

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ÇALIŞMA EKONOMİSİ VE ENDÜSTRİ İLİŞKİLERİ ANABİLİM DALI
ÇALIŞMA EKONOMİSİ BİLİM DALI

**TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA 1980 SONRASI TÜRK
SİNEMASI'NDA ÇALIŞAN KADIN İMGESİ**

Doktora Tezi

BURCU YERLİKAYA

İstanbul, 2020

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ÇALIŞMA EKONOMİSİ VE ENDÜSTRİ İLİŞKİLERİ ANABİLİM DALI
ÇALIŞMA EKONOMİSİ BİLİM DALI

**TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA 1980 SONRASI TÜRK
SİNEMASI'NDA ÇALIŞAN KADIN İMGESİ**

Doktora Tezi

BURCU YERLİKAYA

Danışman: Doç. Dr. Aslan Tolga ÖCAL

İstanbul, 2020

MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

TEZ ONAY BELGESİ

ÇALIŞMA EKONOMİSİ VE ENDÜSTRİ İLİŞKİLERİ Anabilim Dalı ÇALIŞMA EKONOMİSİ Bilim Dalı DOKTORA öğrencisi BURCU YERLİKAYA'nın TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA 1980 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA ÇALIŞAN KADIN İMGESİ adlı tez çalışması, Enstitümüz Yönetim Kurulunun 19.12.2019 tarih ve 2019-43/13 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından oy birliği / ~~oy~~ çokluğu ile Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Tez Savunma Tarihi 04/02/2020

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

		İmzası
1.	Tez Danışmanı	Doç. Dr. ASLAN TOLGA ÖCAL
2.	Jüri Üyesi	Dr. Öğr. Üyesi EMRE ERTAN
3.	Jüri Üyesi	Dr. Öğr. Üyesi İSKENDER GÜMÜŞ
4.	Jüri Üyesi	Prof. Dr. ŞULE DALDAL
5.	Jüri Üyesi	Prof. Dr. MELTEM GÜNGÖR DELEN

GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı	: Burcu Yerlikaya
Anabilim Dalı	: Çalışma Ekonomisi ve Endüstri İlişkileri
Programı	: Çalışma Ekonomisi
Tez Danışmanı	: Doç. Dr. Aslan Tolga Öcal
Tez Türü ve Tarihi	: Doktora – Şubat 2020
Anahtar Kelimeler	: Toplumsal Cinsiyet, Kadın Emeği, Kadın ve Sinema

ÖZET

TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA 1980 SONRASI TÜRK SİNEMASI'NDA ÇALIŞAN KADIN İMGESİ

1980 sonrasında Türkiye’de, dünyadaki gelişmelere paralel olarak ekonomik, siyasi, toplumsal ve kültürel bir dönüşüm süreci yaşanmıştır. Bu çoklu dönüşüme paralel olarak ve dünyada yükselişe geçen ikinci dalga feminist hareketin etkilerinin bu yıllarda Türkiye’de hissedilmesiyle birlikte toplumsal cinsiyet rollerinde de bir dönüşüm gözlenmiştir. Sinemanın, içinde yaşanan toplumun özelliklerini yansıtmaya işlevine koşut olarak kadının bu yeni özneliğinin tezahürleri, 1980 sonrası Türk Sineması’nda da kendini hissettirmiştir.

Bu çalışmada, 1980 sonrasında Türkiye’de kadının üretken emek piyasasına katılımının merkeze alınması ile ortaya çıkan kadının yeni özneliği ve Türk Sineması’ndaki görünümü tartışılmıştır. Bu bağlamda kadının farklı feminist akımlarla nasıl sorunsallaştırıldığı irdelenirken, üretken emek piyasasına katılımına, ev içi rollerine ve toplumsal cinsiyet bağlamında özel ve kamusal alanda yaşadığı sorunlara vurgu yapılmıştır. 1980 sonrasında emek piyasasına katılan kadınların daha çok vasıfsız emek olarak marjinal veya kariyersiz işlerde istihdam edildiği gözlemlenmektedir. Kadının emek piyasası merkezli ve toplumsal cinsiyet bağlamında yaşadığı sorunlar ise Türk Sineması’nda kadının hemen her dönem sorunlu anlatısıyla birlikte yeniden üretilmektedir.

GENERAL KNOWLEDGE

Full Name : Burcu Yerlikaya
Department : Labor Economics and Industrial Relations
Program : Labor Economics
Supervisor : Assoc. Prof. Aslan Tolga Öcal
Degree Awarded and Date : Ph. D. – February 2020
Keywords : Gender, Female Labour, Women and Cinema

ABSTRACT

IN THE CONTEXT OF GENDER, WORKING WOMEN'S IMAGERY IN POST 1980'S TURKISH CINEMA

In Turkey after 1980, an economic, political, social and cultural transition period occurred in parallel with the developments in the world. In line with this multi-transition and along with the impact of the second-wave feminist movement rising in the world in Turkey in those years, a transition was observed in gender roles. Manifestation of this new theme of women as result of the cinema's function to reflect the features of the society where she is part of makes itself evident in Turkish Cinema in the years after 1980.

This study discusses the new women theme and the appearance thereof in Turkish Cinema came in sight after 1980 as result of the fact that women's participation to the productive labor market in Turkey was placed in focus. Consequently, while examining how women gender was made problematical by various feminist trends, participation thereof to productive labor market, household roles thereof, and the problems encountered in private and public domains pertaining to the gender are emphasized. It is observed that the women who joined the labour market after 1980 were mostly employed as unskilled labour in marginal or career-free jobs. The problems that women experience in the context of labour market and gender are reproduced in Turkish Cinema with the problematic narration of women in almost every period.

ÖNSÖZ

Bu çalışma, kadının özel ve kamusal alanda toplumsal cinsiyet bağlamında yaşadığı sorunları ortaya koyabilmek gayesinden hareketle oluşturulmuştur. 1980 sonrasında kadının hem özel hem de kamusal alandaki görünürlüğü değişmekle birlikte, kadınların genel manada tarihsel rollerinden kurtulamadığı ve kamusal alanın eril yapılanması dikkatlerden kaçmamaktadır.

Tarihsel süreçte kadınların ev içi üretimle ve annelik rolüyle bütünleştirilmiş olmaları, kadınların erkekler karşısında ikinci bir tür olarak görülerek ötekileşmelerine zemin oluşturmuştur. Geçmişten günümüze yapılan tartışmaların pek çoğu kadınların ötekileştirilmelerinin biyolojik temelli olduğu görüşünü savunmuştur. Kadın ve erkeklerin biyolojik olarak farklı özellikler taşıması, ilk toplumlardan itibaren dikkat çekmiş ve cinsiyetçilik ve cinsiyete dayalı işbölümü, bu farklılık üzerine inşa edilmiştir. Kimi tartışmalar ise biyolojik temelli ayrışmaya (biyolojik özcülük), kültürel bir inşa sürecini eklemiş ve kadına biçilen rollerin toplumsal yönüne vurgu yapmıştır.

Tartışmalar iki koldan ilerlerken, kadın meselesinin kadının lehine bir çözüm süreci içerisine girmesi için çabalayanlar ise en çok biyolojik özcülük üzerine inşa edilen düşüncelerle başa çıkmak konusunda zorlanmıştır. Kadına biçilen rollerin ve sömürü ilişkilerinin toplumsal ve dolayısıyla kültürel bir inşa süreciyle ortaya çıktığı konusunda tartışma yürütenler, bu durumun kabulü için oldukça çetin mücadeleler vermektedir. İlk toplumlardan ve ev içi ilişkilerden başlayan sömürü mekanizması, toplumsal yaşama ve emek piyasalarına kadar uzanan çoklu ilişki ağlarının hemen hepsine sirayet etmiştir. Bu durum, çalışmanın merkezine “kadının” bir özne olarak alınmasının en önemli nedenlerinden biridir.

Bu bağlamda günlük pratiklerde sıklıkla karşılaştığımız toplumsal cinsiyetçi söylemlerin ve eril zihniyetin tezahürlerinin açığa çıkarılmasına yönelik küçük de olsa olumlu bir katkı sunabilmek gayesiyle bu çalışma planlanmıştır. Bu doğrultuda Türk Sineması’nda belki daha önce karşımıza çıkan ancak bilimsel bir çerçevede okuma yapmadığımız filmler ve toplumsal gerçeklikler arasında bağ kurulmuş, kadının özel ve kamusal alan ikiliğinde nasıl sömürüldüğü ve ötekileştirildiği deşifre edilirken alana

katkı sunulması amaçlanmıştır. Bu amaç gerçekleştirilirken yöntem olarak sinema filmlerinin deşifre edilmesinin seçilmesinde, sinemanın içinde yaşadığımız toplumun bir ürünü olması ile birlikte topluma nüfuz etme konusundaki başarısına olan inanç etkili olmuştur. Bununla birlikte kitle iletişim araçlarından olan sinema, toplum tarafından en çok ulaşılan materyallerin başında gelmektedir.

Çalışma esnasında bazı güçlüklerle karşılaşmıştır. Bunlardan ilki en genel haliyle toplumsal cinsiyet kuramları-kadın-sinema-emek ilişkisini merkeze alan çalışmada zaman aralığının 1980'den günümüze kadarki süreci kapsamı, makro bir tarifle hem dünyadaki gelişmeleri hem de Türkiye'deki ekonomik, siyasi, toplumsal ve kültürel dönüşümleri ele almayı, bir yandan da 1980 sonrasında Türk Sineması'ndaki dönüşümleri irdelemeyi zorunlu kılmıştır. Bu dönüşümler toplumsal cinsiyet bağlamında irdelenirken çalışmanın ikili sistem kuramına dayanıyor olması, hem feminist kuramların anlaşılmasını hem de kadının özel ve kamusal alandaki emeğinin bir arada değerlendirilmesini zaruri hale getirmiştir. Çalışmanın analiz kısmına altyapı oluşturacak ilk iki bölümünün konu bütünlüğünün sağlanması açısından geniş bir anlatıma sahip olmasının yanı sıra disiplinlerarası oluşu, bilimsel kurallardan kopmadan akıcı bir anlatımın sağlanması konusunda zorluk oluşturmuştur. Türk Sineması'nda kadın ve özellikle çalışan kadın anlatısının yer aldığı kaynakların neredeyse tamamının iletişim bilim dalı tarafından ele alınması sebebiyle çalışma ekonomisi bilim dalına uyarlamada yaşanan zorluk ise çalışma esnasında karşılaşılan güçlüklerden bir diğeri olmuştur. Bununla birlikte bahsi geçen kaynaklar sayıca fazla olmakla birlikte nitelik açısından veri sağlama konusunda yetersiz kalmaktadır.

Bu çalışmanın ortaya çıkmasında, aramızdaki fiziksel mesafelerin yakın kılınmasında ve karşılaşılan sorunların çözümünde desteğini ve daha da önemlisi dostluğunu bir an esirgemeyen tez danışmanım ve yol göstericim Doç. Dr. Aslan Tolga ÖCAL'a, akademik katkılarının yanı sıra karşılaştığım hemen her güçlükte desteğini sunan Dr. Öğr. Üyesi Emre ERTAN'a öncelikle her konuda sabırla önerilerde buldukları, moral verdikleri ve yalnız hissettirmedikleri için teşekkürü bir borç bilirim.

Bu çalışmanın hazırlanmasından çok daha öncesinde başlayan ve uzun yıllara yayılan süreçte çalışmanın kuramsal altyapısının oluşmasındaki katkısının yanı sıra kendi deneyimlerini benimle paylaşma mütevazılığını göstererek zihnimde toplumsal cinsiyet eşitliğine dair attığı tohumları filizlendiren, zor dönemeçlerde yüreklendiren ve desteğini esirgemeyen Prof. Dr. Şule DALDAL'a büyük bir teşekkür borçluyum.

Tezin hazırlanmasında ve gerekli düzeltmelerin yapılmasında bilgi ve deneyimlerini paylaşarak yol alabilmeme önemli katkılar sağlayan Dr. Öğr. Üyesi İskender GÜMÜŞ'e teşekkür ederim.

Bugünlere gelmemde hiçbir fedakarlığı esirgemeyen ve karşılaştığım ilk güçlü kadın olan kıymetli anneme ve kadının kimsenin gölgesinde kalmadan kendi ışığını yayması gerekliliğini sıklıkla hatırlatan babama şükranlarımı sunar, çalışmamın tüm ilgililere yararlı olmasını dilerim.

Artvin, 2020

Burcu YERLİKAYA

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ	vi
TABLO LİSTESİ	xvi
ŞEKİL LİSTESİ	xvii
GRAFİK LİSTESİ	xviii
KISALTMALAR	xix
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

FEMİNİST İDEOLOJİ, TOPLUMSAL CİNSİYET VE FEMİNİST FİLM ELEŞTİRİSİNE YÖNELİK KURAMSAL ALTYAPI

1.1. Feminist İdeoloji ve Feminist Teoriler	8
1.1.1. Aterkinin Doğuşu ve Bir İdeoloji Olarak Feminizm	8
1.1.2. Feminist İdeolojilerin Tarihsel Gelişimi	14
1.1.3. Ana-Akım Feminist Yaklaşımlar	18
1.1.3.1. Liberal Feminizm	18
1.1.3.2. Marksist Feminizm	23
1.1.3.3. Radikal Feminizm (Patriyarka Kuramı)	27
1.1.3.4. Sosyalist Feminizm (İkili Sistem Kuramı)	33
1.1.4. Diğer Feminist Yaklaşımlar	38
1.2. Toplumsal Cinsiyet Olgusu ve Toplumsal Cinsiyete İçkin Kavramlar	41
1.2.1. Toplumsal Cinsiyet/Ataerki/Patriyarka Kavramları	42
1.2.2. Feminist İdeoloji Çerçevesinde Toplumsal Cinsiyet Kavramları	46

1.2.2.1. İktidarın Cinsiyeti ve Cinsel Politika	46
1.2.2.2. Özne-Nesne ve Öteki Kavramları	52
1.2.2.3. Rızanın Üretimi ve Kadınların Yabancılaşması	55
1.2.2.3.1. Ev İçi Üretim ve Yabancılaşma.....	55
1.2.2.3.2. Beden, Annelik, Cinsellik ve Yabancılaşma	58
1.2.2.3.3. Entelektüellik ve Yabancılaşma.....	61
1.2.2.4. Aile Kavramı	62
1.2.2.5. Özel Alan/Kamusal Alan Kavramları	67
1.3. Feminist Film Eleştirisi ve Sinemada Toplumsal Cinsiyet Görünümleri.....	71
1.3.1. Feminist Film Teorisi ve Feminist Film Eleştirisi	72
1.3.2. Sinema, Kadın ve Toplumsal Cinsiyet Roller İlişkisi.....	76

İKİNCİ BÖLÜM

1980 SONRASINDA TÜRKİYE EMEK PİYASASINDA KADIN ÇALIŞANLAR VE TÜRK SİNEMASINDA KADIN ÇALIŞANLARIN GÖRÜNÜMÜ

2.1. 1980 Sonrasında Türkiye’de Yaşanan Değişimler.....	82
2.1.1. Ekonomik ve Siyasal Değişimler.....	82
2.1.1.1. Neoliberal Hegemonyanın Dünyada ve Türkiye’de Tesisine İlişkin Genel Çerçeve	83
2.1.1.2. Refah Devletinden Neoliberal Devlete Dönüşüm	86
2.1.1.3. Neoliberalizmin Türkiye’de İnşası	89
2.1.2. 1980 Sonrasında Emek Piyasaları ve Çalışma İlişkileri	95
2.1.2.1. Neoliberal Dönemde Emek Piyasalarının Görünümü ve Kadın Çalışanlar	96
2.1.2.2. Emek Piyasalarında Esneklik ve Değişen Çalışma İlişkileri. 99	
2.1.2.3. Türkiye’de Emek Piyasalarının Görünümü ve Kadın Çalışanlar	106
2.1.2.4. Türkiye’de Kadın İstihdamına İlişkin Veriler	110
2.1.3. Toplumsal ve Kültürel Değişimler.....	117
2.1.3.1. Göç	118

2.1.3.2. Arabesk Kültür	123
2.1.3.3. Kültürel Yabancılaşma	128
2.2. 1980 Sonrası Türk Sineması'nda Kadın Temsilleri	132
2.2.1. 1980 Sonrasında Türkiye'de Yaşanan Dönüşümlerin Türk Sineması'ndaki Yansımaları	133
2.2.1.1. 1978-1988 Yılları Arasında Türk Sineması'ndaki Gelişmeler	133
2.2.1.2. 1988-1994 Yılları Arasında Türk Sineması'ndaki Gelişmeler	138
2.2.1.3. 1994-2000 Yılları Arasında Türk Sineması'ndaki Gelişmeler	140
2.2.1.4. 2000 Sonrası Türk Sineması'ndaki Gelişmeler	142
2.2.2. 1980 Sonrası Türk Sineması'nda Kadının ve Kadın Çalışanların Sunumu	144
2.2.2.1. 1980 Sonrası Türk Sineması'nda Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Kadın Kimliği	144
2.2.2.2. 1980 Sonrası Türk Sineması'nda Kadın Çalışanların Sunumu	152

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1980'DEN GÜNÜMÜZE TÜRK SİNEMASI'NDA TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA KADIN EMEĞİ

3.1.Yöntem.....	162
3.1.1. Araştırmanın Amacı.....	162
3.1.2. Araştırmanın Evreni ve Örneklemi	164
3.1.3. Araştırma Yöntemi.....	166
3.2. İncelenen Filmler	171
3.2.1. Türk Sineması'nda 1980-1989 Yılları Arasında Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Çalışan Kadın İmgesi.....	171
3.2.1.1. Bir Yudum Sevgi (1984)	171
3.2.1.1.1. Filmin Künyesi	171

3.2.1.1.2.	Filmin Öyküsü	171
3.2.1.1.3.	Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri.....	172
3.2.1.1.4.	Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Cinsel Politika Görünümleri, Ötekileşme, Rızanın Üretimi ve Yabancılaşma.....	173
3.2.1.1.5.	Kadının Aile Kurumu ile İlişkiselliği ve Kadına Yönelik Şiddet Görünümleri	175
3.2.1.1.6.	Kadının Toplumsal Cinsiyet Rollerini Bağlamında Özel Alan ve Kamusal Alan Görünümleri	177
3.2.1.1.7.	Kadının Emek Piyasalarında Temsil Ettiği Meslekler ve Özellikleri	179
3.2.1.1.8.	Filmin Genel Değerlendirmesi	181
3.2.1.2.	Fazilet (1989).....	184
3.2.1.2.1.	Filmin Künyesi	184
3.2.1.2.2.	Filmin Öyküsü	184
3.2.1.2.3.	Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri.....	185
3.2.1.2.4.	Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Cinsel Politika Görünümleri, Ötekileşme, Rızanın Üretimi ve Yabancılaşma.....	186
3.2.1.2.5.	Kadının Aile Kurumu ile İlişkiselliği ve Kadına Yönelik Şiddet Görünümleri	189
3.2.1.2.6.	Kadının Toplumsal Cinsiyet Rollerini Bağlamında Özel Alan ve Kamusal Alan Görünümleri	191
3.2.1.2.7.	Kadının Emek Piyasalarında Temsil Ettiği Meslekler ve Özellikleri	193
3.2.1.2.8.	Filmin Genel Değerlendirmesi	196
3.2.2.	Türk Sineması'nda 1990-1999 Yılları Arasında Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Çalışan Kadın İmgesi.....	198
3.2.2.1.	Bir Kadın (1991)	198
3.2.2.1.1.	Filmin Künyesi	198
3.2.2.1.2.	Filmin Öyküsü	198
3.2.2.1.3.	Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri.....	198

3.2.2.1.4.	Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Cinsel Politika Görünümleri, Ötekileşme, Rızanın Üretimi ve Yabancılaşma.....	199
3.2.2.1.5.	Kadının Aile Kurumu ile İlişkiseliliği ve Kadına Yönelik Şiddet Görünümleri	202
3.2.2.1.6.	Kadının Toplumsal Cinsiyet Rollerini Bağlamında Özel Alan ve Kamusal Alan Görünümleri	203
3.2.2.1.7.	Kadının Emek Piyasalarında Temsil Ettiği Meslekler ve Özellikleri	203
3.2.2.1.8.	Filmin Genel Değerlendirmesi	206
3.2.2.2.	Düş Gezginleri (1992)	207
3.2.2.2.1.	Filmin Künyesi	207
3.2.2.2.2.	Filmin Öyküsü	207
3.2.2.2.3.	Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri.....	207
3.2.2.2.4.	Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Cinsel Politika Görünümleri, Ötekileşme, Rızanın Üretimi ve Yabancılaşma.....	208
3.2.2.2.5.	Kadının Aile Kurumu ile İlişkiseliliği ve Kadına Yönelik Şiddet Görünümleri	210
3.2.2.2.6.	Kadının Toplumsal Cinsiyet Rollerini Bağlamında Özel Alan ve Kamusal Alan Görünümleri	216
3.2.2.2.7.	Kadının Emek Piyasalarında Temsil Ettiği Meslekler ve Özellikleri	217
3.2.2.2.8.	Filmin Genel Değerlendirmesi	219
3.2.3.	Türk Sineması'nda 2000-2009 Yılları Arasında Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Çalışan Kadın İmgesi.....	220
3.2.3.1.	Gönül Yarası (2005)	221
3.2.3.1.1.	Filmin Künyesi	221
3.2.3.1.2.	Filmin Öyküsü	221
3.2.3.1.3.	Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri.....	221

3.2.3.1.4.	Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Cinsel Politika Görünümleri, Ötekileşme, Rızanın Üretimi ve Yabancılaşma.....	222
3.2.3.1.5.	Kadının Aile Kurumu ile İlişkiseliliği ve Kadına Yönelik Şiddet Görünümleri	225
3.2.3.1.6.	Kadının Toplumsal Cinsiyet Rollerini Bağlamında Özel Alan ve Kamusal Alan Görünümleri	227
3.2.3.1.7.	Kadının Emek Piyasalarında Temsil Ettiği Meslekler ve Özellikleri	228
3.2.3.1.8.	Filmin Genel Değerlendirmesi	229
3.2.3.2.	Başka Dilde Aşk (2009)	231
3.2.3.2.1.	Filmin Künyesi	231
3.2.3.2.2.	Filmin Öyküsü	231
3.2.3.2.3.	Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri.....	231
3.2.3.2.4.	Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Cinsel Politika Görünümleri, Ötekileşme, Rızanın Üretimi ve Yabancılaşma.....	232
3.2.3.2.5.	Kadının Aile Kurumu ile İlişkiseliliği ve Kadına Yönelik Şiddet Görünümleri	233
3.2.3.2.6.	Kadının Toplumsal Cinsiyet Rollerini Bağlamında Özel Alan ve Kamusal Alan Görünümleri	233
3.2.3.2.7.	Kadının Emek Piyasalarında Temsil Ettiği Meslekler ve Özellikleri	234
3.2.3.2.8.	Filmin Genel Değerlendirmesi	244
3.2.4.	Türk Sineması'nda 2010-2019 Yılları Arasında Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Çalışan Kadın İmgesi.....	245
3.2.4.1.	Zerre (2012).....	246
3.2.4.1.1.	Filmin Künyesi	246
3.2.4.1.2.	Filmin Öyküsü	246
3.2.4.1.3.	Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri.....	246

3.2.4.1.4.	Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Cinsel Politika Görünümleri, Ötekileşme, Rızanın Üretimi ve Yabancılaşma.....	246
3.2.4.1.5.	Kadının Aile Kurumu ile İlişkiseliliği ve Kadına Yönelik Şiddet Görünümleri	247
3.2.4.1.6.	Kadının Toplumsal Cinsiyet Rollerini Bağlamında Özel Alan ve Kamusal Alan Görünümleri	248
3.2.4.1.7.	Kadının Emek Piyasalarında Temsil Ettiği Meslekler ve Özellikleri	251
3.2.4.1.8.	Filmin Genel Değerlendirmesi	253
3.2.4.2.	Aile Arasında (2017)	254
3.2.4.2.1.	Filmin Künyesi	254
3.2.4.2.2.	Filmin Öyküsü	254
3.2.4.2.3.	Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri.....	254
3.2.4.2.4.	Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Cinsel Politika Görünümleri, Ötekileşme, Rızanın Üretimi ve Yabancılaşma.....	255
3.2.4.2.5.	Kadının Aile Kurumu ile İlişkiseliliği ve Kadına Yönelik Şiddet Görünümleri	258
3.2.4.2.6.	Kadının Toplumsal Cinsiyet Rollerini Bağlamında Özel Alan ve Kamusal Alan Görünümleri	261
3.2.4.2.7.	Kadının Emek Piyasalarında Temsil Ettiği Meslekler ve Özellikleri	261
3.2.4.2.8.	Filmin Genel Değerlendirmesi	265
3.3.	Bulgular ve Yorum.....	267
SONUÇ	276
KAYNAKÇA	290

TABLO LİSTESİ

	Sayfa No.
Tablo 2.1: Kadın İstihdamının Sektörlere Göre Dağılımı	112
Tablo 2.2: 1988-2000 Yılları Arasında Meslek Grubuna Göre İstihdam Edilenler	113
Tablo 2.3: 2014-2019 Yılları Arasında Meslek Grubuna Göre İstihdam Edilenler	114
Tablo 2.4: İşgücüne Dahil Olmama Nedenine ve Eğitim Durumuna Göre İşgücüne Dahil Olmayan Kadınlar	115
Tablo 2.5: Kayıt Dışı İstihdam Oranı	116
Tablo 3.1: Filmdeki Kadın Temsillerinin Meslekleri/Yaptıkları İşler.....	267
Tablo 3.2: Toplumsal Cinsiyet Bağlamında 1980 Sonrası Türk Sineması'nda Kadın Temsillerinin Özellikleri	269

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa No.

Şekil 2.1: 1980 Sonrasında Emek Piyasasının Katmanlı Yapısı 103



GRAFİK LİSTESİ

	Sayfa No.
Grafik 2.1: İşgücüne Katılma Oranları	111
Grafik 2.2: İstihdama Katılma Oranları	112



KISALTMALAR

AB	Avrupa Birliği
ABD	Amerika Birleşik Devletleri
Bkz.	Bakınız
BM	Birleşmiş Milletler
ÇSGB	Çalışma ve Sosyal Güvenlik Bakanlığı
DB	Dünya Bankası
DPT	Devlet Planlama Teşkilatı
DTÖ	Dünya Ticaret Örgütü
G7	Group of Seven
ILO	International Labour Organization
IMF	International Monetary Fund
KİT	Kamu İktisadi Teşebbüsleri
md.	Madde
OECD	Organisation for Economic Co-operation and Development
TRT	Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
TSK	Türk Silahlı Kuvvetleri
vb.	ve benzeri

GİRİŞ

Bir toplumdaki değişim ve dönüşümleri gözlemleyebilmek açısından sanat ve özelde sinema önemli bir yere sahiptir. Kültürün bir öğesi olan sanat ve sanatın bir alanı olan sinema, kimi zaman toplumdan etkilenmekte ve kimi zaman da toplumu etkileyebilmektedir. Sinemadaki tema ve vurguların içinde yaşanan toplumdaki değişim ve dönüşümleri yansıttığı bilinmektedir.

Değişim ve dönüşüm olguları, tarihsel süreçte istisnasız her toplumun karşılaştığı dinamiklerdendir. Her toplumun yaşadığı değişim ve dönüşümler, çeşitli kırılmalarla birlikte ortaya çıkmaktadır. Bu değişim ve dönüşümler, bir anda ortaya çıkmadığı gibi tek bir sebepten de kaynaklanmaz. Kimi zaman birkaç unsurun bir araya gelmesiyle toplumun sahip olduğu yapılardan biri değişirken, eş zamanlı olarak bir başka yapıyı da etkiler. Teknolojinin gelişmesi, kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması, uygulanan ekonomi politikaları, dünyada yaşanan benzer veya farklı gelişmeler bir toplumun değişmesinde en önemli etkenler olarak sıralanabilecektir. Diğer bir ifadeyle, bir toplumun değişmesinde bir ülkenin kendi içyapılarındaki dönüşümler etkili olduğu gibi dünyada yaşanan gelişmeler de önem kazanmaktadır. Özellikle 1980 sonrasında yaşanan küreselleşme süreci, tüm dünyanın eş zamanlı olarak birbirinden haberdar olmasını sağlamış ve bu süreçte dünyada yaşanan gelişmelere olan bağlılık daha da artmıştır.

1980 sonrasında dünyada yaşanan en önemli gelişmelerden biri, refah devletinin çözülmesi ve hızla neoliberal politikalara geçilmesidir. Tüm yapı ve kurumlar neoliberal politikalara göre yeniden yapılandırılırken, teknolojinin de gelişmesiyle tüm dünya küreselleşme sürecine hızla eklenmiştir. 1980 sonrasında dünyada yaşanan en önemli gelişmelerden bir diğeri ise 1900'lü yılların başından itibaren ABD başta olmak üzere tüm dünyada uygulanan, kimi zaman tıkanan ama hız kesmeden 1970'li yıllara kadar uygulanmasına devam eden fordist üretim sisteminden post-fordist üretim sistemine geçilmesi olmuştur.

Fordist üretim sisteminden post-fordist üretim sistemine geçiş, esas olarak emek piyasalarının yeniden düzenlenmesi anlamına gelmektedir. Post-fordist

uygulamalarla birlikte emek piyasaları parçalı ve katmanlı bir yapıya bürünürken, vasıflı-vasıfsız emek ayrışması ön plana çıkmış, bu bağlamda bu yapı, çekirdek ve çevre işçi ikiliğine ve esnek uzmanlık ve yalın üretim sistemlerini içinde barındıran yapısıyla emek piyasalarının ve işgücünün esnekleşmesine neden olmuştur. Bu esnekleşme, esas olarak işverenin karını artıran, işgücünün ise daha fazla sömürülmesine neden olan bir değişimler bütünüdür ifade etmektedir.

İşlerin alt işverenlere devredilmesi yoluyla parçalanması, fason üretim ve ev eksenli çalışmanın yaygınlaşması (a-tipik istihdam biçimleri) ile işgücü maliyetleri aşağı çekilmeye çalışılmış ve işgücünün sömürüsü hızlanmıştır. İşlerin parçalanarak işgücü maliyetlerinin aşağı çekilme çabası, yalnızca ulus-devlet sınırları içinde kalmamış, çokuluslu şirketler ucuz emek bölgeleri bularak işgücüne uluslararası alanda esneklik kazandırmıştır. İşlerin ve işgücünün esnekleşmesi gündeme gelirken bir yandan da zamana bağlı esneklik türleri ile birlikte ücretlerin esnekleşmesi de emek piyasalarının yapısını kökten değiştirmiştir. Bu süreçte kadınlar ucuz emek olarak görülmüş ve işverenler esnek üretimle kar oranlarını artırırken özellikle vasıfsız emek olarak kadın işgücünü merkeze almıştır. Esnek üretimde işverenler özellikle vasıfsız kadın emeğini merkeze alırken, kadınlar da ev içi üretim ilişkilerinin merkezinde durmaları sebebiyle iş-yaşam dengesini sağlayabilmek için esnek çalışmayı bir avantaj olarak görmektedir. Bu durum, esas olarak kadınların tercihleri olmasından ziyade özel alanın kadınlara birincil sorumluluk alanı olarak dayatılmasından kaynaklanmaktadır.

1980'li yıllarda dünyada yaşanan çoklu dönüşümlerin bir diğer ayağı, hizmet sektörünün yükselişe geçmesi olmuştur. Bilgi iletişim teknolojilerinin gelişimi, tüketim alışkanlıklarının değişimi ve post-fordist üretim sisteminin sonucu olarak bu yeni çağın bilgi çağı olduğu söylemleri yaygınlaşmış ve bilgi işçilerine olan ihtiyaç artmıştır. Hizmet sektörü, kendi içinde pek çok işi barındırması bağlamında esas olarak çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Çokuluslu ve/veya büyük şirketlerde bilgi üretimine katkıda bulunan vasıflı ve eğitilmiş emek çekirdek işgücü olarak istihdam edilirken, sektörün içindeki diğer işleri vasıfsız ve eğitimsiz emek çevre işgücü olarak yürütmektedir. Hizmet sektörünün yükselişe geçmesiyle ilk etapta hemen herkesin sanayinin ağır işçiliğinden kurtulduğu düşüncesi akıllara gelse de gerçekte küçük bir kesim profesyonel mesleklerde ve çekirdek işgücü olarak istihdam edilmekte,

işgücünün sayıca çok daha fazlası vasıfsız işlerde çevre işgücü olarak çalışmaktadır. Hizmet sektörünün yükselişe geçmesiyle dünya genelinde kadınların emek piyasalarına katılımı artmış ancak kadın çalışanlar çoğunlukla esnek istihdam biçimlerinin sömürü düzeninin merkezinde yer almıştır.

1980 sonrasında dünyada yaşanan ekonomik ve emek piyasaları ile ilgili gelişmelerle birlikte feminist hareketin gündemine aldığı konular da çeşitlenmiştir. Dünyada 1960'ların sonunda ortaya çıkarak 1970'lerin başında ivme kazanan ve 1980'li yıllarda da hakimiyetini sürdüren "İkinci Dalga Feminist Hareket", kadınların temel hak ve özgürlük arayışlarını merkeze alan "Birinci Dalga Feminist Hareket"ten farklı olarak cinsellik, beden ve annelik gibi özel alana hapsedilerek görmezden gelinen konuların ve toplumsal cinsiyet rollerinin toplumsal bir inşa süreciyle oluşturulduğunun gün yüzüne çıkarılmasını hedeflemiş ve bu bağlamda kadınlarla erkeklerin eşit haklara sahip olmasının yeterli bir kazanım olmayacağını savunmuştur. Dünyada yaşanan diğer dönüşümlere ek olarak toplumsal cinsiyet rollerinin de sarsıntıya uğrayarak değişmeye başladığı söylenebilecektir.

Tüm dünyada 1980 sonrasında refah devletinin çözülmesi, neoliberal politikaların hız kazanması, üretim sisteminin değişimi, hizmet sektörünün yükselmesi, hizmet sektörünün yükselişe geçmesiyle kadınların bu sektörde yoğunlaşması, emek piyasalarının esnekleşmesi ve toplumsal cinsiyet rollerinin değişmeye başlaması gibi gelişmeler gündemi meşgul ederken 1980 sonrasında Türkiye'de de benzer gelişmeler yaşanmıştır.

1980 sonrasında Türkiye'de dünyada yaşanan dönüşümlere paralel olarak uygulanan ekonomi politikalarının değiştiği, bu değişimle birlikte neoliberal politikalara son sürat eklenilirken emek piyasalarının dönüştürüldüğü, özelleştirmelerin artırılarak kamunun tasfiyesine hız verildiği, hizmet sektörünün yükselişe geçtiği, tarımın çözülmeye başladığı ve bu çözülmeye beraber kırdan kente göçün arttığı, kırdan kente göç edenlerin eğitim ve vasıf gibi sebeplerle dönüşen emek piyasalarında çoğunlukla çevre işçi olarak istihdam edildiği görülmektedir. Türkiye'de hizmet sektörünün yükselişe geçmesi, esas olarak enformel ve kayıt dışı ekonominin büyümesi ve bu faaliyetlerde ise ağırlıklı olarak kadın çalışanların istihdam edilmesi anlamına

gelmektedir. Hem toplumsal cinsiyet rolleri hem de emek piyasalarının yapısı nedeniyle Türkiye’de kadın çalışanların erkek çalışanlara kıyasla daha fazla sömürüye maruz kaldığı görülmektedir.

Türkiye’de neoliberal politikalara hızla eklenme 24 Ocak Kararları’yla gerçekleşmiş, sonrasında ise 12 Eylül askeri darbesiyle bu ortam desteklenmiş ve Türkiye için dönüşüm esas olarak bu tarihlerden itibaren başlamıştır. 12 Eylül askeri müdahalesi sonrası oluşturulan 1982 Anayasası, askeri rejimin izlerini taşımış ve oldukça katı yasaklar getirilmiştir. Darbe sonrasında işçi örgütleri kapatılmış, hemen her türlü ifade özgürlüğü kesintiye uğramış ve topluma neredeyse tek tip bir yaşam dayatılmıştır. Bu dönemde Türkiye’de yaşanan en önemli pozitif gelişmelerden biri, Batı’da daha erken bir tarihte yükselişe geçen “İkinci Dalga Feminist Hareket”in etkilerinin hissedilmesi olmuştur.

1980 sonrası Türkiye’de yaşanan bu çoklu dönüşümün bir diğer ayağı ise Türk Sineması’ndaki konu ve temsillerin değişimi olmuştur. Bu dönemde Türkiye’de yaşanan siyasi, ekonomik, kültürel ve toplumsal dönüşümlerin yanı sıra feminist hareketin yükselmesi, sinemada kadın temsillerinin de değişmesini sağlamıştır. Bilindiği üzere sinema, yalnızca toplumu eğlendirmek ve hoşça vakit geçirmesini sağlamak için kurgulanmamakta, bir toplumun kültürünü, kadın ve erkeğin toplumdaki yerini, toplumsal cinsiyet rollerinin yönünü ve ağırlığını, tarihini, kısacası yaşadığı tüm dönüşümleri yansıtmak için bir araç olarak kullanılmaktadır. Daha açık bir ifadeyle, toplumsal değişmelerle sinema filmlerinin tema ve kurgusu neredeyse başa baş gitmektedir. Kitle iletişim araçlarından sinema, bir toplumda en çok takip edilen materyallerden olması bağlamında toplumun büyük bir kısmına ulaşmaktadır. Bu bağlamda sinema, bir toplumu adeta bir ayna gibi yansıtırken aynı zamanda toplumu etkileme ve eğitme aracı olarak da kullanılmaktadır. Bu bilgidir hareketle, Türkiye’de 1980 sonrasında yaşanan dönüşümlerin özelde kadına dair tezahürlerinin Türk Sineması’nda da izleri görülmektedir.

Bu bağlamda çalışmanın en önemli amacı, neoliberal dönem olarak adlandırılan 1980’den günümüze kadarki süreçte, Türkiye’de toplumun toplumsal cinsiyet bağlamında nasıl dönüştüğünü, emek piyasaları üzerindeki yansımalarını ve özellikle de

çalışma ilişkileri bakımından yaşanan gelişmeleri ve Türk Sineması'nda toplumsal cinsiyet rolleriyle ilgili değişmelerin bu yıllara nasıl yansıdığını ortaya koymaya çalışmaktır. Bu sebeple çalışmada, bahsi geçen dönemde çekilmiş ve emek piyasalarının ve çalışma ilişkilerinin gözlemlenmesine ve farklı kadın tiplerinin ortaya konmasına olanak sağlayacak filmlerin feminist kuramlar çerçevesinde incelenmesi amaçlanmaktadır. Diğer bir ifadeyle, Türk Sineması'nda çalışan kadın temsillerinin, tarihsel süreç içinde toplumsal değişimlere koşut olarak sinemada ataerkil sistem tarafından nasıl şekillendiğinin saptanması hedeflenmektedir.

Çalışmanın en önemli yanı, günümüzde büyük bir endüstri haline gelen ve geçmişten günümüze milyonlarca kişiye ulaşan sinemanın, büyük kitlelere ulaşırken verdiği mesajı/mesajları ve daha da ötesinde içinde yaşadığımız toplumun özelliklerini açığa çıkarmaya çalışmasıdır. Bu özellikler ortaya koyulmaya çalışılırken sınırlama, Türkiye emek piyasasındaki kadın çalışanlar üzerinden yapılmıştır. Bu bağlamda Türkiye'de 1980-2019 yılları arasında emek piyasalarının yapısı, emek piyasasının kadın çalışanlar için ne sunduğu/sunmadığı/sunamadığı, toplumsal cinsiyet rollerinin kadınların emek piyasalarına katılımında etkili olduğu/etkili olmadığı ve kadınların emek piyasalarında ve özel alanla birlikte toplumsal yaşamda yaşadığı sorunlar ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

1980 sonrasında Türkiye'de toplumsal cinsiyet bağlamında dönüşen kadın imgesinin sinemaya yansımaları sıklıkla, kadın emeğinin sinemadaki tezahürleri ise kısıtlı sayıda çalışmada ve özellikle iletişim alanında tartışılmıştır. Fakat literatüre bakıldığında çalışma ekonomisi disiplininde benzer bir çalışma mevcut değildir. İletişim alanında ortaya konan çalışmalar incelendiğinde ise bu çalışmaların kuramsal altyapılarının yetersiz olduğu, toplumsal cinsiyete ilişkin kavramsal sınırlamanın kimi zaman getirilmediği kimi zaman ise çalışma içerisine yayılmadığı, 1980 sonrasında tüm yapı ve kurumları etkileyen ekonomik dönüşümlerin makro anlatısı ile birlikte Türkiye emek piyasasının, çalışma ilişkilerinin ve bu tabloda kadının nerede durduğunun irdelenmediği ve emek piyasaları-kadın-sinema anlatısında kopukluklar olduğu görülmüştür. Bununla birlikte 1980-2019 yıllarını kapsayan benzer bir çalışma da şimdilik bulunmamaktadır. Bu bağlamda çalışma, alandaki söz konusu eksikliğin giderilmesine katkıda bulunma amacını taşımaktadır.

Bu amaç doğrultusunda, çalışma üç bölümde ele alınmıştır. 1980 sonrasında Türk Sineması'nda çalışan kadın öznesinin toplumsal cinsiyet bağlamında nasıl sorunsallaştırıldığını merkeze alan çalışmada, öncelikle toplumsal cinsiyet kuramları içerisinde yer alan feminist akımların anlaşılması gerekmektedir. Bu bağlamda çalışmanın birinci bölümünde, feminist ideolojiye dair kuramsal altyapının oluşturulması gayesinden hareketle feminist ideolojinin tanımlanması, feminist kuramların ana-akım ve diğer feminist kuramlar ikiliğinde irdelenmesi ve toplumsal cinsiyete içkin kavramsal çerçevenin oluşturulması hedeflenmiştir. Bu gayenin yanına üçüncü bölüme altyapı oluşturması amacıyla feminist film teorisi ve feminist film eleştirisinin açıklanması eklenmiş, bununla birlikte kadının ve toplumsal cinsiyet rollerinin sinema ile ilişkisi ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Özetle bu bölümdeki esas çaba, feminist ideoloji, toplumsal cinsiyet ve feminist film eleştirisine yönelik kuramsal altyapının oluşturulması ile ilgili olacaktır.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise, öncelikli olarak “Toplumsal cinsiyet bağlamında Türkiye’de çalışma ilişkileri ve kadın nasıl dönüşüyor?” sorusunun cevabı aranacaktır. Bu sorunun cevabı aranırken Türkiye’de çalışma ilişkileri ile toplumsal cinsiyet arasındaki süreklilik ve kopuşlar ve ekonomi politikaları ile emek piyasalarındaki dönüşümler merkeze alınacak, dünyadaki paradigma değişimleri ise makro düzeyde ana çerçeveyi belirleyecektir.

Bu çalışmanın esas sorunsalı olan; “1980 sonrasında çalışan kadın öznesinin Türk Sineması’ndaki yeri ve sinemada kadın meselesinin toplumsal cinsiyet bağlamında nasıl dert edinildiği” ikinci bölümün devamında tartışılırken, bu sorunsalın bu zaman aralığına koyulmasının gerekçeleri bulunmaktadır. Bu zaman aralığının tercih edilmesinin temel nedeni, bu yılların Türkiye’de neoliberal politikalar ve post-fordist uygulamalarla dönüşümü hız kazanan, esnekleşen ve parçalı bir yapıya bürünen emek piyasalarını, bu dönüşümle ortaya çıkan çekirdek ve çevre işçi ayrımını ve bu ayrım üzerinden sinemaya da yansıyan farklı kadın tipolojilerini inceleyebilmeye olanak sağlamasıdır. Sinema sektörü içerisinde yer alan aktörler, aktristler, yönetmenler ve metin yazarları içerisinde toplumsal cinsiyet kuramlarını sinemaya aktarmayı hedefleyen çalışmalar, tartışmanın ana materyalleri olacaktır. Bu materyaller sorgulanırken, bir taraftan toplumsal cinsiyet ve emek piyasalarındaki dönüşüm, diğer

tarafından bunun hem davranışlara hem sinemanın ilgili bölümündeki pratiklere ve gündelik ilişkilere nasıl yansıtıldığı ve bu meselenin nasıl algılandığı ele alınacaktır. Bununla birlikte toplumsal cinsiyet kuramlarını sinemaya aktarma hedefinde olmayan ve popüler kültür adı altında piyasaya sürülen filmlerdeki kadın tiplerinin de önemli olduğu kanaatinden yola çıkarak “kadın filmleri” olarak adlandırılan tür içindeki kadınların yanı sıra farklı türdeki filmlerdeki çeşitli kadın tipleri de merkeze alınacaktır. Daha açık bir ifadeyle, bilimsel araştırmaların merkeze aldığı objektiflik ilkesinden hareketle, hemen her türde film ve kadın tipolojisine eşit şans verilecektir.

Bu doğrultuda çalışmanın üçüncü bölümünde, 1980-2019 yılları arasında çekilmiş filmlerde toplumsal değişimin sonucu olarak toplumsal cinsiyet rollerinin nasıl değiştiği ve Türk Sineması’nda toplumsal cinsiyet rolleriyle ilgili değişimlerin bu yıllara nasıl yansıtıldığı merkeze alınırken emek piyasasına katılan kadınların özel ve kamusal alana dair yaşadıkları sorunlar hakkında detaylı bir gözlem yapılmaya çalışılacaktır. Seçilen bu filmlerde, Türkiye emek piyasasının yapısı ve çalışan kadınların eğitim ve vasıf düzeyleri başta olmak üzere, aile kurumu içinde temsil edilip edilmedikleri, işyerinde ve işyeri dışında toplumsal cinsiyet bağlamında karşılaştıkları sorunlar, eril şiddet görünümleri, rızanın üretilme alanları, kadının erkeğe olan bağımlılık ilişkisinin yanı sıra kadının kadınla ilişkileri gibi çok yönlü bir gözlemle toplumsal cinsiyet bağlamında kadın emeğine dair tezahürler irdelenecektir. Üçüncü bölümde film analizleri için oluşturulan başlıklar, birinci bölümdeki toplumsal cinsiyete ilişkin kavramlarla aynı olacak, diğer bir ifadeyle film analizlerinde kavramlara yönelik bir sınırlama getirilecek ve konunun bütünlüklü bir halde sunulması için gayret edilecektir. Bu hedefe ulaşmak için çabalanırken film okumalarının genel çerçevesi toplumsal cinsiyet kuramları, özelde ise ikili sistem kuramı bağlamında olacaktır. Çalışmanın ikili sistem kuramına dayanıyor olması kadının kamusal alan görünümleri kadar özel alan görünümlerini de önemli hale getirecektir. Bunun yanı sıra film okumaları teknik bir analizden ziyade sosyal bilimcilerin sıklıkla kullandığı niteliksel içerik çözümlemesi yöntemi ile yapılacak, feminist film eleştirisinin yanı sıra sosyolojik film eleştirisi de merkeze alınacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

FEMİNİST İDEOLOJİ, TOPLUMSAL CİNSİYET VE FEMİNİST FİLM ELEŞTİRİSİNE YÖNELİK KURAMSAL ALTYAPI

Feminist ideoloji ve kuramların ortaya konması, toplumsal cinsiyet kavramı ile ilişkili diğer kavramların açıklanması ve feminist film eleştirisine dair kavramsal çerçevenin oluşturulmasına yönelik oluşturulmuş bu bölüm, çalışmanın ana çatısını kurmaktadır. Çalışmanın bütününe bir kuramsal temele dayanması gerekliliğinden hareketle feminist ideoloji, feminist teoriler ve feminist film eleştirisi bu bölümde merkeze alınmıştır. Çalışmanın devamında 1980'den günümüze kadarki süreçte ataerkil kapitalist toplumda özel ve kamusal alanda kadın emeğinin çeşitli biçimleri konu edilirken, tartışma, feminist teorilerden ikili sistem kuramı üzerinden yürütülecektir. Kadın ve erkeğin ev içi ve ev dışı rollerini belirleyen toplumsal cinsiyet rolleri, hemen her alanda cinsiyetçi işbölümünü oluşturmaktadır. Bu bağlamda bu bölüm, temelde toplumsal cinsiyet meselesini kuramsal bakımdan tartışmakta, sinema ve özelde Türk Sineması ile toplumsal cinsiyet bağına kurmakta ve çalışmanın devamı için bir zemin oluşturmaktadır.

1.1. Feminist İdeoloji ve Feminist Teoriler

1.1.1. Ataerkinin Doğuşu ve Bir İdeoloji Olarak Feminizm

Feminizm, kadın perspektifinden bakıldığında; kendilerini baskı altına alan düzeni algılama, anlamlandırma, politik olarak tanımlama ve bu düzene karşı mücadele yöntemleri geliştirme olarak tanımlanabilecektir. Feminizm, erkek egemen ideolojinin ve kadınları baskı altına alan her türlü sistemin anlaşılabilirliği, bu ideoloji ve sistemler ile mücadele edilmesi ve bu bağlamda oluşturulmak istenen toplum modelleri açısından kendi içinde çeşitlenmektedir (Çakır, 2007:416). Bu çeşitlilik, farklı feminist ideolojilerin kimi zaman birbirinden beslenmesinden ve gelişmesinden, kimi zaman ise bir önceki feminist ideolojinin eksik yönlerini gidermeye çalışmasından kaynaklanmaktadır.

Feminizmi “kadın perspektifinden bakıldığında” ifadesi ile tanımlama çabası, esas olarak “cinsiyet”in feminizmin özünü oluşturduğunu göstermektedir. Feminizme göre cinsiyet, tamamen cinsin kendisine ait olmasına rağmen insandan koparılıp alınan, cinselliğin belli bir kalıba dökülmesi ile de toplumu kadın-erkek cinsi olarak ikiye bölen bir kavramdır. Bu bölünme ile birlikte ortaya çıkan kadın ve erkek ilişkileri ise toplumu oluşturmaktadır. MacKinnon (2015:22) bu durumu aşağıdaki haliyle ifade etmektedir:

“...Feminizmdeki cinsellik hem toplum tarafından inşa edilen hem de onu inşa eden bir şeydir; her ikisi de faaliyet olarak evrensel, ancak tarihsel bakımdan özgüdür; ikisi de madde ile aklın bileşimidir. ...Bazı insanların cinselliğine diğerlerinin kullanımı için örgütlü olarak el koyulması belli bir cinsi, yani kadını tanımlar. Bunun toplumsal yapısı heteroseksüelliktir, iç dinamiği arzudur, dondurulmuş biçimi toplumsal cinsiyet ve ailedir, toplumsal kişiliğe genelleştirilen özellikleri cinsiyet rolleridir, sonucu üretilir, meselesi denetimdir.”

Feminizm, esas olarak kadınların erkeklere göre daha dezavantajlı olduğu noktasından hareket etmektedir. Kadın-erkek ilişkilerinin eşitsiz doğası, kadınların hemen her alanda erkeklere kıyasla ikincil konumda yer almaları ve ezilip sömürülmeleri, feminist ideolojinin ortaya çıkışının temelini oluşturmaktadır (Çakır, 2007:415). Feminizm, bütün kadınları ezilmişlikleri temelinde birleştirmekte ve bu bağlamda her kadını kapsamaktadır. Tarihsel süreçte ilk işbölümünün kadınla erkek arasındaki işbölümü olması, bu iki grup arasında ezen ve ezilenlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur (Mitchell, 2006:20-21).

Feminizm, toplumsal cinsiyet hiyerarşisini ortaya çıkarması bakımından daha önceki ideolojilerden ve toplumsal hareketlerden ayrılmaktadır (Çakır, 2007:415). Feminist ideolojinin temel mücadele konusu, toplumsal cinsiyet ve toplumsal cinsiyet rollerine içkindir. Daha açık bir ifadeyle, kadınlar, erkekler karşısında ev içi ve toplumsal ilişkilerden başlayarak emek piyasaları da dahil olmak üzere hemen her türlü mekan ve ilişki ağında sömürülmekte ve feminist ideoloji temelinde bu sömürüyü ortadan kaldırmak üzere örgütlenmekte ve çalışmaktadır.

MacKinnon'a (2015:183) göre; "feminizm bir iktidar kuramıdır". Erkekler, erkek oldukları için ayrımcılığa, baskıya ve sömürüye maruz kalmazken kadınlar, yalnızca kadın oldukları için hemen her yerde ötekileştirilmekte ve şiddete uğramaktadır. Tarihsel süreçte kadınlar ev içi üretimle bütünleşmiş, evde köleliğe mahkum edilmiş, annelik dayatması ile karşı karşıya kalmış, fiziksel ve psikolojik tacize uğramış, cinsel bir nesne gibi kullanılmış, kendi geçmişinden ve kültüründen koparılmış, oy hakkı verilmemiş ve toplum dışına itilmiştir. Bununla birlikte içinde bırakıldıkları güvensizlik, cinsel aşağılama ve şiddet ortamından kurtulmak için gösterdikleri çaba ya engellenmiş ya da kadınlar zaten böyle bir girişimde bulunamamıştır (MacKinnon, 2015:183, 187).

Tarihsel süreçte feminist ideolojilerin ortaya çıkışı ve gelişimi ile ilgili genel ve ortak söylemler oluşurken feminizm hakkında ortak bir tanım vermek pek mümkün değildir. Feminist ideolojinin mekansal olarak farklı yerlerdeki pratikler sonucunda anlam kazanması ve feminizmin öz nitelikleri, ortak bir tanım verilmesini zorlaştırmaktadır (Ergas, 2005:485-486). Feminizm, en kestirme haliyle; "*cinslerin eşitliği kuramı üzerine temellenen kadınlara eşit hak talebi akımı*" olarak ifade edilmektedir (Özbudun, 1984:5). Örgütsel bakımdan ise; "kadınlara karşı ayrımcılık yapan kısıtlamaları giderme" olarak tanımlanmaktadır. Ergas (2005:485-486) ise feminizmi, kadını özne haline getirmeyi ve yetkili kılmayı merkezine alan, tarihsel süreçte yaşanan gelişmeler paralelinde değişen teori ve pratikler olarak nitelendirmektedir.

Feminizm, Latince kadın anlamına gelen femine/femina sözcüğünden türetilmiştir. Fransızcaya 1837'den sonra femme (kadın) sözcüğünden türetilerek, İngilizceye ise 1890'larda womanism (kadıncılık) ismini alarak girmiştir (Michel, ty:6; Sevim, 2005:7; Özbudun, 1984:5).

Feminist ideolojilerin ortaya çıkışında ve gelişmesinde, esas olarak kadın cinsine karşı uygulanan negatif ayrımcılığın etkisi olmuştur. Kadın cinsine uygulanan negatif ayrımcılığın kökeni cinsiyetçilik kavramsallaştırmasına denk düşmektedir. Cinsiyetçilik ise fallokrasinin doğurduğu bir sonuçtur. Fallokrasi; erkeklerin ve fallusun sembolik gücünün kadınlar üzerindeki egemenliğini ifade etmektedir (Michel, ty:6).

Tarihsel süreçteki tartışmaların pek çoğu kadının ikincil bir tür olarak ötekileştirilmesini büyük ölçüde biyolojik farklılıklara indirgemektedir. Bu bağlamda fallokrasinin esas olarak biyolojik farklılıktan türediği ve erkek hegemonyasına katkıda bulunduğu söylenebilecektir.

Fallokrasi, zaman içinde erkek egemenliği manasına gelen androkrasi ya da ataerkil (patriyarkal) sistem olarak da adlandırılmıştır. Feministlere ve feminist ideolojilere göre fallokrasi, erkeklerin kadınlar üzerindeki egemenliğini tek bir yönden anlatmaz. Bu bağlamda fallokrasi, erkeklerin kadınları pek çok açıdan kuşatmasıyla ifade edilirse daha anlamlı bir hale gelecektir. Pek çok açıdan kuşatmayla anlatılmak istenen ise, erkeklerin kadınlar üzerindeki egemenliklerini yeniden üretmek için ellerindeki tüm kurumsal ve ideolojik olanakları (hukuk, siyaset, iktisat, ahlak, bilim, tıp, moda, kültür, eğitim, kitle iletişim araçları vb.) kullanmasıdır. Bu sebeple de feminizm tanımları çoğalmış ve içerikleri zenginleşmiş, feminist ideolojilerin türettiği kavramlar çeşitlenmiştir (Michel, ty:6-7). Tüm bu kuşatmayla beraber feminist mücadele yöntemleri de gelişerek zamanla temel hak ve özgürlüklerden daha kapsamlı hak arayışlarına gitmiştir.

Feminist tartışmalar, cinsiyetler arasındaki eşitsiz işbölümünün kökenlerinin biyolojik farklılıklara dayandırılması ve toplumsal inşa sürecinden kaynaklanması olarak iki koldan yürütülmektedir. İlk ve yaygın tartışmalar biyolojik önyargılar üzerinden yürütülmektedir (Mies, 2014:103). Kadın ve erkek arasındaki eşitsizliği biyolojik farklılıklara indirgeyen düşünce sistemleri, esas olarak sorunun kendisini oluşturmaktadır. Meselenin biyolojik temelli olduğunun düşünülmesi ve kuramların bunun üzerine inşa edilmesi, birçok temel sorunun görmezden gelinmesine ve cinsiyetçi bir perspektifle değerlendirilmesine neden olmaktadır.

Kadın ve erkek cinsinin biyolojik olarak farklı oluşu, ilk toplumlardan itibaren dikkat çekmeyi başarmış ve cinsiyetçilik ve cinsiyete dayalı işbölümü biyolojik, diğer bir ifadeyle anatomik ve fizyolojik farklılık üzerine inşa edilmiştir. Tüm türler göz önüne alındığında, biyolojik olarak dişi ve erkek olarak sınıflandırılan iki grubun kendilerine özgü organları bulunmaktadır. Tarihsel süreçte yapılan araştırmalar, çoğunlukla türlerin kendine özgü organlarının ataerkil sistemin doğuşu ve

sürdürülmesinde rolünün büyük olduğunu göstermektedir (Héritier, 2015:8). Cinsler arasındaki bu fark, kadın ve erkek arasındaki hiyerarşinin erkeğin lehine olduğu bir sistemin kabulüne ve yerleşmesine önyak olmuştur. En nihayetinde kadın ve erkek cinsinin biyolojik olarak farklı yapısı, toplumsal bir sistemin oluşumuna kaynaklık etmiş ve neredeyse tüm ilişki ağları fallokrasi ve biyolojik özcülük üzerinden yürütülmeye başlanmıştır.

Erkek egemen bir toplum yapısının oluşmasının ve kadınların sömürülmesinin kökenleri araştırılırken biyolojik özcülüğün ön plana çıkışı, Freud'un "anatomi kaderdir" ifadesindeki üstü örtük veya açık biyolojik determinizmi işaret etmesi ile örtüşmektedir. Kadın meselesinin çözümü için mücadele verenler, en çok biyolojik determinizmle başa çıkmak ve sömürü ilişkilerinin toplumsal inşa süreci içerisinde gerçekleştiğini açıklamak konusunda zorlanmaktadır (Mies, 2014:103).

Bahsi geçen biyolojik farklılıklar gözlemlendikten sonra fallokrasi temelli oluşan cinsiyetçilik meselesinde kadın daima erkek karşısında ikinci bir tür olarak var olmuş ve ev içinden başlayarak toplumsal yaşama ve emek piyasalarına kadar uzanan mekanlarda ve ilişki ağlarında dezavantajlı konumda yerini almıştır. Bu bağlamda cinsiyet hiyerarşisi ve pratikleri ilk toplumlardan günümüze kadarki süreçte kartopu misali büyümüş ve zihinlere yerleşmiştir.

Biyolojik determinizm, esas olarak kadın sorunlarının çözümünde başlı başına bir problem olma özelliği taşıyor gibi gözükse de etki alanı bununla sınırlı değildir. Biyolojik determinist bakış açısı temel kavramlara da yansıyor daha büyük bir problem haline gelmektedir. Biyolojik determinizmin en çok etki altında bıraktığı kavramlar; doğa, emek, cinsiyete dayalı işbölümü, üretkenlik vb. olmuştur. Bu kavramların biyolojik determinizm etkisi altında kalmış olması oldukça tehlikeli sonuçlar doğurmaktadır. Tehlike, hem kavramları bütünsel olarak etkilenmesinden hem de kadın ve erkeğe atfedilen anlamların yine biyolojik farklılıklara dayandırılmasından kaynaklanmaktadır (Mies, 2014:103).

