



“Lohusa” Filmi Üzerinden Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Sinemaya Yansıması

Reflection of Gender Roles on Cinema Through The Movie “Lohusa”

Nihan Ozansoy Tunçdemir*

Öz

Annelik, doğum, bakım gibi sosyal olgular toplumsal cinsiyete dayalı iş bölümü temelinde biçimlenmiş olgular olarak kadının konumunu belirleyen, yeniden üreten ve meşrulaştıran birçok normu içinde barındırmaktadır. Buradan hareketle bu çalışma, 2023 yılında vizyona giren “Lohusa” filminin toplumsal cinsiyetle ilişkili olan bu konular üzerinden bir analizini yapmayı amaçlamaktadır. Sinemalarda toplamda 2.128.245 kişinin izlediği bir komedi filmi olan “Lohusa” filmi bir kadın filmi olarak tanımlanabilir de bir taraftan kadının doğal göreviymiş gibi meşrulaşan annelik ve bakımı sorgularken diğer taraftan da kadının annelik konumunu doğallaştırma ve yeniden üretme işlevi de görmektedir. Bu anlamda sinema bir kültür endüstrisi ürünü olarak var olan düzeni onaylama işlevini yerine getirirken bazen de popüler kültür ürünleri içinde çok fazla dile getirilmeyen olguları ve toplumsal sorunları da gündeme taşıyabilir. Bu yüzden sinemayı hem meşrulaştırıcı hem de dönüştürücü gücü olan etkili bir popüler kültür ürünü olarak tanımlamak mümkündür. Çalışmada, içerik analizi yöntemi kullanılarak film içinden belli temalar oluşturulmuş ve bu temalar üzerinden toplumsal cinsiyete dayalı iş bölümü çerçevesinde, annelik, babalık, bakım konularının filmde nasıl ele alındığı ayrıntılı biçimde analiz edilmiştir. Sonuç olarak “Lohusa” filmi Türkiye sinemasında daha önce çok fazla işlenmemiş bir konuyu kadın gözünden

Abstract

Motherhood, childbirth, and caregiving are social phenomena shaped by the gender-based division of labor, determining, reproducing, and justifying many norms that define women's position. From this perspective, this study aims to analyze the film “Lohusa,” released in 2023, through topics related to gender. “Lohusa,” a comedy watched by a total of 2,128,245 people in cinemas, can be defined as a woman's film, but while it questions the naturalized roles of motherhood and caregiving on one hand, it also serves to naturalize and reproduce the position of motherhood on the other. In this sense, while cinema, as a product of the cultural industry, fulfills the function of approving the existing order, it can also bring to the agenda social issues and phenomena that are not often addressed in popular culture products. Therefore, cinema can be defined as an influential popular culture product with both justifying and transformative power. In the study, using the content analysis method, specific themes were identified from the film, and through these themes, the topics of motherhood, fatherhood, and caregiving within the framework of the gender-based division of labor were analyzed in detail. As a result, although the film “Lohusa” is significant for addressing a topic that has not been widely explored in Turkish cinema from a female perspective, it remains superficial in its approach and lacks depth in defining and addressing the topic as a social issue. Additionally, the film fails to break free from justifying and reproducing certain

* Dr. Öğr. Üyesi, Nihan Ozansoy Tunçdemir, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü, e-posta: nihan_ozansoy@hotmail.com, ORCID No: 0000-0002-7276-4304.

Özgün araştırma makalesi
Makale gönderim tarihi: 10 Ekim 2024
Makale kabul tarihi: 27 Mayıs 2025

Original research article
Article submission date: 10 October 2024
Article acceptance date: 27 May 2025

ele alması itibarıyla önemli görülmele birlikte konuyu ele alış biçimi açısından yüzeysel ve konuyu toplumsal bir sorun olarak tanımlayabilme ve ele alabilme açısından oldukça eksik kalmıştır. Ayrıca film, toplumsal cinsiyet rolleri ile ilgili kadın ve erkeğe yüklenen bazı özellikleri de doğallaştırması açısından düzeni meşrulaştırıcı ve yeniden üretici konumundan kurtulamamaktadır.

characteristics attributed to women and men related to gender roles.

Anahtar Kelimeler: “Lohusa” filmi, annelik, babalık, bakım, toplumsal cinsiyet rolleri.

Keywords: “Lohusa” movie, motherhood, fatherhood, caregiving, gender roles.

Giriş

Sinema toplumsal gerçekliği eğip büküp değiştirebildiği gibi çoğu zaman da var olan toplumsal düzeni meşrulaştıran ve onu yeniden üreten bir araç olarak kullanılabilmektedir. Bu anlamda sinema bir sanat yapıtı olarak dönüştürücü bir güç olsa da düzeni yeniden üreten bir araç olarak kullanımı da bir o kadar yaygındır. Ataerkil toplumsal yapı içindeki toplumsal cinsiyet rollerinin temsili de sinemada yaygın olarak görmek mümkündür. Zaman zaman cinsiyet eşitsizliğine eleştirel bakan ve bir toplumsal sorun olarak bunu dile getiren filmler çekilebilmektedir. Türk sineması ise toplumsal cinsiyet düzenini meşrulaştıran, yeniden üreten ve hatta kadının ikincil konumunu doğalmışçasına temsil eden filmlerle doludur. Yaşartürk’ün ifadesiyle, klasik anlatı sinemasında kadın, erkek izleyicinin fantezilerini yansıtmak için adeta bir ayna işlevi görür (Yaşartürk, 2022: 30). 2023 yılında sinemalarda gösterilen Gupse Özay’ın yazdığı Kıvanç Baruönü’nün yönettiği “Lohusa” filmi aslında bir taraftan ataerkil değerlerin kadına biçtiği rolü eleştiren yönüyle dönüştürücü diğer taraftan belki de farkında olmadan kadının bazı rollerini de yücelten yanlarıyla egemen geleneksel söylemde kadının konumunu yeniden üretici bir araç konumundadır.

Daha önce pek işlenmemiş kadına özgü sayılabilecek bir konuyu ele alması açısından yenilikçi bir film olan “Lohusa” muhtemelen yazarı ve başrol oyuncusu olan Gupse Özay’ın 2022 yılında anne olmasının da muhtemel etkisiyle yeni doğum yapan bir kadının kendisi ve çevresi ile yaşadıklarını komik bir dille anlattığı hikâyesiyle öne çıkmaktadır. Film hamileliğinin son günlerinde olan Burcu’nun doğumla birlikte başından geçenlerin anlatıldığı, eşiyle ve yakınlarıyla olan ilişkiler, geleneksel anlamda lohusalık olarak adlandırılan sürecin zorlukları, bebek bakımının zorlukları, arkadaşlarla ilişkiler, yeni bebek sahibi olan bir kadının sosyalleşmede yaşadığı sorunları anlatmaktadır. Türk sinemasında çok işlenmemiş bir konu olması itiba-

riyle özgün ve kendi bakış açısına sahip bir film olduğunu söylemek mümkündür. Yeni doğum yapmış bir kadının lohusalık adı verilen süreçte yaşadığı zorluklar ve eşin, aile çevresinin verdiği tepkiler, annelik ve babalık rolleri mizahi bir dille yarı eleştirel biçimde ele alınmıştır. Buradan hareketle bu çalışmanın amacı anneliğin ilk zamanlarını konu edinen “Lohusa” filmini toplumsal cinsiyet ilişkileri, annelik, babalık, bakım sorunu gibi toplumsal olgular üzerinden analiz etmek ve bu olguların filmde egemen toplumsal yapıyı yeniden üretmesi ve eleştirmesi bağlamlarında nasıl işlendiğini sosyolojik bir bakışla ortaya koymaktır. Çalışmada bir popüler kültür ürünü olan “Lohusa” filminin toplumsal cinsiyet, annelik, babalık, bakım sorunu olgularını, düzenle uyum içinde nasıl yeniden ürettiğinin yanında bu olguları ele alış biçimiyle bir mücadele alanı olup olamayacağı irdelenecektir. Çalışma, toplumsal cinsiyet rollerinin temsiline sinemaya nasıl yansıdığı bu anlamda yeni anne olmuş bir kadının film açısından toplum içinde nasıl konumlandığını ve sosyolojik açıdan bu konumlanmanın bir yorumunu yapma ve tartışmaya açmayı hedeflemektedir. Bu amaçla çalışmada nitel araştırma yönetimi kullanılmıştır. Nitel araştırma yöntemi içinde içerik analizi, “metinlerden tekrarlanabilir ve geçerli çıkarımlar yapmak için kullanılan bir araştırma tekniğidir” (Berg ve Lune, 2015: 384). Film öncelikle bir izleyici gözüyle izlendikten sonra ikinci kere izlenmiş ve kodlama yapılmıştır. Filmde ele alınan ve tekrar eden kodlar, tema hâline getirilmiş ve oluşturulan bu temalar toplumsal cinsiyet rolleri ve toplumsal cinsiyete dayalı iş bölümü kavramlarıyla yorumlanmıştır. İdeal annelik kurgusu, babalık rolünün temsili, anneliğin zorlukları (lohusalık), bakıcı bulmada zorluk ve son olarak kadınların iş birliği olmak üzere 5 tema üzerinden yorumlama yapılmıştır. Analiz yapılırken, sosyolojik açıdan ideal annelik kurgusunun görünümü ve filmde nasıl temsil edildiği ayrıca toplumsal cinsiyet ilişkileri içinde kabul gören annelik ve babalık rollerinin nasıl temsil edildiği irdelenmiştir.

