapımcı kadrosunun yayımlandığı giriş müziği dizide kullanılır. Aynı müzik dizinin bitiminde teşekkür ve sponsorların yayınlanması için de kullanılır.

Dip müziği, çeşitli sahnelerde arka planda ya da geride kalan müziktir. Bu müzik görüntüleri ve varsa konuşmaları destekler nitelikte olmalıdır. Seyircinin ilgisini canlı tutmak için bu müziğin tanınmamış bir şarkıdan seçilmesi gerekmektedir ancak, amaca uygun olarak tanınmış bir parça da kullanılabilir. Sahnenin dramatik havasını ve karakterin içsel yapısını yansıtmak amacı ile kullanılır. Ayrıca heyecanı desteklemek, sahneler arası geçişi sağlamak, monoton

görülen sahnelerin altını doldurmak amacıyla ve bazı zamanlarda da efekt olarak kullanılmaktadır (Erturgut, 2009: 260).

Dizinin müzikleri, Cem Tuncer ve Ercüment Orkut tarafından hazırlanmaktadır.

Dizide efekt, zaman ve mekanı belirlemek, zamanı pekiştirmek, sahneyi geliştirmek ve atmosfer sağlamak amacı ile kullanılan doğal ve doğal dışı sesler olarak yer alır. Efekt ve müzik bir arada kullanılabilir (Erturgut, 2009: 260-261).

Diyaloglar, radyo gibi görsel olarak beslenmesi mümkün olmayan araçlar için değişmez bir unsurken, görsel bir araç olan televizyon diyalogun yanında jest ve mimikler gibi anlatı yollarından da faydalanabilir. Diyaloglar oluşturulurken günlük konuşma dilinden yararlanır fakat bunlar yayın ve dil bilgisi kurallarına uygun olarak kullanılmalıdır. Dilin ve repliklerin açık olması gerekmektedir. Kişilere, yaşam tarzlarına, olay ve mekâna uygun diyaloglar hazırlayıp sunulması gerekmektedir. Geçmiş bir olayı anımsamak veya iç dünyada yaşanan bir duyguyu belirtmek için karakterin yalnız olduğu durumlarda dış ses olarak monologlar da kullanılabilir. Dış ses karakterin sesinden duyulabileceği gibi başka birisinin sesinden de duyulabilir. “Kadın” dizisinde diyalogların gayet uzun ve yoğun olduğu görülmektedir. Karakterler duygularını ve olayları diyaloglar aracılığıyla anlatmaktadır. Ayrıca karakterlerin monolog olarak duygu yoğunluklarını ve iç hesaplaşmalarını yaşadıkları görülmektedir. Sıklıkla rastlanan örneği ise Bahar’ın Sarp ile konuşamaması ve kimse ile konuşamadığı şeyleri Sarp’ın fotoğrafı ile konuşur gibi izleyiciye aktarmasıdır.

4.2.6. Dizinin Anlatı Ögesi Olarak Kullanılan Teknik Özellikler

Yerli diziler büyük kitlelere ulaştıkları için görüntü kalitesi ve çekim teknikleri açısından son çıkan araçları kullanmak ve gerekli açılar ile mesajı izleyiciye açıkça anlatma görevine yardımcı olmak zorundadır. Çok sayıda kişi bu özellikleri sağlamak için dizi setlerinde görev almaktadır.

Bahar karakterinin yaşadığı sokağı, evlerin durumunu, yaşama tarzını göstermek amacı ile sokağın kuş bakışı görünümü çekimle gösterilmekte, bununla kadının yaşadığı ortamı seyirciye göstererek yaşadığı yeri anlamasını sağlamaya çalışılmakta ve özdeşim kurmayı kolaylaştırmak amaçlanmaktadır.

Duygu yoğunluğu ya da gerilimi yüksek olan sahnelerde seyirci üzerindeki etkiyi arttırmak amacıyla slow-motion tekniği uygulanmaktadır. Seyirci yavaş ilerleyen hareketin sonucunu daha çok merak edecek ve meydana çıkacak olan sonuçtan daha çok etkilenecektir. Bu sahnelere duygu ile paralel olacak şekilde müzik de eklenerek pekiştirilmektedir. Ayrıca kamera sabit durmayarak hareket etmektedir.

Seriyelerde, Yeşilçam'da da görülen şaşırtıcı bir olay yaşanması anında olayın yerine kişinin şaşırma ifadesinin verilmesine rastlanmaktadır. Dizinin bir önceki bölümü şaşırtıcı şekilde bittiği için yeni bölümün bu yüz ifadesi ile başlamasına sıkça rastlanmaktadır. Sona yaklaşıldığında heyecanın yüksek olduğu anlar gelir ve bu anlarda kanallar reklama geçer ve ardından bölüm sona erer (Kotaman, 2007:175). Melodram filmlerinde de şaşırtıcı bir olay gerçekleşmesi durumunda, olayı göstermek yerine karakterin yüz ifadesi ve bakışlarına yer verilmesi söz konusudur.

Televizyon dizilerinin en önemi özelliklerinden birisi, bir dizinin bitip diğerinin başladığı noktadaki “kaydedilmemiş varoluş” halidir. Dizilerdeki zaman anlayışı gündelik hayattaki zaman anlayışından oldukça farklıdır. Bu anlayışla biz o diziyi seyretmiyorken dahi sanki dizinin karakterleri hayatlarına devam ediyormuş hissi verirler. Bu durum Yeşilçam filmleri ile dizilerin ortak bir özelliğidir denilebilir (Kotaman, 2007: 170).

İzleyici merakını canlı tutmak için bölümler olayların en heyecanlı yerinde kesilmektedir. Bir sonraki bölüm için seyirciye bir izleme sebebi verilmektedir. Ayrıca o olay dışında da başka çözümsüz konular süregeldiği için seyirci bunları da merak ederek izlemeye devam etme gerekliliği duymaktadır.

Dizilerde zaman kavramını belirtmek için çeşitli yöntemler kullanılmaktadır. Bunlardan bir tanesi de bulunulan şehrin, mahallenin genel görüntüleri ile havanın kararması ya da aydınlanması şeklinde zamanın geçişinin anlatılmaya çalışılmasıdır.

Çekimler ile duyguların anlatılması durumuna bir örnek de detay çekimler ile verilmektedir. Karakterlerin utandığı, mahcup olduğu, duygularını açıkladığı, yanlış bir davranış sergilediği ya da diğer karakterlerden birine duygusal manada destek olduğu sahnelerde detay çekimler ile eller, ayaklar, bakışlar veya eşyalar görüntülenerek bu duyguların izleyici üzerinde pekiştirilmesi söz konusudur.

Melodram türünde büyük yere sahip olan duygular, kamera açıları ile desteklenerek izleyiciye sunulmaktadır. Yakın çekim, bu türde önemli bir anlatı aracıdır. Yakın çekimlere, karakterin duyguları ile izleyicinin özdeşim kurması için yer verilmektedir. Sahnenin anlamına göre tekli ya da çoklu planlar görülebilir. Duygunun önemli olduğu tür, seyirciyi dünyasına çekebilme amacı taşımaktadır (Er, 2004: 43-44).

Dizide anlatı ögesi olarak kullanılan bir diğer teknik özellik ise flashback yöntemi ile geçmişe dönüşlerdir. Bu özellik günümüzde yaşanan olayların sebeplerini anlamamız, bugün karakterin bir anısını hayal etmesi ya da karakterin çocuklarına babaları ile ilgili bildiği her şeyi anlatması durumlarında gerçekleşmektedir. Ekran rengi açılır ve geçmişte yaşanan olaylar gösterilmeye başlar. Bitişte de yine ekran beyazlar ve anlatış ya da düşünce sona erer. Geçmiş zamanın anlatıldığı sahnelerde görüntünün; masalsi bir hava yaratmak, geçmişin güzelliğini vurgulamak amacıyla

rengi ile oynanarak daha parlak ve daha yumuşak ekrana getirildiği gözlemlenmektedir.

Dizide bazı kuralların vurgulanması söz konusudur. Çocukların arabaya bindikleri zaman arka koltukta oturmaları ya da araç içerisindeki insanların emniyet kemerlerinin her zaman takılı olması gibi kurallara uyulmaktadır. Ayrıca araç içerisinde telefonla konuşmak zorunda kaldıkları durumlarda karakterler kulaklık tercih etmekte ya da aracı durdurduktan sonra telefonla konuşmaktadır. Herhangi bir hakaret ya da küfür olması durumunda bu kelimelerin kapatıldığı görülmektedir.

Göstergesel ve metinsel olarak olaylar arası geçişler sağlanması dizide sıkça kullanılan bir anlatı ögesidir. Bahar karakterinin düşüp başını vurarak baygınlık geçirdiği zaman annesinin kendi evinde huzursuz olması uyuyamaması cam açıp hava alıp rahatladığı zaman Bahar'ın ayılması bunun bir örneğidir. Sarp karakterinin ortaya çıkması öncesinde Doruk, Nisan ve Bahar'ın rüyasında onu görmesi ardından da Sarp'ın uyumuyor ve dışarıyı seyrediyor olması da bir örnektir. Sarp da ailesinin yaşadığını öğrendiği zaman Bahar Sarp'ı rüyasında görür. Doruk fotoğrafta Sarp'ın saçlarını okşayıp ona sarılırken Sarp, karısının dizine uzanmış ve karısı onun saçlarını okşarken görülmektedir.

Pırıl karakteri, büyük bir masada yemek yiyip içkisini yudumlarken oradan Bahar'ın su ile ilaçlarını içmesi sahnesine geçilerek iki kadın arasındaki zıtlıklar gösterilmektedir. Bahar kendi halinde, ufak bir evde yaşayan ve hasta bir kadın olarak gösterilirken Pırıl sağlıklı, büyük bir evde yaşayan bakımlı bir kadın olarak gösterilir. Dizide anlatı ögesi olarak bunun gibi görsellere başvurularda zıtlıklar ortaya konulmaktadır. Eşya ya da yiyecekler üzerinden görsel olarak gösterilen zıtlık karakterlerin sözlü ifadeleri ile de belirtilmektedir. Ceyda'nın kendini Jale ile eğitim olarak kıyaslaması, Pırıl'ın kendini imkân olarak Bahar ile kıyaslaması bunlara örnek olarak gösterilebilir.

Dizide çekim, planlar, diyaloglar vb. unsurlar ile anlatı güçlendirilmeye ve desteklenmeye çalışılmaktadır.

Dizinin zaman, mekân, süre ve çekim teknikleri gibi teknik özelliklerinin incelenmesi dizinin izler kitlesinin yoğunluğunu anlamak açısından bizlere ipucu vermektedir. Kalabalık kitleler tarafından takip edilen dizilere kanallar, bütçe ve olanak sağlamak ve dizinin teknolojilerini iyileştirmektedir. Bunları bilmek tercih edilen dizinin araştırma için önemini belirlemesi açısından değerlidir. Araştırmanın ilerlemesi açısından, dizide yer alan melodramatik anlatı yapısı özellikleri gözlemlenmiş ve toplumsal cinsiyet rollerinin yer alış biçimleri incelenerek annelik rolü yansımaları belirlenmiştir.

4.3. MELODRAMATİK YAPI ÖZELLİKLERİNİN DİZİDEKİ YANSIMASI

Melodram türü, Türk Sineması aracılığı ile izler kitle ile bulunduğu andan itibaren yapımcıların sıklıkla tercih ettiği bir tür olmuştur. Televizyon kanallarının vazgeçilmezi olan yerli diziler, melodramatik anlatı özelliğini sinemadan alıp kendi içerisinde benimseyerek izleyici ile buluşturmaya devam etmektedir. Konu edindiğimiz “Kadın” dizisi de melodramatik anlatı özelliklerinden birçoğunu barındırmaktadır.

Dizinin genel havası, iki çocuklu yalnız bir kadının yaşam savaşını ele aldığı için dramatik olarak göze çarpmaktadır. Kadının mutlu zamanları yok denecek kadar azdır. Çocukları ile olduğu zamanlarda bu mutluluğu en üst seviyede yaşamaktadır. Buradaki kadın bizlere melodramatik anlatı yapısının vazgeçilmezi olan fedakâr anne temsilini sunmaktadır. Fedakâr anne, babası bir sebeple bulunmayan çocukları için, bütün olumsuzluklara rağmen ayakta kalmaya çalışan kadın temsilidir.

Melodram türü, geleneksel anlatı yapısını kullanmaktadır. Serim düğüm ve çözüm bölümlerinden oluşmaktadır. Bunun yanında içi içe geçmiş kendi içerisinde serimi düğümü ve çözümü olan çok sayıda olay barındırmaktadır. Bir olayın çözümü yeni bir olayı da beraberinde getirmektedir. Bunun yanında ilişkiler de olaylar gibi iç içe geçmiştir. Karakterin patronu, arkadaşının eski erkek arkadaşı çıkar ya da belediyede görevli memur, çocuğunun arkadaşının babası çıkar.

Klasik anlatı doğrultusunda gelişen melodramlar, başlangıç, gelişme ve final düzleminden oluşur ve dolayısıyla düğüm, çatışma, çözüm bölümleriyle gerilim unsuru barındırır. Bu özellikleriyle popüler bir biçim olarak izleyicinin heyecanına, korkusuna, gerilimine ve özdeşleşmesine eşlik eden bir yapıya sahiptir (Tunalı, 2006: 43).

Dizi ve seriyaller izleyiciye bir mesaj iletme yükümlülüğüne sahiptir. İyi ya da kötünün diğeri üzerinde mutlaka üstünlük kuracağı fakat sonunda doğru olanın kazanacağı, çok çalışarak hedeflerin elde edilebileceği ama şansın da gerekli olduğu mesajları hikâye anlatısında izleyiciye iletilmektedir (Dönmez, 2008: 47).

Melodramatik yapı içerisinde öğretici ve ahlak dersi verici bir amacı da taşımaktadır. Toplumun nasıl davranması gerektiği konusunda bilgilenmesini sağlamayı kendine görev edinmiştir. Bu bağlamda, iyinin kötüye karşı nihayetinde üstünlük kurduğu görülür. Yalanlar, doğru ile buluşur ve yalancılar cezalandırılır. Kadın ve erkelere de davranış olarak nasıl olmaları gerektiği hakkında bilgiler verir. Kadınlar kendinden beklenmeyen bir hareket yaptıkları zaman cezalandırılır.

Melodram filmleri kadınları, tutkulu bir aşkla tek bir erkeği severler. Kadın, sadakati sayesinde mutluluğa ulaşır ve annelik ile kutsanır. Bar ya da pavyon gibi kötü mekânlarda bile iyiliğini ve saflığını korumak zorundadır. Aksi halde sevdiği erkeğin başka kadınla evlenmesiyle, çocuğu varsa ondan ayrı kalmakla ya da ölümle

cezalandırılır. Kadını sadece aile içinde görmek isteyen cinsiyetçi ideoloji sonucunda bu roller kadın için belirlenmektedir (Yalamaç, 2011: 96).

Dizilerde, Yeşilçam filmlerindeki gibi gündelik hayatta yaşanamayacak, trajedi boyutundaki, olaylar kahramanın başına gelmektedir. Dizideki ailelerin olaysız bir günü neredeyse yoktur (Kotaman, 2007:184).

Melodramın yapısında gözyaşı temel unsur olarak görüldüğünden, her şeyin yolunda gittiği zamanlar sınırlıdır. Karakterlerin yaşamında da böyle olmaktadır. Hayatlarında yolunda giden şeyler çok uzun sürmez. Sevinçler ve umutlar kısa süreli olarak yer alır sonrasında bir sebeple kötüye gider. Dizide para kazanmak için gömlek diken karakterlerin iş yaptıkları kişilerin sınır dışı edilmesi ve yapılan gömleklerin elde kalması sonucunda kısa süren iş kurma hayalleri son bulmaktadır.



Resim 4.1. Melodram anlatısında gözyaşı temel unsurdur

Yerli dramalarda, genellikle iyi anneler ve kötü kadınlar olmak üzere iki kadın tiplmesi bulunmaktadır. Bu iyi anneler, fedakâr annelerdir ve ailenin devamlılığını sağlamak için her şeyi yaparlar. Kötü kadınlar ise dişilik özelliklerini kullanarak emellerine ulaşmak için her yolu deneyen kadınlardır. Kötü kadın, istediği adamı elde edebilmek için yalanlar söyler, planlar yapar ve herkesi kandırır (Doğaç, 1999: 49-50).

Anlatı yapısı içerisinde, iyilerin saf ve masum kötülerin ise saf kötü olarak yapıldığı görülmektedir. İyi karakterler hiçbir şeyden haberdar olmazken kötü karakterler ise her şeyi duyup görmektedir. Kötüler her şeyin bilincindedir ve iyi karakterleri planlar yaparak engellerler. Öğrenilmemesi gereken durumda kötü kadın karakter konuşulanları duyar ve olayların daha da karışmasına sebep olur. Annelerinin hastalığını çocuklarına duyurmak istemediğini öğrenir ve plan yaparak

çocukların bu konuyu öğrenmelerini sağlar. Çok sonraları, kötü kadın karakterin sebep olduğu ortaya çıkar ve ailesi tarafından dışlanarak cezalandırılır.

Melodramlarda daima olaylar tam çözülecekken, tekrar en başa dönme ve bir türlü çözüme ulaşamama gibi konularla, birbirini takip eden olay örgüsüyle, izleyicinin heyecanını canlı tutmak hedeflenerek “çok geç” duygusu yaratılmıştır (Agocuk, 2015: 6).

Dramatik yapıda, sonuç hemen ulaşılan bir olgu değildir. Olayın uzaması ve merak duygusunun canlı tutulması için bazı kalıplara başvurulmaktadır. Bunlardan bir tanesi, kişilerin bir araya gelmesinin engellenmesidir. Birisi ile konuşmaya gidildiği zaman o kişi ya yeni çıkmış olur ya da o gün orada olmayacaktır. Ya da takip durumlarında bir yol ayrımına gelindiği zaman yanlış yönün tercih edilmesi klasik bir durumdur. Dizide bunlar sıklıkla kullanılmaktadır. Karakter iş yerine vardığında aradığı kişi yeni çıkmış olur ya da karakter araba ile gelirken sokaktan çıkan takside aradığı kişi oradan ayrılmaktadır.

Olayların çözümünü geciktirmek ve izleyici heyecanını canlı tutmak amacıyla kullanılan düğümlerden bir tanesi de telefon çaldığı anda karakterin süpürge sesi sebebiyle duymamasıdır. Telefonu duyup cevaplasa olayların çözüme ulaşması daha çabuk gerçekleşecektir.

İzleyici merakının canlılığı esasına göre, bölüm ve sahne sonları sonraki olayların merakla beklenmesi için doruk noktada kesilmektedir. Dizinin izlenen bölümleri arasında sadece bir bölüm hariç her bölüm sonunda olayın doruk noktada kesildiği görülmektedir. O bir bölümde bir olay sonuca ulaşmış ve bölüm sonu gelmiştir ancak genel konudaki ilerlemeler yine merak uyandıracak derece kalmıştır. Kırmızı ışıktaki yan yana duran iki arabadan birinde öldü sanılan karakter bulunmaktadır ve ışık süresince birinin baktığı anda diğeri başını çevirerek bu karşılaşmayı geciktirme söz konusudur.

Melodram türünde olmazsa olmaz unsur amansız hastalılardır. Ana karakter nadir görülen bir hastalığa yakalanır ve hastalık ölümcüldür. Çocuklarına bakacak kimse yoktur. Genellikle hastalığını tedavi ettirebilmesi için düşmanı ya da kendisine kötülük yapan kişiye mecbur bırakılır. Bütün umutların tükendiği ve karakterin öleceği zaman ise mucizevi bir şekilde hastalığının tedavi olması için gerekli şartlar sağlanır. Dizinin ana karakteri, çok tehlikeli bir anemi hastalığına yakalanır. Etrafında hiç kimse ona çare olamazken kendisinden ölesiye nefret eden kız kardeşinin iliği kendisi ile uyumludur. Birçok zorluk ve engel sonucunda karakter iliği alır ve tedavi olur.



Resim 4. 2. Amansız hastalık ile savaşıyan ana karakter

Melodram türünde, sağlıklı olanın sağlıksız, hastalığın ise normal bir dışavurum olduğunun altı çizilmektedir. Hemen her örnekte görülen ortak özellik, ‘merhamet’ duygusunu pekiştirecek olan ‘hastalık’ metaforunun kullanılmasıdır. Ana kahramanlardan birinde ortaya çıkan fiziksel veya ruhsal hastalık, melodramların dramatik ilerlemesini sağlayan önemli bir unsur olmakla beraber, karakterleri melankoliye yöneltmenin ve bu duyguyu seyirciye aktarmanın en önemli yoludur (Tunalı, 2006: 63-64).

Melodramlarda, rastlantılar önemli bir yer tutmaktadır. Rastlantılar olmaksızın gerçekleşmesi olanaksız olaylar, rastlantılarla kolay yoldan oluşur. Kavuşmalar, ayrılıklar, karşılaşmalar, gerçeklerin anlaşılabilmesi ya da anlaşılması hep rastlantılar sayesinde oluşur. Rastlantıların bu kadar ön plana çıkması melodramlar için kaderin kaçınılmazlığı temasını vurgulamaktadır (Söğüt, 2009: 17).

Beklenmedik tesadüfler melodramatik yapıda kullanılan bir özelliktir. Bu tesadüfler, öncesinde karakter için anlamsız olarak başlar. Bu süreçte olayın bilincinde olan izleyici sonuçları merakla beklemektedir. Yıllardır öldüğü düşünülen karakterin dizide aslında başka bir isimle, başka bir hayatı yaşadığı ortaya çıkar. Birbiri ile alakasız üç insan aynı gün bir evde bir araya gelir ve sonuçta bir tesadüf ile yapılan bir arama bir düğümün çözülmesi ile sonuçlanır.

Tesadüfler, anlatı hızını belirleyebilen bir olgudur. Karakterlerin birbirleri ile karşılaşmaları tesadüftür ve iki karakter arası ilişki durumu da olaylar da bu karşılaşma ile şekillenmektedir. Kötü olarak nitelenen kadın karakterin, öldüğü sanılan erkek karakter ile karşılaşması ile bunu başkalarından saklamaya çalışması sonucunda bu durumun ne zaman ortaya çıkacağı merakı ilgiyi arttırmaktadır.

Melodramatik anlatı yapısında, karakterler birbirlerinin öldüğünü düşünebilmektedir. Buna göre kendi hayatlarını şekillendirirler ve yaşadığı ortaya çıktığı zaman da olaylar buna göre şekillenmeye devam eder. Erkek karakterin öldüğünü düşünerek kadın kendi hayatını devam ettirirken, erkeğin de aslında

ailesinin öldüğünün düşünerek kendine yeni bir yaşam kurduğu görülmektedir. Karakterin neden seneler boyunca gelmediği, ailesine dönmediği sorusunun cevabı böylece verilmiş olur. Bununla beraber yeni bir hayat ve aileye sahip olması da yeni olayları beraberinde getirmektedir.



Resim 4.3. Öldüğü düşünülen karakterin ailesi ile yeniden bir araya gelmesi

Yerli dramaların önemli anlatı özelliklerinden biri çatışma ögesi olarak kullanılan zıtlıklardır. Dizinin genel hatları bu çatışma üzerinden kurulur. İyi-kötü, suçlu-polis, zengin-fakir, güçlü-zayıf en çok rastlanan çatışma türlerindedir (Dönmez, 2008: 45). Durumlar, olaylar ya da kişiler arasındaki zıtlıkları kullanarak öyküyü şekillendirmeye ve devamlılık sağlamaya çalışılmaktadır. Bu zıtlıklardan en belirgin olanı zengin ile fakir arasındaki ayrımdır.

Dizinin ilk bölümlerinden itibaren olmasa da zengin fakir ayrımı yer almaktadır. Bir sofrada, tek çeşit yemek ile karın doyurmaya çalışan insanlar görülürken diğer sofrada tek kişi için gereğinden fazla yemeğin yer aldığı görülmektedir. Zengin ve fakir ailelerin eğlence anlayışları da farklılık göstermektedir. Zenginler partilerde eğlenirken fakirler pikniğe giderek eğlenceli vakit geçirmektedirler.

Zengin ailenin sofraya otururken yalnız olduğu görülürken fakir aile sofraya kalabalık olarak komşular, arkadaşlar ve akrabalar ile oturmaktadır. Yeşilçam sinemasındaki aile melodramlarında da görülen bir olgu olan bu kalabalık aile yapılanması dizide de göze çarpmaktadır. Aile önemli bir kavram olarak vurgulanmaktadır.

Kadın karakterler, birbirleri ile birçok bakımdan karşılaştırılmaktadır. Melodram yapısında sıkça rastlanan bu karşıtlık dizide de yer almaktadır. Erkek karakterin eski ve yeni eşlerinin, başka karakterler tarafından, maddi imkânları ve sahip oldukları güç bakımından karşılaştırılırken görülmektedir.

İyi ve kötü olarak karşılaştırılan kadın karakterlerin, melek ve şeytan olarak nitelendikleri görülmektedir. Karakteri ve davranışlarıyla iyi görülen kadın karakter “melek gibi kız” olarak nitelendirilirken kötülük yapan kadın “şeytan” olarak nitelendirilmektedir. Bu kötü kadının, yaptıklarını çekmesi temenni edilmektedir.

İyi karakterler, diğerlerinin iyiliği için ya da onları kurtarmak için kötülerin söylediklerini yaparlar ya da kendilerini feda ederler. Hasta olan kadın karakterin

ihtiyaç duyduğu nakil işleminin yapılabilmesi için verici olan kişiyi ikna etme zorunluluğu ortaya çıkar. Erkek karakter ya eski eşinin ölümüne razı gelecektir ya da verici kadının istediği şantaj fotoğraflarını çektirecektir.

Melodram sinemasının kalıbı haline gelmiş olan zengin kız fakir oğlan vurgusu dizide de yapılmaktadır. Öldüğü sanılan erkek karakter, varlıklı bir adamın kızıyla tesadüfen tanışmış ve evlenmiştir. Adam, zaman içerisinde kendisi de çalışarak zengin olur. Adamın içerisindeki o fakir ama gururlu genç, eski karısını bulduğu zaman ortaya çıkar.

Melodram filmlerinde eğer erkek kahraman ekonomik olarak güçsüz bir konumda ise ya şarkıcılıktan ya milli piyangodan ya da işlerini bir şekilde yoluna koyarak zengin olacak ve kızın zengin ailesinden intikam alacaktır. Kız zengin erkeğin ailesi tarafından istenmediğinde ise geçen süre içinde bazen kız şarkıcı olma ya da evlendiği erkeğin ölüp ona miras bırakmasıyla zenginleşecek, rastlantısal olarak o sırada işleri bozulmuş olan erkeğin ailesinden kabul görmeyişinin intikamını alacaktır (Söğüt, 2009: 17).

Dizinin, taşıdığı melodramatik yapı özellikleri olarak dizide, zıtlıklar, hastalıklar rastlantılar ve çatışmalar olarak görülmektedir. Ayrıca melodramın taşıdığı ahlak dersi vermenin dizide yer aldığı da söylenebilir. Klasik anlatı yapısı olarak adlandırılan anlatım ile şekillenen dizi bu yönüyle de melodram türü özelliği taşımaktadır.

4.4. ANNELİK ROLLERİNİN KURUCU BAĞLAM OLARAK ATAERKİLLİĞİN “KADIN” DİZİSİNDE SUNULMA BİÇİMLERİ

Türk toplumunda da etkin olan ataerkil yapı özellikleri çalışmanın önceki bölümlerine anlatılmıştır. Bu özelliklere dayanarak dizide görülen davranışlar incelenerek çıkarım yapılmıştır.