Biyolojik determinizmle şekillenen kavramların en başında doğa gelmektedir. Doğa kavramı, neredeyse tüm toplumsal eşitsizlik ve sömürü ilişkilerini açıklamak

amacıyla “doğal ve doğuştan” haline bürünerek karşımıza çıkmaktadır. Kadının üretim ve yeniden üretim faaliyetlerine katılımı, genellikle biyolojik özellikleri ile ilişkili ve doğalarının bir gereği olarak düşünölmektedir. Doğanın kadınlara bir uterus bahşetmesi çocuk doğurmalarına imkan tanırken, kadınların ev içi üretim faaliyetlerinin ve çocuk bakımındaki becerilerinin ise fizyolojik yaratılışlarının bir gereği olduğu ileri sürölmektedir. Bu bağlamda kadın tarafından yerine getirilen her türlü faaliyet, gerçek insan eyleminden ziyade bilincin ve üzerinde kontrolün bulunmadığı doğaya ait eylemlere indirgenmektedir (Mies, 2014:103-104).

Biyolojik determinizmin etki alanına giren bir diğer kavram cinsiyete dayalı işbölümüdür. Cinsiyete dayalı işbölümü bağlamında ücretsiz işçilik kadınlara, ücretli işçilik ise erkeklere özgü kılınmıştır. Kadın ve erkek kendi arasında basit bir işbölümü yapıyor gibi gözükse de esas olarak üretken kabul edilen bilinçli, rasyonel ve gerçek insan görevleri olarak görölen işler erkeklerle, üretken kabul edilmeyen bilinçsiz, plansız, rasyonel olmayan ve doğası gereği kodlarda bulunduğu düşünölen işler ise kadınlarla özdeşleştirilmiştir. Kadın, ücretli işçilikten feragat edebilse bile erkek için ücretli işçilik vazgeçilmez kabul edilmektedir. Bununla birlikte emek kavramının biyolojik determinizmden etkilenişi, yine cinsiyete dayalı işbölümünün sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu iki kavram, iç içe geçen yapısıyla çoğu zaman birlikte değerlendirilmektedir. Emek piyasalarına katılan ücretli bir kadın işçi aynı zamanda ücretsiz bir işçi olarak çalışmaktadır. Çünkü ev içi üretim, kadının ücretli işçi olarak çalışmasından bağımsız olarak kadının görevleri arasında gösterilmektedir. Bu bağlamda cinsiyete dayalı işbölümü, gerçek insan emeği ile doğanın etkinliği arasındaki işbölümü şeklinde de tanımlanabilecektir. Kadınlar biyolojik özellikleri sebebiyle çocuk doğurmak ve büyötmek gibi eylemleri doğaları gereği yaparken diğer ev içi üretim faaliyetleri de çalışma ya da emek olarak kabul görmez. Emek kavramı, erkeklere özgü ve kapitalist sistem içerisinde artı değer üretmeye eş koşulduğu için kadın emeği üretken sayılmaz (Mies, 2014:104-105).

Kadın ve erkeğe atfedilen anlamlar meselesi de yine biyolojik farklar üzerine inşa edilmektedir. Kadına ve erkeğe yüklenen anlamlar etnolojik olarak incelendiğinde;

olumlu olanların eril, olumsuz olanların dişil karakterli olduğu görülmektedir (Hritier, 2015:8-9).

Feminist ideolojiler bahsi geçen sebeplerle kadının erkek karşısında hemen her alanda ikincil konumda olmasını eleştirmekte, bu durumu düzeltmeye çabalamakta ve biyolojik farklılıkların sosyal sınıflamayı etkilemeyeceğini ve erkeğin bir tür olarak üstün olmadığını kanıtlamaya çalışmaktadır.

1.1.2. Feminist İdeolojilerin Tarihsel Gelişimi

Feminist düşüncelerin bilinçli bir şekilde ortaya çıkışı on yedinci yüzyılın sonları ile on sekizinci yüzyıla rastlamaktadır (Sevim, 2005:7; akır, 2007:416). Bu bağlamda tarihsel süreçte kadını ve rollerini tam manasıyla inceleyebilmek için paleolitik ve neolitik dönemlere kadar gitmek gerekmektedir. Ancak bu durum, çalışmanın kapsam ve sınırını aşmaktadır. Bu sebeple feminist ideolojinin sistemli bir şekilde ortaya çıkışını hazırlayan temel dinamiklerden bahsedilecektir.

Feminist ideolojilerin tarihsel süreçteki gelişimleri incelenirken farklı ülkelerde farklı deneyimler yaşandığı görülecektir (Godineau, 2005:23). Ancak on yedinci ve on sekizinci yüzyıllar boyunca kadının ev içi üretiminde merkezinde durduğu ve eş-anne olarak özel alana ait olduğu görüşü hemen hemen evrensel kabul edilmektedir. On sekizinci yüzyılın ortalarından itibaren ve özellikle on dokuzuncu yüzyılın başlarında, başta Sanayi Devrimi olmak üzere yaşanan tarihsel dönüşümler, pek çok kırılmanın başlangıcı olarak önemli kabul edilmektedir. Kapitalizmin ortaya çıkıp geliştiği, üretimden aileden/küçük ev sanayisinden koparak fabrikalara ve kamusal alana taşandığı ve burjuva devrimlerinin yaşandığı bir sürecin devamında kadın-erkek eşitsizliği kendini iyice göstermeye başlamıştır. Özellikle ev ve işyeri mekanının daha önce hiç olmadığı kadar birbirinden ayrışması, sürecin krklenmesinde etkili olmuştur. Bu ayrışmayla beraber burjuva erkekler üretken emek olarak kabul görerek kamusal alanla özdeşleştirilirken, kadın, karşılıksız ev içi üretime mahkum edilmiştir. Sanayi Devrimi'nin başat rol oynadığı bu süreçte, akılcılığı kamusal alanla, akıl-dışılığı ve ahlakı özel alanla ve kadınıla özdeşleştiren Aydınlanma düşüncesi de desteklenmiştir. Aydınlanma düşüncesi ve liberal haklar teorisi öncülüğünde sosyal haklar ile ilgili

yaşanan gelişmeler, cinsiyet körü bir yaklaşımla ortaya çıkarken, eşitlik ve özgürlük düşünceleri herkesi kapsıyor gibi gözükse de esas olarak kadınlar insan hakları vurgusunda kendilerine yer edinemediklerini fark etmişlerdir (Donovan, 2014:25; Çakır, 2007:416-417).

Bu farkındalık ile birlikte on dokuzuncu yüzyılda sistematik bir eylemler bütününe dönüşen kadın hareketi ortaya çıkmıştır. Bahsi geçen dönemde kadınlar açısından yaşanan sömürünün ve ötekileştirmenin boyutu hemen her yerde benzer özellikler taşıırken; sosyal, siyasal ve ekonomik alanlarda yaşanan gelişmelerin tartışılma biçimi mekansal olarak farklılıklar taşımıştır (Godineau, 2005:23). Bu nedenle tüm alanlardaki dönüşümün detaylı bir anlatısının yapılması, hem çalışmanın kapsamı açısından, hem de her bir alandaki dönüşümün ülkeler üzerindeki tezahürlerinin çok boyutlu olmasından kaynaklı olarak mümkün gözükmemektedir. Bu bağlamda feminist ideolojilerin ortaya çıkışı üzerinde etkili olan isimlere ve hareketlere değinilmeye çalışılacaktır.

1789 Fransız Devrimi'nin ve Aydınlanma'nın, özgürlük ve eşitlik kavramları çerçevesinde bireysel haklar ve temel insanlık haklarına vurgu yapmasına rağmen, zaman içerisinde bu haklardan kadınlar ve erkeklerin eşit şekilde yararlanamayacağı anlaşılmıştır. Kadınların erkeğe bağımlı varlıklar olarak erkeğin özgürleşmesi üzerinden dolaylı olarak faydalanabileceği düşüncesinin idrak edilişi ile birlikte kadın hareketinin doğmasının zemini oluşmuştur. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısı ve yirminci yüzyılın başlarında tüm dünyada kadınlar örgütlenerek çeşitli dernekler kurmuş ve Birinci Dünya Savaşı'nın sonunda "Birinci Dalga Feminist Hareket" siyasal hak kazanımlarıyla başarıya ulaşmıştır (Nye, 1988:8; Çakır, 2007:417-418). "Birinci Dalga Feminizmi" olarak adlandırılan bu eylemler bütünü, sürece yayılan kadın hareketlerinin sistematikleşmesi ve kolektifleşmesi ile gerçekleşmiştir. Bu bağlamda biraz geriye gidile Avrupa'daki ve Amerika'daki feministlerin çalışmalarına ve kadın hareketlerine değinmek gerekmektedir.

Kadınların devrimin özü olan eşitlik ve özgürlük anlayışının içinde değerlendirilmediklerinin farkına ilk varanlardan biri Olympe de Gouges olmuştur. 1791 yılında "Kadın ve Yurttaş Hakları Bildirgesi"ni (Les Droits de la femme)

yayınlanmış ve kadın hakları için kampanyalar düzenlemiş olan Gouges, kadın cinsine yakışmayacak bir biçimde politika yapması nedeniyle giyotinle idam edilmiştir (Özbudun, 1984:11; Özer Dal, 2001:22-23). Bir yıl önce 1790'da, Massachusetts'de Amerikalı Judith Sargent Murrey, "Cinsiyetler Arasındaki Eşitlik Üzerine" (On the Equality of the Sexes) adlı eserini yayınlamış, bundan daha da önce, Amerikan Devrimi sırasında ise Abigail Adams, kocası John'a ulusu oluşturacak yeni kanunlar yapılırken kadınların da göz önünde bulundurularak bir temsilcisi olması gerektiğini söylemiştir. Mary Wollstonecraft'ın 1792'de yayımladığı "Kadın Hakları Savunusu" (A Vindication of the Rights of Woman) adlı eseri de feminist teori tarihindeki ilk önemli çalışmalardan biri olarak kabul edilmektedir. Bu eser, feminist ideolojinin gelişmesi ve anlaşılmasında temel klasikler arasına girmiş, kendisinden sonraki çalışmaları da pozitif anlamda etkilemiştir (Donovan, 2014:21). Amerika'da kadın hareketi içinde bulunan Sarah Grimké (1792-1873) ve Angeline Grimké, Almanya'da 1878'de "Woman under Socialism" kitabını kaleme alan Bebel ve sosyalist kadın önderlerden Clara Zetkin (1857-1933) ve Sovyet kadınların statüsünü düzenleyen bir dizi yasanın çıkmasında rol oynayan Aleksandra Kollontai (1873-1952) birinci dalga feminist harekete destek veren isimler olarak sıralanabilecektir (Çakır, 2007:418-430).

Kadının toplumsal hayata erkekler gibi eşit katılmadığını ve devrimin kendilerini esas olarak dışarıda bıraktığını kavrayan birinci dalga feministlerin başlıca amaçları, oy kullanma hakkını elde etmek, yasal ve sivil haklara kavuşmak ve eğitim görme olanağının tanınması gibi temel insanlık konularını içermiştir (Nye, 1988:5). Birinci dalga feministlerin önemli bir özelliği, başka siyasi hareketlerde de yer almaları olmuştur. Çünkü bu gruptaki feministler, temel hak mücadelelerinin yanı sıra sosyalist, sömürge karşıtı, milliyetçi ya da pasifistler gibi gruplarda da aktif bir şekilde bulunmuşlardır (Altınbaş, 2010:22).

Feminist hareketin ve feminist ideolojinin ilk aşaması olan ve kadınların erkeklerle eşit olmadıklarını kavramaları üzerine kolektifleşen eylemler, Birinci Dünya Savaşı sonunda pek çok ülkede kadınlara oy hakkı tanınmasıyla sonuçlanmıştır. Temel hakların kazanımı üzerine inşa edilen birinci dönemden sonra Simone De Beauvoir'in yapıtları ortaya çıkana kadar bir süre tartışmalar ve eylemler dinginleşmiştir. De

Beauvoir, on dokuzuncu yüzyılın ilk dalgası ile yirminci yüzyılın ikinci dalgası arasındaki bağı kurması, kadının kültürel ve politik konumunu açıklamak için varoluşçu felsefenin kavramlarını feminizmin amaçlarına uygun şekilde dönüştürmesi ve kadının kimliğini “öteki” olarak kavramsallaştırması açısından öncü kabul edilmektedir (Çakır, 2007:435-436). De Beauvoir’ın 1949’da kaleme aldığı “İkinci Cins” (The Second Sex) adlı kitabı hakkında, o zamana kadar yapılmış en büyük ve en “bağımsız” katkı olduğu yorumları yapılmıştır (Mitchell, 2006:11).

İkinci dalga feminizm, De Beauvoir’ın cinsellik, beden, annelik gibi özel alan içine hapsedilmiş konuları ve cinsiyet rollerinin toplumsal inşa süreci ile yapılandığını ele alması paralelinde (Çakır, 2007:436) 1960 sonrasında ortaya çıkmış ve 1968 sonrasında daha geniş bir tabana yayılma imkanı bularak 1970’li yıllarla beraber ivme kazanmıştır. İkinci dalga feminizmin birinci dalgadan farkı, temel haklar çerçevesinden çıkarak kadınların eşit haklara sahip olması konusu ile yetinmemesi olmuştur. Daha öncesinde merkeze alınmamış ataerkil toplum dayatmaları ve toplumsal cinsiyet rollerinin açığa çıkarılmasına yönelik çabalar, bu dönemde hız kazanmıştır. Yeni feminizm olarak da adlandırılan ikinci dalga feminist hareket, erkeklerle eşitliği talep etmek bir yana bu eşitliğin de sömürünün temelini oluşturduğunu kavramakta ve erkek egemen toplumdaki tamamen kurtulmayı hedeflemektedir. Bununla birlikte ikinci dalga feministler, kadınların kamusal alanda görünürlüğünün artması için teknolojik, bilimsel, kültürel yeteneklerinin artırılması ve bilinç düzeylerinin yükseltilmesi konularında çabalar göstermişlerdir. İkinci dalga feminizmin en önemli özelliği ise içinde birçok feminizm türü bulundurmasıdır (Altınbaş, 2010:22-23). Bu dönemde kadın hareketinin çizgisi ve bu bağlamda feminist ideolojilerin teorik çerçevesi netleşmiş, kimi zaman birbirleriyle çatışma halinde olan, kimi zamansa birbirlerinden beslenen birçok feminizm türü ortaya çıkmıştır (Çakır, 2007:436-437). Ana-akım ve diğer feminist yaklaşımlar başlıkları altında ele alınacak olan feminizm türleri ve bu türleri temsil eden feministler; özel alan, kamusal alan, beden, cinsellik, aile, cinsel politika ve kadınların sömürsünün temelini biyolojik veya tarihsel-toplumsal temelli olup olmadığı gibi konularda pek çok tartışma yürütmüşlerdir. De Beauvoir gibi, Juliet Mitchell, Ann Oakley, Shulamith Firestone gibi pek çok feminist de kadınların toplumsal cinsiyet

bağlamında sömürülmeleri üzerine tahlilleriyle birçok ülkede feminist hareketlerin gelişiminde merkezi bir rol oynamışlardır (Ergas, 2005:487-488).

1.1.3. Ana-Akım Feminist Yaklaşımlar

Feminist kuramlar, kadın meselesini ele alış biçimleri ve çözüm önerileri açısından farklılaşırken, esas olarak hepsindeki amaç eril egemenlikle savaşımdır. Ancak kuramların meseleye bakış açılarının farklı olmasından kaynaklı olarak ana-akım olarak da adlandırılabilen dört temel yaklaşım ortaya çıkmaktadır. Bu yaklaşımlar; liberal feminizm, Marksist feminizm, radikal feminizm ve sosyalist feminizmdir (Ergas, 2005:488). Ana-akım olarak gruplandırılan yaklaşımlarda ismi anılan bu feminizm çeşitlerine zamanla yenileri eklenmiş ve pek çok feminist yaklaşım ortaya çıkmıştır. Çalışmada ana-akım feminist yaklaşımlardan ayrılan feminizm çeşitleri, diğer feminist yaklaşımlar başlığı altında ele alınacaktır.

Liberal, Marksist, radikal ve sosyalist feminizmin ana-akım feminist yaklaşımlar içinde yer almasının temel nedeni, öncelikle bu yaklaşımların çağdaş feminist teoriye kaynaklık etmesi ve bu bağlamda feminizmin erken dönem tartışmalarını yansıtmasıdır. Bu yaklaşımlar, farklı siyasal ve toplumsal yapılara da vurgu yaparak (Çakır, 2007:438) feminist ideolojinin tarihsel süreçte hangi koşullarda şekillendiğini ve evrildiğini de gözler önüne sermektedir.

1.1.3.1. Liberal Feminizm

Liberal teorisinin temel kavramları olan eşitlik, bireysellik, rasyonel akıl ve özgürlük kavramları, liberal feministlerin de sıklıkla kullandığı kavramlardır. Söz konusu hakları da içine alacak şekilde Liberal Haklar teorisi üzerine inşa edilmiş olan liberal feminizm (Altınbaş, 2010:23; Özer Dal, 2001:23), esas olarak kamusal ve özel alan üzerinden yaptığı ayrımla kadının toplumsal yapı içindeki eşitsizliğini eril düşünüşten koparmadan sorun etmiştir. Liberal feminizmin liberal teori üzerine inşa edildiği iddiasının sağlaması, öncelikle bireysel hakların önemi üzerinden yapılabilecektir. Liberal feminizmde de liberal teori gibi bireysel hakların kullanılması ve bireysel özgürlük anlayışı en temelde yer almaktadır (Berktaş, 2010:39-40; Çakır, 2007:439; Özer Dal, 2001:23-24).

Liberal kuramcılar, doğal haklar teorisini savunmalarına rağmen kadının bu haklar içerisinde değerlendirilmesinin önünü kapatmışlardır. Örneğin, doğal hakların tüm insanlar için olduğu görüşünü savunan John Locke'un ifadeleri daha yakından incelendiğinde, insanlık için eşitlik ve bağımsızlık vurgusunun yalnızca erkekleri içine alan bir formda olduğu görülmektedir. Locke (1939'dan aktaran Donovan, 2014:27), erkeklerin kadınlar ve çocukları üzerinde otorite sahibi olması gerekliliğini aşağıdaki şekilde ifade etmektedir:

“Fakat kariyla koca bazen kaçınılmaz olarak farklı isteklere sahip olabilirler. Bunun için bir kuralın yerleştirilmesi gereklidir, bu da doğal olarak güçlü ve iktidar sahibi olan erkeğin görevidir.”

Rousseau da Locke gibi tüm haklara sahip ve özgür bireylerden bahsetmektedir. Ancak birey kavramına yaptığı vurgu Locke'un ötesine geçmez. Her ne kadar birey bağımsızlığı merkeze alınsa da kadın tam manasıyla bağımsız olmamalıdır. Kadın tanımı erkeğe koşullandırılmıştır ve de bu sebeple kadınlar ikincil türü oluşturmaktadır. Erkek, güçlü ve etken türü oluştururken, kadının zayıf ve edilgen taraf olduğu kabul edilmektedir. Bu tanım kabul edildiğinde, kadının erkeğin gözüne hoş görünmek için yaratıldığı sonucu çıkmaktadır. Rousseau'nun bağımsız birey ve yeni insan vurgusu başlangıçta -Locke gibi- kadın-erkek eşitliğini yansıtacakmış gibi görünse de kadın ve erkeğe yüklediği anlam ve roller, geleneksel ataerkil düşüncenin ötesine geçmemektedir (Çakır, 2007:440).

Birey hakları ve özgürlük meselesinde Locke ve Rousseau gibi teorisyenlerin çelişkili açıklamaları, Wollstonecraft tarafından ciddi şekilde eleştirilmiştir. Wollstonecraft, öncelikle kadın doğasına ilişkin yapılan tüm tanımları ve bağlantılı rolleri reddetmektedir. Kadın doğası tanımının toplumsal olarak kurgulandığını açıkça ifade eden Wollstonecraft (2012:39-40), Rousseau'nun çelişkili birey tanımını açıkça eleştirmektedir:

“Rousseau, bir kadının hiçbir koşulda kendisini bağımsız hissetmesine izin verilmemesi gerektiğini söylüyor; onun görüşüne göre, kadın doğal kurnazlığını kullansın diye, korkutularak yönetilmeli ve erkek ne zaman rahatlamak istese, ona tatlı

bir arkadaşlık sunacak alımlı bir nesne olsun diye, koket bir köleye dönüştürülmeli. Rousseau, doğaya dayanarak geliştirdiğini iddia ettiği savlarını daha da ileri götürür ve tüm erdemlerin temelini oluşturan doğruluk ile cesaretin yayılmasında belli sınırlar gözetilmesi gerektiğini, çünkü kadınlar söz konusu olduğunda yılmaz bir şekilde verilmesi gereken erdem in itaat olduğunu söyler. Ne saçmalık!”

Rasyonel aklın çalışma hayatındaki yansımalarından olan birey ve iş ahlakı tanımı etrafında yüceltilmesi, kadının ev içi emeğinin görünmezliğinde etkili olmuştur. Bu bağlamda kadının aleyhine olan eşitsizliklerin tümü, eril toplum yapısından koparılıp çalışma hayatındaki eşitsizliklerle sınırlı tutulmuştur. Eşitsizliğin kökeni ise yapı içi (eğitim vb.) sebeplere dayandırılmıştır (Walby, 2016:16).

Eğitimden yoksunluk ve kadının istihdam alanındaki eşitsizliği, liberal feminizmin merkeze aldığı yapı içi tartışmalar içinde yer alırken, örneğin Wollstonecraft¹, burjuva devriminin yurttaşlık temelinde bütün toplumsal kesimlere eğitim politikaları üzerinden uygulanması ile cinsiyete dayalı eşitsizliklerin ortadan kalkacağını savunmaktadır (Nye, 1988:12; Wollstonecraft, 2012:283). Wollstonecraft için anahtar kelime eğitimidir. Wollstonecraft, gerçek bir eğitim ve eleştirel düşünce yeteneği ile kadınların eril tahakkümden kendi akılları sayesinde kurtulacaklarını vurgulamaktadır. Kadınlar eğitildikçe ve düşünebilmelerinin önü açıldıkça kendi konumlarını fark edecekler, iyiyi-kötüyü ayırarak kendi kurtuluşlarını kendileri sağlayacaklardır (Çakır, 2007:443). Wollstonecraft gibi Wright ve Grimké de eleştirel düşünmenin yararına inanmışlardır. Grimké'nin düşüncüsü Wollstonecraft'la neredeyse tam manasıyla örtüşmesine rağmen Grimké biraz daha radikal tartışmalara girmektedir. Bu bağlamda erkekler, kadınların kendilerini memnun etmeye koşullanmasında başat aktördür. Bununla birlikte Grimké, kadınların eğitim ve eleştirel düşünceyi geliştirme faaliyetlerini doğrudan erkeklerin engellediğini savunmaktadır. Stanton ve Anthony ise Wollstonecraft, Wright ve Grimké tarafından ifade edilenleri daha saf halde savunmuşlardır. Mill de Wollstonecraft'ın kadınların eğitim eksikliğinin ve karakter

¹ Liberal feminist akımın önde gelen ve aynı zamanda kurucusu kabul edilen ismi Mary Wollstonecraft'tır. Kadın meselesini liberal feminist yaklaşımla ele alan diğer önemli düşünürler ise; Frances Wright, Sarah Grimké, Sojourner Truth, Elisabeth Candy Stanton, Susan B. Anthony, Harriet Taylor, John Stuart Mill'dir (Donovan, 2014:33; Çakır, 2007:438; Sevim, 2015:55).

oluşumu ile ilgili süreçlerin, özellikle erkeklere çekici gözükmeye isteklerinden dolayı sektöre uğradığından bahsetmektedir. Bununla birlikte Wollstonecraft, Wright ve Grimké gibi erkeklerin kadınlarla eşit bir şekilde yaşamayı sindiremeyeceğini ve bu sebeple ikincil konumda ve evde hayat sürmelerini istediklerini savunmaktadır (Donovan, 2014:36, 43-45, 48, 64).

Liberal feminizmin öncülerinden Wollstonecraft'tan itibaren liberal feministlerin temel kavgası, kadının kamusal yaşama girmesini engelleyen yasa ve uygulamaların ortadan kaldırılması ile ilgili olmuştur. Kariyer basamaklarının kadın ve erkekler açısından eşit olmaması ve kamusal alanın eril yapısı, bu eşitleme çabasında cinsiyete dair farklılıkların gözden kaçırılmasına neden olmuştur (Özer Dal, 2001:24). Wollstonecraft ve Mill gibi yazarlar insanları diğer canlılardan ayıran temel özelliğin zihinsel kapasite olduğunu ve sahip olunan potansiyel zihinsel kapasite açısından insanlar arasında herhangi bir farkın olmadığını, dolayısıyla birbirinden farklı kadın ve erkek doğasından ziyade insan doğasından bahsetmenin daha doğru olacağını savunmakla fırsat eşitliğine odaklanarak bahsi geçen toplumsal cinsiyet rollerini dışarıda bırakmışlar ve kendilerinden sonra gelen düşünürleri bu yönde etkilemişlerdir (Sevim, 2015:55).

Liberal feminizm diğer tüm feminist ideolojilerce eleştiriye uğramıştır. Tarihsel süreçte diğer tüm feminist ideolojilerden önce gelmesi de bu eleştirilerin önünün açılmasına zemin hazırlamıştır (Sevim, 2015:55). Liberal feminizmin eleştiriye uğradığı nokta, genellikle cinsiyet eşitsizliğinin köklerine inmemeleri ve farklı biçimleri arasında bağlantı kurmamaları hususunda olmuştur (Walby, 2016:17). Kadının erilleşme zorunluluğunun mevcut işbölümü örgütlenmesinin kaçınılmaz bir sonucu olması, liberal feministlerce gözden kaçırılan en önemli noktalardan biri olarak kabul edilmektedir. Özellikle aynılık temelinde kurgulanan eşitlikte, en azından kadının *“biyolojik olarak farklı oluşunun göz ardı edilmesi sebebiyle teoride yanılırlara düşülmektedir.”* (Evans, 1995:39). Çünkü kadın, evlendikten ve çocuk sahibi olduktan sonra en azından çifte iş yükü sebebiyle iş hayatında erkeğin gerisinde kalmaktadır. Bu durumda kadına yasal olarak sağlanan erkekle tam eşitlik hakkı, aslında kadının aleyhine bir durumu ifade etmektedir.

Bununla birlikte bahsi geçen eşitlikle birlikte kamusal alanda kadının yer edinebilmesi için daha maskülen bir havaya bürünmesi gerekliliği doğmaktadır. Kamusal alanda ve vatandaşlık gereği orduya/savaşa katılma gibi eylemlerde kadının erkeklerle eşit olmaya çabalaması, yine liberal feminizmin eleştirilerin hedefinde olmasına neden olmaktadır. Liberal feminizm eleştirilerinde aynılık ve eşitlenme çabası yerine kurumların kadın dostu (women-friendly) kavramını merkeze almalarının hedeflenmesi gerektiği önerilmektedir (Pettman, 2001:586).

Liberal feministler iktisadi perspektiften hareketle emeği, artı değer üreten emek olarak tanımlamaktadırlar. Bu manada ev içi emeği üretken emek dışında tutmuşlardır. Liberal feministler ev içi emek sürecini, esas olarak kadının iş hayatına girmesiyle birlikte ev içi üretim pratiklerinin cinsiyet temelli yeniden kurgulandığı tezinden hareketle açıklarken, kadının üretken emek olması durumunda, ev içi üretim sürecinde erkeğin yeni roller üstlendiğini iddia etmişlerdir. Buna göre kadın “üretken” emek sürecine girmiş ise, erkeğin ev içi rolünün yeniden üretildiğini ve ev içi üretim sürecine nicel olarak daha fazla katıldığını iddia etmektedirler. Bu eşitleme çabası, esas olarak liberal haklar formülasyonu içinde kurgulanmaktadır. Fakat burada göz ardı edilen iki temel nokta vardır. Bunlardan ilki, erkeğin bu yeni roldeki zamanının kadın emeğine olan oranı, ikincisi ise bu rolün sürekli olup olmadığıdır (Walby, 2016:110-113).

Liberal feministlerin diğer feminist gruplardan ayrılan bir diğer özelliği, aile kurumuna yönelik bakış açılarıdır. Marksist, radikal ve sosyalist feministler başta olmak üzere pek çok feminist kuramcı kadının tam manasıyla özgür olabilmesi için aile kurumunun ortadan kaldırılması gerekliliğini savunur. Ancak liberal feministler, kadın ve erkeğin özel alanda gerekiyorsa işbölümü yapmalarını ancak bu kurumun varlığı ve devamlılığının sarsıntıya uğramamasının gerektiğini ifade etmektedirler (Altınbaş, 2010:42).

Liberal teori sınırları içinde düşüncelerini ortaya koyan liberal feministler, esas olarak kadının toplumun eksiksiz bir ögesi olması yolunda eğitilmesi, kamusal alanda görünürlüklerinin artması, vatandaşlık temelli tüm haklardan faydalanması gibi konularda mücadele etmişlerdir. Ancak fırsat eşitliğini merkeze alırken gözden

kaçırdıkları belki de en önemli nokta, toplumsal cinsiyete duyarsız kalmış olmalarıdır. Yasaların ve düzenlemelerin eril yönü ve cinsiyet farklılıklarını dikkate almaması, kadının sömürüye uğramalarının önüne geçecek alanı açmamıştır (Çakır, 2007:446). Bu bağlamda liberal feminizm diğer feminist akımlar tarafından sıklıkla eleştirilmiştir.

1.1.3.2. Marksist Feminizm

Klasik Marksist feministler, genel manada Marksist kuramın kurucuları olan Marks ve Engels'in fikirlerini merkeze alarak kadınların sömürülmesini açıklamak için cinsiyet analizi yerine sınıf analizini kullanmışlardır (Tong, 2009:106).

Marks ve Engels, kadın sorununu çözmeye çalışırken yürüttükleri tartışmada, kadın yerine kadının sınıfsal konumunu merkeze almaktadır. Kadını merkeze almayan ve eril ifadelerle açıklamaya çalıştıkları düşünceleri sıklıkla eleştiriye uğrayan Marksist feministler, hem sosyalist feministler hem de radikal feministlerin esin kaynağı olmuştur (Donovan, 2015:133-134). Bununla birlikte Engels'in "Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni" (1884) çalışmasında belirttiği üzere; aile, özel mülkiyet ve cinsiyetler arasındaki işbölümü, Marksist bakış açısına kaynaklık etmektedir (Engels, 2012:11-13). Bu bağlamda kadının aile kurumu üzerinden nasıl metalaştırılıp ikinci plana itildiğine dair tarihsel arka plan, hem Marksist feministlerin hem de Marksist feminist teorinin kaynaklık ettiği sosyalist ve radikal feministlerin esas odak noktalarını oluşturmaktadır (Donovan, 2015:133-134).

Marks ve Engels, ailedeki işbölümünün kökeninin ailedeki doğal işbölümüne dayandığını vurgulamaktadır. Cinsiyet ve yaştan dolayı oluşan farklılaşma ise doğal işbölümünün başlangıcıdır. Bu bağlamda kadın ve çocukların erkekler tarafından köleleştirilmesini özel mülkiyetin ilk biçimi olarak görürler. Kısacası özel mülkiyetin sınırları aile içinde oluşmaktadır (Marx ve Engels, 2008:57-58). Bununla birlikte tarihteki ilk sınıf mücadelesi tek eşli bir evlilikte kadın ve erkek arasında başlamış, ilk sınıf baskısı ise eril cinsiyetin dışı üzerindeki baskısı olmuştur (Marx ve Engels, 2008:52-57; Engels, 2012:78; Toksöz, 2011:92). Bahsi geçen doğal işbölümünün neticesinde aile, patriyarkal aileye dönüşmüş, patriyarkal aile biçiminde kadınlarla

köleler, baba ve kocanın mülkiyeti haline gelmiştir (Marks, Engels ve Lenin, 1979:18-19).

Marksistler, kadının bu yeni statüsünden kurtulabilmesi için, işgücüne katılımlarını önermektedirler. Çünkü burjuva ailesinde kadının, miras ve varislik ilişkisinden dolayı veraseti alacak olan aile bireyini yetiştirmekle sorumlu olması nedeniyle ikinci plandaki yeri süreklileşirken, proleterleşen kadın ise ilgili sınıfın mülkiyetsizliğinden ötürü ezilme ilişkilerinin dışına çıkacaktır. Emek piyasasına katılan kadın, böylece aile reisinin iktidarını sarsacak yeni bir ilişkilene alanına evrilmiştir. Bu durumda patriyarkal ilişkilerin önce yıpranmasına ve en nihayetinde sönümlenmesine kapı açılacaktır. Böyle bir ilişki ise nihayetinde aile ve özel mülkiyet ilişkilerini ortadan kaldıracığı için kadının özgürleşmesine olanak sağlayacaktır (Toksöz, 2011:92; Hartmann, 2012:160-161; Hartmann, 1979:3).

Bu bağlamda Marks ve Engels'in önermeleri üzerine kurulan Marksist feminizm, esas olarak kapitalizmden bağımsız düşünülmeyen patriyarkanın, sömürü ilişkilerinin yeniden üretimine nasıl katkıda bulunduğunu merkeze almaktadır. Sermayenin emek üzerindeki egemenliği, erkeğin kadın üzerindeki egemenliği sonucunu doğurmaktadır. Toplumsal yapı, sınıf ilişkileri ve sınıflar arası ekonomik sömürü tarafından şekillendirilirken bu durum, cinsiyetler arası ilişkinin/sömürünün de doğasını belirlemektedir (Walby, 2016:15).

Marksistler, kadının kapitalist sisteme içkin sömürülme ilişkisini ise emek ve sömürü kavramlarıyla açıklamaktadırlar. Fakat sömürünün sadece üretken emek piyasası ile sınırlı olmadığına altını da ısrarla çizmektedirler. Sömürülmenin verili sisteme içkin yapısının kadına yansımaları patriyarkal yapı ile ilişkilendirilerek yeniden konumlandırmaktadırlar. Buna göre kadın, hem cinsellik, hem annelik ve hem de ev içi üretim süreçlerinde bir sınıf haline gelerek sömürülmektedir. Dolayısıyla cinsellik veya biyolojik farklılığından ötürü sınıf niteliğine bürünmüş kadının sömürülmesine kapı aralanmış olmaktadır (Bora, 2014:51). Bu bağlamda kadın ev içi üretimden koparılıp işgücüne katılırsa ve tek eşli aile ortadan kalkarsa eril-dişil çatışması için mesele kalmayacağı ve sermayenin emek sömürüsünün, özelde ise kadın sömürüsünün

Marksist ütopyanın sosyalist toplumunda devam etmeyeceği tezinden hareketle kadının tam manasıyla özgürlüğünü ilan edeceği iddia edilmiştir.

Marksist feministler, ev içi emeğin sömürsünü esas olarak evdeki erkeklerden öte sermaye için harcanmış bir emek olarak görmektedirler. Çünkü kadının ev içi emeğinin piyasadan satın alınması durumunda, işveren çalışanın maliyet girdisinin fazlalaşmasından ötürü daha fazla ücret verme zorunluluğu ile karşı karşıya kalacaktır. Ev içi emeğin bir başka formu olan erkeğin emek piyasasında çalışma günleri boyunca hazır hale getirilmesi, diğer bir ifadeyle işçinin fiziksel ve zihinsel olarak işe hazır hale gelmesi işçi verimliliğini arttırıcı bir işlev görerek sermayedarın karını daha da arttırmaktadır. Bununla birlikte gelecek işçi kuşaklarının eğitimi ve yetiştirilmesinde de kadının ev içi emeğinin katkısı göz ardı edilemeyecektir. Tüm bunlar, Marksistler tarafından görülmesine rağmen sınıf sömürsü eksenindeki tartışma ile sınırlı kalmaları ve patriyarkal gönderme yapmamaları, Marksist feministlerin en çok eleştirilen yönü olmuştur. İşyeri-ev ve üretken-üretken olmayan emek ikiliği kapitalizmin bir sonucu olsa dahi neden kadınların özel, erkeklerin ise kamusal alanda çalıştığını açıklayamamışlardır. Hartmann ve Walby'e göre ise bunun açıklaması, patriyarkaya gönderme yapmadan mümkün değildir (Walby, 1986:16-20; Hartmann, 1979:1-2, Hartmann, 2012:158-159; Toksöz, 2011:94-95). Bu durumda Marksist feministleri eleştirenler, kadın meselesinin patriyarkayı merkeze alan bir bilinç/bakış açısı ile çözülebileceğini ifade etmektedirler.

Della Costa, Marksist teorinin gelişmesine katkı sunmasına rağmen, Marksist feminizmi eleştirenlere paralel olarak Marksistlerin ev içi üretimin üretken olmadığı düşüncesine karşı çıkmaktadır. Costa, kadının ev içi üretimle elde ettiği çıktının yalnızca kullanım değeri üretmediğini, bununla birlikte erkeğin işgücüne katılımını da ürettiğini vurgulamaktadır. Costa'ya göre, erkekler ev içi üretimden elde ettikleri çıktının katkısıyla emek piyasalarına katılmaktadırlar. Daha açık bir ifadeyle, erkeğin ücretli emek üretkenliğinin ön koşulu, kadının ev içi üretkenliğidir. Dolayısıyla makro bir tarifile bakıldığında, aslında kadının ev içi üretimi ve emeği erkeğin işgücüne katılımını doğrudan destekleyen bir faktör olmasından ziyade sermaye birikim sürecinin temeli olarak kabul edilebilecektir (Mies, 2012:83-84).

Marksist feminizmin, cinsiyet eşitsizliğini sadece kapitalist sistemle sınırlı tutması ve farklı sistemlerdeki cinsiyet eşitsizliklerini görmezden gelmesi sürekli eleştirilirken (Walby, 2016:16), bu eleştirinin en somut gerekçesi olarak sosyalist sistemdeki kadının ev içi işlerdeki mağduriyeti gösterilmektedir. Kapitalizm öncesi toplumlarda ve özellikle Sovyetler, Küba gibi sosyalist toplum modellerinde, kadının ev içi üretimi sürdürmesi ve çocuğun bakımının önemli oranda kadınlar tarafından yürütülmesi, radikal feministlerin Marksist feministlere getirmiş olduğu eleştirilerin başında gelmektedir (Donovan, 2015:159).

Bu doğrultuda Marksistlerin en önemli eksiğinin, erkek ve kadın deneyimleri arasındaki “fark”ı gör(e)memiş olmaları ve ev içi emeğin kapitalist sistemin ayrılmaz bir parçası olduğu konusunda ısrar etmeleri olduğu ifade edilmektedir. Marks, Engels, Costa ve Zaretsky başta olmak üzere pek çok Marksist feministin çözümlerinde kadın-erkek ilişkisi değil, kadın-ekonomik sistem ilişkisi merkeze oturmaktadır. Marksist feministler, kadınların “kadın olarak” neden ve nasıl ezildiklerine dair soruları cevaplamamış, diğer bir ifadeyle aile içindeki ve dışındaki emek sürecinde neden bir tür olarak kadının erkeklere tabii olduğunu ve sömürüldüğünü açıklayamamışlardır. Hatta bu durum tersten düşünüldüğünde aynı tabiiyet ve sömürünün neden erkekler açısından yaşanmadığı konusunda akıl yürütülmemiştir. Bunun yerine sermaye ve sınıf ilişkileri üzerine odaklanmaları ve dolayısıyla sınıf ilişkilerini kadın-erkek ilişkilerine doğrudan uygulayarak cinsiyet körü bir yaklaşımla kadın-erkek ilişkilerini ısrarla görmezden gelmeleri, teorinin belki de en eksik yönü olarak görülebilecektir. Hartmann bu durumu; *“Onların Marksizmleri feminizmlerine açıkça egemendir.”* şeklinde ifade etmektedir. Bu bağlamda ilk Marksistlerin öne sürdüğü patriyarkal ilişkilerin kapitalizm tarafından ortaya çıkarıldığı düşüncesi, kadınların kadın olarak ezilmesinin nedenlerini açıklamaya yetmemiştir. Dolayısıyla kapitalist sistem ve emek-sermaye ilişkileri merkezli bu teori, eril egemenliğin sınırlandırılması ve kadın sömürüsünün ortadan kaldırılması bağlamında eksik kalmıştır (Hartmann, 1979:2-3, 8; Hartmann, 2012:159-160, 167).

Michele Barrett, bahsi geçen eleştirilerin sınırları içerisinde emeğin cinsiyete dayalı işbölümünün tarihsel köklerinin kapitalist sistem olmadığına dikkat çekmektedir: *“Kapitalizm daha katı bir biçimde ayrılmış bir işbölümü inşa etmiş olabilir ancak*

cinsiyete dayalı işbölümü ideolojisi kapitalizmin kullanımına amade olarak mevcuttu. Kapitalizm tarafından üretilmedi.” (Donovan, 2015:159). Dolayısıyla Barrett, genel manada Marksist feministlerin işaret ettiği kadınların sömürülmesinin sebebinin kapitalist sistem ve ona içkin emek ilişkilerine dayandığı tezlerini reddetmiştir.

Yukarıda da bahsedildiği üzere, feministler Marksizm’i kuram ve uygulamada erkek tanımlı olmakla, yani dünyayı erkeklerin bakış açısıyla değerlendirip onların çıkarlarını kollamakla suçlarken Marksistler de kadın ve erkekler arasındaki asimetrik ilişkiye odaklanan feminizmi kuramda ve uygulamada burjuva olmakla, yani egemen sınıfın çıkarlarına hizmet etmekle eleştirmişlerdir. Bu bağlamda toplumsal cinsiyete odaklanan feminizm, sınıfın önceliğini ötelemekte ve kadınlar arasındaki sınıf farklılığını gizleyerek proletaryayı bölmektedir. Marksistlere göre, feministlerin, istedikleri dönüşümün kapitalist sistem içerisinde de gerçekleşebileceğini vurgulamaları, daha büyük hayalleri olan Marksizm’in sistemin kökten değişmesi için olan çabalarını baltalamaktadır (MacKinnon, 2015:23).

1.1.3.3. Radikal Feminizm (Patriyarka Kuramı)

Radikal feminizm, 1960’lı yılların sonlarında ve 1970’lerin başlarında New York ve Boston merkezli savaş karşıtlığı ve barış taraftarlığı üzerine kurulmuş olan yoldaşlık ilişkileri esnasında yeni sol hareketler (toplumsal adalet ve barış sorunları) içinde erkeklerin kadın yoldaşlara dair yaklaşımına doğan bir tepki hareketidir. Radikal feministler, yeni solun toplumsal hayatın temel sorunlarına dair önermelerine, sorunlar arasında eşitlemeler temelinde yaklaşılması gerektiği teziyle karşı çıkmışlardır. Diğer bir ifadeyle radikal feministler, kadının öznellik sorunlarının yeni solun ilgilendiği sorunlarla eşit öneme sahip olması gerektiğini iddia etmişlerdir. Radikal feministler, *“bütün bu sorunların birbiriyle ilintili olduğuna, erkek egemenliğinin ve kadınlara hükmetmenin toplumdaki baskının kökü ve modeli olduğuna ve gerçekten devrimci olan bir değişimin temelini feminizm olduğuna”* inanmışlardır. (Donovan, 2015:265-266).

Bu bağlamda radikal feministler, kadınların ezilme ve erkek karşısında ikincil konumda olma nedenlerini derinlemesine anlamaya yönelerek kadınların erkek hegemonyası altında ezilmelerinin sistematik olduğunu öne sürmüşlerdir. Onlara göre

erkek iktidarı, erkeklerin kadınların üzerindeki hegemonyasına dayanmaktadır. Erkek egemen sistem olarak da adlandırılabilir bu durum, patriyarka² (ataerki) olarak kavramsallaştırılmaktadır. Patriyarkal sistemde ezen ve sömüren taraf erkekken ezilen ve sömürülen tarafın kadın olduğu ön kabulüyle toplumsal ilişkilerin bu zemin üzerine inşa edildiği vurgulanmaktadır. Diğer bir ifadeyle, bu sistemde çıkarlar toplumsal cinsiyete göre değişmektedir (MacKinnon, 2015:61-67; Çakır, 2007:448). Millet (2018:44-104), radikal feminist kurama dair yürüttüğü tartışmasında ataerki ideolojisi, kadınları erkeklere hizmet etmeye ve bu rolü kabul etmeye şartlandıran erkek egemenliğinin ideolojisi olarak ifade etmektedir. Bu ideoloji, hayatın her yönüne o kadar nüfuz etmiştir ki en kişisele bile temas halindedir. Bu bağlamda Millet, çoğu radikal feminist gibi, esas olarak kadınların zorlama ya da ideolojik şartlanma gibi yollarla kast gibi bir statüye göre hareket ettiklerini savunmaktadır (Donovan, 2014:273-274).

Radikal feministler, kadınların erkekler karşısında ezilmelerinin sebebinin toplum ya da koşullar gibi basit soyut kavramlar içinde aranmaması ve kadına uygulanan baskıdaki somut erkek rollerinin deşifre edilmesi gerektiğini vurgulamaktadırlar (Çakır, 2007:448). Dolayısıyla radikal feministlerin söylemden düşünüşe kadar patriyarkal sisteme ait bütün kavram ve kuramların sorun edilmesi gerekliliğini savunmalarından hareketle, kuramsal çerçeveyi oldukça radikal bir zemine oturttukları ifade edilebilecektir. Bu bağlamda erkek egemen sistemin kavram ve düşünüşünü reddederek yeni bir kuramsal ve kavramsal çerçeve oluşturmuşlardır.

Bu doğrultuda radikal feministler, toplumsal cinsiyet eşitsizliğini ekonomi politiğin kapitalist sisteme dair tartışmalarına hapsedilememesi gerektiğini, bu durumun aksine toplumsal cinsiyet meselesinin sistemi göz ardı etmeden fakat özerk bir toplumsal eşitsizlik meselesi olarak ele alınması gerektiğini vurgulamaktadırlar. Daha açık bir ifadeyle radikal feministlere göre, patriyarkal sistem bir başka toplumsal

²Radikal feministler başka disiplinlerde farklı manalarda kullanılan patriyarka/ataerki kavramını, erkek egemenliğini ve erkek egemen sistemi adlandırmak üzere yeniden tanımlamış ve feminist literatüre bu yeni haliyle kazandırmıştır. Bu haliyle patriyarka/ataerki kavramı, kadınlarla erkekler arasında, hayatın hemen her alanındaki eşitsiz ilişkileri tanımlamaktadır. Radikal feministler, zamanla Marksizm'den beslenerek patriyarkanın/ataerkinin içeriğini genişleterek kapitalist üretim sistemiyle de bağını kurmuşlardır (Yaman, 2013: 20).

eşitsizlik sisteminden, örneğin kapitalist sistemden türememiştir. Kadınların biyolojik ve cinsel özelliklerinden ötürü şiddet görmeleri ve tahakküm altına alınmaları, mevcut bir sistemden değil patriyarkanın kendisinden kaynaklanmaktadır (Walby, 2016:14). Patriyarka kavramı, dar manada babanın yönetimi olarak kullanılsa dahi yaşadığımız çağda verili toplumsal ilişkiler bağlamında evde kocaların, işyerinde erkek patronların yönetimini daha da ötesinde toplumsal alanın bütün kurum ve yapılarında erkek hegemonyasının hakim olduğu durumu ifade etmek için kullanılmaktadır (Mies, 2012:94).

Bu çerçevede bir düşünüş alanı açan kuramcılar, kadınların emek piyasalarında yaşadıkları sorunların dile getirilmesinde kısıtlı kaldılar ise de cinsel taciz ve şiddet konularının açığa çıkarılmasında alana katkı sunmuşlardır. Cinsellik, erkeklerin arzuları doğrultusunda toplumsal olarak inşa edilirken, kadın bu inşa sürecinde bir araç olmaktan öteye gidememektedir. Bu inşa sürecinde erkeklerin kadınlara dayattığı kadınsılık anlayışı, erkeklerin kadınların üzerindeki egemenliğinin temelini oluşturmaktadır (Walby, 2016:14, 67). MacKinnon (2015:142-143) da cinselliğin feminist tartışmaların temelini oluşturduğunu ve kadınların, erkeklerin cinselliğine göre tanımlandığını ifade etmektedir.

Bu bağlamda radikal feministlere göre özel alana hapsedilen cinsellik temelli üreme, şiddet, kadın bedeni gibi konular politikanın konusu olmalı ve özel alana hapsedilen mahrem sayılan konular deşifre edilmelidir (Çakır, 2007:452). Kadınlar kendi bedenlerine içkin özelliklere ve isteklerine hakim olmadan kadın meselesinde pozitif yönde adım atmak güç ve hatta imkansız gözükmektedir. Pek çok alanda, öncelikle ise ailede başlayan ve topluma yayılan baskı ve şiddetle birlikte kadın bedeni erkek denetimi altında kısıtlanmakta ve şekillendirilmektedir. Bu durumda bedeni üzerinde hakimiyetini kaybeden kadın, hiçbir alanda güç kazanamamaktadır.

Radikal feministler, erkek egemen sisteme getirilen bu köklü eleştiriyle birlikte biyolojik özellikleri merkeze almış ve bu durumun iş yaşamı üzerindeki etkilerinin erkekler tarafından kullanılmasını eleştirmişlerdir. Kadının biyolojik yapısının doğurmaya uygunluğu, onun ev içi işlerde öne çıkmasına neden olmaktadır. Fakat

burada esas sorun, bunun emek olarak görülememiş olmasından kaynaklanmaktadır. Nitekim Mies'in (2012:104) da belirttiği gibi;

“Emek kavramı, genellikle artı değer üretmek amacıyla yapılan çalışma anlamına gelen, erkeklerin kapitalist koşullarda üretken çalışmasına karşılık olarak kullanılır. Kadınlar da artı değer yaratan emek harcarlar ama kapitalist düzende emek kavramı erkeğe özgü ya da ataerkil önyargılarla işe koşulur. Çünkü kapitalist düzende kadınlar tipik tarzda ev-kadını olarak tanımlanır ki bu, işçi olmadıkları anlamına gelir.”

Firestone, kadın biyolojisi üzerinden oluşturulan bu emek sınırlamasının kadının erkeğe tabiiyetinin temelini oluşturduğunu iddia etmektedir. Nitekim biyolojik özelliğinden dolayı çocuk doğurma ve yetiştirme ile ilgili yeniden üretim sürecinin büyük bir kısmını tek başına gerçekleştiren kadın, erkek karşısında korumasız bir yere itilmektedir. Bu durum, erkeğin hegemonya üretmesine olanak sağlamaktadır (Donovan, 2014:277-278). Firestone, kız ve erkek çocuklarının yetişkin kadın ve erkeklere dönüşümünü iktidar terimleriyle anlatabilmek için Freud'u dönüştürme ve yeniden yorumlama çabasına girişmiş, bununla birlikte eril-dişil tanımları doğrultusunda (Hartmann, 1979:10; Hartmann, 2012:172); erilin iktidar ve egemenlik arayışında olduğunu; benmerkezci, bireyci, rekabetçi ve pragmatik davrandığını ifade etmiştir. Yine Firestone'a göre; estetik tarz olarak adlandırılabilir sanatsal, felsefi ve besleyici yönler dişilken teknolojik tarz ise kesinlikle erildir (Firestone, 1993:186).

Radikal feministler, kadın ve erkek arasındaki bu eşitsiz ve bağımlı ilişkisellikten çıkabilmek, daha açık bir ifadeyle kadının biyolojik özelliğinden kaynaklanan “dezavantajlı” durumunu ortadan kaldırmak için teknolojinin kullanılmasını önermişlerdir. Öneri, esas olarak gebelik dönemi için uygun teknolojik ortamların oluşturulmasını ve böylece kadının iş hayatındaki dezavantajlı pozisyonun ortadan kaldırılmasını kapsamaktadır. Bu durumda daha eşitlikçi bir iş ve genel hayat dengesi oluşacaktır (Firestone, 1993:213-218, 246-247). Kısacası biyolojik yeniden üretim rolü kadına ait oldukça ve değişmedikçe kadınların ev içi üretimden koparak kamusal alana girmelerinin kadının sömürülmesinde bir geriletme yaratmayacağını

iddia eden radikal feministler, kadınların biyolojik yeniden üretim sürecine katıldıkları an ev içi üretimin başat aktörü olacaklarının altını çizmektedirler.

Firestone'un biyolojik yeniden üretim meselesine dair önermeleri bazı radikal feministlerce eleştiriye uğramıştır. Üremenin teknolojik yollarla yapılabilecek olması, kadınların insandan ziyade bir araç olarak kabulüne neden olacak ve toplum kadının yalnızca üreme özelliklerini merkeze alacaktır. Bununla birlikte teknolojik üreymeyle birlikte, erkeklerin kadınlar üzerindeki egemenliğinin daha da artacağını iddia eden görüşler de mevcuttur. Bu bakış açısına göre, kadının üreme gücü kendisinden alınırsa annelik gücü de elinden alınmış olacak, hem spermi, hem üreme için kullanılacak teknolojiyi üretecek erkeğin eline tam yetki verilmiş olacaktır. Böylece biyolojik yeniden üretim meselesinde teknolojinin devreye sokulması kadınları özgürleştirmeyecek, aksine erkekleri üreme için kadınlara bağımlı olmaktan kurtaracaktır (Çakır, 2007:450-451).

Delphy ise, patriyarkal üretim ve yeniden üretim sisteminin yıkılmadan kadınların özgürleşemeyeceğini ileri sürmektedir. Bilinen tüm toplumsal sistemlerin merkezinde patriyarkal ilişkilerin olması kadın sömürsünün esas nedeni olduğu için, bu sistemlerin ortadan kaldırılmasıyla tam manasıyla özgür olunacaktır. Tüm toplumsal sistemlerin ortadan kaldırılması ise devrim yoluyla gerçekleşecektir. Delphy'nin temelde vurgulamak istediği, esas olarak kadınların görünmeyen emeğinin aslında kapitalist sistem için değil erkekler için olduğu ve patriyarkal sistemin temelini bu yönde bir ezilmişliğin oluşturduğudur. Delphy (2012:89, 92) bu durumu, aşağıdaki haliyle ifade etmektedir:

“Sosyalist toplumlar dahil olmak üzere, tüm toplumlar, çocukların yetiştirilmesi ve ev içi hizmetlerinde kadınların karşılıksız emeğine dayanırlar. Bu hizmetler ancak bir bireyle (koca) kurulan özel bir ilişki çerçevesinde sunulur. Mübadele alanından dışlandıkları için bir değer taşımazlar. Bunlara ücret ödenmez. Bu hizmetlerin karşılığında kadınların eline geçen, yaptıkları işten bağımsızdır ve onun karşılığı olarak sunulmaz. Yani yapılan işin karşılığı olarak hak edilen bir ücret gibi değil, bir bağış gibi verilir. Kocanın tek yükümlülüğü -ki bu da kuşkusuz kendi

çıkarınadır- karısının ihtiyaçlarını karşılamak, başka bir ifadeyle onun emek gücünün bakımını sağlamaktır.”

Radikal feministler, Delphy'nin patriyarkal ilişkilere yaptığı vurgunun biraz daha ileriye taşınmış haliyle, evlilik kurumunun hem kuramda hem de pratikte reddini savunmuşlardır (Donovan, 2014:269).

Radikal feministler, yürüttükleri tartışmalarda psikolojik faktörleri çoğunlukla merkeze almışlardır. Örneğin, Firestone, Koedt, Crothers ve Ware tarafından yayınlanan manifestoda kadınların erkek egemenliği altında sömürülmelerinin temelinde ekonomik değil psikolojik sebeplerin yattığı ifade edilmiştir:

“Bizler, erkek şovenizminin temel olarak psikolojik ego tatminini amaçladığına, bunun, kendini ekonomik ilişkilerde ancak ikinci derecede gösterdiğine inanıyoruz. Bu nedenle, ne kapitalizmin, ne de başka ekonomik sistemin kadınlar üzerindeki baskının nedeni olduğuna inanmıyoruz; ne de kadınlar üzerindeki baskının saf bir ekonomik devrim sonucu ortadan kalkabileceğine inanıyoruz.” (New York Radical Feminists, 1970:379).

Atkinson da New York radikal feministleri gibi erkeklerin kadınları ezmesinin altında yatan nedeni erkek kimliği psikolojisi ile ilişkilendirerek açıklamaktadır (Donovan, 2014:284).

Radikal feministlere yapılan eleştirilerin temel noktası ise, psikolojik etkenleri diğer etkenlere göre daha fazla merkeze almaları, hatta esas odak noktası olarak kabul etmeleri ve bütün toplumlarda tarihsel süreç içinde biricikleştirmeleri olmuştur (Walby, 2016:15; Hartmann, 1979:10; Hartmann, 2012:173). Halbuki tüm toplumlar aynı pratikleri aynı zamanlarda deneyimlemedikleri gibi, bu pratiklere karşı geliştirmiş oldukları savunma mekanizmaları da farklı olabilecektir. Bununla birlikte radikal feminizmin cinsel şiddet analizlerinin katkısı önemli olmakla beraber kadının istihdamdaki yeri ile ilgili analizlere katkılarının fazla olmadığı söylenebilecektir (Walby, 2016:68).

1.1.3.4. Sosyalist Feminizm (İkili Sistem Kuramı)

Sosyalist feminizm, kadınların karşılıksız ve görünmeyen emeğinin hem kapitalizmin hem de patriyarkanın yeniden üretilmesinin temel belirleyicisi olduğu görüşünden hareket etmektedir (Acar-Savran, 2013:18). Sosyalist feministler, üretim ilişkilerinin sınıfsal sömürüye, yeniden üretim ilişkilerinin ise cinsel ezilmeye yol açtığı görüşünü merkeze alarak mücadelelerini yürütmektedirler (Bora, 2014:51). Bu bağlamda sosyalist feminizm, Marksist feministlerin kadın sömürsünü yalnızca kapitalist sistemle ve de sınıf ilişkileriyle, radikal feminizmin ise yalnızca patriyarkal sistemle açıklamasından ayrılan bir tavır ortaya koymaktadır.

Radikal feministlerin cinsiyeti merkeze alarak vurguladığı patriyarkal ilişkiler ile Marksist feministlerin merkeze aldığı sınıf tartışmalarına ayrı odaklanmak yerine ikisini birlikte ele almayı öneren sosyalist feministler, bu tavırlarıyla “ikili sistem” kuramcıları olarak da adlandırılmıştır. İkili sistem kuramcıları, sınıfsal ve patriyarkal tartışmaların bir arada ele alınmasıyla emek sömürsünün daha iyi açığa çıkacağını ifade etmektedirler. Radikal feministler, tartışmada esas olarak cinsellik, şiddet, kültür, devlet, erkek egemenliği, ataerkil kültür ve ideolojinin yeniden üretildiği alan olarak aile ve diğer kurumları öne alırken, sosyalist feministler ise ev işi (ücretsiz kadın emeği), ücretli çalışma, kültür, devlet kapitalizmin yeniden üretildiği kurum olarak aile ve diğer kurumlara önem vermişlerdir. Bu farklılaşma, ikili sistem kuramcılarının yaklaşımının rotası üzerinde etkili olmuştur (Walby, 2016:17-20; Yaman, 2013:21). Cynthia Cockburn, Heidi Hartmann ve Sylvia Walby ikili sistem kuramcılarından ilk akla gelenler olarak sıralanabilecektir (Ecevit, 2011:36).

Radikal feministlerle sosyalist feministlerin arasındaki en önemli farklardan biri, ataerki/patriyarka biçimini ele alış biçimleri hususunda olmuştur. İki kuram da bu kavramı cinsiyet eşitsizliğini açıklamada bir araç olarak kullanırken, kavramın iki kuramda kapladığı yer aynı değildir. Bu kavrama yaklaşım açısından sosyalist feministleri radikal feministlerden ayıran iki önemli nokta bulunmaktadır. Bu farklılıklardan ilki, sosyalist feministlerin ataerkiyi/patriyarkayı kavrayışındaki farklılıktır. Radikal feministler patriyarkayı bazen ideoloji bazen de biyolojiyle açıklarken, sosyalist feministler patriyarkayı tarihselliğinden koparmadan ele almıştır.

Bu bağlamda patriyarka, toplumsal üretim ilişkileriyle bağlantılı “yapısal bir sistem olarak” yeniden tanımlanmıştır. İki kuram arasındaki bir diğer önemli fark, kadınların ezilmesinin nedenlerinin tartışılması noktasında açığa çıkmaktadır. Radikal feministler, günümüzde cinsiyet eşitsizliğini yalnızca erkek egemenliği sistemi olarak patriyarkayla açıklayıp, feminist mücadeleyi esas olarak ataerkiye karşı verilecek bir mücadele olarak ele almaktadırlar. Sosyalist feministler ise günümüz toplum yapısının esas belirleyicisi olan kapitalist üretim ilişkileri ile ataerkil toplumsal ilişkileri ikili bir şekilde birlikte tartışmaktadırlar. Bu bağlamda sosyalist feministler, günümüz toplumunu ataerkil kapitalizm veya kapitalist ataerki şeklinde kavramsallaştırmaktadırlar (Yaman, 2013:21). İkili sistem kuramcılarının diğer kuramlardan ayıran bu geniş bakış açısı, çalışmada merkeze alınmıştır. Bu bağlamda kadına içkin tüm sömürü biçimleri, kapitalist sistem ve ataerkil sistem ikiliği çerçevesinde ele alınacaktır.