Popüler Kültür Ürünü Olarak Sinema ve Türk Sinemasında Toplumsal Cinsiyetin Temsilleri

Sinema filmi onu çeken yönetmenin toplumun bir parçası olmasından kaynaklı olarak o toplumsal yapıdan ve gerçeklikten bağımsız ele alınamayacak bir yaratımdır. Dolayısıyla sinema filmi elbette içinden çıktığı toplumun gerçekliğini mutlaka yansıtır. Diken ve Laustsen, sinemanın toplum üzerine yalnızca bir fikir sunmadığını, resmettiği toplumun ayrılmaz bir parçası olduğunu ifade etmişlerdir (Diken & Laustsen, 2010: 24). Bu yüzden sosyolojik bir olgu ile ilgili bir araştırma yaparken, sinema filmini araç olarak kullanmak olgunun farklı

boyutlarını açığa çıkarmak için fayda sağlayabilmektedir. Çünkü Diken ve Laustsen'in ifade ettiği gibi, sinema toplumsal incelemenin nesnesini yorumlar, türetir, yerinden eder ve eğip bükür. Aynı zamanda da toplumsal yaşamın önüne bir olanaklar evreni serer (Diken & Laustsen, 2010: 24). Sinema bu anlamda hem toplumsal gerçekliğin ve içinden çıktığı yapının bir ürünü olarak gerçekliğin bir temsili hem de zaman zaman onu değiştiren, çarpıtan, farklı biçimde dile getiren yönüyle de izleyiciye bir pencere açabilen bir üretilimdir. Elbette sinemanın da nihayetinde bir popüler kültür ögesi, endüstriyel bir üretim ve meta olduğunu da dile getirmek gerekir. Ekonomik bir üretim metası olan sinema öncelikle kar odaklı olduğundan ve çoğunlukla ilk hedefi seyirci sayısını arttırmak olduğundan genelde toplumun geniş kesimlerine hitap edecek biçimde kurgulanır. Frankfurt Okulu'nun ortaya koyduğu kültür endüstrisinin içinde bir meta olarak tanımlayabileceğimiz sinema, iktidardan, ekonomiden, baskın kültürel yapıdan bağımsız olmadığı gibi var olan bu yapıyı yeniden üretmek için bir araç olarak kullanılmaktadır. Adorno ve Horkheimer, kültürün bizatihi bir endüstri tarafından toplumu yönlendirmek, ona şekil vermek ve insanların egemen sınıfa karşı bir tavır geliştirmesini engellemek için onları oyalamak amacıyla üretildiğini anlatmaktadırlar. Erdoğan ve Alemdar, kültür endüstrisini açıklarken içindeki öğelerin bir iş, ticaret olduğunu, ekonomik ve siyasal güçlüler tarafından ve onların çıkarı için kültür propagandası yaptığını ifade ederler. Adorno ve Horkheimer, kültür endüstrisi kavramını kapitalist sistemi sürdüren ticari gereklilikler ve kitle hâlinde üretilen kültürün endüstrileşme sürecini anlatmak için kullanmışlardır (Erdoğan & Alemdar, 2010: 273). Bu kavram Nazi Almanyası'ndan Amerika Birleşik Devletleri'ne kaçan düşünürlerin burada yeni gelişen kitle iletişim araçlarının toplum üzerindeki etkisini ve iktidarın, kültürün belirleyici yönünü analiz etmeleriyle ortaya çıkmıştır. İkinci Dünya Savaşı sonrası Almanya'ya döndükten sonra da Frankfurt Okulu bünyesinde çalışmalarına devam etmişler ve kültür endüstrisi kavramının içini doldurmuşlardır. Adorno, Horkheimer ve Marcuse, Frankfurt Okulu'nun ilk temsilcileri olarak kültürün kitleleşleştirici özelliğine vurgu yaparlar. Yaylagül'ün ifade ettiği gibi, kapitalist toplumlarda egemen güçler, ekonomik, siyasi ve kültürel her türlü aracı kullanarak mevcut düzenin devamını sağlarlar. Kültürün endüstrileşmesiyle, kültürel biçimler pazarlanabilir ve değiştirilebilir birer metaya dönüştürülür. Bu metalarla yapay ihtiyaçlar karşılanarak sistemin yeniden üretilmesi sağlanır. Bu yolla kültür endüstrisi hem meta üretir, satar hem de insanların rızasını üretir (Yaylagül, 2008: 143-144). Sonuç olarak Frankfurt Okulu, kültürün, egemen olmayan

sınıfların denetim altında tutulması için bir araç olarak kullanılan ve toplumun içinden değil bir endüstri tarafından üretilen yönüne ilk defa vurgu yapan okul olma özelliğini taşır.

Daha sonraki yıllarda kitle iletişim tartışmaları, kültür üretimi ve tüketimi içinde izleyicinin Frankfurt Okulu düşünürlerinin ifade ettiği gibi pasif alıcılar olduğu fikrine daha mesafeli duran düşünceler üretmişlerdir. 1960'lardan itibaren özellikle İngiliz Kültürel İncelemeler geleneği olarak kavramsallaşan düşünce akımı içinde, popüler kültürün tek taraflı ve tüketenlerinin pasif alıcılar olmadığı, insanların medya araçlarından gelen mesajı farklı biçimlerde dönüştürdüğü, bu yolla da popüler kültürün de sınıflar için bir mücadele aracı olabileceği fikri üzerinde durulmaktadır. Korkmaz'ın ifade ettiği gibi, Stuart Hall ve arkadaşları, popüler kültür ürünlerini, kapitalist sınıfın toplum üzerinde kurduğu hegemonyanın ve buna karşı direniş olanaklarının ortaya çıktığı mücadele alanları olarak görmüşlerdir. Popüler kültür ürünlerinin toplumsal eşitsizlikleri yeniden üreten ve meşrulaştıran formlar olduğunu kabul ederler ancak bunları tüketen işçi sınıfı üyeleri tarafından nasıl anlamlandırıldığı ve yorumlandığı üzerinde odaklanırlar (Korkmaz, 2008: 180). Dolayısıyla aktarılan mesajın istenildiği gibi alınmayabileceği, alıcılar tarafından farklılaştırılıp, dönüştürülebileceği ve buradan bir mücadele alanı açabileceği fikri ortaya konmaktadır.

1970'lerden itibaren Herbert Gans, John Fiske gibi düşünürler popüler kültürün insanları kitleleştirici ve uyuşturucu etkisinin olduğu görüşüne karşı çıkmışlar ve popüler kültürün yararlı ve dönüştürücü yanlarına atıfta bulunmuşlardır. Fiske örneğin bir kültürel metanın, üretilip satılan ve tüketilen somut bir meta gibi -bir buzdolabı veya ayakkabı- olmadığını ifade eder. Ona göre bir televizyon programının ekonomik işlevi satıldığı anda sona ermez, onun bir kültürel değeri vardır. Onu izleyen izleyici de bir anlam ve haz üreticisi konumuna gelir (Fiske, 1999: 39). Benzer biçimde Gans, popüler kültürün sıradan insanların kişilere dönüşebilmesine olanak sağlayan süreçte, kimliklerin gelişmesinde ve kendilerini ifade etme yolları bulmada yardımcı olduğunu dile getirir (Gans, 2020: 81). Bu analizler popüler kültürün daha iyimser yorumları olarak görülmekle birlikte henüz internet teknolojilerinin gelişmediği, sosyal medya platformlarının ortaya çıkmadığı, kısıtlı iletişim araçlarının olduğu bir dünyada dile getirilmişlerdir. Bugün geline nokta etkileşimsel medya ortamları, tüketime sunulan popüler kültür ürünleri karşısında insanları aktif bir yerde konumlandırmasıyla ön plana çıkmıştır. Özel ve Özay'ın ifadesiyle, geleneksel medyanın yapısı gereği hitap ettiği kitleyi edilgen olarak tasarımına karşı yeni medyanın, kullanıcıya ihti-

yaçları doğrultusunda farklılaştırılmış içerikler ve onları seçebilme özgürlüğü verdiği dolayısıyla da aktif bir kullanıcı davranışı oluşturduğu dile getirilir (Özel & Özay, 2021: 299). Ancak bu görüş de tartışmaya açılmıştır. Etkileşimin olduğu ve kişileri aktif olarak konumlandıran bu yeni medya araçlarının bir bakıma insanlar üzerinde daha çok denetime ve gözetime imkân verdiği ve bu yolla sosyal medya profilleriyle insanları alınıp satılabilen metalara dönüştürdüğü de bir gerçektir. Bu anlamda son yıllarda popüler kültür ve genel olarak iletişim çalışmalarının kapsamı yeni medya araçları üzerinde yoğunlaşmaktadır. Sinema, geleneksel medya araçları içinde yer almakla birlikte sinema filmlerinin özel platformlara kayması özellikle pandemi ile birlikte sinema salonlarına olan talebin düşmesiyle sinemanın da bir dönüşüm içinde olduğunu söylemek mümkündür. Sinema salonlarında topluca gidilen ve sosyal bir etkinlik olan film izleme, bugün olabildiğince ev içinde ve hatta bir odanın içinde kişisel bir deneyim hâline gelmiştir. Bir sinema filmi, platformların imkânıyla ileri geri alınabilen, yarıda bırakıp tekrar devam ettirilebilen, kısa sürede başka bir içeriğe geçilebilen, çok kolay ve hızlı tüketilebilen bir metaya dönüşmüş durumdadır. Birçok insan günümüzde bir filmi izlemek için sinemaya gitmek yerine filmin Netflix, Amazon prime, Disney gibi platformlara gelmesini veya “internete düşmesini” beklemektedir. Araştırmaya konu olan “Lohusa” filmi de yine Netflix platformunda yayınlandığı tarihten sonra izlenmiştir. Popüler kültür ürünü olarak sinemanın bugün geldiği noktada seyirciye ulaştırıldığı aracısı nedeniyle de ne kadar mücadele aracı olabileceği, anlamı dönüştürebileceği ya da yeni bir anlam oluşturabileceği oldukça tartışmalıdır. Marshall Mc Luhan’ın ifade ettiği gibi “medium is the message” sözü yeni medya platformlarının iletilen içeriğin yapısının nasıl dönüştüğünü bize açıkça anlatmaktadır. Buradan hareketle araştırmaya konu olan Lohusa filminin ele aldığı konu itibarıyla pek fazla işlenmeyen ve kadına özgü olduğu düşünülen bir sorunu dile getirmesi anlamında yenilikçi olduğunu söylemekle birlikte konuyu ele alış biçiminin oldukça yüzeysel, basit ve konuyu toplumsal bir sorun olarak ele almaktan oldukça uzak biçimde işlendiğini söylemek mümkündür. Lohusa filminin kadın, annelik, babalık olgularıyla ilgili temsiliyi analiz etmeden önce kısaca Türk sinemasında tarihsel olarak kadın ve erkek temsilleri açısından egemen kültürün yeniden inşası veya bir mücadele alanı olup olmadığı bağlamlarına kısaca değinilecektir. Türk sinemasında kadın ve erkek temsilleri literatürde farklı dönemselleştirmelerle ele alınmıştır. Kaymaz Mert, Türk sinemasında 1980 yılına kadar çekilen filmlerde toplumsal cinsiyet temelli yaklaşımların oldukça baskın olduğunu, bu tarihlere kadar