Ülkemiz ataerkil bir yapıya sahiptir, evin reisi erkektir. Erkekler kadının giyimi, tavrı, mesleği, kaç çocuk doğuracağı, ne yemek pişireceği, hakkında söz sahibidir. Soyunun devamını isteyen erkek, bebeğinin cinsiyetine bile karar verir. Çoğu kadın, kısırlığı ve erkek çocuk doğuramadığı gerekçesiyle aldatılmış ve boşanmaya zorlanmıştır. Ataerkil toplumlarda, “yuvayı yapan dişi kuştur” denilmesine rağmen yine “eksik etek” diye aşağılanan da kadındır. Erkeklerin işine geldiği her durumda kadın yuvadan, aileden, namustan sorumlu tutulmuş, üzerinde pozitifmiş gibi görünen bir baskı kurulmuş, işine gelmediğinde ise “elinin hamuruyla erkek işine karışma” denilmiştir (Demren, 2003: 8).

Bahar karakterinin çocukları ile beraber oturduğu mahallede kadının bekâr ve çocuklu olması dolayısıyla ona bakarak kötü şeyler söyleyen insanlar görülmektedir. Bunun değerlendirmesi yapılırken yaşanan mahallenin sosyolojik yapısı da göz önünde bulundurulmalıdır. Fiyat olarak ucuz bir mahalle olması

sebebiyle, yalnız yaşayan kadınların, hayat mücadelesi veren insanların ve hayat kadınlarının yaşadığı mahallede, mahalle sakinlerinin iki çocuklu bekâr kadına ilk bakışı olumsuz olmuştur. Dizideki kadın karakterlerden bir tanesi, mahallelinin Bahar hakkında konuşup dedikodu yapması hakkında, “insanlar böyle dul kadını gördükleri zaman hemen yapıştırırlar öyle” diyerek insanların, dul bir kadın hakkında yaptıkları dedikodunun, bir kadın tarafından dile getirilmesini sağlamaktadır.

Dizilerde dul kadınlar, olumsuz olarak yansıtılmaktadır. Karakter, özünde iyi bir kadın olsa dahi, dul olması sebebiyle toplum tarafından gelen zorluklara, karşı koymak durumundadır. Dul kadınlar, evli erkekler için yuvalarının yıkılmasına neden olacak bir tehlike olarak görülmekte ve bekâr erkekler için de uygun bir eş adayı olarak görülmemektedir. Toplumda dul kadına bakış açısı dizilere gerçekçi olarak yansımaktadır. Bazı durumlarda, dul kadının kötü olması gerekliliği durumu abartılarak kadına çeşitli yakıştırmaların yapıldığı da görülmektedir (Dönmez, 2008: 57-58).

Komşuluk ve arkadaşlık ilişkileri sosyal hayat kapsamı içerisinde görülmektedir. Mahalleden ayrılırken de komşulardan ve hakkı geçen kişilerden helallik istenmektedir. Arkadaşlar, birbirlerine yapılan iyilikleri karşılıksız bırakmamaktadır. Karakter, hastanede annesini görmesine yardımcı olan doktor arkadaşına bir hediye olarak teşekkür etmek istemektedir. Komşular, evinden bağırma sesleri gelen kadına yardımcı olabilmek için yanına gelir, çocukları teselli ederek yanlarına alırlar ve yatırır. Ceyda karakteri kendisine iyilik yapan Bahar'ın iyiliğini karşılıksız bırakmamak için onun polisler ile başının derde girmesini engellemeye çalışmakta ve bunun için daha evvelden tanıdığı arkadaşını karşısına almaktadır.

Mahalle kültürü, dizide vurgulanmaktadır. Yeni taşınan birine yardıma gidilir ve el birliği ile evi yerleştirilir. Evinde o gün yemek pişiremeyeceği düşünülerek yemeğe davet edilir. Yardım edilen kişi de karşılığında tatlı alarak teşekkür eder.



Resim 4.4. Mahalleye yeni taşınan kadına mahallenin gençleri yardımcı oluyor

Aynı mahallede yaşayan insanlar birbirlerini korumayı kendilerine görev edinmişlerdir. Kahvede çalışan adam, mahalleye yeni gelen ve güvenilmez hareketler

sergileyen adamı, kendi imkânları ile tanımaya çalışır. “Burası bizim mahallemiz yeni gelenleri merak eder, tanımaya çalışırız” der. Adam da, “delikanlılık iyidir” diyerek kendisini de delikanlı olarak tanımlamaktadır. Sorulara verdiği kaçamak cevaplar ile güvenilmez davranışlarını devam ettirir ve sonucunda mahalle sakinleri, adama karşı mesafelerini korumaktadırlar.

Kişilerin arkadaşlık komşuluk ya da akrabalık ilişkileri olmaksızın birbirlerine yardımcı olmaya çalıştıkları da görülmektedir. Taksici kadınların konuşmasına kulak vererek yorum yapıp olayla ilgili karakteri teselli etmeye çalışırken; pazardaki kadın ve erkekler de kaybolan çocuğu aramak için kadınlara yardım için beraber şarkı söylerken görülür. Büyük şehirde yaşıyor olmanın zor olması konusu da arkadaş ve komşuluk ilişkilerini olumsuz etkileyen bir durum olarak görülmektedir. Karakterin, ihtiyacı olduğu zaman insanların yanında olamamaktan onlara destek olamamaktan ve hayatın koşturması içerisinde çocuklarına, kendine ve diğerlerine yeterince zaman ayıramıyor olmaktan yakınıldığı görülmektedir.

Potansiyel olarak en tehlikeli kadın, cinsel ilişki tecrübesi olandır. Evli kadınlar, cinsel arzularının karşılanmaması haline tahammül etmekte, daha çok zorluk çekerler. Özellikle, kocası yanında olmayan evli kadın, erkekler için tehdit oluşturur: “Kocası olmayan evli kadınların yanına gitmeyin. Çünkü şeytan nefsinize girer ve vücudunuza kan basar.” (Doğan, 2016: 65).

İki çocuklu ve dul bir kadın olmak, evlenmemiş ve güçlü kuvvetli bir erkek tarafından seilmeye ya da evlenilmeye bir engel olarak görülmektedir. Kadın ve erkek karakterler tarafından bunun vurgulandığı görülmektedir. Dul kadının adamı elde edebilmek için onu evine alarak ihtiyaçlarını karşıladığı düşüncesi, bu hareketin gerçekleştiği görülmesi de hakkında konuşulmaktadır. Kadın da kendisini, dul ve çocuklu olduğu için evlenmemiş adama layık görmemektedir. Bunu arkadaşına söyleminde dile getirmektedir. Dul kadın karaktere ailesi tarafından layık görülen erkek 60 yaşında bir adamdır ve kadın ailesi tarafından bu adam ile evlenmeye zorlanmaktadır.

Çocukları ile yaşayan dul kadının hakkında dedikodu yapan ve onu bekâr bir erkeğe layık görmeyen komşu, kadını yalnız başına binanın merdivenlerinde otururken gördüğü zaman yanına oturup onunla bekler. Kadının hakkında konuşmuş olsa da, mahallenin bir sakini olduğu için koruma içgüdüğü ile gece vakti yalnız başına oturmaması için gidene kadar yanında beklediği görülür.

Kadının dul olması, iyi bir insan bile olsa, hiç evlenmemiş bir erkek tarafından sevilip eş olarak görülmesine engel olarak görülmektedir. İki çocuklu, dul üstelik de hasta olduğu için yaşayıp yaşamayacağı belli olmayan bir kadına duyulan sevgiyi yanlış bulan ve bu sebeple oğlunu eleştiren bir baba görülmektedir. Baba, “sen o kadını ben de seni düşünüyorum” diyerek oğlunu uyarmaktadır.

Parkta, çocukların babalarının omzuna çıktığını gören çocuk, üzülür. Bunu gören erkek, çocuğu omzuna alır ve onu mutlu etmek ister. Bu durumdan rahatsız olan adamın babası, “mahalleli görse ne der” diye söylenmeye başlar. Bunu duyan yalnız anne, çocuğunu indirip adama korkmamasını oğlu ile arasında bir şey olamayacağını, kendisinin hasta ve dul olduğunu söyler. Adam da kadını düşündüğünü çünkü erkeğin değil kadının adının çıkacağını söyler. Kadının manevi babası ise bunu bir terbiyesizlik olarak kabul eder ve adamdan bu şekilde konuşmamasını rica eder.

Kadın karakter, arabaya bindiği zaman mahallelinin haklarında dedikodu yapmasından çekindiğini dile getirmektedir. Bir kadın ve bir erkeği arabada yalnız başına otururken görenlerin sebebini bilmeden konuşup yargılayacaklarını söyleyerek erkekten arabayı sürüp mahalleden çıkmasını ister.

Kadın karakterin hastaneye yatması gerektiğinde yanında refakatçi kalmak isteyen erkeğe, diğer kadın karakter karşı çıkar. Bunun, “elalem” tarafından konuşulacağını dile getirip “komşu ya da ev sahibi mi diyeceğiz” diye sorar. Millet olarak, meraklı olduğumuzu ve ölüm döşeğinde dahi olsak kimin kiminle nerede ne yaptığını öğrenmek istediğimizi dile getirir.

Erkeklerin fiziksel olarak daha güçlü ve rasyonel düşünebilen varlıklar olmaları, ataerkil toplumlarda onların kadınlar üzerinde hâkimiyet kurmalarını meşrulaştırmıştır. Tersine kadınların hassas, duygusal ve korunmaya muhtaç olmaları ise hükmedilmelerine ve güvensiz bir tür olarak algılanmalarına sebep olarak görülmektedir. Duygusal olmaları kadınları kültürel ve dinsel yaklaşımlara göre güvenilmez tanımlanmıştır (Yıldırım, 2016: 21).

Erkekler, ataerkil yapı içerisinde kadınlar gibi kısıtlanmış değillerdir. Kadınlar, her an erkeğin kontrolü altındadırlar ve her kadın en az bir erkek tarafından (baba, eş, kardeş, akraba, arkadaş, komşu vb.) korunmaktadır. Tüm hareketleri o erkek ve onun üstünde olarak da hâkim ideoloji tarafından denetlenip sınırlandırılmaktadır (Demren, 2001: 4). Kadın, “namusun taşıyıcısı” olduğu için korunması gereken bir şey olarak düşünülür, bu nedenle kendisini muhafaza edecek baba, erkek kardeşler, ya da koca gibi namus bekçilerine ihtiyaç duymaktadır. Bu bağlamda kadının toplum hiyerarşisindeki yeri de hep son sıralardadır (Kutlu, 2010: 48).

Baba figürü olarak görülen erkek karakterin evde yalnız olduğunu, karısının gidemeyeceğini öğrenen kadın, adama yardımcı olabileceğini, çayını çorbasını pişireceğini söyleyerek kadına yardımcı olmaya çalışmaktadır. Kadın, hiçbir kan bağı olmasa da babası gibi gördüğü adama yalnız bırakmayarak sahip çıkmaktadır.

Çocuklu ve dul bir kadının yaşamını devam ettirebilmesi ve çocuklarına bakabilmesi için bir erkeğin korumasına ihtiyacı vardır düşüncesinin baskın olmasa da alt mesaj olarak verildiği görülmektedir. Aynı durumda olan ve başka bir erkek ile evlenmeyi reddeden kadın, maddi ve manevi olarak yıkım içerisinde görülürken

evlenmiş olan kadın ve çocukları her şeye sahip olarak gösterilmektedir. Evlenen kadının çocukları eskiden aç karnına yatarken şimdi video izlemek için telefonun ekranını yeterli bulmayıp bilgisayarı istemektedir. Bu kadının ağzından, “iyi ki evlenmiş kurtulmuşum, inşallah sen de kurtulursun” cümlesini duyarız. Yine aynı kadın karakterin, arkadaşının başında onu koruyup kollayan bir erkeğin olmasının gerekli olduğunu dile getirdiğini görülmektedir.

Dizideki erkek karakter, iki çocuklu yalnız kadın karakteri korumak amacıyla müzikhole gitmesinin doğru olmayacağını dile getirmiş ve buna engel olmaya çalışmıştır. Öyle bir kadının, pis ve sarhoş insanların olduğu ortamda bulunmasının yanlış olduğuna inanmaktadır ve kadını koruma görevine soyunmuştur. Kadın ise bu korumaya karşı koyarak kendi kararını vermiş ve o müzikhole gitmiştir.

Yalnız bir kadın, taciz edildiğini iddia ettiği zaman yalan ya da doğru olduğuna bakılmaksızın erkek, diğer erkek ve kadınların tepkisine maruz kalmaktadır. Erkekler tarafından verilen tepki, fiziksel şiddet olarak görülürken kadınlar, sözlü olarak tepkilerini dile getirmektedir. Yalnız genç kadının namusu, erkekler tarafından korunmuş bunun sonucu vapurdan atılmaya kadar gitse de erkekler üzerlerine düşen görevi yerine getirmişlerdir. Ayrıca yine bu sahnede maça giden taraftarların kalabalık grup olarak tacizci adama saldırması holiganlık kavramını da izleyiciye düşündürmektedir.

Dizide kadınlar bazı durumlarda, kendi isteği ile erkek korumasına girmeyi kabul etmektedir. Ailesi ile kavga edip evden ayrılan kadın, ucuz ve tekin olmayan otellere bakar. Oralarda kalmasının, başına kötü şeylerin gelmesine sebep olabileceği düşüncesi ile kendine yakın hissettiği adamın evine sığınır. Adam da kadına sahip çıkarak dilediği kadar kalabileceğini söyler.

Kadınların korunmaya ihtiyaç duyuyor olmasının yanında dizide, kadınların erkekler tarafından sahiplenildiği durumlar da görülmektedir. Ataerkil yapıda, kadınların bir eşya gibi görülmesi ya da erkek türünün kendilerini kadınlardan üstün görmesi ve kadınları köle gibi kullanmaları durumları görülmektedir. Ataerkil yapıya uygun bir durum olarak adlandırılacak bu sahiplenme durumu, kadınların erkeğin hatalarını mazur görmesi, yaptığı yanlışlara susması, yeri geldiğinde dayak ve hakarete göz yumması gibi sonuçları doğurmaktadır. Erkek karakter, başkası ile evli olmasına rağmen kadına sahip olduğunu ve kadını bırakmayacağını dile getirmektedir. Kadın karakter de önceleri göz yumduğu bu duruma sonraları başkaldırmış adamdan kendisi ile evlenmesini istemiştir. Olumsuz cevap aldığı zaman da adamı hayatından çıkarmıştır. Bu başkaldırı, diğer kadın karakterlerin desteği sonucu gerçekleşmiştir. Kadınlar arasındaki bu dayanışma ile evrensel kızkardeşlik olgusuna vurgu yapıldığı söylenebilir.

Dizi karakterlerinin bazı batıl inanışlar sergiledikleri görülmektedir. Yapılan bir iş başarı ile giderken bir anda başarısız olması, karşıdakinin bakışına bağlanmaktadır. Bakışları ile nazar değdirdiği inanışı görülmektedir. Kadınların kendilerini aldattığını düşündükleri kocalarını ellerinde tutmak için büyücü ve

hocalara başvurdukları, onlardan medet umdukları görülmektedir. Dört yapraklı yoncanın uğur getirdiği düşüncesi ile bu ikonun kolye şeklinde doğum günü hediyesi olarak armağan edilmesi söz konusudur. Bir durumun sonucu beklenirken karakterlerin, olumlu olması için totem yaptıkları görülmektedir. Kötü bir durumdan bahsederken, kendi başlarına gelmemesi için karakterler tahtaya ya da dışlerine vurmaktadır.

İki kadın karakterin falcıya gittikleri ve ondan kaderleri ile ilgili ipuçları bekledikleri görülmektedir. Falcı kadının söylediklerini ciddiye alarak davranışlarını ona göre şekillendirirler. İstemedikleri bir şey söylediği zaman ise falcının yaşlılıktan şaşırıldığını dile getirip kulak ardı ederler. Bu kadınlar evde de kahve içerlerken, fal yatırıp birbirlerine fal bakarlar.

Bahar ve Sarp, bebek odası bakarlarken beğendikleri model pahalı olduğu için fotoğrafını alıp kendileri yaptırmayı düşünürler. Bahar, bunun hırsızlık olduğunu ve hamile iken bir şeyler çaldığında çocuğunun vücudunda onun şeklinde leke olacağına inandığını söyler. Sarp ise bu batıl düşünceye inanmaması gerektiğini dile getirir. Bahar, başkasının makasını kullandığı zaman makası geri verirken tükürür ve sahibinden de tükürmesini ister. Başka bir zamanda yine aynı karakter çocuklarına, ilk gece kaldıkları evde gördükleri rüyanın gerçek olacağına inandığını söyler ve çocukları da buna sevinerek uykuya dalarlar.

Ataerkil toplumsal yapıda kadınların kendilerine erkek arkadaş ya da sevgili edinmeleri hoş karşılanan bir durum değildir. Erkek egemen sistemde erkekler için kadın arkadaşlar sorun olmazken kadınlar için hayatlarındaki erkek sosyal arkadaşı bile olsa her zaman bir hakkında konuşulma sebebi olmaktadır. Dizideki kadın karakter, sevgilisi olduğunu söylediği erkeği eve getirir. Anne, adamı tanımak için ona sorular sorar, iletişim kurarken görülür. Baba ise daha ağır kalır ve sessiz olarak konuşmaları dinler, ciddiyetini korur. Ataerkil yapılı Türk Toplumunun yapısına bu hareketin uygun olmadığı söylenebilir. Bu erkeğin sonraki günlerde eve yeniden geldiği, genç kadının odasında yalnız oturdukları hatta annenin onlara meyve tabağı getirdiği görülmektedir.

Eve sevgilisi dediği adamı getirmesine karşı çıkmayan hatta onlara yiyecek ikram eden kadın, kızının sevgilisinin aldığı pahalı elbiseleri görünce buna karşı çıkmaktadır. Aldığı hediyeleri kabul etmiş olmasını tenezzül etmek olarak tanımlar ve bunu kızına yakıştıramadığını söyler. Hediyeleri veren kişinin aldığı aile terbiyesinin ve kendisinin kızına verdiği terbiyeyi sorgular. Bir kadına pahalı hediye almak ve kadının da pahalı hediyeleri ve parayı kabul etmiş olmasının doğru olmadığı vurgusu yapılmaktadır.

Düğünler, Türk örf ve adetlerinde yeri yadsınamaz bir toplumsal birliktelik mekânlarıdır. Dizi genelinde düğün, konusu birkaç kez görülmektedir. Bunlardan bir tanesinde gelin olan kadının ayakkabısının altına diğer kadınlarının isimlerini yazdıkları görülmektedir. Bu hareket toplumsal yapı içerisinde görülen ve bilinen bir harekettir. Gelin ve damadın düğüne giderken kullandıkları gelin arabaları da dizide

görülen bir olgudur. Araba süslenmiştir ve arkasına da teneke kutular bağlanmıştır. Araba süslenmesi, her yörede görülen bir durum olsa da teneke bağlanması bazı yörelerde görülen bir durumdur.

Çiftlerin evlenmeden evvel erkek tarafının kız evine giderek istemenin gerçekleşmesi kalıplaşmış bir durumdur. Kız isteme sahnesinde kadın ve adam, aileleri olmasa da kendi aralarında rol yaparak bu durumu telafi etmektedir. Altına, “925 ayar gümüş” yazılmış olan sepetin içine çikolata konulur, kadın kahve yapar ve adam, “Allah’ın emri Peygamberin kavli” cümlesini dile getirerek kızını kendisine ister. İmkânları olmasa da bunu yerine getirmelerini de “yapmazsak olmazdı” diyerek bu durumun gerekliliğini dile getirirler.

Düğünden önce yapılacak olan kız isteme, söz, nişan, kına gecesi gibi etkinliklerin yapılması gereklilik olarak görülmektedir. Çiftin bu aşamalardan hiç birinden geçmeden sadece düğün yapması erkek annesi tarafından yanlış görülüp diğerlerinin eksikliği vurgulanmaktadır.

Türk örf ve adetlerinde yer almayan bazı davranışlar dizide görülmektedir. Bunlardan bir tanesi doğum günü kutlamaları ve pastanın mumunun üflenmesi sırasında dilek tutulmasıdır. Doğum günü kutlaması yapılırken, şarkı söylenmektedir ve Batı kültüründe yer alan şarkının Türkçe ’ye uyarlanmış olanı söylenmektedir. Başka bir tanesi de, düğünlerde yer alan balonlar, gelinin sabahlık giyerek fotoğraflar çektirmesi ve düğünde düğün marşı ile giriş yapılması gibi modernleşme ve batılılaşma etkisiyle, kültürümüze yeni yeni girmeye başlayan hareketlerdir.

Bahar karakteri iş yaşantısında müdürü ile sorunlar yaşamakta ve haksızlıklara uğramaktadır. İş yerindeki diğer kadınlar ile konuşurken aslında çalışan olarak haklarını bilmedikleri özeleştirisini yapar. Müdürün her şeyi kılıfına uydurarak kendini haklı çıkaracak sonuçlara ulaşmasıyla, mağdur olur. Çalışanların haklarını bilmesi ve kulaktan dolma bilgiler ile yola çıkmamasını söyler. Yardımseverlik duyguları ve evrensel kızkardeşlik olgusu örneği olarak kadınlar, Bahar’ın yanında olarak onu müdüre karşı savunur ve hakkının yenmesine engel olmaya çalışırlar. Hukuki olarak çözüme ulaşamayacak durum, kadınların kendi arasındaki iş birliği sayesinde tatlıya bağlanır. Karşılığında da çalışanlar Bahar’dan hayır duası alırlar.

İş hayatı dışında sosyal yaşantılarında da kadınların birbirlerine destek oldukları görülmektedir. Eşinden ayrılan kadına destek olup çocukları ile sokakta kalmaması ve zor zamanlarını atlatması için yanlarına alır ve maddi manevi yardımcı olurlar. Ayrıca kadınlar kendilerine bir özeleştiride bulunurlar. Haklarını bilmedikleri için haklı iken haksız konuma düştüklerinden bahsederler. Birbirlerine destek olmak ve biri düştüğünde diğerlerinin gelip kaldırması konusunda bir gönül birliği oluştururlar. Yalnız anneler olan bu kadınlar, erkeklerden kendilerine fayda olmadığını ve birbirlerine destek olarak hayatta kalabileceklerini dile getirirler.

Kadın, çok yakından tanımasa dahi, aldatılan diğer bir kadına sahip çıkmaktadır. Erkeğe karşı çıkıp kadına destek olmakta ve kadına hemen adamı boşamasını söylemektedir. Kadına artık destekçisi olacağını ve birbirlerini ortak kaderlerinden dolayı kardeş olarak görerek ayakta durmaya çalışacaklarını dile getirir.

4.5. “KADIN” DİZİSİNDE TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİNİN SÖYLEMSEL İNŞASI: KISA BİR İNCELEME

Toplumsal roller, toplumsal yapıda kişilerden yapması ve yapmaması gereken davranışları belirlemek için ortaya çıkmış bir kavramdır. Rol kavramı ise, kişinin olması gereken kişi için kendisine yol gösterici olmaktadır. Bu roller zaman içerisinde toplumsal yapı özelliklerine göre şekillenmekte ve değişmektedir.

Kadın dizisinde toplumsal rollerin kadınlar için nasıl belirlendiğini, kadınların hangi rollere uyum sağlayıp hangilerine karşı çıktıklarını bu bölümde inceleyeceğiz.

Günümüzde farklı toplumsal cinsiyet temsillerinin en çarpıcı olanı yerli televizyon dizilerinin kahramanlarıdır. Dizide öyküyü hareket haline getiren karakterler, izleyici ile özdeşim kurma yoluyla yakınlık sağlar. Bu karakterler toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden kalıplanmıştır. Bu roller de dramanın temelini oluşturmaktadır. Dizilerde görülen kadın erkek arasındaki çatışma ya da birliktelik, dramatik anlatı temelli unsurlardan biridir (Özsoy, 2015: 16-17). Kadın dizi karakterlerinin, genellikle toplumsal cinsiyet rollerine uygun ve toplum tarafından kendisinden beklenen davranışları sergileyen kadınlar oldukları görülmektedir (Güngör, 2007:116).

Ailenin önemi dizide sıklıkla vurgulanmaktadır. Özellikle çocukların ruhsal gelişimi ve eğitimi konusunda bir aile içerisinde büyümelerinin daha faydalı olacağı düşüncesi hâkimdir. Annenin tek başına çocuklarının ihtiyaçları ve okulu konusunda zorlanıyor oluşu da bunu vurgulamaktadır.

Erkeklerin birbiri ile konuşarak halledeceği bir mesele söz konusu olduğu zaman, buna kadınları dâhil etmeme çabaları görülmektedir. Kadından beklenen davranış erkekler konuşurken buna karışmamasıyken, erkekten beklenen kadını olaya dâhil etmeden sorunu çözüme ulaştırmasıdır.

Toplumsal cinsiyet rolleri kadınların aleyhine tanımlanmaktadır. Erkeğin sorumlulukları evin geçimini sağlamak, korumak gibi yaşamsal temel ihtiyaçları sağlayarak aileyi temsil etmekle özdeş iken, kadın sadece ev içi görevler ile sınırlandırılmıştır. İki cins için beklentiler ve belirlenmiş alanlar farklıdır. Fiziksel güç olarak eşitlik reddedilerek erkeğin daha güçlü ve yetenekli kadının ise daha zayıf ve beceriksiz tanımlanmaktadır (Yıldırım, 2015: 94).

Erkek karakter tarafından kadının poşet taşımaya müsaade edilmediği görülmektedir. Kadına böyle şeyler yapmamasını, erkek olarak kendisinin yapacağını söyler. Erkek öldüğü zaman ise kadın bu işi kendisi yaparken görülebilir. Erkeğin olduğu durumda kadından yapmaması beklenen davranış, erkeğin yokluğunda mecbur kalarak yaptığı bir davranış durumuna dönüşmektedir.

Erkeğin rolü, kendisi varken kadına eşya taşıtmamaktadır. Taşıma işini erkekler üstlenip kadına engel olmakta ve kadından onlara su getirmesi eşyaları yerine yerleştirmesi gibi işleri yapmasını beklemektedirler. Güç gerektiren eşya taşıma işi erkeğe ait görülmektedir. Kadınların ev işleri yaptığı, yemek pişirdiği, eşya yerleştirdiği veya çamaşır işleri ile uğraştığı zamanlarda da erkeklerin çocuklar ile deniz kenarı, park ya da markette olduğu görülmektedir.

Ataerkil aile düzeninde erkeğin gururu, kadın üzerinde kurulan egemenliğe dayanır. Erkeklik kimliği bir kadına sahip olmakla kazanılır. Bunun birinci koşulu, kadının erkeğe boyun eğmesidir. İkinci koşul ise, evin geçiminin erkek tarafından sağlanmasıdır (Akt. Kutlu, 2010: 45).

Erkek karakter, dost hayatı yaşadığı kadını kendisine ait olarak adlandırmaktadır. Her şeyine karışıp, dövmekte ve hakaret etmektedir. Kadın, durumu kabullenip sesini çıkarmamaktadır. Erkek, kendisine ait olan kadın için tehlike olarak gördüğü kişileri de tehdit etmekten çekinmemektedir. Dayağa karşı koymak isteyen komşu kadına kimse destek olmamakta, bu tehlikeli adama kimse bulaşmak istememektedir. Kadın, hırsız olduğu yalanını uydurup bağırarak adamın durmasını sağlar ve adam dayağı bırakır. Erkek karakter ne komşudan ne de başka birinden korkmazken polisten korktuğu görülmektedir. Kamusal gücün, bu zorba erkek üzerinde egemen olduğu yorumlaması yapılabilir. Toplumun üyelerinin değil de devletin gücünden korkarak davranışlarını o anlık bıraktığı görülmektedir.



Resim 4.5. Erkek beraber yaşadığı kadına şiddet uyguluyor

Erkek karakter, evliyken başka bir kadınla görüştüğünü bunun yanlış bir şey olmadığını düşünerek anlatmaktadır. Bu erkek karakter eşinden boşanmış ve sevgilisi ile beraber yaşamaktadır. Aynı zamanda da evli bir kadına kur yaparak ondan hoşlandığını dile getirmektedir. Evlilik kavramının kutsal olarak görüldüğü ve kadın

ve erkekten ona uygun olarak davranması gerektiği beklendiği için, erkeğin kendisinden beklenen rollere karşı geldiği görülmektedir.