Sosyalist feministlerin Marksist feministlerden ayrılan en önemli yanı ise, kadının sömürülmesi ve ikincil konumu ile ilgili tartışmalarda sınıf analizlerinin yanında toplumsal cinsiyete dair çözümler de yapmasıdır. Marksizm, kapitalist sisteme içkin yorumlarında sistemin özel ve kamusal alanı nasıl ayırttığını ve sebeplerini ele almıştır. Ancak bu ikiliğin toplumsal cinsiyet bağlamında ele alınışı konusunda eksik kalmışlardır (Çakır, 2007:458). Üstelik sosyalist ülkelerde bile pek çok toplumsal problem halledilmişken kadının erkek egemenliği altında ezilmesi meselesinin çözüme kavuşmamış olması kafa karıştırıcıdır. Kapitalist ülke kadınları ile sosyalist ülke kadınları sistemsal olarak birbirinden oldukça farklı pratikler deneyimliyor gibi tahayyül edilse de MacKinnon (2015:28), meselenin aslında öyle olmadığını açıkça tartışmaktadır. Kapitalist ülkelerde kadınların, erkek bakış açısına göre erdemleri dışında pek de mezziyetleri yoktur. Sosyalist ülkelerde ise kadınlar işçilikle özdeşleşmekte ve “kadın” olarak hiçbir alanda var olamamaktadırlar. Sosyalistler kadını ev içine hapsetmekten kurtardığını düşünürken aslında kadının sözde özgürlüğünün kimi kapsadığı oldukça tartışmalıdır. Bu durumu MacKinnon (2015:28-29) şu şekilde ifade eder:

“Kadınlar ev dışında çalışmakta erkekler kadar özgürleşirken, erkekler ev içinde çalışmama özgürlüklerini korumaktadır. Aynı kalıp, kapitalizmde de görülür.

Acil durumlarda kadınların emeği ya da militanlığı gerekince, kadın birdenbire erkekle eşit duruma geliverir, ancak bu eşitlik elbette acil durum sona erene kadar sürer. Feministler, ister feodal, ister kapitalist, ister sosyalist, hangi rejimde olursa olsun, toplumun en alt katmanında olmanın kadınlar için aynı şey olduğu iddiasında değildir. Ne var ki, aralarındaki farklara karşın bu rejimlerin ortak yanı, alttakinin hep alta kalacağıdır”.

Kadın emeği üzerindeki sömürü ilişkilerini hem kapitalizme hem de patriyarkal yapıya bağlayan ikili sistem kuramcıları, bu bağlamda ortaklaşırken bazı yönleriyle de kendi içinde farklılaşmaktadır. Toplumsal ve kapitalist üretim ilişkileri üzerinden bir “ayırma” giden ilk yaklaşıma göre; ideoloji, kültür ve cinsellik alanları patriyarkaya, iktisat veya üretim alanı kapitalizme bağlanmaktadır. Diğer bir ifadeyle, ekonomi kapitalist sistem ile bilinçdışı ise patriyarkal yasalarla düzenlenmektedir. Nitekim bu perspektiften hareket eden Mitchell; Batılı toplumların, kapitalizmin ekonomik tarzı ve patriyarkanın ideolojik tarzı olarak iki özerk alan olarak analiz edilmesi gerektiğini önermektedir (Walby, 1986:33-34; Walby, 2016:18-19). Bununla birlikte Mitchell, kapitalist sistemi ve patriyarkal ilişkileri birbirinden ayırırken liberal, radikal ve Marksist feministleri bazı yönleriyle eleştirmektedir. Bu bağlamda Mitchell, liberal feministler tarafından savunulan, kadınlara daha fazla eğitim ve karşılığında emek piyasalarına katılım hakkının sağlanmasının kadın ve erkekleri eşitlemeyeceğini ifade etmektedir. Şüphesiz kadınlara bireysel özgürlüklerin verilmesi ve vatandaşlık temelli hakların sağlanması kadınların kendini ifade etmelerine olanak sağlayacaktır fakat bu kökten bir değişimi de getirmeyecektir. Mitchell, eleştirilerinde liberal feministleri hedef aldığı gibi aynı zamanda radikal feministlerin önerdiği teknolojik üremenin kadın meselesini çözüme kavuşturacağı görüşünü de reddetmektedir. Ve en nihayetinde klasik Marksist görüşü de eleştirerek olası bir devrimle kapitalizmi ortadan kaldırmanın kadınlarla erkekleri eş değer hale getireceğini ifade etmektedir. Bu eş değerlik, olumlu gibi gözükse de kadının üretken emek piyasasında erkekle omuz omuza çalışması kadının eve döndüğünde erkeğin himayesinde ve arzularını yerine getiren nesne olmayacağı anlamına gelmemektedir (Tong, 2009:125-126). Bu bağlamda kapitalist sistemi ve patriyarkayı ayrı ayrı önemli bulmaktadır. Kadının ne yalnızca ücretli emek olarak işgücüne katılması, ne de yalnızca patriyarkal ilişkiler içerisinde görevlerini

devretmesi yeterli olacaktır. Meselenin iki yönlü çözümü, kadının özgürleşmesi için daha sağlam bir zemin oluşturacaktır.

İkili sistem kuramcılarında olan Delphy de kapitalizm ve patriyarkayı tıpkı Mitchell ve benzer görüşteki diğer ikili sistem kuramcıları gibi birbirinden ayırarak tanımlamaktadır. Fakat diğerlerinden farkı, ev içi üretim sürecinin patriyarkanın maddi temelini oluşturduğunu ifade etmesidir. Batılı toplumların mevcut durumu üzerinden teorisini geliştiren Delphy, kapitalizm ile ev içi karşılıksız üretim ilişkileri yerine kadın ve erkek arasındaki üretim ilişkisini merkeze almaktadır. Çünkü Delphy'e göre, kadının esas düşmanı erkektir; tam da bu nedenle evlilik sözleşmesiyle iş sözleşmesi arasındaki benzerliğe dikkat çekerek kadını kapitalist sistemden bağımsız olarak erkeklerin ev içi üretimde kadının emeğine el koyması sonucunda oluşan yapı içinde sömürülen bir sınıf olarak tanımlamaktadır. Dolayısıyla Delphy'e göre, "*Patriyarkal sömürü kadınların ortak, özgül ve birincil ezilmişliğini oluşturur.*" (Delphy, 2012:110-111; Walby, 1986:37; Acar-Savran, 2013:47). Bu bağlamda Delphy, kadın sömürüsünün temel nedenini erkeklerin ev içi üretim ilişkilerindeki el koymalarına bağladığı için kadın ve erkek arasındaki üretim ilişkisinin çözüme kavuşması kadının özgürleşmesi için gerekli görülmektedir.

Kadın emeğini üretken ve üretken olmayan emek olarak ele alan diğer ikili sistem kuramcıları ise toplumun tüm alanlarında kapitalizm ile patriyarkanın "karşılıklı" ilişkisine yoğunlaşmaktadır. Hartmann ve Walby gibi ikili sistem kuramcıları, bu yönüyle bu iki yapıyı ayrı ayrı ele alan diğer ikili sistem kuramcılarında farklılaşmaktadır (Walby, 1986:34-35; Toksöz, 2011:97-98). Bu bakış açısının önde gelen temsilcilerinden Hartmann, kapitalizm ile patriyarka konusunda Mitchell gibi düşünmekle birlikte, esas olarak bilinçdışı konusunda ondan ayrılmaktadır. Hartmann'a göre, el koyma süreçleri erkeğin kadına dair baskın tutumunun sonucudur (Walby, 1986:42; Walby, 2016:18). Buna göre, kadının erkek tarafından tahakküm altına alınmasının görünümleri olarak, kadınların gelir getirici faaliyetlerden ve mülkten uzak tutulmaları, cinselliklerinin tek eşli evlilikle sınırlanması veya denetlenmesi sayılabilecektir. Çocuk yetiştirme pratiklerinin kadın tarafından yapılması ve çocuğun itaatkar olarak yetiştirilmesi, kadının yeniden üretim pratikleri içinde patriyarkal

ilişkilerin ailedeki yeniden üretimine denk gelmektedir. Bu yapı içinde yetişen çocuk, esas olarak kapitalist sistem için itaatkar bireye dönüşür. Hartmann, kapitalist toplumlarda patriyarka ve sermaye arasında bir taraftan güçlü bağ olduğunu fakat aynı zamanda aralarında gerilimli de bir ilişki olduğundan bahsetmektedir. Çünkü Hartmann'a göre; yapı ve aktör, kadın emeğinin bölüşümü konusunda çatışmaktadır. Erkekler, kadının ev içi üretim sürecinde yer edinerek kendi hizmetinde olmasını arzularken, sermayedar ise kadından işgücü piyasasında yararlanmak ister. Sanayi Devrimi'yle kadın ve çocuk çalışanların emek piyasasında yoğunlaşması, erkeklerin kadınların ev içi tahakkümü yıkma ihtimalini düşünerek aileye tek başına bakacak ücret talebinde bulunmalarına neden olmuştur. Bu taleple birlikte patriyarkal normların ve sermayedarın erkeğin aile ücreti alması ile sonuçlanan mutabakatına karşılık, kadının daha düşük ücretle çalışmaya mahkum edilmesinin kapısı aralanmıştır. Toplumsal cinsiyete dayalı bu ayrışma, esas olarak erkek ile kadın arasındaki ilişkinin maddi ayağını erkek lehine pekiştirirken kadının işgücü piyasasına girmesini hem zorlaştırmış hem de girse dahi daha düşük ücretlere "razı" olmasına neden olmuştur (Hartmann, 2012:180-183; Hartmann, 1979:14-16; Walby, 1986:42-43; Toksöz, 2011:98-99). Bu bağlamda kadının emek piyasalarından dışlanması, dışlanmıyor olsa dahi düşük ücret, kötü koşullar ve ilerleme imkanlarının kısıtlanması gibi yollarla yıldırılması ve/veya aşağılanması patriyarkal sistemin devamlılığı için esastır.

Hartmann (1979:24-25; 2012:198), kadın mücadelesinin başarılı kılınması için sosyalist feministlerce hem patriyarkaya hem de kapitalizme karşı ortak bir mücadele yürütülmesini şart koşmaktadır.

Hartmann'a karşılık Walby ise, kapitalizm ile patriyarkal ilişkiyi uyumlu bir ilişki olarak tanımlamaktadır. Kadının hane içinde erkeğe bağımlı ilişkisi ve işgücü piyasasındaki düşük konumu, esas olarak kadının eve bağımlılığını arttırmaktadır. Walby, kadınların ev içi çalışmasını ifade etmek için patriyarkal üretim tarzı kavramını kullanmaktadır. Delphy'nin analizini çağrıştıran analiziyle Walby; patriyarkal üretim tarzında üretici sınıfı ev kadınları olarak belirlerken buna karşılık üretici olmayan ve sömüren sınıfın kocalar olduğunu vurgulamaktadır (Walby, 1986:42-45, 50-51, 54-55; Toksöz, 2011:99-100). Walby'nin üzerinde durduğu bir diğer husus da kadının emek

piyasasında erkekler tarafından dışlanmasıdır. Özellikle yüksek ücretli işlerde kadının dışlanması, eril dayanışma stratejilerinin başında gelmektedir. Bu noktada yapı içi kurumların da eril dayanışma stratejilerine hizmet ettiğini ve de etkili olduğunu savunmaktadır. Örneğin; sendikalar esas olarak dayanışma ilişkilerinin bir kurumu olmalarına rağmen pratikte kadının emek piyasasındaki eşitsiz konumunu uzun süre destekleyen yapılarıyla dikkat çekmektedir. Feminist eylemlerle sendikaların bu eril tutumu geriletmiş olmakla birlikte patriyarkal yapının devlet ve çeşitli kurumlarla desteklenmiş olması esasen eril tahakkümün sürdürülmesindeki yapı içi dayanışma ilişkilerinin dışı vurumdur (Walby, 1986:243-248; Toksöz, 2011:102). Kısacası kadınların eril tahakküm altına alınması için iki stratejiden biri onları doğrudan emek piyasası dışında tutmak iken diğeri ise düşük ücretlere maruz bırakarak eril egemenliğin devamını sağlamaktır. Devlet ve sendikalar da bu eril egemenliğin devamında aktif rol oynamaktadır.

En nihayetinde toplumun yeniden üretiminde aslında karşılığı olmayan ve de görünmeyen hatta üretken kabul edilmeyen kadının ev içi emeğinin Marksistlerce ele alınmamış olması sosyalist feministlerin temel sorunsalıdır (Donovan, 2014:151). Marksistler emeği yalnızca ücretle ve de artı değer, mübadele değeri, değişim değeri gibi kavramlarla ilişkilendirerek inceler. Marksistlerin kadının ev içindeki karşılıksız ve de görünmeyen emeğine dair bir bakış açısının olmayışı, sosyalist feministleri bu noktaya yoğunlaşmaya sevk etmiştir (Tong, 2009:110-111; Çakır, 2007:462).

1.1.4. Diğer Feminist Yaklaşımlar

Ana-akım feminist yaklaşımlarda ifade edildiği üzere, her bir feminist kuramcı meseleyi farklı şekillerde ele almış ve kadın sömürüsünün nedenlerini ve bu sömürüden kurtulmanın yollarını tartışmıştır. Bu bağlamda birbirinden farklı feminizm türleri ortaya çıkmıştır. Ancak feminizm türleri kuramsal anlamda birbirinden farklılaşsa da kadınlara uygulanan baskının nedenlerinin araştırılması ve eril tahakkümün ortadan kaldırılması hepsinde ortak amaçtır.

Bununla birlikte ana-akım feminist yaklaşımlardan farklı olarak, farklı feminist analizleri birbiriyle ya da ana-akım yaklaşımlarla sentezlemeye çalışan girişimler de

mevcuttur (Walby, 2016:17). İkinci dalga feminist hareketin de itici gücüyle 1980’li yıllardan itibaren toplumsal cinsiyet tartışmalarının boyutları genişlemiştir. 1970’li yıllarda daha çok kadın-erkek farklılığına yoğunlaşan feminist çalışmalar, 1980’li yıllarla birlikte rotasını kadınların kendi aralarındaki farklılıklara çevirmiştir. İkinci dalga feministlerin kadın tanımının Batılı, beyaz ve orta sınıftan kadınları yansıttığı görüşünden hareketle Üçüncü Dünyalı, siyah ve işçi sınıfından kadınların feminizmin dışında bırakıldığı ve kadınlar arası farklılıkların hiçe sayıldığı görüşü yaygınlaşmış bu durum ciddi şekilde eleştirilmiştir (Bora, 2014:41).

Siyah ve Üçüncü Dünyalı feministlerin tartışmalarıyla başlayan süreç, lezbiyenlerin ve işçi sınıfından kadınların katılımıyla daha geniş ve farklı bir boyut kazanmıştır. Diğer feminist yaklaşımlar; lezbiyen, kültürel, anarşist, varoluşçu ve siyah feminizm vb. olarak çeşitlenmektedir.

Diğer feminist yaklaşımlardan lezbiyen feminizmin radikal feminizm içinden doğduğu söylenebilecektir. Radikal feministlerin kadını erkeklerden üstün gören ve kadının bedeni ve ruhunun yüceltilmesine yönelik düşüncesi, lezbiyen feministlerin ortaya çıkmasının nedenlerinden birini oluşturmuştur. 1970’li yıllarla beraber ve devamında kadınlar, üzerlerinde hissettikleri baskıyı salt kadın olmanın dışında lezbiyen olmaktan dolayı da yaşadıklarını öne sürmüşlerdir. Lezbiyen feministler, beyaz ve heteroseksüel feministlerin kendilerini görünmez kılarak dışlayan bir gelenek yaratmalarını eleştirmişlerdir. Lezbiyen feministlerin temel savaşı, cinsiyetçilikle birlikte ırkçılık ve heteroseksüellik üzerine olmuştur. Lezbiyen feministlere göre lezbiyenliğin tercih edilmesi, cinsel tercih olmasının yanı sıra politik bir seçim olma özelliği de barındırmaktadır (Donovan, 2014:301-304; Sevim, 2005:86). Bu düşüncede heteroseksüellik, ataerkil sistemin bir dayatması olarak erkek egemenliğinin açık bir kalesi olarak görülmektedir. Çünkü heteroseksüel ilişkiler içine sıkıştırılan cinsellik, açıkça kadının cinselliğinin doğurganlıkla eşleştirilmesi anlamına gelmektedir. Bu bağlamda kadın-erkek ilişkisi kurarak erkek tahakkümünü yaşamak yerine kadın-kadın ilişkisi kurularak ataerkil sistem reddedilebilecektir (Acar-Savran, 2013:310).

Kültürel feminizm, siyasal değişime odaklanmak yerine daha kapsamlı bir kültürel dönüşümü hedeflemektedir. Eleştirel düşünme ve kendini geliştirme teması

korunmakla birlikte hayatın akıl dışı, sezgisel ve kolektif yönü merkeze alınmıştır. Bu bağlamda Aydınlanmacı liberal teorinin akılcılık, yasal haklar ve salt siyasal kazanımlar düşüncesinden farklılaşmaktadır. Kültürel feministler, kadınlarla erkekleri eşitlemek için benzerliklerin vurgulanması çabası yerine kadınların güç, gurur ve kamusalın yenilenmesi adına sahip oldukları farklılıklara vurgu yapmaktadırlar. Liberal feministler din, evlilik, aile gibi kurumlar hakkında fikir yürütmezken, kültürel feministler bu kurumlar yerine alternatifler düşünmektedirler. Kültürel feminizmin bakış açısı anaerkindir. Dişil değerler tarafından yönetilen, barışseverlik ve işbirliği temelli, kamusal hayatın ve farklılıkların şiddet içermeden yapılandırıldığı ve güçlü kadınlardan oluşan bir toplum hayali kurmaktadır (Donovan, 2014:73-74; Sevim, 2005:60-61).

Anarşist feminizmin en önemli temsilcileri Victoria Woodhull ve Emma Goldman'dır. Goldman, kadının kurtuluşunun oy ve eşitlik hakkı bağlamındaki yurttaşlık hakları ile çözülemeyeceğini ve esas devrimin kadınların ruhsal devrimleri aracılığıyla gerçekleşeceğini savunmaktadır. Bu durumu aşağıdaki şekilde açıklığa kavuşturur:

“Kurtuluş, daha aydınlık ve açık bir geleceğe doğru yorulmadan ilerleyebilmekle gerçekleşir. Eski geleneklerden ve adetlerden sıyrılan, engel tanımayan bir gelişmeye ihtiyacımız var. Kadının kurtuluş hareketi bugüne kadar bu yönde henüz ilk adımını attı. Gücünü toplayıp ikincisini de atacağını umuyoruz. Oy hakkı, eşit yurttaşlık hakları iyi talepler olabilir ama gerçek kurtuluş oy sandıklarında ya da mahkemelerde başlamaz. Kadının ruhunda başlar. ...Eğer kadının kurtuluşu tam ve gerçek bir anlama kavuşacaksa, sevmeyi, sevgili ve anne olmayı kölelik ve tabi olmakla aynı kefeye koyan saçma anlayış yıkılmalıdır...” (Goldman, 1988:133-134).

Bu bağlamda Goldman'ın kadınların kurtuluşunu yine kendilerinin başarısına bağladığı görülmektedir. Anarşist feminizmin önemli temsilcilerinden Woodhull ise evlilik kurumuna şiddetle karşı çıkarak serbest aşkı savunmuştur (Sevim, 2005:63). Bununla birlikte anarşist feministler, devletin ve sistemin tamamıyla yok edilmesini ve kurtuluşun bu sayede gerçekleşeceğini vurgulamaktadırlar (Kabadayı, 2004:60).

Varoluşçu düşünce tarzı, esas olarak feministlerin ilgisini çekmez. Ancak De Beauvoir bağımsız çalışmalarıyla ve varoluşçu düşünce tarzını benimseyen yönüyle bu grupta önemli kabul edilmektedir. De Beauvoir gibi Mary Daly de varoluşçu düşüncenin önemli kabul edilen isimlerindedir (Donovan, 2014:223). De Beauvoir'ın çalışmalarında kimi zaman Sartre'ın etkisinde kaldığı iddia edilmiştir ancak bu konu tartışmalıdır. De Beauvoir'e göre, kadın sorununun çözümü için biyoloji, psikoloji ve tarihsel determinizmin iktisadi determinist yaklaşımının dayattığı insan tanımına gerek yoktur. Varoluşçu düşünce tarzına göre, bu tarz düşüncelerin kabulü varoluştan önce gelen "öz"ü de tartışmasız kabul etmek anlamına gelmektedir. Bu kabul De Beauvoir'e göre, kadınların yazgısının kabulü demektir. Kadın ve erkek arasındaki biyolojik ve psikolojik farkı reddetmeyen varoluşçu düşünce tarzı, esas olarak bu farktan kaynaklanan baskı ve sömürüyü reddetmektedir. Bununla birlikte en önemli karşı çıkış Freud'un "*kadının, üstünlüğü ifade eden erkek cinsel organına sahip olmadığı için toplumsal olarak ikinciliğe mahkum edildiği*" düşüncesinedir (Sevim, 2005:71-73).

Son olarak siyah feminizm, siyah kadınların hem cinsiyetlerinden hem ırklarından dolayı çifte bir sömürüye maruz kalmalarını merkeze almaktadır. Esas sorun ise siyah kadınların beyaz feminist örgütleri içinde de tam manasıyla yer bulamamalarıdır. Farklı renkteki kadınlar, özellikle feminist örgütlere hakim olan orta sınıf beyaz kadınlardan farklı bir kültürel geçmişe sahiptir. Bu bağlamda siyahlar ve diğer renkteki kadınlar, cinsiyetlerinin yanında kendi farklılıklarının göz ardı edilmesiyle yaşadıkları ikincil bir sömürüye karşı çıkmaktadırlar (Donovan, 2014:292).

Çeşitli kıstaslara göre farklılaşan ve diğer feminist yaklaşımlar adı altında yukarıda anlatılan feminizm türlerine ekofeminizm, psikanalitik ve post-modern feminizm gibi türleri de eklemek mümkündür (Çakır, 2007:438).

1.2. Toplumsal Cinsiyet Olgusu ve Toplumsal Cinsiyete İlgili Kavramlar

Feminist literatürde sıklıkla kullanılan kavramların en başında toplumsal cinsiyet kavramı gelmektedir. Tarihsel süreçte ataerki/patriyarka ve devamında toplumsal cinsiyet kavramının kullanılması dolayısıyla günümüzde tüm kavramların birbirinin yerine kullanıldığı görülmektedir. Ancak özellikle kuramcılarının yürüttüğü

çeşitli tartışmalarda kavramların tam olarak birbirini karşılamadığı da ileri sürülmektedir. Bu nedenle üç kavram hakkında da bilgi verilecek, devamında ise toplumsal cinsiyetle ilişkili diğer kavramlar tartışılacaktır.

1.2.1. Toplumsal Cinsiyet/Ataerki/Patriyarka Kavramları

Toplumsal cinsiyet, ataerki ve patriyarka kavramları literatürde sıklıkla birbiri yerine kullanılmaktadır. Bu kavramlar, zaman zaman feminist kuramcılarının kullanım tercihine göre de karşımıza çıkmaktadır. Ataerki kavramı, feminist kuramcılar ve feminist ideolojiyi benimseyenler açısından daha eski ve tarihselliği vurgulayan bir kavram olarak yer etmişken güncel çalışmalarda ve akademide toplumsal cinsiyet (gender) kavramının kullanımı yaygınlaşmıştır.

Ataerkinin sosyal bilimciler arasında bir kavram olarak kullanımının esas olarak bir tarihi vardır (Walby, 2016:38). Ataerkinin kavramsal kökeni, onyedinci yüzyılda siyaset bilimi alanında Thomas Hobbes, Sir Robert Filmer ve John Locke arasındaki tartışmaya dek uzanırken sonraki dönemlerde Adam Smith, Karl Marks ve Friedrich Engels eski aile veya üretim biçimlerini tanımlarken, Max Weber ise sosyolojide eski otorite biçimlerini, daha açık bir ifadeyle erkeklerin evin reisi olma konumlarını kullanarak yönettiği toplumdaki devlet sistemini ifade etmek üzere ataerkiyi kullanmıştır. Ataerki kavramının karşılığı olarak patriyarka/patriarka, pederşahi, babaerki sözcükleri de kullanılmaktadır (Yaman, 2013:20, 23).

Ataerki (patriarchy, le patriarcat, das patriarchat) pater (baba) ve archie (yönetim) sözcüklerinin birleşmesinden oluşmuştur. Bu bağlamda orijinal anlamı “babanın egemenliği”ne denk düşmektedir. Patriyarka kavramının dolaylı olarak dini güce atıfta bulunduğu ileri sürülse de kavramın dolaysız referansı babayadır ve de çoğunlukla ve yaygın kullanımı kapitalizm öncesi toplumsal ilişkileri anlatmak içindir (Yaman, 2013:25). Aile, toplumun ve üretim ilişkilerinin devamı için neredeyse tüm toplumlarda merkeze alınırken aile üyelerinin bir aradalığı ise babanın adıyla olabilmektedir. Bu bağlamda özel ve kamusal alan sınırları bulanıklaşmış, babaların özel ve kamusal alanı birbirine bağlayan ailenin yetkili kişisi olması, ataerki düzenin kurulmasında babalık rolünü önemli bir belirleyici haline getirmiştir (Davidoff,

2002:60). Bununla birlikte günümüzde erkek egemenliği baba egemenliğinin önüne geçmiş gibi gözükmektedir. Güncel haliyle ataerki kavramı, kocaların yönetimi, erkek patronların yönetimi, pek çok toplumsal kurumu, ekonomiyi, siyaseti ve kısacası Mies'in (2012:94) "erkekler ligi" olarak nitelediği yerleri yöneten erkekleri kapsayan kocaman bir yapı olmuştur.

Ataerki kavramı, Marks tarafından aile içi veya ev içi üretim sistemini ifade etmek için kullanılmıştır. Marks ataerkiyi, kadının sömürülmesi meselesinde genel bir ifade olmaktan ziyade özel bir dönemdeki aileyi anlatmak için kullanmıştır. Marks'ın bu dönemin tarihe yayılabileceği gibi bir iddiası olmamıştır. Ataerki kavramı, feminist kuramlarda ve literatürde ise erkek egemen toplumu işaret etmek üzere daha sert bir biçimde kullanılmaktadır (German, 2006:70-71). Kökeni kapitalizm öncesine dayanmakla birlikte (Yaman, 2013:19) genel manada kadınların ezildiği ve sömürüldüğü her türlü eşitsiz cinsiyet ilişkileri sistemini ifade etmektedir (Walby, 2016:39).

Erkeğin kadınların bedeni ve kamusal/özel alan ayrımı olmaksızın bu mekanlardaki her türlü emeğin üzerindeki tahakkümü, ataerki kavramına yüklenen anlamın temelini oluşturmaktadır. Ataerki kavramı günümüzde kullanım açısından yerini yaygın olarak toplumsal cinsiyet kavramına bıraksa da feminist mücadelenin ürünü olması açısından hala önemini korumaktadır (Yaman, 2013:19). Nitekim Walby (2016:12) de patriyarka kavramı ve kuramının kadınların tahakküm altına alınmasını her yönüyle karşılayabileceğine inanmaktadır. Patriyarka, bu tahakküm ilişkilerini, "yaygınlığını ve iç içe geçmişliğini ortaya çıkarmak için olmazsa olmazdır." Bununla birlikte zamanın, sınıfın ve grubun sömürülme biçimleri göz önüne alınarak kavramın şekillendirilip güncellenebilmesi, kullanımından vazgeçilmemesi için bir gerekçe oluşturabilecektir. Walby gibi diğer ikili sistem kuramcıları da çoğunlukla patriyarka kavramını kullanmış ve patriyarka kuramcıları olarak da adlandırılmışlardır.

Toplumsal cinsiyet kavramının yaygın kullanımı ise Ann Oakley'nin "Sex, Gender and Society" (1972) eseri ile başlamıştır. Oakley, cinsiyetin biyolojik, toplumsal cinsiyetin ise toplumsal ve kültürel inşa süreciyle oluştuğunu ifade etmektedir (Acar-Savran, 2013:233-234). Ekonomi, siyaset ve psikoloji başta olmak üzere pek çok

disiplin toplumsal cinsiyet kavramını farklı yönleriyle ele alarak kadını her seferinde yeniden tanımlamıştır. Bu ele alış, aslında üretim-yeniden üretim, üretken emek-üretken olmayan emek, kamusal alan-özel alan, eril-dişil gibi karşıtlıkları sorgulamak niyetiyle yapılıyor olsa da cinsiyet farklarını merkeze alan yapıyla kadın sömürsünü yeniden üreten bir hal almıştır. Yeniden ve yeniden üretilen kadın sömürsü, güncel haliyle toplumsal cinsiyet tartışmaları olarak devam etmekte, yeniden üretilen kadın sömürsünün kökeni ise aile içi ilişkilere dayandırılmaktadır (Bora, 2014:40). Bu bağlamda toplumsal cinsiyet kavramı öncelikle ve yaygın olarak aile içinde neler olup bittiğine odaklanarak kadın sömürsünün esas olarak buradan başladığını vurgulamak için kullanılmaktadır.

Toplumsal cinsiyet kavramı, kadın ve erkeğe biçilen rollerin toplumsal ilişkiler temelli oluştuğunu ve de sonradan oluşturulan bu rollerin değiştirebilir olduğunu anlatmaktadır. Kavramın günümüzde yaygın kullanımı kadın meseleleri üzerinde yeniden düşünmeyi ve daha geniş bir sorun yelpazesini içine almayı başarır gözüke de toplumsal cinsiyet kavramı kadın ve erkek arasındaki eşitsizliği tarihsel süreçten ve yapıdan kopardığı için kendi içinde yansızlık gibi bir çelişki de barındırdığı iddiasıyla zaman zaman eleştirilmektedir (Yaman, 2013:19-20). Bununla birlikte feministler tarafından biyolojik cinsiyeti vurgulamakla ve özcü olmakla da itham edilmektedir (Acar-Savran, 2013:233). Bu ithamların sebebi, ataerki kavramının feministlerce bir mücadele kavramı olarak benimsenmesi, hem kadınların sömürülmelerine dayalı ilişkilerin bütünlüğünü hem de bu ilişkilerin sistemi etkileyen karakterini ifade edebilecek nitelikte olmasına dayandırılmaktadır. Bununla birlikte erkek egemenliği gibi kavramlar biyolojik temelli iken ataerki kavramının tarihselliği ve toplumsallığı ifade etmesi, eleştirenlerin bir diğer gerekçesidir (Mies, 2012:94). Çalışma açısından ise bu kavramlar kıymet açısından farklılaşmazken spesifik durumlar dışında çalışmanın devamında kullanımda birlik olması açısından erkek egemen sistem, toplumsal cinsiyet kavramı ile ifade edilecektir.

Toplumsal cinsiyet, kadınlık ve erkeklik özelliklerinin kültürel inşasını anlatırken toplumsal cinsiyet rolleri ise, kültürün cinsiyete atfettiği görevler olarak ifade edilebilecektir. Kadın ve erkeklere giydirilmiş rol kalıpları etrafında iki cinsin

ayrıştırılması, toplumsal cinsiyetin en somut dışa vurumu olarak karşımıza çıkmaktadır. Çocuğun biyolojik cinsiyetinin³ merkeze alındığı bu ilişkilene türünde birey, bebeklikten başlayıp bütün büyüme evrelerini kapsayan kadın ve erkeklik rolleri çerçevesinde şekillenmektedir (Kottak, 2002:442-443).

Toplumsal olarak kurgulanan cinsiyetçi işbölümüne göre, “ekmeği kazanan erkek⁴”tir. Buna karşılık kadının temel rol alanı ise ev içi ve aileyle sınırlandırılmış ve kadın bu alanlardaki hizmetleri yapmakla yükümlü kabul edilmiştir. Eril toplumun kabulleri üzerine kurgulanmış bu rol dağılımı, ilk etapta teknik bir işbölümü olarak görülse bile esasında daha karmaşık bir içeriğe sahiptir. Bu işbölümü, esas olarak kadının üzerinde oluşturulan tahakkümün mekanlarını ele vermekle kalmamakta, ötesinde kadın üzerinde oluşturulan şiddet, baskı, sömürü ve ayrımcılığın alanlarını da yaratmaktadır. Hatta ötesinde kadının erkeğe mutlak bağımlılığını sağlamaktadır. Bu eril verili durum, kadının kamusal alandaki bütün teşebbüslerinde de kendini ortaya çıkarmaktadır. Bu kabulde birlikte toplum kurgulandığında, kadın her türlü girişiminde eril iktidar alanlarının sonu gelmez direnci ve dışlanmasıyla karşı karşıya kalmaktadır. Kadın, kendi girişimleri sonucunda kamusal alanda bir iş sahibi olsa dahi eril düşünüşün iklimi ona sürekli kadınlığını ve ev içi görev dağılımını hatırlatmaktadır. Bu kabuller, kadının işyeri ile kuracağı ilişkileri de etkilemektedir. İkincil aktör olmaya zorlanan kadın, iş öncelikli bir yapıdan ev-iş öncelikli bir yapı üzerinden düşünmek zorunda bırakılmaktadır. Hatta bu düşünüşe zorunlu bırakılmaktan öte, kadının bu duruma uygun hareket etmesi gerekliliği kabul ettirilmektedir (Bailey, 2014:404-408). Diğer bir ifadeyle, erkeğin yaşadığı sorunlar işyeri ve bağlantılı sorunlarla sınırlı kalırken, kadının yaşadığı sorunlar “ikinci vardiya” veya “çifte mesai” sonucu ortaya çıkacak yeni bir sömürü sürecine kapı aralanması anlamına gelmektedir. Kamusal alana katılan kadınlar, ev içi yeniden üretim rolleri sebebiyle iş ve ev yaşamı arasında ikili bir sömürüye maruz kalmaktadır.

³ Patriyarkal toplumsal normlara göre, biyolojik cinsiyet (rolü) ve toplumsal cinsiyet (rolü) olarak iki cinsiyet biçimi (ve rolü) olduğu kabul edilmektedir.

⁴ Male breadwinner of the family model; genel manada aile üyelerinden birinin ailenin geçimini sağlaması için para kazanması şeklinde açıklanabilecektir. Patriyarkanın şekillendirdiği tipik ailelerde ise erkeğin dışarıda para kazanması, eve ekmek getirmesi beklentisi karşılığında kullanılan bir kavramdır. Erkek ekmek kazanan model şeklinde ifade edilmektedir.

MacKinnon'a (2015:187) göre toplumsal cinsiyet; iktidarı bölen bir sistemdir. Bu sebeple de politik bir sistemdir. Kadınların erkekler karşısındaki dezavantajlılığı çok yönlü ve sürekli. Kadınlar tarihsel süreçte ekonomik olarak sömürüye maruz kalmış, ev içi üretim ilişkilerinde, annelik ve cinsellik konularında zorlanmış ve nesneleştirilmiş, fiziksel ve psikolojik tacizin her türlüyle karşılaşmış, oy ve vatandaşlık hakkı edinememiş, edinebilse de erkeklerle eşit vatandaşlar olduğu imajını yaratamamış, toplumdan tecrit edilmiş ve hemen her manada aşağılanmış. Erkeklerin kadınlara uyguladığı tüm bu durumlarla erkekler, yalnızca erkek oldukları için karşılaşmamaktadır. Geleneksel iktidar kuramları dahi erkeklerin kadınlara uyguladığı her türlü baskıyı ve şiddeti, iktidarı ve iktidarsızlığı tanımlamak için kullanmıştır. Politik ilişkiler de genel manada iktidar tarafından oluşturulmuş ilişkiler ise tüm bu tanımlardan çıkan sonuç, toplumsal cinsiyet ilişkilerinin politik oluşudur.

Ataerki/patriyarka ve toplumsal cinsiyet kavramlarının tarihsel ve yapısal ayrımı ile birlikte cinsiyet (sex) ve toplumsal cinsiyet (gender) kavramlarının da birbirinden ayrılması gerekmektedir. Zaman zaman birbirlerinin yerine kullanılan bu iki kavram, aslında birbirinden farklı anlamlar barındırmaktadır. Cinsiyet, biyolojik olarak kadın veya erkek oluşu belirlerken toplumsal cinsiyet ise kültürel normlar üzerine inşa edilen kadın ve erkeğe biçilen rollere işaret etmektedir. Bu iki kavram arasında ayırım yapılma ihtiyacı "biyoloji kaderdir" ifadesi ile başlamıştır. Cinsiyet, biyolojik anlamda daha kalıcı ve somut bir durumu ifade ederken, toplumsal cinsiyet ise kültürel inşa sürecinden etkilenmekte ve de daha soyut bir durumu ifade etmektedir (Butler, 2014:50).

1.2.2. Feminist İdeoloji Çerçevesinde Toplumsal Cinsiyet Kavramları⁵

1.2.2.1. İktidarın Cinsiyeti ve Cinsel Politika

Toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin kültürel ve toplumsal bir inşa süreci ile gerçekleştiği sıklıkla dile getirilmektedir. Ancak bu inşa sürecinin nasıl bir mekanizma aracılığıyla meşrulaştığı, koruma altına alındığı veya devamlılığının sağlanması için

⁵ Bu başlık altında "Erillik-Dışılık" ve "Cinsiyete Dayalı İşbölümü" alt başlıklarının da açılması düşünülmüş ancak metin içinde sıklıkla bahsedildiği ve tekrara düşülmesinden imtina edildiği için bu kavramlar tekrar ele alınmamıştır.

gösterilen çabanın neler olduğu konusundaki tartışmalar, toplumsal ve kültürel vurguya göre oldukça zayıf kalmıştır. Bu bağlamda toplumsal ve kültürel yanında toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin devamlılığında rol oynayan diğer aygıtların da ele alınması, görünürlüklerini artırmak adına önemli bir çaba olarak kabul edilebilecektir.

Cinsel politika kavramı, en geniş haliyle cinsler arasındaki güç ilişkilerinin politika üzerinden anlatılmasıdır. Buradaki politika, bilinen anlamına yakındır ancak aslında farklı bir çağrışım yapması amacıyla kullanılmaktadır. Politika kavramı, bürokratik bir yapıyı aklımıza getirirken, cinsel politika ile vurgulanan ise güç ilişkileri ve temsiliyet sorunu ile ilişkilidir. Toplum tarafından kabul edilmiş örf, adet ve hukuk kuralları kadını bütünüyle temsil etmediği gibi, devlet ve iktidar uygulamaları da kadının ezilmeye devam etmesine ortam hazırlamaktadır. Cinsel politika, içerisinde ideoloji, biyoloji, toplumbilim, sınıf, ekonomi, eğitim, kaba güç ve din gibi pek çok yapıyı barındırmakta, bu yapılar ise kadının toplumsal konumunun anlaşılabilmesi için temel dinamikler olarak kabul edilmektedir. Ataerkil sistem, bu yapıları doğrudan etkilemektedir. Ataerkil sistemde erkeğin üstünlüğünü kabul eden önyargı sebebiyle erkek daha üstün, kadın ise daha aşağıda bir yerde konumlandırılmaktadır. Ancak yüzyıllardır süren bu sistemin tek başına var olabilmesi mümkün gözükmemektedir. Ataerkilliğin ve onun uzantısı olan kurumların/mekanizmaların toplumsal hayatı ve kadın-erkek ilişkilerini nasıl düzenlediğini anlayabilmek, kadın sömürsünün hangi yollarla meşrulaştırıldığını açığa çıkarmak anlamına gelmektedir (Millet, 2018:49-104). Toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin yalnızca kendi başına bir toplumsal ve kültürel inşa süreciyle ortaya çıktığını düşünmek pek de akılcı gözükmemektedir. Bu bağlamda toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin arka planındaki erkek iktidarının destekleyicilerini irdelemek gerekmektedir.

Toplumsal cinsiyet eşitsizliğini cinsel politika kavramıyla açıklayan görüşe göre, bu kavramsallaştırmayla birlikte toplumsal cinsiyeti tanımlayan politik bir cinsellik kuramı oluşturmanın yanı sıra toplumsal cinsiyet merkezli politikaya ilişkin bir cinsellik kuramı da oluşturulacaktır. Bu perspektifle, eril iktidarın toplumsal cinsiyet bağlamında cinsel açıdan erkeklerin istekleri doğrultusunda şekillendiği ve iktidar aracılığıyla toplumsallaştığı kabul edilmektedir. Erkeklik ve kadınlık, içinde

görünenden çok daha fazla anlam barındırmakta ve yaşanan tüm toplumsal, siyasi, kültürel, ekonomik ilişkiler ve bölüşüm ilişkileri bu kavramlara yüklenen anlamlar çerçevesinde şekillenmektedir. Kapitalist ülkelerdeki servet dağılımı dahi kadınlık ve erkeklik üzerine inşa edilirken, servete sahip olmak erkeklikle, servete sahip olmamak ise kadınlıkla özdeşleştirilmektedir. Bununla birlikte cinsellik, ilk toplumlardan günümüze en çok tartışılan ve kadın erkek ilişkilerinin sömürü temelini oluşturan bir mesele olarak öne çıkmaktadır. Erkeğin kadın üzerindeki egemenliği ve şiddeti genellikle cinsellik üzerinden türemektedir (MacKinnon, 2015:154).

Erkeklerin kadınlar üzerinde her türlü yolla oluşturdukları hegemonyasının ilk formlarının, bir hukuk temeline dayanmadan kültürel ve toplumsal inşa süreciyle oluştuğu bilinmektedir. Özel alan olarak nitelenen ev içi ve toplumsal ilişkilerden, dolayısıyla gündelik hayatın içinden başlamak suretiyle henüz devlet uygulamaları ve yasalar yokken kadın-erkek arasındaki sömürü ilişkileri başlamıştır. Bu durumda modern haliyle bakıldığında, cinsel politika konusunda devletin rolünün ne olduğu ve eril iktidarın nasıl devlet iktidarı haline geldiği tartışması önem kazanmaktadır. Kuram temelli bakıldığında, ne liberalizmin ne de Marksizmin kadın ve devlet arasında özel bir ilişki kurmadığı açıktır. Feminizm de erkek hegemonyası ile ilgili pek çok tartışma alanı açarken devletin cinsiyet hiyerarşisi içindeki rolünü incelemek konusunda eksik kalmıştır. MacKinnon, devletin cinsiyet hiyerarşisi içindeki rolünün incelenmesini gerekli kılar ve bu konuda sorduğu sorulara cevap aramak suretiyle meseleyi tartışırken, sorduğu soruların cevapları verilmediği sürece feminist hareketin başarıya ulaşamayacağını, aynı zamanda bu hareketin devlet ve erkeklerin gücünün artmasına katkı sağlayacağını vurgulamaktadır. Bu durumu MacKinnon (2015:187-188) açıkça tartışmaktadır:

“Toplumsal cinsiyet bağlamında devletin güvenilirliği, güç kaynakları, gerçek yaptırım gücü nedir? Bir dereceye kadar erkeklerin çıkarlarından bağımsız mıdır, yoksa bu çıkarların başlı başına bir ifadesi mi? Eril çıkarları oluşturup, bunları kendi biçimi, dinamiği, toplumla ilişkileri ve özel politikaları aracılığıyla hizmet eder mi? Devlet kadının ezilmişliği üzerine mi kurulmuştur? Devlet, güçsüzlükleri üzerine iktidar kurduğu bir grubun çıkarlarına hizmet edebilir mi? Sosyalizmde olduğu gibi, devlet ve

toplum arasında farklı bir ilişki olması bir şey değiştirebilir mi? Eğer değiştiremiyorsa, erkeklik devlet biçiminin doğasında mı bulunmaktadır yoksa başka türlü bir devlet biçimi, başka bir yönetim modeli tasavvur edilebilir mi? Bu soruların cevapları verilmediği sürece, feminizm her seferinde devlete kadınların çıkarları için kullanılmak üzere daha fazla güç vermek ile toplumdaki denetimsiz gücü erkeklere terk etmek tercihleri arasında sıkışıp kalmıştır. Kadınların genel olarak cinselliğe razı olduğu varsayımının değişmemesi gibi, kadınların bu yönetime de boyun eğeceği varsayılmaktadır. Feminizmin sorusu şudur: Kadınların bakış açısıyla devlet nedir?”

Bu bağlamda öncelikli olarak kadın ve erkek bakış açısıyla farklı devlet tasvirlerinin yapılabileceği açığa çıkmaktadır. Demek ki toplumsal, kültürel, ekonomik, siyasi ve hukuki ilişkilerin düzenlenmesinde ve gerektiğinde yaptırım uygulanmasında gücü elinde bulunduran devlet mekanizması, özelde kadın-erkek ilişkilerinin düzenlenmesinde ve özgürlük alanlarının tanımlanmasında da başat aktördür. Bu kabulden sonra önemli olan devletin kadın-erkek ilişkilerinin düzenlenmesindeki etkinliğinin ne ölçüde ve hangi yollarla gerçekleştiğini açığa çıkarmaktır. Bununla birlikte bir iktidar biçimi olan hukukun da sürece katkısının nasıl ve ne yönde olduğunu anlamak önem kazanmaktadır.

Devlet, esas olarak cinsiyet ve toplumsal cinsiyet konularıyla ilgili sanıldığından daha çok ideolojik etkinliklerle uğraşmakta ve cinselliği denetlemeye çalışmaktadır. Mekansal ve içeriksel yönden oldukça çeşitli olan bu etkinlikler, Çin’de doğum kontrolünden, İran’da kadınların zorunlu örtünmelerine ya da Sovyetlerin ücretli işte çalışan kadınların sayısını artırmaya yönelik çabalarına kadar değişiklik göstermektedir. Devlet; cinsiyete dayalı işbölümü, tecavüz ve kürtaja dair düzenlemeler, eşit fırsat politikaları gibi konularda da etkinlik göstererek gerekli durumlarda müdahale etmektedir. Tüm bu faaliyetler, cinsel politikanın oluşturulması açısından büyük bir destek sağlamaktadır. Ancak devlet desteği yalnızca kadın ve erkek ilişkilerini doğrudan düzenlemekle kalmamakta, işyerlerini ve aileleri düzenlemek, okullar açmak, evler inşa etmek yoluyla da dolaylı yoldan devam etmektedir. İşyerleri, okullar, özel alanın temel mekanı evler ve bu mekanı yuvaya dönüştüren aileler ilk bakışta sürece katkı sağlamıyor gibi gözükse de sömürü ilişkileri üreten yanlarıyla önem kazanmaktadır.

Bununla birlikte devlet tüm bu yapıyı düzenler, denetler ve yeni alanlar açarken hegemonik erkekliği de kurumsallaştırmaktadır. Karşılığında ise yine denetlemek için büyük bir çaba sarf etmektedir (Connel, 2016:190-193). Bu bağlamda devletin toplumsal cinsiyet eşitsizliği üretmedeki rolü bir kısır döngüye girmektedir. Devlet, hegemonik erkeklikle mücadele ediyor gibi gözükse de aslında bu hegemonyayı destekler bir hal almaktadır.

Feminist perspektifle, devlet erildir. Bununla birlikte bir iktidar biçimi olarak hukuk ve hukuk metinleri olan yasalar da eril özellikler taşımaktadır. Mevcut yasalar göz önüne alındığında, yasaların da kadınları erkeklerin gördüğü şekliyle gördüğü ve davrandığı açıktır. *“Hukuk hakimiyeti ve erkeklerin hakimiyeti aynı şeydir. Hukukta somutlaşan devlet iktidarı toplumun her alanında eril iktidar olarak varlığını sürdürürken, erkeklerin kadınlar üzerindeki iktidarı da gene toplumun her katında devlet iktidarı olarak örgütlenmiştir.”* Günümüz liberal devletinin kendi bakış açısı da düşünüldüğünde, tüm düzenlemelerin ve pratiklerin erkek cinsinin çıkarları doğrultusunda oluşturulduğu görülecektir. *“Devletin resmi standartları eril görüş açısının tasarımı olarak özetidir”* (MacKinnon, 2015:188, 197).

Devletin, iktidarın ve iktidarın bir uzantısı olan yasaların eril özellikler taşıması gibi iktidarın dili de eril kabul edilmektedir. Bunun en açık örneklerinden olan “devlet baba” ifadesi, ataerkil devlet yapılanmasının en açık örneğidir. Devlet ve iktidar, gücü ve kudretiyle tıpkı hane içindeki mutlak güce sahip baba veya koca gibi eril davranışlar sergilemektedir. Bununla birlikte devlet, özellikle sosyal devlet, toplumda her anlamda adaleti sağlayan ve vatandaşlarını eşit ölçüde, gerektiğinde ise dezavantajlı grupları daha fazla koruyan ve de kollayan yapısıyla öne çıkmaktadır. Böylesine olumlu özellikler sergileyen bir yapının erkek cinsiyetle özdeşleştirilmesi ise tesadüf değil, aksine ilk toplumlardan beri karşılaşılan olumlu olan özelliklerin erillikle bağdaştırılması geleneğinin devamı olarak kabul edilebilecektir.

Kamusal alan, modern dünyada cinsiyet açısından heterojenleşirken, öncesinde kamusal alanın tam manasıyla erkek egemen olduğu söylenebilecektir. Ancak modern dünyada kamusal alanın heterojenleşmesi, davranış kalıplarının ve cinslerden beklenen söylemlerin ve imajlarının da her durumda heterojenleştiği anlamına gelmemektedir.

Politika, bu durumun en iyi örneklerindendir. Politikada erkeklerin erkekliklerini silmeleri hiçbir zaman beklenmezken estetik, giyim kuşam ve jargonla ilgili ifadeler eril bir görünüm sergilemektedir. Söylemlere ve geniş kitlelere hitapta kullanılan jest, mimik ve söylemler savaşı ve destansı bir tarzda yapılmaktadır. Masaya vurulan yumruklar, sert ses tonu ve yeri geldiğinde tehdit edici söylemler göz önüne alındığında kadınların kamusal alana girmelerinde net engeller olmasa dahi belli davranış kalıplarına bürünmeleri gerekliliği açığa çıkmaktadır (Agacinski, 2015:200-201). İktidar ve organlarının eril yönü ağır basarken, esas olarak kamusal alanda genel manada bir erillik sezilmektedir. Günümüzde kadının kamusal alana katılımı artarken, bu durum emek piyasalarının eril yönünü silikleştirmemiş, aksine kamusal alana katılan kadınların erilleştiği veya erilleşmek koşuluyla kamusal alanda tutunabildiği sonucu ortaya çıkmıştır. Kadın bu uyumu sağlamazsa kamusal alanda var olması mümkün gözükmemektedir.

Kamusal kurumların ve onların örgütlenme biçimlerini oluşturan yapının şiddet içerikli olması da dikkat çekicidir. Kurumları yönetenler ve işleri kadınların üst düzeylere ulaşmasını oldukça güçleştirecek şekilde düzenleyenler, sayısal çoğunlukta olan erkeklerdir. Kolektif anlamda kurumları, bireysel anlamda erkekleri ifade eden yönetsel yapı, kadınlara zayıf oldukları gibi damgalar vuran haliyle öncelikle psikolojik şiddet yoluyla kendini gerçekleştirmektedir. Bununla birlikte kazanç dengesi veya kaynaklar göz önüne alındığında ise, maddi unsurların kadın ve erkek arasında erkeklerin lehine olacak şekilde dengesiz dağıldığı görülecektir (Connel, 2016:165). Bu bağlamda kadının kamusal alana girene kadar yaşadığı sorunların yanına bir de emek piyasalarına girdikten sonra yaşadığı sorunların eklenmesi gerekmektedir. Kadın, emek piyasalarına girene kadar birçok engelle karşılaşmasının yanı sıra ücretli emek haline geldikten sonra da psikolojik ve fiziksel şiddetin çok yönlü bileşkesi içinde dezavantajlı duruma gelmektedir. Kadının ücretli emek haline geldikten sonra yaşadığı sorunların kökeninde, çoğunlukla iktidarın eril bir yapıda olması yatmaktadır.

Bu bağlamda devlet toplumsal ve kültürel inşa sonucu ortaya çıkan toplumsal cinsiyet temelli ayrımcılığı ortadan kaldırmayı hedeflemek yerine var olan üzerinden kadının davranış biçimini belirlemekte ve bunu yasalar aracılığıyla meşrulaştırmaktadır.

Neticede toplum baskısı eril yasalarda üstü örtük bir şekilde devamlılığını sağlamaktadır.

Tüm bu anlatılar ışığında feminizmin, devlet ile toplum arasındaki ilişkilere ve cinselliğe, özgür bir toplumsal belirleyicilik kuramıyla yaklaşmaması hususunda eksik kaldığı söylenebilecektir. Bu bağlamda hukuki ilişkilerin taraflar arasında nasıl düzenleneceği ile ilgili bir kuram eksikliği oluşmaktadır. Böyle bir kuram olması halinde, iktidarın toplumsal cinsiyet kuramlarıyla belirlendiği bir ortamda hukukun bir iktidar biçimi olarak nasıl işlediğini anlamanın mümkün hale gelme ihtimalinin olduğu ifade edilebilecektir. Bu perspektiften hareketle, devletin gücünün ne olduğu, toplumsal olarak nereden kaynaklandığı, kadınların yasayla nasıl tanıştığı ve yasaların kadınlar için ne anlama geldiği, yasaların devletin ve eril iktidarın meşrulaşmasını nasıl sağladığı gibi konular açıklığa kavuşacaktır. Bahsi geçtiği şekilde özgün bir kuram oluşmadığı ve soruların cevapları alınamadığı için feminist uygulamalar, bir yandan liberal diğer yandan ise Marksist kuramlar arasında sıkışıp kalmıştır. Liberal kuram, bedenden sıyrılmış aklı, Marksist kuramlar ev içi üretimden kurtardığı ancak özgürleştiremediği kadını temsil ederken yasalar bu ideolojileri meşrulaştırmış ve kadına açılan alan bu kadarla sınırlı kalmıştır (MacKinnon, 2015:185-186).

1.2.2.2. Özne-Nesne ve Öteki Kavramları

De Beauvoir'ın genel manada feminist kurama bağımsız katkıları olmakla birlikte kadının kültürel ve politik statüsünü açıklamak için varoluşçu bir perspektif kullanması, bu katkıların en önemlisi olarak kabul edilmektedir. Atakül kodların yoğun olduğu toplumlarda akla gelebilecek tüm olumlu yönlerin erillikle, olumsuz yönlerin ise dişillikle özdeşleştirilmiş olması, De Beauvoir tarafından gözden kaçırılmamıştır (Donovan, 2014:232). De Beauvoir'e göre; esas, mutlak ve özne kişi erkek, esas olmayan ve nesneyi oluşturan "öteki"ler ise kadındır. Bu durumu aşağıdaki haliyle özetlemektedir:

"...Kadın, erkek neye karar verirse odur; bu yüzden de ona, erkeğe özellikle cinsel yanı ağır basan bir varlık gibi gözüktüğünü belirtmek üzere 'dişi' sıfatı verilir: erkek için kadın tepeden tırnağa cinselliktir, erkek için öyle olduğuna göre de, bu onun

mutlak değeridir. O, kendine göre değil, erkeğe göre belirlenip ayrılmaktadır; özsel (temel) varlığın karşısındaki özsel olmayan varlıktır. Erkek Özne'dir, Mutlak Varlık'tır: kadınsa Öteki Cins'tir." (De Beauvoir, 1993:17).

Marks'ın temel vurgularından olan işçi sınıfının emeğine ve ürününe yabancılaşması gibi De Beauvoir de kadının öteki olarak kimliğine ve zaman zaman kendi bedenine yabancılaştığını iddia etmektedir. Kadın biyolojisi ile ilgili olan menstrüasyon, hamilelik ve doğumun erkeğin deneyimlemediği, kadının ise kendine yabancılaştığı ve tüm enerjisini alan dönemler olduğunu söylemektedir (Donovan, 2014:233).

Tarihsel süreçte kendisine dayatılan "ötekiliği" içselleştiren kadın, bu içselleştirmeye beraber "ben" olmaktan çıkarak erkekler tarafından görüldükleri ve görülmek istedikleri beden ve ruha bürünmektedir. De Beauvoir (1993:23) bu durumu;

"Her bireyin kendini bir özne gibi ortaya koyma eğiliminin yanında, bir de özgürlüğünden kaçma, kendini nesne haline getirme eğilimi vardır: buyusa çok zararlı bir yoldur, çünkü o zaman, edilgin, yabancılaşmış, yitik bir birey durumuna düşen birey, yabancı istemlerin kurbanı olur, aşkınlığından kopar, her türlü değerden yoksun kalır. Ama aynı zamanda kolay bir yoldur da: böylece, tam anlamıyla yüklenilen bir yaşamın yaratacağı bunalım ve gerilimden kurtulunmuş olur. İşte bu nedenlerle kadın, çoğu kez Öteki varlık olmak hoşuna gittiği için özne olma hakkına sahip çıkmamaktadır." şeklinde ifade etmektedir.

Kadınların ben olmaktan çıkarak bedenen ve ruhen ötekiliği kabul etmesinin nedeni, kendi hayat sorumluluklarını alan özne olmak yerine korunan bir nesne rolünün getirdiği avantajlardan yararlanmak istemesine dayandırılmaktadır (Donovan, 2014:236). Edilgen ve pasif olmak kadın sömürsünün temelini oluştursa da bazı zamanlarda avantaja dönüşebilmektedir. Etken ve aktif taraf olarak kabul edilen erkekler, emek piyasalarının ve ailelerin maddi geçimini sağlamanın başat aktörleri olarak en azından maddi geçimin sorumluluğunu alıyor gibi gözükmektedir. Bu bağlamda emek piyasalarına girişte ve emek piyasalarında aktif çalışanlar olarak birçok

engelle ve zorlukla karşılaşılan kadının erkek egemen söylemi de kabulü daha kolay gerçekleşmektedir.

Erkek, toplum gözünde özerk, bütün ve üretici bir varlıktır. Kadın ise erkek varlığı üzerinden tanımlanan diğer bir tür olarak kabul edilmektedir. Kadın diğer bir tür olarak ataerkil toplumun esas üyelerinin baba veya koca olarak kendilerini tamamlamalarını beklemektedir. Kadın, ilkel topluluklarda nesne gibi kullanılmış, sop ya da geniş aileler tarafından değiş tokuş edilmiştir. Modern toplumlarda ise değiş tokuş kavramı yerini kız almak ve kız vermek gibi kavramlara bırakmıştır. Kadın, toplumun kendisine yüklediği tüm nesnel görevleri sessizce yerine getirerek bu görevleri kocaya hizmet olarak içselleştirmektedir. Bu bağlamda erkek de kendi rolleri gereği kadına armağanlar almak, boşandıkları zaman nafaka vermek ve geçimini sağlamakla yükümlü kılınmaktadır. Daha açık bir ifadeyle, toplum tarafından kocanın hizmetine verilen kadına olan borçlar erkek tarafından ödetilmektedir (De Beauvoir, 2010:12-13). Kadının değiş tokuşu/alınıp verilmesi ile başlayan ve ev içi rollerle beraber kocanın neredeyse tüm isteklerini gidermeyle devam eden süreçte kadın evdeki diğer nesnelere arasında başka bir nesne haline gelmektedir.

Kadın-erkek ilişkilerinin meşrulaşmış mekanı olan yuvalarda kadın her gün bu mekanı aynı rutinlikle yeniden üretmektedir. Kadının yuva yaptığı mekanda çocuklar ve mobilyalar arasındaki sıkışmışlığı, erkek açısından akşamları kamusal alandaki tüm yorgunluklarından arındığı dinlenmenin merkezi haline gelmektedir. Kadının vücudu satın alınmış bir nesne olarak kabul edilmekte, bu bağlamda ise erkek, kadın bedenini dilediği gibi işletebileceği bir sermaye gibi görmektedir. Kadın da bu fikri benimsemiş ve geleneksel ahlakın da dayattığı üzere kendine baktırma hakkına sahip olduğunu düşünmüştür. Bu hak kendisine verilmişken, evlilik kadın açısından birçok kez kurtuluş olarak görülmektedir. Çünkü kadına layık görülen işler genellikle daha düşük ücretli ve verimsiz olduğundan kendine baktırmayı seçmek daha rasyonel gözükmektedir (De Beauvoir, 2010:16-17).