Türk sinemasında kadınların geleneksel rollerde, daha çok görsellikleri ön planda olacak şekilde yansıtıldıklarını dile getirir (Kaymaz Mert, 2022: 10). Bu yıllara kadar sinemanın toplumsal olgular veya sorunlarla ilgili bir mücadele alanı olmadığı görülmekte aksine ege-men toplumsal düzeni devam ettiren ve var olan toplumsal cinsiyet rollerini genellikle pekiştiren yönünün öne çıktığı söylenebilir. 1980’li yıllarda Türk sinemasında ise Akpulat, kadın sorunlarını merkeze alan, geleneksel toplumsal cinsiyet rollerinin reddeden ve daha özgür bir kadın imajını savunan filmlerde bir artış yaşandığını ifade eder. Bu dönemde, namus ve bekâret gibi geleneksel değerleri her ne pahasına olursa olsun koruyan Yeşilçam sinemasının yıldızları, bu kısıtlamalardan kurtularak yeni arayışlara girer (Akpulat, 2023: 460). Yeşilçam melodram filmlerindeki geleneksel ataerkil söyleme uygun kadın karakterler dışında kadın sorununu ele alan filmler literatürde çokça analize tabi tutulmuştur (Coşkun 2021, Yıldırım 2021). Dolayısıyla bu farklılaşma Türk sinemasındaki kadın temsilleri anlamında bir ilerleme ve çeşitlenme olarak yorumlansa da bu filmlerin çoğunluğunun yine erkek yönetmenler tarafından ve erkek bakış açısıyla çekildiğini de söylemek gerekir. İmançer ve diğerleri Atıf Yılmaz, Şerif Gören, Ömer Kavur gibi erkek yönetmenlerin ise kadın bakış açısı ile üretmiş olmasalar da bazı filmlerinde toplumsal cinsiyet rolleri konusunda alternatif ve kadının toplumsal konumuyla ilgili eleştirel bakış açısı getirebildiklerini ifade ederler (İmançer vd. 2010: 186). Kaymaz Mert, kadın hareketlerinin ön planda olduğu bu yıllarda birçok aydının, kadının toplumsal konumunu sorgulamaya başladığını, sinemada “güçlü” ve “bağımsız” kadın temasının işlendiğini söyler (Kaymaz Mert, 2022: 15). 1980’lerde cinsel özgürlük teması merkezinde, boşanmış ya da eşini terk eden otuzlu yaşlardaki orta sınıf karakterler çoğunlukla Hale Soygazi, Müjde Ar ya da Türkan Şoray tarafından canlandırılır (Yaşartürk, 2018: 519). Yazarların belirttiği gibi 1980 sonrası Türk sineması kısmen de olsa kültür endüstrisi ürünü olarak bir mücadele alanı olabileceğini göstermiştir. 2000’li yıllardan itibaren ise Yaşartürk, filmlerde farklı yaş gruplarından, sınıflardan, mesleklerden kadın karakterler karşımıza çıktığını, söz konusu karakterlerin; feminist film teorisinin de temel bir sorun olarak gördüğü erkeklerle olan ilişkileri üzerinden tanımlanmaktan ziyade farklı varoluş özellikleri ile tanımlandıklarını ifade eder (Yaşartürk, 2018: 519).

Yöntem

Sosyolojik bir araştırmada nitel araştırma teknikleri arasında olan içerik analizi sosyal araştırmaya konu olan metnin analiz edilmesine

imkân sağlayan bir yöntemdir. Özellikle bir gazete haberi, sosyal medya içeriği, roman, sinema filmi veya bir televizyon programı gibi metinleri analiz ederken sıklıkla kullanılmaktadır. Berg ve Lune'un ifade ettiği gibi kalıpları, temaları, önyargıları ve anlamları tespit etmek amacıyla belirli bir materyalin ayrıntılı ve sistematik olarak incelenmesi ve yorumlanması içerik analizinin temelidir (Berg ve Lune, 2015: 380). Buradan hareketle bu çalışmada sosyolojik bir olgu olan annelik ve doğumun ilk zamanlarını ifade etmek için kullanılan lohusalık süreçlerinin toplumsal cinsiyet ilişkileri içindeki yeri, toplumsal cinsiyet rolleri gereği kadının anneliği üzerinden tanımlanması, bakım sorunu, babalık gibi konuların "Lohusa" filmi üzerinden içerik analizi kullanılarak irdelenmesi hedeflenmiştir. Öncelikle film Netflix platformu üzerinden iki kere izlenmiş ve ikinci izlemede kodlama yapılmıştır. Bu süreç Yıldırım ve Şimşek'in belirttiği gibi metni anlamlı bölümlere ayırmak için ve her bölümün kavramsal olarak ne ifade ettiğini ortaya koymak için yapılmıştır (Yıldırım ve Şimşek, 1999: 163). Daha sonra kodlamalardan çıkan ortak yönler ve benzerlikler bir araya getirilmiş ve filmde yeni doğum yapan bir kadının gündelik yaşam süreçleri, bakım, eş ile ilişkiler, önceki nesil ile çatışma, sosyal ilişkilerin nasıl etkilendiği gibi tekrarlanan kategoriler birbirinden ayrılarak temalar hâlinde ortaya konmuştur. Kodlama ve kategorileştirme sonucunda filmde 5 farklı temaya ulaşılmıştır. İdeal annelik kurgusu, babalık rolünün temsili, bir kadınlık hâli olarak lohusalık, bakım ve bakıcı sorunu ve son olarak kadınların iş birliği temaları üzerinden yorumlama ve analiz yapılmıştır. Aşağıda kodlamanın ve temalaştırmanın nasıl yapıldığına yönelik bir örnek gösterilmiştir.

Kodlamalar	Kategoriler	Tema
*Babanın adı sorulduğunda kendi adını söylemesi *Ne yapacaksın, emzirecek misin? *Zaten benlik bir şey yok! *Bunlar zil mi? (meme ucu kapakları için babanın tarifi) *Gürültü yapan, sakarlık yapan, dikkatsiz baba *Arkadaşlarını çağırıp maç izleyen, anlayışsız baba *Erkeğin kafasının talimatla çalışması	*Babalığa uzak olmak *Babalığa yabancı olmak *Babalık rolünün annelik rolünden farklı olduğu vurgusu	Babalık Rolünün Temsili: Benlik Bir Şey Yok

Toplumsal Cinsiyetin Hâlleri: Annelik, Babalık, Lohusalık

Kadınlara ve erkeklere atfedilen roller olarak annelik babalık, tarihe ve kültüre göre farklı bağlamlarla inşa edilen sosyal olgulardır. Toplumsal cinsiyet ilişkileri içinde kadına ve erkeğe yüklenen bu roller kadınlık ve erkeklik inşaları içinde farklı anlamlarla donatılmışlardır. Örneğin Mitchell, anneliğin tarihsel bir anlam taşıdığını söylerken, modern dönemde kadının aile içindeki rolünün üreme, cinsellik ve çocukların toplumsallaştırılması olgularıyla ilişkili olarak inşa edildiğini belirtir (Mitchell, 2006: 49). Hatta Adrienne Rich, biyolojik annelik ile kurumsal anneliği birbirinden ayırır. Ona göre çocuk doğurmak ve bakmakla annelik kurumu aynı şey değildir (Rich, 1995: 42). Dolayısıyla kadının anneliği hamilelik ve doğum pratiği dışında sosyal olarak ataerkil kültür içinde farklı özelliklerle donatılarak inşa edilir. Annelik günümüzde ataerkil egemen kültür söylemi içinde kadının en önemli rolü olarak kabul edilirken babalık erkeğin rolleri içinde önem sırasında daha gerilerdedir. Kadın cinsiyetlendirilmiş iş bölümü çerçevesinde ev içinde konumlanmış, anneliği, bakım veren, fedakâr, narin olması gibi özellikleriyle tanımlanırken erkek ev dışında, iktidar sahibi, evi geçindiren, yönetici, koruyucu gibi özelliklerle tanımlanmaktadır. Bozok’un ifadesiyle, ev işleri ve çocuklarının bakımı erkekler için ikincil bir rol olarak değerlendirilir. Bunun karşılığında da aile ve hane üzerinde hâkimiyet sahibi olma iddiası somut karşılığını bulur (Bozok, 2018a: 37). Bu tanımlamalar sonucunda annelik rolü kadınlar için ilk ve en önemli rol olarak popüler kültürün söylemi içinde de genellikle yeniden üretilir ve meşrulaştırılırken erkeklerin babalıktan ziyade iktidar sahibi, güçlü, zengin, yönetici gibi imajları daha çok görünür kılınmaktadır.