Ataerkil Türk aile yapısına uygun olarak, sinemada ve uzantısı olarak yerli dramalarda baba imgesi ailenin reisi olarak sunulmaktadır. Ekonomik gücü elinde bulunduran erkek, “evin direği” olarak görülürken kadından daha saygın ve güçlü olarak konumlandırılmaktadır (Kaplan, 2004: 33).

Erkeklerden, gidilen yerlerde hesabı ödemesi beklenmektedir. Genç sevgililer, kahvaltıya gittiklerinde erkeğin giderken hesabı ödediği görülmektedir. Aile olarak gidilen çay bahçesinde kalkılacağı zaman kadın eşine hesabı ödemesini söyler ve erkek ödemeyi yapmaktadır.

Erkeklere yapmak istemedikleri bir hareketi yaptırmak isterken teşvik etmek için “erkek ol biraz” dendiği görülmektedir. Erkekten beklenen davranış her şeyi yapabilmesi ve korkusuzca her şeye karşı koyabilmesidir. Bu sözün bir kadın tarafından söylenmesi de erkeğin kadın tarafından güç olarak üstün kabul edilmesi manasına gelmektedir.

Erkeğin duygusal olması, hassasiyetlerinin olması en büyük zaaf olarak görülmektedir. Erkek, bağımsız ve güçlü erkek figürüne göre yetiştirilmektedir. Kız çocuğu ise duygularını belirgin olarak yaşaması konusunda kısıtlanmamaktadır. Duygusallığı ve hassasiyetleri, kadınların kimliğini oluşturur. Duygu ve hisler her iki cinste de doğuştan vardır ama erkek, duygularını sınırlandırarak sert bir kalıba dönüştürüp kendi benliğinden ayrılarak sınırlandırmaktadır. Böylece toplumsal cinsiyet, erkeği farkında olmadan duygusal kimliğinden uzaklaştırmakta ve duygularını köreltmektedir (Yıldırım, 2015: 97).

Erkeklerin ağlamayı bir güçsüzlük gösterisi olarak kabul ettikleri ve bu sebeple de ağlamaktan kaçındıkları görülmektedir. Ağladıklarının görülmesi durumunda da ağlamayı başka nedenlere bağlamakta ya da kimsenin olmadığı bir köşeye saklanarak ağlamaktadırlar. Kadınların göz yaşları ise sürekli olarak görülmektedir. Melodram türünün gözyaşı ile özdeşleşmesi ve kadına ait bir tür olarak görülmesi bu durumun sebebi olarak nitelendirilebilir. Ayrıca erkekten beklenen güçlü olması ve zayıflık göstergesi olan gözyaşlarını tutmasıdır, güçsüz olmak kadına ait bir özelliktir yorumlaması da yapılabilir.

Kadınlar, duygu değişimlerini erkeklerden daha fazla ve çabuk yaşamaktadır. Kadınlar bazı durumlara olması gerekenden fazla ya da aşırı tepkiler verebilir. Kadının bu davranışı sergilemesi, diğer kadın karakter tarafından özel gününde olmasına bağlanmaktadır. Kadın ağlıyorken bu yorum karşısında bir anda gülmeye başlar ve olayın etkisinden kurtulmaya çalışır.

Baba olan erkek karakter, çocuğunu parka götürüp onunla oyun oynadığı için kendini görevini yapmış olarak adlandırmaktadır. Bunun karşılığı olarak da karısından artık kendisine karışmamasını beklemekte ve maç izlemek istediğini dile getirmektedir. Baba, görevini yerine getirdikten sonra maç izlediği süre boyunca

kendini görevinden azat etmekte ve karısından da bunu anlamasını beklemektedir. Annelik görevi ise bitmek bilmez sürekli devam etmektedir.

Çocukların gelişimi ve ihtiyaçlarının karşılanmasında, baba figürünün önemli bir yere sahip olduğu görülmektedir. Çocuk, babanın özlemine babaya en yakın gördüğü kişi ile dindirmeye çalışmaktadır. Baba eksikliğini okulda yaşamamak için, baba figürü olarak gördüğü adamın, babası olduğu yalanını söylemekte ve adamı aileden birisi olarak görmektedir. Annenin, elinden geleni yaparak baba yokluğunu hissettirmemeye çalışsa da çocukların baba özlemi çektikleri görülmektedir.

Babalık rolü, istenmediği zaman bir kenara bırakılabilecek bir rol olarak görülmemektedir. Baba, hayatlarında olmasa dahi, çocukların babası olmaya devam etmektedir. Çocukların, hayatına yeniden girdiğinde ise o zamana kadar baba figürü olarak gördükleri kişinin yerine, babalarını tercih ettikleri görülmektedir. Yıllardır hayatlarında olmadığı çocuklarının ailesi olduğunu söyleyen baba rolündeki karaktere, kadın karakter karşı çıkmaktadır. Sadece lafta babası olmanın bir çocuğu tanımaya yeterli olmayacağını, her zaman yanında olan, çocukla vakit geçiren ve çocuğu tanıyan kişinin ailesi olduğunu savunmaktadır.

Evlilik kadına, erkekte daha ağır yük yüklemektedir. Özellikle annelik görevi kadını dış dünya ile bağlarını koparmasına yol açmaktadır. Kadın, annelik kurumu aracılığı ile erkeğe bağımlı kılınmaktadır. Erkek ev içinde kadın işlerinden uzak durur çünkü cinsiyet rolleri erkeğin görev alanını para kazanmakla sınırlandırmıştır. Ev içi sıradan işleri yapmak erkek ve erkeklik için aykırı gelmektedir (Yıldırım, 2015: 97).

Kadın için, ev içine hapsedilme durumu söz konusudur. Kadın, anne olduktan sonra görevleri daha da artmakta, ev işlerinin yanında annelik görevlerini de yerine getirirken görülmektedir. Eşi iki işte çalışarak karısına ve çocuğuna bakıyor olsa dahi kadın, çalışmaz ev ve çocukla ilgilenmektedir.

Toplumda kadına genel olarak belirlenen yazgı evlilik olarak görülmektedir. Bugün dahi, kadınların sorunları genel olarak evlilik kaynaklı olarak görülmektedir. Bekâr olan kadınların da evlilik üzerinden değerlendirildikleri görülmektedir (Beauvoir, 1993: 1). Evli kadın, kocasına olan görevlerini ve sorumluluklarını yerine getirdiği; ondan sahip olduğu çocuğa sahip çıkıp, çocuğunu yetiştirdiği sürece kocasından kendi sorumluluklarını yerine getirmesini bekleyebilir.

Kadının yeri kocasının yanındır mesajı dizide verilmektedir. Kadın, kocası kendisini artık sevmiyor olsa ya da maddi imkânsızlıklar içinde olsa da kocasının yanında olmak zorundadır. Eşinden uzakta bulunan kadın ansızın kocasının yanına gelir ve kocası ona bunun nedeni sorduğu zaman yerinin kocasının yanı olduğunu dile getirmektedir.

İki çocuklu kadın karakter, eşi ile babasının anlaşamadığı durumda eşini desteklemektedir. Babası, tek çocuğunu kaybetmemek için dil dökmektedir ama

kadın, “Benim yerim eşimin, çocuklarımın yeri de babalarının yanındır.” diyerek kararını vermektedir. Bu durum üzerinden kadının yerinin kocasının yanı olduğu ve çocuklarını da babaları ile aile içinde büyütmek istediği yorumlaması yapılabilir. Bu kadın eşine, kendisini bırakıp giderse yaşayamayacağını söylemektedir. Kadının, iki çocuğunu düşünmeden eşine bu lafı kullanması çocuklarından ziyade eşine bağlı olduğunu göstermektedir.

Kadından beklenen davranış, eşine sadık kalmasıdır. Kadın, sevgi ve saygı gördüğü eşini “iyi” olarak nitelendirmekte ve bu eşe sahip olduğu için kendini şanslı görmektedir. Ondan öncesine yaşadığı kötü olayları kafasında silmiş ve eşine yeni yaşantısı için minnettar olmuştur. Eşi öldüğü zaman ise tükenmiş olmasına rağmen hala eşine sadık kalmaya devam etmiştir.

Ölmüş olmasına rağmen dört sene boyunca eşine sadık kalmış olan kadın karakter, alyansını hala parmağında taşımaktadır. Aldatıldığı düşüncesi ortaya çıktığı zaman yine alyansını taşımaya devam etmekte ancak kendisini aldatan kadının kardeşi olduğunu öğrendiği zaman alyansı çıkarıp bir kutuya koymaktadır. Kendisine sadık kalmamış olan eşine bir noktaya kadar anlayış gösterebilen kadın, kardeşi tarafından da aldatıldığını öğrendiği zaman eşini sevmekten vazgeçmektedir.

Evli kadın karakter, kendisinden beklenmeyecek bir harekette bulunarak kendisine kur yapan erkeğe karşılık vermektedir. Onunla dışarıya çıkmayı kabul eder ve öpüşürler. Kadın bunu yanlış olarak niteler fakat “Toplum dayatması gibi şeyler yüzünden değil, sen iyi bir insan değilsin. Bu sebeple yanlış.” diyerek açıklamaktadır. Kadının, toplumun kendisinden beklediği davranışları hiçe saydığı yorumlaması yapılabilir.

Kadın, erkeğe ilgi göstermelidir düşüncesi bulunmaktadır. Erkek karısı tarafından ilgiye ihtiyaç duyduğunu dile getirmekte ve çocuğa gösterdiği ilgiyi kendisine de göstermesini dilemektedir. Eşine olan sitemini de herkesin çocuğunu sevdiğini bunun yanlış olmadığını ama onun eşini de sevdiğini söyleyerek dile getirmektedir. Bu erkek karakter eşine sevgisini ilgisini gösteren ve evladına da her türlü desteğini veren bir eş ve baba figürüdür.

Erkeklerin de kadınlara gereken değeri vermedikleri görülmektedir. Bu durum kadın karakterler tarafından eleştirilmektedir. Erkeklerin, ilk zamanlarda kadını el üstünde tuttıklarını fakat sonrasında bir kenara attıklarını dile getirmektedirler. Bütün erkeklerin böyle olduğunu savunan kadın karaktere bir diğeri, iyilerinin de olduğunu fakat kendilerinin karşılaşmadığını dile getirerek karşı çıkmaktadır.

Eşlerin birbirlerine destek olmak için fedakârlıklar yapmaları beklenmektedir. Kadın, hastanede kalan eşini yalnız bırakıp eve gidip dinlenmenin içine sinmediğini dile getirerek eşinin kendisini bırakmayacağını da eklemektedir. Eşinin yanında kalarak bir ihtiyacı olursa hemen yardımcı olabilmek istediğini söyleyerek yanında kalamasa da geceyi hastanede geçirmektedir.

Kadın yeni evli olduğu zamanlarda kendisine özen göstermeli ve eşi ile sürekli ilgilenmelidir. Evliliğin nasıl başlarsa öyle gideceği düşüncesi hâkim olduğundan kadına heyecanlarını ilk günden itibaren korumaları öğütlenmektedir. Uzun süreli evliliği olan kadın bu konuda kendisini öğüt verebilecek kapasitede olarak görmektedir. Buna dayanarak, yeni evli kadına kendine bakmasını, güzel giyinmesini ve eşi ile hep tatlı dille konuşmasını öğütlemektedir.

Kadın ve erkek arasında doğuştan gelen biyolojik farklılıklar, kişinin içinde sosyalleştiği topluma bağlı olarak yeniden yorumlanır ve değişime uğrar. Toplum, kadın ve erkeğe farklı davranmakta, onlara farklı özellikler ve sorumluluklar yüklemektedir. Örneğin, kadın ev işlerinden sorumluyken, erkekten ailenin geçimini sağlaması beklenir. Kadının çalışarak evin geçimine katkıda bulunduğu durumlarda bile, iş dönüşü kadının yeri mutfak olmaktadır. Toplumsal cinsiyetin temelinde kadın ve erkek arasında bu örnekte de görüldüğü gibi sosyal eşitsizlikler bulunmaktadır (Kutlu, 2010: 42).

Temizlik işleri evde kadının sorumluluğunda olarak görülmektedir. Erkek karakterlerden bir tanesi, elektrik süpürgesinin erkekleri evden kaçırmak için icat edildiğini söylemesi bunun göstergesidir. Kadınların, erkekleri evden göndermek istedikleri zaman elektrik süpürgesini meydana çıkardığını dile getirmiştir. Kadınlara ait olarak gösterilen elektrik süpürgesi de ev işlerini kadına ait bir iş olarak adlandırılmasının başka bir göstergesi olarak kabul edilebilir.

Okulda, sofraya toplama işlerinin kadına ait bir iş olduğunu, arkadaşından öğrenmiş olan çocuk bunu evde dile getirmektedir. Erkek karakter de ev işi yapmanın kadın ya da erkek olmak ile alakası olmadığını, özgür iradesi ile eşine yardım etmek istediğini ve doğru olanın bu olduğunu dile getirmektedir. Çocuk, sofrayı toplarken kadına yardım etmekte ve bunun karşılığında da kadından bir aferin almaktadır.

Kadınların kahve kültüründe yeri bulunmamaktadır. Kahveler sadece erkeklere ait olarak görülmektedir. Bu sebeple kahveye gelip tavla oynamak isteyen kadına, kahveci tarafından karşı çıkılmaktadır. Kadın haliyle bunu yapamayan kahveciye, “ben kadın halimle her şeyi yapabildiğime göre, bence bunu da yapabilirim” diyerek meydan okur. Tavla oynarlar ve kadın kazanırken bütün mahalle erkekleri de buna şahit olur.

İçki içilmesi, kadın ve erkek için de olası bir durum olarak gösterilmektedir. Erkekler, meyhanede oturmuş içkilerini yudumlarırken kadınlar, evde kendi ortamlarında içkilerini yudumlarırken görülmektedir. Kadınların alanı olarak kabul edilen ev içinde kadınların istedikleri gibi içki içebilme durumları söz konusudur.

Yalnız yaşayan iki kadının gece vakti dışarı çıkmaları, komşuları tarafından yanlış yorumlanmaktadır. Komşular, kadınlar hakkında namuslu göründüklerini fakat aslında korkulması gereken kişilerin onlar oldukları şeklinde konuşmaktadır. Ayrıca manevi baba olarak gördükleri adamın evlerine girip çıkması hakkında da

konusmaktadır. Bekâr kadınların evlerinde erkeklerin olmaması ve geceleri dışarıya çıkmamaları onlardan beklenen davranışlardır ve bu davranışlara karşı geldikleri takdirde haklarında kötü yorumlar yapılmaktadır.

Toplumsal cinsiyete göre belirlenmiş rollerin canlanmasında, toplumun kadın ve erkekte beklediği davranışların farklı olması bağlamında rollerin de birbirleriyle örtüşmesini bekledikleri söylenebilmektedir. Kadından beklenen kadınlık rolü annelik rolü ile erkekte beklenen erkeklik rolü de babalık rolü ile örtüşmektedir. Örneğin bir anneden beklenen çocuklarını yetiştirme, koruma ve kollama gibi biyolojik ve toplumsal görevlerinin yanı sıra anneliğe özgü bir ölçüde evrensel yaklaşımları göstermesi gerçekte annelik (analık) statüsünün kendi dışındaki rol beklentileri ile yakından ilgilidir. Bu rollerin gereği gibi yerine getirilmeye çalışılması beklentilere uygun bir “annelik rolü” olarak kabul görecektir (Doğan, 1995: 99).

Toplumsal yapı içerisinde çocukların davranışlarından annelerin sorumlu tutuldukları görülmektedir. Anneler, çocuğun yetiştirilmesi ve sorumluluğu konusunda yetkili olan birinci kişidir. Bu sebeple çocuklara öğretilecek olan yeni kelimeler için ya da çocuklarla bir yere gidileceği zaman anneden izin alınması gerektiği karakter davranışları ile vurgulanmaktadır. Anne rolündeki karakter de çocukların izinsiz bir yere götürülmesi durumuna karşı durarak bu durumu desteklemektedir.

Anneler, çocukların yaralanması durumunda onlarla ilgilenip tedavisini yapması gereken kişiler olarak görülmektedir. Kan tutması rahatsızlığından dolayı dizi yaralanan çocuğuna yardımcı olamayan anneye, tedavi görmesi ve çocuğu ile ilgilenmesi söylenmektedir. Kadın da anne olarak çocuğunun ihtiyacını karşılayamadığı için suçluluk duyarak çocuğundan özür dilemektedir.

Çocuğunun rahatsızlandığı durumda babanın, çocuğunun neyi olduğunu anlayamaması ve arkadaşı olan bir anneden yardım istediği görülmektedir. Baba, çocuğu ile çok ilgili olarak görülse de hastalık durumunda çareyi bir anneden yardım olarak bulmaktadır. Kadın, çocuğun derdinin ne olduğunu hemen anlar ve yardımcı olur. Babalar, hastalık ve sıkıntıları konusunda çocuklarına anneler kadar yardımcı olamamaktadır ve anneler daha faydalıdır. Baba, eve döndüğü zaman eşine çocuğunun yaşadığını ve annesine ihtiyacı olduğunu anlatmak ister ama kadın yorgun olduğunu ve annelik yapmak istemediğini dile getirir. Kadının annelik ve eşlik rolünü reddettiği görülmektedir.

Bebeğin banyo yaptırılması konusunda anne ve baba arasında bir tartışma geçmektedir. Baba, doğuştan gelen bir yeteneği olduğunu savunduğu anneden bebeği yıkmasını beklemektedir. Anne ise ilk çocuğu olması sebebiyle ve çocuğunun ufak olması sebebiyle ona zarar vermekten çekinmektedir. Erkek, kadının annelik rolünü yerine getirip doğuştan getirdiği içgüdüleriyle bebeği yıkmasını beklemektedir. Annenin tek düşündüğü şey çocuğuna zarar vermemektir.

Anneler, yemek sofralarında da fedakârlıklarını göstermek durumundadır. Yemek pay edilirken önce çocuklara verilir ve eğer tekrar isterlerse diye bir tabaklık daha mutlaka artırılır. Kadın karakter, kendisi de annesinden böyle gördüğünü söyleyerek pasta yerken kendisine ince bir dilim keserek almaktadır.

Annelerin, çocukları için okulda kermes zamanlarında yiyecek şeyler yapmak konusunda sorumlulukları bulunmaktadır. Modern ve feminist olarak nitelendirilen kadın karakter, kadınlara bunun dayatılmasından şikâyet etmektedir. Kocasını, “Bunun nesi yanlış, çocuğuna bir şeyler pişirmenin neresi yanlış?” diye sorduğunda “Yanlış olan pişirmek değil. Çocuğun gözünde anneyi kurabiye, pasta pişiren varlık olarak resmetmek yanlış.” diyerek cevap vermektedir. Kadınların kendilerini bu zamanlarda kurabiye pişiremedikleri için suçlu hissetmemesi gerektiğini ve canları istediği zaman kurabiye pişirmelerini savunmaktadır. Eşinin çocuğa da ben bakarım kurabiyeyi de ben yaparım diyerek çıkışması üzerine de, “Bunları ben de yapabilirim ama biri bana buyurduğu zaman değil canım istediğinde yaparım.” diyerek cevap vermektedir. Çocuğun duyması ve kurabiye istemediğini dile getirmesi üzerine de tartışma sona erer. Anneden, okuldaki kermes ya da panayır zamanlarında yiyecek şeyler yapması beklenmektedir. Yapmaya karşı çıkan kadın da eşi tarafından bile eleştirilmektedir.

Anne olmanın, her şeyi biliyor olmayı gerektirdiği çıkarımı dizide yapılmaktadır. Annesine soru soran çocuk annesinden bilmediği cevabını aldığı zaman, “Ama sen annesin, bilirsin.” diye cevap verir.

Anne olmanın her zaman güçlü olmak gerektiği ve sorunlar yaşasa dahi bunların karşısında çocuklarını düşünerek ayakta durması gerekliliği vurgulanmaktadır. Sorunlar yaşayan kadın karakter teselli edilirken çocukları kullanılmaktadır. Kadın, karşı koyacak gücü olmasa bile anne olduğu için savaşmak zorunda olarak görülmektedir.

Aile konulu melodramlarda kadın genellikle kendini feda ederken görülmektedir. Kadın aileyi ve toplumsal yapıyı korumak amacıyla var olduğunu düşünmektedir. Kadın olma özelliklerinin en başında gelen “kendinden vazgeçme” ile kadın, fedakârlık temasına tamamen uygun olan tür olarak görülmektedir (Abisel, 2005: 209). Annelik, kutsaldır. Anneler, fedakârdır, vericidir ve iyidir. Anneler, çocuklarının varlığı için kendi varlığını hiçe sayabilir (Uzel, 2008: 78).

Ataerkil toplum yapısı içerisinde bekâr bir anne olmanın zorluğu vurgulanmaktadır. Kadın, kocası yanında iken kendine zaman ayırmakta, saç ve makyajını yapmakta, farklı kıyafetler giymekte ve ayna karşısında zaman geçirirken görülmektedir. Kocanın yokluğu sonucunda iki çocuğun ve evin sorumluluğunu alan kadın, ne kendine bakabilmekte ne de yeni kıyafetler alabilmektedir. Her gün aynı kıyafetleri giyerken ve saçlarını özensiz olarak toplarken görülmektedir. Bunun sebebi maddi imkânsızlık olarak görülebilir. Burada izleyiciye, başında bir erkek olduğu zaman farklı olacağı mesajı verilmektedir ve kadından beklenen davranış, bir erkek ile evlenerek çocuklarını ve kendisini zorluklardan kurtarmaktır.

Dizilerde yansıtılan cinsiyetçi iş bölümünün varlığını, işteki konumu ne olursa olsun kadının yine de evde ve aile içerisinde daha çok gösterilmesi durumu kanıtlamaktadır (Uzel, 2008: 77). Yerli dizilerdeki kadınların çalışması, kadınlık görevlerini yerine getirmesine engel olarak görülmemektedir. Kadın, sahip olduğu fedakâr eş ve anne rolleri dolayısıyla tüm gün işi için emek verdikten sonra, ailesi ve varsa çocukları için emek vermeye devam etmektedir.

Anne olan kadın, eşi ya da ailesi olmadığı zaman çalışmak zorunda kalabilmektedir. Böyle bir durumda da kadının yapabileceği işler etraftaki yakınları tarafından belirlenmektedir. Pavyonda çalışmak anne olan bir kadının yapabileceği bir iş olarak görülmemektedir. İki çocuklu bir kadının, bulaşık yıkamak için bile olsa, sarhoş erkeklerin bulunduğu ortamda çalışması ve kazanması hoş karşılanmamaktadır. Kadın da bu görüşleri doğru bularak oradaki iş için görüşmeye gitmez.

Mesleki statü olarak diğer kadınlardan üstün olan kadın karakter, eski erkek arkadaşının çocukları ile kendi çocuğunun bir araya gelmesi fikrine sıcak bakmayıp bunu kabul etmemektedir. Mesleği ya da eğitimi, kadının toplumsal yargıları önemsemesine bir engel oluşturmamaktadır. Kadından beklenen eski erkek arkadaşı ile görüşmemesi ya da beraber çalışmak zorunda kaldığında mümkün olduğu kadar az bir araya gelmesidir. Kadın da bunu gerçekleştirmektedir.

Meslekleri ve eğitim seviyeleri belli olan kişilerden beklenen, kendilerine uygun insanlar ile beraber olmalarıdır. Doktor olan kadının memur olan kocasının kendisine uygun olmadığı diğer doktor arkadaşları tarafından eleştirilmektedir. Oysa kadın, kocasının iyi bir eş ve iyi bir baba olduğunu söyleyerek bunların mesleğinden daha önemli olduğunu dile getirir. Erkek kendi rollerini yerine getirdiği sürece, kadın için eğitim seviyesi ya da mesleği çok önem teşkil etmemektedir.

Rollerine karşı çıkan ve bu dayatmalara karşı öfke besleyen kadın karakterin eşi, kadınların bir araya gelerek yaptıkları günlere karşı aşağılayıcı bir cümle kurar. Kadın eşine, “Kadınlar bir araya geldiği zaman kısır yiyip dedikodu yapıyor da erkekler bir araya geldiklerinde bilim, sanat, felsefe mi konuşuyor?” diyerek karşı çıkar. Ayrıca dedikodu yaparak rahatlamamanın, birbirine çıplak kadın fotoğrafları atmak ya da bir pozisyonu saatlerce tartışmaktan daha mantıklı olduğunu da dile getirmektedir. İkilinin tartışmaları çocuğun gelmesiyle sona erer.

Bu aykırı karakter, eşinden boşanmak istediğini dile getirir. Boşanmanın gerekçesi olarak da “sadece sıkıldım.” der. Eşinin, sadece sıkıldığı için çocuğunu babasız mı bırakmak istediğini sorması üzerine de sinirlenen kadın, “Boşanmak demek senin ölmen anlamına gelmiyor. Çocuğumuz babasız kalmayacak. Benim senden gönül rahatlığı ile boşanmam için aldatılmış ya da dayak yemiş mi olmam gerekiyor” diyerek bu görüşe karşı çıkar. Bu çiftin anneleri de evliliğin devamı için gerekli olan şeylere sahip oldukları için boşanmanın saçma olduğu düşüncesine sahiptir. Annelere göre, düzgün bir iş, güzel bir ev, sağlıklı bir çocuk ve anlayışlı bir

eş evliliğin devamı için yeterli olacaktır. Kadından da nankörlük etmeden kıymet bilmesini beklerler ancak kadın vazgeçmez.

Toplumsal cinsiyet rolleri ve melodram kalıplarının dizide yer alış biçimleri incelenmiş ve ardından ataerkil yapı özelliklerinin diziyeye yansımaları ele alınmıştır. Ataerkil yapı özellikleri ve toplumsal cinsiyet rollerinin, melodramatik kalıplar içerisinde desteklenerek izleyiciye sunulduğu görülmüştür. Çalışmanın temel araştırma alanı olan annelik görünümlerinin irdelenip yorumlanabilmesi açısından toplumsal cinsiyet rolleri ve ataerkil yapı özelliklerinin dizide desteklenmesi önemlidir. Bunun ardından yapılacak olan annelik rolleri görünümleri incelemesi daha kullanılabilir sonuçlar elde edilmesini sağlayacaktır.

4.6. MELODRAMATİK ANLATI İÇİNDE ANNELİK ROLÜNÜN SUNUMU: TEMATİK SÖYLEM ANALİZİ

Kadın kahramanlar televizyon dizilerinde önemli bir yere sahiptir. Bu kahramanlar kadınlık rollerini ve özelinde de annelik rollerini benimsetip öğretme görevi taşımaktadırlar. “Kadın” dizisi, adından da anlaşıldığı gibi temelde kadın kahraman üzerinden şekillenmektedir. Dizinin içeriğinde bunun dışında çok sayıda kadın ve anne karakteri vardır. Dizi bu kadın karakterler bakımından araştırabilir ve incelenebilir görülmüştür.

4.6.1. Dizideki Kadın Karakter Analizi

4.6.1.1. Bahar: Anne, eş, evlat, kardeş, arkadaş, sevgili

Bahar, otuzlu yaşlarının ortalarında iki çocuk annesi bir kadındır. Lise mezunu olan karakter ütüculük yaparak geçimini sağlamaktadır. Çocukları ile ilgili bir annedir ve onlara baba yokluğunu aratmamaya çalışmamaktadır. Hayatta karşılaştığı tüm zorluklara güçlü psikolojik yapısı ile göğüs geren ve çevresinde bulunan inanlara da bu davranışı aşılama çabasıyla çalışan bir kadındır. Pozitif kişilik özelliği ile çevresindeki insanların zaman içerisinde artış gösterdiği, sevenlerinin çoğaldığı görülmektedir. Hayatı çocuklarına bakabilmek amacıyla çalışmak ve onlarla ilgilenmek arasında geçtiği için sosyal hayatında herhangi bir aktivitesi görülmemektedir. Bahar’ın sahip olduğu arkadaşları işte tanıştığı Yeliz ve komşusu Ceyda’dır. Bu kadınlar ile aktivite olarak, ev içinde çay kahve içip sohbet ettikleri görülmektedir.