1.2.2.3. Rızanın Üretimi ve Kadınların Yabancılaşması

Kadın, eril egemenlik sınırları içerisinde hayatını sürdürürken neredeyse tüm yaşamı boyunca kimi zaman rıza göstererek, kimi zaman kendisi rıza üretim alanları inşa ederek, kimi zaman ise rızası olmaksızın çok yönlü bir yabancılaşma içerisine girmektedir. Bu yabancılaşma, tek yönlü ve kolay tarif edilecek nitelikte olmasının aksine çok yönlü ve katmanlı bir yapıya sahiptir. Kadının yabancılaşma duygusu ile sıklıkla karşılaştığı yer mekansal olarak özel alan olurken, rızanın üretimi ise temelde ev içi üretim, aile ve beden üzerinden gerçekleşmektedir. Bununla birlikte kadınların yaşadığı entelektüel yabancılaşma, toplum içinde ve kamusal alanda açığa çıkmaktadır.

1.2.2.3.1. Ev İçi Üretim ve Yabancılaşma

Kadının özel alandaki yabancılaşması, ev içi üretim ilişkilerinden ve aileden başlamaktadır. Kadınların esas faaliyet alanı olarak görülen ev içi üretimdeki emeklerinin karşılığı yoktur ve genellikle görünmeyen emek olarak da adlandırılmaktadır. Ev içi üretimin “karşılıksız” bir emek harcama biçimi olduğunun anlaşılmasının ve politik bir sorun olarak anılmamasının en önemli sebeplerinden birinin, ev içi üretimin “sevgi” temelinde yapıldığının düşünülmesi olduğu ileri sürülmektedir. Kadının kendisine en yakın gördüğü ve sevdiği erkeklere/kocalarına ve çocuklarına sevgilerini göstermelerinin en önemli yolunun karşılıksız emeklerinden geçtiği düşüncesi oldukça yaygındır. Bu haliyle, görünmeyen ve karşılığı olmayan emek, “sevgi karşılığı çalışma” olarak nitelenmektedir (Acar-Savran, 2013:19).

Kadın, esas olarak toplumsal olarak sürekli doğrulanmak ve kimliğini bunun üzerine kurgulamak zorunda bırakılmaktadır. Bu doğrulanış, kadının hapsedildiği özel alan içerisindeki meziyetleri ile gerçekleşmektedir. Yuvayı yuva yapan ve bu mekana sahip çıkan, devamlılığını sağlayan ve çocukları aracılığıyla yeniden toplumsal üretimi gerçekleştirenlerin kadınlar olduğu görüşü neredeyse tüm toplumlarda hakimdir. Yuvaya sahip çıkmak ise esas olarak ev içi üretimle sağlanmaktadır. Nitekim kadının, *“bir yardımcı tutsa bile elini hamura sokuşu da bundandır. Göz kulak olarak, denetleyerek, eleştirerek, uşakların yarattığı sonuçları kendine mal etmeye çalışır. Toplumsal doğrulanışını, evinin yönetiminden alır; görevi aynı zamanda, beslenmeye,*

giysilere ve genel çerçeve içerisinde, aileye dayanan topluma göz kulak olmaktır.” (De Beauvoir, 2010:50).

Marksist kuramın en önemli destekçilerinden Engels’in, kadınların kullanım değeri üretiminden değişim değeri üretimine geçişleriyle, diğer bir ifadeyle özel alandan kamusal alana transferleriyle sömürülerinin azalacağı iddiası ise oldukça tartışmalıdır. Engels’in kadın sömürüsünün önüne geçilmesi için önerdiği kadınların üretim alanında yer alması, aslında Marks’ın yabancılaşmanın olmadığı bir dünya ütopyası ile çelişiyor gözükmektedir. Marks, üretim alanını yabancılaşmanın merkezi olarak belirler ve olası bir devrimle ortadan kaldırılması gereken bir yapı olarak görürken, Engels’in kadınların kurtuluşu için bu mekanları çözüm olarak görmesi, kadınların özel alanda yaşadığı yabancılaşmaya bir yenisinin eklenmesi anlamına gelmektedir (Donovan, 2014:150).

Bu bağlamda Marks ve Engels başta olmak üzere Marksist feminizmin kör kaldığı esas noktanın, ücret karşılığı çalışmayan kadınların da yabancılaşma duygusunu yaşayabilecek olması hususunda olduğu ifade edilmektedir. Kadının emek piyasalarına katılması halinde erkek işçiler gibi yabancılaşma yaşayabileceği Marksist feministlerin kendi aralarında tartıştığı konulardan olurken, emek piyasalarına katılmayan kadınların yabancılaşma teorisinin içinde değerlendirilmemesi kuramın en eksik yönü olarak eleştirilmektedir (Çakır, 2007:465-466). Bu durum Marks’ın ev içi üretimi üretken emek olarak görmemesinden kaynaklanmaktadır. Sosyalist feminist kuramcılar bu eksiklikten hareketle, Marks’ın yabancılaşma teorisini temel alarak kadınların ne şekillerde yabancılaştığı üzerine fikir yürütmüşlerdir.

Kapitalist toplumlarda evin ve ev içi üretimin kadının yabancılaşmasındaki yerini tartışan iki karşıt görüş bulunmaktadır. Bu görüşlerden ilki, evin ve ev içi üretimin kadının yabancılaşmasına katkıda bulunan biricik yer olduğu iddiasını taşımaktadır. Karşıt görüşe sahip olanlar ise evin ve ev içi üretimin yabancılaşmadan, en saf ve temiz kalan tek yer olduğunu iddia etmektedirler. Bununla birlikte Engels’in kadınların üretken işgücü olarak özgürleşeceği iddiaları üzerinden yürütülen özel alan mı yoksa kamusal alan mı daha çok yabancılaştırır tartışmalarını merkeze alan görüşler de mevcuttur.

Kapitalist toplumlarda özel alanın/evin tek yabancılaşmamış yer olduğunu savunan görüşü destekleyenlerden Sontag, ailenin yabancılaşmadan en uzak kurum olduğunu ve de evin insani ilişkilerin bozulmadığı tek mekan olarak kaldığını ifade etmektedir. Bu mekan sıcaklık, güven, diyalog, rekabetsizlik, cinsel zevk gibi pek çok insani ilişkiyi içinde barındırması sebebiyle “yabancılaşmamıştır” (Donovan, 2014:153).

Zaretsky ise, kapitalizmin yükselişi ile birlikte proleterleşme sürecinin başlayarak özel ve kamusal alanı ayrıştırdığını ve toplumsal emeğin “şeyleşerek” tek kişisel ve öznel var olma alanının özel alan olduğunu vurgulamaktadır. Ancak özel alanın bu kişisel ve öznelliğine rağmen özel alan-kamusal alan ayrışmasının neticesinde ev kadınları ve annelere verilen yeni görevlerin, kadının yabancılaşmasının esas olarak başladığı nokta olduğunu iddia etmektedir. Bu ayrışmayla beraber duygusal ve kişisel ilişkiler alanını ayakta tutma sorumluluğu, bu ikiliğin kadınların üzerine doğrudan çökmesi anlamına gelmektedir. Bu bağlamda Zaretsky’e göre kadınların duygusal hayat, erkeklerinse var olma mücadelesi ile özdeşleşmelerinin esas nedeni kapitalist sistemdir. Foreman da Zaretsky ile benzer bir düşünce paylaşarak kadınların duygusal hayatın ve insani ilişkilerin sürdürülmesinden tek sorumlu kişi yapılmalarının yabancılaşmayı doğurduğunu ifade etmektedir. Bu durum De Beauvoir’ın “Öteki” kavramı ile de kendini ortaya çıkarırken, kadınlar bu yolla aşağılanmakta ve kadınlığa içkin yabancılaştırıcı bir toplumsal cinsiyet yapısı oluşmaktadır (Donovan, 2014:154-155).

Marksizmin gözden kaçırdığı en önemli noktalardan biri olan kapitalist toplumlarda kadınların erkeklere göre daha ağır ve çok yönlü bir yabancılaşma yaşadığı fikri (Costa ve James, 1975:33), Zaretsky ve Foreman gibi diğer sosyalist feministler tarafından da sıklıkla tartışılmış ve ev içi alan, kadınlar için doğrudan yabancılaştırıcı bir alan olarak vurgulanmıştır. Zaretsky ve Foreman gibi Eisenstein de başlangıçta hür irade olmaksızın bir gruba yüklenen her görevin yabancılaştırıcı olduğunu ve verili durumda cinsiyete dayalı işbölümünün özellikle kadınlar için özgürce yapılmış bir seçim olmamasından hareketle kadınların yabancılaşmanın merkezinde durduğunu ifade etmektedir. Erkekler yaşadıkları yabancılaşmadan kurtulmak adına özel alana ve

kadınla olan ilişkilerine sığınırken bu ilişki ağı kadın için yabancılaşmanın esas olarak üretildiği yer olarak kabul edilmekte, kadınların kendi kimliklerini, başkalarının ihtiyaçlarını karşılamaya yarayan araçlar olarak tanımladığı ifade edilmektedir (Donovan, 2014:155-156; Çakır, 2007:465-466).

Costa ve James (1975:32-33, 76-77) ise bu tartışmaların yanı sıra, kadınların emek piyasalarına katılarak özgürleşecekleri düşüncesini tartışmaya açmaktadır. Ücretli emeğin yaptığı işler -Marksist teoride ele alındığı haliyle- her ne kadar yabancılaştırıcı olsa da kolektif olması sebebiyle ev içi üretimden daha az yabancılaştırmaktadır. Ev işlerinin önemsizliği ve tekrar ediciliği, yabancılaşmaya neden olan en önemli faktörlerdendir. Ancak yine de kadının ücretli emek olarak emek piyasalarına katılıyor olması, kadın sömürsünü ve yabancılaşmasını kökten ortadan kaldıran bir durumu da ifade etmemektedir. Hatta kadının emek piyasalarına katılıyor olması, onun ikili bir yük altında kalmasına sebep olacaktır. Bu bağlamda Engels'in Marks'ın kadınlara montaj bandında kölelik olarak adlandırdığı ücretli emek olmayı önermesi, esas olarak özel alandaki görevlerden kurtuluş anlamına gelmemektedir. Bu bağlamda kadının erkeğe göre çok yönlü bir yabancılaşma içinde olduğu söylenebilecektir. Kadın, ister emek piyasalarına katılıyor olsun, isterse ev içi üretimle sınırlandırılınsın, kadının yabancılaşması erkekten daha keskin ve katmanlı olarak açığa çıkmaktadır.

1.2.2.3.2. Beden, Annelik, Cinsellik ve Yabancılaşma

Kadının özel alandaki yabancılaşması, ev içi üretimle birlikte beden, annelik ve cinsellik üzerinden çeşitlenmekte ve derinleşmektedir. Marks'ın yabancılaşma teorisindeki işçinin kendi emeğinden ve ürününden kopması gibi, kadın da kendi bedeninden ve onun ürününden kopmaktadır (Çakır, 2007:466). Özellikle annelik, kendi içinde oldukça karmaşık bir yapıya sahiptir. Kadınlar, evlenmeden önce babaları, evlendikten sonra kocaları, anne olduktan sonra ise tüm fiziksel ve psikolojik gücünü çocukları için kullanmaktadır. Kadınların neredeyse tüm yaşamı boyunca kendi bedenleri üzerinde denetimi yoktur (Tong, 2009:186-188).

Kadınların ruhlarının ve bedenlerinin üzerindeki denetimlerini kaybetmeleri, esas olarak kimliklerini kabul ettirmek zorunda olmaları üzerinden gerçekleşmektedir.

Kadınlar, toplumsal olarak kabul görebilmek, onaylanmak, sevilme ve emeklerinin karşılığını alabilmek için kadına içkin rolleri öncelikle benimsemek zorunda kalmaktadırlar. Sonrasında ise kendi değerleri olarak bu değerlere “bizim” olarak sahip çıkmakta (MacKinnon, 2015:162) ve rızanın üretimi bu aşamada gerçekleşmektedir. Başlangıçta rızasız da olsa kabul edilen roller, bir süre sonra “kendiliğinden” bir sürece dönüşmektedir.

Kadının bedeni aracılığıyla ve de bedenine yabancılaşması, aynı zamanda bedeninin toplumsallaşması, esas olarak küçük bir kız çocuğuyken başlamaktadır. Kız çocuğunun ergenliğe girmesinden itibaren gözle görülen fiziksel değişimi, önce aile denetimine sonra toplum denetimine tabi olmaktadır. Kız çocuğu artık bir kadın olma yolunda ilerlerken toplumsal roller de sırtına yüklenmeye başlamaktadır. Kız çocuklar, erkek çocuklar gibi “denetimsiz” bir büyüme yaşayamamakta ve bununla birlikte kadınlığa adım atmaları ile aile ve toplum tarafından evlilik ve geleceğin anne adaylığı sıklıkla kendilerine hatırlatılmaktadır. Dolayısıyla kız çocuğu henüz deneyimlemeden rolleri ve gelecekteki yaşamı kurgulanmakta, bu bağlamda öncelikle kendi yaşamına yabancılaşarak kontrolünü kaybetmektedir.

Bu kurgu üzerinden ilerleyen yaşamı boyunca bedeni aracılığıyla yaşadığı bir diğer yabancılaşma gebelik ve annelik aracılığıyla gerçekleşmektedir. Kadın gebelik süresince ve sonrasında, bedeninin ve ruhunun değişmesinden önce toplumun ona yüklediği kutsal annelik rolüne bürünmekle birey oluşu arasında bocalamaktadır. Bununla birlikte gebelik kadın için hem “zenginleşme” hem de “sakatlanma” anlamlarına gelmektedir. Karnındaki yavrusu kendi bedeninin bir parçası olarak onu zenginleştirirken bir yandan da oradaki varlığıyla geleceği özetlemekte, kadını güçlendirmekte ve bireyliğini elinden almaktadır. Kuşkusuz toplumsal kurgulanış, artık kadını kadın olarak değil anne olarak gördüğü için tüm bunlar yaşanmaktadır. Bu yeni varlığın ortaya çıkışıyla kadınların kendi varlığı doğrulanacak olduğu için geçmişteki tüm öğretiler ışığında gurur duygusu da hakimdir. Gebelik bağlamında yabancılaşma, annelik rolü ve toplumsal doğrulanış üzerinden gerçekleşirken, yabancılaşmanın bir de bedensel boyutu vardır. Gebelik süreci, kadının bedensel olarak birçok değişim yaşamasına neden olmaktadır. Bu zamana kadar kendilerini yalnızca cinsel nesne olarak

gören kadınlar, gebelikle birlikte vücutlarının bozulduğunu, çirkinleştiklerini, erkekler tarafından arzulanmayacak hale geldiklerini düşünerek travma yaşamaktadır. Aslında kadın kendi bedenine neredeyse hiçbir zaman tek başına sahip olamamışken gebelikle birlikte bedenini bir de yavrusuyla paylaşmakta ve o zamana kadar kendisini hiç görmediği boyutlarda görmektedir (De Beauvoir, 2010:127-136).

Bununla birlikte kadınların bazı zamanlarda kendisinin karar veremediği çocuk sahibi olma zamanı ve çocuk sayısı bağlamında yine annelik kimliği aracılığıyla yabancılaşması da mümkündür (Çakır, 2007:467).

Kadınsal güzellik düsturları ve ölçütlerinin varlığı da kadını nesne haline getirmekte ve kadının kendi bedenine yabancılaşmasına neden olmaktadır. Kadınsal güzellik ölçütleri içerisinde karşı cinsin beğenisine hizmet edecek güzelleşme, diyet, estetik, süslenme gibi faaliyetlerin tamamı sayılabilecektir. Kadınların kendileri için yaptıklarını düşündükleri bu faaliyetlerin tamamının, esas olarak yalnızca kadın olmaları gereği kendilerinden beklenenler olarak toplum ve erkekler için yapıldığı ileri sürülmektedir (Çakır, 2007:466-467). Kadınlar, erken yaşlardan itibaren toplumsal denetimle oya gibi işlenerek kendi kimliklerini bir nesne olarak görmeye hazır hale geldiklerinde, kendi fiziksel benliklerine, bedenlerine ve sonuç olarak da bedenlerini erkeklerin güzellik anlayışına uydurmaya saplantılı bir ilgi göstererek rıza alanı inşa etmektedirler (Donovan, 2014:258). Giyinmek ve De Beauvoir'in süslenmek olarak adlandırdığı çabalar, kişiliğin kanıtlanması ve saygınlık için gerekli görülmektedir. Bu bağlamda, *“kadının her şeyden önce, kendine karşı kendini temsil etmesi”* gerekmektedir. Yuvaya sahip çıkmakla özdeşleştirilen ev işi gibi, süslenmek de kişilikle ve toplumsal saygınlıkla eşleştirilmektedir. Kültür ve töreler de kadının kendi imgesine yabancılaşmasında ciddi katkılar sunmaktadır. Erkeğin -toplumun kadından istediğinin aksine- vücudunu nesne haline getirme amacı olmadığı için erkek kıyafetleri de tüm bakışları üstünde toplayacak nitelikte değildir. Özne ve seçici kişi olarak erkek, dış görünüşünü varlığının bir yansıması olarak görmemektedir. Rahatsız kıyafetler ve ayakkabılar, kullanışsız aksesuarlar ve süslenme yoluyla kadın, kendisine sunulan rol kalıpları içerisinde yabancılaşmaya devam etmektedir (De Beauvoir, 2010:167-169, 174).

Kadının yabancılaşma yaşamasının belki de en geniş ve derin hali cinsellik üzerinden olmaktadır. Kadın bedeninin eril egemenlik altında oluşunun kökeninde esas olarak cinsellik yatmaktadır. Kadın bir cinsel nesne olarak erkek tarafından arzulanmayı beklediği için yukarıda bahsi geçen süslenmek, diyet, estetik vb. çabalar içerisine girmektedir. Zamanla bu süreç kadınlar açısından rıza gösterilen ve kendiliğinden gerçekleşen bir sürece dönüşmektedir. MacKinnon (2015:164-165) bu durumu şu şekilde özetlemektedir:

“Cinsel açıdan nesneleştirilmek, size cinsel kullanıma açık olduğunuzu belirten toplumsal bir tanımlı kabul ettirmek, ondan sonra da, nasıl kullanılmanız isteniyorsa, sizi o şekilde kullanmak demektir. Eril düzende bunu yapmak cinselliktir. Eğer cinsellik cinsiyetçiliğin toplumsal bir kurgusu ise, erkekler kendi kafalarındaki kadın imajıyla cinsel ilişkide bulunmaktadır. Sahip olan ve tüketen erkek cinselliği, sahip olunan ve tüketilen ise kadın cinselliğidir.”

1.2.2.3.3. Entelektüellik ve Yabancılaşma

Kadınların entelektüellik bağlamında yabancılaşması, yukarıda bahsi geçen yabancılaşma türlerinden farklı olarak genel olarak toplumsal hayat içinde ve kamusal alanda görülmektedir. Kadınlar yabancılaşmanın tüm katmanlarından⁶ nasibini aldığı için zamanla entelektüel yeteneklerine de yabancılaşırlar. Bilginin üretilmesi ve topluma kabul ettirilmesi bağlamında bilgi ile iktidar arasındaki sıkı ilişki gözden kaçmamaktadır. Bilginin, düşüncenin, söylemin, yönetimin vb. sınırlarını erkekler çizdiği için kadınlar fikirlerinin değerli olmadığını düşünmekte, kalabalıkta fikir söylemeye çekinmekte ve bilgiye haklarının olmadığı duygusunu yaşamaktadır. Kadın, erken yaşlardan itibaren pek çok konuda söz hakkı edinemediği için entelektüel yabancılaşma duygusu da kuşkusuz kaçınılmaz olmaktadır (Tong, 2009:186-189, 195-199; Çakır, 2007:466-467).

Neticede kapitalist sistem içerisinde özel alan veya kamusal alan fark etmeksizin kadının sömürülmesi ve erkek egemenliğinin yükselişi, kadının kendisiyle

⁶ Jaggar, yabancılaşma kavramını merkeze alarak neredeyse tüm feminist kuramlar için kıymetli bir kavram olarak önermektedir. Bu konu ile ilgili daha detaylı bilgi için bkz; Alison M. Jaggar, **Feminist Politics and Human Nature**, First Published in Great Britain, 1983.

birlikte her şeyden ve herkesten yabancılaşmasıyla belirlenmektedir. Kadın sömürsünün inşası yalnızca zihinlerde değil, toplumsal kurumlarla ve kültürel yapılarla gelişerek ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda tüm yapılarla ve kurumlarla topyekun bir mücadele aracılığıyla eril egemenlik ve kadının yabancılaşması ortadan kaldırılabilecektir (Çakır, 2007:466-467).

1.2.2.4. Aile Kavramı

Aile kavramı tanımlanırken bağlam gerektiren özelliği ön plana çıkmaktadır. Muhafazakar ideoloji bağlamında aile, toplumun temelidir. Geleneksel sosyoloji bağlamında ise aile, kurumların en basiti ve temeli, daha ayrıntılı kurumların yapıtaşıdır. Feminist ideoloji bağlamında aile, ataerkil toplumda kadın ve çocukların ezilmişliğinin merkezidir (Gittins, 2012:12). Connel (2016:183) ise aileyi; *“Başka hiçbir kurumda ilişkiler, zaman içinde böylesine yaygın; temas esnasında böylesine yoğun; ekonomi, duygu, iktidar ve direniş örgütleri açısından böylesine sıkı değildir.”* şeklinde özetlemektedir.

Aile, geleneksel anlamda kadın ve erkeğin cinselliğinin ve insanların biyolojik üremesinin meşrulaştırılması için bir zemin oluşturulmasında araç olarak kullanılırken bunun yanı sıra sosyal yeniden üretim ve ekonomik üretimin de merkezi olan bir kurum olarak kabul edilmektedir (Lefaucheur, 2005:401). Aile kurumunun içinde barındırdığı düşünülen aşk, sevgi duygularıyla birlikte mutlu ve çocuk sahibi olma gibi işlevlerinden çok daha derin anlamlara sahip olduğu ve bu kurumun esas olarak gönüllü bir birliktelik olmadığı ifade edilmektedir. Ailenin aslında ilk etapta görünmeyen ekonomik rolü, kapitalist sistemin merkezi olarak varlığını devam ettirmektedir. Tarihsel süreçte tüm toplumlar için gelecekteki işçi sınıfını yeniden üretmek önemliken, kapitalist sistemde emek gücünün yeniden üretilmesinin önemi had safhaya çıkmaktadır. Bu bağlamda ister kapitalizm öncesinde isterse kapitalist sistem içerisinde yeniden üretim için gerekli olan aile biçimi, üretim modeliyle yakın ilişki içerisindedir (German, 2016:59). Bununla birlikte ekonomik rolünün yanı sıra aile kurumu toplumsal cinsiyet sistemlerinde de merkezi öneme sahiptir (Davidoff, 2012:109).

Aile ve toplumsal cinsiyet ilişkiselliğinin kurulabilmesi için ailenin çok katmanlı yapısındaki her bir katmanın açılması ve incelenmesi gerekmektedir (Connel, 2016:183). Ailenin temelde dört işlevi yerine getirmek maksadıyla kurulduğu ifade edilirken, bu dört işlev; beraber yaşama, ekonomik işbirliği, üreme ve cinselliktir. Özel alanı kendine mekan edinen ailelerin içindeki her bir işlev ayrı bir öneme sahipken ekonomik ve cinsel işbölümü, kendi içlerindeki katmanlı yapılarıyla ve kendine has özellikleriyle dikkat çekicidir (Gittins, 2012:64).

Kadın sömürsünün nedenleri tek bir sebebe bağlanamasa da bu sömürü ilişkisinin temelinde kapitalist sistem altında şekillenen aile kurumunun yattığı ifade edilmektedir. Bununla birlikte bu kurumun kendi doğasına içkin özellikleri de sömürü ilişkisine kapı aralamaktadır. Ailenin biçimi, büyük ölçüde içinde bulunduğu sınıflı topluma ve ona bağlı üretim modeline göre şekillenmektedir. Aile ve onun biçimi, dönemin üretim modeline göre şekillenirken aile üretim biçimi, üretim modelinden bağımsız değildir. Kadın ve erkeklerin geçinmek için yaptıkları işler, o toplumun yeniden üretilmesinin biçimlerini belirlemektedir. Yeniden üretim ve maddi üretim karşılıklı olarak birbirini beslemekte ve aralarında sıkı bir ilişki bulunmaktadır (German, 2006:25, 75).

Daha önce de ifade edildiği üzere, modern dönemde karşılığı olmayan, görünmeyen ve ücretsiz yapıldığı için üretken olmadığı kabul edilen belirli iş tipleri kadına; karşılığında ücret ödendiği için üretken olduğu kabul edilen ve kamusal alana/emek piyasalarına katılımı ifade eden işler ise erkeklere ait kabul edilmiştir. Aileler, bu aitlik üzerinden oluşturulan işbölümünü merkeze alarak kurulmuştur (Connel, 2016:184). Özellikle erkek işgücünün yeniden üretilmesinde kadının ev içi görünmeyen emeği önemli kabul edilmektedir. Bununla birlikte kadın, geleceğin işçilerini de yine bu yolla ve ailede üreterek kapitalist sisteme en büyük katkıyı sağlamaktadır (German, 2016:59-60). Marks, çocuk yetiştirme ve aileyi idame ettirmenin neredeyse bütün ekonomik yükünün işçi sınıfı ailelerine, diğer bir ifadeyle özelleşmiş yeniden üretime bırakıldığını ifade etmektedir (Smith, 2011:162).

Aile kurumunun ekonomik rolü, emek gücünün yeniden üretilmesini merkeze alsada da tek rolü bununla sınırlı değildir. Ailede sakat, yaşlı, hasta ve çocuk gibi emek

güçlerini piyasada satamayacak olanların bakımını sağlamak da yine aile kurumunun görevleri arasında kabul edilmektedir (German, 2016:61). Yuvanın ve ailenin olmazsa olmazı olarak görülen çocuğun bakımı, işbölümünü iki türlü etkilemektedir. Başlı başına bir iş olan çocuk bakımı, esas olarak bir bütün olarak cinsiyete dayalı işbölümünü etkilemektedir. Öncelikle çocuğun bakımı konusunda anne esas sorumlu olduğu için -eğer varsa- ev içi işbölümünde kadın ağırlıklı bir role sahiptir. İkinci olarak evde çocuk olması da işbölümünü etkilemektedir. Bu koşul kız çocuğunun olması durumunda geçerli olmakta, kız ve erkek çocuklar arasındaki işbölümünde de kız çocukların erkek çocuklara kıyasla ev işlerine iki kat daha fazla yardım ettiği görülmektedir (Connel, 2016:184-185).

Davidoff'un (2012:107) ailenin kadınlar ve çocuklar üzerinde nasıl bir bağımlılık ilişkisi ürettiğine dair tespitinde, aile kurma yoluyla kadınların ve çocukların emeğinin ve kişiliğinin erkeklerin denetimi altına alındığını, bu kurumun erkek tekelinde zayıf ve bağımlı varlıklar yarattığını ifade etmektedir. De Beauvoir de toplumun kadına hazırladığı yazgının genel olarak evlilik ve aile kurmak olduğunu iddia etmektedir. De Beauvoir'e (2010:11) göre; *"...kadınların çoğu evlidir, evlenip ayrılmış ya da dul kalmıştır, evlenmeye hazırlanmakta ya da evlenmediği için dertlenmektedir. Bekar kadın, ister bundan yoksun kalmış, ister başkaldırmış ya da aldırmamış olsun, hep evlilik kurumuna göre belirlenir."*

Bu bağlamda evlilik ve aile kurma eyleminde kadının ve erkeğin aynı koşulları paylaşmadığı ifade edilebilecektir. Genç kızlar için evlilik, topluma katılmanın ve karakter kazanmanın tek yoludur ve bu yolla statü kazanılmaktadır. Genç kızlar "evde kaldıkları" zaman kendi ailesi ve toplum için fire kabul edilmektedirler. Annelerin kendi deneyimleri yoluyla kazandığı düşünceye göre kızlarını evlendirmeleri ve ailelerini kurmaları zaruri bir hal almaktadır. Bu bağlamda genç kız, edilgenlik özelliği taşıyarak anne-babaları tarafından birilerine verilmekte, bu durum erkek açısından düşüldüğünde ise kendi başlarına evlenerek kendilerine bir kadın almaktadırlar. Aile kurmak erkek açısından varoluşlarını doğrulamak değil mevcut varlıklarını geliştirmek anlamına gelmektedir. Genç kız için yazgı olan evlilik ve aile kurumu, erkek için yaşama şeklini seçim anlamına gelmektedir. Ekonomik açıdan ailenin başı erkek olduğu

için toplumsal olarak da aileyi temsil gücü erkektedir. Kadının erkeğin soyadını alması, onun dinine, sınıfına dahil olması, erkek nereye giderse oraya gitmesi, kendi geçmişinden zamanla veya aniden kopması, yasaların evlenmemiş kıza tanıdığı haklardan feragat etmesi gibi yeni verili durumlar, kadının edilgenliğinin ve nesnelüğünün açığa çıktığı pratiklerdir (De Beauvoir, 2010:13-16).

Modern ailenin doğuşu, esas olarak mülkiyetin miras yoluyla bir kuşaktan diğerine aktarılmasına dayandırılmaktadır. Evliliği idealize etmeye çalışan pek çok görüş romantik ilişkilerin mekanı olarak aileyi dayatsa da evliliğin temelde bir mülkiyet ilişkisi olduğu düşüncesi, boşanma davaları sonucundaki mülkiyete dair çekişmelerde açığa çıkmaktadır (Smith, 2011:45).

Ailenin uyum içinde yaşayan anne-baba ve çocuklardan oluşan, evrensel ve değişmeyen bir kurum olduğunu iddia eden teoriler, 1960'lı yıllarda kimi teorisyenler ve 1970'li ve 1980'li yıllarda feminist gruplar tarafından ciddi şekilde eleştirilmiş ve sarsıntıya uğramıştır (Gittins, 2012:12). Aile içindeki "mutluluk" esas olarak maddi kaynakların az ya da çok oluşuna paralel bir şekilde yaşanırken, bu durumun topluma farklı şekillerde yansıtıldığı iddia edilmektedir. Örneğin reklamlar, özel alanı/yuvayı gösterirken bu kocaman evlerin içi işçi sınıfının alamayacağı veya almak için yıllarca çalışacağı modern elektronik eşyalarla dolu olarak yansıtılmaktadır. Bu kocaman evlerdeki modern eşyalara sahip reklam aileleri; beyaz, sağlıklı ve iyi kılık kıyafetlerle ıslıl ıslıl bir profil çizmektedir. Kadın ev içi üretim yaparken, örneğin kirli bulaşıkları veya çamaşırları makinelerine koyarken mutlu ve güler yüzlü temsil edilmektedir. Üstelik ebeveynler hiç sinirlenmemekte, şiddet, dayak, borç ya da işsizlik gibi olumsuzluklar evlerine uğramamaktadır. Geneli yansıtıyor gibi gözükse de bu reklam aileleri, aslında toplumun çok daha küçük bir kısmını yansıtmaktadır. Esas olarak her aile kendi içinde farklı bir yaşam dinamiği barındırmaktadır. Bu bağlamda sosyal ideallerin tüm aileler ve üyeleri için tek tip olduğu söylenemeyecektir. Özellikle işsizlik, maddi ve duygusal zorluk dönemlerindeki gerilimler ailede psikolojik ve fiziksel şiddetin açığa çıkmasıyla kendini göstermektedir (German, 2016:55). Bununla birlikte çocuğa yönelik şiddet, ensest ve her türlü istismar türü de yaygın olmakla birlikte aile sırrı olarak saklanarak açığa çıkarılmamaktadır (Smith, 2011:167-168). Bu bağlamda

ailenin pek çok yolla yansıtıldığı üzere bolluk, bereket ve refahın yaşandığı, tasasızlığın ve mutluluğun adresi olduğu imajının çeşitli şekillerde dayatılmak istendiği söylenebilecektir.

Aile ile ilgili reklamlardaki güleryüzler, olumsuzluklardan arınmış ebeveynler ve çocuklar yasal, sosyal, dini ve ekonomik sisteme kusursuzca eklemlenirken, bu kuruma dahil olmayanlar toplumdan dışlanmaktadır. İnsanların belli davranış kalıpları içerisine girmesini dayatan ciddi bir baskı neticesinde sosyal davranışların çoğu aile ideolojisiyle bütünleşmektedir. Patriyarkal ideoloji de aile ideolojisinin bir parçası olarak tahakkümünü devam ettirmektedir (Gittins, 2012:74-75).

Tüm bu anlatılar ışığında, feodal üretim modelinden kapitalist modele geçişte kadının çalışma biçiminde -aile işlerinden fabrika işlerine geçmesi ile- değişiklik olmasına rağmen aile hayatında ve rolünde büyük bir değişiklik olmadığı söylenebilecektir. Tarihsel süreçte gerek kapitalizm öncesinde gerekse kapitalist sistemin gelişimi sırasında ve sonrasında, kadın ve çocuklar var olan tüm meslekleri/işleri yapmışlar ancak çoğunlukla erkeklerle aynı statü ve ücrete sahip olamamışlardır. Kültür ve zamana göre farklılık gösteren toplumsal davranışlar ve üretim sistemi, ailenin ebedi ve ezeli olan ve değişmeyen bir kurum olarak görülmeye devam etmesini henüz değiştiremediği gibi (German, 2006:26) aile içi sömürü ve eşitsizlikler kalıcı hale gelmiştir (Gittins, 2012:42). Ailenin yapısal olarak değişmesi bağlamında büyük aileden daha küçük ailelere geçiş gibi konularda gelişmeler yaşanmış olsa da zaman zaman aile kurumunun zayıfladığına ve ortadan kalkacağına dair tartışmalar henüz gerçeklik kazanmamıştır.

Modern ailenin zayıfladığına dair tartışmalar, esas olarak kapitalist sistem üzerinden yapılmaktadır. Kimi zaman kapitalist sistemin aile kurumunu güçlendirdiği kimi zaman ise yıkıma uğrattığı ifade edilmektedir. Boşanmaların artması, çocuk doğum oranlarının düşmesi, kadının emek piyasalarına katılması gibi sebeplerle yıkıldığı düşünülse de aile, sonsuz ve değişmeyen yapısıyla devamlılığını sürdürmektedir (German, 2006:52).

1.2.2.5. Özel Alan/Kamusal Alan Kavramları

Çalışmada özel ve kamusal alan ele alınırken, toplumsal cinsiyet bağlamında değerlendirilecektir. Bu doğrultuda bu kavramlar açıklanırken, etimolojisi ve tarihselliğinden kısaca bahsedilecek ve ağırlıklı olarak bu kavramların toplumsal cinsiyetle bağı kurulacaktır.

Genel olarak toplantılar ve kapalı topluluklarından farklı olarak herkese açık pratikler kamusal olarak adlandırılmaktadır. Yine herkese açık alanlar kamusal alanlar, herkese açık binalar ise kamusal binalar olarak kabul edilmektedir. Bununla birlikte herhangi bir alanın veya mekanın kamusal olmasını belirleyen, yalnızca herkese açık olması değil devleti temsil etmesidir. Devlet kamu erkidir. Esas olarak kamusal sıfatı, onsekizinci yüzyılda *publicité* ve *publicity* sözcükleriyle ilişkilendirilerek türetilmiştir. Habermas kamuyu; “*özgül olarak, aynı dönemde mal mübadelesinin ve toplumsal emeğin alanı olarak kendi yasalarına göre kurumlaşan ‘burjuva toplumuna’ ait*” şeklinde ifade etmektedir. Bununla beraber kamusal ve özel olandan burjuva toplumlarından esas olarak çok daha önceleri söz edilmeye başlanmıştır. Yunan kentlerinde kamusal hayatın (*bios politikos*), pazar meydanında (*agora*) cereyan ettiği bilinmektedir. Yunan kentlerinde özel ve kamusal ayrımı *oikos/polis* ikiliği şeklinde ortaya çıkmıştır. Polis özneliğin, kamusal etkinliğin ve kendi yolunu çizmenin gerçekleştiği alanı ifade etmektedir. *Oikos* ise sınırlılığın, zorunluluğun ve belirlenmişliğin alanıdır. Üretim ve yeniden üretim nesnelere, köleler ve kadınlarca bu alanlarda işlenmektedir. Platon ve Aristoteles’e göre polis, ev içi olarak adlandırılan özel alana yaslanmaktadır. Nitekim Habermas da bu durumu; “*Kamusal hayata katılabilmenin koşulu, bir aile reisi olarak, özel hayat alanında özerk olmaktır... Polis’te bir şahsın konumu, oikos’taki despotluğuna bağlıdır.*” şeklinde ifade etmektedir (Habermas, 2003:58-60). Nihayetinde Yunan kentinde özel ve kamusal alan ikiliğinin üretim ve yeniden üretim ile politika-kamusal olarak toplumu ikiye bölen bir yapıda olduğunu söylemek mümkündür (Acar-Savran, 2013:106-107).

Bu bağlamda özel (*privatus, privat, private, privé*), kamusal görevi olmayanı işaret etmektedir. “*Özel, devlet aygıtının dışında olmayı ifade eder; çünkü kamusal, bu arada mutlakiyetçilikle birlikte egemenin şahsından bağımsızlaşarak nesnelleşmekte*

olan devlete ilişkindir.” Böylelikle kamusal yapılar, özel varlığın karşısında kamu gücünü ifade etmektedir. Özel kişiler devlet hayatı dışında kalanlar, özel alan ise mahrumiyetin, yoksun kalmanın alanı olarak kabul edilmektedir (Habermas, 2003:71).

Feminist perspektiften hareketle ise özel ve kamusal alanın cinsiyetçi bir şekilde inşa edildiği ifade edilebilecektir. Toplumsal cinsiyet bağlamında özel ve kamusal ikiliğinin özü, kadının “evde”, erkeğin “dışarıda” faaliyet göstermesi kabulüne dayanmaktadır. Ev içi üretim kadınlara özdeşleşirken, ücretli emek de doğrudan erkeklerle birlikte anılmaktadır. Erkek, aynı zamanda yuva olan mekanın/ailenin reisi sıfatıyla kadınların ve çocukların maddi geçimini sağlayan, diğer bir ifadeyle kendisine bağımlı hane halkını doyurmakla ve korumakla görevli ama kendisi bağımsız olan kişi olarak öne çıkmaktadır. Bu düşünceden hareketle; kadının “evlilik pazarında”, erkeğin “emek pazarında” çalışması gerekliliği üzerine bir inşa süreci başladığı kabul edilmektedir (Davidoff, 2012:106). Bu beklenti, esas olarak kadının ve erkeğin doğal eğilimlerine, daha açık bir ifadeyle kadının doğası gereği ev içi üretim yapmaya uygun yaratıldığı, erkeğinse emek piyasalarına katılıma elverişli olduğu düşüncesine bağlanmaktadır.

Özellikle kamusal alan ile erkeğin arasındaki bahsi geçen ilişkisellik, modern dönemden çok daha önceleri ortaya çıkmıştır. Kamusal alan tanımları tarihsel süreçte kısmen farklılaşmış ve pratikte kamusal alan-birey ilişkiselliği değişmiş, ancak yetişkin erkeğin aile reisi olarak haneyi temsil etmesi gerçeği modern dönemde de değişmemiştir. Kamusal alanda meşru bir otoriteyi kullanma gücü, eril yapıda ve erkeğin ayrıcalıklı konumunu oluşturan temel bir faktör olarak açığa çıkmaktadır. Bu ilişkisellik, kamu kurumlarının ve daha da ötesinde devletin de eril bir şekle bürünmesine neden olmaktadır. Daha açık bir ifadeyle, devletin toplumsal cinsiyet ilişkilerine göre yapılandığı ve cinsel politikadaki değişikliklere göre şekillendiği kabul edilmektedir (Davidoff, 2012:210-211, 218).

De Beauvoir’e göre, özel alanda kadınlara yüklenen rol kalıpları etrafında şekillenen eylemleri, hayatın sorunsuzca idame ettirilebilmesine ve çocuklarla erkeklerin sağlıklı ve de üretken hale gelebilmesine doğrudan hizmet etmektedir. Kadın, esas olarak kendi özneliğinden mahrum kalarak erkeği özneleştirilmektedir. Ev işlerinin gündelik ve tekrara dayalı oluşu ve de yuvanın kadının temel mekanı olması, kadını

“ikinci cins” haline getirmektedir. Feminist perspektifle bakıldığında, ev ve ev içi üretim, kadınlarla erkekler arasındaki farkın yaratıldığı yer olarak kabul edilmektedir (Bora, 2014:62-64). Bu farktan türeyen cinsiyete dayalı işbölümü, kadınların ve erkeklerin neleri yapıp yapmayacakları hakkında patriyarkanın şekillendirdiği toplumsal cinsiyet normları üzerinden, diğer bir ifadeyle toplumda yaratılmış olan fikirlere ve değerlere dayanarak kadınlara ve erkeklere farklı roller ve sorumluluklar yüklenmesine işaret etmektedir (Urhan, 2015:22).

Kamusal ve özel alan ikiliği, kamusal ve özel patriyarkal ilişkilerin doğrudan tetikleyicisi konumundadır. Kamusal ve özel patriyarka, mekanı yuva ve yuvanın dışındaki alanlar olarak tanımlarken, cinsiyete dayalı işbölümünün doğrudan kapısı aralanmaktadır. Bu ikilikte kadın ev içi mekanın temel aktörü olurken, dışarıyı yani ev dışı alanlar ise erkeğin işbölümündeki mekanı olarak kabul edilmektedir. Kadının mekansallığının sınırlandırılması, diğer bir ifadeyle ev içi işlerle sınırlı işbölümünün başat aktörü haline getirilmesi, toplumsal normlarla sürekli ve meşru bir düşünüş formuna indirgenmektedir. Dolayısıyla kadının kamusal alanda görülmesinin sıklığı azaltılmakta hatta ötesinde bunun doğal bir düşünüş şekli olduğu salık verilmektedir. Yukarıda da ifade edildiği üzere, kamusal ve özel patriyarka mekansal olarak kadın ve erkeğe sırasıyla “ev”i ve “dışarı”yı uygun görmüş ve toplumsal cinsiyet rollerinin şekillenışı kabaca bu zemin üzerinden devam etmiştir.

Özel patriyarka ve kamusal patriyarka ile ilgili kendi özel patriyarka kuramını geliştiren Walby (2016:277), sömürü ilişkilerinin esas olarak buralarda oluştuğunu iddia etmektedir. Özel patriyarka, özel alan olarak da adlandırılan hane içindeki her türlü üretim faaliyetini temsil ederken, özel alanda babanın veya kocanın kadınlar ve üretimleri üzerinde tam denetim kurmaları ve ortaya çıkan üründen yarar sağlamaları özel patriyarkalar aracılığıyla gerçekleşmektedir. Kadınların kamusal alana katılmalarının önüne birçok yönden engel çekilirken, bu engellerden en önemlisi özel patriyarkada kadının her türlü yolla denetlenmesi ve sömürülmesi yoluyla gerçekleştirilmektedir. Burada açıkça amaç, kadınların kamusal alandan dışlanmasını sağlamaktır. Bu dışlama ile birlikte kadınların ev içi emeğinin devamlılığı sağlanmaktadır. Ancak bu dışlama, resmi kanallarla gerçekleştirilmemekte ve yalnızca

her bir kurum içinde kadınların dezavantajlı olmaları sağlanarak kendi kendine işleyen bir süreç yaratılmaktadır.

Bu bağlamda sömürüden kurtulmak amacıyla kadının emek piyasalarına katılımını destekleyen pratikler, kadının bu durumda ikili bir sömürüye maruz kalmasına neden olmaktadır. Özel alana ait olduğu kabul edilen kadınların kamusal alana katılmalarıyla ortaya çıkan mekansal değişiklikleri, onların ev içi yeniden üretim süreçlerinden kurtulduğu anlamına gelmemektedir. Aksine kamusal alana katılan kadın, eş ile çocuk bakımı başta olmak üzere pek çok ev içi yeniden üretim süreci arasındaki gerilimde güçleşen pozisyonuna rağmen bu durumu sürdürmek zorunda kalmaktadır (Scott, 2005:375). Kamusal patriyarka, Walby'nin kuramında da ifade ettiği üzere, kadınların hem kamusal hem de özel alana erişimine kısıt getirmeyen bir forma sahiptir. Bu patriyarkal ilişkiler sisteminde kadının kamusal alana girişi engellenmezken, önceleri özel alanda tek tek erkekler tarafından sömürülen kadın, yeni verili durumda kolektif bir sömürüye maruz kalmaktadır. Kadınların kamusal alanda sömürülmelerinin en temelinde erkeklerden farklı olarak hem eşitsiz cinsel sözleşmeyle kurulmuş ailenin üyesi hem de yurttaş sıfatıyla emek piyasalarına katılıyor olmaları yatmaktadır. Davidoff'a (2012:213) göre ise kadınlarda olduğu varsayılan erkek tutkularını uyandıran cinsel cazibe, yurttaşlık faaliyetlerini bozucu bir özerklik alanı olarak kabul edilmelidir. Kadınların cinsel nesne konumlarının kamusal alana taşınıp taşınmadığı tartışmaları devam ederken, modernite öncesi patriyarkal sistemde kadınlar kamusal alandan dışlanıp özel alana hapsedilerek sömürülürken, modern patriyarka özel/kamusal ikiliği ile kadını ikili bir şekilde sömürmeye başlamıştır. Diğer bir ifadeyle, özel patriyarkal ilişkiler devam etse de ev, sömürü alanı olarak tek mekan olmaktan çıkmaktadır (Walby, 2016:277). Kandiyoti (2015:164), esas olarak Walby'nin vurgu yaptığı kamusal patriyarkayı; *“Kamusal ataerkillik istihdam ve devlet üzerine kuruludur; kadınlar artık kamusal alandan dışlanmazlar ama kamusal alanda ezilirler...”* şeklinde yorumlamaktadır.

Ev içi üretim ve ev kadınlığı, her ne kadar kadınların “doğal” eğilimleri ve özelliklerine bağlansa da esas olarak tarihsel bir konumdur. Sanayi öncesi toplumlarda ev ve işyeri ikiliği henüz oluşmamıştır. Bu toplumlarda yine ev içi üretim esas olarak

kadının sorumluluğunda olmakla birlikte ev kadınlığı kavramı da henüz gelişmemiştir. Kapitalist üretim ilişkilerinin gelişmesi ve yaygınlaşmasıyla ev ve işyeri ayrışması gerçekleşmiş, bu yeni ilişkide hane üretimi, evin ekonomi dışında bir yer olmasına doğru evrilmiştir. Bununla birlikte ev üretken olmaktan çıkıp tüketicilikle ilişkilendirilmiş ve son yüz elli-iki yüz yıllık süreçte tüm bu gelişmeler yaşanırken kültürel bir inşa süreci de gerçekleşmiştir. Ev “dış dünyanın pisliklerinden uzak, masum ve temiz” olarak adlandırılır ve kadın ve çocuklar bu korunaklı alanda bırakılırken, erkekler “dış dünyanın yırtıcı ilişkileri” içinde mücadele etmiş ve yeni bir kültürel inşa sürecinin temeli atılmıştır. Evin, ev içi üretimin ve de ailenin böylesine kutsallaştırılması, özel alanda yaşanan sömürü, baskı, şiddet ve eşitsizliğin görmezden gelinmesine ve evdeki iktidar ilişkilerinin dış dünyadakilerle ilişkiselliğinin önemsenmemesine neden olmuştur (Davidoff 2012:144-145; Bora, 2014:59-60).

Bu bağlamda tarihsel süreçte kadınların erkekler karşısında hemen her alanda sömürüye uğramalarına dayanak olarak, temelde özel ve kamusal alan ayrışması çerçevesinde gelişen toplumsal cinsiyet rolleri inşası gösterilmektedir. Bu karşıtlık üzerinden sömürü ilişkilerini açıklama çabası, özellikle 1970’li yıllar feminizminde yaygın olarak karşımıza çıkmaktadır. Rosaldo ve Lamphere, toplumsal cinsiyet bağlamında özel ve kamusal alan ikiliği ile tüm toplumlarda yaşanan kadın-erkek ilişkilerini anlamının önemli bir adımının atılmış olacağını ifade etmektedir (Acar-Savran, 2013:103). Nitekim *Woman, Culture and Society* derlemelerinde⁷, cinsiyet eşitsizliğinin temelinde kamusal/özel alan ayrımının yattığını ileri sürmüş ve hemen her toplumda erkeklerin kolaylıkla erişebildiği kamusal alan ile özel alan arasındaki zıtlığın sürekli tekrar eden psikolojik, kültürel ve toplumsal boyutlarına vurgu yaparak bu bağlamda bir kavramsal çerçeve önermişlerdir (Bora, 2014:63).

1.2.3. Feminist Film Eleştirisi ve Sinemada Toplumsal Cinsiyet Görünümleri

Sanat ve özelden sinema, ilk bakışta boş zamanı değerlendirme faaliyeti ve eğlence aracı olarak akla gelse de, esas olarak bir toplumun siyasal, ekonomik ve

⁷ Daha detaylı bilgi için bkz; Michelle Zimbalist Rosaldo, Louise Lamphere vd., **Woman, Culture, Society**, Stanford, California: Stanford University Press, 1974.

toplumsal yapısının açığa çıkarılmasında ayna işlevi görürken, diğer yandan bir toplumu etkileme, bilinçlendirme ve sorgulamasına ön ayak olma gibi misyonlar da yüklenmektedir. Bu bağlamda sinema, yalnızca sinema değildir. Sinemanın içinde açığa çıkarılması beklenen pek çok anlam barınmaktadır.

1980 sonrası Türk Sineması'nda ev içi üretimin başat öznesi olan kadının eş zamanlı olarak kamusal yaşama dair tezahürlerinin açığa çıkarılmasını hedefleyen bu çalışmada, sinema-kadın-toplumsal cinsiyet rolleri ilişkisinin kurulması için feminist film teorisi ile birlikte feminist film eleştirisinin ne anlamlara geldiğinin anlaşılması önem arz etmektedir. Bu bağlamda 1970'li yıllarla birlikte dünyada yükselişe geçen feminist ideolojinin paralelinde gündeme gelen feminist film teorisi ve feminist film eleştirisine dair kısaca bilgi verilecek, sonrasında ise kadının ve toplumsal cinsiyet rollerinin sinema ile ilişkisi kurulacaktır.

1.2.4. Feminist Film Teorisi ve Feminist Film Eleştirisi

Sinema, kadınlar ve dişillik ile erkekler ve erillik, kısacası cinsel farklılıklar üzerine mitlerin üretildiği, yeniden üretildiği ve bunların temsil edildiği kültürel bir pratiktir. Feminist film ise, esas olarak cinsel yönden farklılıkları ve bu farklılıkların, içinde yaşanan toplum tarafından nasıl dayatıldığını bir kadının bakış açısıyla sunan ve iki cins arasındaki asimetrik ve hiyerarşik iktidar ilişkilerini eleştirel bir yaklaşımla ele alarak farkındalık yaratan yapıtlardır. Bu bağlamda, bir filmin feminist ideoloji üzerine inşa edilmesi için yönetmenin kadın olması gerekmediği gibi her kadın yönetmenin çektiği film de feminist film kategorisinde değerlendirilemeyecektir (Smelik, 2008:xii, 1).

Bir sanat ve kültür ürünü olan filmlerin doğasını anlama ihtiyacı ve bu ihtiyaç doğrultusunda çeşitlenen çabalar, filmlerin ortaya çıkışıyla birlikte o dönemde var olan sanatçılar, sanat eleştirmenleri ve farklı disiplinlerden bilim adamlarının çabasına koşut olarak hemen her dönem gerçekleşmiştir (Özden, 2014:103). Bu anlama çabasının ardından, çeşitli kuramlara dayanan anlamlandırmaya ve yorumlamaya dayalı eleştiri türleri gelişmeye ve çeşitlenmeye başlamıştır.

Bu çeşitlilik içindeki eleştiri kuramlarını kullanırken, herhangi birinin diğerine bir üstünlüğü olmadığı gibi bu eleştirel yaklaşımlar çoğunlukla bir arada kullanılmaktadır. Her bir eleştirel yaklaşım, bir diğerinin veya diğerlerinin terminolojisinden, yöntemibiliminden ya da eleştirel ölçütlerinden faydalanabilmektedir (Özden, 2014:105). Bu doğrultuda eleştirel yaklaşımlar arasındaki sınır silikleşmekte ve ortaya daha faydalı melez eleştirel yaklaşımlar çıkmaktadır. Birbirini reddetmekten ziyade birbirinden beslenen eleştiri türleri, filmlerin ele alınmasında ve içlerinde barınan anlamların sağlıklı bir şekilde açığa çıkarılmasında daha etkili olmakta ve üretkenliği artırmaktadır.

Eleştirel yaklaşımların en önemli özelliği, filmlerin bir sanat eseri olmasının yanı sıra birer öznel ve kültürel dışavurum aracı olarak değerlendirilmesidir. Bir bireyin veya kültürün ürünü olan filmler; tarihsel, psikolojik, sosyolojik, ekonomik ve siyasi temelleri olması bağlamında açıklanmayı, yorumlanmayı ve çözümlenmeyi beklemektedir (Özden, 2014:107).

Gazete eleştirisi, tarihsel eleştiri, auteur eleştirisi, göstergebilimsel eleştiri ve ideolojik eleştiri gibi pek çok türü bulunan sinema eleştirisi çeşitliği içerisinde, çalışma kapsamında daha ön plana çıkacak olanlar, feminist eleştiri ve sosyolojik eleştiri olacaktır. Bununla birlikte bu eleştiri türleri, kimi zaman göstergebilimsel ve psikanalitik eleştiri türlerinden de beslenmektedir.

Feminist film eleştirmenleri, pek çok yöntemi bir arada kullanabilmektedir. Bu bağlamda feminist film eleştirmenleri, sinema tekniklerinin cinsel farklılığın temsilindeki önemli rolünü göstergebilimden, arzunun ve özneliğin yapısını analiz etmeyi ise psikanalizden öğrenmişlerdir. Bu çoklu analiz ile birlikte, feminist film teorisinin odak noktası, filmlerin ideolojik içeriğinin eleştirisinden, filmlerdeki anlamı üretmekte kullanılan mekanizma ve araçlara kaymıştır. Daha açık bir ifadeyle, sinema filmlerinin anlamları yansıttığı değil esas olarak bu anlamları inşa ettiği açığa çıkarılmıştır. Bu bağlamda, kültürel bir pratik olan sinemanın, kadınlar ve kadına dair her türlü pratik hakkında kesintisiz bir şekilde yeniden anlam üretmesine şahit olunmaktadır (Smelik, 2008:3-4). Bu doğrultuda feminist film eleştirisi ile birlikte bir

toplumun yapısal öğelerini açığa çıkarmayı hedefleyen sosyolojik film eleştirisi de önem kazanmaktadır.

Öncelikle feminist film eleştirisi, toplumdaki eşitsizliklerin ve kadına yönelik cinsiyetçi ayrımların ve sömürünün kaynağı olarak gördükleri patriyarkale içkin tüm değerlerin ve bu değerlerin inşa süreçlerinin açığa çıkarılmasını hedeflemektedir. Bu hedef, o dönemdeki toplumsal yapının filmlerin çözümlenmesi ve deşifre edilmesi yoluyla gerçekleşecektir. Bu deşifre ile birlikte kadının filmlerde nasıl temsil edildiği açığa çıkacak ve feminist ideolojiye uygun film üretim pratiklerinin teşvik edilmesi sağlanacaktır (Özden, 2014:193)

Feminist eleştiri yaklaşımı, esas olarak sinemanın erkek hegemonyası ile şekillendiğini ve kadınların erkek bilinci açısından temsil edilen yönleriyle sunulduğunu merkeze almaktadır. Bu bağlamda feminist film eleştirisi ile kadının biyolojik cinsiyeti değil toplumsal cinsiyeti öncelenmiştir (Özden, 2014:194-195).

Sosyolojik eleştiri ise, filmlerin sosyal bilimlere dayalı bir çerçevenin kullanılmasıyla sosyolojik ölçütlere göre değerlendirilmesini hedeflemektedir. Bu yaklaşımda filmler, bir sanatçının öznel dışavurumu veya estetik özellikleri açısından değil, esas olarak filmin üretilmiş olduğu ya da içeriğinde ele aldığı dönemin sosyal koşulları bağlamında değerlendirilmektedir. Bu eleştiri anlayışının temelinde cinsiyet, ırk, sınıf ya da ulus gibi kavramlar yer alırken, filmi değerlendiren kişi esas olarak bir sosyolog gibi gözlem yaparak filmleri bir toplumun değer yargılarını, normlarını, ideallerini ve dünya görüşünü yansıtan bir kültür ürünü olarak deşifre etmektedir. Bu bağlamda sosyal değerlerin filmlere nasıl yansıdığı ve somutlaştırıldığı, filmlerin sosyal yapı üzerindeki etkisi ve bu etkinin toplumsal tutum ve davranışları değiştirmede ne derece etkili olduğu gibi durumlar irdelenirken bu yöntem, esas olarak bir toplumun sosyal yapısının çözümlenmesinde en etkili yöntemlerden biri haline gelmektedir. Bununla birlikte “*sosyolojik film eleştirisi, filmlere bireyin kendisini, sosyal rollerini, içinde yer aldığı toplumun değerlerini anlama ve edinme aracı olarak bakmaktadır. Bu anlamda filmler kendi kendisiyle konuşan kültür olarak görülmektedirler. Kültür kendini filmler aracılığıyla üretmekte ve devam ettirmektedir.*” (Özden, 2014:154-155, 160).

Sosyolojik film eleştirisinin, kadın temsilleri özelinde başarıya ulaşabilmesi için, Marksist kurama dayalı ideolojik eleştiriden, kimi zaman göstergebilimsel yöntemden, kadın karakterlerin temsil ettiği değerleri çözümlenmek üzere psikanalitik yaklaşımdan ve feminist eleştiriden beslenmesi gerekmektedir. İlâveten, bu filmlerin çekildiği dönemlere koşut olarak toplumun ve değerlerin filmlere yansıma şekillerini tartışabilmek için tarihsel eleştiriden de faydalanılması gerekmektedir. Nihayetinde, film hangi bağlam açısından ele alınıyorsa, çok yönlü bir değerlendirme ortaya koyabilmek için birçok yöntemin bir arada kullanılması gerekliliği bir kez daha açığa çıkmaktadır.

Bir filmin feminist ideoloji çerçevesinde değerlendirilmesinde yönetmenin kadın olmasının gereklilik olmadığı belirtilse de, sinemada yönetmenlik yapanların ezici bir çoğunlukla erkek olması, filmlerde eril tahakkümün etkisinin genişlemesinde etkili olmuştur. Popüler film ya da sanat filmi olması fark etmeksizin erkek yönetmenler veya eril tahakkümün etkisinden çıkamayan kadın yönetmenler, patriyarkale içkin tüm değerlerin ve pratiklerin yeniden üretilmesinde katkı sunmuştur. Bu bağlamda yönetmenin kadın veya erkek oluşu, filmdeki kadının statüsü, ev içi ve kamusal alana dair pratikleri, toplumun ona bakışı ve dayattıkları gibi açılardan farklılık taşımasına neden olmaktadır (Işıklar, 2014:274; Öztürk, 2000:222; Zengin, 2016:50).

Smelik (2008:xi) de aynı doğrultuda bir filmin yönetmeninin kadın veya erkek (veya eril tahakkümün etkisi altında kalmış kadın) oluşunun farklılığını kendi gözlemiyle dile getirmektedir:

“İlk defa 1978 yılında bir feminist film seyretmiştim ve seyrettiğim bu film beni derinden sarsmıştı. O kadar çok sarsılmamın sebebi, bu kadın filminin o güne değin gördüğüm bütün filmlerden çok farklı bir nitelikte oluşuydu. Çünkü bu film, biraz da kadın-merkezci bir sezgisel kavrayışla, benim genç bir feminist olarak daha önce zihnimde canlandıramadığım ya da düşlemeye cesaret edemediğim bir yolla, bir filmin bir kadın tarafından çekilmiş olması ile olmaması arasında ne kadar büyük bir fark bulunduğunun farkına varmamı sağlamıştı.”

Yine Smelik (2008:xii), Christa Klages'in "İkinci Uyanış" filmi ile ilgili bir başarıdan söz etmektedir. Bu filmin, bir kadın olarak kendisine seslendiğini hissettirmesinin ve filmin seyircinin feminist olduğu ön kabulünün üzerine inşa edilmesinin en önemli sonucu, ikinci dalga feminizm ile beraber aynı tarihlerde ortaya çıkan yeni bir sinema türünün kadınlar üzerinde bir uyanış etkisi oluşturmuş olmasıdır. Bununla birlikte tarihsel bağlamıyla bakıldığında feminist ideoloji, film çekme pratiklerinde bir değişim yaratması paralelinde bir kadın yönetmen konumu da yaratmıştır.