Doğumdan sonra kadının fiziksel ve ruhsal olarak yaşadığı süreci anlatmak için kullanılan bir kavram olan “lohusalık” kavramının da sosyal ve kültürel anlamları olan bir olgu olduğu söylenebilir. Sağlık bilimlerinin tanımlamasına göre lohusalık, doğumdan sonraki ilk altı haftalık dönemi kapsayan süreç olarak ifade edilir. Annede rahmin toparlanma süreci ve emzirme, bebekte ise vücut sıvısının azalmasına bağlı kilo kaybı ve çevreye adaptasyon süreci ve bu fizyolojik değişiklikler nedeniyle anne ve bebeğin hastalıklara karşı savunmasız kaldığı bir dönem olarak tanımlanmaktadır (Karadeniz ve Aydın Ateş, 2021: 261). Yapılan bu tanımlama fizyolojik değişimlere atıfta bulunan bir tanım olsa da sağlık bilimlerinde lohusalık döneminin çevresel, sosyal ve kültürel etkilerle de ilgili olduğu dile getirilmektedir. Lohusalıkla ilgili kültürel bakış ve uygulamalar da literatürde yer bulmaktadır. Tanrıverdi’nin çalışması doğum sonrası döneme yönelik yapılan kültürel uygulamaların sağlık bilimleri açısından olumlu ve

olumsuz yönlerini dile getirmekte ve hemşirelere bir rehber oluşturmaktadır (Tanrıverdi, 2015). Lohusalık dönemiyle ilgili olan geleneksel bilgiler, yorumlar ve kültürel yaklaşım egemen ataerkil kültürün kadına atfettiği anlamın bir yansıması olarak da okunabilir. Modern öncesi döneme kadar kadının hamileliği ve doğurganlığı ile ilgili bilgi eksikliği, kadının doğası ile ilgili bakışa da yansımış, kadının bu bilenemez ve öngörülemez biyolojik hâlinin, kadının “olumsuz”, “kötü”, “şeytani” doğasının bir yönü olduğuyla desteklenmiştir. Rich, erkek egemen modern dünyada erkek doktorların hamileliğin ve doğumun kurallarını da yazdıklarını ifade eder. Hamilelik sırasında kadınlara nasıl hareket etmeleri gerektiğini ne zaman uyuyup ne zaman yiyeceklerini, nasıl egzersiz yapacaklarını söylediklerini belirtir (aktaran Tong ve Botts, 2021: 93). Dolayısıyla geleneksel ataerkil değerlerin hamilelik, doğum süreçlerine bakışı, modern dönemde aslında kadınların kontrol ve denetim altında olması gerektiğine yönelik tıbbi pratiklere yansımaktadır.

“Lohusa” Filminin Toplumsal Cinsiyet Roller ve Bakım Sorunu Üzerinden Okunması

2022 yılında sinemalarda gösterilen ve 2024 yılında Netflix platformunda gösterimi devam eden “Lohusa” filmi sinemada ana konu olarak çok fazla ele alınmayan kadının doğumdan sonraki ilk zamanlarını mizahi bir dille ve kadın bakış açısıyla ele alan bir filmidir. Filmin doğum sonrası kadının durumu ve bakım sorunlarını ele alması açısından kadına yüklenen roller üzerinden okumak mümkün olsa da konuyu ele alış biçimi ve sinema tekniği açısından doyurucu veya derinlikli olmadığını da söylemek gerekir. Filmin anneliğin, bakımın, babalığın ne olduğu ve ne olması gerektiği ile ilgili bir görüşü ve hatta filmin sonunda didaktik bir sahnesi olması, kendince öğretici bir rol üstlendiğini de göstermektedir. Ancak yüzeysel bir sinema filmi için bu didaktik yaklaşım, öğreticilikten ziyade filmin gerçek dışı bir yerde konumlanmasına ve mizahi yönünün de zayıflamasına neden olmaktadır.

Sinemada genellikle toplumsal cinsiyet rolleriyle çoğunlukla uyumlu kadın ve erkek karakterler görmek mümkündür. Öztürk, klasik anlatı sinemasında eril egemenliğin anlatıyı planladığını, ataerkil bilinçle yapılandırılmış kadın karakterlerin izleyicinin zevkine göre sunulduğunu ve kadının eril olmayan “öteki” olarak kurgulandığını dile getirir (Öztürk, 2000: 71). Dolayısıyla üretim süreçlerinde erkeklerin egemen olduğu dünyada en çok bilinen Hollywood sineması ya da Türkiye’de Yeşilçam filmleri, güçlü, sert, rasyonel, kahraman erkek karakterlerin ve narin, zayıf, mağdur, korunmaya muhtaç,

fedakâr kadın karakterlerin olduğu hikâyelerle doludur. Kaymaz Mert, Türk sinemasında erkeklerin genelde kahraman, güçlü kişilikler olarak topluma hizmet eder biçimde gösterildiğini ifade eder. Atavistik sistem ve kültürlerin erkeğe atfettiği özellikler yiğitlik, onur ve cesaret filmlerde oldukça baskın bir biçimde yansıtılmaktadır (Kaymaz Mert, 2022: 13). Kültür endüstrisi içinde de yeniden üretilen bu kadınlık ve erkeklik inşaları toplumda var olan kadınlık ve erkeklik algılarını şekillendirirken aynı zamanda egemen kültürel değerlerin meşrulaştırılmasında ve yeniden üretilmesinde de rol oynar. Öztürk sinemada kadın yönetmenlerin, kadınların özellikle özel alanda yaşadıkları sorunlara daha duyarlı baktıklarını ifade eder (Öztürk, 2000: 77). Bu anlamda Lohusa filminin kadın gözüyle yazılmış ve üretilmiş bir film olarak egemen kadınlık ve erkeklik rollerini sorunsallaştırma çabasında olduğu söylenebilir.

Filmde işlenen konular daha önce bahsedildiği gibi beş başlıkla temalara ayrılmıştır. Bu temalar filmde ele alınan konuların toplumsal cinsiyet ilişkileri içinde annelik, babalık, bakım, bakıcı sorunu gibi toplumsal olgular üzerinden analiz edilmiştir.

İdeal Annelik Kurgusu: “Ben Her Şeyi Hallederim”

Annelik üzerine literatürde temel olarak kabul edilen, Badinter’in anneliğin tarihi üzerine yaptığı çalışmasında (Badinter, 1992) anneliğin anlamının ve ona yüklenen rolün 17. yüzyıldan günümüze nasıl bir değişikliğe uğradığı gözler önüne serilir. Toplumsal cinsiyet yaklaşımıyla annelik analizi yapılan çalışmalar anneliğin sosyal bir inşası olduğu ve tarihe, kültüre göre anlamının ve içeriğinin değiştiği konusunda hemfikirlerdir (Badinter, 2020, Miller, 2010, Mitchell, 2006, Akşit-Vural, 2013). Dolayısıyla anneliğin ne olduğu, nasıl olması gerektiği veya ideal annenin ne yapması gerektiği ile ilgili normlar zamanla değişikliğe uğramıştır. Kadının doğurganlığı toplumsal cinsiyetlendirilmiş iş bölümü gereğince de yeniden üretimin önemli bir aracı olduğu için annelik kadının en önemli rolü olarak görülmeye devam etmektedir. Modern dönemde ise annelik tanımları farklılaşırken “ideal annelik” kurgusu da dönüşüme uğramıştır. Bugün modern şehir hayatında çalışan anne kurgusu içinde Sharon Hays’in kavramsallaştırdığı “yoğun annelik”, filmdeki Burcu karakterine de kısmen uymaktadır. Ennis’in aktardığı gibi yoğun annelik, annelere çocuklarını yetiştirmek için muazzam miktarda zaman, enerji ve para harcamalarını tavsiye eden cinsiyete dayalı bir modeldir (ak. Ennis, 2014). Yoğun annelik bugün anneliğe yüklenen rolün geçmişe göre daha kapsamlı olduğunu ve kadının çocuğu için yalnızca bakım veren değil onun fiziksel, psikolojik, bilişsel gelişimiyle de ilgilenen bir imajı

barındırdığını anlatır. Filmde Burcu, anne olarak bebeğinin her türlü bakımıyla kendi ilgilenmek istemekte ve evin yardımcısından, kayınvalidesinden gelen yardım tekliflerini de çoğunlukla geri çevirmektedir. Anne olarak bakım yükünü tamamen üstlenmesi gerektiğini düşünür ancak zaman ilerledikçe bu işi yalnız yürütemeyeceğini anlayacaktır. Filmde Burcu'nun çevresindeki karakterler anneliğin zor olduğunu, yardım etmek ve destek olmak istediklerini sürekli olarak söyleseler de ilk zamanlar Burcu bu yardımları geri çevirir:

"Kayınvalide: Kızım, sen Güneş'i bize versene iki gündür uyumadın bak çok yoğunsun.

Burcu: Hayır canım, ben emzireceğim zaten, yatarız biz beraber."

Yine başka bir sahnede, kayınvalidesi eve gitmek istediğini söylediğinde aslında çok zorlandığını fark etmiş olsa da bunu dile getir(e)mez:

"Kayınvalide: Kızım, ben bu gece kendi evimde uyusam diyorum. Çiçeklerimi sularım. Hem de yarın bir doktor kontrolüm var ona giderim. Sonra yine gelirim

Burcu: Tamam anne ne demek, tabii ki

Kayınvalide: Kızım bak gitme dersin kalırım. Ben kalayım ki sen de dinlenebil.

Burcu: Aşk olsun biz iyiyiz, çok iyiyiz. Hiç de yardıma ihtiyacımız yok. (Söylerken epey zorlanır)"

İdeal anne özellikleriyle ilgili yine toplumun genel algısında kabul gören normal olarak tanımlanan vajinal doğum ve emzirme ile ilgili bakış da filmde işlenmiştir. Vajinal doğumla doğum gerçekleşemez ve Burcu sezaryene alınır. İlk günlerde emzirme konusunda sıkıntı yaşanır. Çok yakın olmayan bir arkadaşı (İlayda) kendisini överek, herkesin "normal" doğum yapamayacağını, "normal" doğumun çok zor olduğunu, sütü az diye üzülmemesini kendisinin sütünün şelale gibi olduğunu ve fazla olmasının da kötü olduğunu söyleyerek aslında ideal olan anneliğin nasıl olması gerektiğinin bir temsili olarak aktarır. Burcu "normal" doğum yapamadığı ve sütü az olduğu için içten içe suçluluk duyar.