4.6.1.2. Hatice: Anne, eş

Hatice, ellili yaşlarda eşi ve kızıyla yaşayan bir kadındır. Eğitim durumu ile ilgili bilgi sahibi olmadığımız karakter bir otelde şef olarak çalışmaktadır. Önceki evliliğinden olan kızını eşinden ayrılırken terk etmiş ve bütün sevgisini şimdiki eşinden olan kızına vermiştir. Büyük kızından esirgediği tüm sevgiyi küçük kızına veriyor olması onun çocuğuna karşı bir suçluluk duygusu ve vicdan azabı yaşadığının göstergesi olarak kabul edilebilir. Eşine karşı daima anlayışlı ve sevgi dolu bir kadındır. Hayatı evi ve işi arasında geçerken sosyal hayatında herhangi bir hareketlilik görülmez.

4.6.1.3. Şirin: Kardeş, evlat

Şirin yirmili yaşlarının başında genç bir kadındır. Lise mezunu olan karakter güzel sanatlar fakültesinde okumak istediği için kursa giderek sınava hazırlanmaktadır. Şirin, annesine karşı beslediği aşırı sahiplenme duygusu sebebiyle ablasını kıskanmaktadır. Onun ablasına karşı takındığı hastalıklı ruh halinin en büyük göstergesi ablasının sahip olduğu her şeyi kocası dâhil elinden almak istemesidir. Bu ruh hali sebebi ile etrafındaki insanlar ondan hoşlanmamaktadır. Babası ile olan ilişkisinde annesine olduğu gibi bir sahiplenme söz konusu değildir ama babası ve ablası ilişkisini de kıskanmaktadır. Sosyal hayatında kurs dışında bir yerde görülmez. Sahip olduğu tek arkadaşı olan sevgilisi zaman içerisinde ondan uzaklaşır ve koparlar.

4.6.1.4. Jale: Anne, eş, doktor

Jale, otuzlu yaşlarının ortalarında evli bir kadındır. Bir hastanede doktorluk yapan Jale'nin Bora adında bir oğlu vardır. Evinde mutsuz olduğu gözlenen karakterin, çocuğu ile de fazla ilgili olduğu görülmez. Çocukla daha çok baba ilgilenmekte Jale daha çok hastanede görülmektedir. Jale, evlilik ve çocuk sahibi olmak ile ilgili pişmanlıklar yaşar. Evli ve bir çocuk annesi olmayı hayatı ve kariyerinin önüne koyulmuş bir engel olarak görmektedir. İş arkadaşları ve çevresinde bulunan sayılı insanlar tarafından mesafeli ve soğuk olarak tanımlanmaktadır. Jale'nin bir arkadaş sahibi olduğu görülmemektedir.

4.6.1.5. Yeliz: Anne, eş, arkadaş, evlat

Yeliz, otuzlu yaşlarının ortalarında olan dul bir kadındır. İki çocuk annesi olan Yeliz, Bahar ile aynı tekstil atölyesinde çalışarak çocuklarına ve annesine bakmaktadır. Hayattan umduğunu bulamadığı için karamsar olan Yeliz çocuklarını sevdiğini dile getirmesine her şeyin onlar için olduğunu söylemesine rağmen

çocukları ile ilgilenirken fazla görülmez. İkinci bir evlilik yapıp zengin biri ile hayatını birleştirdiği zaman biraz pozitif olmaya başlar ama eşi ile sorunlar yaşayıp boşanma aşamasına gelince yeniden karamsar olduğu görülür. Sağlam ve güçlü bir kadın olduğu söylenemez. Arkadaş çevresi Bahar ve Ceyda'dan ibarettir ve onlarla evde çay kahve içerek sohbet edip kendilerine zaman ayırırlar.

4.6.1.6. Ceyda: Anne, evlat, sevgili, arkadaş

Pavyonda şarkıcılık yapan Ceyda, otuzlu yaşlarında bir kadındır. Çok genç yaşta evlilik dışı ilişkiden sahip olduğu çocuğu ile ailesi tarafından görüştürülmez. Bu ilişki sebebi ile yaşadığı yerdeki insanlar ve ailesi tarafından orada istenmez ve İstanbul 'a gelir. Eğitim durumu hakkında bilgi sahibi olmadığı için herhangi bir meslek sahibi olmadığı için ve parası da olmadığı için şarkıcılık yaparak ve zengin adamların metresi olarak yaşamaktadır. Yaşadığı olumsuzluklar sonucunda hayata karşı hep ayakta kalmayı ve dik durmayı bilen bir kadındır. Yaptığı işi bırakmak başka bir iş yapmak ve yaşantısını değiştirmek ister fakat insanların önyargıları sebebi ile başka işte çalışamaz ve yeniden şarkıcılık yapmaya başlar. Sahip olduğu arkadaşları Bahar ve Yeliz'dir. Sosyal yaşantısı, bu kadınlar ile yaptığı aktiviteler ve paylaştıkları zamandan ibarettir.

4.6.1.7. Pırıl: Anne, eş, evlat

Otuzlu yaşlarının ortalarında olan Pırıl zengin bir babanın kızıdır. İki çocukları olan Pırıl'ın eğitim durumu belli değildir ve çalışmamaktadır. Güçlü ve gururlu bir kadın olarak görülen karakter, eşine karşı sevgili ve ilgilidir. Çocukları ile ilgilenirken çalışanlardan yardım alması sebebi ile çok fazla bir arada görülmez. Pırıl'ın sahip olduğu bir arkadaş çevresi ya da sosyal hayat bulunmamaktadır.

4.6.1.8. Jülide: Anne

Ellili yaşlarında olan Jülide yalnız bir annedir. Çocuğu ile yalnız kalmış bu sorumluluğu tek başına almak istememiş ve sonucunda çocuğunu terk etmiştir. Alkol bağımlısı olan karakterin eğitim durumu belli değildir. Zayıf bir iradeye sahip olan Jülide, peruk satan bir dükkânda çalışarak geçimini sağlamaktadır. Paraya zaafı vardır ve her zaman daha çok para istemektedir. Bu sebeple Sarp annesinden nefret etmektedir. Çocuğunu yıllar sonra yeniden gördüğünde bile ondan para ve içki ister. Ne bir arkadaşıyla ne de sosyal hayat içinde görülmez.

4.6.2. Kadın Dizisinde Görülen Annelik Rollerine Üzerine Genel Bir Değerlendirme

Dizide genel olay örgüsü iki çocuklu yalnız bir annenin yaşadıkları üzerinden gelişmektedir. Bunun yanında başka anne görünümleri de bulunmaktadır. Dizide anne olarak görülen karakterler Bahar, Yeliz, Ceyda, Jale, Jülide, Pırıl ve Hatice'dir. Bahar karakteri ve Yeliz karakteri yalnız anne olarak görülmektedir.

Bahar, eşini kaybetmiş ve başka biri ile beraber olmayı reddeden yalnız bir anne olarak görülürken Yeliz, eşinden boşanmış bir kadın olarak iki çocukla yaşayabilmenin tek yolunun yeni biri ile evlenmek olduğunu savunmaktadır. Ceyda ve Jülide ise çocuklarından ayrı kalmış anneler olarak görülmektedir. Jülide kendi isteği ile ayrı kalmış Ceyda ise hamile kalış şekli ve yaptığı işin annesi tarafından hoş görülmemesi sebebi ile çocuğundan ayrılmak zorunda bırakılmıştır. Jale karakteri kadınlar içerisinde eğitim seviyesi bakımından en yüksek olan annedir. Eşi ile beraberdir ve çocuğu ile işinden arta kalan zamanlarda ilgilenmektedir. Eşinin ve çocuğunun varlığından memnun olmadığı görülmektedir. Onlara karşı sorumluluklarını yerine getirmek istemez ve bunlardan kaçınmaktadır. Pırıl karakterinin varlıklı bir aile kızı olması ve çocuk bakımı konusunda çeşitli imkanlara sahip olması sebebiyle çocukları ile çok fazla alakadar olduğu görülmemektedir. Kendi bakımı ve eşi ile daha çok ilgilenmektedir. Hatice karakteri ise dizide iki farklı erkekten iki çocuğu olan ve birinden vazgeçmiş bir annedir. İki çocuğu arasında sürekli kalmakta ve ikisine de farklı davranışlar sergilemektedir.

Yapılan bu genel değerlendirmenin ardından, anneler üzerine tek tek analiz yapmak gerekmektedir. Farklı annelik görünümlerinin ortaya çıktığı dizide, anneler geleneksel modellere daha çok uyum sağlarken modernizinin gerekliklerine de zaman zaman boyun eğmektedir. Modernleşmenin getirilerinden sınırsız olarak faydalanan anne de bulunurken bir anne de çeşitli sebeplerle rollere karşı çıkarak reddetmektedir. Melodramatik anlatının vazgeçilmezi olan fedakâr anne görünümü ise ana karakterimiz üzerinden vurgulanmaktadır.

4.6.2.1. Fedakâr melodram annesi görünümü: Bahar

Melodram türünün yansıması olarak görülen yerli diziler, türün bir devamı olarak nitelendirilebilir. Sinema perdesinden, televizyon ekranına taşınan melodram, fedakâr anne temsilleri bakımından zengindir. Tercih edilen dizide başkarakter, bir fedakâr anne temsili olarak görülmektedir.

Sinemada kadını salt beden ve cinsel bir obje olarak sunma kadar dikkat çeken bir diğer eril kadınlık temsili yarası da sistemin kadınlar için en temel öğretilerinden biri olan 'kendinden vazgeçme' her durumda 'fedakâr olma' halidir. Ataerkil toplum 'kadınlık' kodlarına göre kadınların bu sonsuz fedakârlık hali, kadının kadın olma özelliklerinin en temel olanıdır. Kadın doğuran, bakıp büyüten,

kol kanat geren, hizmet eden, başkaları için yaşayan bir varlık olarak çizildiğinden ‘ fedakârlık’ teması uygunsuz değildir (Baş, 2011: 97).

Yerli dramalar çoğunlukla “fedakâr” ve “iyi” anneler üzerine eğilmektedir. Bu kadınlar cinselliklerinden arınmışlardır. Kendi arzuları yerine eş olarak seçtikleri erkeğin arzularına öncelik veririler. Baba yoksa da hayat boyunca onun emaneti olarak gördüğü çocukları için ellerinden geleni yaparlar (Er, 2004: 57). Bahar, henüz anne değilken de eşinin tutkularına rahatsız olsa dahi karşı çıkmayarak fedakâr kadın imajını çizmektedir. Dağcılık tutkusu olan kocası, dağa her gittiğinde üzülmekte ve korkmakta fakat severek yaptığı şeye engel olmamak için buna karşı çıkmamaktadır.

Dizilerde geleneksel rollerle modern kalıplar birleştirilerek (hem çalışan hem de çocuklarıyla ilgilenen kadınlar gibi), mutlak evliliği ve anneliği kutsayan aile odaklı bir söylem inşa edilmektedir. Kadınlar çocukları için yaptıkları fedakârlıklar ve eşlerine duydukları sonsuz aşkla ön plana çıkmaktadır (Gül Ünlü ve Aslan, 2016: 195).

Annelik ve babalık olgusu bakımından kadın ve erkek arasındaki farklar dramalarda yansıtılmaktadır. Erkek karısını kaybederse yeni bir yuva kurabilir ancak kadın eşini kaybettiğinde kendini çocuğuna adamaktadır. Annenin olmadığı durumda annenin yerini tutacak tek şey başka bir kadındır. Erkek iş yaşantısında çocuğu ayağına bağ olarak görmekte ve onunla ilgilenmek için bir kadına ihtiyaç duymaktadır. Kadın ise evde çalışarak hem para kazanıp hem de çocuğuna bakmaktadır (Er, 2004: 58).

Melodram kadınlarının temel özelliklerinden biri olan tek bir erkeği sevip sadece ona bağlanma durumu karakterimiz için de söz konusudur. Annesi de durumun farkındadır. Evlenmesini öğütleyen kişilere, yapamayacağını çünkü aklının hala ölen kocasında olduğunu söylemektedir. Kadının eşine sadık kalması, eşinin de ona aynı sadakati göstereceği anlamına gelmemektedir. Erkeğin başka hayatta başka bir kadınla evli olduğu ve çocukları olduğu bilinmektedir.

Fedakâr anneler, genellikle ya kocalarını kaybetmiş ya da bir şekilde onlardan ayrı kalmış kadınlardır. Kadınlar, ikinci bir evlilik söz konusu olduğunda çocukları açısından düşünüp ona göre karar vermektedir. Aynı durumda kalmış olan babaların başka bir kadınla âşık olarak evlendikleri görülmektedir. Yalnız babalar babalığın getirdiği sorumluluklar ile tek başlarına mücadele edemezler. Yalnız anneler ise birçok zorluğu olsa da hepsiyle mücadele ederek çocuklarını kendi başına büyütmeyi tercih ederler (Er, 2004: 61-62).

Arkadaşı, bir erkekle tanıştırmak için Bahar’ı yemeğe çıkarır. Yemek süresince sadece çocukları hakkında sohbet eder ve çocuklarının kendisi için her şey demek olduğundan bahseder. Masaya gelen yemeği de çocukların evde ne yediklerini düşünmekten yiyemez. Paket yaptırıp eve götürür. Görüştüğü adam kendisi ile yeniden görüşmek istemiş olsa da kabul etmez. Bir kere arkadaş hatırına katlandığını bir daha böyle bir şey yapmayacağını, iki çocuklu kadının böyle şeyleri

düşünmemesi gerektiğini dile getirir. Bahar, birine gönül vermeyi kabul etmemekte ayrıca başka birine ayıracağı vakti çocuklarından çalınmış olarak görüp rahatsız olmaktadır.

Kadın karakterin toplumsal varlığı doğrudan anneliğe bağlanmış ve annelik melodram türünde yüceltilen bir kavram olmuştur. Bu nedenle rolüne sadık kalan kadının, bedenini bir yuva kurup anne olmanın dışında cinselliğe kapalı tutması hayati bir önem taşımaktadır (Er, 2004: 52). Başka bir erkekle evlenmesini ya da görüşmesini teklif eden arkadaşına, içinde hala eski kocasından bir parça taşıdığına ve en önemlisi şu an hayattaki tek amacının iyileşip çocuklarını kimsenin elinde bırakmak zorunda kalmamak olduğunu dile getirmektedir.

Çocuklarına, babalarının öldüğünü söylemek yerine, saklandığını ve gittiğini söylemeyi tercih etmektedir. Kendisi de kocasının ölmüş olduğu düşüncesine inanmak istemediği için çocuklarıyla beraber kendini de kandırmaktadır.

Bahar her ne kadar hissettirmemeye çalışsa da, çocukların baba özlemi yaşadıkları görülmektedir. Babanın gelmiş olabileceği düşüncesi bile çocukları ümitlendirmeye yeter ve baba gelmediğinde ikisi de hayal kırıklığı ile ağlar. Bahar da elinden bir şey gelmediği için üzülüp ağlamaya başlar. Çocuklarına ölümün kötü bir şey olduğunu düşündüğü için o kelimeyi kullanmadığı ve onların babalarının bir gün geleceği umudunu taşımalarına sebep olduğu için pişman olmuştur. “Babaları gitti bir daha da gelmeyecek demektense, saklanıyor ve bizi izliyor dedim. Hep umut ederek beklediler. Şimdi de babanız gelmeyecek demeye gücüm yok. Umutları onlara işkence ediyorum ve ben buna engel olamıyorum.” diyerek ağlamaktadır.

Çocuklara, babanın geleceği düşüncesini canlı tutmak için ayakkabılıkta her zaman babanın ayakkabısı bulunmaktadır. Ayrıca babaya ait bir köşe bulunmakta burada babanın resmi, kamerası, dergileri ve şekerleri bulunmaktadır. Kamera ve dergiler ilerleyen zamanlarda parasal ihtiyaçlar nedeni ile satılmış olsa da babanın resmi orada yer almaktadır. Bahar çocuklarına yatarken masal yerine baba hikâyeleri anlatmaktadır. Kendisi ile kocası arasında geçen bazen komik bazen romantik hikâyeleri çocuklar büyük heyecanla dinlemektedir ve her gece bu hikâyeleri beklemektedir.



Resim 4.6. Çocuklarına baba hikâyeleri anlatırken görülen kadın karakter

Yerli dramalarda annelere bir melek rolü yüklenmektedir. Anneden beklenen davranış biçimi bu olmalıdır ve anneler isteseler bile kötü olamazlar mesajı

verilmektedir. Kadına melek olmak dışında bir görev yüklediğinden dolayı bu durum aslında kadının aleyhinde bir durumdur. Dramalarda, annenin melek olabilmesinin kuralları diğer kadınlara gösterilmektedir. Beklenen davranışların yanında beklenmeyen davranışlar da gösterilir ve sonucunda anneler cezalandırılarak bu davranışlardan uzak durulması gerekliliği vurgulanmaktadır (Er, 2004: 92).

Eşinin ölmeden önce kendisini aldattığı ortaya çıktığı zaman, sevdiği adamın yalancı, yaşadıkları her şeyin de yalan olduğunu düşünmektedir. Bu sebeple, çocuklarına bir süre de olsa eskisi gibi davranmamaya başlar. İlgisiz ve ters davranışlarıyla çocuklarından uzaklaşır. Maaşını çektikten sonra kapkaça uğrar ve yaralanır ve yaralı şekilde sokakta kalır. Anneliğini düzgün olarak yerine getirmediği için cezalandırılması durumu söz konusudur yorumu yapılabilir. Bu esnada düşünme fırsatı olur ve yanlış davranışlar sergilediğini anlar. Eşine olan kızgınlığı geçerse de çocukları ile eskisi gibi ilgilenmeye başlar ve yine onlara baba hikâyeleri anlatır. Sonucunda ise çalınan çantasının ve içindeki eşyalarının bulunduğu haberi gelir. Hatasını anlayıp yanlışından sönen kadın, ödüllendirilmektedir.

Aldatıldığını düşündüğü zaman, başka bir adamın kendisine yaklaşmasına müsaade ettiği görülmektedir. Kendisi de bu adama ilgi göstermektedir ancak kocasını hala özlediğini dile getirmektedir. Kocasının yaşıyor olup olmadığını merak ettiğini ama bunu sadece çocukları için bilmek istediğini dile getirmektedir. Yakınlaştığı adam kendisine kocasının dönüp geldiğinde onu isteyip istemeyeceğini sorduğu zamansa artık kocasını istemediğini ama onun çocuklarının babası olduğunu dile getirmektedir.

Kendisine evlenme teklif eden adama, hasta ve iki çocuklu bir kadın olduğunu ve ölebileceğini söyler. Adam da bunları bildiğini yine de bu teklifi yaptığını ve ölene kadar seveceğini ifade eder. Bahar bu teklif karşısında ilk olarak çocuklarının bu adama olan sevgisini düşünür. Adamın da çocuklarını sevdiğinden emin olduğu için tedavi sonunda sağ kalırsa cevap vermek üzere teklifi bir süre erteleme kararı verir. Kendisinin hastanede kaldığı sürelerde de çocuklarına göz kulak olmasını isteyerek çocuklar hakkında ona güvenini göstermektedir.

Kızının, evlenme olayını öğrenip buna razı olmadığını göstermesi üzerine Bahar evlenmekten vazgeçer. Kız, annesinin mutlu olması için ona bir şey demese de evlenme teklif eden adamın arabasındayken babasını istediğini söyleyerek ağlama krizine girer. Bunu öğrenen Bahar da evlenemeyeceğini adama söyler. Adama vaz geçmemesini söyleyen arkadaşları vardır. Adam da Bahar için her şeyi yapabileceğini ancak çocuğuna karşı savaşamayacağını söyler. Bahar, sevdiği adam ile kızını mutsuz ederek bir evlilik yapamaz. Kendi mutluluğunu çocuklarını mutsuz ederek sağlamayacağını dile getirir.

Üzüntüsü ya da gözyaşı eşine ve çocuklarına gösterilmez. Kendi içinde üzülmüş olsa da bunu yalnızken yaşamaktadır. Kocasının gidişinin üzüntüsünü o gittikten sonra yaşamaktadır. Çocukları ile yalnız olduğu zamanlarda ise can sıkıcı

durum karşısında çocukların uykuya dalmasını bekledikten sonra ya da başka bir odaya geçtikten sonra gözyaşları akmaktadır.



Resim 4.7. Çocuklarının gözyaşlarını görmesini istemeyen karakter kapıda ağlıyor

Annenin görevinin çocuklarını kayıtsız şartsız sevmek ve mutlu etmek olduğuna inanmaktadır. Bu sebeple çocuklarına yalan söylemekten çekinmemektedir. Bahar, çocuklarını bir mutluluk oyunu içerisinde büyütmeye çalışmaktadır. Karşılaşılan kötü durumlar ya da yaşanan kötü olayların iyi taraflarını bularak ve pembe yalanlarla süsleyerek gerek çocuklarını gerekse kendisini teselli etmektedir. Dayak sesleri gelen evde televizyonun sesinin fazla açıldığını, çocukların beğenmediği apartmanın eski bir saray olduğu gibi küçük yalanlarla olumlu hale dönüştürmeye çalışmaktadır.

Bahar, her gün bir koşturma içerisinde görülmektedir. Sabahları uyandıkları zaman bu koşturma başlamaktadır. İki çocuğunu okul için hazırlar, karınlarını doyurur, kendi hazırlıklarını yapar, evden çıkarlar, otobüse binerler, çocuklar okula bırakılır ve Bahar işine gider. Hayatını bir maraton olarak niteleyen Bahar, bundan şikâyetçi olmadığını, çocuklarının hiçbir şeyinin eksik kalmaması için bunları yapabileceğini dile getirmektedir. Fedakârlık ve kendinden vazgeçme temalarının vurgulanması söz konusudur.

Annelerin çocukların yardımcı olmak zorunda olduklarını ve çocukların bir şeye ihtiyacı olduğu zaman ilk gideceği kişinin annesi olması gerektiği vurgulanmaktadır. Bahar, oğlu çantasını taşımasını istediğinde buna karşı çıkmaz ve istediğini yapar. Kızının karşı çıkması üzerine bunun kendisi için sıkıntı olmayacağını aksine onlara yardımcı olmanın kendisini daha iyi hissetmesini sağladığını söylemektedir. “Anneler çocuklarına yardım edemezlerse hasta olurlar. Bu sebeple bir şeye ihtiyacınız olursa bana söyleyeceksiniz. Anlaştık mı?” diyerek çocuklarına sarılıp onları öper. Hali olmasa dahi kendisinden yardım isteyen oğluna karşı çıkmaz ve onun yorulmaması için elinden geleni yapar.

Ataerkil sistem içerisinde kadınların asli görevi annelik ve eşliktir. Durum böyle olunca kadının çalışma hayatındaki yeri ikinci plana itilmiştir. Bu sistemde kadın ancak ailesinin ihtiyaçları doğrultusunda yani mecburi durumlarda çalışmakla yükümlüdür (Öztürk ve Dedeoğlu, 2010: 16). Karakterimiz, babasız iki çocuk

yetiştirmek zorunda olması dolayısıyla çalışırken görülmektedir ancak yine de maddi olarak yeterli imknlara sahip değildir.

Baharın, yardım için kaymakamlığa başvuru yaptığını fakat uygun olmadığı gerekçesi ile yardımın başka bir aileye yapıldığını öğrendiği zaman, kaymakamlık görevlisine yalvardığı görülmektedir. Bunu yaparken çocuklar odanın dışında beklemektedir ve bunu görmelerini engeller. Grevliden bir Şey yapamayacağı cevabını aldığı zamansa “O zaman bana siz yardım edin. Dilenmekse dilenmek, bana siz para verin. Benim çok ihtiyacım var.” der. Adam da kendisine bir miktar para verir ancak Bahar, bu yaptığından sonrasında pişman olur ve parayı adama iade eder ve özür diler.

90’lı yıllar ve sonrasında, yerli dizilerde çalışan, kendi kararlarını alan kadın karakterler görülmektedir. Ayrıca bu yalnız kadınlar, eğer anne ise yaşadığı tüm zorluklara ve karşılaştığı tüm zorba insanlara rağmen bir erkek ile evlenerek onun himayesi ve gücü altına girmeyi düşünmeyen, kendi başına var olma mücadelesi veren fedakâr annelerdir (zsoy, 2015: 7).

evresindeki insanların kendisine sürekli babasız ocuk büyütmenin zorluğundan bahsetmektedir. Bahar buna itafen, annesiz ve anne sevgisinden mahrum büyüyen çocuklar için her Şeyin daha zor olduğunu dile getirip ekler, “ocuklarım bana yk değil. Onlar için çabalamak bana zor gelmiyor. Anne için hiçbir Şey zor değildir ve ben bir anneyim. Kocasız olmak da zor değil. Mesela parasız olmak zor, işe giderken onları evde tek bırakmak zorunda olmak zor, kızın yemeği beğenmediği zaman ona başka bir Şey pişirememek ya da oğlun çikolata istediğinde alamayacağıını söylemek zor.” Yalnız bir anne olmaktan Őikyet etmeyen fakat maddi olarak zorlandığı için de zorlandığını kabul eden bir anne resmi çizmektedir. Anneliği, severek yapan annelik rollerinden Őikyet etmeyen kadın görülmektedir.

Ayağı büyüdüğü için kızına yeni bir ayakkabı almak zorunda kalır ancak maddi durumunu bilen kızı bu konuda üzülür ayağının büyüdüğünü söylemez. Bahar bu durumu fark ettiği zamansa kızına üzülmemesini, kendisinin bu duruma çok mutlu olduğunu çünkü iyi bir anne olarak ona iyi bakıp büyüttüğünü anlatır. Kızı bu durumu nasıl anladığını merak ettiğindeyse kızına, “Anneler böyle Şeyleri bilirler.” diye cevap verir. Anne olmak demek, çocuğu bir Şey söylemese bile hal ve hareketlerinden sorunu anlayıp çözüm bulmak demektir yorumlaması yapılabilir.

Gidilecek düğün için, kızına kıyafet alamayan ve onun zldğn gören Bahar, kendi giyeceği, eşinin hediyesi olan elbiseyi tadilattan geçirerek kızı için bir elbise haline getirir. Bunu sürpriz olması için çocuklar uyurken yapar, uykusuz kalır ve kızının sonunda yüzünü artık asmadığını gördüğünde bunun her Şeye değdiğini dile getirir. Kendisinin düğüne herhangi bir elbise ile de gidebileceğini ancak kızının hayallerinin kırılmasına gönlünün razı olmadığını anlatır. Kadının, kendi isteklerini ikinci plana iterek çocuğunun mutluluğunu ön planda tuttuğu görülmektedir.

Sabah uykudan uyandırırken çocuklarını öperek ve iyi ki sizi doğurmuşum diyerek uyandırmaktadır. Uyanmak istemeyen ve kendisine git diyen kızına da “Ne demek git? Annelerin görevi çocuklarını sabahları böyle tatlı tatlı öperek uyandırmaktır.” der ve öpüp gıdıklamaya devam eder. Anneliğin, çocuklara duyulan karşılıksız sevgi ile bütünlendiği, karakterin kendi ağzından vurgulanmaktadır.

Annenin evde bulunmaması durumunda çocukların zorlandıkları görülmektedir. Hastanede kalan Bahar, çocukları manevi babasına emanet eder. Sabah okula giderken alarm kurulmadığı için geç kalınır. Okul kıyafetleri bulunamaz, kahvaltı yapılmaz ve saçlar taranmaz. Çocuklar, daha önce çocuk yetirtirmiş olsa dahi bir erkeğin yanlarında kaldıkları zaman, anne ile olduğu gibi düzenli görülmemektedir. Annenin varlığının çocuklar için önemi vurgulanmaktadır.