Son olarak, feminist film eleştirisi, sinemada kadın temsillerinin sunumunu yalnızca günümüz filmlerindeki kadın karakterler veya kadın filmleri aracılığıyla değil, klasik sinema anlatısındaki kadın karakterler aracılığıyla da incelemektedir (Özden, 2014:201). Çalışmanın devamında değinileceği gibi, Türkiye'de feminist ideoloji ışığında çekilmiş filmler 1980'li yıllarda yükselişe geçerken 1990'lı yıllarda ve 2000 sonrasında bu akımın izleri silikleşmeye başlamıştır. Bu bağlamda yalnızca feminist ideoloji çerçevesinde çekilmiş filmleri ele almak yetersiz bir çaba olacaktır. Bununla birlikte feminist bir çaba olmaksızın çekilmiş ve içinde yaşanan toplumun özelliklerini doğrudan yansıtan filmlerin sunduğu veriler kimi zaman daha gerçekçi sonuçlar alınmasını sağlayacaktır.

1.2.5. Sinema, Kadın ve Toplumsal Cinsiyet Rollerini İlişkisi

Kitlelere bilinç ve farkındalık kazandırma konusunda sanat başat aktördür. Sinema ise, hem görsel hem işitsel olarak seyirciye hitap ederek neredeyse tüm sanat dallarını içinde barındırmaktadır. Bu bağlamda sinema, pek çok sanat türüne göre zengin anlatım yöntemiyle kitleleri daha çok etkisi altına alma özelliğine sahiptir. Kitlelerin eğlenmek ve sosyalleşmek için ilk sıralarda tercih ettikleri sinema, bir yandan kitlelere ideolojik fikirler, dünya görüşleri ve ütopyalar sunmaktadır (Kırvaşoğlu, 2016:2016).

Bir toplumdaki toplumsal cinsiyet rollerinin ve patriyarkale için tüm değerlerin yeniden üretildiği yer olan sinema, başlangıçta kurmaca ve hayal ürünü bir dünyaya ait gibi gözükse de esas olarak birkaç istisna dışında ortaya çıktığı toplumun

genel yapısından ve kadın-erkek ilişkilerinin dinamiğinden farklı değildir. Sinema filmleri aracılığıyla sunulan ürünler, içinde bulunulan toplumun sosyal, ekonomik, kültürel ve toplumsal yapısı hakkında derin izler taşımaktadır (Bülbül, 2014:239). Bununla birlikte sinemanın içinde yaşanan toplumdaki etkilenme özelliğinin yanı sıra işlediği konuları ele alış biçimiyle toplumu etkilediği, yerleşmiş normları pekiştirdiği ve yeniden ürettiği de söylenebilecektir (Zengin, 2016:48). Bu ikili duruma koşut olarak film üreticilerinin içinde yaşadıkları toplumdaki kendilerini soyutlamaları mümkün olmadığı gibi özelde toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin kalıplardan da bağımsız bir üretim gerçekleştirememektedir (Bülbül, 2014:239). Bahsi geçen bu bağıllık sonucunda bir toplumda değişen yıllara koşut olarak sinemada değişen kadın kimliklerinin ve toplumsal cinsiyet rollerinin izlerinin sürülmesi de mümkün olmaktadır.

Sinema-kadın-toplumsal cinsiyet rolleri ilişkisini kurabilmek için yalnızca feminist filmlere bakmak yeterli değildir. Kapitalist sisteme içkin gerekleri yerine getirmek için yaratılan kültür endüstrisi içerisinde tür filmlerinin yalnızca eğlenmek ve hoşça vakit geçirmek için üretildiğini söylemek eksik kalacaktır. Bu tür filmler, toplumdaki eril tahakkümü ve kapitalizme içkin tüm değerleri yeniden üreten işlevleriyle toplumda uyum ve itaat oluşturarak düzenin devamını sağlamaktadır (Aydın, 2014:214). Bu bağlamda sinemada kadın temsillerinin nasıl gerçekleştiğini tam manasıyla anlamlandırabilmek için bir topluma ait feminist filmlerin yanı sıra pek çok film türünün bir arada incelenmesi gerekmektedir.

Sinemada kadın imgesinin yer alışının tarihsel arka planına bakıldığında, özellikle de kadının cinsel nesne olarak sunulduğu, sinemanın icadıyla başlamış ve zaman içerisinde artarak devam etmiştir (Akbulut, 2008:82; Kırel ve Duyal, 2014:287-288). Sinemada kadın imgesi ve kadına biçilen roller, hemen her dönem değişim gösterse de esas olarak belli kalıpların yerleştiği ve değişmediği de dikkatlerden kaçmamaktadır. Örneğin, genel manada kabul gören toplumsal cinsiyet rollerine göre iyi ve kötü kadın ikiliğine koşut olarak; iyi olan kadın evlilik teması içinde temsil edilen, eşine sadık, kendini çocuklarına adayan, namuslu ve masum kadındır. Bu kadınlar, genel olarak kamusal alandan ziyade sıklıkla ev içi üretimde temsil edilmektedir. Kötü kadın tipolojisi ise, erkekleri yoldan çıkararak, istediklerini elde etmek için her türlü yolu

deneyen ve genellikle yuva yıkan, cinsel haz ve isteklerini açıkça sergileyen, cesur, kamusal alanda yer alan, güzel giyinen ve erkeklerle benzer faaliyetleri yapan bir halde temsil edilmektedir (Bülbül, 2014:238). Sinemada kadın ve toplumsal cinsiyet rollerine içkin oluşan bu ikiliğin, esas olarak ataerkil söylemin üzerine inşa edildiği söylenebilecektir. Bir topluma ait hemen her değerın yansıma bulduğu sinemanın bir topluma ait ataerkil yapıdan etkilenmemesi mümkün değildir. Bir tür olarak feminist sinema ve feminist film eleştirisi de kuşkusuz patriyarkale içkin yerleşmiş değerlerin açığa çıkarılmasını hatta değiştirilmesini hedeflemektedir.

Toplumsal cinsiyet rolleri, geçmişten günümüze bazı değişimlere uğramakla birlikte, belirli kalıpların pek çok kültürde ortak olduğu da görülmektedir. Geçmişten günümüze dünyada en çok paya sahip olan Amerikan Sineması'na bakıldığında, genellikle çoğu toplumda egemen olan ve çağa özgü toplumsal cinsiyet kalıplarının yer aldığı görülmektedir (Çağlıyan, 2014:253).

1970'lerin başında ikinci dalga feminizmin gölgesinde tüm dünyada başlayan Kadın Hareketi'nin etkisiyle kadınlar, filmlere ve sinema tarihine farklı gözlerle bakmaya başlamıştır. Bu farklı bakış açısı, esas olarak revizyoncu bir yaklaşım anlamına da gelmekte ve kadın tarihinin sinemadaki yansıması olarak değerlendirilmektedir. Diğer bir ifadeyle, 1970'li yıllarla beraber kadınlarla ilgili alternatif bir tarihyazımı çabası başlamıştır (Smelik, 2008:2). Bu yıllarla beraber dünyada, Türkiye'de ise biraz gecikmeli olarak 1980'li yıllarda kadının özneliğine dair bir farkındalık oluşmuş ve kadın filmleri yapılmaya başlanmıştır. Ancak genel bir değerlendirme yapıldığında kadınların sahnede yanlı bir şekilde temsil edildiği ifade edilebilecektir (Kırel ve Duyal, 2014:287).

Yukarıda ifade edildiği üzere kadın ve erkek yönetmenlerin filmleri, kadın temsili ve kadına biçilen roller bağlamında farklılık gösterme eğilimindedir. Kuşkusuz eril tahakkümün ağırlığı altında ezilerek eril düşünceden etkilenen kadın yönetmenler istisna olarak kabul edilerek bu genellemeden ayrı tutulmaktadır. Erkeklerin yaptığı filmlere bakıldığında, genel olarak kadın yaşamlarını mitsel ya da ikili temsil şemalarına oturttukları söylenebilecektir. Erkek yönetmenlerin kadın temsillerinde en çok düştükleri klişeler, ikili yapı üzerine inşa edilen kariyer ve aşk ya da kariyer ve

evlilik temaları olmaktadır. Kadın, genellikle iş ve çocuk arasında ya da çetin bir kamusal alan pratiği ve erkek himayesi arasında tercih yapmakla yüz yüze kalmaktadır. Bu durum, esas olarak gerçek hayat deneyimlerinden farklı değildir. Ev içi üretimin ve ailenin bakımının kadına içkin rollerden sayılmasının ve kamusal alanın rekabet koşullarının erkeğin başa çıkabileceği pratikler olmasının baskınlığı, ataerkil toplumun benimsediği değerlerin şiddeti ile ilişkilidir. Gerçek hayatta patriyarkale içkin rollerin sinemaya yansması kuşkusuz benzer şekilde gerçekleşecektir. Bu bağlamda geçmişten günümüze tüm dünyaya hakim olan Hollywood geleneğine bakıldığında, bağımsız kadınların genellikle evcilleştirildiği görülmektedir. Filmlerdeki olay örgüsü ve diyaloglar kadın temsilleri üzerinden incelendiğinde, bu akışın kamusal alandan ziyade kişisel sorunlar etrafında gerçekleştiği dikkat çekmektedir. Bununla birlikte olayların geçtiği mekanlar çoğunlukla aile sınırları içerisinde kalmakta ve kadınlar ilişkilere bağlı olarak temsil edilmektedir. Güzel kadın oyuncuların yakın çekimleri ile zenginleştirilen filmler, kadının erkek arzularının ve cinselliğinin nesnesi olduğunu da açığa çıkarmaktadır. Bu bağlamda Hollywood'un tarzının özü itibariyle ataerkil olduğu söylenebilecektir (Ryan ve Kellner, 1997:220-221). Büyük bir endüstri haline gelen Hollywood'da çekilen popüler filmlerde üretilen toplumsal cinsiyet rollerine içkin kodlar, dağıtım imkanlarının ve küreselleşmenin etkisiyle tüm dünyaya etki etmiştir (Işıklar, 2014:274). Türk Sineması da Hollywood Sineması'na benzer şekilde ataerkil özellikler taşımaktadır.

Kadının filmlerde temsil edilişi ve toplumsal cinsiyet rolleri ile ilgili bir diğer husus da korunmaya muhtaçlıkları hakkındadır. Filmlerin mutlu sonla bitmesi için kadınların doğru erkekle evlenmesi ve güçlü erkek tarafından korunması gerekmektedir. Bu hikayelerde, herhangi bir sebeple yuva kuramamış kadınlar için diğer kadınlar başta olmak üzere hemen herkes üzüntü duymaktadır. Kadının yuvasızlıktan kurtuluşu için tek yol, doğru erkekle karşılaşmış olmasıdır. Batı veya Doğu olması fark etmeksizin namuslu kadın ve huzurlu ev arasında güçlü bir ilişki bulunmaktadır. Evin alışverişi dışında sokaklarda gezen kadınlar hoş karşılanmayacağı gibi kadının sokakta oluşunun bir açıklaması olması gerekmektedir. Ataerkil ve geleneksel toplumlarda kadın evde istemediği hayatı yaşamak yerine istediği hayata adım attığında başına gelecek her türlü kötülükten de sorumlu tutulmaktadır (Pekerman, 2012:25-26).

Bununla birlikte filmlerde yansıtılan rollerin çekildiği dönemin izlerini taşıması gerçeğinden hareketle, zaman içerisinde değişen dünya koşulları ve ekonomik gereksinimlerin de etkisiyle kadının çalışma yaşamı içerisinde yer aldığı ve daha güçlü bir konuma getirildiği de görülmektedir. Ancak güç kazanımına koşut olarak kadının tüketim alışkanlıklarının değiştiği ve erkeğe kıyasla bu tür bir eğilim içerisinde temsil edildiği de eklenmelidir (Çağlıyan, 2014:264).



İKİNCİ BÖLÜM

1980 SONRASINDA TÜRKİYE EMEK PİYASASINDA KADIN ÇALIŞANLAR VE TÜRK SİNEMASINDA KADIN ÇALIŞANLARIN GÖRÜNÜMÜ

Çalışmanın, toplumsal cinsiyet kuramları-kadın-sinema-emek dörtlüsünün karşılıklı ilişkileneşmesi üzerine inşa edilmesinden hareketle ve bahsi geçen dörtlü ilişki metaforunun irdelenmesi esnasında, özellikle Türkiye’de kadın emeğini anlamlandırabilmek için neoliberal döneme içkin dönüşümün sorunsallaştırılması önem kazanmaktadır. Türkiye’de neoliberal politikalara geçiş ve bu geçişle hız kazanan bir dizi dönüşüm, esas olarak daha geniş bir makro anlatı ile küresel bağlamdaki dönüşüm ile ilişkilendirildiğinde daha anlamlı gözükmektedir. Ancak çalışma, 1980 sonrasında Türkiye emek piyasasının ve bu piyasada kadın çalışanların görünümü ile sınırlandırıldığından, sorunsalın esas nirengi noktasını oluşturan dünyada yaşanan küreselleşme sürecinden detaylarıyla bahsetmek çalışma sınırlarını aşmaktadır. Bu bağlamda neoliberalizm kavramına dair kısa bir tarifin ardından neoliberal dönemdeki değişimler ve bu değişimlerin kadın çalışanlar üzerindeki etkileri, Türkiye üzerinden irdelenecektir.

Dünyada 1980’li yıllarla birlikte neoliberal politikaların itici gücüyle başlayan küreselleşme süreci, Türkiye’de de -siyasi zeminin uygunluğu ve desteğiyle- aynı yıllarda yaşanmaya başlamıştır. Bir toplumun siyasi, ekonomik, toplumsal ve kültürel yapısı, bu yapılardan birinin değişmesiyle eş zamanlı olarak dönüşmekte ve her değişimin/dönüşümün makro bir gerekçesi olmaktadır. Bu bağlamda çalışmanın esas sorunsalı olan 1980’li yıllardan itibaren kadının emek piyasasındaki görünümü ve bu görünümün sinemaya nasıl aktarıldığını neoliberal politikalara geçiş ile anlamlandırmak konunun bütünlüklü bir şekilde sunulması açısından önem kazanmaktadır.

Bu öneme ithafen bu bölüm, 1980-2019 yılları arasında Türkiye’de yaşanan dönüşümleri, emek tarihinin ve çalışma ilişkilerinin Türk Sineması’na yansımalarını, özelde ise çalışma ilişkilerinin toplumsal bir özne olarak Türk Sineması’nda kadını nasıl sorunsallaştırdığını ve emek piyasalarının kadın çalışanlar için sunduğu veya

sunamadığı fırsatların gerçekçi bir şekilde sinemaya yansıtılıp yansıtılmadığını merkeze alarak oluşturulmuştur.

2.1. 1980 Sonrasında Türkiye’de Yaşanan Değişimler

Türkiye, 1980 sonrasında bir dizi dönüşüm yaşamış ve bu dönüşümler farklı bir sürece kapı aralanmasına neden olmuştur. Bu yıllarda ciddi bir ekonomik dönüşümün simgesi olarak yükselen küreselleşme, 1980 sonrasında tüm dünyada etkinliğe ulaşmış ve bu ekonomik dönüşüm, bir dizi başka dönüşümü peşinden sürüklemiştir.

Bununla birlikte 1980’li yıllar, küreselleşmenin etkinliğe ulaştığı yıllar olarak kabul edilirken, ekonomik dönüşümün arkasında bu dönüşüme altyapı oluşturacak dinamiklerin etkili olduğunu hatırlamak faydalı olacaktır. Türkiye’de neoliberal politikaların hızla uygulamaya geçmesi ve küreselleşme sürecinin bu yıllarda başlamasının arka planında, öncelikle dünyadaki dönüşümün, özelde ise Türkiye’de yaşanan siyasi gelişmelerin ciddi bir itici gücü olmuş, bu yeni ekonomi politikalarının uygulanabilmesi için uygun altyapı oluş(turul)muştur. Diğer bir ifadeyle, Türkiye’de yaşanan siyasal dönüşümler, ekonomik, toplumsal ve kültürel dönüşümlerin çoğunlukla itici gücünü oluşturmuştur.

Bu bağlamda 1980 sonrasında Türkiye emek piyasasında kadın çalışanların görünümünü ortaya koyabilmek için öncelikle 1980’den günümüze kadarki sürecin Türkiye için ne anlam ifade ettiğini anlayabilmek gerekmektedir. Bu anlama doğrultuda dünyada yaşanan dönüşüme koşut olarak öncelikle pek çok dönüşümün altyapısının oluş(turul)masında en etkili yollardan biri olan siyasi gelişmeler, eş zamanlı olarak içinde bulunulan konjonktürün simgesi olan ekonomik gelişmeler ve emek piyasalarının görünümü ve son olarak toplumsal ve kültürel dönüşümler irdelenecektir.

2.1.1. Ekonomik ve Siyasal Değişimler

Türkiye, küreselleşme sürecinin başladığı yıllar olarak kabul edilen 1980’li yıllarda ekonomide henüz hazır olmadığı bir serbestleşme sürecine girmiştir. Aşamalı olarak gerçekleşmesi gereken pek çok köklü değişim ve dönüşüm, çok hızlı ve kuralsız bir biçimde gerçekleşmiştir. Türkiye, 1980’lerde başlayan bu kuralsız-serbestleşme

sürecine, uygulanan neoliberal politikalarla eklemlenmeye çalışırken ekonomi istikrarsız bir hale bürünmüş, işsizlik, enflasyon ve gelir dağılımında bozulmalar gibi pek çok olumsuzlukla karşılaşmıştır. Bu olumsuzluklar, Türkiye ekonomisinin adeta o günlerden bugünlere aktarılan kronik sorunları olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda öncelikle neoliberalizmin içerdiği ve dışladığı mekanizmaların neler olduğu incelenecek, bu kavramın tanımlanmasına yönelik çabadan sonra dünyada refah devleti uygulamalarından neoliberal politikalara geçiş sorgulanacak, bu geçişin Türkiye’ye yansımalarına ve Türkiye’de neoliberalizmin inşasında etkili olan siyasi ve ekonomik gelişmelere değinilecek, sonrasında neoliberal politikalar üzerine inşa edilen yeni çalışma ilişkileri ve emek piyasaları değerlendirilecek ve son olarak bu gelişmelerin kadın çalışanlar üzerindeki etkileri ortaya koyulmaya çalışılacaktır.

2.1.1.1. Neoliberal Hegemonyanın Dünyada ve Türkiye’de Tesisine İlişkin Genel Çerçeve

Harvey’in neoliberalizmin sınırlılıklarına ve daha da ötesinde içeriğine dair kavramsallaştırması merkeze alındığında neoliberalizm; *“uluslararası kapitalizmi yeniden örgütlemeyi amaçlayan bir teorik tasarımı hayata geçirmeye yönelik ütopyik bir proje”* olarak ya da *“iktidarı ekonomi seçkinlerine iade edip sermaye birikimi için gereken koşulları yeniden oluşturmaya yönelik siyasi bir proje”* olarak tanımlanabilecektir (Harvey, 2015:27). Bu haliyle Harvey’e göre sınıf, burjuva sınıfının yeni döneme dair öncülü olarak tariflenen finans kapitalin aktörlerinin merkeze alınmasıyla oluşmaktadır.

Harvey, finans kapital aktörlerinin destekleyicisi olduğu bu projenin, 1970’li yılların son evresinden başlayıp günümüze kadar gelen süreçte dünyanın farklı mekanlarındaki dönüşümünde yer yer devletin neoliberalizme uygun olan müdahalelerini de içeren bir çerçevesi olduğundan bahsetmektedir. Kapitalizmin yaşamakta olduğu stagflasyona⁸ dair müdahalenin neoliberal çerçevesinde, egemen

⁸ Neoliberal döneme damgasını vuran kavram stagflasyondur. Stagflasyon kavramı, enflasyon ve durgunluğun eş zamanlı olarak yaşanmasına işaret etmektedir. 1970’li yıllardan itibaren dünyada enflasyonist bir trend, daha açık bir ifadeyle mal ve hizmet fiyatlarında artış söz konusudur. Ancak bu dönemde çeşitli sebeplerle ekonomi büyümemekte, aksine durgunluğa girmektedir. Bu durum stagflasyon kavramı ile açıklanmaktadır (Dikmen, 2015:207).

sınıfların arasındaki rekabeti de içine alan bir hattı olduğu gözden kaçmamaktadır. Bu haliyle refah devleti dönemine dair emek sınıfı kazanımlarını geri almak üzerine kurulan düşünüş setinin içinde yer alan esnek üretim, devlet müdahalesinin sınırlandırılması, özelleştirmeler yolu ile verimliliği artıracak adımlar atılması ve siyasal liberalizm bağlamında özgürlüğün salt teşebbüs ile sınırlı olmayan çerçevesi ile hayata geçen uygulamaların sonucunda neoliberal dönemde ütöpik düzende kalmanın ötesine geçen eldeki veriler, büyümenin refah devleti büyümelerinin gerisinde kaldığını göstermektedir (Harvey, 2015:163). Hatta ötesinde neoliberal politikaların başarısı ile ilgili bütün taçlandırmaya rağmen finans kapital öncülüğündeki bu evre, 2001 kriziyle başlayıp devam eden bir alt evrenin adı olmuştur. Dolayısıyla başarı olarak anlatılan bu evrenin, esas olarak başarısızlıklarının en azından rakamlar bağlamında açığa çıkmış bir çerçevesi bulunmaktadır.

Tüm bu çerçeve çizilirken, esas olarak şu soruyu sormak yerinde gözükmektedir: “Bütün bu eşitsizlikler üretilirken ve krizler yaşanırken bu yeni projenin siyasal çerçevesi ve aktörleri nasıl oluşturulmuştur”? Yine Harvey (2015:47-71) bu durumu; “Rızanın İnşası” olarak tarif etmektedir. ABD ve Britanya gibi erken kapitalistleşmiş ülke örneklerinden hareketle, siyasal partilerin öncülüğünde bir dönüşüm gerçekleşmişken diğer taraftan geç kapitalistleşen ülkelerde (örneğin Şili) ise askeri güç müdahalelerini içine alan bir rıza inşası yaşanmıştır. Fakat rıza inşası, sadece bu iki metotla sınırlı değildir. Eğitimden, akademiye, oradan film sektörüne kadar uzanan çok yönlü kültürel müdahalelerle şekillenen rıza inşası pratikleri üzerinden üretim, dağıtım ve tüketim süreçlerine düşün izlekleri oluşturan ve ötesinde kabullendiren çerçevesi de bu sürece dahildir.

Bu haliyle geç kapitalistleşen bir ülke olarak Türkiye’deki pratikler, 24 Ocak Kararları ile başlayan ve 1980 askeri müdahalesi ile pekişen neoliberal dönem uygulamaları ile dünyadaki paradigmayla yer yer örtüşen kimi zaman ise ondan farklılaşan bir deneyimler bütününe kapsamıştır. Türkiye’de hemen her alanda yaşanmaya başlanan dönüşümün temel parametrelerinin başında, Türkiye ekonomisinin neoliberal modele uygun bir biçimde yeniden biçimlendirilmesi gelmektedir. Bu biçimlendirme, salt ekonomi alanını etkileyen teknik bir müdahaleden çok,

Türkiye'deki bölüşüm ve birikim ilişkilerini kökten değiştiren ve hem siyasal-ideolojik düzlemde hem de toplumsal-kültürel düzlemde yansımaları olan radikal bir dönüşüm olmuştur. Dahası, Türkiye söz konusu dönüşümü, kapitalizmin dünya genelindeki krizine ve yeniden yapılanma sürecine paralel olarak yaşamıştır.

Dünyada ve Türkiye'de son derece etkin bir neoliberal hegemonya tesis edilirken, 24 Ocak Kararları'yla kökten bir dönüşüm geçirmeye başlayan Türkiye kapitalizmi, gittikçe daha fazla küresel ekonomiyle bütünleşme yoluna gitmiştir. Bu dönüşüm, hem siyasal hem de toplumsal yapıda önemli değişikliklere yol açmıştır. 24 Ocak Kararları'yla birlikte Türkiye kapitalizmi dünya kapitalizmiyle bütünleşme yolunda önemli bir adım atarken, 12 Eylül askeri darbesi bu kararların yürürlüğe konması, toplumsal hareketlerin kontrol altına alınması ve tam da o esnada neoliberal hegemonya projesinin topluma nüfuz etmesi açısından elverişli bir ortam hazırlamıştır. 12 Eylül 1980 askeri darbesi, tüm toplumsal hareketleri baskı altına alırken 1970'li yıllarda dünyada yükselişe geçen ikinci dalga feminist hareketin etkisinin 1980'li yıllarda Türkiye'de hissedilmesiyle feminist ideoloji yükselişe geçmiş ve askeri müdahale ortamında diğer ideolojik hareketlerden farklı olarak zararsız bulunmuştur. Bu bağlamda feminist ideoloji ışığında sinemaya aktarılan kadın filmleri, 1990'lı yıllara kadar yükselişini ve etkinliğini sürdürmüştür. 1980 sonrasında dünyada yaşanan dönüşüme koşut olarak Türkiye'de feminist ideolojinin yükselişe geçmesi, Türk Sineması'nda kadın emeğinin görünürlüğünün artmasında etkili olmuştur.

1980 sonrasında küresel ekonomiye eklemlenme çabalarına hız kazandıran Türkiye'de toplumsal bir dönüşüm süreci de yaşanmıştır. Küreselleşmenin etkisiyle toplum, hızla bir tüketim toplumuna doğru evrilirken, adeta yeni bir kentli kimliği ortaya çıkmış, dahası medya aracılığıyla tüketim çılgınlığının en ücra noktalara kadar yaygınlaşması sağlanmıştır (Zencirkıran, 2013:437-438; Özyeğin, 2017:70). Türkiye'de toplumsal değişimin yanı sıra emek piyasaları ve çalışma ilişkilerinin de kökten değiştiğini söylemek mümkündür. Tüm bu anlatılar ışığında neoliberalizmin hem kendisinin hem de tesisine ilişkin çabaların çok yönlü bir dönüşüm sürecine kapı araladığı ifade edilebilecektir.

2.1.1.2. Refah Devletinden Neoliberal Devlete Dönüşüm

Refah devletinden⁹ neoliberal devlete¹⁰ dönüşümü anlamlandırabilmek için öncelikle refah devleti tanımlandığında, Topak'a (2012:12) göre refah devleti kavramının tarihselliğinin oldukça eski bir kökene dayanmasına rağmen bugünkü anlamı; *“Kapitalizmin ya da kapitalist üretim ilişkilerinin yarattığı olumsuzlukları gidermeye yönelik, sisteme müdahale eden dışsal bir aktör olarak konumlandırılmış, ortaya çıkışının ardında da ekonomik ve teknolojik gelişmeler yatan, ahlaki gereklilik ve zorunluluk ile siyasal ve toplumsal demokratikleşme sürecidir.”*

Özdemir'e (2007:21-22) göre ise refah devletini, *“Temel sosyal hizmetlerin sağlanması amacıyla yönelik devlet önlemleri (genellikle sağlık, eğitim, konut, gelirin korunması ve kişisel sosyal hizmetleri kapsar) olarak ifade etmek mümkündür. Refah devletinin amacı, zorunlu devlet mekanizmalarıyla çeşitli gruplar arasında gelirin yeniden dağıtılmasını ve bu amaçları gerçekleştirebilmek için yasal düzenlemelerin yapılmasını ve kurumların kurulmasını sağlamaktır. Öte yandan, refah devletinin görev alanına bakıldığında, oldukça geniş olduğu ve her ülkenin kendi sosyal refah modeline göre çeşitli uygulamalarla karşılaştığı söylenebilecektir...”*

Refah devletinin kökenleri 1800'lü yılların ortalarına dek uzansa da esas olarak refah devleti ile ilgili yaygın kabul, 1945'ten başlayıp 1970'li yılların ortalarına kadar uzanan ve kapitalizmin altın yılları olarak tanımlanan dönemde uygulanan sosyal politikaların itici gücüyle oluşmuş bir sosyal devletin ortaya çıkışıyla tamamlanan bir evre oluşu ile ilgilidir. Bu haliyle talep geliştirici politikalar, II. Dünya Savaşı sonrası evrede *“çoğu ileri kapitalist ülkede hayata geçirilmiş ve kendine özgü somut makroekonomi, ücret ve vergilendirme politikaları ile sanayi politikası, sosyal politika ve emek piyasası düzenlemeleri ortaya çıkarmıştır. Sonuçta, bu politikalar hızlı ekonomik büyüme, tam istihdam, sosyal koruma, ulusal dayanışma ve siyasi istikrar*

⁹ Refah devleti, sosyal devlet ve sosyal refah devleti Türkçe'de yaygın olarak kullanılan kavramlardır. Bu üç kavram birbirinin yerine kullanılmakta ve aynı anlamı vermektedir.

¹⁰ Neoliberal politikalar ile Keynesyen politikaların kıyaslanması ve neoliberal politikalara geçişin ekonomi üzerindeki etkileri hakkında daha detaylı bilgi için bkz; Şule Daldal, “Neoliberal Politikalar ve Hegemonya Krizi”, **Marmara Üniversitesi İ.İ.B.F. Dergisi**, Cilt XX1, Sayı 1, Yıl 2006, ss. 163-181 ve Şule Daldal, “Kısaç Altında Neoliberalizm”, (içinde) **Yeni Toplum, Yeni Siyaset**, İstanbul: Kalkedon Yayınları, 2008, s. 141-179.

ortamı yaratılmasına katkı sunmuştur.” (Akduran, 2011:32). Bu bağlamda refah devleti, kapitalizmin altın yıllarında bir tarafıyla tüketici oluşturma politikalarını hedeflemiştir. Kuşkusuz bu öncül, tek başına refah devletinin gelişiminde etkili değildir. Gerek erken kapitalistleşmiş ülkelerdeki işçi sınıfı, gerekse dönem sosyalist bloğunun kapitalistleşmiş ülkeler üzerinde baskıladığı sosyalist bir ekonomik model iddiası, refah devletinin gelişiminde rol oynayan yapı içi ve dışı aktörler olmuştur.

Refah devleti uygulamaları, kuşkusuz liberal iktisat politikaları içinde kendine yer edinemeyecek türden düzenlemeleri içerdiğinden, öncelikle Keynesyen iktisadın önermeleri doğrultusunda şekillenen yeni bir düzenlemeler bütününe ihtiyaç duyulmuştur. Bu bağlamda refah devleti uygulamaları, esas olarak 1944 yılında BM Para ve Finans Konferansı’nda imzalanan Bretton Woods Anlaşması ile birlikte yeni iktisadi sisteme (Keynesyen iktisat) koşut olarak gerçekleşmiştir (Daldal, 2010:120; Şenkal, 2017:365; Dikmen, 2015:167). Keynesyen iktisat, 1929 krizi sonrası dünyada kapitalizmin yaşadığı krizi aşmak amacıyla devletin, klasik iktisatçıların belirlemiş olduğu sınırların ötesine geçerek ekonomiye müdahale etmesi şeklinde ifade edilen politikalar bütünü olarak ifade edilebilecektir. Esas olarak talep arttırıcı politikaları önceleyen bu ekonomik politik bakış açısı (Dikmen, 2015:167-168), refah devleti söyleminin alt yapısının oluşumunda etkin rol oynamıştır. 1929 krizi sonrasında dünyada kapitalist sistemin yaşadığı tehditlerle sınırlı olmamak üzere gerçekleşen siyasal, sosyal ve ekonomik krizlere bir daha dönmek üzere II. Dünya Savaşı sonrasında dünyanın “daha sağlıklı” bir şekilde yönetilmesi için ulus-üstü örgütlenmelere gidilmiştir. Bu bağlamda sorunları ulus-üstü kuruluşlar aracılığıyla çözmek adına IMF, Dünya Bankası, Dünya Ticaret Örgütü, OECD, G7 toplantıları ve BM sisteminin bazı öğeleriyle (Boratav, 2000:24-25) genel bir örgütlenme modeli benimsenmiştir. 1980 sonrasında ise IMF, DB ve DTÖ gibi kuruluşlar, dünyanın daha sağlıklı yönetilmesi işlevinden koparak neoliberal politikaların son sürat uygulanabilmesi için ilk ihtiyaç duyulan mekanizmalardan olmuştur.

1960’lı yılların sonuna doğru hem ulusal hem de uluslararası alanda çözülmeye başlayan Keynesyen politikalar, küresel stagflasyon evresi ile 1970’li yılların sonuna

kadar süren kapitalizmin yeni krizinin¹¹ temel gerekçesi olarak görülmüştür (Harvey, 2015:16-22). Bu bağlamda sabit döviz kurları sistemine dayalı olarak yürütülen Bretton Woods Anlaşması'nın, ABD'nin doları altına endekslemekten vazgeçtiğini ilan etmesi paralelinde bozulması ile neoliberal uygulamalara geçiş tamamlanmıştır. Bu geçiş, devletin; Fordist üretim sisteminin çelişkilerini hafifletmeye yönelik bir “refah ve güvenlik” devleti (Ansal, 1996:13) olma işlevinin 1970’li yıllarla birlikte sermaye birikimi ve karlar üzerinde bir baskı olarak algılanması ile birlikte yaşanmıştır (Daldal, 2010:120; Şenkal, 2017:365). Daha açık bir ifadeyle, Fordist üretim sisteminin kendi iç çelişkileriyle beraber yaşadığı tıkanıklık ve girdiği krizle¹² birlikte sendikalar ve sosyal sigortalar sisteminin de birikim rejimine engel oluşturmaya başladığı düşüncesi yaygınlık kazanmış, II. Dünya Savaşı sonrasında uygulamaya konan Keynesyen politikalardan neoliberal politikalara geçilmesi ve refah devletinin sınırlanması istenmiş ve refah rejimleri neoliberal politikalar tarafından şekillendirilerek yeni bir hale bürünmüştür. Bu geçişle birlikte birikim rejimi değiştiği gibi üretim sistemi de değişmiş, dünyada küreselleşme süreci olarak adlandırılan evreye dahil olunurken fordist üretim sisteminden post-fordist üretim sistemine geçiş yaşanmıştır¹³.

Bu bağlamda “genel” olarak kabul gören bu yeni ekonomi politığın, dünya ekonomisinin nasıl bir çerçeve içinde yeniden organize edileceğine dair önerisi, esas olarak liberal tezin üzerine inşa edilmiştir. Sermaye tarafından kurtuluş reçetesi olarak görülen neoliberalizmin geç kapitalistleşen çevre ülkelerdeki pratikleri, ekonomi politığın erken kapitalistleşmiş ülkelerde uygulama şansı bulmasını sağlamıştır. Özellikle deney alanı olarak görülen Şili’de Pinochet darbesiyle hayata geçirilen politikalar, refah devleti uygulamalarının ve devletin ekonomik alandaki etkinliğinin hızla tasfiye edilmesi ile temel düstür olarak kabul görerek çevre/geç kapitalistleşmiş ülkelerde hızla kurtuluş reçetesi olarak uygulanmıştır. Bu bağlamda dünyada refah

¹¹ Bu yıllarda yaşanan krizin sebepleri, farklı şekillerde yorumlanmıştır. Bu kriz, kimi kesimlerce teknolojik paradigma değişikliklerinin, kimi kesimlerce ise birikim rejiminin krizi olarak yorumlanmıştır. Bir diğer kesim ise krizi refah devletinin krizi olarak yorumlamıştır (Dikmen, 2015:203).

¹² Fordizmin krizi ve Keynesyen iktisat ile ilgili daha detaylı bilgi için bkz; Şule Daldal-Necef, “Bütünsel Bir Sanayileşme Modeli: Makro Reform ve Mikro Reform İlişkisi”, (içinde) **Alternatif Sanayileşme Önerileri**, İstanbul: Kalkedon Yayınları, 2009, s. 73-116.

¹³ Bu konu ile ilgili detaylı bilgi için bkz; Şule Daldal, **Kuralsız Kapitalizm Batağında Emek**, İstanbul: Alan Yayınları, 2010.

devleti düzenlemelerinin ortaya koymuş olduğu sosyal hakları kırpmayı kendine asli ödevlerden biri olarak gören neoliberal politikalar, bütün toplumsal kesimlerin olduğu gibi kadının da kazanımlarında oldukça büyük kayıplara uğrayacağı esnek ve güvencesiz çalışma alanını inşa etmesiyle emek piyasasında karşılık bulmuştur (Harvey, 2015:13-17). Diğer bir ifadeyle sosyal devletin bütün uygulama alanlarına müdahale eden stratejiler, esas olarak güvencesiz, esnek ve düşük ücretli bir emek piyasasının yeniden dizayn edilmesi stratejileriyle birlikte yürütülmüştür (Harvey, 2015:72-95). Emek piyasasına yapılan bu müdahaleler ise yalnızca erkeklerin değil kuşkusuz kadınların da büyük mağduriyetlerle baş başa kalacağı bir sürece kapı aralamıştır.

Aynı süreçte aterkil sistemin bu verili yapı üzerindeki etkisi de işin tuzu biberi olmuş ve neoliberal uygulamalar toplumsal cinsiyet üzerinde etkin bir sömürü ilişkisinin hayata geçirilmesine zemin hazırlamıştır. Erken kapitalistleşmiş ülkeler ile geç kapitalistleşen ülkelerde kadının üretken emek piyasasına katılımının daha da arttığı bu evrede, sömürü ilişkilerinin her seferinde esas olarak kadın aleyhine geliştiği bir kısır döngü ile karşı karşıya kalınmıştır. Özellikle 1980 sonrasında kadının emek piyasalarına katılımının arttığı konusunda iştah açıcı söylemler yaygınlaşsa da, esas olarak kadınların hangi sektörlerde, mesleklerde, ücret düzeyinde ve çalışma koşullarında istihdam edildiği daha önemli bir hal almaktadır. Neoliberal dönemde esnekleşme uygulamaları ile birlikte kadının istihdamdaki durumunun pozitif yönde geliştiği söylenemeyecektir.

2.1.1.3. Neoliberalizmin Türkiye’de İnşası

Türkiye’nin 1974’ten sonra girmiş olduğu ekonomik kriz, 1979 ve 1980 yıllarında petrol fiyatlarının tekrar %150 oranında artmasıyla ve hali hazırda bozuk olan ekonomik tablonun daha da kötüye gitmesiyle bazı tedbirlerin alınmasını zorunlu hale getirmiştir. Esas olarak daha öncesinde alınması gereken kararlar, zayıf koalisyon hükümetlerinin bu sorumluluğu üstlenmek istememesiyle sürekli ötelenmiştir. Bu sürekli erteleme, 1980 yılına gelindiğinde mevcut yapının artık bu haliyle sürdürülemeyeceğini ve sistemin tıkanıp açıkça ortaya koymuştur. Bu bağlamda tıkanan sistemin tekrar işlerlik kazanabilmesi için dönemin DPT Müsteşarı Özal’a acil ekonomik tedbirlerin uygulanması ile ilgili sorumluluk devredilmiş, böylece Özal tarafından devreye koyulan 24 Ocak Kararları, 1980’den günümüze kadarki süreçte

ekonomiyi kesintisiz olarak şekillendirmiştir (Özçelik vd., 2011:167). Bununla birlikte 24 Ocak Kararları'nın ardından 12 Eylül askeri darbesi ile yönetime el koyan TSK, müdahalenin ardından bir ülkenin toplumsal ve kültürel yapısı üzerinde en önemli dinamiklerden olan ekonomiyi, 24 Ocak Kararları'nın mimari olan Özal'a tam manasıyla teslim etmiştir (Atılgan, 2014:352; Zürcher, 2009:386). Bu teslimiyet, esas olarak 24 Ocak Kararları'nın devamlılığı için istikrarlı bir siyasal ortamda destek manasına gelmektedir. Bununla birlikte IMF'nin ardındaki ABD de 12 Eylül askeri darbesini ekonomik açıdan her türlü imkanı sunarak desteklemiştir (Kongar, 2015:197; Özçelik vd., 2011:168). Bu durum, Türkiye ekonomisinin dış dünyaya son sürat eklemleme çabalarında olduğu gibi Türk Sineması'nın da koruma kalkanlarını indirmiş ve ABD başta olmak üzere birçok ülkeden gelen filmler sinema sektörüne hakim olmaya başlayarak pek çok sektöre benzer şekilde Türk Sineması'nı da krize sürüklemiştir.

24 Ocak Kararları ve ardından gelen 12 Eylül askeri darbesi¹⁴, kimi kesimlerce devlet eliyle desteklenen özel kesim politikasını IMF reçeteleriyle bütünleştiren (Şengül, 2014:433) ve Sovyetler Birliği'nin çökmesiyle de buluşan bir politikanın yönetici seçkinler eliyle uygulanması olarak yorumlanmıştır. 24 Ocak 1980'de belirlenen ve 12 Eylül 1980 askeri darbesiyle desteklenerek genişletilen Kararlar, radikal bir liberalleşme ve dışla bütünleşme olarak değerlendirilmesine rağmen esas olarak Cumhuriyet Dönemi ekonomi politikasının bir uzantısı olarak da görülebilecektir. Kararlarda, Türkiye'de sermaye sınıfının ve Türk sanayisinin artık Batı ile rekabet edecek ölçüde güçlendiği ve bu sayede dış dünya ile bütünleşebileceği düşüncesinin etkisi olmuştur (Kongar, 2015:425, 433).

Türkiye'yi 24 Ocak Kararları'na götüren süreçte ekonominin içinde olduğu duruma bakıldığında, o dönemin en önemli sorununun döviz darboğazı olduğu

¹⁴ 12 Eylül 1980 yılındaki askeri darbe, çok partili yaşama, çağdaş demokrasiye ve pek çok özgürlüğe vurulmuş bir darbe olarak tanımlanabilecektir. Darbe öncesinde Türkiye'de yükselen anarşist eylemler ve ortamın bastırılması maksadıyla başlayan hareket, kimi kesimlerce başlangıçta olumlu bulunmuştur. Ancak darbe ile birlikte özgürlüklerin ciddi anlamda kısıtlanması ve özgürlüklerin kısıtlanmasına karşı duran kişilerin sert bir şekilde cezalandırılmaları, darbenin olumsuz karşılanmasının temel sebeplerini oluşturmuştur. Bununla birlikte demokratik sivil örgütlerin ortadan kaldırılması ve sermaye yanlı bir politika güdülmesi, darbenin diğer olumsuz sonuçları olarak özetlenebilecektir (Evren, 2014:335).

görülebilecektir. Bu sorunun sebebi ise kronikleşen dış açıklar olmuştur. 1973'ten itibaren artan petrol fiyatları, beklendiği gibi artamayan ihracat gelirleri ve yabancı ülkelerde yaşayan işçilerin eskisi kadar para yollamaması bir arada gerçekleşince, Türkiye ekonomisi dış ödemeler açısından ciddi bir iflasın eşiğine gelmiştir (Zürcher, 2009:385; Kongar, 2015:425).

Türkiye ekonomisinin içine girdiği bu olumsuz tabloda çıkabilmek için yabancı kredi sağlamanın gerekliliği üzerinde durularak Özal'ın öncülüğünde IMF destekli ekonomik reform paketi hazırlanmıştır (Zürcher, 2009:386, 440). 24 Ocak Kararları, genel bir değerlendirmeyle, enflasyonu kontrol altına almak, ihracata yönelik bir serbest piyasa ekonomisinin yaratılarak dış ticaret açığını küçültmek ve ekonomik büyümeyi sağlamak/ödemeler dengesinin iyileştirilmesi amacı ile oluşturulmuştur (Gökçen, 2013:229; Zürcher, 2009:440; Özçelik vd., 2011:167). Kararlar gereği devalüasyon yapılmış, ancak bu müdahale IMF'nin beklediğinden yüksek yapılmasına rağmen kredi kapıları zor açılmıştır (Kongar, 2015:425).

İstikrar programı zorlu bir başlangıca rağmen amaçlarından birçoğuna erişebilmiş, enflasyonun ilk başta düşmesi ancak dönem dönem sürekli yükselmesine rağmen krizin ilk etkileri atlatılmaya başlamış ve dış ödemelerdeki iflas durumuna dayalı bunalım lokal olarak çözülmüştür (Zürcher, 2009:444-445). Bununla birlikte 1975'lerden itibaren Türkiye ekonomisi, çek-senet mafyaları, yasadışı ilişkiler, kara para aklama meseleleri ve devlet teşviklerinden yararlanmak için kullanılan hayali ihracat yöntemleri ile iyice bozulurken toplumun ve piyasanın değer yargıları da kökten dönüşüme uğramış, gelir dağılımı iyice bozulurken toplumdaki huzursuzluk da artmıştır (Atılğan, 2014:357; Kongar, 2015:414, 433-434).

Tüm bu gelişmeler ışığında, 1980'li yılların ekonomi politikaları, zenginle fakir arasındaki farkı çok fazla artırmış, bir tarafta genellikle çok zengin girişimcilerin oluşturduğu yeni bir sınıf ortaya çıkmıştır. Bu dönemde, halkın büyük çoğunluğunun satın alma gücünün düştüğü ve yoksulluk eşiğinde olduğu ifade edilebilecektir (Zürcher, 2009:447). Bu yılların en önemli ve belirgin genel özelliği ise yüksek düzeydeki sürekli enflasyon olmuştur (Kongar, 2015:417).

1990-2001 yılları arasında yaşanan 2 büyük finansal kriz; 1994 ve 2000-2001 krizleri Türkiye açısından önemli kabul edilmektedir. 24 Ocak Kararları'nın ardından ekonomi 5 Nisan 1994 istikrar tedbirlerine¹⁵ ihtiyaç duyacak şekilde yeniden tıkanmıştır (Gökçen, 2013:230). 1970'li yıllarla birlikte başlayan gelişmeler ve 1980'li yıllarla birlikte uygulanan ekonomi politikaları ile birlikte yabancı sermaye çekebilmek adına yukarıda bahsedildiği üzere Türk Lirası aşırı değerli ve faiz oranı yüksek tutulmuş, bunun sonucunda Cumhuriyet tarihinin o güne kadarki en büyük cari ve bütçe açıklarına sahip kırılgan ekonomisi ortaya çıkmıştır. Hükümetin bu döngüyü kırma amacıyla iç borçlanma mekanizmasını yavaşlatma girişimi ters tepmiş, sermayenin saldırısı geç kalmamış, borçlanma ve hisse senetlerine akan sıcak para ani bir hareketle tersine dönmüş ve Nisan 1994'te finansal kriz patlak vermiştir (Bahçe ve Eres, 2014:57).

Bu krizle birlikte Çiller, 24 Ocak Kararları'nın benzeri olan istikrar tedbirlerini uygulamaya koymuş, ekonominin dış rekabete açılması ve devletin ekonomideki ağırlığının azaltılması gibi çabalara rağmen ise yeniden bir darboğazla karşılaşmıştır. Bu bağlamda Türkiye ekonomisinin dış kaynak bağımlılığı ve enflasyonist niteliği gibi özellikleri, geçmişten günümüze devam eden ve aşılamamış sorunlar olarak devam etmektedir (Gökçen, 2013:231-232; Kongar, 2015:420, 426).

5 Nisan tedbirlerinin temel hedefi, kamu borçlarının istikrarlı ama yüksek enflasyon altında sürdürülebilir seviyeye getirilmesi olmuştur. Bu süreçte genel tüketim vergilerinin artırılmasına yönelik faaliyetler hayata geçirilmiş, bununla birlikte kamu kesiminin ücretlerinin daraltılması, faiz oranlarında yükselme, devlet hizmetleri ve ürünlerinde aşırı fiyat artışları gibi pek çok uygulamayla giderler daha çok çalışanların sırtından azaltılmaya çalışılmıştır. Bu ve benzeri daraltıcı politikalar, herhangi bir finansal kriz olmasa da 1999 yılında ekonominin %3.4 oranında küçülmesine neden olmuştur (Bahçe ve Eres, 2014:57; Zürcher, 2009:449).

Bu yıllarda yaşanan en önemli gelişmelerden biri de uluslararası pazarlara kontrolsüzce eklenme anlamına gelen gümrük birliğine girilmesi olmuştur (Daldal, 2010:249; Gökçen, 2013:230). 6 Mart 1995'te imzalanan ve bir yıl sonra yürürlüğe

¹⁵ 5 Nisan Kararları olarak anılan yeni düzenlemelere göre, istikrar paketi adıyla çalışanların üzerine ciddi bir yük binerken IMF ile yeni anlaşmalar yapılması da gündeme gelmiştir (Atılğan, 2014:356).

giren Gümrük Birliği Anlaşması (Atılđan, 2014:355), bazı özel koşullardan dolayı Türkiye'ye hiçbir karar hakkı tanımadığı gibi, hak edilen yardımın yapılması da Yunan vetosu ile engellendiğinden, sadece iç pazarın AB ülkelerine açılması anlamını taşıyan ve Türkiye aleyhine bir gelişme olmuştur (Kongar, 2015:434).

1994'te 5 Nisan Kararları'nın alınmasını mecbur kılan finansal istikrarsızlık, istenilen başarıyı sağlayamayan istikrar paketi uygulamaları ve Temmuz 1997'de enflasyonun Cumhuriyet'in kuruluşundan bu yana en yüksek seviyelere ulaşmış olması, ekonomiyi neredeyse iflasa sürüklemiştir. Bununla birlikte Ağustos 1998'deki Rusya'daki mali kriz Türkiye'yi olumsuz etkilemiş, önce durgunlaşan sonra gerileyen ekonominin sebep olduğu yıkım şiddetlenerek 2000'li yıllara devredilmiştir (Kazgan, 2006:258; Kongar, 2015:229; Özçelik vd., 2011:176; Zürcher, 2009:433).

1980 sonrasındaki ikinci büyük ekonomik kriz, 2000 ve 2001 yılları arasında yaşanmıştır. İlk emareleri Kasım 2000'de görülen bunalımlı ekonomik ortamda, 5 Nisan Kararları ve 1999 enflasyonla mücadele programlarının tıkanıklıkları ile yine Türk Lirasının değeri hakkındaki endişelerin genelleşmesiyle ani çıkışlar yapılması, yeni bir finansal kriz yaşanmasına neden olmuştur. Büyük bir borçlanma, yüksek faiz ve IMF desteğiyle bir süre ötelenebilen kaos ortamı, Şubat 2001'de tekrarlanmış ve daha büyük bir ekonomik krize dönüşmüştür (Bahçe ve Eres, 2014:58; Zürcher, 2009:451-452). 2001 krizi milyonları derinden etkilemiş, işsiz bırakmış ve yoksullaştırmıştır (Savran, 2014:96). Bu bağlamda bu krizin etkilerinin uzun yıllar devam ettiği ve toplumu ciddi bir bunalımın eşiğine sürüklediği söylenebilecektir.

2000'li yıllarda Türkiye'deki siyasi dönüşüm, o yıllardan günümüze kadarki süreçte yeni bir ekonomik yapılanmaya kapı aralamıştır. 2002 yılından itibaren kesintisiz bir şekilde iktidarda olan toplumsal olarak muhafazakar, ekonomik açıdan liberal (Buğra, 2017:58) iktidarın ekonomi politikalarına genel manada bakıldığında, piyasa ekonomisini merkeze aldığı görülmektedir. Piyasa ekonomisinden yana olmanın temel gereklerinden biri olarak devletin her türlü ekonomik faaliyetin dışında kalması ve özelleştirmelerin gerekliliği yaygın söylemler olarak gündeme taşınmıştır (Girgin, 2016:107)

Tüm bu geçmiş dönem liberal söylemleriyle ortaklaşan yönüne karşın, iktidarın uyguladığı ekonomik ve siyasi model, önceki liberal uygulamalardan biraz daha farklı olmuştur. Bu dönemde, 1980’den bu yana burjuvazinin, uluslararası sermayenin ve bürokrasinin istediği yapı tam manasıyla oluşturulmuştur. Diğer bir ifadeyle, bu dönemde izlenen yol, ekonomik yapıyı sermaye açısından daha serbest ve sınırsız birikim imkanları sağlayan bir yapıya dönüştürmüştür. Bu ve benzeri gelişmeler doğrultusunda, 2002’den bu yana neoliberal politikaların en kapsamlı haliyle uygulandığı, bunun en önemli sebeplerinden birinin ise bu uygulamalara muhalefet edecek sınıfların ve aktörlerin 1990’lı yıllarda ekonomik ve siyasi nüfuzlarını yitirmeleri olduğu ifade edilebilecektir. IMF’nin 1990’ların sonundan itibaren Türkiye’ye dayattığı reformların çoğu bu dönemde gerçekleştirilmiş (Bahçe ve Eres, 2014:58) ve devletin iradi müdahalesini gerektiren ağır sanayi hamlesi tipi yaklaşımların yerini tam manasıyla serbest piyasa ekonomisine dayanan politikalar almıştır (Savran, 2014:91).

2002 sonrasında neoliberal ekonomik bütünleşme yolunda adımlar son sürat atılırken, 2000 yılına kadar istihdamdaki payı ilk sırada yer alan tarımda yaşanan gerilemeler dikkat çekicidir (Tokol, 2013:450). Türkiye, sanayi ve hizmet kesiminin gelişmesine rağmen hala belli ölçüde tarıma dayalı bir ekonomiye sahipken, bu dönemde tarım sektöründe ciddi gerilemeler yaşanmıştır. Türkiye tarımının bu dönemde hem istihdam içindeki payı hem de milli gelir içindeki payı hızla gerilemiştir (Bahçe ve Eres, 2014:60). Tüm bu gerilemeye rağmen devam eden tarımsal faaliyetler, aile işletmesine dayalı, küçük ölçekli, ücretsiz aile işçiliğinin yoğun ve bu işgücünün çoğunluğunun kadınlardan oluştuğu bir yapıda devam etmiştir (Tokol, 2013:450). Tarımsal üretimin gerilemesi ve tarımsal istihdamın çökmesi, köyden kente ciddi bir göç dalgası yaratmış ve pek çok açıdan göç ile ilgili sorunların yaşanmasına sebep olmuştur. Göçle ilgili yaşanan sorunların en belirginini ise, istihdam yaratılamaması sebebiyle kentsel işsiz sınıfın bir orduya dönüşmesi olmuştur.

Türkiye’nin özellikle son on yedi yılda ekonomideki durumu, esas olarak Türkiye’deki sermaye birikimi rejiminin mantık ve yapısındaki köklü bir değişim üzerine inşa edilmiştir. 12 Eylül rejiminin gölgesinde toplumsal bir muhalefetle

karşılaşmadan serpiyen ve Özal tarafından uygulanan “serbest piyasa” merkezli ekonomi politikaları 1980’li yıllarda uygulanmaya başlamış, 1990’lı yıllarda “görece” daha demokratik bir ortama geçilerek piyasacı politikalara ve düzenlemelere devam edilmiş, 2000’li yıllara gelindiğinde ise kamu ekonomisi büyük ölçüde tasfiye edilerek yeni bir birikim rejimine geçiş yapılmıştır. Tüm bu süreç sonunda Türkiye, ulusal pazara yönelik sanayileşmeye dayalı sermaye birikimi rejiminden küresel ölçekte serbest mal ve sermaye hareketlerine dayalı bir sermaye birikimi rejimine doğru yön değiştirmiştir. Bu bağlamda 1980’lerdeki neoliberalizme geçiş çabalarının bu dönemde tam manasıyla tamamlandığı söylenebilecektir (Balkan, Balkan ve Öncü, 2014:12).

Tüm bu anlatılar doğrultusunda Türkiye, 2000’li yıllardan itibaren cari açığı sürekli artan ve ekonomisi sıcak para girişlerine gittikçe daha fazla bağımlı hale gelen bir ülke konumuna gelmiştir. Neoliberal dönemde borç krizi ile karşı karşıya kalan ülkeler, buldukları durumdan kurtulmak bir yana, uluslararası iktisadi elitlerin talepleri doğrultusunda daha fazla taviz vererek borç batağına sürüklenmektedir. Ülke içindeki istikrar borçlarla sağlanabiliyorsa, bu istikrarın devamlılığı için borç alınmaya devam edilmesi gerekmektedir. Bu gereklilik sonucu bir kısır döngü içine girilerek borçlar borç ile kapatılmakta ve bağımlılık ilişkisi artık sürekli hale gelmektedir. Türkiye de bahsi geçen kısır döngünün içine girmiş bir ülke konumundadır (Daldal, 2010:250). Bu bağlamda Türkiye ekonomisinin gelişmiş ülkelere bağımlı olması, dış şoklara açık ve kırılabilir bir yapı ortaya çıkarmaktadır.

2.1.2. 1980 Sonrasında Emek Piyasaları ve Çalışma İlişkileri

1980 sonrasında dünyada yaşanan bir dizi dönüşüm, kuşkusuz en önemli etkilerini emek piyasaları üzerinde göstermiştir. Bu yıllarda hem üretim sürecinin hem de birikim rejiminin değişimi, emek piyasalarında daha önce görülmemiş işleri ve çalışma ilişkilerini gündeme getirmiştir. Bu dönüşüm, kuşkusuz kadın çalışanlar için de yeni bir sürecin başlamasına kapı aralamıştır.

Bu süreç, neoliberal politikaların dünyada ve Türkiye’de benzer şekillerde uygulama alanı bulması gibi benzer bir dönüşüm sürecini ifade etmektedir. Bu

bağlamda Türkiye’de 1980 sonrasında emek piyasalarının görünümü ve kadın çalışanlar açısından yaşanan dönüşüm, dünyada yaşanan gelişmelerle birlikte ele alınacaktır.

2.1.2.1. Neoliberal Dönemde Emek Piyasalarının Görünümü ve Kadın Çalışanlar

Dünyada Keynesyen iktisattan neoliberal iktisada geçiş ABD’nin Bretton Woods Anlaşması’nı bozması ile gerçekleşirken, bu geçiş Türkiye’de bir darbe ile olmuştur. 1980 yılına kadar kısmi düzeyde de olsa planlı kalkınma politikalarını ve sosyal devleti inşa etmeye çalışmış bir üçüncü dünya ülkesinin neoliberal politikalara hızlıca eklenme çabası, esas olarak emekçiler olmakla birlikte tüm muhalefet dinamiklerinin bastırılması ile gerçekleşebilmiştir (Daldal, 2010:248). Bu geçişle birlikte ekonomi hızla dönüşüme uğramış, bu bağlamda emek piyasaları ve çalışma ilişkileri yeniden düzenlenmiştir. Bu yeniden düzenleme içerisinde, özellikle kadın çalışanlar sömürü odağı haline gelmiştir.

Bu dönüşümle birlikte merkez ülkelerin çeperinde konumlanan bir çevre ülke olarak Türkiye’de üretkenlik artışı, dışsal bir ekonomik değişken haline gelmektedir. Rekabet ettikleri sektörlerde belirli bir üretkenlik artışı yakalayamayan ekonomiler için serbest piyasa koşullarında tutunmak ve istikrar sağlamak giderek zorlaşmaktadır. Türkiye, emek-yoğun sektörlerde ticaret fazlası veren bir ülke olarak, uluslararası alanda Türkiye’ye benzer koşullarda üretim yapan çevre ülkelerle rekabet etmektedir. Bu ülkeler arasındaki rekabet ise birim emek maliyetlerinin aşağı çekilmesiyle gerçekleşmekte, bu durum ise gelişmekte olan ülkelerde üretim ve verimlilik artışına rağmen çalışanların reel kazançlarının baskılanması, ekonomik büyümeye paralel olarak istihdam yaratılamaması ve işsizlik oranlarının artması gibi sorunlarla karşılaşılmasına neden olmaktadır (Daldal, 2010:248-249).

Bu bağlamda, neoliberal hegemonyanın öncelikle iktisadi kuralları kökten değiştirdiği, sonrasında ise bu değişimle birlikte emek piyasalarını alt üst ettiği söylenebilecektir. Devletin hemen tüm alanlardan hızlıca tasfiyesini içeren politikalar bütünü özelleştirmeler yoluyla kamuyu zayıflatmış, çalışanların büyük çoğunluğu özel sektörde sermayenin kar hırsı altında ezilerek çalışmaya başlamıştır. Neoliberalizmin ve

küreselleşmenin¹⁶ bir gereği olarak üretimin ulusal alanda olmakla birlikte uluslararası alanda esnekleşmesi ücretleri olduğundan daha da aşağı çekmekte, çalışanların sağlıksız ve güvenli ortamlarda ve uzun saatler boyunca istihdam edilmelerini zorunlu kılmaktadır. Tüm bu yaşananlar, emek piyasasını çok katmanlı bir hale getirmiş, tüm dünyada yaşanan bu dönüşüm süreci, gelişmekte olan bir ülke olan Türkiye’yi gelişmiş ülkelere göre daha olumsuz etkilemiştir.