"İlayda: Ben normal doğurmuştum, o yüzden hemen ayaklandım... Sütü nasıl az mı? Benim şelale gibiydi. Ben hiperlaktasyon olmuştum. Çoğu da kötü yani. O yüzden hiç üzülme sütüm az diye. Sezaryene de asla takılmıyorsun. Herkes normal doğuracak diye bir kural yok.

Burcu: Sağlıklı olsun önemli olan o.

İlayda: Aynen aynen. Çünkü normal doğum zor. Herkes yapamaz."

İdeal annelikle ilgili kabul edilen normların kadınlar üzerinde baskı ve suçluluk yarattığı da yapılan çalışmalarda gösterilmektedir (Belkıs, 2016, Rogan vd. 1997). Ayrıca Coward, annelikle ilgili beklentilerle ilgili kadınların en çok suçluluk duygusuna sahip oldukları ve hiçbir şeye yetemediklerini düşündüklerini yaptığı çalışmada aktar-

maktadır (Coward, 1995). Film, doğumla ilgili toplumda kabul gören bazı beklenti ve kabulleri, itici, antipatik, hoşgörüsüz ve patavatsız bir karakter (İlayda) temsiliyle dile getirir ve izleyicinin bu açıdan eleştirel bakışını garantiler. Buradan hareketle film bu kabullerin sorgulanması işlevini görmektedir. Emzirmenin, anneliğin sembolik bir göstereni olarak ele alındığını belirten Timurturkan aynı zamanda kültürel, politik ve tıbbi söylemlerin odağında şekillendiğini ifade eder (Timurturkan, 2020: 233). Benzer biçimde vajinal ve sezaryen doğuma yüklenen anlamın da bu bağlamlarda belirlendiğini söylemek mümkündür. Kadın bedenine müdahale biçimi olarak okuyabileceğimiz bu belirlenme, kültür, politika ve tıbbi söylemin doğumun nasıl olacağı konusunda kadın bedeni üzerinde baskıcı yönünü göstermektedir. Çok kısa süre önce Sağlık Bakanlığı’nın, “normal” doğuma özendirmek amacıyla yayınladığı reklam filmi, kadın bedeni üzerindeki tahakküm ve denetim mekanizmasının tıp ve politik söylem aracılığıyla nasıl işletildiğinin çarpıcı bir örneğidir. Timurturkan’ın ifade ettiği gibi, ideoloji düzeyinde tıp, hangi bedenlerin, faaliyetlerin ve davranışların “normal” olduğunu tanımlayan söylemler yaratır ve disiplinin temel kaynağı hâline gelir (Timurturkan, 2020: 232). Reklam filmi, kadının talebi, zorunlu hâller, bebeğin ve annenin sağlığı gibi konuları tamamen göz ardı ederek sezaryen doğumun “kötü”, “normal” doğumun iyi olduğu izlenimi yaratmaya çalışmaktadır. Benzer biçimde film, “normal” ve sezaryen doğumun birbirine karşıt ve birinin diğerinden daha makbul olduğu görüşünü eleştirir ancak bunu politik ve tıbbi söylem üzerinden değil “normal” doğum yapan bir kadının sezaryen doğum yapan bir kadın üzerinde baskı oluşturmaları üzerinden gösterir.

Babalık Rolünün Temsili: “Benlik Bir Şey Yok”

Annelik egemen söyleme göre günümüzde hâlâ kadının en önemli rolü olarak görülse de babalık erkek için aynı önemde değildir. Modern çekirdek ailede babalığın ebeveynlikteki etkisi ve dahli geçmişe göre biraz daha artmış olsa da hâlâ erkek, çalışan, eve ekmek getiren, aileyi koruyucu kollayıcı özellikleriyle ön plandadır. Annelik rolü için söylendiği gibi babalığın da sosyal olarak inşa edildiğini ve tarihe ve kültürel yapıya göre değiştiğini söylemek mümkündür. Bozok’un ifadesiyle egemen ataerkil erkeklik kodları, geçmişten beri erkekleri ailenin reisi olarak kurgulayıp ev işlerini ve çocukların bakımını anneler ile ilişkilendirirken, babalara çocukların bakımı ve onlara sıcaklık göstermede ikincil bir rol atfetmiştir (Bozok, 2018b: 10). Yapılan araştırmalarda da bakım sorumluluğunun erkekten daha çok kadın üzerinde yoğunlaştığı açıkça görülmektedir (Timurturkan, 2019,

Ozansoy Tunçdemir, 2024). Çocuğu olan kadın kamusal alanda çalışıyor olsun ya da olmasın, çocukla ilgili temel sorumluluklar genelde kadın üzerinden tanımlanmakta, erkek, baba bakım konusunda daha çok yardımcı olarak konumlanmaktadır. Türk sinemasında baba temsillerini incelediğı çalışmasında Özlem Özgür Türk sinema tarihinde dönemsel olarak pek çok farklı babalık temsillerinin filmlerde yer aldığından bahseder. 1990'ların ortalarından itibaren tarihlediğı yeni Türk sinemasında otoriter baba, baba yoksunluğu, otoritesini kaybetmiş baba, baba oğul çatışması, kuşak anlaşmazlıkları ve çözüm çabası, baba olmak istemeyen erkek gibi oldukça farklı konular üzerinden babalık temsil edilmektedir (Özgür, 2018). Lohusa filminde ise baba karakteri, ebeveynlik rolüne başlarda oldukça yabancı bir biçimde çizilmektedir. Bebek doğduktan sonra hastaneden çıktıkları günün akşamı baba, arkadaşlarıyla dışarı çıkar. Burcu, biraz alınsa da bu durumu belli etmez ve eşinin dışarı çıkmasını hoşgörüle karşılamaya çalışır.

“Onur’un arkadaşı: Akşam, rakı? Kutlama?”

Onur: Oğlum saçmalamayın, zaten 1 hafta izin aldım 2 günü geçti.

Onur’un arkadaşı: Ne yapacaksın izin gününde evde mi oturacaksın?

Onur’un arkadaşı: Emziricek misin? Senlik bir şey yok, çık işte.”

Baba, bakım konusunda anne-bebek ilişkisini temel kabul eder ve kendisini bu ilişkinin dışında konumlandırmaktadır. Filmin ilerleyen dakikalarında da doğumun ilk zamanlarında erkeğin konuya ne kadar yabancı olduğu sürekli olarak gösterilir. Baba sakarlık yapar, gürültü yapar ve bebeğin uyanmasına neden olur, konudan habersiz görünür ayrıca anlayışsız tavırlar sergiler. Arkadaşlarını eve çağırır, maç seyreder. Film bu anlamda aslında erkeğin bakım konusunda doğal olarak konuya hâkim olmadığını ve beceriksiz olduğunu sürekli olarak yeniler. Bu yolla film, toplumsal cinsiyet ilişkileri içinde cinsiyetlendirilmiş iş bölümünü yeniden üretmiş olmakta, erkeğin çocuk bakımına yatkın olmadığı inancını meşrulaştırmaktadır.

Türkiye’de erkeklikle ilgili temel çalışmasında Serpil Sancar, baba olmanın erkek olmanın anlaşılması en zor hâllerinden biri olduğunu söyler. Baba olmanın, çocuk ile babası olan erkek arasında doğrudan biyoloji yoluyla açık ve belirgin bir ilişki olarak kurulamadığını; bir kadının (annenin) onayına ve kabulüne muhtaç niteliğine bağlı olarak belirsizlik taşıdığını ifade eder (Sancar, 2013: 120). Filmde, hastaneden çıkmadan önce odaya gelen hemşire baba karakterine bebeğin babasının adını sorar. Baba da hemşireye kendi babasının adı söyler. Kendisinin baba olduğunun hâlâ farkına varmamıştır. Bu kısa

sahnede erkeklerin babalıkla ilgili algısının nasıl kurulduğunun ya da kurulamadığının komik ama vurucu bir örneğini göstermiş olur.

Kadının Lohusa Hâli: “Lohusayım ben, hepimizi yiyeceğim!”

Doğum sonrası sendrom olan “postpartum” bir geçiş süreci olarak tanımlanmaktadır ve Khademi ve Kahev, bu süreçte kadınların ikili bir zorlukla karşı karşıya kaldıklarını belirtir. Birincisi fiziksel görünümdeki değişikliklere ve yeni sorumluluklara uyum sağlama, ikincisi doğum sonrası fiziksel rahatsızlıklar, evlilikle ilgili anlaşmazlıklar, eşle yaşanan çatışma ve müdahaleler gibi olumsuz sosyal etkileşimler yaşarlar (Khademi ve Kahev, 2024: 2). Buradan hareketle lohusalığın yalnızca kadın bedeninin fiziksel değişimi ile ilgili değil, bir uyum süreci olarak çevreyle ve özellikle eş ile yaşanan etkileşimin nasıl olduğu üzerinden de değerlendirmek gerekir. Filmde yardımcı abla karakteri Saniye bir taraftan Burcu’ya bakım konusunda destek olmaya çabalar ve lohusanın moralinin yüksek tutulması gerektiğini babaya sürekli söylerken, diğer taraftan Burcu’ya kendisini kötü hissettirecek biçimde kendi annelik deneyimlerini anlatır:

“Burcu: Sen nasıl büyüttün üç çocuğu tek başına ya?

Saniye: Oohooo, kızım ben hem üç çocuk büyüttüm hem de üstüne her gün ütü, çamaşır, bulaşık, misafir. E sen misafir de sevmiyorsun. Siz ne yapıyorsunuz Allah aşkına? Tek çocukla ölüp ölüp diriliyorsunuz yani. Bir de var ya, benim oğlanlar üç aylık süründü, beş aylık yürüdü. Ama benim de sütüm iyiydi maşallah.”