Arkadaşlarının babaları ile atçılık oynadığını gören oğlu kendisi de oynamak ister. Önce bunu yapamayacağını dile getirir ancak sonrasında üzülmesine dayanamayarak omzuna alır. Duvardan tutunarak gezdirmeye başlar. Gözlerinden yaş gelse dahi sevinçle çılgık atan oğlunun oyununu bozamaz. Manevi babasının gelmesi ve durumu görerek oğlunu omzundan alması ile oyun biter. “Boynu bükük kalmasına gönlüm razı gelmedi, kıyamadım. Çocuklarım eksiklik çeksın istemiyorum. Babalarını sordukları zaman içim gidiyor.” diyerek kendini savunur. Sonrasında hastanelik olsa da oğlunun mutlu olmasının ve yüzünün gülmüş olmasının buna değdiğini dile getirir. Kadının, kendinden vazgeçmesi ve çocuklarının mutluluğunu kendi sağlığının önüne koyması durumları söz konusudur. Bahar, her davranış ve söylemi ile fedakâr anne görüntüsünü pekiştirmektedir.

Kocasının vapurdan düştüğü ve kaybolduğu ama onun peşine düşmediği nasıl ve neden olduğu hakkında hiç araştırma yapmıyor, merak etmiyor olmasını eleştiren kişilere, “Ben çocuklarımın annesi olmayı tercih ettim. Bencilce, kocama ne olduğunun peşine düşmedim.” diyerek cevap vermektedir. Kocasına ne olduğunun peşine düşmeyi bencillik olarak görmekte ve bu yolda çocuklarını ihmal etmekten korkmaktadır. Kocasının yaşıyor ya da ölmüş olması onun için önemli değildir yorumu yapılabilir. Çocukları ile olduktan sonra, kocasını yaşıyor olsa mutlaka gelip onları bulacağına inanmaktadır.

Kadınların, annelik ve eş olma özellikleri ile çalışma yaşantısını birleştirmesi sonucunda “süper kadın” kavramının ortaya çıktığı görülmektedir. Süper kadının bir alt türü olan “süper anne” imajındaki kadın, çalışma hayatının yanında, bebeğinin doğumu ile beraber tüm enerjisini bu yönde harcamaktadır. Süper kadın bağımsız, kendinden emin ve bir eş ya da anne olarak yaptığı şeyde başarıya sahip olmuş biçimde temsil edilmektedir (Uzel, 2008: 84-85).

Karakter için “süper kadın” vurgusu yapılmaktadır. Bu, zaman zaman çocuklarının ve diğer karakterlerin ağzından duyulsa da kadın kendisi de bunu, çocuklara babalı hikâyeye anlattığı gecelerden birinde şu şekilde dile getirmektedir: “Babanızı ağaca tırmanırken nasıl geçtim biliyor musun? Çünkü ben bir kadını. Aklıma koyduğum ve istediğim her şeyi yapabilirim. Kadınlar bunu yapabilir ama

herkes bilmez. Bu kadınlar arasında bir sırdır.” Bahar, çocukları uyurken, kermes için kurabiye pişirir. Çocuklar uyandığında kurabiyeleri gördüğünde şaşırıp ne zaman yaptığını sorduklarında ise “Her annenin bazı sihirli güçleri vardır.” diyerek cevap verir.

Karşısına çıkan maddi fırsatları kullanamadığı, bir mani çıktığı için arkadaşının ona kısmetsiz ve şanssız demesi üzerine, “Sağlıklı çocuklarım ve iyi dostlarım var. Bunlar daha önemli şeyler.” diyerek karşı çıkmaktadır. Çevresindeki sahip olduğu insanları ve iki çocuğunu maddi kazançtan daha önemli görmekte ve buna şükretmektedir.

Kadın, evde kalan son iki yumurtayı pişirip çocuklarına verir. Çocuklar sorduğunda da kendisinin onlar uyurken yediği yalanını söyler. Anneler, önce çocuklarına yedirirler. Ancak onlar doyduktan sonra kendilerine fırsat gelmektedir.

Hastalandığı ve hastanede ciddi bir hastalığı olduğunu öğrendiği zaman aklına gelen ilk şey çocukları olur. Babalarının da öldüğü 7 ve 4 yaşlarında iki çocuğu olduğunu söyler. “Ben anneyim, ölemem. Onlar büyümeden ölemem.” Diyerek doktora, elinden geleni yapacağını buna çocukları için katlanacağını ekler. Doktoru da tüm ilaçlardan daha etkili olacak olan şeyin çocuklarına olan bu bağlılığı olacağını dile getirir.

Rahatsızlığını ciddiyeti artmaya başladığında, daha önce tüm kapıları kapatıp reddettiği annesine gitmeye mecbur kalır. Annesinin onu evden kovsa da gitmeyeceğini, maddi olarak zorlandığını, iki çocukla tek başına hayata karşı duramadığını söyler. “Çocuklarım olmasa bu eve asla gelmezdim ancak onlar için her şeyi yaparım. Bence insanlar, dünyaya katlanmak için çocuk yapıyorlar.” diye kendi kendine söylenir.

Evde bayıldığı için annesi ve manevi babasına hastalığının ciddiyetinden bahsetmek zorunda kalır. Ölümcül olduğundan bahseder ve eğer ölürse çocuklarını onlara emanet ettiğini söyler. “Benim için en önemli şey onlar, çok hassaslar. Ben ölebiliyorum ve onların bu süreci en az hasarla atlattıklarını istiyorum.” derken, kızı konuşmaları duyar ve “Anne sen de ölme lütfen.” diyerek ağlar. Bahar, ölmeyeceğini, çocuklarını çok sevdiği için iyi olacağını söyler ve sarılarak ağlarlar. Hastalığını çocuklarından sakladığı için özür diler. Hastalığı için en iyi tedavinin sarılmak ve öpmek olduğunu söyleyerek bir daha yalan söylemeyeceğine dair söz verir.

Bahar, korku ve dayak ile kadınları baskı altına almak isteyen adama karşı koyarak çocuklarının dayak yiyen kadınlar görerek büyümesini istemediğini dile getirmektedir. “Dünyadaki hiçbir kadın dayak yememeli, ben öleceğimi bilsem bana karşı koyacağım.” der.

Etrafındaki ailesinden ve arkadaşlarından herkesin kendisine eşi ile ilgili hasta olması sebebiyle yalan söylendiğini öğrendiği zaman çok sinirlenir. Sinir krizi geçirmek üzere olsa dahi evde uyuyan çocuklarını düşünür komşunun evine gider ve

sinirini orda yaşar. Ardından da kimseye muhtaç olmadığını, şimdiye kadar her şeyi tek başına yaptığını yine yapabileceğini dile getirir.

Erkek egemen ideolojinin kadına biçtiği roller, toplumsal yaşamda olduğu gibi televizyonda da karşımıza çıkar. Televizyonda kadının sorunlu temsili sadece ülkemize has bir sorun olmamakla birlikte, evrensel bir durumdur. Ancak özellikle yerli dizilerde yansıtılan kadın imajı, ‘fedakâr anne’, ‘namuslu kadın’ ya da ‘evinin kadını’ mesajlarını açık ya da örtülü bir şekilde vererek kadının geleneksel rolünü sürdürmesi gerektiği hatırlatılmaktadır. Böylece, dizilerle erkeklerin kadınlık durumundan beklentileri bu mesajlarla şekillenmekte ve toplumsal yapı içinde cinsiyet rollerinin devamı sağlanmaktadır (Kutlu, 2010: 76).

Tanımayan ve hakkında yanlış düşüncelere sahip olan adama kendisini anlatırken, “İki çocuğuyla yalnız başına yaşam mücadelesi veren bir kadını. Dört sene evvel kocam öldü sanıyordum ama şimdi ölmediğini düşünüyorum. Kocamın, kardeşim ile sevgili olduğunu öğrendim bu yüzden annemle görüşmüyorum. Ölümçül bir hastalığım var bu sebeple kocamın annesini arıyorum. Akli başında bir kadın değil ancak çocuklarımı emanet edebileceğim ya da babaları yaşıyorsa ona götürmesini isteyeceğim bir tek o var.” Cümlelerini kullanmaktadır. Kadının, kendi yalnız ve çaresizliğini tanımlaması görülmektedir. Ailesi ile görüşmeyen ve kendisine bir şey olması durumunda çocuklarının ortada kalmasını istemediği için de akıl sağlığı yerinde olmayan kayınvalidesine muhtaç olmasını çaresizlik olarak yorumlamak mümkündür.

Kocası ile sevgili olduğunu düşündüğü kız kardeşinden nefret etmesine rağmen, hayatta kalıp çocuklarına bakabilmesi için onun iliğini almaya mecbur kalmaktadır. Bunu reddetmeyeceğini, bencilce gurur yapıp çocuklarını annesiz bırakma riskine girmeyeceğini söyler. İlik bulunduğunu öğrendiği zaman kendini şanslı hissettiğini ama iliğin kardeşine ait olduğunu öğrendiğinde de neden bu kadar şanssız olduğunu düşündüğünü dile getirmektedir. Çocukları için yine gurursuzluk yapıp kavga ettiği kardeşinin iliğini almayı kabul eder.

Hastalığı yüzünden anne olarak yapması gereken şeyleri yapamadığı durumlar da görülmektedir. Çocukları okuldan almaya gitmesi lazımken evde bayıldığı için gidemez. Annelerinin kendilerini mutlaka gelip alacağına inanan çocuklar, okulda öğretmenleri ile beklemektedir. Onları okuldan alan dedeleri olur. Eve tam geldikleri zaman Bahar hastaneye götürülmektedir. Çocuklarının kendisinin birileri tarafından taşınırken gördüğünde korkacağını düşünerek ayakta durması gerektiğini söyler. Çocuklarına hastaneye gideceğini açıklayıp onları eve yolladıktan sonra olduğu yerde yığılır. Kadın, son gücünü çocukları için harcar ve sonucunda da onların kendisi için endişe etmeyeceğine emin olduktan sonra kendini salar.

Hastalığı atlatıp hastaneden çıkacağı zaman, arkadaşı ona makyaj yapmayı teklif eder. Bahar da bunu, çocukların çok sevineceği düşüncesiyle kabul eder. Çocukların daha önce kendisine neden makyaj yapmadığını sorduğunu şimdi gördüklerinde iki katı sevineceklerini dile getirir. Kendisine yapılacak makyaj için

bile öncelikle çocuklarının mutluluğunu bu konuda neler hissedeceklerini düşünmektedir.

Babalarının ortaya çıkmasıyla çocuklar şok yaşarlar. Bunu düşünen Bahar, onlarla ilgilenmek için okula yollamaz. Çocuklar babalarının, annelerini de alıp gideceğini düşünürler. Bahar çocuklarına, onları asla bırakmayacağını gitmeyeceğini anlatır.

Çocuklarını doğru eğitmek için ve eğitimlerinden geri kalmamak için çaba göstermektedir. Onlarla sürekli ilgi göstermekte ve yanlış davranışında onlardan özür dileyerek bunun yanlış olduğunu bilincinde olmaktadır. Baharı bir fedakâr anne olarak nitelenebilir.

Sergilediği davranışlar dolayısıyla Bahar'ın fedakâr melodram annesi olduğu göze çarpmaktadır. Bu anneler yalnız kalmış annelerdir ve onlar için çocukları her zaman birinci sıradadır. Kocaları ölmüş ya da kaybolmuş olsa dahi ona olan aşkları daimidir. Aldatılma durumlarında sevgilerin bittiği hatta bazen nefrete dönüştüğü gözlemlenebilir. Fakat bu aldatma durumunun aslında gerçekleşmediği ya da yanlış anlaşılma olduğu gibi sebeplerle kadın erkek arasında sorun olmaktan çıkarılarak çiftin bir araya getirilmesi söz konusu olabilir. Bahar da aldatıldığını öğrendiği noktaya kadar eşine sadık kalarak sevgisini korumuştur.

Çocuklarına hem anne hem baba olma çabası içerisinde. Kimseye muhtaç olmama isteği vardır ve bunun için zaman zaman iki işte çalışmaktadır. Evliliğe de ancak çocukları istediği ve onları mutlu edebileceği durumda sıcak bakabilmektedir. Kızının, evlenmesini istemediği anladığı zaman evlenmekten vazgeçer ve bu davranışı ile çocuklarının kendisi için birinci sırada olduğunu ispatlamaktadır. Çizilen fedakâr anne görünümlerinin genellikle yalnız anneler olarak şekillenmesi bu fedakârlık durumunu daha da arttırmaktadır.

Bahar'ın söylemleri, onun annelik rollerini benimseyerek kabul ettiğini göstermektedir. Her türlü zorluk karşısında, çocuklarına olan sevgisi sayesinde ayakta kalmaya çalıştığı gözlenmektedir. Kadınların güçlü varlıklar oldukları ve annelerin de çocukların kahramanı olduğu söylemlerinde sıklıkla bulunmaktadır. Bahar, bir yandan hayata karşı ezilen, imkansızlıklarla hırpalanan bir kadın görünümü çizerken öte yandan da kendisi ile aynı durumda olan kadınlara he zaman çocuklarına sarılarak ve namusuyla para kazanmaya çalışarak sorunların üstesinden gelinebileceği mesajını vermektedir.

4.6.2.2. İyi ve kötü arasında kalmış anne: Hatice

Hatice, eşinden ayrıldığı için kızını terk etmek durumunda kalan ve sonrasında başka bir kız çocuğu sahibi olan bir annedir. Bu iki kız arasında kalan Hatice iki farklı anne görünümü sergilemektedir. Bir tanesini diğerinden daha çok seviyor gibi görünmekle beraber aslında içsel olarak hislerinin bu olmadığı

görülmektedir. Baskın karakterli olan hastalıklı küçük kızının yüzünden büyük kızını reddetme seviyesine gelmiştir.

Hatice karakteri, Ayşegül Er'in (2004) yaptığı sınıflandırma doğrultusunda kurban edilmiş anne olarak görülmektedir. Kurban edilmiş ya da harcanan anneler, zor hayat koşulları karşısında, çocuklarını bırakıp gitmek zorunda kalmış anneler olarak tanımlanmaktadır. Hatice, eşi tarafından maruz kaldığı psikolojik şiddet sebebiyle kızı Bahar'ı babasında bırakıp gitmek zorunda kalmıştır.

Kızının gençlik yıllarından beri annesiz büyümüş olmasından dolayı kendini suçlu hissetmektedir ve bu sebeple yıllar sonra kızı evine geldiği zaman onu iyi ağırlamaya çalışmaktadır. Torunlarına da aynı şekilde iyi davranmaya çalışmaktadır.

Yerli dramalardaki olaylar genellikle acıdır. Fakat bu acı olayları dayanılmaz hale getiren kötü kadın karakteridir. Başkalarının hayatlarını kendi istekleri doğrultusunda yönlendirmeye çalışmaktadır. Bu kadın, hastalıkları da kendi emelleri doğrultusunda kullanmaktadır. Sağlıklı olduğu zaman kendisine acıyarak yanında olan insanları kaybedeceği düşüncesi ile iyi olsa dahi bunu herkesten saklar. Kötü kadın bazen acılar çeker ama asla çektiği acılar yaptığı kötülüklerle iyilerin çektiklerinden daha kötü değildir (Demirer Sancar, 2013: 85-86). Hatice'nin küçük kızı Şirin, intihara meyilli olduğunu düşündürerek annesinin ilgisini sürekli üzerinde tutmaya çalışmaktadır. Hatice de kızının kendisine zarar vermesini engellemek amacıyla onun duymak istediği şeyleri söyleyip yapmasını istediği şekilde davranmaktadır. Buradaki kötü kadın karakterin Şirin olduğu yorumu yapılabilir. Hatice'nin annesi olarak Şirin'e yanlış davranışları yakıştırmadığı görülmektedir. Herkesin yalan söyleyebileceği ama kızının asla yanlış bir hareket yapmayacağı düşüncesine sahiptir.

Hatice'ye eşi tarafından kızlarına farklı davrandığı konusunda eleştiri yapılmaktadır. Şirin'in yaptıklarını hoş gördüğünü ve hatalarının sonuçları ile yüzleşmesine müsaade etmediğini söyler. Hatice de Şirinin kızı olduğunu bu yüzden böyle davrandığını anlatır. Eşi, Bahar'ın da kızı olduğunu ona neden böyle davranmadığını sorduğu zaman Hatice, ortamı terk eder, eşinin bu sorusundan kaçır. Hatice, Bahar'ın da annesi olduğunu kabul etmemek için ya da bunu dile getirmekten kaçındığı için bu şekilde davranmıştır, yorumu yapılabilir. Anneliğini, sadece Şirin üzerinde kabul etmektedir.

Hatice Şirin üzüldüğü ve rahatsızlığı ortaya çıktığı için Bahar ve torunları ile görüşmek istemediğini dile getirir. Yine eşi tarafından anneliği bu davranışı üzerinden sorgulanmaktadır. Eşine göre, Şirin ile ilgilenen Hatice'nin Bahar ve çocuklarıyla da aynı derecede ilgilenmesi gerekmektedir. Hatice'nin bu davranışından rahatsız olmaya başladığı görülmektedir. Çünkü sonrasında üzülüp ağladığı görülür. Ancak Hatice, kimsenin görmediği yerde ağlar ve üzüntüsünü kimseye belli etmez.

Torunlarının hasta olduğunu duyan Hatice, dayanamayıp onlara bakmaya göz kulak olmaya gider. Bunu öğrenen Şirin sinir krizi geçirir ve evi dağıtır. Sonrasında kırılan camlar ile intihar etmiş süsü vererek annesini bu yaptığına pişman etmek ister. Hatice de kızını evde o halde gördüğü zaman yaptığına pişmanlığıyla ve kızının öldüğü düşüncesiyle intihar eder. Doğru olan şeyi yapan Hatice, yanlış yaptığını düşünerek kendini cezalandırmak ister. Kızına olan bağlılığının kendi canından daha değerli olduğu görülmektedir. Hatice için, kendinden vazgeçme durumu sadece kızı Şirin söz konusu olduğunda gerçekleşmektedir.

İntihar etmiş olmasından kızını suçlayan eşine, asıl suçlunun kendisi olduğunu söylemektedir. Bahar'ı hayatlarına sokan kişinin eşi olduğunu bu sebeple asıl suçlunun da o olduğunu söyler. Eşi kızlarının psikolojik yardım alması gerekliliğini söylediği zamansa Hatice, kızının hasta değil sadece hassas olduğunu söyleyerek karşı çıkmaktadır. Bu hassasiyeti de anne sevgisiyle besleyebileceğini düşünmektedir.

Torununun, kendisini sevmediği düşüncesini öğrenmesine rağmen herhangi bir tepki vermemektedir. Torununa göstermiş olduğu ilginin sonucunda, kızının ve kendisinin yaşadıklarını düşünerek geri durur. Şirin'in hassasiyetinin yine artmaması ve yine krizler geçirmemesi için küçük bir çocuğun sevgisizlik hissetmesine razı olur. Çocuğun bu haline üzüldüğünü ancak bu üzüntünün herhangi bir harekete dönüşmediği görülmektedir.

Yanlış davranışları yüzünden kızıyla konuşmak isteyen eşine engel olmaya çalışmaktadır. Eşi, şiddetle karşı çıkarak bu sefer buna müsaade etmeyeceğini dile getirmektedir. Hatice konuşmayı beraber yapmayı teklif ettiğindeyse onu reddeder. Ağzını açtığı an, kızını korumaya başladığını bu sebeple de bir yere varamadıklarını dile getirir. Eşine, kızının babasına karşı bile kızını korumaya çalıştığı görülmektedir.



Resim 4.8. Kızını babasına karşı koruyan Hatice

Bahar'ın kendileriyle yaşamayı istemesi üzerine Hatice, “Anneler çocuklarını çok iyi tanır. Onu ben doğurdum, ben büyüttüm. Karakterini biliyorum. Biz hayır dediğimiz zaman ısrar etmeyi bırak buraya gelmezdi bile. Bunda kesin bir şey var.” diyerek annesi olduğunu kabullenme durumu içerisine girmektedir. Bahar'ın sakladığı bir şey olduğu konusunda Hatice'nin haklı olduğu sonradan

anlaşılır. Annelik hislerinin onu, doğru yolda düşünmeye sevk ettiği görülmektedir. Yıllardır Bahar ile ilgilenmemiş olsa da annelik his ve güdülerinin değişmemiş olduğu çıkarımı yapılabilir.



Resim 4.9. Hatice Bahar'ın neden orda kalmak istediğini sorgularken

Dizilerin genel kurgusu gereği kahramanın karşısında bir karşıt karakter bulunmaktadır. Öykü bu iki karakterin çatışması üzerinden ilerlemektedir. Kahraman, kötü adam olarak adlandırılan kötü karakter karşısında başarılı olarak ve onun kendisine koyduğu engelleri aşacak gücü göstererek seyircinin gözünde yüceltilmektedir (Güngör, 2007:116). Dizi izleyicisi, kendini iyi karakter ile özdeşleştirir, onun duygularını anlamaya çalışır ve kötü karaktere karşı bir duruş sergiler. Melodramlarda da görülen iyi-kötü çatışmasının yerli dramalara yansımaları bu şekilde görülmektedir. Bahar ve Şirin arasında iyi-kötü ayrımı yapılması durumu söz konusu olduğunda iyi olanın Bahar olarak görülmesi sebebiyle, izleyici Bahar ile özdeşim kurmaktadır.

Çevredeki herkesin gördüğü şeyin tersini gören Hatice, Şirin'in saf olan taraf olduğunu iddia etmektedir. Bahar'ın onun ağzından laf almaya çalışırken kızını zorlayacağından korkmaktadır.

Bahar'a karşı Şirin'in sözüne güvenmektedir. Bahar'ın sadece arkadaşı olan adamın sevgilisi olduğunu söyleyen Şirin, annesini de buna inandırmaktadır. Hastaneye gitmek için dışarı çıkan Bahar'ın sevgilisiyle buluşmaya gittiğini söyleyerek annesini etkilemektedir. Hastaneden geç çıktığı için eve de geç gelen Bahar'ı eve almamasını sevgilisiyle gezip eve geç geldiği için ders alması gerektiğini söyler ve Hatice Bahar'ı eve almaz. Bahar, kapıda soğukta bekleyerek geceyi geçirir. Şirin eve geç kaldığı zaman ise Hatice, gerekirse sokak sokak arayarak kızını bulacağını dile getirmektedir. İki kızı arasındaki his farkını ise kendi ağzından şu şekilde duymaktayız. "Bahar'a bir şey olursa eğer en çok ben üzülürüm, kahrolurum. Ama Şirin'e bir şey olursa o zaman ölürüm."

Hastalığını fark etmesi sonucunda Hatice Bahar'a göstermeye çekindiği sevgisini göstermeye başlar. Kızına sarılarak ona bir şey olmamasını dilediği görülmektedir. Aynı zamanda Bahar da annesine sarılır ve yılların özlemine giderirler. Hatice Bahar'ın küçüklüğünden beri bir şeyleri kendi başına halletmeye

çalıştığında bahseder. Anneler çocuklarını tanırlar anlayışı, burada da görülmektedir. Anneler, yıllarca ayrı kalmış olsa da çocuğunun sergileyeceği davranışların farkında olabilir.

Araları düzelme yolunda olsa bile, söz konusu Şirin olduğu zaman Hatice yine Bahar'ı ikinci plana atar. Ablasının kocasına karşı hisleri olduğu öğrendiği zaman utançla ağlayan Şirin'i teselli edip Bahar'a bundan bahsetmez. Şirin, annesine karşı gözyaşlarını çok etkili bir silah olarak kullanmaktadır ve Şirin ağladığı zaman Hatice, kendine zarar vereceği korkusuyla üzerine gitmeyi bırakmaktadır.

Hatice Bahar'ın hastalığından kendini sorumlu tutmaktadır. Bahar kötüleşip hastanede yatmaya başladığında Hatice çok üzülür ve Bahar annesini üzülmesin diye ona iyi olacağına dair söz verir. Hatice Bahar'a karşı olan pişmanlığını ona iyi bakmadığını ve bırakıp gittiğini, her şeyin suçlusunun kendisi olduğunu söyleyerek itiraf eder. Burada anne kızın yıllar sonraki sevgi ile sarılmaları görülmektedir. Hatice'nin aslında içinde kızına karşı sevgi besliyor olduğu ve bunu bir şekilde bastırıldığı ortaya çıkar ve bundan sonra Hatice bu sevgiyi daha fazla saklamaz.

Annesi ile ablasının arasının iyice düzelmesine tahammül edemeyen Şirin, kendisini eve ait hissetmediğini söyleyerek evden kaçma yalanı düzenler. Sonrasında sokak serserileri tarafından dövüldüğünü iddia ederek eve geri döner. Hatice de Bahar'ın evden gitmesi kararını verir. Bahar ile aynı evde oldukça Şirin'in mutsuz olacağını düşünmektedir. Bahar ona, ben de senin kızın değil miyim diye sorduğunda, kalmaları için uygun bir yer bulacağını ve yardım edeceğini ama aynı evde kalamayacaklarını anlatır. Bahar, hastalığın kendisini nasıl etkilediğini göstermek için vücudundaki morlukları ona gösterir ve "İyi bak. Beni hep böyle hatırla. Kızını nasıl sokağa attığını hatırla." diyerek evi terk etme kararı verir. Hatice bunun sonrasında yine pişman olup ağlarken görülür ancak Bahar'ın gitmesini engellemek için herhangi bir harekette de bulunmaz. Şirin'in dayak yemediği ortaya çıktığı zaman, Hatice ondan hesap sorar. Şirin, "O kızın sana anne demesinden nefret ediyorum. Hani sen ona bazen gülümsüyorsun ya ben o zaman ölmek istiyorum. Çünkü biliyorum anne, onu benden daha çok seviyorsun. Bunu görebiliyorum ve buna dayanamıyorum." diyerek cevap verirken Hatice onu bir tokatla susturur ve sarılmaya çalışınca tepkisiz kalır. Bahar'a gitmemesini, onlarla kalmasını söyler, gidişini engellemeye çalışır. Ardından Şirin'in odasına giderek yatağında ağlayan kızına sarılıp yatar.

Hatice evlatlarını, sevgilerine göre ayırmadığını eşine anlatırken görülür. İkisinde de sevdiğini dile getirir. İki kızından Bahar'ın güçlü olan taraf olduğunu, Şirin'in ise zayıf olduğunu ve kendisini öldürmesinden korktuğunu söyler. Bu sebeple Şirin'e daha fazla iltimas sağladığını, çocuğunun ölmesinden sorumlu olursa yaşayamayacağını itiraf eder. Hatice, evladını terk etmiş olmanın verdiği pişmanlıkla tüm sevgisini yıllarca Şirin'e vermiş sürekli üzerine titremiştir.

Kendisiyle konuşmak isteyen Şirin'e kızarak, "Sen yine yalan söyleyeceksin ben de inanacağım. El kadar çocuklara annelerinin hasta olduğunu duyurdun. Ne

yaptı sana Bahar? Suçlu birini arıyorsan beni suçla. Bir ablan olduğunu senden ben sakladım, çocuğumu ben terk ettim. Keşke ilk yalan söylediğin anda ağzının ortasına tokadı patlatsaydım. Senin bütün şımarıklıklarını çektim. Her şeyin suçlusu benim. Hasta kızımı sokağa attım. Allah benim belamı versin. Ama her şeyi düzelteceğim. Eşim, kızım, torunlarım bu eve gelecekler, sen de kendine çeki düzen vereceksin.” diyerek Hatice, bir nevi günah çıkartmıştır.