Dünyada ekonomide yaşanan dönüşümle birlikte ailede yaşanan dönüşüm de çalışma ilişkilerini ve özellikle kadının emek piyasalarına katılımını etkilemiştir. Sanayi Devrimi ile değişen çalışma ve yaşam koşulları ile sanayi ötesi toplumlardaki çalışma ve yaşam koşulları, diğer bir ifadeyle aile yapısı ve iş-yaşam dengesi birbirinden oldukça farklıdır. Sanayi ötesi toplumlarda aile kavramında köklü bir değişim yaşanmıştır. Her ülke, bu süreci kendi içinde farklı şekilde ve şiddette deneyimlese de esas olarak erkek ekmek kazanan modelden¹⁷ (male breadwinner of the family model) yeni aile modellerine geçiş yaşandığı ifade edilmektedir. Bu yeni model için çift kazananlı/çift gelirli/çift gelir kazanan aile modeli kavramları kullanılmaktadır. Bu kavramlar, fordizmin çöküşünden ve refah devletinin tasfiye edilmesinden sonra kadın istihdamının artmasına ve erkek ile birlikte çalışma hayatında daha fazla görünür olmasına işaret etmektedir (Lewis, 1997:167-173). Bu bağlamda tüm dünyada yaşanan bu dönüşüm, emek piyasalarının niteliğini de değiştirmiştir.

Dünyadaki gelişmelere paralel bir sürecin yaşandığı düşünülse de Türkiye’de refah devleti uygulamalarının Batı’ya göre biraz daha farklı deneyimlendiği söylenebilecektir. Aile, toplumun büyük bir kısmı için önemli bir sosyal güvenlik kaynağı olduğundan, Türkiye’de refah devleti yapısı esas olarak ataerkil geleneğin devamı olarak kadının geleneksel olarak anne ya da eş olarak kurgulandığı bir yapı

¹⁶ Giddens (2012:60-61) küreselleşmeyi, “uzak yerleşimleri birbirlerine yerel oluşumların millerce ötedeki olaylarla biçimlendirildiği ya da bunun tam tersinin söz konusu olduğu yollarla bağlayan dünya çapındaki toplumsal ilişkilerin yoğunlaşması” olarak tanımlamaktadır. Örneğin, “Singapur’daki bir kentsel alanın artan gelişmişliği, küresel ekonomik bağları içeren karmaşık bir şebeke yoluyla Pittsburgh’da, yerel ürünleri dünya pazarlarında rekabete giremeyen bir bölgenin yoksullaşmasıyla nedensel biçimde ilişkili” olabilecektir. Bu bağlamda küreselleşmenin tüm dünyayı eş zamanlı olarak etkileyen yönüne dikkat çekilmektedir. Yine Giddens (2000:45) küreselleşmenin politik ve ekonomik etkilerin birleşiminden doğan bir dizi karmaşık süreci içerdiğini, bu durumun ise bir yandan uluslar-üstü sistemler ve güçler üretirken diğer yandan özellikle gelişmekte olan ülkeler için bir dizi dönüşüme kapı aralandığını ifade etmektedir.

¹⁷ Erkek ekmek kazanan model için erkek hane reisi modeli kavramı da kullanılmaktadır.

üzerine inşa edilmiştir (Dedeoğlu ve Elveren, 2017:29-30; Dedeoğlu, 2017:212). Türkiye’de ataerkinin kadına biçtiği rollerin devam etmesi doğrultusunda kadının emek piyasalarına katılımının hala oldukça düşük seviyelerde seyrettiği ve çift kazananlı aile modelinin zayıf olduğu söylenebilecektir. Toplumsal cinsiyet rollerinin devam etmesinin yanı sıra kadının eğitim ve vasıf düzeyinin düşük olması da kadınların emek piyasalarına katılımının düşük kalmasında etkili olmaktadır.

Emek piyasalarının yeni görünümünde aile kavramının dönüşümünün yanı sıra kuşkusuz hizmet sektörünün de payı büyüktür. 1980 sonrasında imalat sektörünün istihdam kapasitesinin düştüğü, hizmet sektörünün istihdam yaratmadaki payının arttığı ve işgücüne olan talebin mavi yakalılardan beyaz yakalılara kaydığı söylenebilecektir (Atılğan, 2014:360; Zencirkıran, 2013:427). Hizmet sektörü hemşirelikten öğretmenliğe, depoculuktan sigortacılığa, çöpçülükten ticarete kadar çok sayıda farklı mesleği, ücret ve vasıflar açısından ise büyük bir çeşitliliği içermektedir. Bu sebeple hizmet sektörü oldukça karmaşık ve heterojen bir yapıya sahiptir. Bu işlerin tamamı, profesyonel ve yüksek ücretli olmadığı gibi, bilgi üretimine herhangi bir katkı sağladığı da söylenemeyecektir. Aksine, bu işlerin büyük bir kısmı vasıfsız, insani ve kişisel olmaktan uzak olması ile birlikte çalışanlar açısından herhangi bir iş tatmini veya öz-gerçekleştirme imkanı sunmamaktadır (Parlak, 2004:113).

Tokol (2013:450) da benzer şekilde dünyada yaşanan gelişmelere paralel olarak Türkiye’de hizmet sektörünün istihdamın en yoğun olduğu sektör konumunda olmasına rağmen bu durumun bilgi toplumu aşamasına gelinmesiyle bağlantılı olmadığını ifade etmektedir. Bilgi toplumu aşamasına gelinmesinin tam aksine tarımdan kopan ve sanayide istihdam edilme imkanı bulamayan işgücünün hizmet sektörüne akın etmesiyle giderek bu sektörün üretkenlikten uzaklaşan yönüne dikkat çekilmektedir.

1980 sonrasında yaşanan tüm bu gelişmelerle birlikte enformel ve kayıt dışı istihdam hem gelişmiş hem de gelişmekte olan ülkelerde hızla yaygınlaşmakta ve çalışanlar arasında ciddi bir kutuplaşma yaşanmaktadır. Taşeron ve fason üretime bağlı olarak merkez-çevre işgücü şeklinde ikili bir emek piyasası yaratılması, emek piyasalarındaki kutuplaşmanın en önemli sebeplerinden birini oluşturmaktadır. Tam gün çalışma yerini giderek kısmi zamanlı ve çağrı üzerine çalışma gibi yeni çalışma tiplerine

bırakmış, iş güvencesinden yararlanan çekirdek işçi sayısı hızla azalırken, çevredeki/çeperdeki işçi sayısı hızla artmıştır. Bu bağlamda sayıları hayli fazla olan ve giderek artan bu gruptaki işçiler, iş güvencesinden yoksun istihdam edildikleri için işten atılma ve iş bulabilme kaygısı ile stres altında çalışmaktadır. Bununla birlikte, günümüzde işsizlik tüm ülkelerde yapılaşarak çalışanlar üzerinde önemli bir baskı unsuruna dönüşmektedir. Kadınlar bu olumsuz tablonun merkezinde yer almaktadır (Akkaya, 2003:221-222).

2.1.2.2. Emek Piyasalarında Esneklik ve Değişen Çalışma İlişkileri

Günümüzde, gelişmiş ülkelerde ekonomik, siyasal, sosyal ve kültürel yapıda yaşanan değişimler birtakım yeni yaklaşımları da beraberinde getirmiştir. İhraç ekonomilerinin gelişmesi, hizmet sektörünün büyümesi ve bu büyümeye koşut olarak kadın istihdamının artışı ve benzeri yapısal değişimler, istihdamda standart dışı (durumsal istihdam, esnek ya da a-tipik istihdam¹⁸) çalışma biçimlerinin hızla genişlemesine yol açmaktadır.

1980’li yıllarda başlayan yeniden yapılanma süreci, işletmelerde bir dizi yeniden örgütlenme stratejisinin de başlangıcı olmuştur. 1970’li yıllarda başlayan ekonomik kriz, esas olarak kitlesel üretim sisteminin tıkanmasından kaynaklanmış (Zencirkıran, 2013:427), bu tıkanma, kapitalizmin tarihinde ikinci bir sanayi bölünmesiyle sonuçlanmıştır. Bu sanayi bölünmesi ise, fordizmden post-fordizme¹⁹ doğru uzun süreli bir dönüşümü ifade etmektedir. Bir yanda üretimle verimlilik, diğer yanda ise tüketimle rekabet arasındaki ilişkiler, tarihsel bir dönüşüme uğramış ve büyük bir geçiş süreci yaşanmıştır (Castells, 2013:208-209).

Küreselleşme sürecinde yaşanan pek çok değişim olmakla birlikte temelde yeni bir toplum yapısına geçildiğini de söylemek mümkündür. Teknolojinin ve kitle iletişim araçlarının gelişmesiyle “bilgi çağı”na geçildiği söylemleri yaygınlaşmış, üretim metot

¹⁸ ABD’de esnek çalışmayı ifade etmek için durumsal istihdam, son zamanlarda ise standart olmayan istihdam, Avrupa’da ise çoğunlukla a-tipik istihdam kavramı kullanılmaktadır (Parlak ve Özdemir, 2011:4).

¹⁹ Bu konu ile ilgili daha detaylı bilgi için bkz; Şule Necef, **Yeni Üretim Organizasyonları ve Emegün Değişen Konumu**, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul, 1994.

ve yöntemlerinin de değişmesiyle bu yeni toplum için “sanayi ötesi toplum”, “bilgi toplumu²⁰” gibi kavramlar kullanılmaya başlanmıştır. Bu yeni sanayi ötesi toplumda, sanayi toplumundan farklı birçok dinamik bulunmaktadır. Aile kavramında yaşanan dönüşümde, bazı sektörlerin yükselişinde ve düşüşünde ve yeni mesleklerin ortaya çıkışında post-fordizmin etkisi olmuştur.

Post-fordizmin ortaya çıkışında fordizmin 1960’lı yıllarda sınırlarına ulaşmış ve 1970’li yılların sonlarına doğru, nicelik ve nitelik açısından talep dalgalanmalarına cevap veremeyecek şekilde tıkanmış olması etkili olmuştur. Piyasa; tek tip, kalitesiz ve seri olarak üretilen ürünlere doymuş, bir ürün tipinden başka bir ürün tipine geçemeyen bu rijit sistemin modası geçmiştir. Bu bağlamda yaşa, cinsiyete, ırka vb. göre çeşitlenen talepleri karşılayabilecek yeni bir örgütlenme ve üretim modeline geçiş zaruri hale gelmiş, rijitliğin aşılması esneklikle sağlanmaya çalışılmıştır (Castells, 2013:211; Dikmen, 2015:222, 224). Bu bağlamda post-fordist esnek üretim organizasyon sistemleri, “esnek uzmanlaşma” ve “yalın üretim sistemi” olarak iki şekilde uygulama alanı bulmuştur.

Esnek üretim sistemi uygulamalarından ilki, 1970’lerde Kuzey İtalya’da Bologna bölgesi ve Güney Almanya’da ortaya çıkan bir ara form olan esnek uzmanlaşmış imalat teknolojisi olmuştur. Daha açık bir ifadeyle, esnek üretim sisteminin bu ilk haline esnek uzmanlaşma denilmektedir. İtalya’nın Bologna bölgesinde büyük ölçekli firmaların üretimlerini daha küçük ölçekli fason firmalara kaydırması ve taşeron istihdam kullanması²¹, hem birbirleriyle rekabet eden hem de uzmanlık ve üretim bilgisi alışverişinde işbirliğine giden küçük ve orta boy işletmelerin yaygınlık kazanmasını sağlamıştır. Fordist üretim sisteminden radikal bir sapma görülmüş, tasarımcılar ve yeniden zanaatkar bazlı/vasıflandırılmış işçilerin işbirliği ile genel amaçlı tezgahlarda çok çeşitli mal üretebilme temeline dayanan bir üretim sistemi

²⁰ Bu konu ile ilgili daha detaylı bilgi için bkz; Abdulkadir Şenkal, **Bilgi Ekonomisi ve Emek**, 1.b., Umuttepe Yayınları, 2015.

²¹ Esnek uzmanlık biçiminin ortaya çıkışı; 1960’ların sonu 1970’lerin başında İtalya’da yaşanan güçlü bir işçi sınıfı mücadelesi dönemine denk gelmektedir. İtalyan sermayesinin işçi sınıfına tepkisi ise adem-i merkezîyetçi bir üretime geçme ve üretimin taşeronlara devredilmesi biçiminde olmuştur. Liberal ideolojinin temel prensibiyle de örtüşen, devletin gücünün azaltılarak yerel yönetimlerin yetkilerinin artırılmasını savunan adem-i merkezîyet kavramı, "merkezin yokluğu" manasına gelmektedir. Bununla birlikte, İtalyan sermayesi fason üretimle hem maliyetleri düşürmüştü hem de işçiyile/örgütlü emekle doğrudan çatışmamıştır (Ansal, 1996:13).

ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte üretimde adem-i merkeziyetçiliğe gidilmiş, daha açık bir ifadeyle fabrika ve üretim tesisleri büyük şehirlerden ya da sanayi merkezlerinden uzak yerlere, ufak yerleşim birimlerine doğru kaydırılmış ve tesisler ülke çapında yaygınlaştırılmıştır. Üretimde böyle bir yerelleşmeye gidilmesi, küçük ölçekli firmaların önem kazanmasını sağlamış, üretim ortadaki “çekirdek” konumundaki büyük ve etrafında halkalar oluşturan “uydu” konumundaki şirketlerle sürdürülebilir hale gelmiştir (Piore ve Sabel, 1984 ve Brusco, 1982’den aktaran Ansal, 1996:13).

Esnek üretim sisteminin ikinci türü, yalın üretim²² sistemi ile hayata geçirilmiştir. Yalın üretimin başarıya ulaşmasındaki en önemli etken, mikroelektronik teknolojisinin kullanımından ziyade çok farklı bir fabrika üretim organizasyonu ve yönetim anlayışının şekillendirdiği bir üretim sistemi oluşturulması olmuştur. Mikroelektronik teknolojisi ise bu üretim sisteminin başarısını artırmada etkili olan unsurlardan bir tanesidir (Ansal, 1996:14). Yalın üretim sistemi ile hayata geçen farklı bir fabrika üretim organizasyonu ve yönetim anlayışı ise, esas olarak üretim esnasında ürün ile ilgili oluşabilecek hataların baştan tespitine yönelik toplam kalite kontrol, maliyetleri azaltacak tam zamanında üretim ve takım çalışması ve sürekli iyileştirme prensibini içeren kalite kontrol çemberlerinden oluşmaktadır (Parlak, 1999:90; Castells, 2013:214-215). Bu özellikleri ile yalın üretim sistemine yakından bakıldığında, esas olarak fordizmden radikal bir biçimde sapma olduğu görülecektir. Yalın üretimin fordizmden en önemli farkı, özellikle işçiye verilen sorumluluk ve inisiyatif alma hakkının iade edilmesi ile kendini göstermiştir. Bununla birlikte kalite kontrol çemberleriyle, hem işçiler hem de işçilerle yöneticiler arasında iletişim ağı geliştirilmiş ve bu bağlamda üretim sürecinin tümüne hakim bir işçi sınıfı oluşturulmuştur. Bu bağlamda fordizmdeki yukarıdan aşağıya bilgi akışı, işçinin ürün üzerinde hiçbir kontrolünün olmaması ve emir-komuta zinciri şeklinde ilerleyen yönetim süreçleri farklılaşmıştır.

Yalın üretim sistemi, ilk etapta fordist üretim sistemine göre işçiler açısından pozitif yönde farklılıklar taşıyor gibi gözükse de, kalite kontrol çemberleri ücreti ödenmemiş fazla mesailer olarak iş yükünü artırmaktadır. Üretimde esnekleşmeye

²² Bkz; Abdülkadir Şenkal, **Küreselleşme Sürecinde Sosyal Politika**, Genişletilmiş 4.b., Umuttepe Yayınları, 2007, s. 373-378.

gidilirken, esas olarak işçi hakları bağlamında da ciddi bir esneklik süreci başlatılmıştır. Parça başı ve prime dayalı çalışma ile ücret esnekliği, vardiyalı çalışma, kayan iş süreleri, yoğunlaştırılmış iş haftası, çalışma saatlerinin genel anlamda uzaması ve bu saatler içinde yapılan işin yoğunlaşması sonucu zamana göre esneklik ve iş güvencesinin ortadan kalkmasıyla sayısal esneklik gibi uygulamalarla işçi hakları ciddi anlamda gasp edilmiştir²³.

Bu bağlamda emek üretkenliğinin ciddi ölçüde artmasına katkı sunan bu sistem sermaye tarafından olumlu karşılanırsa da, işçi sınıfı açısından aynı anlama gelmemektedir. Emek piyasalarının esnekleşmesinin işçi sınıfı açısından bir kayıp, sermaye açısından ise ciddi kazanımlar içerdiği söylenebilecektir. Sermaye sınıfının kazanımları büyük ölçüde işçilerin uzun çalışma saatlerine, iş yoğunluğuna, fedakarlık ve bağlılık düzeyindeki örgüt stratejilerine dayanmaktadır.

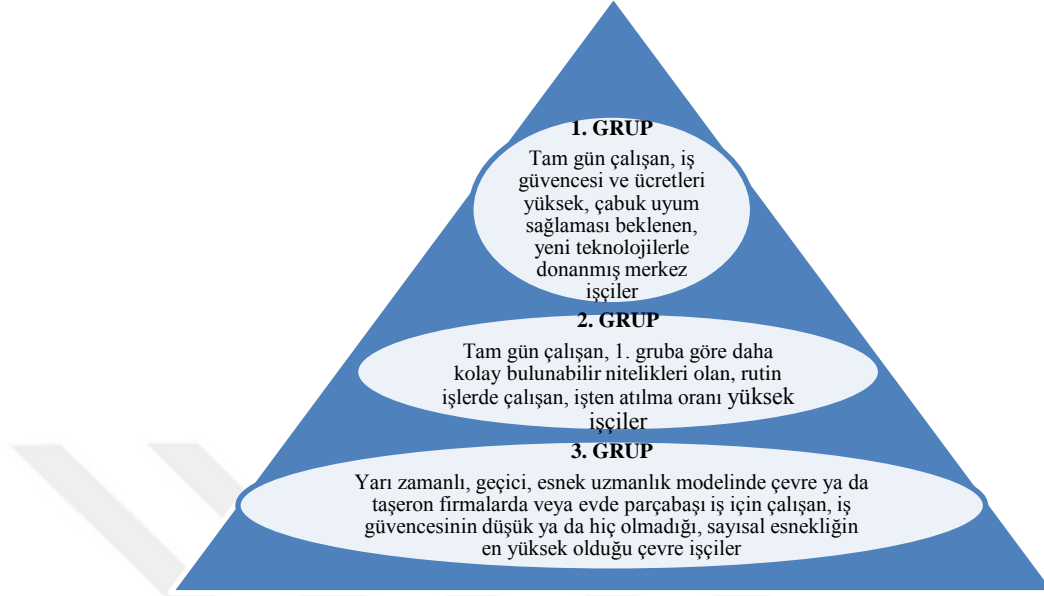
Üretimde esnekleşme, genel manada çekirdek ve çevre işçi olarak iki tip çalışan türü yaratmıştır. Üretim, çekirdek işçi olarak adlandırılan sayıca daha az ancak vasıflı²⁴ ve zanaatkar bazlı işçiler tarafından yapılırken, tasarım ve uygulama birleşmiştir. Vasıfsız işler yapan ya da ileri teknolojiyi sadece kullanabilen, hiçbir sosyal güvenliği olmayan çevre işçilerin küçük işyerlerinde kolayca işe alınıp atılmaları ile de talep dalgalanmalarına karşı esneklik kazanılmıştır. Bu bağlamda işçiler yaş, cinsiyet, ırk, vasıf düzeyi vb. gibi konularda sonuna kadar sömürülmüş, işçilerin dağınık halde ve örgütsüz çalışmaları, birlikte hareket etmelerini engelleyerek sermayeye büyük bir esneklik kazandırmıştır (Pollert 1988'den aktaran Ansal, 1996:13). Bu bağlamda esneklik olgusu çalışma ilişkilerini kökten etkilemiş, hem üretim sürecini hem de istihdam biçimlerini dönüşüme uğratmıştır.

Esnek üretimde emek piyasasının çok katmanlı oluşu, çalışanları üç temel gruba bölmektedir. Bu üç grup aşağıdaki şekil yardımıyla daha iyi anlaşılacaktır:

²³ Esneklik kavramı ve emek piyasalarında esneklik ile daha detaylı bilgi için bkz; Zeki Parlak ve Süleyman Özdemir, "Esneklik Kavramı ve Emek Piyasalarında Esneklik", **Sosyal Siyaset Konferansları**, Sayı: 60, 2011/1, ss. 1-60.

²⁴ Şenkal'a (2017:384) göre, bilgi devrimi, yüksek vasıflılara ve beşeri sermayeye imtiyaz sağlarken, küresel alanda vasıfsızları desteklemek giderek zorlaşmakta, bu bağlamda işçiler açısından sosyal hak kayıpları ve vasıflı ve vasıfsız emek arasındaki uçurum giderek artarak gelir dağılımında ciddi bozulmalar yaşanmaktadır.

Şekil 2.1: 1980 Sonrasında Emek Piyasasının Katmanlı Yapısı



Kaynak: Bu şekil, Hacer Ansal, Esnek Üretimde İşçiler ve Sendikalar (Post-Fordizm’de Üretim Esnekleşirken İşçiye Neler Oluyor?), **Birleşik Metal-İş Sendikası**, http://www.birlesikmetal.org/kitap/kitap_99/1999-3.pdf, 1996, s. 17’den faydalanılarak yazar tarafından oluşturulmuştur.

Şekilde görüldüğü üzere, üçüncü grup en korunaksız çalışan grubunu oluşturmaktadır. Bu grup, sayısal olarak içinde daha fazla kişiyi barındırmaktadır. İkinci grup üçüncü gruba göre nispeten daha avantajlıdır ve sayıca üçüncü gruba göre daha az kişiden oluşmaktadır. Üçüncü ve ikinci grup çalışanlar “çevre ve yarı-çevre işçi” olarak adlandırılırken, birinci grup ise tam manasıyla çekirdek işçilerden oluşmaktadır. Birinci gruptaki işçiler sayıca çok azdır ve en korunaklı grubu oluşturmaktadır. Birinci gruptaki işçilerin sahip olduğu tüm ayrıcalıklar, çoğunlukla ikinci ve üçüncü gruptaki işçilerin sömürsü üzerinden sağlanmaktadır. Bununla birlikte cinsiyet ve etnik grup temelli ayrımcılık da bu parçalanmayı belirlemektedir. Kadın ve farklı etnik kökene sahip çalışanlar çoğunlukta üçüncü grup içinde yer alarak dezavantajlı konumda istihdam edilmektedir.

Emek yoğun teknolojiler, vasıfsız emek talebini ve ücretleri artırırken, sermaye yoğun teknolojiler, vasıflı emek talebini ve ücretleri artırmaktadır. 1980 sonrası piyasaların teknoloji yoğun bir üretime geçmeleri, istihdamda önemli daralmalara yol açmakla birlikte bir grup korunaklı işçi kesimi dışında kalanlar için ücretlerin

düşmesine neden olmuştur²⁵. Özellikle seramik, tekstil ve montaj gibi emek yoğun sektörlerde daha ucuz ve sosyal korumasız bir işçi kesimi barınmaktadır. 1980 sonrasında yaşanan bilgisayar ve telekomünikasyon gibi teknik yenilikler, en iyi ve en esnek işçilerin verimliliğini artırma eğilimindedir (Şenkal, 2017:396, 405). Bu bağlamda günümüzde bilgi işçisi olarak adlandırılan birinci grupta yer alan vasıflı işçilerin önemi ve ücreti artarken, ikinci ve üçüncü gruptaki işçilerin ücretleri ve sosyal hakları zayıf kalmaktadır. Bununla birlikte yine bu grupların talep dalgalanmalarına karşı dirençleri de birinci gruba göre düşüktür.

Günümüzde teknolojinin yaygınlaşması ve işyerlerinde yaygın kullanımı ile birlikte, tepede birkaç eğitilmiş ve vasıflı sistem uzmanı ve programcı, altta ise tepedekilerden ayrı tutulan “proleterleşmiş” beyaz yakalı işçi yığınının arttığı görülürken, az bir eğitim gerektiren, hemen hemen hiçbir terfi ve kariyer imkanı sunmayan bu işlerin çoğunun ise kadınlar tarafından yapıldığı söylenebilecektir. Büyük bir kısmı düşük ücretli işleri yapan beyaz yakalı işçilerin, imalat sektörüne göre daha az sendikalaştıkları ve daha az istihdam güvencesine sahip oldukları da bilinmektedir (Parlak, 2004:113). Bu bağlamda az sayıda vasıflı emekle çok sayıda vasıfsız emeğin bileşiminden oluşan yeni emek piyasası, işçileri her anlamda ikiye bölmüştür.

Dolayısıyla, hizmet sektörünün tamamını temsil etmeyen az sayıda beyaz yakalı, yüksek ücretli ve yüksek iş güvencesine sahip mesleklerin ve istihdamın yaygınlaşmasını yeni bir sosyal düzenin simgesi olarak almak mümkün değildir (Parlak, 2004:114).

Beyaz yakalı olarak adlandırılan hizmet sektörü işçilerinin çalışma koşullarının giderek mavi yakalı sanayi işçilerine benzediğini ortaya koyan Tanıl Bora'nın araştırması da yukarıdaki düşünceleri destekler niteliktedir. Plazada ve çağrı merkezinde çalışan birkaç işçi ile görüşmede, görünümleri sıklıkla iş insanlarını andıran

²⁵ Bilgiye dayalı işlerin ve sektörlerin ön plana çıkması, sanayi toplumunun daha çok ihtiyaç duyduğu mavi yakalı işçilere olan talebini azaltmış, mavi yakalı çalışanlar işsizlik sorunuyla mücadele etmeye başlamıştır. Bilgisayar teknolojilerinin gelişmesiyle işyerlerinde uygulanmaya başlayan otomasyona dayalı sistemler hemen tüm sektörlerde işgücüne olan talebi azaltmış ve firmalar çalıştırdıkları işçi sayısı açısından küçülme yoluna gitmiştir. Bu bağlamda beyaz yakalı bilgi ve hizmet işçilerine olan talep artarken sayıca daha fazla olan mavi yakalı işçiler istihdam süreçlerinin dışında kalmış (Zencirkıran, 2013:427) veya niteliklerinin altında ve hizmet sektörünün sayıca az olan çekirdek işçilik kısmının dışında kalarak marjinal işlere yönelmiştir.

hizmet sektörü çalışanlarının özellikle sömürü merkezine dönüşen çağrı merkezlerinde mavi yakalı sanayi işçisinden farklı olmadığı sonucu ortaya çıkmıştır (Atılğan, 2014:360).

Bu bağlamda Parlak (2004:118), ortaya çıkan bu yeni emek piyasası modeli üzerinden hizmet sektöründe yaratılan işlerin büyük bir çoğunluğunu, “beyaz yakalı” olmayan kadınlar tarafından yapılan rutin ve monoton “beyaz bluzlu” işler olarak nitelendirmektedir.

Bununla birlikte günümüzde Türkiye’de hizmet sektörünün yükselişe geçmesine paralel olarak özellikle son zamanlarda genişleyen bir kadın istihdam alanı olan “pembe yakalı meslekler” sınıflandırması da literatürde yerini almıştır. Bu meslek grupları, güzellik, çekicilik, yumuşaklık, başkalarına hizmet gibi tipik kadın niteliklerinin önemli avantajlar olarak nitelendiği, tüketici ile temas gerektiren meslekler olarak tanımlanmaktadır (Durakbaşa ve Cindoğlu, 2017:95).

Esnek istihdam uygulamalarının, özellikle de taşeronluk ilişkilerinin yaygınlaşması, formel ve enformel sektör arasındaki sınırları giderek bulanıklaştırmıştır. Birçok şirkette, üretim faaliyetleri hem resmi olarak istihdam edilen işçiler hem de taşeronlar aracılığıyla enformel olarak istihdam edilen işçiler tarafından yürütülmeye başlanmıştır (Buğra, 2017:59-60). Bu bağlamda aynı işyerinde farklı sözleşme tipleri ve çalışma şartlarıyla bir arada bulunan çalışanlar yer almaktadır. Taşeronlar aracılığıyla çalışan istihdam edilmesi, günümüzde kamuda da yaygın hale gelmiştir.

Tüm bu anlatılar ışığında, dünyada uygulamaya geçen alt işveren ilişkileri, fason üretim ve esnek uzmanlık ve yalın üretim süreçlerinin, Türkiye emek piyasasında da dünyadaki uygulamalara paralel olarak uygulanmaya çalışıldığı söylenebilecektir (Atılğan, 2014:359; Ansal, 1996:7). Türkiye emek piyasası, dünyada yaşanan gelişmelere paralel olarak parçalanmakta, kayıt dışına çekilmekte, çekirdek ve çevre işçi olarak iki tip işçi sınıfı yaratılmakta ve emek için verimli çalışma fırsatları sunulmamaktadır.

2.1.2.3. Türkiye’de Emek Piyasalarının Görünümü ve Kadın Çalışanlar

1980 sonrasında hizmet sektörünün yükselişi kadınların bu sektörde yoğunlaşmasına neden olmuştur. Hizmet sektörünün genişlemesi ve kadın emeğinin bu sektörde artması ise Türkiye’de kısmi süreli ve kayıt dışı çalışmanın yaygınlaşmasına neden olmuştur (Şenkal, 2017:393; Tokol, 2013:452). Hizmet sektörünün, vasıflı ve vasıfsız emeği bir arada bulundurması bağlamında oldukça katmanlı bir yapıya sahip olmasına ve kadınların daha çok vasıfsız emek olarak bu sektörde yer almasına paralel olarak, 1980 sonrası Türk Sineması’nda emek piyasaları içerisinde temsil edilen kadınların da çoğunlukla vasıfsız emekten oluştuğu gözlenmektedir. Türk Sineması’nda emek piyasası içerisinde temsil edilen kadınların farklı yönleri de vurgulanmakla birlikte, genellikle Türkiye emek piyasasındaki durumu yansıttıkları söylenebilecektir. Daha açık bir ifadeyle, Türkiye’de daha çok kayıt dışı veya enformel sektörde marjinal işlerde yoğunlaşan kadın çalışanlar, Türk Sineması’nda da benzer şekillerde temsil edilmiştir. 1980 sonrası Türk Sineması’nda vasıflı ve görece yüksek ücretli işlerde temsil edilen kadınlar, Türkiye emek piyasasındaki vasıflı ve görece yüksek ücretli kadınların sayısının az oluşuna paralel bir görünüm sergilemektedir. Türkiye emek piyasasında kadınların daha çok kayıt dışı veya enformel sektörde temsil edilmesinin nedenleri ise aşağıda daha detaylı tartışılacaktır.

Türkiye’de kentli nüfusun geçimini sağladığı en önemli kategori ücretli işçilik iken kentlerde yaşayan kadınların ücretli işlerde çalışma oranları hala düşük düzeyde seyretmektedir. Kentli kadının emek piyasasındaki marjinalliğinin²⁶ sebepleri ise emek piyasalarının ve emek piyasalarına katılan kadınların kendi iç dinamiklerinden etkilenmektedir (Ecevit, 2015:105). Esnek çalışma biçimleri tüm dünyada ve Türkiye’de yükselişe geçerken, Türkiye’de özellikle kadınların esnek çalışma modelleri içerisinde istihdam edildiği görülmektedir.

Türkiye’de esneklik uygulamaları, kadın çalışanlar açısından çoğunlukla taşeron ve fason üretimin yanı sıra esnek çalışma tiplerinden biri olan ev eksenli çalışma anlamlarına gelmektedir. Bu istihdam tipleri, günümüzde Türkiye’de oldukça yaygın bir

²⁶ Kadınların emek piyasasındaki marjinalliği ile kadınların kentteki parasal karşılık sağlayan, örgütlü ve düzenli formel sektör işlerine yetersiz ve eşitsiz katılımları kast edilmektedir (Ecevit, 2015:107).

hale gelmiştir. İç pazara hiç satış yapamayan, dış pazarda başarılı olmak için de maliyetleri düşürmeye çalışan sanayi kuruluşlarından bazıları, kadın işçilere ev tipi sanayi makineleri vererek onları fabrika yerine evde üretim yapmaya teşvik etmektedir. Fason üretimde ve evde istihdam edilen işçilerin büyük çoğunluğu, düşük ücretli, kayıt dışı ve düzensiz çalışmakta ve bu çalışanların büyük çoğunluğu kadınlardan oluşmaktadır (Ecevit, 2015:110).

Kadınların ev eksenli çalışmayı tercih etmelerinin en önemli nedeni, bu işlerin vasıf ve eğitim gerektirmeyen işler olması ve çoğunlukla kadınların el becerisine dayanmasıdır (Toksöz vd., 2014:20). Bununla birlikte ataerkinin kadın emeğine dair bakış açısı ve küçük çocuklarının bakımı için hizmetlerin yetersiz olması (Dedeoğlu, 2017:226) ile birlikte bu bakımın aile merkezli kalması (Ecevit, 2012:221, 223), kadınların ev eksenli çalışmayı tercih etmesinin nedenlerinin arz yönlü sebeplerini oluşturmada ve ev eksenli çalışan kadınlar “dumansız fabrikalara²⁷” benzetilmektedir. İhracata dayalı sanayileşme sürecinin yeterli düzeyde işgücü talebi yaratamaması ve kadın işgücüne olan talebin düşük kalması ise talep yönlü nedenleri oluşturmaktadır (İlkkaracan 2012:3; Toksöz vd., 2014:20).

Bu bağlamda kadın işgücüne yönelik talebi karşılayacak işgücü arzının ortaya çıkmasının ve istihdam koşullarının, o ülkedeki ataerkil sistemin işleyişiyle birlikte kapitalist kalkınma modelinin içinde bulunulan aşamasıyla yakından ilişkili olduğu söylenebilecektir (Toksöz, 2012:169).

Bir ülkede enformel ekonominin büyümesi, toplumun zayıf ve korunmasız kesimlerinin işgücü olarak kullanılabilmesi sayesinde gerçekleşebilmektedir. Bununla birlikte cinsiyet temelli işbölümü de kadın ve erkeklerin arasındaki iş dağılımını belirlemektedir. Bu işbölümüne bağlı olarak kadınların ev içi üretimin başat aktörü olarak görülmesi, emek piyasalarına sınırlı katılımları ile sonuçlanmaktadır. Bununla birlikte emek piyasalarının da cinsiyet temelinde ayrışması sonucunda kadınlar belli işkollarında ve kadın meslekleri olarak bilinen nispeten düşük statülü ve ücretli işlerde

²⁷ Ev eksenli çalışma ve “dumansız fabrika” kavramı hakkında daha detaylı bilgi için bkz; Ebru Moçoş, “Ev Eksenli Üretim: Dumansız Fabrikalarda Kadın Emeği”, **Tes-İş Türkiye Enerji, Su ve Gaz İşçileri Sendikası**, Mart 2005, s. 53-57.

yoğunlaşmaktadır (Tokol, 2013:454-455). Kadınlara özgü meslekler sınıflandırması, esas olarak iş tanımına toplumsal cinsiyet beklentilerini dahil eden (Durakbaşı ve Cindoğlu, 2017:95) ataerkil kültür normlarının gölgesinde şekillenmektedir. Bununla birlikte kadınların çalışma yaşamı dışında ancak çalışma yaşamını da etkileyen çok sayıda birbiri ile iç içe geçmiş sorunları bulunmaktadır. Bunlardan biri aile içi şiddet (Tokol, 2013:454-455), bir diğeri ise ev içi üretim faaliyetlerinin ağırlığının tek başına kadınlar tarafından üstlenilmesi sonucu ortaya çıkan çifte mesaiye bağlı iş yüküdür (Toksöz vd., 2014:117; Toksöz, 2007:58-59). Kadınlar emek piyasalarına katılsa dahi, ev içi üretim faaliyetleri ile ilgili olarak yine birincil derecede sorumlu görölmektedir (Özby, 2015:135).

Kadınları esas olarak karşılıksız ev içi üretimden ve erkekleri gelir getirici çalışmadan sorumlu tutan cinsiyet temelli işbölümü örüntülerinin yaygın olduğu Türkiye’de kadınların emek piyasalarına katılmaları durumunda dahi emekleri düşük değerli ve becerisiz görölmektedir. Kadınların çalışmasının büyük bir kısmının kayıt dışı gerçekleşmesi, benzer işleri erkeklerin yapması durumunda beceri sayılan ekonomik aktivitelerin ev işlerinin bir uzantısı olarak görölmeleri ve kadın emeğini küçük gören ataerkil bakış açısı, bu tarz çalışmanın görünmez kılınmasında etkili olmaktadır. Kadınlar ev içi üretim yükünü çoğunlukla tek başlarına sırtladıkları için yarı zamanlı ve esnek saatleri olan işleri daha kolay kabul etmektedir. Bununla birlikte kadınların işte süreklilik arayışlarının daha az olması, aldıkları ücretin evin temel gelir kaynağı olarak değil de ek gelir kaynağı olarak görölmeleri, bu sebeple işten ayrılmayı kolay kabullenebilmeleri, sosyal güvenceyi şart koşmamaları, erkek işgücünden kolay denetlenebilmeleri ve benzer pek çok konuda kadınların erkeklere göre daha uyumlu olmaları, kadın emeğini kayıt dışı sektörde ön plana çıkarmaktadır. Böylece kadın işgücü erkeğinkinden ucuza satın alınabilmektedir (Toksöz vd., 2014:16).

Bu bağlamda kadınların formel sektörlerde görünürlüğünün erkeklere kıyasla daha az olmasının iki nedeni bulunmaktadır. Bunlardan ilki ataerkil kültür normlarının kadın emeğini ev içi üretim faaliyetlerine yönlendirmesidir. Ancak günümüz koşullarında bu gerekçe tek başına yetersiz kalmaktadır. 1970’lerin ikinci yarısından itibaren kentsel yaşam koşullarının olumsuz dayatmalarına ve kent kültürünün etkisine

bağlı olarak kentlerde çalışmak isteyen kadınlar için 1980’li yıllarla birlikte sanayi faaliyetlerinin kadınların çalışma talebine karşılık verme ve iş olanakları yaratma potansiyeli azalmış, hizmetler sektöründe potansiyel artmış olmakla birlikte işgücü talebi karşısında bu sektör de yetersiz kalmıştır. Bununla birlikte emek piyasalarının cinsiyet temelli işbölümü de kadınlar açısından sürece olumsuz katkıda bulunmuştur. Kadın emeğine dair önyargılı işverenler, erkek egemen sendikalar ve işyerindeki diğer erkek çalışanlar, kadın emeğinin marjinalleşmesine neden olmaktadır. Bununla birlikte devlet de kuralları ve uygulamalarıyla bu süreçte etkin bir rol oynamaktadır (Ecevit, 2015:108, 113). Bu bağlamda kadınlar formel sektörlerde, iyi ücret ve çalışma koşullarında istihdam etme hususunda erkeklerin gerisinde kalmaktadır.

Kadınların bu ilişki ağı çerçevesinde görünürlüğünün en yaygın olduğu yerlerden biri tekstil işkoludur. Tekstil işkolunda kadınlar ve küçük yaştaki kızlar, sosyal güvencesiz işlerde, ağır ve zor koşullarda düşük ücretle çalışarak sermayeye artı değer sağlamaktadır. Büyük firmalar ise kayıt dışına çıkmakta zorlandığından dolayı üretim sürecini pek çok parçaya bölerek küçük ve orta boy işletmelere fason üretim yaptırmaktadır (Toksöz, 2017:110). 1980 sonrası yaygınlaşan hazır giyim sektöründe, özellikle kentin periferisinde yer alan göçle oluşmuş mahallelerde yer alan binlerce fason atölye²⁸ bulunmaktadır. Bu atölyeler, dikim, örme/dokuma, boya, baskı, nakış, kesim, yaka, ilik düğme, ütü ve paket işlerinin yapıldığı yerlerdir. Dikim atölyeleri ise tedarik zincirinin en çok istihdam alanını oluşturan bölümdür. Bu atölyelerde, işçilerin cinsiyetlerine göre dağılımına bakıldığında, %70-80 oranında kadın istihdam edildiği görülmektedir. Farklı büyüklükteki atölyeler ile yapılan değişik görüşmelerde, fason üretim alanında sigortalı çalıştırılan işçilerin oranının yaklaşık %10 olduğu tespit edilmiştir. Bu oran, içinde kadın ve erkekleri bir arada bulundurmaktadır. Mevcut emek piyasasında maliyetler açısından bir hiyerarşi de bulunması, bu sektörde kadın istihdamının daha yoğun olmasına neden olmaktadır. Bu hiyerarşiye göre, genç kadınların emek maliyeti, genç erkeklere göre genel olarak daha düşük kalmakta ve bu bağlamda işveren tarafından kadınlar tercih edilerek bu maliyet avantajından faydalanılmaktadır (Daldal, 2010:268, 275, 287).

²⁸ İstanbul ve çevresinde faaliyet gösteren hazır giyim sektörüne ilişkin saha çalışması bulgularını daha detaylı incelemek için bkz; Şule Daldal, **Kuralsız Kapitalizm Batağında Emek**, İstanbul: Alan Yayınları, 2010.

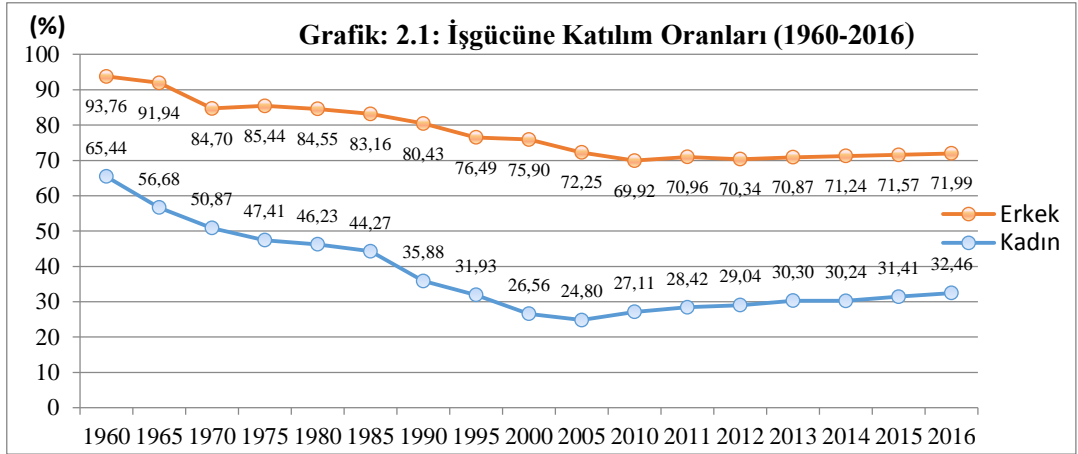
Kadınların yoğun olarak yöneldikleri diğer işler ise, ev dışında hizmetçilik, çocuk bakıcılığı ve temizlikçilik gibi işler olmaktadır. Bununla birlikte evde kendi ürettikleri ürünü dışarıda satan bir kesim de oluşmaktadır (Ecevit, 2015:114). Gıda ürünleri ile birlikte tığ veya örgü işi yapan kadınlar sürekliliği ve iş güvencesi olmayan geçici işlerle meşgul olmakta ve enformel sektörü genişletmektedir (Özbay, 2015:120).

2.1.2.4. Türkiye’de Kadın İstihdamına İlişkin Veriler

Türkiye’de tarım sektörünün ve kayıt dışı ekonominin yaygınlığı, veri toplamada çoğu zaman sıkıntı yaşanmasına neden olmakta, toplanan veriler emek piyasasındaki durumu yansıtmakta yetersiz kalabilmektedir. Enformel sektöre ait veriler, Türkiye’de genellikle spesifik saha araştırmaları²⁹ ile ortaya koyulmaya çalışılmaktadır. Bununla birlikte Türkiye’de emek piyasasına dair araştırmalarda TÜİK’in Hanehalkı İşgücü Anketleri en güvenilir veri kaynağı olmaktadır. Bu bağlamda saha araştırmaları ve TÜİK verileri incelendiğinde, kadınların erkeklere kıyasla istihdam alanında çok daha dezavantajlı bir konumda oldukları görülmektedir. Türkiye’de kadınların niteliklerinin iş piyasasının gerektirdiği niteliklere uyumlu olmaması ve işgücü piyasasına girişi sağlayacak mekanizmaların yetersizliği nedeniyle kadının işgücüne katılımı hem mutlak olarak hem de erkeklere kıyasla düşük orandadır (Toksöz vd., 2014:16; DPT, 2000:18-19, 122-124; DPT, 2002:211, 227:). Bu bağlamda TÜİK verilerinden faydalanarak oluşturulan tablolarla kadının emek piyasasındaki genel görünümü sunulmaya çalışılacaktır.

Türkiye’de kadın emeğinin boyutlarının genel seyrinin anlaşılabilmesi için aşağıdaki grafikte 1960-2016 yılları arasında kadın ve erkeklerin işgücüne katılım oranları verilmiştir:

²⁹ Örneğin, Şerife Türcan Özşuca ve Gülay Toksöz, **Sosyal Koruma Yoksunluğu Enformel Sektör ve Küçük İşletmeler**, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları, No: 591, 2003.; Gülay Toksöz vd., **Türkiye’de Kadın İşgücü Profili ve İstatistiklerinin Analizi (Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı Genel Müdürlüğü Destekli Proje)**, 1.b., Ankara: Duygu Matbaacılık, 2014.; Berna Güler Müftüoğlu, **Fason Ekonomisi: Gedikpaşa’da Ayakkabı Üretimi**, Bağlam Yayıncılık, 2009.; Şahin Metin, **Kayıt Dışı İstihdam ve Esnek Üretim Sürecinde Kadın Emeğinin Durumu: Türkiye’de Ev Eksenli Çalışma**, Başbakanlık Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü Uzmanlık Tezi, Ankara, 2011.

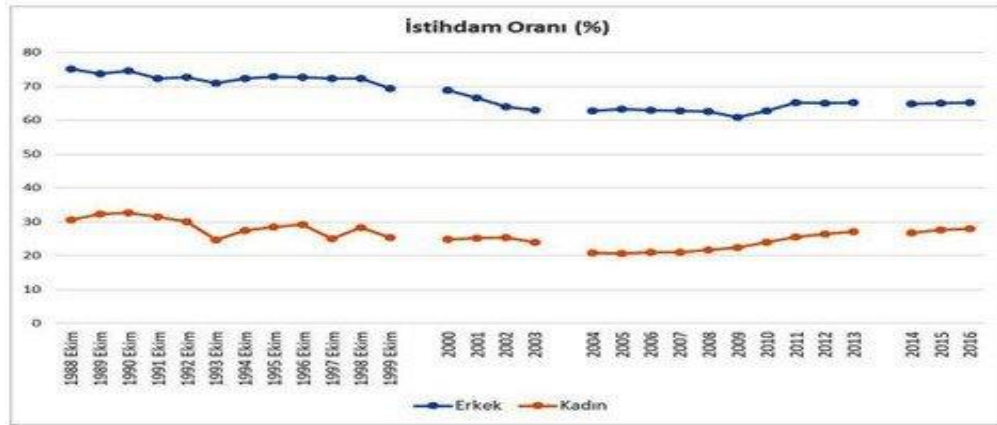


Kaynak: Şule Daldal, “Ekonomik Modeller, Postmodernizm ve Feminist İktisat”, (içinde) **Çalışma Hayatında Kadın**, (Der: Gülay Akgül Yılmaz), Marmara Reklam Limited, 2017, s. 76.

Grafik 2.1 incelendiğinde 1970’li yıllardan itibaren hem erkeklerin hem de kadınların işgücüne katılım oranlarında bir düşme eğilimi olduğu görülmektedir. Kadınlarda bu düşüş erkeklere kıyasla çok daha büyük düzeyde gerçekleşmiştir. 1980’de %46,23 olan kadınların işgücüne katılım oranı, 2005’de %24,80 oranına düşmüştür. 2005 yılından itibaren ise küçük bir artış söz konusu olmuştur.

1988-2016 yılları arasında kadın ve erkeklerin istihdam oranları aşağıdaki grafikte verilmiştir. Grafikteki boşluklar bu yıllarda TÜİK’in zaman serisinin hesaplamasını değiştirmesinden dolayı uyarı olarak verilmiştir. Ancak trend değerleri görme açısından bu değişim çok anlamlı değildir (Özar, <http://bianet.org/bianet/kadin/195069-40-yil-once-40-yil-sonra-turkiye-de-kadin-emegi>, [05.02.2020]).

Grafik 2.2: İstihdama Katılım Oranları (1988-2016)



Kaynak: Şemsa Özar, “40 Yıl Önce 40 Yıl Sonra Türkiye’de Kadın Emegi”, Ferhunde Özbay Anma Konferansı, <http://bianet.org/bianet/kadin/195069-40-yil-once-40-yil-sonra-turkiye-de-kadin-emegi>, (05.02.2020).

Grafik 2.2’de görüldüğü üzere kadın istihdam oranları 2000’li yılların başına kadar düşme eğilimi içindedir. 2000’li yılların başından itibaren ise kadın istihdamında az da olsa bir artış mevcuttur. Tarımın çözülmesiyle kırsalda istihdam oranları düşerken kentte istihdam oranları artmaktadır. Uzun süre düşük olan kadın istihdamında 2005 yılından itibaren küçük de olsa artış olduğu görülmektedir.

Türkiye’de kadın emeğine dair görünümün en önemli belirleyicilerinden bir diğeri, hangi sektörlerde istihdam edildikleri ile ilgili olmaktadır. 2016, 2017 ve 2018 yıllarında sırasıyla %28, %28,9 ve %29,4 oranında istihdama katılan kadınların referans alınan 2016 yılında hangi sektörlerde istihdam edildiğini görmeye olanak sağlayacak veriler aşağıdaki tabloda gösterilmiştir:

Tablo 2.1: Kadın İstihdamının Sektörlere Göre Dağılımı (%)						
Yıllar	2004	2006	2008	2010	2012	2016
Tarım	51	44	42	42	39	28,7
Sanayi	16	16	15	15	1	14,9
İnşaat	1	1	1	1	1	1
Hizmetler	33	40	42	42	46	55,4
Kaynak: TÜİK İşgücü İstatistikleri, http://tuik.gov.tr/Start.do , (05.02.2020)						

Tablo 2.1’de görüldüğü üzere, Türkiye’de 2000’li yıllara gelindiğinde kadının tarımda istihdamı yıllar geçtikçe düşerken istihdamın en yüksek olduğu sektör 2016 yılına gelindiğinde %55,4 oranla hizmetler olmuştur. İhracata dayalı büyüme politikaları izleyen ülkelerde emek maliyetleri üzerinden yürütülen rekabet süreçleri sonucu, imalat ve hizmet sektöründe kadın emeğine olan talep artmıştır. Sanayide çalışan kadınlar, ağırlıklı olarak gıda, giyim ve tekstil sanayinde çalışma imkanı bulmaktadır. Ancak bu sektörlerde değişen üretim yapısı ve esnekleşme sonucu atölyelerde ve evlerde ev eksenli çalışmanın yaygınlaşması, esnek ve sosyal güvenceden yoksun bir kadın emeği yaratmıştır (Toksöz ve Memiş, 2018:126-127).

Türkiye’de 2000 yılından itibaren meslek kodlamasında ISCO-88’e, 2014 yılından itibaren ise ISCO-08’e geçilmiştir. Bu değişiklikten dolayı 1988-2000 yılları ve 2014 sonrası meslek grubuna göre istihdam edilen kadınların oranı aşağıdaki 2 ayrı tabloda gösterilmiştir:

Tablo 2.2: 1988-2000 Yılları Arasında Meslek Grubuna Göre İstihdam Edilenler (Kadın)								
Meslek Grubuna Göre İstihdam Edilenler (Bin Kişi)	İlmi ve teknik elemanlar, serbest meslek sahipleri vb.	Müteşebbisler, direktörler ve üst kademe yöneticiler	İdari personel ve benzeri çalışanlar	Ticaret ve satış personeli	Hizmet işlerinde çalışanlar	Tarımcı, hayvancı, ormancı, balıkçı ve avcılar	Tarım dışı üretim faaliyetlerinde çalışanlar ve ulaştırma makineleri kullananlar	Meslekleri tayin edilemeyenler
1988	311	17	275	92	136	4020	380	14
1990	371	21	21	101	155	4429	484	16
1992	355	21	21	132	177	4088	643	41
1994	429	50	50	147	210	3884	520	16
1996	454	27	27	139	203	4581	405	31
1998	539	62	62	227	239	4350	520	16
2000	591	46	46	236	303	3504	573	36

Kaynak: TÜİK İşgücü İstatistikleri, <http://tuik.gov.tr/Start.do>, (05.02.2020).
*2000 yılından itibaren meslek kodlamasında ISCO-88’e geçilmiştir.

Tablo 2.2’de görüldüğü üzere 1988 ve 2000 yılları arasında hizmet işlerinde ve ticaret ve satış personeli olarak istihdam edilen kadınların düzenli olarak arttığı görülmektedir. Diğer meslek gruplarında zaman zaman dalgalanmalar dikkat çekmektedir.

Tablo 2.3: 2014-2019 Yılları Arasında Meslek Grubuna Göre İstihdam Edilenler (Kadın)									
Meslek Grubuna Göre İstihdam Edilenler (Bin Kişi)	Yönetici	Profesyonel Meslek Grupları	Teknisyenler, Teknikerler ve Yardımcı	Profesyonel Meslek Büro ve Müşteri Hizmetlerinde Çalışan Elemanlar	Hizmet ve Satış Elemanları	Nitelikli Tarım, Ormanlık ve Su Ürünlerinde Çalışanlar	Sanatkarlar ve İlgili İşlerde Çalışanlar	Tesis ve Makine Operatörleri ve Montajcular	Nitelik Gerektirmeyen İşlerde Çalışanlar
2014	179	1035	360	732	1385	1750	437	273	1538
2015	182	1156	391	790	1505	1679	417	267	1671
2016	212	1279	403	845	1606	1540	444	268	1715
2017	213	1350	425	831	1752	1585	471	297	1804
2018	220	1434	459	866	1901	1532	489	308	1810
2019	261	1525	465	834	1951	1511	419	321	1679
<p>Kaynak: TÜİK İşgücü İstatistikleri, 2012-2018, http://tuik.gov.tr/Start.do, (05.07.2019). *2019 yılı Ekim ayı verileri alınmıştır.</p>									

Tablo 2.3’de görüldüğü üzere kadınlar, referans alınan yıllarda diğer mesleklere kıyasla en çok nitelik gerektirmeyen işlerde istihdam edilmiştir. Daha sonra ise en çok hizmet ve satış elemanı olarak çalıştıkları görülmektedir. Kadınlar, en az ise yönetici olarak istihdam edilmektedir³⁰. Bu durum, kadınların iş yaşamında çeşitli sebeplerle yükselmelerinin önlenmesi ile ilişkilendirilebilecektir. İstihdama katılan kadınların sayıca erkeklere en çok, genellikle yükseköğretim gerektiren profesyonel mesleklerde yaklaştığı ifade edilmektedir. Bu bağlamda kadınların eğitim seviyesi ile işgücüne katılımları arasında pozitif yönlü bir ilişki³¹ bulunmaktadır. Ancak hangi eğitim düzeyinde olursa olsun, cinsiyete dayalı ücret ayrımcılığının bir sonucu olarak kadınlar daha az gelir elde etmektedir. TÜİK Gelir ve Yaşam Koşulları Araştırması’na (2016) göre, yükseköğretim mezunu kadınların dahi yıllık geliri erkeklerinkinin yaklaşık %75’i düzeyinde kalmaktadır.

³⁰ Kadınların yönetici olarak çalışmalarının veya mesleklerinde üst kademelere yükselmelerinin önündeki en önemli engellerden biri, kadına özgü kalıplaşmış önyargılardan kaynaklanmaktadır. Bununla birlikte bir kısmı kadına özgü özelliklerden, bir kısmı toplumsal yapıdan, bir kısmı ise sendikalardan kaynaklı olmak üzere sendikalaşma eğilimlerinin düşük düzeyde kalması, işyerlerinde toplumun kadına bakış açısına bağlı olarak cinsel tacize ve ayrımcılığa uğrama olasılıkları ile işten çıkarılma oranlarının erkeklere kıyasla daha yüksek olması, ücretsiz aile işçisi ve kayıt dışı istihdamda yoğun olarak yer almaları nedeniyle aktif sigortalı olmamaları gibi nedenler, kadınların erkeklere kıyasla emek piyasalarında yaşadığı dezavantajları oluşturmaktadır (Tokol, 2013:454-455).

³¹ Kadınların eğitim düzeyinin düşük olması, işgücü arzlarının düşük düzeyde kalmasında önemli bir etkiye sahiptir. Türkiye’de erkekler, eğitim düzeylerinden bağımsız olarak işgücüne katılırken, kadınların eğitim düzeyi ile işgücüne katılması arasında doğrusal bir ilişki bulunmaktadır. Kadınlar düşük eğitim düzeylerinde işgücüne sınırlı katılım göstermekte, yükseköğretimle birlikte erkeklerinkine yakın bir katılım gerçekleşmektedir (Toksöz, 2017:115):

Tablo 2.4: İşgücüne Dahil Olmama Nedenine ve Eğitim Durumuna Göre İşgücüne Dahil Olmayan Kadınlar (Binde, 15+yaş)										
Yıllar	Okuma Yazma Bilmeyen	Okuma yazma bilen fakat bir okul bitirmeyen	İlkokul	Ortaokul veya dengi meslek okul	Genel lise	Lise dengi meslek okul	Yüksek okul veya fakülte	İlk öğretim	Toplam	Ev işiyle meşgul Toplam
1988	3.916	1.007	4.796	851	466	137	55	-	11.229	8.860
1993	3.474	1.716	6.826	1.272	867	153	97	-	14.405	11.102
1998	3.758	707	7.793	1.658	1.410	282	194	-	15.802	12.392
2003	3.560	939	8.861	1.365	1.681	697	393	602	18.098	12.578
2008	4.054	1.900	7.696	939	1.709	867	549	1.812	19.526	12.186
2013	3.976	1.909	6.488	894	1.694	1.015	800	2.747	19.523	11.463
2016	4.080	1.763	6.504	2.359	1.686	1.109	1.106	1.444	20.051	11.098

Kaynak: Şule Daldal, “Ekonomik Modeller, Postmodernizm ve Feminist İktisat”, (içinde) **Çalışma Hayatında Kadın**, (Der: Gülay Akgül Yılmaz), Marmara Reklam Limited, 2017, s. 80.

Tablo 2.4 incelendiğinde işgücüne dahil olmayan kadınların büyük çoğunluğunun ilkokul mezunu veya okuma yazma bilmeyen kadınlardan oluştuğu görülmektedir. Kadınların genel olarak düşük eğitim düzeylerinde istihdama katılımları daha güç olmaktadır. Ancak yıllar içerisinde toplam istihdama katılamayanlar içerisinde yüksekokul mezunlarının oranında da önemli bir yükselme görülmektedir. Aynı tablonun devamında görüldüğü üzere kadınların ev işleriyle meşgul olma sebebiyle işgücüne dahil olmadıkları görülmektedir.

Türkiye’de kayıt dışı çalışma büyük bir sorun teşkil etmekle birlikte, bu konuyla ilgili verilere ulaşmak oldukça güç olsa da özellikle spesifik saha araştırmalarında bu sektörde en çok kadınların istihdam edildiği ifade edilmektedir. Türkiye’de kayıt dışı istihdam oranına dair verilerin sektörlere göre dağılımı referans alınan 3 yıldaki seyri aşağıdaki tabloda gösterilmiştir:

Tablo 2.5: Kayıt Dışı İstihdam Oranı						
Yıllar	Tarım	Tarım Dışı	Sanayi	Hizmet	İnşaat	Genel
2015	81,16	21,23	19,13	20,05	35,58	33,57
2016	82,09	21,72	20,2	20,35	35,76	33,49
2017	83,33	22,1	20,03	20,95	35,80	33,97
Kaynak: TÜİK İşgücü İstatistikleri, 2014-2018, http://tuik.gov.tr/Start.do , (05.07.2019).						

Tablo 2.5’de görüldüğü üzere 2015, 2016 ve 2017 yıllarında kayıt dışı istihdamın en yaygın olduğu sektör sırasıyla %81,16, %82,09 ve %83,33 oranları ile birlikte tarımdır. Kayıt dışı istihdamın en yüksek olduğu ikinci sektör inşaat olurken en düşük olduğu sektör ise sanayi olmuştur. Kadınların tarımda erkeklere kıyasla daha fazla çalıştığı bilinmekle birlikte bu bağlamda kayıt dışı ekonominin itici gücünün kadınlar olduğu söylenebilecektir.