Lohusalık süreci filmde “alkarısı” mitine dayanan bir komedi öğesi olarak işlenmiş aynı zamanda eşin sorumsuzluğu, anlayışsızlığının sürecin olumsuz yanlarını tetiklediği de anlatılmıştır. Bu anlamda, evin yardımcı ablasının ilk olarak dile getirdiği “alkarısı” olarak tanımlanan ve yeni doğum yapmış kadına musallat olduğunu düşündüğü bir mit üzerinden filmde lohusa kadına olan geleneksel bakış hem eleştirilir hem de temsil edilir. Yardımcı abla karakteri filmde doğum ve bakımla ilgili geleneksel bakışı ve var olan batıl inançların taşıyıcısı olarak gösterilirken, Burcu, geleneksel bakışla ve batıl inançlarla alay eden modern tarafta konumlandırılmıştır. Literatürde farklı isimlerle dile getirilen “alkarısı”, doğumdan sonra kadının yaşadığı birtakım rahatsızlıkların modern öncesi dönemdeki açıklanma biçimi olarak karşımıza çıkar. Kılıç ve Eser’in ifade ettiği gibi, bu süreç dışıl bir şeytanın/cinin yeni doğum yapmış kadına ve çocuğuna musallat oluşu olarak nitelendirilmiştir. Söz konusu doğum sonrası annede meydana gelen bu ruh değişimi bugün Türk kültürünün hâkim olduğu coğrafyada yaygın adlandırmasıyla *Albasması* olarak isimlendirilmektedir (Kılıç ve Eser, 2018: 34). Makalede, geçmişte yeni doğum

yapmış kadının yaşadığı biyolojik ve ruhsal sorunların, o dönemde bilimsel açıklaması yapılamadığı için oluşmuş geleneksel ve batıl inançlar olarak ifade edilse de “alkarısı” mitinin egemen ataerkil kültürün kadını tanımlama biçiminin bir yansıması olduğunu söylemek gerekir. Ataerkil söylem içinde geleneksel veya mitolojik inançların çoğunda kadının erkeğe göre kötücül bir doğasının olduğu dile getirilir. Yaratılış mitinde Havva’nın Adem’i elmayı yemesi için ikna etmesi de kadının erkeği kandıran, yasaklara boyun eğmeyen, güçsüz ancak kontrol edilmesi zor, öngörülemez bir doğası olduğu inancıyla da desteklenir. Bu, ataerkil düşüncenin kadının bedenini, cinselliğini, doğurganlığını kontrol etme amacının da gerekçesi olarak gösterilir. Hatta İlkkaracan, kadın cinselliğinin ve doğurganlığının kontrolünü amaçlayan mekanizmaların çoğu toplumda hâlâ erkek egemen sistemin varlığını sürdürmesinin en güçlü aracı olduğunu ifade eder (İlkkaracan, 2018: 14). Günümüzde şehir yaşamında çok etkili olmadığını düşünsek de lohusalıkla ilgili var olan batıl inanç ve ritüellerin geçmişte kontrol edilemez olduğu düşünülen kadın bedenini “zapt etme” amacının kalıntıları olduğunu söylemek mümkündür. Filmde yardımcı abla, Burcu’ya sürekli olarak lohusa olduğu için yapmaması gerekenleri tembih etmektedir. “Lohusa kapı açmaz”, “Güle güle deme sütün gider” gibi batıl inanışlarını sürekli olarak dile getirir. Ayrıca lohusalara sürekli olarak olumsuz birtakım durumlarla karşılaşacağı izlenimi verilir. Filmde bu durum daha çok uykusuz kalma sonucunda halüsinasyon görmeye neden olduğu üzerinden aktarılmaktadır. Burcu kahvaltı masasında karşısında bir inek görüp, elini yüzünü yıkamaya gittikten sonra yardımcı abla ve onun doldurushuna gelen Onur daha da endişelenir:

“Onur: Karım galiba iyi değil

Saniye Abla: İnşallah Alkarısı değildir bu kız.

Onur: Ne karısı o?

Saniye Abla: Yav alkarısı var, böyle yeni doğum yapmış analara dadanıyor cadı. Kötü ruh. Böyle içine girdi mi insanın, böyle bir terlemeler, saflık hali, böyle kendi kendine konuşma, her yerde bir kırmızı görme falan. Ele geçirdi mi insanın böyle ciğerini canlı canlı yiyor. Tövbe ya rabbim tövbe!”

Yapılan çalışmalarda lohusalık süreçlerinin yalnızca bedensel değişiklik, yorgunluk gibi faktörlerle değil, bebeğe alışma sürecinde zorluklardan kaynaklanan duygusal değişimlerle de açıklanabileceğini göstermektedir. Ozansoy Tunçdemir’in çalışmasında, bu süreçte kadınların kendilerini yetersiz, güçsüz, eksik, bakım verme konusunda endişeli ve suçlu hissetmesinin, kadına yüklenen egemen annelik söyleminin etkili olduğu vurgusu yapılmaktadır (Ozansoy Tunçdemir,

2024: 47). Filmde lohusalığın bahsedilen bu yönlerine değinilmekte yalnızca uykusuzluk ve yorgunluk temaları komedi ögesi hâline getirilerek aktarılmaktadır. Ayrıca yine yapılan bir çalışmada (Szurek-Cabanas vd. 2024) lohusalık depresyonun sosyal ve ekonomik koşullarla ilişkili olabileceği ortaya konmuştur. Çalışma, daha düşük gelir ve eğitim düzeyine sahip annelerin lohusa sendromu yaşama olasılığının daha yüksek olduğunu belirtmektedir. Bu bağlamda filmde orta üst sınıfı temsil eden bir aile formu çizilmektedir. Baba karakteri klişe bir beyaz yakalı olarak sabah işe gidip akşam eve dönen ve kentli, eğitilmiş, profesyonel meslek sahibi bir erkek olarak tasvir edilmektedir. Burcu karakterinin demografik özellikleri ise daha belirsiz görünmektedir. Kentli ve muhtemelen eğitilmiş olduğu izlenimi verilse de çalışma durumu ile ilgili bir ipucu yoktur. Film izleyiciye Burcu’nun bir mesleği olup olmadığı veya çalışıp çalışmadığı ile ilgili bir ipucu vermez. Buradan da filmin kadının lohusalık sürecindeki yorgunluğu ve bakımı tek başına üstlenmesi üzerinden bir bakış açısı geliştirdiğini ve kadını bu anlamda tek yönlü ve yüzeysel biçimde kurguladığını söylemek mümkündür.

Bakıcı ve Bakım Sorunu

Filmde küçük bir yan hikâye olarak işlenen bakıcı konusu aslında Türkiye’de sosyal bir sorun olan bakım krizinin yüzeysel bir temsili-dir. Esping Andersen, öncü eserinde kadının kamusal alandaki görünümünü arttıkça çocuk ve yaşlı bakımı talebinin kaçınılmaz olduğunu, geçmişte yaygın olan aile içinde bakım seçeneğinin giderek gerçekçiliğini yitirdiğini ifade etmektedir (Esping Andersen, 2011: 106). Film bakıcı ile ilgili konuyu bakıcı bulmada ve bakıcıyı uzun süre tutmada başarısız olan karşı komşu üzerinden ele almaktadır. Aslen bakım krizi, Türkiye’de yalnızca kadınlar üzerinden tanımlanan bebek, hasta, yaşlı bakım yükünü yine kadın olan akraba ve yakınlar tarafından ya da piyasa tarafından karşılanması sonucu ortaya çıkan sorunları anlatmak için kullanılmaktadır. Dedeoğlu’nun ifade ettiği gibi, bakım genellikle evde maddi karşılığı olmadan çoğunlukla kadınlar tarafından yapılır. Piyasadan para karşılığı satın alınması daha çok kadınlar işgücüne katıldıklarında ortaya çıkar. İşgücüne katılan kadınların bazıları ise para karşılığı yapılan bakım işlerini üstlenirler (Dedeoğlu, 2017: 223). Devlet politikaları da bu bağlamda kadını temel bakım sorumlusu olarak kabul etmektedir ve bugüne kadar uygulanan politikalar bu sorunun çözümüne katkı sunmaktan uzaktır. Durmaz Bodur’un ifade ettiği gibi yapılan araştırmalarda eğitim düzeyi fark etmeksizin, Türkiye’de bakım sorununun sadece alt gelir grubundaki kadınlar için değil orta ve üst gelir grubundaki kadınlar için de azım-

sanmayacak boyutta olduğu ortaya çıkmıştır (Durmaz Bodur, 2023: 64). Filmde bebeği olan karşı komşu muhtemelen orta ve üst gelir grubundan bir kadındır. Bize çalışmadığı izlenimi verilmektedir. Ancak kendisi bebeğine bakamayacağını düşündüğü için sürekli bir bakıcı arayışı içindedir. Sürekli bakıcılar değişmektedir. Filmdeki bakıcı profili, genelde farklı bir ülke mensubu olan ve bakıcılığı zorla yapıyor gibi görünen ve işvereninden çok fazla talebi olan, istemediği en ufak bir durumda da hemen işi bırakan karakterlerdir.

"Burcu: Kız gelsene içeri.

Özge (komşu): Gelirdim de benim yeni kız başladı. Türkmen. Dilfuza. Börek seviyormuş, börek açacağım ona hemen. Bu sefer uzun kalacak gibi inşallah.

Burcu: Tamam, aşkım, çok kasma be

Dilfuza (Bakıcı): Özge Hanım, açım!

Özge (komşu): Geldim, geldim. Hadi tutma beni."

Karşı komşu bakıcısını kaybetmemek için sürekli olarak fedakârlık yapar, bir yere gitmek için bakıcıdan izin ister, ona istediği yemekleri yapar, adeta işveren değil çalışan işçi konumuna düşer. Bu arada karşı komşunun eşi, baba ya da herhangi yardımcı başka kimse yoktur. Yine kadın bakımla ilgili tek sorumlu olarak kurgulanmıştır ve karşı komşu ne olursa olsun bakıcısından vazgeçemez:

"Burcu: Yeni bakıcı ne oldu?

Özge (komşu): İyi maşallah de, aman.