Hatice Şirin’i psikoloğa yollama kararı almıştır ve Şirin de gideceğine dair söz vermiştir. Ancak Şirin doktora gitmesine rağmen doktorun kendisi hakkındaki tanısı konusunda yalan söyler. Hatice bir süre sonra bu yalanın farkına varır ve çok sinirlenir. “Herkesi, her şeyi mahvettin. Sana ne istersen verdim ama sen mutlu olmadın. Hep başkasının mutluluğuna göz diktin. Bahar’ın mutluluğuna, canına göz diktin. Sen nasıl bir evlatsın böyle? Ama artık bitti. Şimdi kendini öldürmek istiyorsan, öldür.” diyerek eline bıçak verir. Şirin annesine kendini öldürmeyeceğini, Bahar’ın annesini almasından korktuğu için böyle davrandığını anlatmaya çalışıp özür diler. Hatice, özrünü kabul etmez ve dinlemek istemediğini söyler.

Hatice, yalanlarından usandığı ve yaptıklarından dolayı cezalandırmak istediği için artık ne Şirin’in odasını toplar ne de çamaşırlarını yıkar. Kahvaltıda çayı kendine yetecek kadar demler, son yumurtayı da kendisi pişirip yer. Şirin’in sevdiği yemekleri pişirir ve o yemeklerden Şirin’e yedirmez. Yemekleri Bahar’a götüreceğini söyler ve alıp gider. Şirin’e yemek sipariş etmesi için para istediğinde bırakmaz.

Bahar’ın kurtulmasının yolunun, Şirin’in ona ilik vermesi olduğu ortaya çıkar. Şirin annesine ve babasına Bahar’a karşı davranışları dolayısıyla tavır almıştır ve bu yüzden annesi iliği vermeyeceğinden çekinmektedir. İliği vermediği takdirde onun da bu evde yeri olmadığını söyleyerek kızını sert şekilde uyarır. Şirin ise sadece iyi olsun ve hayatlarından çıksın istediği için Bahar’a iliğini vermeye razı olmuştur.

Hatice Şirin’i, Bahar’a karşı hasta olduğunu söyleyerek savunmaya çalışmaktadır. Bahar da kendisinin de hasta olduğunu dile getirir. Hatice kızına sarılarak yanlışı telafi etmeye çalışmaktadır. Bahar annesine ben de senin kızın değil miyim diye sorduğunda, Hatice bu soruya cevap veremez ve Bahar’a arkasını dönüp Şirin’in yanına gitmek zorunda kalır.

Hatice eşi tarafından Şirin’i Bahar’a karşı koruması yüzünden eleştirilmektedir. Eski eşinden olduğu için Bahar’ı sevmiyor olduğunu düşünmektedir. Hatice de sadece Şirin’in hasta olduğunu ve ona asla sırtını dönmeyeceğini dile getirmektedir. Eşi ve Bahar ona kızsada dahi bu gerçeği değiştiremeyeceğini söyleyerek eşini iyi bir baba ve koca olmamakla suçlar ve boşanmak istediğini söyler. Hatice, Şirin için laf söyleyen eşini, Şirin’in babasını, bile karşısına almakta ve kızını savunmaktadır.

Hatice ilk eşinden ayrıldığı zaman ya da onun öldüğünü öğrendiği zaman üzülüp ağlamadığını dile getirmektedir. Sadece Bahar için ağladığını, onu bırakmak

zorunda kaldığı için ağladığını ve babası öldüğü zaman Bahar'ın yalnız kalacağını düşündüğü için ağladığını anlatmaktadır. Hatice, terk edip gitmiş olsa dahi asla kızını unutmadığını, onun için endişe etmekten ve onu düşünmekten vazgeçmediğini göstermektedir. Bir annenin, evladı kendisini sevmediğini istemediğini düşünüyor olmasına rağmen aslında her zaman kalben düşündüğü yorumlaması yapılabilir.

Eşi Hatice'ye, Bahar'ın hastanede olduğunu haber vermez. Hatice sebebinin sorduğunda Bahar'ın onun kızı olmadığını, onun Bahar için hiçbir şey yapmadığını, onun kızınının Şirin olduğunu söyleyerek Hatice'ye cevap verir. Hatice “Evet ben Bahar için hiçbir şey yapmadım.” diyerek oradan uzaklaşır. Bahar annesine, kendisi için bir şey yapmamış olduğunu düşünse bile yine de sevdiğini bildiğini ve kendisinin de annesini sevdiğini söyler ve birbirlerine sarılırlar.

Hatice, Şirin'i zamanında doktora götürmediği için kendini suçlamaktadır. Şirin annesinin üzülmeye dayanamaz ve onu çok sevdiğini ve onun kendisi için her şey demek olduğunu söyleyerek gönlünü almaya çalışır ve “beni bırakma” diye yalvarır. Hatice de “O nasıl söz annem. Ben seni nasıl bırakırım, sen benim her şeyimsin.” diyerek sakinleşir. Şirin'e kızmış da olsa kırgın da olsa onun davranışları karşısında yumuşayan bir anne görülmektedir. Kızının yaptığı şeyler ablası, kendisi ya da babasının hayatını tehlikeye atsa bile kızını her zamanki gibi affetmektedir.



Resim 4.10. Hatice Şirin'i yine affediyor

Bahar'ı uyurken izleyen Hatice, kızının vücudundaki morlukları görünce ağlamaya başlar. Kızı da ağlamamasını endişe etmemesini ve diğerlerini de endişelendirmemesini söyler. Hatice de hiçbir çocuğun annesi ölene kadar bu kadar güçlü davranmak zorunda olmaması gerektiğini söyleyerek kendine özeleştiri yapar. Bırakıp gittiği için asla kendini affetmediğini, bencillik ettiğini ve eşine dayanmadığı için bırakıp gittiğini, ilk zamanlar kurtulduğunu düşündüğünü ama aslında kurtulamadığını söyler. Bahar annesini teselli etmeye çalışır. Hatice bundan sonra onun annesi olmasını kimsenin engelleyemeyeceğini söyleyerek kızına sarılır.

Hatice, büyük kızını terk etmesi yüzünden pişmanlık yaşayan ve tüm sevgisini elinde olan küçük kızına veren bir annedir. Bu sebeple iki evladı arasında ayırım yapmak durumunda kalmaktadır. Zaman içerisinde anneliğin gerektirdiği gibi büyük kızıyla da ilgilenmeye ve sevgisini göstermeye başlamıştır. Hatice, fedakâr bir

anne görüntüsü çizdiği zamanlarda genelde küçük kızını ile beraber görülmektedir. Kızını terk etmiş olması onu aynı zamanda kötü anne olarak görmeye neden olsa da kızını ile barışarak ona karşı olan annelik görevlerini de yerine getirmeye başlamıştır.

Hatice'nin giyim ve yaşam tarzı, davranışları ve söylemlerine bakılarak geleneksel bir melodram annesi olduğu yorumlaması yapılabilir. Hatice, dizideki diğer kadın karakterlerden yaşça büyük olması sebebiyle anaç bir tavırla hepsine elinden geldiğince annelik göstermeye çalışmaktadır. Evsiz kalanı evine alır, parasız kalana harçlık bırakır, üzgün olan destek olur ve yalnız olana sahip çıkar.

4.6.2.3. Yalnızlığı reddeden anne: Yeliz

Yeliz karakteri, eşinden boşanmış olması sebebiyle eşiyle arasındaki aşkın bitmiş olduğu bir karakterdir. Bu sebeple yeni insanlarla tanışmak ve onlarla olası bir evlilik Yeliz'e yanlış gelmez. Bekârken, fedakâr anne kalıpları çizdiği görülen Yeliz evlendiği zaman bu kalıplardan çıkar. Bekârken, çalışıp annesine ve çocuklarına baktığı görülürken evlendiği zaman altında arabası sırtında kürkü ile gezmelere giden bir kadın olarak görülmektedir. Yeliz'in Bahar'da farklı tarafı, yanında annesinin olmasıdır ve eski eşinin çocukları ile ilgilenmesidir.

Yeliz, iki çocukla çalışmak zorunda olmanın zorluğundan ve bunun çaresinin evlenmek olduğundan bahsetmektedir. Çocuklar ile yaşamının zorluğundan şikâyet etmektedir. İkinci bir iş yapma fikrine de sıcak bakmaz ve evlenmenin daha mantıklı bir karar olduğunu savunmaktadır. İkinci bir iş yapan annelerin, bakacak kimse olmadığından çocuklarını evde yalnız bırakıp giderken uyku ilacı verdiklerini, bunu çocuğuna yapmaktansa bir adam ile evlenebileceğini söylemektedir.

Evlenerek elde ettiği maddi imkânlardan dolayı mutlu görülen Yeliz, çocuklarına da bu sayede birçok imkân sağlamaktadır. Çocukların bilgisayar, tablet, telefon arasında seçim yapamadıkları için mutsuz oldukları görülmektedir. Yeliz de arabası ve kıyafetleri ile eski halinden çok farklı görülmektedir. İlerleyen zamanda aldatıldığını öğrendiği zaman evliliğini devam ettirmektedir. Kocasını pişman olduğunu söylediğinde ona inanarak affettiğini dile getirmektedir.

Yerli dramalarda anneler, başlarında kocası olmadığı durumlarda çocuklarına bakmaktan "aciz" durumda gösterilmektedir. Kocasını olmayan kadınlar çilekeş olarak sunulurken kadının refahının başında kocasının olmasına bağlı olduğu gösterilmektedir. Kadın yaşadıklarına rağmen her şeye karşı durarak fedakârlık göstergesi sergilemektedir. Türk toplum yapısında da anneler genellikle fedakârlık ile ilişkilendirilmektedir. Gerektiğinde "yemeyip yedirir", "saçını süpürge eder" ve eşi ile arasındaki geçimsizlik durumuna çocuğu için katlanmak zorundadır (Er, 2004: 112-113).

Kendisine artık eskisi gibi davranmadığını iddia ettiği eşinden boşanma kararı aldığını dile getirir. Artık kendisini beğenmediğini, sevmediğini ve küçümseyici ve kıyaslayıcı laflar söylediğini anlatır. Bunların yanında da çocuklarına eskisi gibi sevgi ve ilgi göstermediğinden bahsederek ağlar. Daha öncesinde aldatmasını affettiği eşinden şimdi çocuklarına da eskisi gibi davranmadığı düşüncesiyle boşanma kararı almayı düşündüğü yorumlaması yapılabilir.

Yeliz'in eşi, çocukları ile konuşurken bağırarak konuşmasından rahatsız olduğunu dile getirmektedir. Yeliz de bağırmandan çocuk yetiştirilmeyeceğini bağırmadığı zaman lafını dinleten bir annenin olmadığını söyleyerek kendini savunmaktadır. Eşi ise genel konuşma yapısının bu olduğu için her zaman bağırıldığını ve bunun artık dayanılmayacak bir şey haline gelmeye başladığını söylemektedir. Yeliz zoruna giden bu sözler sonucunda eşiyile tartışmaya başlar. Yeliz'in çocuk yetiştirme olayına bakış açısı yeri geldiğinde çocuklara bağırarak gerektiği şeklindedir.

Psikolojik şiddet, karşımıza neredeyse tüm dizilerde yer alan bir şiddet türü olarak çıkar. Daha çok erkeklerin uyguladığı bir şiddet türüdür. Aşağılama, hakaret, konuşmama, paylaşmama, engelleme, alay etme kadınlar üzerinde en çok uygulanan şiddet türlerindedir (Kutlu, 2010: 78). Karakterimiz eşinin psikolojik şiddetine maruz kalmıştır. Onun konuşma tarzı konusunda eleştirisini alay eder şekilde dile getiren eşi, Yeliz'in duygularını göz ardı etmektedir.

Yeliz, Ceyda ile birlik olup Şirin'i dövmek için evine gider. Sonrasında Şirin ellerinden kaçarak polis çağırır ve Yeliz nezarete düşer. Eşi, çocuklarla beraber karakola gelip Yeliz'i oradan çıkarır. Çocuklarının geldiğini gören Yeliz, annelerini burada görmelerinin çocuklar için çok kötü olacağını düşünerek yaptığı şeyden pişmanlık duyar ve ağlar. Ancak eşi çocukları ve eşyalarını arabadan indirir ve onları orada bırakarak gider. Çocuklar, annelerinin kötü şeyler yapan bir kadın olduğunu ve bu yüzden hapse gireceğini düşünmektedir ve ağlamaktadır.



Resim 4.11. Yeliz ve çocukları ortada kalır

Eşinin yaptığı şeyden dolayı kırınglığını dile getiren Yeliz, iki çocuklu kadın aldığı için pişman olduğunu düşünmektedir. Eşi ile artık bir araya

gelmelerinin, çocuklarının artık onu sevmeyeceği için imkânsız olduğunu dile getirmektedir. Yavrularının günahsız olduklarını kendine öfkelenip onları cezalandırdığını söylemektedir. Eşi ile konuştuktan sonra da iki çocuğumun ederi bir araba ve biraz da paraymış diyerek üzüntüsünü dile getirmektedir.

Artık bekâr bir anne olarak arkadaşı ile bir evde kalan Yeliz, yaptığı işin bozulması sonucunda hayal kırıklığına uğrar. Çocuklarına ne yedireceğini onları okula nasıl yollayacağını düşünmektedir. Önceden yaptığı işi beğenmediğini ve şimdi o işi mumla aradığını söyler. Çocuklarını aç yatırmak zorunda kaldığı için çaresiz hissetmektedir. Çocuklar makarnanın yanına sos yoğurt ister ancak evde olmadığı için anneleri bunları veremez. Çocuk da paralarının olmadığını bildiğini söyler ve Yeliz buna üzümlere başını eğer.

Yeliz'in bekâr bir anne olması onun fedakâr anneler sınırlaması içinde yer almasını sağlasa da eşinin yaşıyor olması ona bir yardımcı olmasını sağlamaktadır. Çocuklarına bakmak için evli olmadığı zamanlarda çalışırken görülmektedir. Evlendiği zaman çalışmaya gereksinim duymamaktadır. Yeliz, ilerleyen bölümlerde ölür ve diziden çıkar.

4.6.2.4. Rollere karşı çıkan anne: Jale

Annelik de toplumdaki diğer her şey gibi zaman içerisinde değişime uğramıştır. Bu durumun oluşmasını sağlayan en önemli sebep endüstriyel devrimdir. Kadınların özel alandan kamusal alana geçmesini sağlayarak annelikte dönüşüme neden olmuştur (Demirer Sancar, 2013: 87). Doktor olarak kamusal alanda yer alan Jale, çok yoğun olarak çalışmaktadır. Oğluna, işten arta kalanlarda zaman ayırması gerektiğini düşünmektedir. Evliliğini istemediğini hatta anne olmayı da istemediğini dile getirerek ailesinden rahatsızlığını göstermektedir.

Ataerkil yapı özelliklerini yansıtan yerli dramalarda kadın, aile ve çocuk demek olduğu için çocuk sahibi olmak istemeyen kadın, kötü olarak nitelendirilmektedir. Böyle bir kadının evli olduğu erkek içinse başka bir kadınla olmak normal bir durumdur (Ekici, 2007: 48-49). Jale, sahip olduğu çocuğa işinden artan zamanda ve yorgun olmadığı takdirde ilgi göstermektedir. Bu davranışı ile kötü anne olarak görülmesi söz konusudur.

Eşini, çocuğu şımarık yetiştirmemesi konusunda uyarmaktadır. Çocuğun her istediğini yapmanın çocuğu şımartacağı düşüncesine sahiptir. Annesi ya da babası olmayan çocuklar olduğunu dile getirerek çocuğa çok ilgi göstermenin gerekli olmadığını savunmaktadır. Oğlunun okuldaki şiiir gösterisine gitmek için söz verip sonra iş yoğunluğundan unutup gitmez. Hastaneye gelen eşi ve oğluna da memnuniyetsiz şekilde burada çalışmak zorunda olduğunu söyleyerek oradan gönderir.

Jalenin oğlu ile ilgisiz olduğunu ve okulda arkadaşı ile kavga etmesini “çocuktur yapar” diyerek geçiştirdiğini görmekteyiz. Eşi kendisine, oğluna karşı ilgisiz olduğu suçlamasını yaptığı zaman da babası olarak sen ilgilen o zaman diyerek kendini savunmaktadır. Annesi ile parka gitmek isteyen çocuk, annesi müsait olmadığı için babası ile parka gider ve baba, çocuğun bu sebepten ötürü üzöldüğünü dile getirmektedir. Jale, bu kadarına gücünün yettiğini söyleyerek “Eğlenmeye babası ile gittiği için bunalıma girecekse, girsin.” diyerek kestirip atmaktadır. Ertesi günü işe gideceğini ve dinlenmek zorunda olduğunu dile getirerek yatağa girer. Sadece çocuğu değil eşi ile de alakasız olduğu görölmektedir.

Son on yılda geleneksel rollerle, modern bakış açasının harmanlanması sonucu, çalışan kadınlar ve çocuklarına düşkün babalar görölmeye başlamıştır. Yaşanan değişimlere diğer örnekler de boşanma olgusunun sıradanlaşması ve genç karakterler açasından profesyonel ev kadınlığının silinmesi gösterilebilir (Kutlu, 2010: 80). Bu düşünceyi destekler nitelikte karakter, çalışmasının arkasına sığınmakta ve babasının çocukla daha fazla alakadar olduğu görölmektedir. Modern kadın karakter Jale ile, ilgili baba Musa bu görüşe örnek olacak şekilde dizide görölmektedir.

Jale gece uyurken çocuğun yanına gelerek onu seyredip dokunduğu görölmektedir. Anneyi izlemek çocuğu mutlu eder yüzünün güldüğu görölmektedir. Çocuk, annenin yanına kıvrılıp orada uyur. Anneye özlem duyan çocuk ancak annesi uyuduğu zaman onun yanına sokulup ona dokunabilmektedir.

Sabah erkenden işe giden kadın ile eşi çocukları hakkında konuşmak istediğinde kadın işini bahane ederek dinlemek istemez. Eşi, kendisini dinlemek zorunda olduğunu dile getirir. “Bir çocuğumuz var diye seni dinlemek zorundayım, sana ve bu hayata katlanmak zorundayım, içinde nefes alamadığım bu evde yaşamak zorundayım, her sabah uyandığımda seni görmek zorundayım. Bir çocuğumuz var diye... Eğer bunları yapıp hayatta kalabilirsem, bu beni iyi bir anne yapar değil mi? Ama başaramaz ve iyi bir anne olamazsam bu da beni taşlanması gereken bir şeytan yapar değil mi?” diyerek boşanmak istediğini söyler. Eşi, çocuğun annede kalacağını düşünerek şu an bile çocuğa bakmadığını, boşanınca bunu nasıl yapacağını sorduğu zaman eşine çocuğu onunla bırakabileceğini söyler. Eşi itiraz edip buna hakkının olmadığını dile getirir. “Neden bir kadın evini ve çocuğunu bıraktığı zaman çok kötü bir şeymiş gibi davranılıyor? Çocuğuma ben bakamıyorum, bakmak da istemiyorum. Ben anne olmak istemiyorum.” diyerek eşine karşı çıkar. Çocuğun, söylediklerini duyduğunu fark ettiğinde hiçbir tepki vermez ve çocuğun babayla gittiği görölür.



Resim 4.12. Jale oğlu ve eşinin gidişini izlerken

Ataerkil toplumlarda kadının boşanmak veya evi terk etmesi ayıpla karşılanacağı için kadın böyle bir sorumluluğu alamamaktadır. Özellikle muhafazakâr ailelerde evden çıkan gelinin kefenle geri döneceği inancı, kadını öncelikle kendi ailesinin cephe almış olması korkusuyla donatmaktadır. Bu anlamda karı koca arasında geçen, kadının aleyhine ne varsa, hükmünün kocaya ait olduğu düşünülür. Kocaya hem sevip hem dövme yetkisi verilmiştir (Yıldırım, 2015: 99). Karakterimizin bu düşünceye karşı çıktığı görülmekte ve diğer davranışları ile beraber değerlendirildiğinde bütün olarak ataerkil toplum yapısına karşı çıktığı yorumu yapılabilir.

Çocuğunun sorumluluklarından kaçmak için işini kullanan bir kadın görülmektedir. Çocuğun okula götürmesi için kurabiye pişirmesi gerektiğini ve bu yüzden eve gitmek istemediğini dile getirmektedir. Bu yüzden iyi bir anne olmadığını düşündüğünü söyler. Yanındaki arkadaşı da kötü zamandan geçiyor olduğunu, aslında bunun anneliğiyle alakası olmadığını söyleyerek teselli etmeye çalışmaktadır.

Eşi ile boşanmalarından sonra eşinin ve zaman zaman da oğlunun kalacağı eve bakmaya gider. Evde yaşam şartı olarak oğlunun rahat edip etmeyeceğini öncelikli olarak düşünmektedir. Evi küçük bir çocuğun yaşaması için uygun bulmaz ancak eşi arkadaşlarına yakın olması sebebiyle oğlunun rahat edeceğini düşünmektedir. Jale, arkadaşlarına yakın olması sebebiyle güvenli olamayan bir mahallede çocuğun oturamayacağını savunmaktadır. Anne ve babanın bakış açılarının farklı olduğu görülmektedir. Annesi olarak güvenli bir eve oturmasını ve kendisine ait bir odası olmasının en önemli şeyler olduğunu savunmaktadır. Boşanma aşamasında Jale'nin oğlu hakkında endişe etmeye başladığı görülmektedir.

Çocuk sahibi olmak istemeyen ya da varsa çocuğu ile ilgilenmeyen kadınlar, melodramatik anlatı içerisinde olumsuz olarak gösterilmektedir. Kadın demek çocuk ve aile demektir bu sebeple kadınlar annelik ile özdeşleştirilmektedir. Anneliği istemeyen kadınlar “kötü” olarak nitelendirilebilir. Böyle bir kadınla evli olan erkek karakterin hayatına başka kadınların girmesi meşrulaştırılmaktadır. Boşanma olgusu bu tip olumsuz evliliklerin olduğu durumlarda vurgulanmakta ve olumlanmaktadır (Ekici, 2007: 48-49). Boşanma durumu, karakterimiz açısından anne ve çocuk arasındaki bağın güçlenmesine yardımcı olmuştur. Öncesinde anneliğiyle ilgili

isyanlarda bulunurken yalnız kalması sonrasında oğlu ile daha yakın ilişkide olduğu görülmektedir. Kötü sınıflamasından çıktığı yorumu yapılabilir.

Annesi ve babası boşandıği için mutsuz olan çocuğun annesi tarafından teselli edildiği görülmektedir. Babası gidiyor olduğu için çocuk ağlarken Jale oğluna sarılarak, “Annen de baban da seni çok seviyor bunu sakın unutma. İstedığın zaman babanın yanında gidip kalabilirsin senin artık iki evin var.” diyerek öpüp teselli etmektedir. Daha öncesinde mesafeli ve ilgisiz görülen Jale, oğlu ile yakın temasta ve onu öperken görülmektedir. Biten evlilik, hem kendisini hem de oğlunu etkilemektedir. Bu yüzden birbirlerinden destek almaktadırlar.



Resim 4.13. Jale ve Bora birbirlerinden güç alırken

Eşi evden ayrıldıktan sonra Jale, oğlu ile uyumaya başlar. Sarılarak uydukları ve sabah uyandıklarında birbirlerini öperek, şakalaşarak ve gülerik uyanırlar. Ardından anne olarak çocuğunu okula götürdüğü görülmektedir. Jale'nin evlilik kavramı ortadan kalktığı zaman mutsuzluğunun bir nebze azaldığı ve oğlu ile ilgili olduğu görülmektedir.

Oğlu için bakıcı ayarlamaya çalışan Jale görüştüğü kadına kelimelerine, davranışlarına ve giyimine dikkat etmesi gerektiğini söyler. Kadının davranışlarından oğlunun etkileneceğini ve bu sebeple de dikkatli davranmasını öğütler. Jale, oğlunun ihtiyaçları ile ilgilenmek zorunda kalır ve daha önce reddettiği rollerini yerine getirirken görülmektedir.

Jale karakteri, modernleşme sonucu dizilerde ortaya çıkan iş yaşantısında daha çok görülmeye başlayan kadın karakterlerden bir tanesidir. Bunun sonucu babaların çocukla ilgilenerek anneye ev ve iş arasında dengeyi sağlaması için yardımcı oldukları görülmektedir. Jale, boşanma sonrasında evladına daha çok ilgi göstermek zorunda kalan bir anne olarak görülmektedir. İyi ya da kötü anne olması boşanma öncesi ve sonrası davranışlarına bakarak değerlendirilebilir. Boşanma sonrasında ilgilenmeye başlasa da yine de ilgi merkezi iş olarak görülmektedir.

Jale modern ve eğitimli bir anne olarak görülmesinin bir sonucu olarak ev işleri ile meşgul olurken hiç görülmez. Yapılması gereken işler ve çocuğun ihtiyaçlarının karşılanması için bir yardımcıya ihtiyaç duyduğu görülmektedir.

Söylemlerinde, ataerkil ideoloji tarafından kadınlara ve annelere biçilen rollerden rahatsızlık duyduğu ve bu rolleri uygulamak istemediği çıkarımı yapılabilir. Jale için evlilik ya da aile kurumları çok önem taşımamaktadır. Bu yönüyle de ataerkil yapı içerisinde gelenekseller tarafından ayıplanarak karşılanmaktadır. Bazı kadın karakterler tarafından ise cesaretli olduğu ve aileyi ve evliliği yok sayarak kendi ayakları üzerinde durmayı tercih ettiği için takdir edildiği görülmektedir.

4.6.2.5. Çocuğunu bırakan anneler: Jülide ve Ceyda

Yeşilçam Melodram Sineması ve uzantısı olarak yerli dramalar, evlilik dışı çocuk sahibi olan anneleri de barındırmaktadır. Bu kadınların bazıları evlenme vaadi ile kandırılıp kullanılmış, bazıları kendi rızası ile sevdiği adamla beraber olmuş, bazıları ise tecavüze uğramıştır. Kadın, âşık olduğu erkekten evlilik dışı çocuk sahibi olduğu durumda çocuğunun babası ile filmin sonunda evlendirilip aklanmaktadır. Böylece evlilik dışı çocuk sahibi olma durumu yanlış olmasına rağmen doğru bir sonuca bağlanarak meşru zemine oturtulmuş olur (Ekici, 2007: 48).

Karakterlerimiz, çocuklarında ayrılmış annelerdir. Jülide kendi isteğiyle çocuğundan ayrılmış olarak görülürken Ceyda, yaşam tarzı sebebiyle çocuğu kendisinden alınmış bir anne olarak görülmektedir.

Yıllar sonra evladiyla buluşan Jülide, çocuğu ile değil de onun maddi durumuyla daha çok ilgili görülmektedir. İçki bağımlısı olan kadın oğlundan, para ve televizyon isterken oğlu ona kendisinden bahsetmeye çalışmaktadır ama Jülide dinlemez. Yalnız kalan ve tek başına çocuk yetiştirmeye çalışan kadınların sonunun, bu olduğunu savunmaktadır. Kendisine televizyon bile almayan birisi için kendi hayatından vaz geçtiğini onu doğurmamış olsa ünlü olmuş olacağını söyleyerek içkisinden içerek sızıp kalır. Evladiyla yıllar sonraki görüşmesinde manevi değil de maddi şeyleri düşünen bir anne profili görülmektedir. Orda olmasının para vermedikten sonra bir anlamı bulunmamaktadır. Fedakâr annelik ve kendinden vazgeçme durumlarını gerçekleştirmiş ve bundan pişmanlık duyduğu görülen bir anne profili de çizdiği söylenebilir.

Jülide evladına sarılıp dokunmak istediği zaman, evladı tarafından durdurulmaktadır. Annesinin, onun için bir anlam ifade etmediğini söyleyen adam, eşinden ve çocuklarından uzak durmasını istemektedir. Jülide, oğlu için tedavi olduğunu, artık alkol almadığını ve oğlu ve onun ailesi ile daha çok beraber olmak istediğini dile getirince oğlu buna inanmayıp daha fazla dinlemez.