İstihdam edilenlerin işteki duruma göre cinsiyet açısından dağılımı incelendiğinde, tüm oranlar kadınlarda erkeklere kıyasla düşük kalmakta, ancak ücretsiz aile işçiliğinde oran kadınlarda erkeklere kıyasla daha yüksek seyretmektedir. Bu durum, kadınların gelir getirici işlerde çalışma oranını düşürmektedir (Tokol, 2013:450).

Son olarak toplumsal cinsiyetçi geleneğin ve kadının emek piyasalarındaki görünümünün berraklaştırılabilmesi için kadın ve erkeğin zaman kullanımlarına dair veriler de önemli kabul edilmektedir. Türkiye’de ilk kez 2006 yılında uygulanan “Zaman Kullanımı Anketlerine” (TÜİK, 2006; TÜİK, 2015) göre, toplumsal cinsiyet rollerinin kadın ve erkeklerin istihdama katılmalarında etkili olduğu sonucu ortaya çıkmaktadır. Kadınlar, ataerkil kültür normlarının kendilerine biçtiği roller gereği zamanlarının büyük bir kısmını görünmeyen ve de karşılıksız ev içi üretime ayırmaktadır. Erkekler ise zamanlarının büyük bir kısmını gelir getirici faaliyetlerde geçirmektedir. Kadınların ev içi üretime ayırdıkları zamanın uzunluğu, emek piyasalarına katılımın erkeklere kıyasla daha az olmasının nedenlerinden birini oluşturmaktadır. Kadınlar “üretken” kabul edilen emek piyasalarına katıldıkları zaman ev içi üretimdeki başat rolleri değişmemekte ve kadınlar çifte mesaiye/ikinci vardiyaya tabi olmaktadır. Özellikle çocuk ve yaşlı bakımı gibi emek biçimlerinin de kadının sorumluluğunda olduğu düşünüldüğünde, kadınların ev eksenli çalışmayı veya emek

piyasası dışında kalmayı tercih etmelerinin sebepleri biraz daha açığa çıkmaktadır (Toksöz vd., 2014:117; Toksöz ve Memiş, 2018:124; Dedeoğlu ve Elveren, 2017:39-40; Memiş, Öneş ve Kızıllırmak, 2017:160, 179). Bununla birlikte kadınların eğitim ve vasıf düzeylerinin düşüklüğü ile emek piyasalarının istihdam yaratamaması gibi sebepler de emek piyasalarına girişlerine engel teşkil etmektedir.

Sonuç olarak, Türkiye’de kadın istihdamının genel özelliklerine bakıldığında, kadınların işgücüne katılım oranlarının düşüklüğü, enformel ve kayıt dışı istihdamın yaygınlığı ve çoğu kadının ev içi üretimin ağır yükü sebebiyle çalışma hayatına katılamadığı görülmektedir. Çalışan kadınların çoğu tarımsal alanda ücretsiz aile işçisi olarak yer alırken, göçle beraber artan kentsel nüfus bileşenlerinden kadınların enformel sektördeki yaygınlığı dikkat çekici hale gelmiştir. Özellikle Türkiye’de 2000’li yıllarda yaşanan krizler ve ekonomik darboğaz, kentsel işsizlik oranının kadınlar için daha hızlı yükseldiğini göstermektedir. Bununla birlikte refah devletinin neoliberal politikalarla birlikte dönüşüme uğramasıyla ortaya çıkan yeni refah rejimleri Türkiye açısından değerlendirildiğinde, kadın istihdamına yaklaşımın ataerkil bir yapı sergilediği görülmektedir. Bu yapı içinde kadının esas rolü eş ve annelik üzerine inşa edilirken, yeni refah rejimi de bu model üzerine kurgulanmaktadır (Dedeoğlu, 2017:220, 225).

2.1.3. Toplumsal ve Kültürel Değişimler

Türkiye’de kırdan kente göçün yükselişe geçmesi, 1950’li yıllarda başlayan bir hareket olarak 1980 sonrasında da hızını kesmemiş ve toplumsal ve kültürel yapıda önemli bir dönüşüm yaşanmasına neden olmuştur. Kırsal alandan kente yaşanan bu göç hareketi, öncelikle kentin merkez ve çevre olarak ikiye bölünmesine, gecekondulaşma olgusunun ortaya çıkmasına, bu olgu ile birlikte yaşanan sorunlara, özellikle iç göç sebebiyle kente uyum sağlamaya çabalayan ancak esas olarak kırsallığı üzerinden sıyıramayan “kırsal kentliler”in ortaya çıkışına zemin hazırlamıştır. Bu “yeni nesil kırsal kentliler”, arabesk kültürün oluşmasında ve ortaya çıkan bu arabesk kültürün desteklenmesinde en önemli görevi üstlenmişlerdir. Kültürel yabancılaşma da esas olarak bu kentlileşemeyen ancak üzerlerinden atamadıkları kırsallıkla kentlileşme çabaları arasında bocalayan gruplar arasında yaygın hissedilen bir duygu olarak ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda 1980 sonrasında göç, arabesk kültür ve kültürel yabancılaşma

olguları, toplumsal ve kültürel dönüşümlerin başat unsuru olarak Türk toplum yapısında ciddi dönüşümler yaşanmasına neden olmuştur.

2.1.3.1. Göç

Türkiye’de kırdan kente göçün bir sonucu olarak yaygınlaşan kent çalışmaları, kentleşme olgusu ile gecekondulaşma olgusunun paralel düzlemde ilerlediğini ortaya koymaktadır (Kongar, 2014:333, 575). Türkiye’de kentleşme/gecekondulaşma, Batı’daki ülkelerde olduğu gibi doğrudan endüstrileşmenin bir sonucu olarak ortaya çıkmamıştır. Türkiye’de yaşanan kırdan kente göç hareketinde, kentin çekici gücü ile kırsalın itici gücünün ikili ortaklığı etkili olmuştur (Özer, 2013:274; Tokol, 2013:459).

Türkiye’de kırsal alanlardan kentlere yönelen nüfus hareketleri, toplumsal ve ekonomik yapının değişmesinde ve yeniden şekillenmesinde oldukça etkilidir. Kırdan kente doğru gerçekleşen göçler yeni bir “kentleşme” sorunsalı ortaya çıkarmaktadır. Kentleşme, gelişmekte olan bir ülkenin geleneksel yapısını geride bırakarak yeni arayışlar içinde olduğunu göstermektedir. Bu arayışlara paralel olarak ve pek çok bileşenin etkisiyle değişen toplumsal yapı, kültürel ve siyasal yapıyı da değiştirmektedir (Özer, 2013:271).

1950’lerde başlayıp hızı günümüze kadar azalmadan devam eden kapitalistleşme sürecine eş güdümlü olarak kırsal kesimden kentlere bir göç hareketi tetiklenirken, bu eğilim esas olarak 1980 sonrasında hız kazanmış (Karpas, 2003:127-132; Tekeli, 2015:19-20; Özer, 2013:276-277; Tokol, 2013:460; Kongar, 2015:550-552, 575; Zürcher, 2009:388; Keleş, 2008:69-78), bahsi geçen yıllarda İstanbul ve Ankara başta olmak üzere büyük kentlere yoğun bir göç hareketi yaşanmıştır. Bu büyük göç hareketi sonucunda gecekondulu tipi konutların yaygınlaştığı görülmektedir (Şenyapılı, 2004:178-179). Keleş (2008:568) gecekonduyu; “köylerden kentlere nüfus akınlarının ve ilgili ülkelerin toplumsal, ekonomik gelişme düzeyinin dolaysız bir ürünü” olarak tanımlamaktadır.

Gecekondulu olarak adlandırılan bu konutlar, kısa sürede ölçüsüzce artarak kentler içinde yeni bir yerleşke oluşturmuş, “gecekondulu mahallesi”, “gecekondulu halkı” gibi Türkiye’nin toplumsal gerçeğini biçimlendiren yeni kavramlar da türetmiştir

(Kongar, 2015:562). Gecekonduya yaşayanların ise toplumun dar gelirli ve yoksul sınıfları olduğu genellikle kabul gören yaklaşım biçimidir (Keleş, 2008:568). 1950 ve 1980 yılları arasında köylülerin büyük kentlere, büyük ve yoğun bir emek havuzu oluşturacak şekilde hızlı göçü, “emek gücünün kentleşmesi” olarak ifade edilebilecektir. 1980 sonrasında yaşanan göç dalgası ise “sermayenin kentleşmesi” olarak adlandırılmıştır (Şengül, 2014:410, 425).

Türkiye’deki gecekonducuların Batı’daki benzer mahallelerde yaşayanların umutsuz ve çaresiz profiline karşılık, konut imkanlarının ve gelirlerinin iyileşmesine koşut olarak daha üst sınıflara çıkmak ve toplumla bütünleşmek için umut dolu ve istekli oldukları söylenebilecektir. Gecekondu kesimin çocuklarının geleceğine dair umut taşımaları da kentle bütünleşmek için istekli hale gelmelerini sağlamaktadır (Karpat, 2003:69, 168-169; Kongar, 2015:573; Zürcher, 2009:389). Gecekonduya yaşayanların ilk önce kazanç düzeylerinin kırsala göre yüksek olması sebebiyle köylerine dönme eğilimi oldukça zayıf olmakla birlikte (Keleş, 2008:589) genellikle buldukları bölgeden göç ettikleri bölgeye kitlesel bir şekilde hareket etmeleri, toplumsal dokunun güçlü kalmasını sağlamıştır (Zürcher, 2009:389). Özellikle 1970’li yıllarda Türk Sineması’nda iç göç ve kentleşme sorunlarının yansıtıldığı filmlerde de bu yeni kentli sınıfın canını dişine takarak çalıştığı ve çoğunlukla göç ettiği kentin büyüklüğü ve karmaşıklığı karşısında “sen mi büyüksün ben mi?” veya “seni yeneceğim” isyanlarıyla oluşturulan replikler klişeye dönüşmüş, bu replikler yoksa bile “bir üst sınıfa çıkılması” veya “göç ettiğine değmesi için” her türlü çabaya girişildiği görülmüştür. Bu çabayla birlikte karşılaşılan her türlü olumsuzluğa rağmen geri dönme eğilimlerinin olmadığı gözlemlenmektedir. Özellikle kadınların kentin tüm zorluklarına rağmen cazip gelen yönlerinin ağır basması nedeniyle kentte kalma eğilimlerinin daha yüksek olduğu ifade edilebilecektir. Bununla birlikte yine bu göç temalı filmlerde³² hemşerilik ve akrabalık ilişkilerinin merkeze alındığı görülmektedir.

³² 1973 ve 1973 yapımı “**Gelin, Düğün ve Diyet**” üçlemesi, bu iki yapının açığa çıkarıldığı filmlerdendir. Bununla birlikte gezginci satıcı olarak işe başlayıp fırsatını bulduğunda küçük esnaflığa geçiş için canını dişine takarak marjinal işlerde çalışan göçerlerin yaşam biçimi, ataerkil aile modeli, hemşerilik ve akrabalık ilişkileri ve sanayi işçiliğinin yükselişi gibi 1970’li yılların Türk toplum yapısı ve emek piyasası özelliklerini bu üçlemede açık olarak görmek mümkündür. Bu bağlamda bu üçlemeyi, toplumsal gerçekçi filmler arasında değerlendirmek gerekmektedir.

Kente göç edenlerin özellikle iyi tanımlanmamış işlerde/öteki hizmetler grubunda yığıldığı görülmektedir. Bu durum, kentlerin sanayi merkezi olmak yerine göçen nüfusun çoğunu marjinal işlerde istihdam eden bir nüfus biriktirme özelliği taşıdığını ortaya koymaktadır (Özer, 2013:278). Kalifiye olmayan, yoksul ve örgütlenememiş emek olarak nitelendirilen gecekonducuların, kalifiye ve örgütlü emeğin çoğunlukla yapmayı kabul etmeyeceği işleri yapmaya razı olduğu ifade edilmektedir (Karpas, 2003:161). Daha açık bir ifadeyle, kırdan kente göçenlerin yalnızca küçük bir kısmı sanayide düzenli iş bulabilmiş, geri kalan kısmı ise çoğunlukla gündelikçilik, sokak satıcılığı, çöpçülük, odacılık, ayakkabı boyacılığı, eksicilik, taşıyıcılık ya da kapıcılık³³ gibi geçici ve marjinal işlerde çalışmıştır (Keleş, 2008:586-588; Karpas, 2003:163-164). Genellikle ev halkından birkaç kişi ailenin gelirin³⁴ katkıda bulunmakta, kadınlar yaygın olarak burjuva semtlerinde temizlikçi³⁵ olarak çalışmaktadır (Zürcher, 2009:389). Diğer bir ifadeyle, kırdan kente göç ile baş gösteren işsizlik sorunu, kentin formel ekonomisinin dışında bir enformel ekonominin yaratılması ile çözülmeye çalışılmıştır (Şengül, 2014:425).

Bununla birlikte kentlere gelen nüfus ucuz emek olarak görülmesinin (Şenyapılı, 2004:186) yanı sıra sanayileşme sürecinde yaratılan yeni iş alanlarının çok üstünde olduğu için, kentsel nüfusun büyük çoğunluğu hizmet sektörüne eklemlenirken

³³ 1977 yapımı “**Kapıcılar Kralı**”, esas olarak bir güldürü olarak izlense de, marjinal işlerin gözler önüne serilmesi ve kırdan kente göçenlerin daha iyi bir gelir elde etmek ve daha iyi bir toplumsal sınıfa dahil olmak için çabalarının gözlemlenmesi açısından iyi bir örnektir. Köyden kente göç ederek bir apartmanda kapıcılık yapan karı-koca, gerek çocukları ile iletişimlerinde gerekse apartmanda yaşayan çeşitli meslek grubuna dahil olan apartman sakinleriyle kurdukları diyaloglarla toplumun katmanlı yapısını ortaya koymaktadır. Apartmanda yaşayanlar doktorluk, serbest meslek ve banka memurluğu gibi çok farklı mesleklere/işlere mensuptur. Film, aynı apartmanda yaşayan kişilerden gelir bakımından kıt kanaat geçinen ve nüfusu kalabalık evlerle üst tabakadan ve zengin sınıfta değerlendirilebilecek tek kişilik yaşantılara kadar geniş bir yelpaze sunmaktadır.

Yine 1977 yapımı “**Çöpçüler Kralı**” filmi, bir belediyenin çöp işlerinde görevlendirdiği çalışanı ile belediye zabıtasının arasında geçen gerilimi merkeze alıyor gibi gözükse de, esas olarak gecekondu yaşamını, bu gecekonduya yaşayan kadınların gündelikçi/temizlikçi olarak çalıştığını, aynı gecekonduya yaşayan erkeklerin ayakkabı boyacılığı ve sokak satıcılığı gibi marjinal işler yaptığını göstermektedir. Bununla birlikte çevrede çalışan diğerlerinin de kapıcılık ve benzeri işler yaptığını göstermektedir. Temizlikçi olarak çalışan kadın temsilinin bulunduğu sınıftan daha üst bir sınıfa çıkma arzusu, filmin genel hatları üzerinde etkili olmuştur. Bu bağlamda film, esas olarak sınıf çatışmalarını merkeze alması açısından önemli veriler sunmaktadır.

³⁴ Şenyapılı (2004:187) bu gelirleri, kısa süreli, düzensiz ve dağınık olarak nitelendirmektedir.

³⁵ 1978 yapımı “**Sultan**” filmi de yine gecekondulaşma ile birlikte ortaya çıkan sorunları (altyapı eksikliği, ulaşım, yaşam standartları, ısınma, imar izni vb.) açıkça gözler önüne sererken gecekondu kadınların burjuva semtlerine gündelikçi/temizlikçi olarak gittiği görülmektedir. Bu filmde de yine ataerki değerlerin ön planda olduğu görülmekte, tüm bu özellikleri ile birlikte dönem koşullarını yansıtmaları bağlamında toplumsal gerçekçi filmlerden kabul edilmektedir.

bu durum hizmet sektörünü oldukça büyütmiştir (Erder, 1996:205-210; Özer, 2013:274). Daha önce de ifade edildiği üzere, hizmet sektörü iddia edilenin aksine heterojen bir yapı sergilemekte, devlet memurluğu, kapıcılık veya odacılık (Kongar, 2015:571) gibi işlerin hepsi aynı sektörün içinde yer almaktadır. Bu bağlamda hizmet sektörünün yalnızca “beyaz yakalı” işleri içermediği, çevre ve çekirdek işgücü bağlamında en alttan en üste kadar çok katmanlı bir yapısının olduğu ve vasıflı-vasıfsız pek çok işçiyi bir arada barındırdığı tekrar hatıra gelmektedir (Kongar, 2015:559). Emek piyasalarında esneklik ve değişen çalışma ilişkileri bağlamında kadın çalışanlar başlığı altında detaylarıyla tartışıldığı üzere, emek piyasasının parçalanmasında büyük rol oynayan taşeron, fason ve ev eksenli çalışmanın en önemli itici gücünü çoğunlukla kırdan kente göç eden, eğitim ve vasıf düzeyi düşük bu yeni emekçi kesimin, özellikle de kadınların oluşturduğu tekrar ifade edilebilecektir.

Göç ile kente eklemelenmeye çalışan bu yeni gecekonducuların çalıştıkları işlere biraz daha yakından bakıldığında, büyük kentlerde hizmet sektörünün yaygınlığına paralel olarak birinci sırada bu sektörde çalışanlar yer alırken, ikinci sırada sanayi işçiliği gelmektedir. Bu grup, gecekonducuların sanayileşmiş-kentleşmiş kısmını oluşturmaktadır. Küçük esnaf, küçük tüccar ve gezginci satıcılar ise sahip olunan işler yönünden üçüncü grubu oluşturmaktadır. Bu gruptaki çalışanlar çoğunlukla işsizliğin sınırında yaşamaktadır. Kırdan kente yeni gelen göçerler, öncelikle gezginci satıcı olarak işe başlayıp fırsatını bulduğunda küçük esnaflığa geçiş için canını dişine takarak çalışmaktadır. Göçerlerin iş bakımından dördüncü grubunu ise niteliksiz işçiler oluşturmaktadır. “Nerede iş bulsa orada çalışan” bu grup, çoğunlukla kararlı ve düzenli bir işe sahip değildir. Bir kısmı mevsimlik olarak inşaat işlerinde çalışmaktadır. Bu bağlamda gecekondu bölgeleri, eğitim ve vasıf düzeylerinin düşüklüğüne koşut olarak düşük gelirli kesimlerle beraber kentlerle bütünleşirken, bu kesimlerin kendi içlerinde de tabakalaşma eğilimi gösterdiği söylenebilecektir (Kongar, 2015:233, 571, 576; Kongar, 1973 ve Şenyapılı, 1978:118-119’dan aktaran Kongar, 2015:571). Bununla birlikte belirli hizmet dallarında iş tutup bir miktar kaynak bulabilen ve küçük ticaretle/esnaflıkla uğraşmaya başlayanların küçük kentsoylu durumuna geldikleri de görülebilmektedir (Keleş, 2008:588).

Düzensiz ve altyapısız konutlarda kır yaşamına daha yakın davranışlarıyla öne çıkan kentin bu yeni yoksulları, kentin esas sahipleri açısından bir tehdit unsuru olarak algılanmaktadır. Kentin yerleşik orta sınıfları, yaşam biçimleri kendilerinden farklı olan bu yeni grubu yadırgamış ve kendi yaşam biçimlerinin baskılandığını düşünmeye başlamıştır. Bu tehdit algısı ile birlikte hizmet sektörüne bağlı olarak ortaya çıkan yeni orta sınıflar ile rant ekonomisi sayesinde kısa sürede zenginleşen gruplar, yepyeni bir konut alanlarının doğmasına neden olmuştur. Zengin gettoları³⁶ olarak adlandırılan bu yeni konut alanlarının başlangıçta en dikkat çekici özelliği, kentten tamamen soyutlanmış olmalarıdır. Kendilerine benzemeyen bir grubun kırdan kente gelişile kentin daha da “kirlendiğini” ve “güvensizleştğini” düşünen kesimin yüksek duvarları, güvenlikleri ve içinde bulundurdukları spor merkezi, market ve eğlence alanlarıyla akın ettiği bu yeni yapılar, 1980 sonrasında ortaya çıkan kentsel gelişme sürecinin en can alıcı aktörlerinden biri olmuştur (Şengül, 2014:426). Diğer bir ifadeyle, bu alanlarda temel sosyal etkinlikler, alışveriş ve tüketim alışkanlıkları üzerine inşa edilmiştir. Bu yaşam tarzında toplumsal cinsiyet rollerinin de önemli ölçüde dönüşüme uğradığı söylenebilecektir. Kadınlar, hem ev kadınlığı becerileri hem de tüketim etkinlikleri vasıtasıyla aile servetini başkalarına gösterme ve bunun sonucunda ailenin statüsünü belirlemede başat aktör olmaktadır (Ayata, 2017:38).

Bu ayrışma ile birlikte daha önce gecekondular-apartman ikiliği tartışılırken, 1980 sonrasında zengin ve yoksul gettoları ikiliği gündeme gelmiş, büyük kentlerde gettolaşma adı verilen yeni bir yapılaşma ortaya çıkmıştır.

Tüm bu anlatılar ışığında 1980 sonrasında esas olarak göç dalgası ile başlayan toplumsal yapının yeni dinamiklerinin, içinde arabesk kültürün ve kültürel yabancılaşmanın da bulunduğu yeni bir toplum yapısı ortaya çıkardığı ifade edilebilecektir. Bu bağlamda Türkiye toplumunun dönüşümünde rol oynayan bu dinamikler daha detaylı incelenecektir.

³⁶ Ayata (2017:38) bu alanları, uydu kent olarak tanımlamaktadır.

2.1.3.2. Arabesk Kültür

1970’li yıllarda kırdan kente doğru başlayan yoğun göç hareketi, kendi dokusunu korumaya çalışan yeni bir kentli sınıf ortaya çıkarmıştır. Bu yeni kentliler, yeni mekanlarında kendi geleneksel ve kültürel bağlarına sıkı sıkıya sarılırken, kentin dokusunda pek çok değişim yaşanmasına sebep olmuştur. Doğdukları, büyüdüğü mekandan ve kendilerine has değerlerinden kopan göçerler, yaşadıkları kopuş sürecinin ve kente tutunma çabalarının bir yansıması olarak arabesk kültürün gelişmesine ve kentlerin “arabeskleşmesine” zemin hazırlamıştır. Kentlerde “gecekondu kültürü³⁷” olarak yeni bir kültür trendi yükselişe geçerken, bu trende bağlı olarak “yoz” olarak adlandırılacak arada kalmış yeni bir davranışlar bütünü de toplumu kuşatmıştır. Toplumun hemen her alanını kuşatan bu yeni kültür, yalnızca davranış biçimlerinde yansıma bulmamış, bu davranışlara koşturarak bu yeni kentlilerin acılarını, kente tutunma çabalarını ve kentle bütünleşirken yaşadıkları bocalamaları anlatmada tercüman olarak arabesk müzik de bu kültürün en önemli araçlarından biri haline gelmiştir. Bununla birlikte dinin, dilin, edebiyatın, kısacası toplumsal ve kültürel tüm öğelerin de arabeskleşme sonucu deforme olmaya başladığı söylenebilecektir.

Arabesk kavramı, toplumsal ve kültürel bağlamda ele alındığında saflıktan yoksunluk ve melezlik çağrışımları yapmaktadır. Bu kavram ilk kez 1970’lerin başlarında İstanbul’un düşük gelirli kesimleri arasında ortaya çıkan ve yükselişe geçen bir müzik türünü tanımlamak üzere kullanılmaya başlamıştır (Öncü, 2017:197). Ancak zaman içinde Türkiye’de arabesk kavramının kullanım alanları çoğalmış, pek çok davranış biçimine ve yaşam tarzına dair kullanım çeşitliliğine sahip olmuştur. Arabesk, müzikal ve mimari bir terim olmasının yanı sıra sosyolojik açıdan bakıldığında ise bir kültürü temsil etmektedir.

Arabesk sıfatı, orijinal olanı taklit eden, ahşabın yerine formikayı, ipeğin yerine polyesteri koyduğu için kaba sayılan bir çeşit ucuz kent estetiği olarak düşük gelirli kesimleri hedef alan aşağılayıcı bir etiket olarak kabul görmesinin yanı sıra 1980’li yılların ortalarından itibaren yalnızca alt sınıfı nitelemekle kalmamış, 1990’lı

³⁷ Kırdan kente göç eden ve gecekondualarda yaşayan ailelerin, köy ve kent arasında bir geçiş süreci yaşaması “gecekondu kültürü” kavramıyla özdeşleştirilmiştir (Keleş, 2008:591).

yıllara gelindiğinde ise anlamı iyice genişleyerek Türk toplumunda belirsizlik ve yozlaşmadan nasibini alan tüm unsurları³⁸ nitellemek için kullanılmaya başlamıştır (Öncü, 2017:197-198).

Arabesk kültür, pek çok olguyu çağrıştırabilmesine rağmen esas olarak yaptığı çağrışım ise karamsarlık ve benzeri duygular üzerinedir. Arabesk kültür; varoşlara, acıya, fakirliğe ve ezilmişliğe dair bir dizi olumsuzluğu akıllara getirirken toplumda edebiyatta, televizyonda, radyoda, kılık kıyafette vb. beğenilmeyen hemen her tür için de bu kavram kullanılmaktadır (Şahin, 1991:2).

Arabesk kültürün Türk toplumuna nasıl sirayet ettiği tartışılmadan önce hemen belirtilmelidir ki, bu yeni değerler sistemi oluşurken tüm göçer ailelerin aynı özellikleri taşıdıklarını ve tek bir prototipin olduğunu söylemek doğru değildir. Göç olgusu anlatılırken ifade edildiği üzere, bu yeni kentli aileler arasında da her yönden bir tabakalaşma olmakla birlikte “gecekondu ailesi” kavramı kullanılırken, genellenebilir özellikleri göz önünde bulundurulmaktadır (Kongar, 2015:592). Bu bağlamda gecekondu ailesinin yarattığı arabesk kültürün oluşmasında da tabakalaşma farklarına değinilmeden genel bir çerçeve çizilecektir.

Günlük pratikleri bir anda ve kökten değişen gecekondu ailesi, geleneksel feodal değerlerden kopuş yaşamış, ancak geldiği kentin sanayiye dayalı yeni değerler sistemini hemen çözümleyecek ve benimseyecek zamanı da bulamamıştır. Bu bağlamda kent hukuku dışında kalan aileler, kır ve kent yaşamı arasına sıkışarak, esas olarak iki kültürün özelliklerini de taşımadan kendilerine has bir değerler sistemi ve kültür geliştirmiştir (Öncü, 2017:197; Yılmaz, 2017:517; Kongar, 2015:592). Genellikle “arabesk” adı altında nitelenen bu yeni kültür, bazı yönleriyle tabakalaşmanın içine nüfuz ederek gecekondu bölgelerindeki öteki ailelerce de benimsenmiş, bu bağlamda bu yörelerin ortak kültürü haline gelerek sonrasında tüm Türkiye’yi etkilemeye başlamıştır (Kongar, 2015:592). “Arabesk” kavramı, öncelikle bir müzik terimi olarak ortaya çıkmış, ne Batı ne de Türk müziğinin kurallarına benzemeyen yapısıyla (Saktanber, 2017:270), aynı gecekonduculuların kendi başına yarattığı kültür gibi kendine has bir

³⁸ Arabesk demokrasi, arabesk ekonomi, arabesk siyasetçiler vb. bu kullanımlara birer örnektir (Öncü, 2017:298).

tarzda şekillenmiştir. Bu bağlamda arabesk/arabeskleşme kavramı, gecekonduların kimseye benzemeyen bu kendine has yapısını ve esas olarak köyde de kentte de görülmeyen, gecekondulardaki geçiş dönemini simgeleyen kendine özgü bir yaşam biçimini tanımlamak için de kullanılmaya başlamıştır (Öncü, 2017:197).

Kırdan kente göçle oluşan gecekondular mahallelerinde, farklı farklı kimlikler ve yaşam tarzları olduğu gözlemlenmektedir. Gecekondular bölgeleri homojenmiş gibi tek bir kavram adı altında birleştirilse de bu yerleşkeler de esas olarak kendi içinde heterojendir. Anadolu'nun pek çok kentinden ortak bir yaşama kucak açan bu birbirinden farklı insanların önceki yaşam biçimleri, adetleri, türküleri, konuşmaları vb. farklı olsa da bugünkü yaşamlarının birbirine benzemesi, en önemli ortak yanlarını oluşturmaktadır. Bu bağlamda geçmişteki geleneksel feodal değerler tam manasıyla silinemesi de kentin yeni değerlerine eklenmesi için yeni bir ortak kültür oluşturulması gerekmektedir. Bu yeni kültür, ne köy ne de kent kültürüne tam manasıyla benzememektedir. Bu kültür, göçerlerin asli mekanı olan gecekondular gibi derme çatma bir niteliğe sahiptir. Örneğin, köydeki şalvarıyla kentte dolaşamayan kadın, kentli kadınlara benzer şekilde etek giyme denemesinde bulunacak, ancak kentli kadın gibi bacaklarını tamamen açamayacağı için altına bir de pijama geçirecektir. Bunun gibi, erkek de işten eve döndüğünde rahat bir kılığa bürünmek isteyecek, alt-üst pijama takımını kuşanarak sokakta ve yakın çevrede rahatlıkla dolaşabilecektir. Bununla birlikte, kentte gördükleri ve kentlilerin kullandığı tüketim ürünlerine ulaşmak isteyecek, düşük olan gelirleriyle bu ürünlere ulaşmanın zorluğunu, kalitesi düşük de olsa dış görünüş olarak benzeyen ürünlerle ikame ederek aşacaklardır (Esen, 2000:142-143). Kısacası, Türkiye'de göç sonucu ortaya çıkan gecekondular halkının kentlileşmesinin ilk aşaması, kent görüş ve tutumlarına bir hazırlık olarak kent kıyafetlerini ve bazı kent alışkanlıklarını benimseme çabası olarak gerçekleşmektedir (Karpat, 2003:215). Bu bağlamda kent ve kır ayrımının bütünleşmeye çalıştığı bu yeni görünümlü kentlerde iki grup arasındaki ilk ayrışma, öncelikle gözle görülür bir şekilde açığa çıkacaktır.

Bu ilk ve gözle görülür somut ayrışmaya, eşlerini çalıştırmak istemeyen erkekler, gelin alayları, başlık, çeyiz gibi alışkanlıkların korunması, çatal-bıçak

kullanılmaması, aynı kaptan yer sofrasında yemek yeme alışkanlıklarının devamı, kadınların çorapsız, kısa kollu veya başörtüsüz gezmelerinin hoş karşılanmaması, köyden getirilen sebzelerin/besinlerin pencere kenarlarında veya bahçelerde kurutulması gibi sayısız örnek verilebilecektir (Keleş, 2008:590-591).

Bu ilk fiziksel ve somut ayrışmayı içerecek örneklerden sonra zaman içerisinde yepyeni davranış kalıpları da ortaya çıkmıştır. Arabesk kültürün Türk toplumuna eklediği toplumsal yaşama dair dinamikler, esas olarak toplum yapısını bozan ve “yoz” günlük davranış pratikleriyle çoğalmış ve kalıcı bir hale bürünerek günümüzde de görmeye alışık olduğumuz yepyeni bir Türk toplumu yaratmıştır. Yeni bir kültür yaratan bu grup açısından, günlük yaşamın hemen her anında ve alanında; *“trafikte, otomobil kullanırken, yemek yerken, içki içerken, kiracı olarak ya da apartmanda ortak mülkiyeti paylaşan bir kat maliklerinden biri sıfatıyla, sadece ve yalnızca ‘benim’ gereksinmelerim, ‘benim’ haklarım söz konusudur.”* Bu yeni kültür grubu, *“müziği yüksek sesle dinler. Başkalarının rahatsız olması onun sorunu değildir. Otomobili varsa, bütün yollar onunmuş gibi şoförlük yapar. Hiçbir kurala ve hiçbir hakka uymaz. Karayollarındaki katliama varan büyük kazaların nedenleri arasında, bu kültürün, otobüs şoförü koltuğunu da işgal etmesi en önemli yeri tutar. Uzun yol şoförü olarak yola çıkmadan önce, ‘biraz kafayı bulması’, ‘bir-iki tek atması’ yalnızca onun sorunudur, kimseyi ilgilendirmez.”* (Kongar, 2015:579-580). Bu bağlamda bu süreçte bireyciliğin ön plana çıktığı, toplumsalın sıfırlandığı ve “bana necilik” kültürünün hakim olduğu yepyeni bir sürece kapı aralandığı ifade edilebilecektir.

Kentte düzensizlik unsuru olarak görülen bu kargaşa ortamı, kentin eski yerleşikleri tarafından köylü istilası olarak kabul edilmekte (Karpat, 2003:114) ve bu ortamdan kendilerini soyutlamak için çeşitli yöntemler izlemektedirler. Bunun en açık dışavurumu, yukarıda bahsedildiği üzere zengin gettoları olarak adlandırılan yapıların oluşturulmasıdır. Bu sayede arabesk kültürün yozlaştırdığı her türlü mekan ve olaydan uzak durulmakta ve “öteki” dışlanmaktadır (Ayata, 2017:41-42, 55).

Davranışların, yaşam tarzlarının ve günlük her türlü pratiğin arabeskleşmesinin yanı sıra zamanla çeşitli bölgelerden gelen bu insanların dinleyecekleri ortak bir müziğe de ihtiyaç duyulmuştur. Kutlar’ın; *“Akşamları aynı kahvede oturmak zorunda olan*

Karadenizli ile Urfalı hangi plağı dinleyecek?” sorusunun cevabı, arada kalmış yeni bir türü temsil eden “arabesk müzik” olacaktır (Kutlar, 1980’den aktaran Esen, 2000:143).

Arabesk müzik, yaşamdan bezmişliği, kaderciliği, acılı ve karamsar duyguları, ölüm isteğini, karşılıksız aşkları ve çaresizliği dile getirdiği için, bu acılı sözlerle kendi yaşamlarını özdeşleştiren gecekonducular, kendi içlerinde tabakalı bir yapı oluştursa da müzik etrafında birleşmişlerdir. Arabesk müzik, esas olarak bir yaşam tarzından türemiş olmakla birlikte sokakları kapladığı ve kenti tam manasıyla kuşattığı için önem arz etmektedir (Esen, 2000:144). Bununla birlikte bu müzik türü, esas olarak arabeskçilerin ve filmlerinin yükselişiyle (Öncü, 2017:197) 1970 ve 1980’li yıllarda Türk Sineması’nı da hakimiyeti altına almıştır. Bu filmlerde kadın, erkeğe bağımlı gösterilmiş, kendi ayakları üzerinde duran bir sunum içinde yer alsa dahi marjinal işlerle temsil edilmiş ve toplumsal cinsiyet rollerine tutsaklığı devam etmiştir.

Gecekonducular, “arabesk olan her şeyi” kucaklarken, yaşamın her alanında bir zevksizlik, bir derme çatmalık, bir gürültücülük egemen olmuştur. Sanayileşme ile kentleşmenin birlikte gerçekleşmemesi, üretime hiçbir katkıda bulunmadan, üretilenden pay kapma telaşına düşen bir grup da yaratmıştır (Esen, 2000:145). Bu yeni kentin içinde yitip gitmemek için saldırgan olmak zorunda kalan göçerler, bu zorunluluk temelli bireycilik üzerine inşa edilen bir telaş ile kural tanımazlığı bir araya getirerek kentin eski sakin ve munis insanlarını şaşırtan bir yapı ortaya çıkarmakta ve kentte artık bir kargaşa ortamı hakim olmaktadır.

Kısacası dili, dini, müziği, edebiyatı, daha açık bir ifadeyle her türlü toplumsal ve kültürel yaşam özelliğini bozan, deforme eden ve sloganların içini boşaltan bu topyekun “arabeskleşme”, kişilikler aracılığıyla tüm toplumu dönüştürmekte ve sağlıksız kuşaklar yaratmaktadır (Kongar, 2015:580).

Tekeli (1998:16) de kente adapte olamayan bu nüfusun gereken adaptasyonu tam olarak sağlayamadığı gibi aksine toplumu deforme ettiğini ifade etmektedir:

“Geçen süre içinde kentlerde biriken bu kitlelerin ikinci nesillerinin bile böyle bir dönüşümü gerçekleştiremedikleri ortaya çıktı. Yeni kentliler kentin fırsatlarından yararlanmalarına, siyasal mekanizmayı etkileyebilmelerine karşın, kentin diğer

kesimleriyle bütünleşemiyor, dönüşümü tam gerçekleştiriyor, arada kalıyorlardı. Bu arada kalışın kültürel alanda ilginç bir yansıması 1970'li yıllardan sonra yayılan 'arabesk' müzikle ortaya çıktı. Yeni kentliler piyasa mekanizması kanalıyla kendi tercihlerini güçlü olarak ifade etme olanağı buluyordu.”

Tüm bu anlatılar ışığında, en nihayetinde kırdan kente göç ederek feodal tarım kültürüne ait değerlerden kopan ancak sanayiye dayalı kent kültürüyle de bütünleşemeyen bu yeni kentlilerin, esas olarak melez (Öncü, 2017:197) ve hiçbir türe benzemeyen kültürün temsilcileri olduğu söylenebilecektir. Bu süreç ve yaşananlar, çoğu tartışmada demokrasi veya popüler kültür olarak ifade edilirken çoğu tartışma ise bu iddiayı reddetmektedir. Türkiye’de 1980 sonrasında daha da açığa çıkan göç sonrası deneyimler, ister arabesk kültür ister popüler kültür olarak kabul edilsin, ortaya çıkan sonuç, Türkiye’de melez bir kültürün inşası olmuştur.

2.1.3.3. Kültürel Yabancılaşma

Dil, din, ırk, gelenek ve görenekler gibi bir toplumu bir arada bulunmaya sevk eden bağlar, birey ve toplum ilişkisinin güçlü kılındığı ve bireyi toplumun bir parçası olarak hissettiren etmenlerin başında gelmektedir. Birey, tüm bu sayılan etmenler bağlamında kendini içinde bulunduğu topluma ne ölçüde ait ve yakın hissediyorsa, o toplumla olan bağları o denli güçlü ve sağlıklı olacaktır. Toplumbilimi ilgili araştırmalar³⁹, bireylerin kendine benzeyen gruplarla daha çok bir arada bulunmak istediğini ve daha sağlıklı bir iletişim ortamı gerçekleştiğini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda bireylerin kendine benzemeyen veya kendilerini onlara benzetemediği, diğer bir ifadeyle ortaklaşamadığı insan veya topluluklarla yüz yüze kalmaları, topluma ve kültüre hatta kendilerine yabancılaşmalarına⁴⁰ neden olmaktadır (Yalçın ve Dönmez, 2017:159-160). Bu yabancılaşma duygusu ise sağlıklı bir toplum yapısı meydana getirebileceği gibi bireyler açısından da tükenmişlik sendromlarının yaşanması ile

³⁹ Konuyla ilgili daha detaylı bilgi için bkz; J. L. Freedman, D.O. Sears ve J. M. Carlsmith, **Sosyal Psikoloji**, (Çev: Ali Dönmez), Ankara: İmge Kitabevi, 1993.

⁴⁰ Yabancılaşma, türleri ve kültürel yabancılaşma ile ilgili konularda daha detaylı bilgi için bkz; Hüseyin Akyıldız, “Bireysel ve Toplumsal Boyutlarıyla Yabancılaşma”, **SDÜ İ.İ.B.F. Dergisi**, Y. 1998, S. 3(Güz), ss. 163-176 ve Özcan Sezer, “Bireysel Toplumsal ve Siyasal Boyutlarıyla Yabancılaşma”, **Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Sayı: 5, Haziran 2001, ss. 23-42.

tahammülsüzlük ve şiddet eğiliminin açığa çıkması gibi olumsuzluklara sebebiyet verebilecektir.

Türk toplumunda esas olarak çeşitli kültür grupları ayrılmış olsa da bu grupları kabaca üç grup altında toplamak mümkündür. Bunlardan ilki, geleneksel ya da feodal değerlerin kalıntılarının etkili olduğu, tarımda ücretli veya ücretsiz aile işçisi olarak istihdam edilen kültür grubudur. Bu gruptaki kadınların toplumsal konumu yaygın olarak erkeğe kıyasla daha aşağıdadır. Bununla birlikte çocukların da kadınlar gibi aile içerisinde söz hakkı yoktur. Aile ve bireyler, toplumsal değerler tarafından sıkı bir denetime tabi tutulurken bu ilk grup ataerkinin izlerinin derin olarak işlediği kesim olarak da değerlendirilebilecektir. İkinci grup, büyük oranda sanayileşmiş, çağdaş Batılı değerleri benimsemiş kentsel kültür grubudur. Daha çok rasyonel değerler tarafından yönlendirilen bu grup, toplumsal çevre baskısından nispeten uzaklaşmış ve görece özerk aile ve bireylerden oluşmaktadır. Kadınlar da hem aile içerisinde hem de tek başlarına daha özgür ve henüz tam manasıyla eşitlenemeseler de erkeklerle daha eşit bir statüye doğru adım atmışlardır. Üçüncü grup ise tam manasıyla birinci ve ikinci grubun kesişmesiyle ortaya çıkmış yeni bir ara form veya melez bir grup olarak değerlendirilebilecektir. Bu kesişme noktasında duran grup, “yeni kentli” kültür grubu olarak adlandırılabilir. Bu gruptaki kadın ve çocuklar kırsal kesimdeki toplumsal yapıyı aratmayacak şekilde katı bir aile ve çevre baskısıyla kuşatılmıştır. Bu bağlamda bu ara formdaki yeni kentli kültür grubunda değer çatışmaları, çelişkiler ve kopmalar en dramatik boyutlara ulaşmaktadır (Tekeli, 2015:19). Özellikle kırdan kente yoğun göç hareketiyle oluşan bu melez grup, esas olarak kültürel yabancılaşmanın pençesine düşen bireylerden oluşmaktadır.

Bu bağlamda günümüz toplumu, 1950’li yıllarda başlayan yoğun göç hareketinin 1980’li yıllarda ve günümüzde artarak devam etmesi sonucunda, kentlilerin ya da köylülerin toplumun bütününe damga vurmaktan çıktığı, ara form olan kır ve kent özelliklerinin bir arada bulunduğu, nüfusun yarısının kentlerde, dörtte birinin ise büyük metropollerde yaşadığı bir topluma dönüşmüştür (Tekeli, 2015:20). Bu çerçevede içerisinde değerlendirildiğinde, kır ve kent kültürüne tam manasıyla hakim olamayan ve

kendi içinde kültürel yabancılaşma sorununu derinden yaşayan bir toplumun “bunalımlı hali” ile karşı karşıya kalınmaktadır.

Kırdan kente göç ile birlikte oluşan gecekondu mahallelerinde yoğunlaşan ve biriken göçerler, geldikleri mekanların sosyo-kültürel özelliklerini taşımaktadır. Ancak göç ile birlikte bundan sonraki hayatlarını geçirecekleri kentin sosyo-kültürel özelliklerine de eklenmeye çalışmış, bu bağlamda köylü kalamayan ve kentli de olamayan bir yeni kültür ortaya çıkmıştır. Arabesk kültür başlığı altında detaylıca tartışılan bu yeni kültür sonucunda, “kentleşme” sorununun yanı sıra “kentlileşememe” sorunu da açığa çıkmıştır.

Bu bağlamda kırsal göçmenlerin kendi köy kültürlerine dair unsurları elden bırakmak istemeyişleri veya bırakamamaları kent içinde kırsal bir alan oluşturmuş (Karpat, 2003:70), bu alan, kentin eski sahipleri tarafından neredeyse tecrit bölgesi olarak adlandırılmıştır. Bu durumun göçerler tarafından hissedilmesi ise halihazırda kente uyum sorunu yaşayan bu yeni kentlilerin yabancılaşma duygularını daha da derinleştirmektedir.

Kırdan kente göç, buna bağlı olarak ortaya çıkan ara form niteliğindeki arabesk kültür ve açığa çıkan kültürel yabancılaşma ile birlikte sosyal sınıf ve tabakalaşma sistemi de karmaşıklaşmıştır. Bu karmaşık yapıda, küçük mülk sahipliği biçim değiştirerek yaygınlığını korurken ve bazı bölgelerde aşiret ilişkileri henüz tam manasıyla çözülmemişken, büyük kentlerde, sanayi sonrası toplumlara özgü “yuppi” hayat tarzları görünürlük kazanmıştır (Tekeli, 2015:20). Birbirinden tamamen zıt bu iki farklı yaşam biçimi, aynı mekanı paylaşan insanların gerilimine sebep olmaktadır.

Kültürel yabancılaşma meselesinin diğer tarafında bulunan zengin gettolarında/uydu kentlerde yaşayan yeni orta sınıflar, genellikle taşralı, kaba ve medeniyetten uzak gördükleri kırdan kente göç edenlerin kentte meydana getirdiği kalabalıktan kendilerini kesin çizgilerle ayırma eğiliminde bulunmaktadır. Balkona çamaşır asmak, ayakkabıları kapı girişine bırakmak ve pijamayla sokağa çıkmak gibi “görgüsüz” kabul edilen davranış biçimleriyle karşı karşıya kalınması, bu kesimin kendisini iyice soyutlaması sonucunu doğurmaktadır (Ayata, 2017:40). Bu durum, kente

gelen göçerlerin yabancılaşma duygusunu daha derinden hissetmesine neden olmaktadır.

Bununla birlikte kırdan kente göç eden ve sanayide düzenli iş bulamayan göçerlerin birçoğu kapıcılık ve gündelikçilik gibi marjinal işler yapmakta ve bu durum sınıfsal farklılıkları vurgulayarak kente gelenlerin farklılıklarını her gün yeniden üretmektedir. Kapıcıların görevi en genel haliyle kapıyı bekleyerek apartmanın güvenliğini sağlamakla birlikte apartmanda yaşayanların bozuk musluklarını tamir etmek, alışverişlerini yapmak gibi pek çok konuda çeşitlenmekte ve kapıcılar apartmanda yaşayanların neredeyse eli ayağı olmaktadır. Kapıcıların eşleri ise orta sınıf apartman sakinlerinin ücret karşılığında ev işlerini yapan temel bir çalışma grubu oluşturmaktadır. Bu iki işkolu, kapıcı ailelerini kentsel alanda bodrum katına hapsedilmiş “içerideki yabancılar” haline getirmektedir. Aynı apartmanı ve muhiti paylaşıyor olmalarına rağmen kapıcı aileleri ve apartman sakinleri, aşağıdakiler ve yukarıdakiler olarak ikiye bölünmektedir (Özyeğin, 2017:61). Bu ve benzeri marjinal işlerle birlikte yaşam koşulları, kente gelen ailelerin yabancılaşma duygusunu daha da artırmaktadır.

Kırdan kente göçenlerin, kentliler tarafından ötekileştirilmeleri ve yabancılaşma duygusunun artmasındaki etkileri, hemen her günlük pratikte açığa çıkmaktadır. Alışveriş merkezlerinde veya mağazalarda alışverişe çıkan kadın müşteriler, beğenmedikleri ürünleri aşağılarken genellikle ürünü kendilerinden ayıran kuvvetli kategorilerle nitelendirmektedir. Kırdan kente göç edenlerin giyim kuşam tarzının altının çizildiği beğenmeme gerekçesinde “köylü kılığı gibi” ifadeler yaygındır. Bu durum, esas olarak yalnızca ürünün beğenilmemesini değil kendi sınıf statülerinin vurgulanması amacını da taşımaktadır (Durakbaşı ve Cindoğlu, 2017:97).

Bu iki farklı yaşama dair ortaya çıkan gerilime, bir de doğu ve güneydoğudan terör sebebiyle göç edenlerin yaşadığı bunalım eklenebilecektir. Teröre dayalı göçün sonuçlarının ağırlığı, bir yanıyla tarımdan kopuşa dayanırken diğer yanıyla bu göçerlerin gecekondü bölgelerinde daha önceden göç etmiş akraba veya hemşerilerinin olmamasına dayanmaktadır. Bu bağlamda bu göçerler, iki yönlü bir uyum sorunu ve yabancılaşma yaşamaktadır. Diğer bir ifadeyle, özellikle göçün 1990’lardan sonra biraz

daha zorunlu bir nitelik kazanması, türdeş olmayan grupların hep birlikte yoğun bir şekilde kente gelmelerine neden olmuş, bu durum ise gönüllü göç esnasında oluşan geleneksel uyum mekanizmalarından olan akrabalık ve hemşerilik ilişkilerini büyük ölçüde aksatmıştır. Bu bağlamda zorunlu olarak kente göç edenler, diğer gruplara göre daha büyük bir uyum sorunu ile karşılaşarak yabancılaşma duygusunu daha derinden hissetmektedir (Kongar, 2015:572).

2.2. 1980 Sonrası Türk Sineması'nda Kadın Temsilleri

Yeni bir ulus-devletin inşası ve bu bağlamda Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu ile birlikte Türk Sineması'nın da yeni bir sürece girdiği söylenebilecektir. 1923 yılından günümüze kadarki süreçte Türk Sineması çeşitli dönüşümlere uğramış, kimi zaman Türkiye'de yaşanan ekonomik ve siyasal gelişmelere paralel olarak ticari olarak çöküş aşamasına gelirken kimi zaman da yükselişe geçerek altın yıllarını yaşamıştır. Bununla birlikte Türk Sineması'nda geçmişten günümüze konu ve temaların değişmesi ve çeşitlenmesiyle birlikte kadın temsillerinin de dönüşüme uğradığı söylenebilecektir. Bu değişim ve dönüşümlerin sebebi, Türk Sineması'nın kendi içinde yaşadığı kırılmalarla birlikte Türkiye'de yaşanan ekonomik, siyasal, toplumsal ve kültürel değişimlerden etkilenmesidir. Daha açık bir ifadeyle, Türkiye'de yaşanan ekonomik, siyasal, toplumsal ve kültürel değişimlerin izlerini Türk Sineması'nda açıkça görmek mümkündür.

Çalışmanın, toplumsal cinsiyet bağlamında 1980 sonrası Türk Sineması'nda kadın emeğine dair görünümleri merkeze almasından hareketle, Türk Sineması'nda 1980 sonrasında günümüze kadarki sürecin ve kadın temsillerinin genel özelliklerine değinildikten sonra yine aynı yıllarda Türk Sineması'nda toplumsal cinsiyet bağlamında kadın kimliği ve kadın çalışanların sunumuna dair bir hat çizilecektir.

2.2.1. 1980 Sonrasında Türkiye’de Yaşanan Dönüşümlerin Türk Sineması’ndaki Yansımaları

2.2.1.1. 1978-1988 Yılları Arasında Türk Sineması’ndaki Gelişmeler

1980’den iki yıl geriye gidile, 1978 yılı, Türk Sineması’nda yeni bir dönemin başlangıcı olarak kabul edilmektedir. 1980-2000 dönemi içindeki ilk evre olan 1978-1988 yılları arasındaki dönem “Genç Türk Sineması” olarak adlandırılmaktadır (Evren, 2014:334). Bu bağlamda 1978 ve 1979 yılları da 1980 Sonrası Dönem içerisinde değerlendirilecektir.

1978’de çoğu Yılmaz Güney ekolünden gelen yönetmenlerin bir kısmı ilk çıkışlarını, bir kısmı ise en önemli çıkışlarını yaparak piyasaya eş zamanlı olarak girmişlerdir. Bir önceki döneme göre daha eğitilmiş ve yaşları ortalama otuz civarında olan bu yönetmenler, Türk Sineması’nda “Genç Türk Sineması” dönemini başlatmışlardır (Evren, 2014:334; Kırvaşoğlu, 2016:206).

Bu dönemdeki genç yönetmenlerin ortak özelliği, çoğunlukla politik-toplumsal konulara yönelmeleridir. Daha önceleri yapay ve yüzeysel anlatılan kırsal kesim sorunları, bu dönemde daha gerçekçi bir bakış açısıyla incelenerek mülkiyet sorunu, yarı feodal ilişkilerin egemenliği ve benzer temalarla işlenmiştir (Evren, 2014:334). Bununla birlikte Yavuz Turgul-Şener Şen ikilisinin (Kırvaşoğlu, 2016:206) ve Kemal Sunal (Kuyucak Esen, 2016:160) ve dönem yıldız oyuncularının öne çıktığı filmler; Türk Sineması’nda seks, şiddet ve arabesk içerikli filmlerin tam anlamıyla hüküm sürmesini engellemiş ve sektörün tamamen niteliksizleşmesini bir süreliğine geciktirmiştir (Kırvaşoğlu, 2016:206; Kuyucak Esen, 2016:160).

Yine bu dönemde Türk Sineması, uluslararası alanda kendinden söz ettirmeye başlamıştır. Birçok uluslararası festivalde ödül alınması ve Avrupa’nın önemli sinema dergilerinde Türk Sineması üzerine araştırma, inceleme ve eleştirilerin yapıyor olması, sayılabilecek önemli gelişmelerdendir. Bu bağlamda hem içerik olarak zenginleşen, hem daha gerçekçi bir bakış açısı kazanan hem de uluslararası alanda adından söz ettiren Türk Sineması için “Genç Türk Sineması Dönemi” verimli evrelerden biri olmuş

(Evren, 2014:334) ancak bu evre, 1980 askeri müdahalesi ile kesintiye uğradığı için kısa sürmüştür.

1978 ve 1979 yıllarında çekilen “Maden” ve “Bereketli Topraklar Üzerinde” filmleri, maden işçilerinin direnişi ve Çukurova’dan insan ve işçi temalarını yansıtmaları bağlamında oldukça önemli kabul edilmektedir. “Maden⁴¹” filmi, direnişteki işçiler arasındaki kopmaları, sarı sendikacılığı, sömürüye karşı direnç göstermeyenleri, sendika ağalarını ve direniş içerisinde yer alan diğer tüm öğeleri yansıtmaları bakımından Türk Sineması’nın bilinen klişe türlerinin dışına çıkmaktadır. “Bereketli Topraklar Üzerinde⁴²” ise yine “Maden” filminde olduğu gibi işçi sorunları ile ilgili gerçekliği yansıtan ancak işkolu ve mekansal olarak farklılık gösteren bir film. Bu film, çeşitli bölgelerden gelen ırgatların Çukurova’nın pamuk tarlalarındaki çalışma ilişkilerini, güç koşulları, meslek hastalıklarını, hemşerilik ve göç temasını anlatmaktadır (Evren, 2014:334-335).

1980 yılı ise Türkiye için her anlamda bir dönüm noktası olmuş, günümüz Türkiye’sinin yaşam biçimini ve hayata bakışını doğrudan etkilemiş, hatta altyapısını oluşturmuştur. Neoliberal politikalara geçişle birlikte kar unsuru merkeze alınmış, tüketim olgusu yaygınlaşmış ve 1970’li yılların politize ortamına karşın bu yıllarda toplum bir depolitizasyon sürecine girmiştir. Kuralsız bir serbestleşme sürecinin sonucu olarak bireysellik, çıkarıcılık ve köşe dönücülük körüklenmiş, ekonomik ve siyasal alanda güçlü ve kurnaz olanın haksız servet kazanması ihtimali güçlenmiştir (Kuyucak Esen, 2016:178).

1980’li yıllarda Türk Sineması, dönemin ekonomik ve siyasal koşullarından dolayı genel anlamda bir yavaşlama sürecine girmiştir. Bu yıllarda, film sayısı 1970’li yıllara göre oldukça azalmış, roman uyarlamalarına ağırlık verilmiş, 12 Eylül askeri darbesinin etkileri bir süre Türk Sineması’nda hissedilmiştir (Kırvaşoğlu, 2016:205;

⁴¹ 15. Antalya Film Şenliği’nde En İyi Film, En İyi Kadın ve Erkek Oyuncu, En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu ödüllerini kazanan “Maden” filmi, politik sinemanın güçlü ve öncü örneklerinden biridir (Evren, 2014:334-335).

⁴² “Bereketli Topraklar Üzerinde” yine “Maden” filmi gibi çeşitli ödüller almıştır. Bu ödüller; 1980 Nantes Film Şenliği’nde Özel Jüri Ödülü, 1981’de Elal Fransa Sanat ve Deneme Sinemaları Birliği Ödülü, yine 1981’de Strazbourg Film Festivali’nde Büyük Ödül ve 18. Antalya Film Şenliği’nde En İyi Yönetmen, En İyi Oyuncu ve En İyi Görüntü Ödülleridir (Evren, 2014:334-335).

Esen, 2000:41). Kitle iletişim araçlarından olan televizyonun yaygınlaşmasıyla ciddi bir krizle karşı karşıya kalan Türk Sineması, bu yıllarda bu tehdidin yanı sıra televizyonda gösterilme imkanı olmayan seks, şiddet ve arabesk sanatçıların konser kaydını çağrıştıran ve ticari sürekliliği sağlayacak olan arabesk içerikli filmlerin artışı nedeniyle 1970'lerde yaşadığı krize bir süreliğine çözüm olmuş ancak bununla birlikte kadın ve ailelerle birlikte gerçek sinema izleyicisinin de salonlardan uzaklaşmasına neden olmuştur (Evren, 2014:334; Kırvaşoğlu, 2016:205-206, 208; Kuyucak Esen, 2016:185).

Bu bağlamda göç ve göçün sonucu olarak ortaya çıkan arabeskleşme olgusu, 1970'li yıllarda olduğu gibi bu yıllarda da toplumsal hayattaki hakimiyetine paralel olarak Türk Sineması'nda da hakimiyetini korumuştur (Kuyucak Esen, 2016:180). 1970'li yıllardaki ilk arabesk furyasında olduğu gibi, 1980'li yıllarda da genelde fakir erkek-zengin kızın aşkı veya tersine fakir kız-zengin erkek teması bir klişe olarak sıklıkla işlenmiş, ayrılık, kavuşamama, zalim felek, kader gibi tema ve söylemlerle uzun süre seyircilerin duyguları sömürülmüştür. Bu bağlamda arabesk filmlerin, izleyenleri gözyaşlarına boğan eski melodramlardan en önemli farkı; acı hüznün, karasevda, çile, hor görülme, dışlanma, kahrolma, yoksulluk, kötü yazgı, umutsuzluk, karamsarlık vb. temaların en uç noktalarda ve bir arada kullanılması olmuştur. Filmdeki kişiler hep anlaşılmayı beklemiş, kendilerini anlatmak ve çözüm bulabilmek için bir kaygı gütmemiştir. Onlar, yalnızca gözyaşları içinde şarkılarını okuyarak kaderlerinin değişmesini beklemektedir. Eğer kaderde varsa zaten sevdiği kişi kendisini anlayacak ve ona gelecektir (Esen, 2000:145-147). Bu bağlamda bu türün en çarpıcı yönü, kadercilik ve çile çekme üzerine kurulmuş olması ve çoğu filmin arabesk kültür ve kültürel yabancılaşma duyguları üzerine inşa edilmesidir. Türk Sineması'ndaki bu klasik ve arabesk anlatı, esas olarak 1970'li yıllarda başlamış ancak 1980'li yıllarda da bu furya devam ederek bahsi geçen tema ve anlatımlarla bir süreliğine daha seyirci toplamaya devam etmiştir.

Özgüç (tya:10), arabesk furyası ile ilgili tespitinde, bu furyanın oldukça tehlikeli olduğundan bahsetmektedir. Bu tehlikenin sebebi, arabeskin içe dönük bir olgu olmasından kaynaklanmaktadır. Arabesk filmler, toplumu karamsarlığa, acıya ve mazohist duygulara itmektedir. Bu bağlamda bu tür, toplum açısından genel manada

faydasız olmasından da öte zararlı görülmekte, sinemasal anlamda da bir katkı sağlamamaktadır. Ancak bu tür, kırdan kente göç ile gelen yeni kentlilerin göç sonrası yaşadığı sorunları, özellikle de yabancılaşma duygusunu ortadan kaldırmak için araç olarak kullanılmış ve özellikle bu kesim tarafından destek görmüştür.