Burcu: Diğeri niye gitti konuşamadık?

Özge (komşu): Sorma. Ütü çok dedi, tamam yapma, dedim. Bulaşığın çok fazla dedi. Tamam ablacığım ben yaparım dedim. Sonra dedi ki "benim yatak çok küçük dedi acaba sizin yatakta mı yatsam?" dedi.

Burcu: Ohaa, gönderdin tabi.

Özge (Komşu): Yok kız tamam dedim ona da. Sana bir şey söyleyeyim mi? Bizim çocuk çok yaramaz, çok hareketli ya haklı kadın yoruluyor. Yoruldu. Sabah bir kalktım her şeyini toplamış gitmiş.

Burcu: Haydaa. Neyse üzülme bu yenisi iyi olur inşallah."

Film sonunda daha önce işi bırakan bakıcı tekrar işe dönmüş ve sorun ortadan kalkmış, işler tatlıya bağlanmış gibi gösterilir. Genel olarak bakım meselesi ve bakıcı sorunu birçok farklı boyutu olan bir konudur. Türkiye'de özellikle çalışan kadının koşullarında doğum sonrası izinlerin yapısı ve süresi, genelde üç yaş öncesi özel veya devletin kreş olanaklarının kısıtlı olması, genellikle ilgili sorunlar, bakımın çoğunlukla piyasaya bırakılmış olması gibi birçok sorun tanımlanmıştır. Bu sorunlar zaten istihdamda düşük oranlarda yer alan kadının yarı zamanlı veya niteliksiz işlerde çalışmasına ve hatta çalışma yaşamından çekilmesine neden olmaktadır. Toplumsal cinsiyetlendirilmiş iş bölümü, bakım yükünün bakıcı dahi olsa yine kadın

üzerinden tanımlanmasıyla, onun ikincil konumunu yeniden üreten en önemli araç konumundadır.

En Güzel İş Birliği Ama Yine Önce Kadınlar Arasında

Filmin sonlarına doğru Burcu bebeği uyutup kendi de uyumak isterken yine eşinin sakarlığı ve gürültü yapması yüzünden sonunda bir patlama yaşar. Bu sinir krizinin sonrasında ailecek toplanıp bir öğleleştiri yaparlar. Film, Burcu’nun her şeyi kendisinin yapma isteği ve yardım istememesi üzerinden yine kadının bakımla ilgili yanlış kararlar verdiğini vurgular. Kadın bakım için bütün sorumluluğu kendi üzerine almamalı, “gerektiğinde” çevresinden yardım istemelidir. Ayrıca eşine de yardımcı olması için sorumluluk yüklemelidir. Bu anlamda film sürekli olarak bakımın öncelikli sorumlusu olarak kadını tanımlar, yardım alınması gereken durumlarda da bunu talep etmesi gerektiğini vurgular. Kadının annelik rolünü öncelenmesi anlamında film meşrulaştırma işlevi görmektedir.

“Burcu: En başından beri yardım isteseydim. Gurur yaptım herhalde içime attım. O patladı.

Kayınvalide: Biz senin için buradayız. Tek başına olmaz.

Burcu: Bir de bakıyorum böyle diğer anneler bakımlı, süslü, mutlu, pozitif. Ben niye böyle panda gibiyim?

Kayınvalide: Kızım biz de böyleydik biz de çok zorlandık. Kim bu işi tek başına yapıyorum derse yalan söylüyordur, inanma... Bak, bizler burada senin için varız, destek olmak için. Bırak sana destek olalım, iş birliği yapalım.

Saniye Abla: Ya Burcu, kusura kalma, ben de sana hep kendimi övüp durdum. İşte üç çocuğu şöyle büyüttüm böyle büyüttüm bilmem ne. Anamla kaynanam olmayaydı ben o üç çocuğu nah büyütürdüm!

Burcu: Onurcuğum sen de biraz daha yardım edebilirsin, ne demek benlik bir şey yok. Babanın yardımı en önemlisi. Bizim çocuğumuz yaa..

Onur: Haklısın hayatım ama sen de hiçbir şey söylemedin ki! Hayır biz böyle şeyleri düşünemiyoruz. Bizim kafamız talimatla çalışıyor.”

Sonrasında “en güzel iş birliği” mottosu veya “hashtag”i kullanılarak paylaşılan fotoğrafta anne, kayınvalide, bakıcı abla ve baba vardır. Bu iş birliğinde babanın rolünün diğer kadınlara göre çok daha az olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Filmde vurgulanan “kafası talimatla çalışan” erkek modeli erkeğin rolünü zaten yardımcı konumda meşrulaştırırken, baba; anne, kayınvalide ve bakıcı abladan sonra ancak kendisine sıra gelirse seve seve bakıma destek olacaktır.

Filmin sonunda herkesin toplandığı bir düğün sahnesinde filmdeki bütün kadınlar bir araya gelir ve kendi annelikleriyle ilgili suçluluklarını ve itiraflarını dile getirirler. İtici görünen karakter (İlayda) de filmin sonunda davranışının gerekçelerini itiraf ederek, izleyicide bir sempati oluşturmaya çalışır. Aslında bu karakter de eşinden ve ka-

yınvalidesinden ilgi, sevgi ve yardım görmemekte ve kendisini ailesi içinde mutsuz ve dışlanmış hissetmektedir. Sonunda film herkesin itirafıyla kadınların iş birliği yapması ve duygularını paylaşması gerektiği vurgusuyla mutlu sonla biter. Bütün kadınlar annelikle ilgili kendi hislerini ve pişmanlıklarını bu son sahnede paylaşırlar. Farklı karakterler üzerinden dile getirilen konular, çocuğa bağımlı olmak, bakım verme konusunda kendine güvensizlik, çocuk nedenli çalışmayı bıraktığı için pişmanlık, oğluna bakım vermeyi öğretmediği için suçluluk ve gönüllü çocuksuzluk gibi başlıklardır. Film bu konular üzerinden kadınların anne olmakla ilgili endişelerini kendince hafifletmek ister gibi görünür. Filmin sonu tamamen gerçek dışı ve hayatın olağan akışına aykırı biçimde kurgulanmış bir sosyal sorumluluk projesini andırır. Burcu'nun aynı sahnedeki son monoloğu da yine bu kurgunun bir parçasıdır. Film farkında olmadan aslında kadınların annelikle ilgili suçluluk, endişe ve pişmanlıklarını dile getirirken kadınları yine annelikleri üzerinden değerlendirir ve bu rollerini pekiştirir. Diğer kadınların yaptıkları, yapmadıkları ya da yapamadıkları üzerinden senaartistin muhtemelen kendi aklında oluşturduğu ideal annelik rolünü yüceltir ve ne olması gerektiğine dair fikrini anlatır. Filmde kadının temelde anneliği üzerinden tanımlanması, egemen ataerkil söylemde anne olduğu takdirde değer görmesi gibi eşitsizliği besleyen konulara değinilmez. Hatta bebeğinin göbek bağınyı yiyen ya da bakıcısına istediği her yemeği yapan anne eğlence konusu yapılmıştır. Sıradışı görünen annelik biçimleri dışlanır, alay konusu yapılır, bu yolla "normal" olarak tanımlanan annelik onaylanır.

Sonuç

Türk sineması, hem içinden çıktığı toplumun yapısı itibarıyla hem de piyasanın erkek hâkimiyeti nedeniyle, ataerkil değerlerin çokça meşrulaştırıldığı bir popüler kültür alanı olarak görülebilir. Abisel'in ifade ettiği gibi, popüler kültür ürünü olarak sinema, ataerkil normların geçerli olduğu dünyanın olağanlığını ve doğallığını kanıtlamaya çalışırken diğer taraftan cinsiyetçi yaşam tarzının sivriliklerini törpüler (Abisel, 1994: 127). Buradan hareketle çalışmada toplumsal cinsiyet ilişkileri üzerinden ele alınan "Lohusa" filmi tam da bu yönüyle bir analize tabi tutulmuştur. Çalışmanın amacı, sinemada çok fazla ele alınmamış bir olgu olarak doğum, doğum sonrası ve bakım konularını ele alan ve kadının bakış açısıyla yazılmış olan "Lohusa" filmi toplumsal cinsiyet rolleri çerçevesinde irdelemekte ve yorumlamaktadır. Film nitel bir yöntem olan içerik analizi ile çözümlenmiş ve belli temalar oluşturularak sosyolojik bağlamda, toplumsal cinsiyet rolleri, annelik, babalık ve bakım konuları üzerinden bir eleştiriye tabi tu-

tulmuştur. 2023 yılında sinemalarda gösterilen, yönetmeni erkek olsa da başrolü ve senaristi kadın olduğu ve bir kadın hikâyesi anlatıldığı için kadın filmi olarak tanımladığımız Lohusa, doğum, bakım ve annelik konularına kadın bakış açısıyla yaklaşan bir film olması ve toplumsal cinsiyet rollerine kısmen de olsa eleştirel yaklaşması nedeniyle önemli görülmektedir. Filmde yeni doğum yapan bir kadının ilk günlerinde başına gelen komik olaylar; eşiyle, arkadaşlarıyla ve yakınlarıyla yaşadığı çelişkiler ve çatışmalar üzerinden anlatılmaktadır. Bakım, doğum ve lohusalık ile ilgili geleneksel inançlar, annelik, babalık rolleri, yeni doğum yapan kadının sosyalleşmedeki sorunları gibi konular filmde mizahi bir dille ele alınmıştır. Film içerik analiz yöntemi ile çözümlenirken kodlama ve kategorileştirme yoluyla tekrar eden konular beş başlıkta temalandırılmıştır. En çok üzerinde durulan ve işlenen konular, anneliğin nasıl olması ve nasıl olmaması gerektiğine ilişkin sahneler, babalığın erkeklerin bakış açısıyla ne anlam ifade ettiği ve nasıl olması ile ilişkili sahneler, lohusalık sürecinin kadın üzerindeki etkisini mizahi dille ele alan sahneler, senaryo ve hikâyeye karşı komşu aracılığıyla eklenen bakıcı ve bakım sorunu ile ilgili sahneler ve kadınların yaşadıkları zorluklarla ilgili birbirlerine destek olmaları mesajını veren sahneler aracılığıyla anlatılmaktadır. Filmde lohusalık, ideal annelik, babalık ve bakım sorumluluğu gibi toplumsal cinsiyet ilişkileriyle ilgili konular, eleştirel bir bakışla ele alınmış olsa da diğer taraftan ideal anneliği, erkeğin bebekle ilişkisini ve babanın rolünü egemen toplumsal cinsiyet kalıplarına paralel biçimde yeniden üretmekte ve doğallaştırmaktadır. Bu anlamda film çok işlenmeyen ve ataerkil egemen kabullere göre kadına yüklenen bakım konusunu ele alması itibarıyla eleştirel ve yenilikçi bir kadın filmi olarak tanımlanabilirken, konuyu yüzeysel ve basit ele alması, bakımla ilgili yaşanan sorunlara tek taraflı değinmesi, annelik ve babalık rollerini toplumsal cinsiyetli iş bölümü bağlamında pekiştirmesi ve egemen söylemi bir yönüyle meşrulaştırması açısından var olan düzeni yeniden üreten bir popüler kültür ögesi olarak değerlendirilebilir.