Oğluna ulaşmasını engellemeye çalışan ve kendisini evde kapalı tutan adama, aile ya da oğul istemediğini sadece para istediğini söyleyerek Jülide aslında değişmediğini göstermektedir. Oğlu yanına geldiği zaman, para almaya devam edebilmek için değişmiş numarası yapmaktadır. Oğlu da parasını aldığı sürece kimseye bir zararı olmayacağını dile getirerek annesinin serbest bırakılmasında bir zarar görmediğini söyler.

Oğlunun sürekli sevgisini engelleyip reddetmesi ama yine de maddi olarak yardım etmesi üzerine Jülide bunun sebebini merak etmektedir. Oğlu bunun nedeni bilmediğini dile getirir. Jülide bunun üzerine, annesi olduğu için böyle yaptığını, evlatların kızgın olsa dahi anneleri kenara atamayacağını anlatır. Oğlunun saçlarını okşar ve oğlu bu kez onu engellemeye çalışmaz.

Jülide oğlunun mutluluğunu düşünmemektedir. Düşündüğü şey sadece ihtiyacı olan parayı almaktır. Bunun için oğlunun eşini tehdit eder. Bildiği şeyleri kimseye anlatmama karşılığında daha fazla para, elmas küpeler, ev gibi şeyler istemektedir. Kadın, evliliği ve kocası için Jülide'ye boyun eğer. Oğlunu küçükken ter etmiş ve sonrasında onu asla aramamış bir anne olarak oğlu ile arasındaki bağı kopardığı yorumu yapılabilir. Annelik kavramının, Jülide için gerçek anlamda hiçbir şey ifade etmediği görülmektedir.

Şantaj olayını öğrendiği zaman oğlu, yeniden annesini neden hayatına dâhil ettiğini anlamadığı konusunda eşiyile konuşmaktadır. Eşi, “Çocuklar, annelerini sevmeleri gerektiğini düşünürler.” diyerek cevap verir. Jülide bu sırada konuşmaları dinlemektedir. Oğlunun kendisinden tiksindiğini ve varlığına tahammül edemediğini, ilk başta ona neden yardım etmeye çalıştığını şimdi anlayamadığını söylemektedir. Jülide, oğlunun söylediklerine çok üzüldüğü için ağlar ve yeniden içki içmeye başlar. Sarhoş şekilde havuza düşer ve boğularak ölür.

Çocuğun babasının bilinmesi, toplumda kadının itibarı açısından önemli bir durumdur. Toplumda kadının hamileliği kocası tarafından olduğu durumlarda meşru sayılmaktadır. Aksi takdirde kadın kötü kadın ve kötü anne olarak görülmektedir. İyi bir anne olması, toplumdaki kötü kadın imajına engel olmayacaktır (Er, 2004: 64).

Ceyda, genç ve tecrübesiz iken sevdiği erkek ile birliktelik yaşamış ve ondan hamile kalmıştır. Babanın, çocuğun varlığından hiçbir zaman haberi olmamıştır. Oğlunu yıllardır görmediği için yüzünü neredeyse unuttuğunu söyleyen Ceyda, annesinin oğluna baktığı için minnettar olduğunu anlatmaktadır. Arkadaşı ile dertleşirken, annesinin kendisini “o yolun yolcusu” olarak gördüğü için istemediğini ama yine de özel ilgiye muhtaç olan oğluna baktığını dile getirmektedir. Kazandığı tüm parayı oğluna yolladığı için bu sefil yerde oturmak, erkeklerle dostluk etmek ve pavyonda şarkıcılık yapmak zorunda kaldığını söylemektedir. Göremediği oğlu için yaptığı bu davranışlar Ceyda'yı fedakâr anneler sınıflandırması içinde görmeyi sağlamaktadır. Melodram filmlerinde de pavyonda şarkıcılık yaparak çocuğuna bakan anneler görülmektedir. Annelerin iffetli olası gerektiği durumu anlatılan melodram filmlerinde kadınlar, pavyonda çalışsa bile erkekler ile münasebet içerisinde olmazlar. Bu bakımdan Ceyda, klasik melodram annesi kalıbına tam olarak uymamaktadır da denilebilir.

Uzun zamandır oğlu ile görüşmemiş olan Ceyda, annesinin tedavisi sebebiyle oğlunu bir süreliğine kendisine yollayacağını öğrenir. Bu duruma çok heyecanlanan Ceyda, geldiği zaman rahat etmesi için borç yaparak çocuk odası düzenler. İçini oyuncaklarla doldurur. Neyi sevdiğini bilmediğini bu yüzden her

şeyden aldığını söyler. Sevdiği yemeklerden de pişirmek ister ama onu da bilmediği için bildiği tüm yemeklerden yapar. Oğlunun yanında rahat ederse ve her şeyi olursa mutlu olacağını ve kendisini seveceğini düşünmektedir.



Resim 4.14. Ceyda oğlu için oda hazırlıyor

Annesinin, “bir süre bile olsa o yollu kadının yanında kalmasın” diyerek karar değiştirmesi sonucu Ceyda’nın çocuğu gelmez. “Arda, bizim oğlumuz öyle bir anneyi bilmesede olur” dediklerini öğrenen Ceyda buna çok üzülür. Altı senedir bu günü beklediğini söyleyen Ceyda, her çocukta oğlunu gördüğünü, onu çok özlediğini ve artık özlemeye dayanamadığını dile getirir. Bebekliğinde çocuğunun gamzeli olduğunu, acaba hala gamzesi var mı diye merak ettiğini fakat bilmediğini söyleyip oğlu için aldığı yatağa yatıp ağlar.

Annesinin çocuğunu kendisine yollamamasından sonra Ceyda, kendine olan güvenini yitirmiştir. “Benden ne ana olur ne de başka bir şey” diyerek kendini sertçe eleştirmektedir. Öncesinde çocuğuyla beraber olmamış olmasına rağmen bu düşüncelere sahip olmadığı, kavuşma umudu oluşup sonrasında elde edemediği zaman büyük bir hayal kırıklığı ve çöküş yaşadığı görülmektedir. Borç ile aldığı eşyaların parasını ödemek için pavyonda bedavaya şarkı söylemektedir. Sürekli içki içerek sarhoş gezmektedir ve bu sebeple şarkıları düzgün söyleyemediği için işten kovulur üstüne bir de dayak yer.

Kadın, annelik rolü aracılığıyla toplumda statü kazanmaktadır. Evli olmayan kadının anne olma isteği toplumda hoş karşılanmazken evli kadın annelik rolü ile belirli bir saygınlığa ulaşmaktadır. Evlenmeden çocuk sahibi olan kadın, toplum tarafından bir şekilde cezalandırılmaktadır (Er, 2004: 70). Karakterimizi cezalandıran kişi burada annesi ve ailesi olarak görülmektedir.

Yerli dizilerde özellikle fiziksel şiddet, toplumsal değerlerin arkasına sığınarak meşrulaştırılır. Kıskançlık ve namus bunların başında gelenleridir. Hemen hemen tüm dizilerde erkeklerin kadınlara hor görme, alay etme, konuşmama gibi yollarla uyguladığı psikolojik şiddet de sıklıkla görülmektedir (Şenyurt, 2008: 76). Ceyda burada işini yapamadığı için dayak yemiş olsa da önceki bölümlerde dost hayatı yaşadığı adamdan da kıskançlık sebebiyle dayak yediği görülmüştür. Kadına yapılan şiddet işi ve sadakatsizliği üzerinden meşrulaştırılmaktadır.

Aşk ve sevgi, Ceyda için anlamsız olarak görülmektedir. Dost hayatı yaşıyor olduğu adamın kendisini terk etmesinden sonra, asıl üzüldüğü şeyin artık çocuğuna para yollayamayacak olduğunu söylemektedir. Adamın kendisi için anlam ifade etmediğini şimdi anasına ve çocuğuna nasıl para yollayacağını düşündüğünü dile getirmektedir. Ceyda'nın çocuğunun rahatsız olduğunu ve bu sebeple özel bakıma ihtiyaç duyduğunu ve paraya ihtiyacı olduğunu söylediğini görürüz. Başka paralı adamların genç kadınları tercih ettiği için başkasını bulamayacağını anlatmaktadır. Bu sebeple gece kulübünde şarkıcılık yapmaya başlamaktadır.

Eski dostu olan adam, Ceyda'nın üzülmeye dayanmadığı gerekçesiyle oğlunu annesinden zorla alıp Ceyda'ya getirir. Ona, artık evinde oturup çocuğuna bakmasını senet işini kendisinin halledeceğini söyler. Ceyda da bu sürprizden dolayı mutlu olduğu için sesini çıkarmaz ve kabul etmiş görünmektedir. Arkadaşı ile dertleşirken, o adama bir daha muhtaç olmak istemediğini bu sebeple hem çalışıp hem de çocuğuna bakmak istediğini ama bunu nasıl başaracağını bilmediğini dile getirmektedir. Arkadaşı da kendisine isteyken çocuğuna bakabileceğini söyleyerek moral vermektedir. Sonrasında, Ceyda'nın annesinin çocuğun zorla alındığı için çok sinirlendiği, çocuğu geri istediği ve artık göstermeyeceği haberi gelir. Bir kez daha Ceyda hayal kırıklığına uğrar. Çocuğu, aldığı eşyaları ile beraber yollar ve üzülmeye başladığını, zaten anne olabilecek biri olmadığını söyleyerek kendini teselli etmeye çalışır. Çocuğunu yeniden kaybetmenin verdiği üzüntüyle anneliğe uygun olmadığına inandığını dile getirir ancak gerçek düşüncesinin bu olmadığı üzüntüsünden belli olmaktadır.



Resim 4.15. Çocuğundan ayrılan Ceyda'nın üzüntüsü

Evine yeni eşyalar geldiğinde, ilk iş olarak duvara çocuğunun resmini astığı görülmektedir. Annesi ile barışma yolları aradığını ve çocuğu almaya bile annesi ile barışırsa ara sıra oğlunu görüp mutlu olacağını dile getirir. Çocuğu da alabileceğini söyleyen arkadaşına, üç kuruşa pavyonda çalıştığını, ne çocuğun bakımı için parası olduğunu ne de doğru dürüst bir yaşantısı olduğunu anlatarak hüznlenir. Ancak sonrasında arada görsem de yeter diye düşünerek mutlu olur.

Babası olmadığı için üzülen çocuğu gördüğü zaman kendi oğlunu düşünerek hüznlenen Ceyda, "Acaba Arda da beni özleyip üzüyor mudur?" diye arkadaşına

sorar. Üzülür ve özler cevabını aldığı zaman da yüreğinin sızladığını söyleyerek “Üzülmesin, ağlamasın, beni yok bilsin ama böyle boynu bükülmesin.” diyerek ağlamaya başlar. Oğlunun üzülmesine dayanamadığı için kendisini yok bilmesine razı gelen bir anne görülmektedir. Kendisi üzülmeği göze almaktadır.

Ceyda, sabaha kadar ağlayıp düşündüğünü ve oğlu ile nasıl bir arada olabileceğinin yolunu bulduğunu söyler. İçinde yaşadığı hayattan kurtulması gerektiğini ve bunu sağlayabilmek için de kendisine zengin bir koca bularak evleneceğini dile getirir. Zengin adamı bulup nikâhı basacağını ve oğlunu da yanına alıp hanımefendi gibi yaşayacağını anlatır. Arkadaşı kendisine gülererek öyle bir şeyin olmayacağını söyler. Önceki hayatından öyle kolayca kurtulmasının mümkün olmayacağı gerçeği Ceyda’yı mutsuz eder. Karakter, çocuğu ile beraber olabilmenin yolunun “namuslu yaşamak” olduğunu idrak etmiştir. Kadının, evladı ile olmasının koşulu, meşru bir evlilik ile sağlanmalıdır. Yapılan hataların silinip geçmişin değiştirilmesi durumu söz konusu olmasa da geleceğini toplumsal olarak doğru şeyler yaparak şekillendirmesi, kadının yavrusu ile beraber olabilmesinin koşuludur.

Yerli dizilerde, ailesi için yeterince çabalamamış ya da evlilik dışı ilişkileri olan kadınlar, kötü kadın rollerinde bulunmaktadır. Bu kadınların, iyi bir karaktere dönüşebilmeleri hatalarını anladıklarında mümkün olabilmektedir (Gül Ünlü ve Aslan, 2016: 196). Ceyda karakteri dizinin ilk bölümlerinde kötü ve başkalarının arkasından planlar yapan bir karakter olarak görülürken sonrasında hatalarının farkına vararak başka bir karaktere bürünmüştür. İzlenen bölümlerde çocuğuna annelik yapabilmeye çok yaklaşmış ancak elde edememiştir. Bu karakterin davranışları sonucunda ilerleyen bölümlerde evladına kavuşması ile ödüllendirilebileceği çıkarımı yapılabilir.

Jülide çocuğunu bırakıp gitmesi ve yıllarca onu aramaması sebebiyle kötü bir anne olarak nitelendirilir. Ceyda ise çocuğundan ayrılmaya mecbur kalmış olması ve ondan ayrı olduğu için yaşadığı pişmanlıklar dolayısıyla iyi olmaya çalışan bir anne olarak nitelendirilebilir. Ancak Ceyda, dramının kodları gereği, evlilik dışı çocuk sahibi olduğu için çocuğun babası tarafından kurtarılana kadar tam anlamıyla iyi bir anne olarak sayılmayacaktır.

4.6.2.6. İmkanları sınırsız anne: Pırıl

Zıtlıklardan faydalanarak anlatı yapısını oluşturan dramatik tür, kadınlar arasında geleneksel ve modern zıtlığını kullanmaktadır. Modern kadın imajına uygun olan Pırıl karakteri, bakımlı, güçlü, ince, giyimine özen gösteren bir kadın olarak görülmektedir. Modern kadınlar, ev işleri yaparken görülmezler ve anne olarak çocukları ile geleneksel kadınlara göre daha az ilgilendikleri söylenebilir (İmançer, 2006: 95-96).

Zengin bir baba, iyi bir eş, maddi imkanlar ve iki çocuk sahibi olarak bir kadının isteyebileceği her şeye sahip gibi görülen karakter Pırıl, evlatlarıyla çok fazla ilgilenirken görülmez.



Resim 4.16. Pırıl eşi ve çocukları ile zaman geçiriyor

Eşi ile tartışırken onu sesini yükseltmemesi konusunda uyarmaktadır. Çocukların uyuyor olduklarını ve korkacaklarını söyler. Anne baba arası ses yükseltmelerin çocuklar söz konusu olduğu zaman bittiği görülmektedir.

İkiz çocuklarının sürekli yabancı uyruklu dadılar ile beraber oldukları görülmektedir. Dadılar çocukların bakımı, oyunlar ve yemekleri ile ilgilenmektedir. Pırıl'ı bazı zamanlarda çocuklar uyurken yanında seyrederken görürüz.

Çocuğu kucagındayken, kocasının görmesini istemediği bir şeyi engellemek amacıyla çocuğun elindeki oyuncacı yere atar. Çocuk ağlar ve eşine babasını istiyor diye yalan söyleyerek çocuğu babasına verip, görmemesi gereken şeyi ortadan kaldırır. Eşi ile aralarında sorun çıkmasını engellemek amacıyla çocuğunun sessiz şekilde oynamasını bozmayı ve onu ağlatmayı göze almaktadır.

Eşini yapmak istemediği bir şey konusunda ikna etmek için çocuklarını kullanan bir anne görmekteyiz. Yurt dışına yeniden gitmek istemeyen adamı ailelerinin ve oğullarının iyiliği için gitmeleri gerektiğini söyleyerek ikna etmektedir.

Peşlerinde, onları bulmak isteyen adamlar olduğu için bir evde çocukları ve yardımcısı ile saklanan Pırıl, gece vakti odada uyuyan iki çocuğunu bırakarak kocasının yanına gider. Çocuklarını yalnız bırakıp gidebilen bir anne, tehlikeli durumda onları düşünmeyen bir anne görülmektedir. Kendisine ya da çocuklarına bir şey olabileceğini ve sonucunda ayrı kalabilecekleri olasılığı bulunduğunu göz ardı etmektedir. Yanlarında olduğu zaman da çocukları yardımcısına vererek yukarı götürmesini istemektedir ve kendisi eşi ile baş başa kalmayı düşünmektedir.

Modern anne olarak görülen karakterimizin çocuklarla ilgilenmek için zaman ayırmadığı, ev işleri ile alakadar olmadığı fakat kocası ile yeterince ilgili olmaya çalıştığı gözlemlenmektedir. Ataerkil toplumsal yapıda belirlenen cinsiyet rollerine göre Pırıl'ın iyi bir anne ya da fedakâr bir anne olduğu söylenemez. Anneliğini yerine yeterince getirmediği için kötü olarak nitelendirilmesi söz

konusudur. Pırıl'ın eşine karşı olan ilgi ve sevgisi ile eş rolü için gerekenleri sağladığı ve rollerine uygun olarak davrandığı yorumu yapılabilir.



BEŞİNCİ BÖLÜM

SONUÇ

“Yerli Televizyon Dramalarında Annelik Rollerinin Yeniden Üretimi: ‘Kadın’ Dizisi Örneği” başlıklı çalışmada, ataerkil toplumsal yapıyı yansıtmaya görevini gerçekleştiren televizyonun en önemli ürünü olarak görülen yerli dramalarda, yeniden üretilen annelik rolü görünüşleri incelenmeye çalışılmıştır.

Çalışmanın kuramsal çerçevesinde, dramaya kaynaklık eden melodramın ortaya çıkışı ve kodları incelenmiş ve Türk Sinemasına girişi ele alınmıştır. Ardından da annelik rollünün incelenmesi amacıyla ataerkil toplumlarda toplumsal cinsiyet rolleri, ortaya çıkışı, tanımlamaları ve sinema ve televizyon programlarında görülen annelik rolleri üzerinde durulmuştur. Son olarak da ele alınan dizide yer alan annelik rolleri görünüşleri incelenerek yorumlarda bulunulmuştur. Araştırmanın yöntemi olarak, tematik söylem analizinin yorumsamacı yaklaşım ile beraber kullanılması yöntemi belirlenmiştir. Metin ve göstergelerin sunduğu veriler üzerinden yorumlama yapılarak sonuca ulaşılması hedeflendiği için bu yöntemlerin uygun olduğu çıkarımı yapılmıştır.

Tiyatro ile başlayıp sinemada devam eden dramatik dil televizyonda da hemen hemen tüm program türlerinde kendine yer bulmaktadır. Gerçek ile kurmacanın harmanlanması ile ortaya çıkan televizyon dramaları, tiyatro ve sinemadaki örneklerinden daha gerçekçi bir yapıya bürünmektedir. İzleyici üzerinde sağladığı bu gerçeklik algısı sonucu yerli dramalar, diğer iki türden daha çok tercih edilmektedir.

Melodramlar, kalıp öyküleri ve durumları barındırmaktadır. Akıl almaz rastlantılar, gözyaşı, yanlış anlaşılmalara, imkânsız aşklar, ayrılıklar, mağduriyetler, iftiralar, intikam, ihanet, fedakârlık, kader, eksik bilgiler, engeller, itiraflar, amansız hastalıklar gibi aşırılıkları içinde barındıran melodramatik kalıplarla dizi incelemesi sırasında karşılaşmıştır. Melodramlar, ataerkil yapıdan beslenmekte ve toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden üretilerek sunulmasını sağlamaktadır. Ayrıca türde, klasik anlatı yapısı doğrultusunda öykü giriş gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşarak gelişmekte, anlatı unsurları aşırılık ve abartı öğeleri ile sürekli tekrarlanarak işlenmektedir.

Toplumda yer alan, adil olmayan cinsiyetçi yapının iyileştirilmesi aşamasında, kitle iletişim araçlarına büyük görev düşmektedir. Kitle iletişim araçları, içinde bulunduğu toplumun yapısal özelliklerinden beslenerek, bu yapıyı yeniden topluma sunmaktadır. Televizyon da, kitle iletişim araçlarının en popülerleri olması

sebebiyle, bu görevi yerine getirmektedir. Dizilerde ve diğer program türlerinde kadınlar, rollerine uygun olarak gösterilmektedir. Televizyon dizilerinde idealize edilen kadınlar, namuslu, sadık eş ve fedakâr anne rolleri ile ön plana çıkmaktadır.

Dizi içerisinde kadının çoğunlukla ev içine hapsedilmiş olduğu ve çocukları ile ilgilenir vaziyette olduğu görülmektedir. Kadınların, çocuk ve ev ile ilgilenmediği takdirde kötü bir anne olarak adlandırılacağı ve ailenin bir arada tutulmasının sorumluluğunun kadına yüklenmesi gerçeğinin sürekli olarak vurgulanması gibi kodlardan yola çıkılarak toplumsal cinsiyet rollerinin başta aile olmak üzere toplumun her kesiminde temsil edildiği yorumlaması yapılabilir. Araştırma kapsamında incelenen yerli dramada kadınlara, toplumsal cinsiyet rolleri yoluyla empoze edilen annelik ve kadınlık rolleri, keskin çizgiler ile belirtilmektedir. Bu sınırlamalar kapsamında kadınlar gece dışarı çıkmaz, kadınlar pavyonlara gitmez, kadınlar çocuğu ve eşi ile ilgilenir, kadınlar zorunda değilse çalışmaz, kadınlar yalnız çocuk büyütmez, kadınların sadece ev, çocuk ve eş üçgeninde mutlu olması beklenilir vb. gibi dayatmalar sıklıkla vurgulanmaktadır.

“Kadın” dizisinde, ataerkil ideolojik yapıya uygun olarak çocuk bakımı ve ev işleri ile ilgilenmesi gereken kişilerin anneler olduğu gösterilmektedir. Herhangi bir uzmanlık gerektirmeyen işleri yapan kadınlar, bu işleri çocuklarının bakımını sağlamak amacıyla yapmaktadır. Uzmanlık gerektiren işi tek yapan kadın karakter olan Jale, mesleğinde başarılı olarak görülmekte fakat aile yaşantısında bu başarıyı devam ettirememektedir. Jale'nin eşinden boşandığı ve çocuğu ile ilgilenme konusunda problemler yaşadığı vurgulanmaktadır. Bu dizide de görüldüğü gibi kitle iletişim araçlarından kadına yansıyan eril mesaj, başarılı ve mutlu olmak isteyen kadınların, kendilerine öğütlenen ideal kadın gibi davranmaları gerektiğidir. İş yaşantısında başarılı olmak isteyen kadın, başarılı bir eş ve anne de olmak zorundadır.

Ataerkil sistem, yok olması mümkün olmayan bir sistem olsa da değiştirilmesi ya da esnetilmesi mümkün olan bir yapıya sahiptir. Günümüz dünyasında, eğitimle gerçekleşen bilinç değişimi ve ardından gelen modernleşme sonucunda da kadınlar üzerindeki baskının ortadan kalkmadığı fakat azaldığı görülmektedir.

Kadının çalışma hayatında da yer alıyor olmasının bir sonucu olarak, nadiren de olsa eşitliğe yönelik birtakım kodlar ve iyileştirmeler bulunmaktadır. Kadının işi dolayısıyla, kadın görevi olarak görülen çocuğuna yiyecek hazırlama görevini eşine bırakması ya da erkek görevi olarak görülen çocuğa verilecek okul harçlığının anne tarafından verilmesi gibi bir takım göstergeler sunulmaktadır. Modern hayatta ve medyada arzu edilen bu eşitlik arayışına rağmen, toplumsal cinsiyet rolleri geleneksel kalıplar ile yeniden üretilmekte ve kadınlar bu kalıplara uydurulmaya çalışılmaktadır.

Melodramatik anlatı yapısı, karakterleri şekillendirilirken, iyi-kötü karşıtlığı başta olmak üzere karşıtlıkları çatışma ögesi olarak kullanılmaktadır. İyilerin

ödüllendirilip kötülerin cezalandırılmasıyla seyircilerin karakterler ile özdeşim kurması sağlanmaktadır. Ayrıca kötü karakterlerin, yanlış davranış sonucunda cezalandırılması, yapılmaması gereken davranış hakkında izleyiciye öğüt niteliği taşımaktadır. Dizide, kadın karakterler arasında bariz olarak vurgulanan bu karşıtlık anne olan kadın karakterler arasında da görülürken annelerin kendi davranış biçimlerine de göre kendi içinde değişim gösterdiği zamanlar bulunmaktadır.

Bunun yanında dizinin geneline hâkim olan başka çatışmalar da bulunmaktadır. Melodramatik yapının olmazsa olmazı, Zengin-fakir ve geleneksel modern çatışmaları en çok göze çarpanıdır. “Kadın” dizisinde, toplumsal cinsiyet rolleri benimsenmiş, kadın modern olarak vurgulansa dahi geleneksel yönleri daha ağır basar olarak gösterilmiştir. Modern olarak nitelenen kadın karakterin geleneksel kalıplara direktmesine rağmen uyuyor olması bunun göstergesidir. Ayrıca dramatik yapının temel taşı niteliğinde olan zengin ile fakir karşıtlığında, annelerin zengin oluşları elde ettikleri olanakları fazlalaştırmakta fakat zengin anne temsilinde, anne-çocuk iletişiminin diğer annelere göre daha az olduğu görülmektedir.

Annelik, psikolojik ve biyolojik yanlarının beraberinde, toplumsal bir olgu olarak görülmektedir. Toplumsal yapının gerekliliğinden beslenen televizyon, kadına nasıl bir anne olması gerektiğini öğretir. Yerli dramalar, anneleri kötü olarak niteleyebilmek için yapmaması gereken davranışlarda bulunurken de göstermektedir.

Dizi, geleneksel rol ve kalıpları yeniden üreterek sunmaktadır. Anne olan kadın ya da yaşlı kişiler saygı görmekte, dul olan kadınlar ise erkekler için tehlike olarak görülmektedir. Kadına yönelik fiziksel ve psikolojik şiddet, gerek erkek gerekse kadın tarafından meşrulaştırılmaktadır. Kadınlar kendi aralarında kavga etmekte, birbirlerine dayak atmakta, birbirlerini aşağılayıp küçük görmekte ya da bir erkek tarafından kadına tehdit ile psikolojik, dayak ile de fiziksel şiddet gösterilmektedir. Kadınların birbirlerine sergiledikleri bu tavırlar ile Feminizmin ideal olarak öngördüğü “kız kardeşlik” olgusunun dizide es geçildiği görülmektedir. Yine dizideki kadın karakterler, birbirlerine darda ve zorda oldukları durumda destek olup birlik beraberlik mesajı vererek olguyu pekiştirmektedir.

Bu araştırma kapsamında incelenen diziden çıkarılan sonuç, dizinin izler kitlesinin yoğunluğu da göz önüne alındığında, ataerkil toplumsal yapıya sahip olan Türk toplumunda, toplumsal cinsiyet rollerinden kadınlara yüklenen annelik rollerinin, yerli dramalar aracılığıyla yeniden üretilerek kadınlara aktarıldığıdır. Kadınların rollerine karşı çıkmaları sonucunda, başlarına kötü olayların gelmesi sonucu cezalandırılmaları ile kadın izler kitle üzerinde bir baskı mekanizması kurulmaktadır. Kadından beklenen, iyi bir anne ve eş olma rollerinin yanında gerektiği durumlarda çalışarak çocuklarının ihtiyaçlarını karşılamasıdır. Kadının yaptığı iş, masumiyetine leke sürecek bir iş olmamalıdır. Bir yandan, kadınların güçlü varlıklar oldukları ve isterlerse her şeyi başarabilecekleri mesajı vurgulanarak kadınların kadercî düşünce yapısından uzaklaşmaları sağlanırken öte yandan kadınlara bir erkeğin koruması altına girdikleri takdirde tüm geçim sıkıntılarının ve

toplum baskısından kurtulacakları mesajı ile kadınların erkek egemenliğine empoze edildiği görülmektedir.

Bir post-modern kültür aracı olan televizyonun en popüler program türü üzerinden ilerleyen bu çalışma, ele aldığı toplumsal cinsiyet rolleri, melodramatik kodlar ve annelik rollerinin yerli dramalarda ele alınış biçimleri konuları bakımından, bu alanlarda yapılacak olan başka çalışmalara katkıda bulunması açısından önem taşımaktadır.