Kaynakça

- Abisel, Nilgün. (1994). Türk Sineması Üzerine Yazılar. Ankara: İmge Kitabevi.
- Akpulat, Hasan. (2023). Türk Sinemasında Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Temsili: Şendul Şaban (Kartal Tibet, 1985) Örneği. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11(146), 457-467.
- Akşit- Vural, Elif E. (2013). “Annelik, Feminizm, Tarih”, *Doğu Batı Toplumsal Cinsiyet II*, 16, 64, 181-200.

- Badinter, E. (1992). Annelik Sevgisi 17. yüzyıldan Günümüze Bir Duygunun Tarihi. (K. Çelik, Çev.) İstanbul: Afa Yayıncılık
- Badinter, E. (2020). Kadınlık mı Annelik mi? Çeviren A. Ekmekçi. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Belkis, Ö. (2016). Anneliğin Akademik Kariyer Gelişimine Etkileri Üzerine Nitel Bir Araştırma. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 5(4), 250-263.
- Berg Bruce, Lune Howard. (2015). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri, Çev. Ed. Hasan Aydın, Konya: Eğitim Yayınevi.
- Bozok, Mehmet. (2018a). "Türkiye'de Ataerkillik, Kapitalizm ve Erkeklik İlişkilerinde Biçimlenen Babalık", *Fe Dergi* 10, no. 2 (2018), 31-42.
- Bozok, Mehmet. (2018b). Ebeveynlik, Erkeklik ve Çalışma Hayatı Arasında Türkiye'de Babalık, Anne Çocuk Eğitim Vakfı Araştırma Raporu.
- Coşkun, Çiçek. (2021). "Türk Sinemasında Kadın ve Anlatı: Arım, Balım, Peteğim' den On Kadın'a", *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 56, 30-40.
- Coward, Rosalind. (1995). Şu Hain Kalplerimiz Kadınlar Erkeklerle Neden Teslim Olurlar? Çev. A. Bora, A. Emre. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Dedeoğlu, Saniye. (2017). "Türkiye'de Refah Devleti, Toplumsal Cinsiyet ve Kadın İstihdamı" *Türkiye'de Refah Devleti ve Kadın* içinde, derleyenler Saniye Dedeoğlu ve Adem Yavuz Elveren, 211-229. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Diken, Bülent, Laustsen, Carsten B. (2010). Filmlerle Sosyoloji, Çeviren Sona Ertekin. İstanbul: Metis Yayınları.
- Durmaz Bodur, Nursel. (2023). "Farklı Gelir Gruplarındaki Kadınların Ortak Sorunu: Bakım Krizi", *İktisat ve Toplum*, Sayı 149, 64-73.
- Ennis, Linda Rose, (2014), Intensive Mothering: The Cultural Contradictions of Modern Motherhood, Toronto: Demether Press.
- Erdoğan İ., Alemdar, K. (2010). Öteki Kuram Kitle İletişim Kuram ve Araştırmalarının Tarihsel ve Eleştirel Bir Değerlendirmesi, Ankara: Erk.
- Esping Andersen, G. (2011). Tamamlanmamış Devrim Kadınların Yeni Rollerine Uymak, Çeviren Selin Çağatay, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Fiske, John. (1999). Popüler Kültürü Anlamak, Çeviren Süleyman İrvan, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Gans, Herbert. (2020). Popüler Kültür ve Yüksek Kültür, Çeviren Emine Onaran İncirlioğlu, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

İlkkaracan, Pınar (2018). Müslüman Toplumlarda Kadın ve Cinsellik. İstanbul: İletişim Yayınları.

Karadeniz, F. Ş., Aydın Ateş, N. (2021). “Sosyal Çevrenin Lohusalık Dönemindeki Rolü” *Ebelik ve Sağlık Bilimleri Dergisi*, 4(3):260-265.

Kaymaz Mert, Melek. (2022). Türk Sinemasında Toplumsal Cinsiyet Gerçeğine Farklı Bir Bakış: Değişmek Zorunda Olan Kadınlar. *Yazıt Kültür Bilimleri Dergisi*, 2(1), 9-24.

Khademi, K., Kaveh, M. H. (2024). “Social Support as a Coping Resource for Psychosocial Conditions in Postpartum Period: a Systematic Review and Logic Framework”, *BMC Psychology*, 12:301, 2-12.

İmançer, Dilek, Gürses, İlknur, Güreş, Emel. (2010). “Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler Açısından Kadın Temsili: Yeşim Ustaoglu ve Pandora’nın Kutusu”, *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 13. 181-210.

Kılıç, Yusuf, Eser, Elvan. (2018). “Lohusalık Sendromu (al ana/alkarısı/albastı)’nın Eskiçağ Yakınoğu Toplumlarının Kültürlerindeki İzleri: Lilith Gerçeği”, *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*, 5 (17 ek), s. 29-60.

Korkmaz, Nilüfer. (2008). “Kültürel İncelemeler Geleneğinde Kültür, Popüler Kültür ve İdeoloji Sorunu”, *Medya, Popüler Kültür ve İdeoloji içinde*. Der. L. Yaylagül, N. Korkmaz, Ankara: Dipnot Yayınları.

Miller, T. (2010). Annelik Duygusu Mitler ve Deneyimler. Çeviren Gül Tunçer, İstanbul: İletişim Yayınları.

Mitchell, J. (2006). Kadınlar En Uzun Devrim. Çevirenler, G. İnal, G. Savran, Ş. Tekeli, F. Tınç, Ş. Torun, Y. Zihnioğlu. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Ozansoy Tunçdemir, Nihan. (2024). “Toplumsal Cinsiyet ve Annelik: Kadınların Deneyimleri Üzerinden Nitel Bir Araştırma”, *Akdeniz Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Dergisi*, Sayı VII (1), 178-207.

Özel, Sedat, Özay Deniz. (2021). “Yeni Medya Ortamlarında İzleyici Seçimi ve Algoritmaları Netflix Örneği”, *İlef Dergisi*, 8 (2), 297-324.

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

Özgür, Özlem. (2018). Türk Sinemasında Baba Temsili. Konya: Palet Yayınları.

Rich, Adrienne, (1995). *Of Woman Born* Motherhood as Experience and Institution. London: W. W. Norton and Company Ltd.

Rogan F, Shmied V, Barclay L, Everitt L, Wyllie A. (1997). "Becoming a mother developing a new theory of early motherhood. *Journal of Advanced Nursing*. May;25(5):877-885.

- Sancar, Serpil. (2013). Erkeklik İmkânsız İktidar Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler, İstanbul: Metis Yayınları.
- Szurek-Cabanas, R., Navarro-Carrill, G., Martínez-Sánchez, C. A., Oyanede, J. C., Villalobos, D. (2024). "Socioeconomic Status and Maternal Postpartum Depression: a PRISMA-Compliant Systematic Review", *Current Psychology*, 43:27339–27350.
- Tanrıverdi, Gülbu. (2015). "Lohusa Kültürel Özellikleri Tanılama Rehberi", *Anadolu Hemşirelik ve Sağlık Bilimleri Dergisi*, 18:1, 68-77.
- Timurturkan, M. (2019). Özel Sektörde Çalışan Yönetici Kadınların Annelik Anlatıları Deneyimler, Beklentiler ve Annelik İdeolojileri. *İnsan ve Toplum*.
- Timurturkan, M. (2020). Biyoiktidar, Beslenme ve Annelik: Emzirmenin Kültürel ve Politik Görünümleri, *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, 40(1), 219-248.
- Tong, R., Botts, T. F. (2021). Feminist Düşünce, Çeviren. B. S. Aydaş, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Yaşartürk, Gül, (2018). 2000 Sonrası Türk Sinemasında Değişen Kadın İmgeleri: "Mavi Dalga" Filminde Özne Olarak Kadın ve "İkimizin Yerine" Filminde Anlatının Gizemi Olarak Kadın, *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 8(3), 518-525.
- Yaşartürk, Gül, (2022). Sinema ve Toplumsal Cinsiyet Türk Sineması'nda Ev, Emek, Cinsiyet ve İktidar İlişkileri, Ankara: Nika Yayınevi.
- Yaylagül, Levent, (2008). "Frankfurt Okulu'nda Kültür Endüstrileri ve Kitle Kültürü Yaklaşımı", Medya, Popüler Kültür ve İdeoloji içinde. Der. L. Yaylagül, N. Korkmaz, Ankara: Dipnot Yayınları.
- Yıldırım Ali, Şimşek Hasan. (1999). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Seçkin Yayınevi.
- Yıldırım, Yüksel. (2021). "Tarihsel Süreç İçinde Türk Sinemasında Kadın (1920-1990)". *International Journal on Social Sciences*, 6:4, 71-85.