KAYNAKÇA

a) Kitap;

- Ağaoğulları, M. A. (2006). *Kent Devletinden İmparatorluğa*, 5. Basım, Ankara, İmge Kitapevi.
- Altındal, A. (1991). *Türkiye’de Kadın*, İstanbul, Anahtar Kitaplar.
- Altuntaş, N. (2010). *Feminen İslam, Küresel Çağda Alternatif Bir Kadın Kimliği İnşası*, Ankara, Orion Kitapevi.
- Arat, Z. F. (1998). *Kemalizm ve Türk Kadını, 75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, ss. 51-58.
- Berktaş Hacimirzaoğlu, A. (1998). *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları.
- Berktaş, F. (2003). *Tarihin Cinsiyeti*, İstanbul, Metis Yayınları.
- Bora, A. (2005). *Kadınların Sınıfı (Ücretli Ev Emegi ve Kadın Öznelliğinin İnşası)*, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Bora, A. ve Günel, A. (2002). *90’larda Türkiye’de Feminizm*, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Çaha, Ö. (1996). *Sivil Kadın ‘Türkiye’de Kadın ve Sivil Toplum’*, Savaş Yayınevi, Ankara.
- Demir, Z. (1997). *Modern ve Postmodern Feminizm*, İstanbul, İz Yayıncılık.
- Doğan, İ. (1995). *Sosyoloji*, İstanbul, Sistem Yayıncılık.
- Dökmen, Y. Z. (2009). *Toplumsal Cinsiyet ‘Sosyal Psikolojik Yaklaşımlar’*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Durakbaşı, A. (2000). *Halide Edip: Türk Modernleşmesi ve Feminizm*, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Ecevit, Y. (2011). *Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisine Başlangıç*. Ed. Yıldız Ecevit, Nadide Karkıner, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.
- Dorsay, A. (1993). *12 Eylül Yılları ve Sinemamız*, İstanbul, İnkılâp Kitabevi.
- Ediz, Z. (1995). *Kadınların Tarihine Giriş Hititlerden Günümüze*, İstanbul, Adım

Yayınları.

Ercan Akyıldız, C. (2014). *Cinsiyetin Toplumsal Roldeki Yeri*, Çizgi Kitabevi Yayınları, Konya.

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

Evren, B. (2005). *Yeşilçam'ın Gölgesinde Seyfi Havaeri*, 1.Baskı, Ankara, Aksav Yayınları.

Gelenbevi, B. *Türk Sinema Tarihinden Bir Kesit (1943 –1949)*, İstanbul, Türvak Yayınları.

Gökmen, M. (1989). *Başlangıç'tan 1950'ye kadar Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları*, 1.Baskı, İstanbul.

Göle, N. (2008). *Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme*, İstanbul, Metis Yayınları.

Görücü, B. (2004). *Türk Sinemasının Dönemlendirilmesi Üzerine Düşünceler Yeni Film*.

Güriz, A. (1997). *Feminizm, Postmodernizm ve Hukuk*, Ankara, Phoenix Yayınevi.

Hablemitoğlu, Ş. (2004). *Toplumsal Cinsiyet Yazıları 'Kadınlara Dair Birkaç Söz'*, İstanbul, Toplumsal Dönüşüm Yayınları.

Helvacıoğlu, F. (1996). *Ders Kitaplarında Cinsiyetçilik 1928-1995*, İstanbul, Kaynak Yayınları.

İmançer, D. (2006). *Medya ve Kadın*, Editör: Dilek İmançer, Ankara, Ebabil Yayıncılık.

İlyasoğlu, A. ve İnel D. (1984). *Kadın Dergilerinin Evrimi. Türkiye'de Dergiler ve Ansiklopediler (1849-1984)*. İstanbul, Gelişim Yayınları.

İlkkaracan, P. (2014). *Müslüman Toplumlarda Kadın ve Cinsellik*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Kadıoğlu, A. (1998). *Cinselliğin İnkârı: Büyük Toplumsal Projelerin Nesnesi Olarak Türk Kadınları 75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, ss: 89-101.

Kağıtçıbaşı, Ç. (2010) *Benlik, Aile ve İnsan Gelişimi*, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları.

Kayalı, K. (1994). *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*, Ankara, Ayyıldız Yayınları.

Kayhan, F. (1999). *Feminizm*, İstanbul, BDS Yayınları.

Kaypakoğlu, S. (2004). *Toplumsal Cinsiyet ve İletişim (Medyada Cinsiyet Stereotipleri)*, 2. Basım, İstanbul, Naos Yayınları.

- Kırel, S. (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması*, İstanbul, Babil Yayınları.
- Kırkpınar, L. (1998). *Türkiye’de Toplumsal Değişme Sürecinde Kadın, 75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları.
- Köysüren, Ç. A. (2013). *Kültürel ve Dini Algıda Toplumsal Cinsiyet*, Sentez Yayınları, Ankara.
- Kuruoğlu, H. ve Aydın, B. (2014). *Toplumsal Cinsiyet ve Medya*, Detay Yayınları, Ankara.
- Künüçen, H. (2001). *Türk Sinemasında Kadının Sunumu Üzerine*.
- Maraşlı, G. N. (2006). *Osman Fahir Seden’le Türk Sinemasında Düet*, Ankara, Elips Kitap.
- Miller, T. (2010). *Annelik Duygusu: Mitler ve Deneyimler*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Onaran, A.Ş. (1981). *Muhsin Ertuğrul’un Sineması*, 1.Baskı, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Onaran, A.Ş. (1994). *Türk Sineması*, Cilt1, İstanbul, Kitle Yayınları.
- Özgüç, A. (1994). *80. Yılında Türk Sineması*, Ankara, TC Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özön, N. (1968). *Türk Sineması Kronolojisi (1895-1966)*, 1.Basım, Ankara, Bilgi Yayınları.
- Özön, N. (1985). *Sinema, Uygulayımı, Sanatı, Tarihi*, İstanbul, Hil Yayınları.
- Rullmann, M. (1996). *Kadın Filozoflar*, İstanbul, Kabalca Yayınları.
- Savcı, K. (1973). *Cumhuriyetin 50. Yılında Türk Kadını*.
- Schroeder, S. K. (2007). *Popüler Feminizm: Türkiye ve Britanya’da Kadın Dergileri*, İstanbul, Bağlam Yayıncılık.
- Scognomillo, G. (1998). *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul, Kabalca Yayınları.
- Sencer, M. Ve Sencer, Y. (1978). *Toplumsal Araştırmalarda Yöntembilim*, Ankara, Türkiye ve Orta Doğu Amme İdaresi Enstitüsü Yayınları.
- Serdaroğlu, U. (1998). *Feminist İktisatın Bakışı*, İstanbul, Sarmal Yayınevi.
- Sevim, A. (2005). *Feminizm*, İstanbul, İnsan Yayınları.
- Suğur, S. (2006). *Toplumsal Cinsiyet, Toplumsal Yaşamda Kadın*, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi A.Ö.F. Yayınları, ss: 1-24.
- Sümer, S. Z. (2011). *Tarih İçinde Görünürlükten Kadınların Tarihine: Amerikan Kadın Romanında Feminist Bilinç ve Politika*, Konya, Sebat Ofset Matbaacılık.

- Şendil, G. ve Kaya Balkan, İ. (2005). *Anne Baba Olmak*, İstanbul, Morpa Kültür Yayınları.
- Şener, E. (1970). *Yeşilçam ve Türk Sineması*, İstanbul, Kamera Yayınları.
- Tanilli, S. (2006). *Ne Olursa Olsun Savaşıyorlar Kadın Sorununun Neresindeyiz?*, İstanbul, Alkım.
- Tarhan, N. (2005). *Kadın Psikolojisi*, Nesil Basım Yayın Gıda Ticaret ve Sanayi A. Ş.
- Türköne, M. (1995). *Eski Türk Toplumunda Cinsiyet Kültürü*, Ankara, Ark Yayınevi.
- Wharton, A. S. (2005). *The Sociology of Gender*, Madlen, Massachusetts: Blackwell Publishing.
- Zeybekoğlu, Ö. (2013). *Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Erkeklik Olgusu*, Eğiten Kitap, Ankara.

b) Derleme;

- Acuner, S. (2002). *90'lı Yıllar ve Resmi Düzeyde Kurumsallaşmanın Doğuş Aşamaları*, Der. Aksu Bora ve Asena Günal, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Berktaş, F. (1996). *İslam'ın Hiyerarşiye Dayalı 'Eşitlik' Söylemi*, Kadın Gerçeklikleri, Der. Necla Arat, İstanbul, Say Yayınları, ss. 153-173.
- Büker S. ve Kıran A. (2000). *Televizyon Reklamlarında Kadına Yönelik Şiddet: Şiddetin Nesnesi Kadın, Televizyon, Kadın ve Şiddet*, Der. Nur Betül Çelik, Ankara, Dünya Kitle İletişim Vakfı KİV Yayınları, ss. 281-317.
- Erksan, M. (1996). *Sinemanın 100. Yılı*, Der. S. M. Dinçer, *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, Ankara, Doruk Yayıncılık.
- Kılıç, Z. (1998). "Cumhuriyet Türkiye'sinde Kadın Hareketine Genel Bir Bakış", Ed. Ayşe Berktaş Hacımırzaoğlu, *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Özsoy, A. (2016). *Yerli Televizyon Dizilerinde Farklılaşan Toplumsal Cinsiyet Temsilleri Üzerine Bir Tartışma*, Der. Ş. Yavuz. *Toplumsal cinsiyet & medya temsilleri*, 226-246.
- Öztürk, M. Y. (2010), *Ücretli İş ve Ücretsiz Bakım Hizmeti Ekseninde Kadın Emegi, Kapitalizm, Ataerkillik ve Kadın Emegi: Türkiye Örneği*, Der. Saniye Dedeoğlu & Melda Yaman Öztürk, İstanbul, SAV Sosyal Araştırmalar Vakfı, ss. 25-79.

c) Çeviri;

- Adler, A. (1999). *Cinsiyetler Arasında İşbirliği: Kadın- Erkek, Aşk-Evlilik ve*

- Cinsellik Üzerine Yazılar*, Çev: Seçkin Selvi, İstanbul, Payel Yayınevi.
- Althusser, L. (2006). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, Çev: Alp Tümertekin, 2. Basım, İstanbul, İthaki Yayınları.
- Badinter, E. (1992). *Annelik Sevgisi*, Çev. Kamuran Çelik, İstanbul, Afa Yayıncılık.
- Badinter, E. (2011). *Kadınlık mı Annelik mi?*, Çev. Ayşen Ekmekçi, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Connel, R.W. (1998). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*, Çev: C. Soydemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Davidoff, L. (2009). *Feminist Tarih Yazımında Sınıf ve Cinsiyet*, 2. Basım, Çev. Zerrin Ateşer & Selda Somuncuoğlu, İstanbul, İletişim Yayınları.
- De Beauvoir, S. (1993). *Kadın (İkinci Cins): Evlilik*, Çev: Bertan Onaran, İstanbul, Payel Yayınları.
- Donnovan, J. (1993). *Feminist Teori*, Çev. Aksu, B. vd, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Firestone, S. (1993). *Cinselliğin Diyalektiği*, Çev. Yurdanur Salman, Payel Yayınları, 2. Basım, İstanbul.
- Keller, F. E. (2007). *Toplumsal Cinsiyet ve Bilim Üzerine Düşünceler*, Çev. Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları, İstanbul.
- Michel, A. (1984). *Feminizm*, Çev. Şirin Tekeli, İstanbul, Kadın Çevresi Yayınları.
- Ramazanoğlu, C. (1998). *Feminizm ve Ezilmenin Çelişkileri*, Çev. Mefkure Bayatlı, İstanbul, Pencere Yayınları.
- Tanrıöver, H. U. (2003). *Türkiye’de Televizyon Kültürü ve Kadınlar*. Haz: Ayşegül Yaraman, Kadın Yaşantıları, Ankara: Bağlam Yayınları.
- Turner, B. S. (2002). *Oryantalizm Postmodernizm ve Globalizm*, Çev: İ. Kapaklıkaya, İstanbul, Anka.
- Walters, M. (1984). *Kadın Hakları ve Kadınların Uğradığı Haksızlıklar: Mary Wollstonecraft, Harriet Martineau, Simone de Beauvoir*, Kadın ve Eşitlik, Ed. Juliet Mitchel ve Ann Oakley, Çev. Fatmagül Berktaş, Ankara: Kaynak Yayınları.
- Welldon Estele, V. (2001). *Anne: Melek mi, Yosma mı? (Anneliğin İdealleştirilmesi ve Alçaltılması)*, Çev. Semra Kunt Akbaş, Can Kurultay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

ç) Dergide, bültende makale;

- Adak, N. (2007). Kadınların İkilemi: İş ve Aile Yaşamı, *Sosyoloji Dergisi*, No: 17, s: 137–152.

- Agocuk, P. (2015). Türk Sineması'nda Melodram: Seven Ne Yapmaz Filmi Üzerinden Yeşilçam Sineması'nda Melodramın Kodlarının Çözümlemesi, *Journal of International Social Research*, 8(40).
- Ağaoğlu, A. (1993). Çağımızın Tellalı, Zamanımızın Halk Ozanı, Radyo ve Radyo Günlerim, *Sanat Dünyamız Dergisi*, S: 51, Yıl 18, Bahar.
- Akpınar, Ş. (2015). Melodram Ve Modernite İlişkisi Bağlamında, Yeşilçam Sinemasında Avrupalılık Görünümlerinin Kadın Karakterler Üzerinden Temsili: Kezban Filmleri Örneği. *Turkish Studies*, (10/10), 61-80.
- Aksu, B. (1995). Kadınlar ve Erkekler Hakkında Bildiğiniz Birkaç Şey, Ankara, T.C. *Başbakanlık Kadının Statüsü ve Sorunları Genel Müdürlüğü*.
- Ayan, D. (2011). “Öğ” den “Anne” ye: Türkçe Söz Varlığı Anne. *Sosyal Politika Çalışmaları Dergisi*, Sayı: 26.
- Aydın, B. & Ülken, F. B. (2015), Bir Anne-Oğul Mücadelesi: Kevin Hakkında Konuşmalıyız Filminin Analizi, *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, (22), 119-140.
- Balcı, E. (2011). Yeşilçam Melodramlarında Popüler Hukuk Kültürü Üzerine Bir İnceleme, *Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, Ankara.
- Bardakoğlu, A. (1990). Aile Hukukumuzun Tarihi Gelişimi, Tarihi Akışı İçerisinde Türklerde Aile Yapısı Sempozyumu Bildirileri, Kayseri, *Erciyes Üniversitesi Yayınları*, No:9.
- Başak, S. (2010). Cinsiyet Rollerini Farklılaşması ve Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliği, *Kamuda Sosyal Politika Dergisi*, Sayı:12.
- Berktaş, F. (2009). Feminist Teorinin Önemli Bir Alanı: Cinsellik, *Cogito*, 2887, 58.
- Çakır, Ö. (2008). Türkiye’de Kadının Çalışma Yaşamından Dışlanması, *Erciyes Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, No:31, Temmuz-Aralık, s:25-47.
- Çaha, Ö. (2006). Türk Kadın Hareketi: ‘Kadınsı’ Bir Sivil Toplumun İmkânı? Kadın *Çalışmaları Dergisi*, C.I, No: 3, Eylül-Aralık.
- Dedeoğlu, S. (2000). Toplumsal Cinsiyet Rollerini Açısından Türkiye’de Aile Ve Kadın Emeği. *Toplum ve Bilim*, 86, 139-170.
- Demren, Ç. (2003). Erkeklik, Ataerkillik ve İktidar İlişkileri, *Toplumsal Cinsiyet, Sağlık ve Kadın*, 33-44.
- Dikici, E. (2016). Feminizmin Üç Ana Akımı: Liberal, Marksist ve Radikal Feminizm Teorileri, Bitlis Eren Üniversitesi, *The Journal of Academic Social*,

No: 43, Bahar, ss: 523-532.

- Eisenstein, Z. R. (1994). Ataerkil Sistem, Annelik ve Kamusal Hayat, Çev. Nilüfer Timisi. *İLEF Yıllık 93*: Ankara, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları. ss. 245-260.
- Erus, Z. Ç. & Gürkan, H. (2012). Toplumsal Cinsiyet Ve Sinemaya Yansıması: Yeniden Çekimler Aracılığıyla Japon Ve Amerikan Sinemalarında Kadının Temsiline Bir Bakış, *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, 7(3), 206-217.
- Geçgin, E. (2017). Ankara-Polatlı Örneğinde Sosyal Dışlanma Açısından Mevsimlik Tarım İşçiliği. *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(1).
- Güçbilmez, B. (2002). Melodram, Beden ve Gülnihal. *Ankara Üniversitesi Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 14, 1-25.
- Gülpınar, D. B., Kandemirci, D., (2013). Evimin Kadını, Çocuklarımlın Anası’’: Emekçi Kadına Yönelik Aile İçi Şiddetin Türkiye Sinemasındaki Sunumu, *Nişantaşı University Journal Of Social Sciences*, 1, 1.
- Gündüz, A. (2012). Tarihi Süreç İçerisinde Türk Toplumunda Ve Devletlerinde Kadının Yeri Ve Önemi. *International Journal of Social Science*, 5(5), 129-148.
- Erdoğan, T. (2008). Nancy Chodorow’un Düşüncesinde Toplumsal Cinsiyet Organizasyonunun Merkezi unsuru Olarak Annelik. *Sosyal Politika Çalışmaları Dergisi*, 14(14), 73-82.
- Humm, M. (1995). The Dictionary of Feminist Theory, *London, Prentice Hall*, University Tutorial Press.
- Haralambos, M. (1984). Sociology Themes and Perspectives, *Bungay, Suffolk*
- Köker, E. (1998). Meşrutiyet’ten Kurtuluş Savaşı’na Kadın Hareketi, *Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi 6*, İstanbul, İletişim.
- Maktav, H. (2011). Türk Sinemasında Yoksulluk Ve Yoksul Kahramanlar, *Toplum ve Bilim Dergisi*, S: 89, Yaz, ss: 161-189.
- Nacaroğlu, D. Feminist Yönetmen Bemberg’de Anne Kız İlişkisi, *Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi*, Ankara.
- Onaran, A.Ş. (1977). Lütfi Ömer Akad’ın Sineması, *İzmir, Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları*.
- Özensel, E. (2004). Türk Toplumunda Çocuğun Yetiştirilmesinde Annenin Rolü: Konya İli Örneği, *Değerler Eğitimi Dergisi*, Cilt: 2, Sayı: 6, Nisan, ss: 77-96.
- Sever, M. (2015). Kadınlık, Annelik, Gönüllü Çocuksuzluk: Elisabeth Badinter’dan

Kadınlık Mı Annelik Mi?, Tina Miller'dan Annelik Duygusu: Mitler Ve Deneyimler Ve Corinne Maier'den No Kid Üzerinden Bir Karşılaştırmalı Okuma Çalışması. *Fe Dergi: Feminist Eleştiri*, 7(2), 72-86.

Taş, M. (2014). Saray Kadınları'nın Osmanlı Devlet Yönetiminde Çeşitli İşlevleri. *Electronic Turkish Studies*, 9(10).

Tilgen, N. (1956). Bugüne kadar filmciliğimiz. *Yeni Yıldız*, 36, 12-13.

Türkdoğan, Ö. Ana Akım Medyada Annelik Miti, *Kadın Araştırmaları Dergisi*, (13).

Uğurlu, E. G. (2013). Annelik Rolünün Öğrenilme Sürecinde Medyanın Yeri. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(34), 1-24.

Ünlü, D. G., & Aslan, P. (2016). Türk televizyon Dizilerindeki Kadın Rollerine Kadınların Gözünden Bakmak, *İnönü İletişim Fak. Elektronik Dergisi*, 1(2), 1.

Yüksel, S. D. (2010). Sinemada Ulusal Kimliğin Pekiştiricisi Olarak Kadınlar. *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, 6(3), 85-99.

d) Tezler;

Atabek, G. Ş. (1999). *Türkiye'de Anneler Gününde Yayınlanan Reklam Fotoğraflarında, Annelik İmgesinin Değişimi*, Ankara Üniversitesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Ataman, Ö. E. (2002). *Sinemada Toplumsal Cinsiyet Rollerini: 1980-1999 Yılları Arasında Türk Sinemasında Toplumsal Cinsiyet Rollerini Sunumu*, Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

Atmaca Demir, B. (2015). *1960-1970 Arası Türk Melodram Filmlerinde Kadın Suçluluğunun Namus, Kıskançlık, İntikam, Aşk Ve Para Bağlamında Değerlendirilmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli.

Baltacı, B. (2012). *Televizyon Dizilerinde Kadın Temsili Öyle Bir Geçer Zaman Ki Örneği*, Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.

Baş, E. (2011). *Türk Sinemasında Kötü Kadın İmgesi: Melodram Filmleri*, Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Bayraktar Arberkli, S. (2011). *Feminist Kuram Çerçevesinde Magazin Dergilerinde Kadının Sunumu*, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

Becerikli, R. (2011). *2000'li Yıllar Türk Sineması'nda Ailenin Sunumu*, Yüksek

- Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Can, F. (2007). *Feminist Eleştiri Açısından Kadın Seyircinin Hıçkırık Filmi Özelinde Melodramla İlişkisi*, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Çakır Özdemir, G. (2015), *Toplumsal Baskı ve Batıl İnançların Kadın Üzerindeki Etkisinin Türk Sineması Kapsamında İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Damarlı, Ö. (2006). *Ergenlerde Toplumsal Cinsiyet Rollerini, Bağlanma Stilleri ve Benlik-Kavramı Arasındaki İlişkiler*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Demirer Sancar, E. (2013). *Televizyon Dramalarında Annelik Temsilinin İzleyici Tarafından Alınması: Adını Feriha Koydum*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Doğan, İ. T. (2016). *Toplumsal Cinsiyet Rollerini Bakımından 1990 Sonrası Türk Sinemasında Eşcinsellik*, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Dönmez, N. (2008). *Toplumsal Cinsiyet Kalıplarının Yerli Televizyon Dizilerindeki Kadın Karakterlere Yansımaları: Bin bir Gece Örneği*, Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli.
- Ekici, A. (2007). *1980-1990 Arası Türk Sinemasında Kentsel Ailede Kadının Konumu*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Er, A. (2004). *1965-1975 Yılları Arasındaki Yerli Melodramlarda Annelik Figürleri*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Erdal, Ç. (2010). *Türkiye’de Ulusal Kanallarda Yayınlanan Prime-Time Televizyon Dizilerinde Toplumsal Cinsiyet Rollerini Açısından Ailenin Sunumu*, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Erturgut, S. M. (2009). *Yerli Televizyon Dizilerinde Dramatik Yapı*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Gökçe, N. (2008). *Türk Sinemasının Mali Yapısı Ve Sorunları*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Uzmanlık Tezi, Ankara.
- Güngör, A. C. (2007). *Türk Sinemasının Yerli Dizilere Etkisi Ve Seyirci İlişkisi*, Sanatta Yeterlilik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kabadayı, L. (2004). *Toplumsal Cinsiyet ve Film ‘90’lı Yıllarda ABD-İspanya-Hong*

Kong ve Türk Sinemasında Üretilen Filmlerde Toplumsal Cinsiyet Olgusunun Feminist Yaklaşımla İncelenmesi, Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Kastal Erdoğan, İ. (2009). *Türk Sinemasında Melodram Ve 1990 Sonrası Dönüşüm*, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Kotaman, A. (2007). *Zihinsel Koleksiyonlar Yeşilçam'dan Yerli Dramalara*, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Kutlu, A. (2010). *Televizyon Dizilerinde Toplumsal Cinsiyet Açısından Kadının Sunumu: Kanal D'de Yayınlanan Yaprak Dökümü Dizisinde Kadın Karakterler*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Mustafaoğlu, D. (2013). *2000'li Yıllarda Türk Sinemasında Aile Değerleri*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Önel, N. (2006). *İş Aile Çatışmasının Çalışan Kadının Aile İçi İlişkileri Üzerine Etkileri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Özgür, Ö. (2010). *Televizyonda Yayınlanan Kadın Programlarında Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Sunumu*, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Sağlam, S: (2015). *Türk Sinemasında Annelik Olgusu Bağlamında 1960'lı Ve 2000'li Yıllarda Çekilmiş Filmlerin İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Sezgin, S. (2014). *Türkiye'de Feminist Söylem Ve İslami Feminizm*, Yüksek Lisans Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Trabzon.

Söğüt, F. (2009). *Melodram Türünün Kaynağı Olarak Arabesk Filmler*, Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.

Suci, M. (2014). *2000-2012 Yerli Dizilerin 1960-1990 Türk Sinemasındaki Örnekleriyle Karşılaştırılması*, Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Şenyurt, C. (2008). *Türk Televizyon Kadın İmajı*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Tepecik, S. (2010). *Popüler Kültür Unsurlarından Olan Televizyon Dizilerinde Aile Kurgusu*, Yüksek Lisans Tezi, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kütahya.

- Uğurlu, E. G. (2003). *Türkiye’de Ulusal Televizyon Kanallarında Yayınlanan Reklamlarda Annelik Rolünün Sunumu*, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Uzel, G. (2008). *Magazin Basınında “Anne” İmgesi Ve “Annelik”*: “Kelebek” *Magazin Eki Üzerine Bir İnceleme*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Yalamaç, E. (2011). *2000 Sonrası Türk Sinemasında Kadın Temsilleri*, Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Yıldırım, S. (2015). *Kadına Yönelik Şiddet ve Ataerkillik*, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Yılmaz, S. (2008). *Türk Sinemasında Aile Kavramı ve Baba Oğul İlişkileri*, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Yörük, E. (2018). *Türkiye’de Televizyon Drama Üretiminde Senaryo Yazarlarının Emek Süreçleri Ve Televizyonda Nitelik Sorunu*, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Yüksel, S. E. (2011). *Türk Sinemasında Melodramatik İmgelemin Dönüşümü*, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

e) Elektronik Kaynak;

- Akujobi, R. (2011). “Motherhood in African Literature and Culture”, CLCWeb: Comparative Literature & Culture, Purdue University Press, Cilt: 13, Sayı: 1, Mart <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb> (Erişim Tarihi: 20.9.2017)
- Ersoy, E. (2009). “Cinsiyet Kültürü İçerisinde Kadın ve Erkek Kimliği (Malatya Örneği)”, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: 19, Sayı: 2. <http://web.firat.edu.tr/sosyalbil/dergi/arsiv/cilt19/sayi2/209-230.pdf> (Erişim Tarihi: 20.9.2017)
- Türkmen, G. (2012) “Taş Devrinde Anneler Nasıldı” <http://www.turkish-media.com/forum/topic/263104-tarih-boyunca-annelik-halleri/>(Erişim Tarihi: 02.10.2017).

ÖZGEÇMİŞ

Burcu Yıldırım 1988 yılında Gaziantep’te doğdu. İlk ve orta öğrenimini Gaziantep’te tamamladı. 2009 yılında Çukurova Üniversitesi’nde Radyo Televizyon Yayıncılığı Programını tamamlayarak, ön lisans diploması aldı. Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü’nden 2014 yılında mezun oldu. Yüksek lisans derecesini “Yerli Dramalarda Annelik Rollerinin Görünümleri: ‘Kadın’ Dizisi Örneği” konulu tezi ile Gaziantep Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Medya ve İletişim Anabilim dalından aldı.

VITAE

Burcu Yıldırım was born in Gaziantep in 1988. She completed her primary and secondary education in Gaziantep. In 2009, she completed Radio Television Broadcasting Program at Çukurova University and received her associate degree. She graduated from the Department of Radio, Television and Cinema, Faculty of Communication at Ege University in 2014. She holds her master’s degree from the Department of Media and Communication in Gaziantep University, Social Sciences Institute with a thesis titled “The Representation Of The Maternity Roles In Native Dramas, Example Of The Serial: ‘Woman’.”