Bu gelişmeler, bahsi geçen yılların Türk Sineması için yitik yıllar olarak anılmasına zemin hazırlamıştır. Seyircisizlik, dağıtım ve gösterim olanaklarının kısıtlı olması gibi nedenler kalıcı projeler yapılmasını engellemiş ve pek çok sinemacı sektörden çekilmiştir (Evren, 2014:334; Kırvaşoğlu, 2016:205-206, 208). Bununla birlikte bu yıllar, video-kaset kültürünün yaygınlaştırılmaya çalışıldığı yıllar olmuş ve bu bağlamda önceleri sinema salonlarına giden aileler, filmleri video-kasetlerden takip etmeye başlamıştır (Pösteki, 2012:34; Öztürk, 2014:469; Kuyucak Esen, 2016:186). 1970'li yıllarda yaşanan sinema krizinin erotik filmlerle atlatılmaya çalışılması gibi, bu dönemdeki pek çok kişinin finansal açıklarını kapaması için video-kasetlerin yaygınlaşması, satışı ve kiralanması da oldukça işe yaramıştır (Evren, 2014:334; Kırvaşoğlu, 2016:205-206, 208).

1980'li yıllar, bahsi geçen tüm gelişmelerle birlikte 12 Eylül askeri darbesinin izlerinin ekonomik anlamda hissedilmesinin ve kültür emperyalizmine koşut olarak Türk Sineması'nda kriz ortamı yaratmasının yanı sıra (Kuyucak Esen, 2016:185) yaşanan acı olayların da sinemada hissedildiği yıllar olmuştur. 12 Eylül askeri darbesi sırasında sokağa çıkma yasağı ile başlayan süreçte, ilk olarak sanatsal faaliyetlerin içinde yer alan, eğitime önem veren ve düşünen insanlar mahkum edilmiştir. Gazetelerin ve derneklerin kapatılması, gözaltılar, birçok kitap ve filmin suç unsuru sayılması gibi gelişmeler, korku kültürünün hakimiyetine ve pek çok kişinin apolitikleşerek eve kapanmasına neden olmuştur. Bu bağlamda en büyük muhalif gücü oluşturan gruplardan biri olan sinemacılar, darbeden en çok etkilenenlerin başında gelmiştir (Kırvaşoğlu, 2016:206; Hamarat ve Takımcı, 2013:212).

1980 sonrası dönemde, genel manada bir taraftan aydın bunalımını ve entelektüelin yalnızlığını anlatan filmler, diğer yanda ise kadın filmleri yükselişe geçmiştir (Öztürk, 2014:469). 12 Eylül askeri müdahalesini eleştiren bu filmler, sayıca az ve cılız bir görünüm sergilerken yükselişe geçen kadın filmlerinde kadın

kahramanların rollerinin değişmeye başladığı, cinsel özgürlükleri ve bunalımlarının Türk Sineması'nda görünürlüğünün arttığı söylenebilecektir (Pösteği, 2012:17; Kuyucak Esen, 2016:185). Bu bağlamda 1980'li yıllarda arabesk filmlerin yanı sıra, 12 Eylül askeri darbesini merkeze alan filmler ve kadın filmleri, Türk Sineması'nı konu ve tema bakımından üçe bölmüştür.

Darbe ve hemen arkasından gelen Özal dönemi politikaları, Türkiye'yi hem siyasal hem de ekonomik olarak dönüştürme amacına fazlasıyla ulaşmıştır. Toplumsal hareketlerin bastırılmasına yönelik olarak yapılan askeri müdahale sonrasında pek çok sendika gibi sinemacılara ait Sine-Sen de kapatılmış ve muhaliflik ciddi şekilde bastırılmıştır. Bununla birlikte, politik olayların sinemaya yansımada sansür ciddi bir engel oluştururken, bu konular ana tema olarak işlenmekten uzak bir şekilde kısa animasyonlarla, biraz geç ve Danıştay kararı ile kimi zaman kesilerek ve değiştirilerek ele alınmıştır. İşkence, siyasi eylemler sebebiyle gözaltına alınanların dışarıya çıktıktan sonra yaşadığı adaptasyon sorunları, bu kişilerin toplumdan dışlanmaları ve kendileriyle içsel hesaplaşmalara girmeleri gibi konular, üstü örtük şekilde filmlerde işlenmiştir. 12 Eylül askeri darbesini ve sonrasını dolaylı olarak ele alan bu filmlere, Türk Sineması literatüründe "12 Eylül Filmleri" adı verilmiştir (Evren, 2014:335; Kırvaşoğlu, 2016:205-206; <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR-80309/eurimages-uyeligi-ve-sanat-filmi.html>, [08.06.2019]).

1980'li yıllar Türk Sineması, 12 Eylül askeri darbesinin politik izlerini taşımının yanı sıra kadın filmlerinin de yükselişe geçtiği dönemi temsil etmektedir (Pösteği, 2012:34; Evren, 2014:336; Öztürk, 2014:469). Kadın konulu filmlerin ve çalışan kadın temasının yükselişe geçtiği 1980'li yıllarda genel manada iki türlü kadın tipolojisi sunulmuştur. Bunlardan ilki, geçmiş yılların devamı olarak, iç göçün kentlerde neden olduğu toplumsal erozyonla beraber yerleşen arabesk kültürün yaratmış olduğu şarkıcıların filmlerinin içinde yer alan kadın tipolojisidir. Bu filmlerde, kadın bedeni cinsel bir meta olarak gösterilmiş ve teşhir edilmiştir. Ahu Tuğba, Banu Alkan ve Serpil Çakmaklı gibi oyuncuların yer aldığı yarı erotik yarı arabesk filmlerde, umutsuz ve karamsar bir tablo çizilmiştir. Bu filmlerde çalışan kadınlar genellikle "seks işçisi", Türk Sineması diliyle ifade edildiğinde ise "fahişe" olarak temsil edilmiştir. Yine bu

filmlerde seks işçisi olarak temsil edilen kadınlar, hemen her bakımdan erkeğe bağımlı bir profil çizmektedir (Hamarat ve Takımcı, 2013:212). Bununla birlikte, bu kadınlar arasında fotomodellik veya mankenlik yapanlar da yaygındır. Bu bağlamda kadınların genellikle kadın bedeninin teşhir edilmesini merkeze alan işler yaptığı görülmektedir.

Kadın konulu filmlerin ve çalışan kadın temasının yükselişe geçtiği 1980’li yıllardaki ikinci kadın tipolojisi ise, kadının hem toplumsal konumunu hem de çalışma yaşamını göstererek kadının toplumsal değişimine dikkat çeken filmlerdeki ayakları üzerinde durabilen güçlü kadın karakterlerdir (Hamarat ve Takımcı, 2013:212-213). Bu bağlamda dünyada yükselişe geçen feminist hareketin Türkiye’de yansıma bulması ile yeni bir temanın Türk Sineması’na adaptasyonu sağlanmaya çalışılmıştır. Bu yeni kadın tipolojisi, dünyada yükselişe geçen feminist hareketin Türkiye’de yansıma bulması olarak düşünülebilecekken, yukarıda bahsi geçen “seks işçiliği”, “mankenlik”, “fotomodellik” ve “erkeğe bağımlılık” üzerinden temsil edilen kadın tipolojisinin feminist hareket ile bağlantılı olmadığı ve Türkiye’de geçmişten gelen bir geleneğe bağlı olarak devam ettirildiği ifade edilebilecektir.

2.2.1.2. 1988-1994 Yılları Arasında Türk Sineması’ndaki Gelişmeler

1980-2000 dönemi içindeki ikinci evre olan 1988-1994 yılları arasındaki dönem “Majörler Dönemi” olarak adlandırılmaktadır (Evren, 2014:362). 1990’lı yılların öne çıkan gelişmeleri; Türkiye’yi derinden etkileyen ekonomik kriz ortamı, küreselleşmenin hız kazanması ve özel televizyon kanallarının yaygınlaşması olmuştur (Şimşek, 2015:120). Bu yıllarda ekonomide ve siyasette güdülen politikaların merkezinde Türkiye’yi dış rekabete açma ve devletin ekonomideki ağırlığının azaltılması yer alırken, bu durum, Türkiye ile birlikte Türk Sineması’nı da ekonomik krize sürüklemiştir.

1988-1994 yılları sinema açısından değerlendirildiğinde, bu dönem Türk Sineması’nı koruyan tüm duvarların yıkılması olarak nitelendirilmektedir. Özal’ın 1980 sonrası uygulamaya koyduğu serbest piyasa ekonomisi ve dışa açılma politikaları, bu bağlamda Yabancı Sermaye Yasası’nda yapılan değişiklik ve yabancı şirketlerin Türkiye’de şirket kurup dağıtım ve gösterim hakkını elde etmesi gibi gelişmeler, Türk

Sineması'nın o yıllarda çöküşü için zemin hazırlamıştır (Pösteği, 2012:17-18, 34; Evren, 2014:362; Kırvaşoğlu, 2016:205).

Bu değişimden ilk yararlanan Amerikan şirketleri olmuş, bu şirketlere “Majör” adı verilmiştir. Majör şirketlerin Türkiye sinema sektörünü ele geçirmesiyle, Türk Sineması büyük bir darbe almış, film üretilemez, üretilse dahi sinema salonlarında gösterilemez hale gelmiştir. Bu bağlamda 1980 sonrası sineması bir yönüyle 12 Eylül askeri darbesinin izlerini taşıırken, bir yandan da “Hollywood darbesi”⁴³ olarak adlandırılan bir yıkımla karşılaşmıştır. 12 Eylül 1980 askeri darbesi ve Hollywood darbesi, esas olarak aynı kaynaktan, 24 Ocak Kararları'nın mantığından beslenmiştir. Bu bağlamda Türk Sineması iki taraftan da kuşatılarak krize itilmiştir. Bu durum, esas olarak Türkiye'nin küreselleşme sürecine hızla eklemlemeye çalışmasından ve ulusal sanayiye güvence altına almadan yabancı sermayeye ve uluslararası tekellere koşulsuz bir şekilde kapılarını açmasından kaynaklanmıştır (Kuyucak Esen, 2016:179, 182, 187). Ekonomide ve siyasette güdülen politikalarla birlikte Türkiye ekonomisi ve emek piyasaları dönüşüme uğrarken, Türk Sineması da küreselleşme sürecinden olumsuz etkilenmiştir

Büyük Hollywood dağıtım şirketleri ve filmleri, dağıtım ve gösterim alanlarında Türkiye pazarında etkin bir konumda olmayı sürdürürken, 1988-1989 yıllarında 212 yabancı filme karşılık yalnızca 13 Türk filmi “küçük” sinema salonlarında gösterime girebilmiştir (Evren, 2014:364). Gösterime girebilenler ise çoğu zaman seyirci bulamadığı iddiasıyla gösterimden birkaç gün içinde kaldırılmıştır. 1980'lerin sonundan bu yana, her yıl en çok izlenen ilk on film listesini Amerikan yapımları oluşturmuştur (<http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR-80309/eurimages-uyeligi-ve-sanat-filmi.html>, [08.06.2019]).

Yabancı film yapım şirketlerine (özelde Amerika'ya tanınan) imtiyazlarla kriz yaşayan Türk Sineması'na bir darbe de devlet ve özel televizyon kanallarının yaygınlaşması ile gelmiştir. 1986 yılında yalnızca TRT 1 ve TRT 2 varken, 1990'da dört TRT kanalı ile birlikte ilk özel kanal olan Star Tv de yayına girmiştir. 1995 yılına

⁴³ Kuyucak Esen (2016:184) Hollywood Darbe'sini, 1987 yılında Özal hükümeti ile ABD hükümeti arasındaki anlaşma uyarınca, Türkiye kapılarının yabancı sermayeli sınıai şirketler gibi sinema şirketlerine de koşulsuz-şartsız açılması olarak tanımlamaktadır.

gelindiğinde yerel kanallar ile birlikte bu sayı elli civarına ulaşmıştır. Bu bağlamda video-kaset kültürünün yaygınlaşması ile mücadele eden Türk Sineması, mücadele alanına bir de sayıları hızla artan televizyon kanallarını eklemiştir. Dizi kültürünün yaygınlaşması ve sinemaya bir rakip olarak yükselmesi ve bilgisayar teknolojilerinin gelişmesi de Türk Sineması'nın izleyici kitlesinin azalmasına neden olmuştur (Pösteki, 2012:18; Kırvaşoğlu, 2016:209; Hamarat ve Takımcı, 2013:213). Bu bağlamda 1980 sonrasında yeni bir trend olarak tüm dünyada tüketim alışkanlıklarının değişimi ile birlikte teknolojik alternatiflerin çoğalması, Türk Sineması'nı olumsuz etkilemiştir.

2.2.1.3. 1994-2000 Yılları Arasında Türk Sineması'ndaki Gelişmeler

1980-2000 dönemi içindeki üçüncü evre olan 1994 ve sonrasındaki yıllar, “Post Yeşilçam” ya da “Bağımsızlar Dönemi” olarak adlandırılmaktadır. Bu yıllarla birlikte geleneksel Yeşilçam'ın usta-çırak ilişkisinden gelmeyen, klasik yapımcılara ihtiyaç duymayan, biçim ve içerik açısından daha önce yapılan filmlerden farklı olan projeleri hiçbir risk-zarar ilişkisi kurmadan hayata geçiren bağımsız sinemacılar ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda Türk Sineması'nda her anlamda bağımsız ilk kuşak olarak da adlandırılabilir yönetmenler, sinema sektörüne hakim olmaya başlamıştır. Bu dönemin en belirgin özelliği; yönetmenin, senaristin, yapımcının, oyuncunun ve hatta kameramanın aynı kişide toplanmış olmasıdır (Evren, 2014:371; Öztürk, 2014:470).

Bahsi geçen bu yeni dönemde, film yapım sayısının az olmasına karşın konular, temalar, biçimsel yaklaşımlar açısından ilgi çekici bir çeşitlilik ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda, klasik anlatılarıyla birbirini tekrar eden Yeşilçam'ın son bulmasıyla kalıplarından kurtulan yerli sinemanın özgürleştiği söylenebilecektir. Bu bağlamda Türk Sineması'nda kişisel üslupların bir kaygı gütmeden ifadesini bulduğu “auteur” sinemacılara özgü tematik ve görsel ilgilerin ve takıntıların öne çıktığı, kitlesel bir seyirci topluluğunu hedeflemeyen ancak kendi seyircisi de olan bir tarz ortaya çıkmıştır. Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu, Derviş Zaim ve Reha Erdem gibi yönetmenler bu yeni tarzın temsilcileri olarak örnek gösterilebilecektir (Pösteki, 2012:46; Kuyucak Esen, 2016:188; <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR-80309/eurimages-uyeligi-ve-sanat-filmi.html>, [08.06.2019]).

1990'lı yıllar, bu yeni yönetmen kuşağının yetişmesinin yanı sıra mücadele yılları olarak da anılmaktadır. Türkiye'deki ve Türk Sineması'ndaki ekonomik kriz ortamı, yılda çekilen film sayısını en alt seviyede tuttuğu gibi çekilen filmlerin hepsi gösterime girememiştir. Şerif Gören'in "Amerikalı" filmi, Sinan Çetin'in "Berlin in Berlin" filmi ve Yavuz Turgul'un "Eşkîya" filmi sektöre hareket katan ve Türk Sineması'nın tekrar yükselişe geçmesini sağlayan filmler olmuştur. Özellikle Eşkîya filmi tek başına büyük bir başarıya imza atmış, seyirci salonlara geri dönmüş, soundtrack albüm kültürünü Türkiye'ye kazandırmış, o zamana kadarki en yüksek seyirci sayısına (2.5 milyon) ulaşmış ve dizi sektörü de bu filmde rol alan oyuncularla hareketlenme yaşamıştır. Kısacası Eşkîya filmi, neredeyse tek başına sinema sektörünü ayağa kaldırmayı başarmıştır. Bu bağlamda bu yıllar, "uçurumun kıyısından dönmek" tabiri ile özdeşleştirilmiştir (Öztürk, 2014:473; Pösteği, 2012:42, 76; Kırvaşoğlu, 2016:210-211; Hamarat ve Takımcı, 2013:2014).

1970'li yıllarda Yücel Çakmaklı ile başlayan "Milli Sinema" kavramı (Özgüç, tyb:45), 1990'lı yıllarda bu akımı destekleyen ve İslami görüşü merkeze alan grupların sağ politik sinemayı tekrar gündeme getirmesiyle "Beyaz Sinema" kavramına doğru evrilmiştir. 1990 yılında, 1970'lerin modası olan bu akımın tekrar ortaya çıkışı, Mesut Uçakan'ın "Yalnız Değilsiniz" filmi ile olmuştur. 1990 yılının devamında yaptığı filmlerle geleneksel İslami değerleri öne çıkaran Uçakan, İslami sinemanın önde gelen isimlerinden olmuştur (Kıraç, 2014:160; Pösteği, 2012:86). Bu dönemde sağ ideolojinin yükselişi ve desteklenmesi, İslami değerleri merkeze alan filmlerin yaygınlık kazanmasının itici gücünü oluşturmuştur (Şimşek, 2015:121). 1990'lı yıllarda tekrar yükselişe geçen İslami sinema, dönemin güncel örtünme tartışmaları ile birlikte İslami kesim için öne çıkan diğer sorunlarla paralel bir düzlemde ilerlemiştir.

1990'lı yıllarda çekilen filmler, kadın konusunu başlı başına konu edinmemiş ve çalışan kadınlar, eril bakış açısıyla ve "erkeği kandıran", "ona muhtaç olan" ya da "fahişe kadın" olarak sunulmuştur. 1980'li yılların aksine özgür kadın temsilleri azalmış, ekonomik olarak kendi ayakları üzerinde duran kadınların temsil edildiği filmler neredeyse yok denecek kadar az bir sayıya düşmüştür (Hamarat ve Takımcı, 2013:214). Esas olarak Türkiye'nin içinde olduğu ekonomik kriz ortamı da film yapım

sayısını hayli azaltmakla birlikte, çekilen filmlerde de kadına dair bir ize rastlamak neredeyse imkansızlaşmıştır.

2.2.1.4. 2000 Sonrası Türk Sineması'ndaki Gelişmeler

2000'li yıllar, yeni bir evrenin başlangıcı olarak kabul edilmektedir. 2002 seçimleri ile birlikte muhafazakar demokratik olarak nitelendirilen merkez sağı temsi eden bir partinin iktidar olması ile birlikte Türkiye'de muhafazakarlık söylemlerinin yaygınlaştığı ifade edilebilecektir (Şimşek, 2015:122). Bu dönemde toplumsal gruplar arasında ciddi bir kutuplaşma yaşandığı ve şiddet olaylarının yükseldiği göze çarpmaktadır. Bu bağlamda Türkiye'de dizi ve filmlerde şiddet eğilimli grupların sıklıkla yer aldığı, mafya veya kabadayı benzeri kişi veya kişilerin toplum tarafından benimsenerek reyting ve gişe rekorları kırdığı da dikkat çekmektedir. Örneğin, 2003 yılında yayınlanmaya başlayan "Kurtlar Vadisi" dizisi, ciddi bir seyirci kitlesi oluşturması sonrasında sinema filmleriyle (Kurtlar Vadisi: Irak, Kurtlar Vadisi: Gladio, Kurtlar Vadisi: Filistin vb.) de seyirci karşısına çıkarak mafya-devlet-terör olaylarını ele almıştır. 2001 yılında vizyona giren "Deliyürek: Bumerang Cehennemi" filmi de yine tek başına terör ve şiddet olaylarını kontrol altına almak isteyen bir "cesur yüreğin", karanlık güçlere karşı direnişinin öyküsüdür.

2000'li yıllarda yerli yapımlar sayısal olarak incelendiğinde, yerli film sayısının yabancı film sayısını geçtiği görülecektir. Ancak Türk Sineması, bu yıllarda birbirine tamamen zıt ve iki uçlu bir kutuplaşmanın içine girmiştir. Bir yanda festivallerde ödüller alan sanat filmleriyle profesyonelliğin üst boyutlarına ulaşılırken, diğer yanda sektör, dönem komedyenlerinin ve sosyal medya fenomenlerinin çektiği niteliksiz filmlerle dolup taşmıştır. Bu bağlamda sanat filmleri, Türkiye adına onur kaynağı olur ve festivallerde gurur yaşanmasını sağlarken, niteliksiz komedi filmleri ise gişe rekorları kırarak Türk Sineması'nın ayakta kalmasını sağlamıştır (Öztürk, 2014:471-472; Pösteki, 2012:47; Kırvışoğlu, 2016:215-216). Nuri Bilge Ceylan, Türk Sineması'nın bu iki kutuplu halini şu şekilde özetlemektedir:

"Modern dünyanın piyasa koşulları artık bu tip sınıflamaları zorunlu kılıyor. Artık büyük prodüksiyonlar için belli kalıplara uyan, oyunu kurallarına göre oynayan

ve riskleri minimuma indiren projeler vazgeçilmez gözüküyor. Kimi sinemadaki hedefleri doğrultusunda, kimi zorunluluktan, kimi kişiliğinin ya da ilkelerinin dayattığı birtakım zorlamaların etkisi ile sinemayla bir ilişki içinde. Tabii kişisellik sinemanın ticari kurallarıyla çeliştiği için, kişiselliğin kendini kayıtsız şartsız dayattığı yöntemler kendi üretim koşullarını gene kendileri yaratmak zorunda kalıyorlar. Bunun bedeli de sinema için diğer sanatlara göre ne yazık ki daha ağır. Ama sonuçta yapacak bir şey yok. Tarkovski'nin deyişiyle, sanatçı, ya yeteneğini son damlasına kadar ve bütünüyle ortaya koymak ya da ruhunu üç kuruşa satmak arasında bir tercih yapmak durumunda.” (Kırvaşoğlu, 2016:215-216).

2000 sonrasında Türk Sineması'nın en önemli özelliklerinden biri, bu yıllara kadar siyasal ve toplumsal pratikler çoğunlukla sinemaya en az on yıl sonra yansırken, 2000 sonrasında “Yeni Türk Sineması”nın gündeme dair gelişmeleri eş zamanlı olarak sinemaya aktarılabilmesi olmuştur. Bu bağlamda küresel sinema standartlarına ulaşıldığı söylenebilecektir. 2003 yılında Türk askerlerinin başına çuval geçirilmesi sonrası 2006 yılında çekilen “Kurtlar Vadisi: Irak” filmi, 2008 yılında türbanın üniversitelerde serbest bırakılması sonucunda tartışmalar sürerken 2010 yılında çekilen “Büşra” filmi ve 2010'da İsraili askerlerin dokuz Türk'ün ölümüyle sonuçlanan Mavi Marmara saldırısı sonrasında 2011 yılında çekilen “Kurtlar Vadisi: Filistin” filmi ile gündemi meşgul eden olayların hemen akabinde sinemaya aktarılması, bu tespiti doğrulamaktadır (Şimşek, 2015:133).

Bu bağlamda 2000 sonrasında pek çok türün bir arada bulunduğu, bir yandan mafya ve terör konularının işlendiği şiddet içerikli filmlerin, diğer yandan gişe kaygısı dışında topluma pek bir mesaj verme hedefi olmayan romantik komedilerin ve sosyal medya fenomenlerinin gerçekçi olmayan tiplemelere büründüğü filmlerin sektöre hakim olduğu söylenebilecektir. Bu tür filmler önceki komedilerden farklı olarak çoğunlukla niteliksiz komediler olarak adlandırılmış ve kimi zaman seri filmlere dönüşmüştür. Bununla birlikte dönem filmlerinin, milliyetçilik teması içeren filmlerin, inanç ve muhafazakarlık üzerine inşa edilen korku filmlerinin ve dini konuların açıkça veya daha üstü örtük bir şekilde motifler ve sembollerle işlendiği filmlerin de oldukça yaygın olduğu görülmektedir.

2.2.2. 1980 Sonrasında Türk Sineması'nda Kadının ve Kadın Çalışanların Sunumu

1980'li yıllarla birlikte Türk Sineması'nın dönüşümündeki en önemli rolü, o döneme kadar görülmemiş “kadın filmlerinin” üstlendiği görülecektir. Daha önceki dönemlerde ana tema olarak işlenmekten uzak, genellikle melodram içinde ve “iyi kadın-kötü kadın” ikiliği çerçevesinde temsil edilen kadınlar, 1980'li yıllarla birlikte dünyada feminist akımın yaygınlaşmasına ve Türkiye'nin içinde bulunduğu siyasal-toplumsal gelişmelere koşut olarak toplumsal cinsiyet bağlamında yaşadığı sorunların merkezinde temsil edilen kadınlara doğru evrilmiştir. 12 Eylül 1980 askeri darbesi ile pek çok konunun sinemada sunumuna kısıt getirilmesi ile birlikte dünyadaki gelişmelere paralel olarak o dönemde tek muhalif hareket olarak yükselebilen feminist ideoloji ışığında kadın filmlerinin çoğaldığı görülürken, esas olarak bu filmlerin yine eril zihniyeti merkeze alan bir yapı içinde sunulduğu da söylenebilecektir. Ancak bu filmler eril zihniyetin pençesinden kurtulmasa da kentli kadınları ve yaşadıkları sorunları ele alan yönüyle kadın filmleri olarak değerlendirilmektedir. 1970'li yıllarda başlayan erotik ve arabesk filmlerin etkisiyle sinemadan uzaklaşan kadın seyirciler ile gerçek sinema izleyicilerini tekrar salonlara çeken bu filmler, Yeşilçam'ın kadın melodramlarından farklı bir gerçekçilik içinde sunulmuştur. Bu bağlamda 1980 sonrasında kadının ve kadın çalışanların Türk Sineması'nda temsilleriyle ilgili oluşturulmuş bu kısım, üçüncü bölümdeki film analizlerine altyapı oluşturulması amacıyla hazırlanmıştır.

2.2.2.1. 1980 Sonrasında Türk Sineması'nda Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Kadın Kimliği

1980'li yıllarla beraber Türkiye'de siyasal, ekonomik ve toplumsal yapı değişmiş, bu bağlamda kadın-erkek ilişkileri de değişerek Türkiye'ye benzer şekilde daha karmaşık bir hale bürünmüştür. Bu yıllarda yenilenen sinema, Özal'ın tabiriyle “transformasyondan” geçmiş bir toplumu, tam olarak bir toplumu değilse bile bu toplumun düşünenler ya da yaratıcılar gibi seçkin birtakım kesit ve temsilcilerini yaratmıştır (Scognamillo, 2014:440).

12 Eylül askeri darbesi esnasında ve sonrasında baskı altına alınan grubu, özellikle solun içinden gelen siyasi ve sivil muhalefet oluşturmuştur. Bu bağlamda bu baskıya maruz kalan muhalifleri, en azından sanat dallarından birinde tekrar ayağa kaldıracak ve üretim yapmalarına olanak sağlayacak bir ortam ihtiyacı doğmuştur. Bununla birlikte, askeri darbenin sol kesime yapmış olduğu baskı, yıllardır sol kesim içinde konumlanmış kadınların soldan bağımsız olarak kendi cinsiyetleri için harekete geçmelerini de sağlamıştır (Kırvaşoğlu, 2016:207). O yıllara dek daha çok avantür filmlere imza atmış Bilge Olgaç (Özgüç, tyb:60), kadın meselesini merkeze alan filmler yapmaya başlamıştır. Bu yıllarda Nisan Akman ve Mahinur Ergun da kadın yönetmenler olarak sinemaya dahil olurken (Öztürk, 2014:469; İlhan, 2014:284) diğer yandan 1970’li yıllarla birlikte dünyada yükselişe geçen ikinci dalga feminist hareket ve eşcinsel eylemler, Türk Sineması’na yeni bir soluk getirmesi açısından önemli bir dönüşüm olmuştur. Eşcinsel sinema için Türkiye henüz tam manasıyla hazır olmasa da toplumsal cinsiyet meselesi, Türk Sineması için yeni bir tema oluşturmuştur. Başta Atıf Yılmaz olmak üzere yönetmenlerin bir kısmı kadın ve toplumsal cinsiyet temalı filmlere yönelerek 1970’li yıllarda yükselen seks filmlerinde bir nesne olarak kullanılan ve itibarsızlaştırılan kadınlardan bir nevi özür dilemiştir. Diğer bir ifadeyle, kadınların itibarsızlaştırılmasına yönelik bir tavırla daha önceki filmlerde anaç ve itaatkar rollere uygun bulunan ya da tam tersine cinsel nesne olan kadınlar; artık başkaldıran, kişilikli ve kendi ayakları üzerinde durabilen bir portre çizmektedir (Kırvaşoğlu, 2016:207). Ancak bu çaba önemli olmakla birlikte, bu çabayı merkeze alarak çekilen filmlerde dahi yansız bir sunum gerçekleşmemiş, kadın, çoğunlukla cinsel özgürlüğünü ispatlamaya çalışan bir tema içinde temsil edilmiş, bununla birlikte eskisine kıyasla azalmakla birlikte eril egemenliğin hakimiyeti devam etmiştir.

1980’li yıllara gelindiğinde Türkiye’de yaşanan siyasal ve toplumsal değişmelere koşut olarak Türk Sineması’ndaki temaların dönüşümüne katkıda bulunan bir diğer unsur, izleyicilerin artık melodram kalıpları içinde sunulan filmleri ve kadın temsillerini gerçekçi bulmaması olmuştur (Adanır, 2003:169). 1980’li yıllardan önceki kadın temsilleri, ilk erkeğine sadık ve iyilik ve merhamet dolu yönleri ile 1980’li yıllar için gerçekçi kabul edilmemiştir. Kadınlar, zincirlerini kırarak daha özgür ve hayatın her alanında daha aktif hale gelmeye başlamıştır (Büker, 2017:176). Bu bağlamda Türk

Sineması'ndaki kadın temsillerinin gerçek hayattaki kadınlara benzetilmesi çabasından hareketle ve Türkiye'de yaşanan toplumsal, ekonomik ve siyasal gelişmelere paralel olarak kadının sunumunda farklılıklar görülmeye başlanmıştır.

1980 öncesinde fakir kız-zengin erkek, zengin kız-halk çocuğu, çocukluk arkadaşı, temiz ve saf pavyon şarkıcısı-gazino sahibi, köyün güzeli-kötü ağaya karşı mücadele eden mert delikanlı gibi temalar ön plana çıkarken, bu temalar eski ancak hala yakın dönemin meşhur ikilikleri olarak klişeleşmiştir. Bu klişeler çağdışı olmalarından dolayı yerlerine yeni çağdaş klişe ikilikler koymuştur (Scognamillo, 2014:440).

Çağdışı klişelerin yerine gelen modern klişelerde, daha önceki dönemlerde temsil edilen kadınlar benzer şekilde sunulmaya devam etmiştir. Daha açık bir ifadeyle, 1970'li yıllarla birlikte başlayan gelenek, bu yıllarda da ufak tefek farklılıklarla sürdürülmüştür. Arabesk ve erotik filmlerin harmanlanmış haliyle, ayakları üzerinde durabilen, daha vasıflı ve meslekli kadınların aksine erkeğe bağımlı ve ağırlıklı olarak seks işçiliği ile para kazanan kadınların sunumu, yine bu dönemde gerçekleşmeye devam etmiştir (Hamarat ve Takımcı, 2013:212). Diğer bir ifadeyle, feminist ideolojinin etkisiyle gerçekçi kadın kişiliklerinin sunumu ve eleştirel bakış açısı yaygınlaşsa da bu eleştirel yaklaşımın yanı sıra ticari yaklaşımla kadını malzeme olarak kullanan, meseleyi kadın filmleri modasına dönüştüren klişe bir eğilim de dikkatlerden kaçmamaktadır (Kuyucak Esen, 2016:181).

Bu bağlamda 1980'li yıllarla birlikte bir tarafta hizmet sektörünün ağırlık kazanmasıyla kadınların daha önce yer almadığı mesleklerde, diğer tarafta klasik Türk Sineması anlatısı içinde seks işçiliği (fahişelik), pavyonda şarkıcılık, mankenlik, fotomodellik ve benzeri marjinal işlerde temsil edildiği görülmektedir. Feminizmin yükselişi ile ortaya çıkan yeni kadın tipolojisinin bu ayakları yere daha sağlam basan hali, esas olarak filmlere tam da niyet edildiği gibi yansıyamamıştır. Tüm bu feminist filmler eril bakış açısıyla çekilmiş ve yine çoğunlukla yanlı bir sunum ortaya çıkmıştır. Bu filmlerde kadın ayakları üzerinde duran, başkaldıran ve daha kişilikli bir özne olarak yansıtılmak istense de toplumsal cinsiyet rollerinin baskınlığı devam etmektedir. Kadın, çalışma hayatında gösterilmeye başlanmış, ancak çalışan kadın erkeklerle eşit fırsatları yakalayamadığı gibi, çoğunlukla yine marjinal işlerde ve seks işçisi olarak

gösterilmiştir. Bununla birlikte kadın, vasıflı emeğe dayalı mesleklerde temsil edilse dahi kadının özel alandaki rolleri ile kamusal alanda yaşadığı sorunlar birleşerek kadının yükü, ikinci vardiya veya çifte mesai olarak devam etmiştir. Daha açık bir ifadeyle, kadının kamusal alana katılımıyla özel alandaki rolleri azalmamış, aksine iş yükü artmıştır. Bununla birlikte hem özel hem kamusal alanda toplumsal cinsiyet rolleri ve kadının kendi rıza üretim alanları oluşmaya devam etmiştir. Sonuç olarak, ataerkinin kadına dair bakış açısı ve kadın sömürüsü bu yıllardaki sinema filmlerine yansımaya devam etmiştir.

Bu dönüşümle birlikte toplumsal cinsiyet rollerinden tam manasıyla sıyrılsın veya sıyrılsın kadının bu yeni özneliği, erkek izleyiciler için kadın sorunlarını anlamak ve anlamlandırmak için yeni bir alan açmıştır (Kırvaşoğlu, 2016:207). Kadının bu dönemdeki yeni özneliği ise filmlerin pek çoğunun sonunda kadının kendisinin, erkeğin veya ikisinin de toplum tarafından cezalandırılmasını engelleyememiştir. Buna rağmen ilk defa bu yıllarla kadının bir “özne” olduğunun anımsatılması ve o döneme dek toplumda konuşulması hoş karşılanmayan konuların bu filmlerde irdelenmesi, hem Türk Sineması hem de feminist ideolojinin topluma yansıtılması adına önemli bir dönüm noktası olmuştur.

Kürtaj, aile içi şiddet ve tecavüz gibi sorunlar, 1980’li yıllara kadar konuşulmasından imtina edilen ve bu sorunların Türk Sineması’na ana tema olarak yansıtılmadığı konular olmuştur (Hamarat ve Takımcı, 2013:212). Bu yıllara kadar olan filmlerde kadına yönelik cinsel şiddet içerikli sahneler açıkça gösterilmediği gibi, bu cinsel şiddetin sonucunda kadın “kirletilmiş” hissetmiş, toplum tarafından kabul edilmemiş, bataklığa daha da saplanmış ve bu şiddet sonucunda çoğunlukla “kötü yola” düşmüştür. 1980 sonrasında kimi zaman bu tema içinden çıkılamasa ve kadınlar eril şiddete maruz kalmaya devam etse de bu durumdan kurtulmak için çabalayan, çalışma hayatında var olmaya çalışan yanlarıyla da gösterilmiştir.

Bahsi geçen bu yeni yönelimlerin pek çok açıdan bir arada bulunduğu 1984 yılı yapımı olan “Damga” filmi, üç erkeğin evlenmek üzere olan nişanlı bir kadına tecavüzünü ve sonrasında kadının yaşadığı ruhi bunalımları anlatan bir film olarak bazı yönleriyle klasik Türk Sineması anlatısının dışına çıkamamış, bazı yönleriyle ise 1980

öncesi yapımlardan farklılıklar taşımıştır. Tecavüz konusunun işlenişindeki farklı yönlerden en önemlisi, bu cinsel şiddetin, kadın üzerindeki yansımalarının ve kadın bedeninin (erotik filmler dışında) açıkça gösterilmesi hususunda olmuştur. Bununla birlikte tecavüze uğrayan kadına nişanlısı tarafından sahip çıkılması ve kadının bu cinsel şiddet sonrasında “kötü yola” düşmemesi göze çarpan bir diğer farklılıktır. Ancak filmde yine iyi kadın-kötü kadın klişesi eşliğinde kötü kadının seks işçiliğiyle özdeşleştirildiği bir kadın temsilinin varlığı, klasik Türk Sineması anlatısının dışına çıkılmadığını göstermektedir.

Dünyada yükselişe geçen feminist akımın izlerinin Türkiye’de hissedilmesi ve zamanla katı sansür ve ahlak anlayışının yumuşaması ile birlikte kürtaj, aile içi şiddet ve tecavüz gibi konuların ana tema olarak işlenmesinin yanı sıra kitle iletişim araçlarından televizyonun yaygınlaşması da filme konu olan öğelerin değişmesini ve çeşitlenmesini sağlamış, bu çeşitlilik Türk Sineması’ndaki klasik kadın anlatısının radikal bir şekilde değişmesine zemin hazırlamıştır. 1980’li yıllara kadar Türk Sineması’nda melodramla özdeşleştirilen klasik Yeşilçam kadını, 1980 sonrasında daha özgür bir temsille anlatılmaktadır. 1980’li yıllara kadar iyi kadın-kötü kadın ikiliği üzerinden anlatılan kadın temsili, 1980’li yıllardan sonra kadın konulu filmlerde zaman zaman yine o ikilik üzerinden anlatılırken çoğunlukla tek bir kadın olarak anlatılmaya başlanmıştır. 1980 öncesinde iyi kadın, saflık ve masumiyetin temsili olmuştur. Kadın, vesikalı bir seks işçisi de olsa cinsel içerikli hiçbir sahnede gösterilmemiştir. Kötü kadın ise, günaha davet eden, şehvet duygusu uyandıran, erkekleri ailesinden ve çevresinden kopararak “ocak söndüren” haliyle şeytanın kendisi olarak gösterilmiştir. Kötü kadınlar, sevme duygusundan yoksun, acı çekmeyen ancak çektirmekten büyük zevk alan yapılarıyla melek görünümlü iyi kadınlardan tamamen farklı sunulmuştur. Bu bağlamda tinsel anlamda yüceltilen kadın, erkeğin erdemini, cinsel olarak kullanılmasıyla da erkeğin zaafını ya da gücünü açıklayan bir araç olarak Türk Sineması’na yansımıştır (Evren, 2014:336). 1980 sonrasında ise bu abartılı kadın temsilleri değişmeye başlamıştır.

Bu yeni dönemde Atıf Yılmaz, Şerif Gören, Ömer Kavur gibi yönetmenler Türk Sineması’nda cinsel bir nesne yerine geçen ve gerçek karakterleri temsil eden kadınların hem toplumsal konumunu hem de çalışma yaşamını ele almaya başlamıştır

(Hamarat ve Takımcı, 2013:212-213). Bu bağlamda toplumsal değişmelere koşut olarak dönüşen kadının gerçek hayata dair tezahürleri, ilk kez bu kadar somut olarak Türk Sineması'na konu olmuştur.

1980 sonrasında Türk Sineması'nda kadın teması bağlamında yaşanan dönüşümün ilgi çekici bir yanı da ruhbilimsel boyutları ve bunalımlarıyla yeni kahramanlar yaratması olmuştur. Ruh doktoru bir kadınla kaçakçılık yapan kocası (Aşkın İlk Yarısı, Hüseyin Karakaş-1987), bir doktor ile çevirmen eşi (Ateş Böceği, İsmail Güneş-1987), reklam filmlerinde oynayan bir kızla ışıkçı babası (Bir Kırık Bebek, Nisan Akman-1987), bir garsonla panayırda çalışan bir deniz kızı (Deniz Kızı, Yavuzer Çetinkaya-1987), ressam bir kadın ve mimar kocası (Dolunay, Şahin Kaygun-1988), bir sinema oyuncusuyla genç bir senaryo yazarı (Hayallerim, Aşkın ve Sen, Atif Yılmaz-1987), gazeteci bir kadın, gazeteci bir erkek ve aralarına giren yabancı bir kadın (Gece Dansı Tutsakları, Mahinur Ergun-1988), yazar bir kadın ile ressam kocası ve antikacı bir dostları (Melodram, İrfan Tözüm-1988), orta yaşlı bir sinema oyuncusu ve aşık olduğu delikanlı (Hiçbir Gece, Selim İleri-1989), eski bir yıldız ve alkolik bir gazeteci (Köpekler Adası, Halit Refiğ-1996), bir banka yöneticisi ve öğrenimini Amerika'da tamamlamış genç bir kadın (Medcezir Manzaraları, Mahinur Ergun-1989), bir senaryo yazarı, tiyatro oyuncusu karısı ve gündelikçi bir kadın (Camdan Kalp, Fehmi Yaşar-1990) ve cinsel bunalımlar geçiren, yaşı geçkin ve tatminsiz bir kadının (Cazibe Hanım'ın Gündüz Düşleri (İrfan Tözüm-1991) ele alındığı filmler, bu yıllardan önce benzeri olmayan bir yapı içerisinde sunulmuştur. Bu filmlerdeki karakterlerin toplumsal konumları oldukça yüksek tutulurken; sorunları, tutkuları, kompleksleri ve bunalımları genel olarak Freudyan şemalarla açıklanmıştır. Bu bağlamda ismi geçen ve benzeri tüm filmlerde ruhbilim önem kazanırken tatminsizlikler, bunalımlar ve tutkular üst boyutlara ulaşarak karmaşık dünyalara ve değişik zaman boyutlarına yol açmıştır (Scognamillo, 2014:440-441). Bu dönüşümle birlikte kadın, sınıfsal olarak ya en altta ya en üstte gösterilerek gerçeklikten zaman zaman uzaklaşmıştır.

Tüm bu iki kutuplu yapıya rağmen Esen (2000:21), 1980'li yıllarda azınlıkta olmalarına karşın “özgür kadınların” sayıca çoğalmaya başladığını ve gözden kaçırılmaması gereken en önemli dönüşümlerden birinin bu yeni tipoloji olduğunu ifade

etmektedir. Yaşamın hemen tüm alanlarında aktif olarak yer alan, haklarının bilincinde olan ve erkeklerle eşit konumda olduğuna inanan ve inandırmaya çalışan bu özgür kadınlar, 1980 sonrasında Türk Sineması'nın dönüşümü için de önemli olmuştur. Bu dönemdeki kadın filmlerinde kalıp-tiplerin yerine olumlu ve olumsuz özelliklerin aynı insanda toplanmaya ve kadının bir bütün olarak ele alınmaya çalışılması önemli çabalar olarak değerlendirilmektedir (Kuyucak Esen, 2016:186).

1980 sonrasında kadının cinsellikle ilgili sahnelerde bir bütün olarak ele alınabileceği ile ilgili dönüşümdeki en önemli etkenlerden biri televizyondaki yabancı diziler olmuştur. Yeşilçam'ın Türkan Şoray ve Hülya Koçyiğit gibi yıldızlarını klasik Türk Sineması anlatısının dışına çıkararak tek tiplikten bir "karaktere" dönüştüren ve daha öncekilerden farklı kadın kimlikleriyle perdeye getiren "kadın filmleri"nin öncüsü ise Müjde Ar olmuştur (<http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR-80309/eurimages-uyeligi-ve-sanat-filmi.html>, [08.06. 2019]). 1980'lerde Türk Sineması'nda özgür kadın düşüncesini içine sindirmiş, diğer aktrisler gibi uyması gereken eski bir imajı bulunmayan (Büker, 2017:179) ve tek bir karakter içinde iyi ve kötüyü, masumiyeti ve cinselliği barındıran Müjde Ar, "Delikan", "Göl" ve "Ah Güzel İstanbul" gibi filmlerde çoğunlukla düşmüş ya da düşürülmüş kadını temsil ederek bir kadının soyunabileceğini ve yatağa girebileceğini de göstermiştir (Evren, 2014:336).

Müjde Ar'ın rol aldığı 1984 yılı yapımı olan "Fahriye Abla" filmi, Türk Sineması'nda bir klişenin kırılması anlamında önemli bir dönüşümü simgelemektedir. Fahriye temsili, Türk Sineması'nda kötü talihini yenip pavyona veya "kötü yola" düşmekten kurtulan, kenar mahalleden çıkıp özgürlüğün ve emeğin farkına varan ilk kadın olarak değerlendirilmektedir (Büker, 2017:179). Ataerkil kodların ve toplumsal cinsiyet rollerinin baskın olduğu filmde, Fahriye ailesi tarafından evlendirilmiş ve bakire olmadığı için kocası tarafından ailesinin evine geri getirilmiştir. Fahriye temsili o güne kadarki kadın temsillerinden farklı olarak kötü yola düşmek veya kaderine küsmek yerine fabrikada işçi olarak çalışmaya başlamış ve güçlü duruşuyla Türk Sineması'nda alışılmamış bir kadın temsili olmuştur.

Müjde Ar'ın öncülüğünde dönüşen kadın temsili, 1980'li yıllardan önce cinsel bir tema içinde görünmekten çekinen diğer kadın aktrisler de ilham olmuştur.

Sinemadaki kurallarıyla bilinen Türkan Şoray, “Mine” ve “Seni Seviyorum” filmlerinde sevginin cinsel bir boyut da içerebileceğini ve buna rağmen masumiyetin sarsıntıya uğramayacağını gözler önüne sermiştir. Hülya Koçyiğit, Hale Soygazi ve Fatma Girik gibi dönemin diğer ünlü aktrisleri de sinemadaki kadın imajını değiştirmek için çabalamışlardır (Öztürk, 2014:469; Evren, 2014:336). Kadın karakterlerin yaşadığı bu dönüşümün yanı sıra Türkan Şoray ve Hülya Koçyiğit gibi aktrislerin seslendirmeyi kendilerinin yapmaya başlaması ve filmlerde kendi seslerine kavuşmaları, perdede sesini kazanma işinin simgesel yanını öne çıkarmıştır (Öztürk, 2014:469). Daha açık bir ifadeyle, yaşayan bir kadın olmak için yalnızca bedenin sunumu ve cinselliğin özgürce yaşanabilmesi yeterli olmamış, sahte ve abartılı jestlerle desteklenen dublaj yerine konuşabilmek gerekmiştir (Büker, 2017:179).

1980 sonrasında kadın filmleri, esas olarak kentlerde ve tercihen İstanbul’da yaşayan kadınları merkeze alırken kırsal alanda ve kasabalarda yaşayan kadınların sorunları artık ilgi çekici olmamaya başlamıştır. Bununla birlikte kırdan veya kentte yaşaması fark etmeksizin kadın için orta yaş ve dulluk yalnızlığı gibi bir durumun altı sıklıkla çizilmiş ve bu bağlamda kadının cinsel arayışı hiç değişmemiştir. Örneğin, 1987 yapımı “Bez Bebek” filminde, tecavüzle başlayan bir ilişki, kadının cinselliğini uyandırması ile birlikte haz alınan yasak bir ilişkiye dönüşmüş veya 1990 yapımı “Madde 438” filmi, mağdur ve dul bir kadına fahişe damgası vurdurabilmiştir. En yaygın haliyle ise 1990 yapımı “Kiraz Çiçek Açıyor” filmindeki gibi, biri ve de özellikle bir erkek çıkıp kurtarana kadar kadın çaresizliği genellikle fuhuşa sürüklenmekle sonuçlanmıştır (Scognamillo, 2014:442). Bu bağlamda dönemin “kadın filmlerine” yöneltilen en yaygın eleştiri, kadınların özgürleşme mücadelesi üzerinde durulurken kadın hareketinin gündeminde birçok konu olmasına karşın bu filmlerin daha çok cinselliğe vurgu yapmaları olmuştur (<http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR-80309/eurimages-uyeligi-ve-sanat-filmi.html>, [08.06.2019]). Kirel ve Duyal (2014:292) bu durumu, 1980’li yıllarla beraber bireyin ve hazzın ön plana çıkarıldığı kapitalist iklime paralel olarak geliştiği yorumunu yapmaktadır. Ancak bu iklim değişikliğine koşut olarak bireyin ve hazzın keşfedilmesi, kadınların salt cinsel arzudan ibaret olarak tasvir edildiği gerçeğini değiştirmemektedir. Örneğin, 1982 yılı yapımı İffet filmi, ilk etapta modern ve geleneksel arasında sıkışmışlığı ve kapitalist sisteme ilişkin

dejenerasyonu ve tecavüze uğrayan bir kadının ailesi ve çevresi tarafından dışlandıktan sonra değişen hayatını anlatır gibi gözükmeye karşın, esas olarak finalde erkeğin kurban olarak sunulduğu bir temsil yaratmayı başarmıştır.

1980’li yıllarda meslek sahibi olan ya da olmayan kadınların bunalımları, sıkıntıları ve cinsel problemlerinin merkeze alındığı filmlerin eleştirilen yönleri olmakla birlikte kadını özneleştirme çabaları önemli kabul edilirken (Pösteki, 2012:83) 1990 sonları ve 2000’lerin başında erkek dostluğunun merkeze alındığı erkek temalı filmlerin yükselişe geçtiğini ve kadın karakterlerin giderek azaldığını ve silikleştiğini söylemek mümkündür. Erkek temasındaki bu artışın ve kadın temasındaki azalışın en önemli sebeplerinden biri, yükselen milliyetçilik akımı ve maço kültür olurken kadın filmlerinin azalışının bir diğer nedeni ise Kürt sorununa, varlık vergisine ve mübadeleye dair dönem filmlerinin yaygınlaşması olmuştur (Öztürk, 2014:471). Bu dönemde de 1980’lerdeki gibi kırsal kesimde yaşayan kadınların sorunları, sinemacıların ilgi alanı dışında kalmıştır (Pösteki, 2012:83).

1980’li yıllarda başlayıp 1990’li yıllarda duraklamaya başlayan ve 2000’li yıllara kadar süren Türk Sineması’ndaki kadın temsillerinin değişen ve gelişen yönleri, 2000’li yıllarla birlikte gerileme dönemine girmiştir. Kadın, güçlü ve hayatın her alanında aktif rol alan yapısından sıyrılarak tekrar pasif ve sindirilmiş olarak ataerkil rol kalıpları içinde sunulmuştur. Beyza’nın Kadınları (2006), Vicdan (2008) ve Vücut (2012) gibi birkaç istisna yapım dışında klasik anlatıdaki kadın temsiline geri dönmüştür (Şimşek, 2015:129). Bu bağlamda Türk Sineması’nda 1980’ler öncesinde dışına çıkılamayan yerleşik kalıplar, 1980 sonrasında bir patlama halinde kadını merkeze alırken, bu dönüşüm çok uzun sürmeyerek yeni kalıplar 1990’larda kadın imgesi yerine eril imgeyi merkeze oturtmuştur. Türk Sinema tarihinde kadın temsilleri ile ilgili hatalar ve eksiklikler hemen her dönem var olmakla birlikte 1990’lı yıllarla birlikte ortaya çıkan esas sorun, yanlış gösterilmekten öte neredeyse hiç gösterilmemek olmuştur. Neticede Türk Sineması’nda kadın anlatısı, daima sorunlu bir şekilde gerçekleşmiştir (İlhan, 2014:282-283).

2.2.2.2. 1980 Sonrasında Türk Sineması'nda Kadın Çalışanların Sunumu

Türkiye'de 1980'li yıllarda, değişen dünya dinamiklerine ve ikinci dalga feminist hareketin etkisine bağlı olarak pek çok toplumsal tabu yıkılmaya başlamıştır. Kadınların eskiye kıyasla eğitime ve emek piyasalarına katılımlarının artması ve erkeklerin ekonomik açıdan destek görme ihtiyaçları, kadın konusundaki tutucu bakış açısının bir nebze yumuşamasını sağlamıştır. Eğitim faktörüyle birlikte köy-kent-gecekondu kültürleri arasındaki alışveriş ve kültürel dönüşüm süreçleri (Adanır, 2003:165), çoğunlukla kırdan kente göç eden ilk kuşak kadınları olmasa bile ikinci kuşak kadınları olumlu yönde etkilemiş, gecekondu ailelerinin, kendilerinin yapamadıklarını çocuklarının yapmaları yönündeki çabaları ve bu konudaki umutları yeni bir sürece kapı aralamıştır. Türk toplumunun 1980 sonrasında kabuk değiştiren yeni görünümü, olumlu ve olumsuz yanlarıyla Türk Sineması'ndaki özgürleşen kadın temsillerinde de zaman zaman yansıma bulmuştur.

Tüm bu özgürleşen kadın temsillerine rağmen, Türk toplumunda kadınların bir erkeğin vesayeti altında yaşamasının, yasal ve toplumsal bir norm olarak kabul edilmeye devam ettiği de ifade edilebilecektir. Kadınlar için özgür nitelendirmeleri ise çoğunlukla bir erkeğin koruması altında bulunmadıkları veya yasal olarak vesayeti altında buldukları erkeklerin otoritesini ihlal ettikleri düşüncesini akıllara getirmektedir. Bu bağlamda özgür olmayan, diğer bir ifadeyle erkeklerin koruması altındaki kadınların cinsellikleri, imaların ve üstü kapalı gözetlemelerin dışında gündeme gelmezken, özgür kadınlar serbest veya rahat olarak nitelendirilmekte ve bu kadınların cinsellikleri her türlü seyir ve kullanıma açık görülmektedir. Bu düşünceden hareketle, Türk toplumunda kadınların cinselliklerinden arındırılmış olanlarla cinselliklerinin dışında neredeyse başka bir kimliği bulunmayanlar olarak ikiye ayrıldığı ifade edilmektedir. Bahsi geçen bu durumun kitle iletişim araçlarında ve özelde sinemada yansıma bulduğunu ifade etmek gerekmektedir (Saktanber, 2015:191). Türk Sineması'nda emek piyasasına katılan kadınlar, bir bakıma erkek vesayetini kabul etmeyen ve özgür kadınlar olarak nitelendirildikleri için çoğunlukla toplum tarafından mercek altına alınmakta ve kadınlığa içkin halleri değerlendirmeye tabi tutulmaktadır.

Bu kadınlar, emek piyasalarına katıldıkları için ya fazla eril ya da kamusal alan için fazla dışıl bulunmaktadır.

1980 sonrasında çekilen filmler incelendiğinde, Türk Sineması'nda kadın temsillerinin daha önce bahsedildiği üzere iki şekilde gerçekleştiği görülecektir. Bu bağlamda ilk bakış açısına göre, arabesk filmlerde ve ticari amacı ön planda tutan diğer Yeşilçam filmlerinde kadın temsillerinde hiçbir farklılık yoktur. Geleneksel Yeşilçam tarzını devam ettiren filmlerde kadın, yine iyi kadın-kötü kadın ikiliğini merkeze alarak “melek kadınlar” ve “şeytan dişiler” olarak temsil edilmektedir. İkinci bakış açısına göre ise kadın, artık melek veya şeytan değil “insandır”. Bir insanda görülebilen iyi ve kötü tüm özellikleri barındırırken düşünebilme, başkaldırma, cinsel istek duyma ve iş yaşamında başarılı olma gibi eylemler bütünü de sergilemektedir. Kadın, tüm insani eylemlerinin yanı sıra kadına özgü anneliği de iyi bir şekilde yürütmeye çalışmaktadır (Esen, 2000:41-42; Kuyucak Esen, 2016:181). Bu filmler, eril zihniyetin izlerini derinden barındırmalarına rağmen gerçek yaşamda olduğu gibi toplumsal cinsiyet bağlamında ev içi üretimde ve kamusal alanda yaşanabilecek pek çok sorunu merkeze almaları ve çaba göstermeleri sebebiyle Türk Sineması'nda yenilikleri temsil etmektedir.

Ancak bu sorunlar merkeze alınırken, kadının sorunlarının cinsel özgürlük arayışı düzeyinde kalması sıklıkla eleştirilmeye devam etmiştir. Kadının kendini toplum içinde var etmek ya da sorunlarını politik alanda çözmek çabası çoğunlukla göz ardı edilmiştir. Özgür olma çabasındaki kadınlar marjinal kadın olmakla özdeşleştirilirken cinsel bunalım ve tatminsizliklerin ana sorunsala yerleştirilmesi, kadınların emek piyasalarına, özel alana veya özel-kamusal alan ikiliğindeki iş-yaşam dengesine dair sorunlarını gölgede bırakmıştır. Örneğin; Seni Seviyorum Rosa (Işıl Özgentürk-1991), Cazibe Hanım'ın Gündüz Düşleri (İrfan Tözüm-1992) ve Sarı Tebessüm (Seçkin Yaşar-1992) filmlerinde kadının cinsel arayışları ön plana çıkmıştır (Pösteki, 2012:84).

1980 sonrasında Türk Sineması'nda ayakları daha yere basan haliyle temsil edilen kadınların daha çok cinsel özgürlük taleplerinin merkeze alınması, esas olarak Türkiye'de 1980'li yıllarda yankı uyandıran ikinci dalga feminist hareketin niteliğinden etkilenmiş gibi gözükmektedir.

1980 askeri müdahalesi sonrasında bastırılan ideolojik gruplara karşın dönemin ilk muhalif hareketi olarak ortaya çıkan ikinci dalga feminist hareketin içinde yer alan gruplar; kampanyalar, sokak eylemleri ve farklı feminist grupların yayınladığı dergiler aracılığıyla politik taleplerini dile getirmiştir. Bu talepler öncelikli olarak kadına yönelik şiddet, cinsellik, beden, kimlik ve aşk konularını merkeze almış, kadın emeğine⁴⁴ dair sorunlar genellikle kuramsal düzeyde yapılan tartışmalar ve yazılarla sınırlı kalmıştır. Diğer bir ifadeyle, Türkiye’de 1980 sonrasında yaşanan feminist hareket, kadın emeğinin görünmezliği ve değersizleştirilmesine çözüm arayacak politikalara odaklanamamıştır. Bu durum, özellikle sosyalist feministler tarafından özel ve kamusal alan ikiliğinde, diğer bir ifadeyle kapitalizm ve patriyarka ilişkisi bağlamında ele alındıysa da çabalar yetersiz kalmış, kadınların toplumsal cinsiyet bağlamında yaşadığı sorunları çözmek adına politika üretilememiştir. Bu dönemde yaygınlaşan sokak eylemlerinin, kampanyaların ve toplantıların hemen hepsi şiddet, kadın bedeni ve cinsellik üzerine yapılmıştır (Özar, 2012:273, 275). Türkiye’de 1980 sonrasında feminist hareketin seyri ve talepleri bu yönde olurken, feminist sinema da özgün bir çözüm üretmemiş ve cinsel özgürlük kalıplarından sıyrılamamıştır. Dönemin politik ortamı düşünüldüğünde, 1980 sonrasında Türk Sineması’nda “kadın konulu” filmlerin çekilmeye başlaması başlı başına önemli bir çaba olarak değerlendirilebilecektir. Kadın konusunun ve esas olarak kadın emeğinin Türk Sineması’nda nasıl sorunsallaştırıldığı ve sorunsallaştırmanın yeterliliği ise tartışmaya açık bir konu olarak ele alınabilecektir.

Türkiye’de ikinci dalga feminist hareketin yükseldiği dönemde, 1980 askeri darbesinin etkileri derinden hissedilmiştir. İşçi örgütlerinin faaliyetlerinin durdurulması, grevlerin yasaklanması ve emekçilerin sindirilmesine yönelik baskılar, genel anlamda işçi sınıfının sorunlarına dair politika üretilmesine kısıt getirdiği gibi kadın işçilerin

⁴⁴ Şubat 1989’da Türkiye’de feministlerin birlikte kaleme aldığı “Kadınların Kurtuluş Bildirgesi’nde (Kolektif, 1989:11); “Biz kadınlar, cins olarak eziliyor ve sömürülüyoruz... Bedenimize, kimliğimize, emeğimize, tarihimize ve geleceğimize el konuyor.” ifadeleri yer almıştır. “Emeğimiz” vurgusunun “bedenimiz” ve “kimliğimiz”den sonra yer alması, bu sıralamanın rastlantısal yapılmadığını ve sorunların çözümünde de izlenen sıralamanın rastlantısal olmadığını göstermektedir. Bu durum, çoğu feminist tarafından eleştiriye tabi tutulmuş, erkek egemenliğinin ve cinsiyetçiliğin esas olarak erkeklerin kadın emeğine ve ürünlerine el koyması ile başladığı, kadın bedenine ve cinselliğine el konulmasının temelinde de bu durumun, yani kadınların emeklerine el konulmasının yattığı ifade edilmiştir. Kadın emeğinin ürünlerinin kime ait olduğu meselesi kimlikle ilişkilendirildiğinden sıralamanın beden-emek-kimlik şeklinde olması önerilmiştir. Tartışma, sıralamanın nasıl yapılacağı konusunda iki karşıt görüş oluştururken, bu tartışmanın sonucunda emek son sıraya yerleştirilmiştir (Özar, 2012:276-277).

sorunlarına dair politika üretilmesini de engellemiştir (Özar, 2012:274). Gerçek yaşamdaki bu pratikler, bu dönemde Türk Sineması'nda kadın emeğine dair konuların da derinlemesine işlenmesine imkan tanımamıştır. 1990'lı ve 2000'li yıllarda ise sinema sektörünün içine girdiği ekonomik krizle birlikte değişen trendlere ve gişe kaygılarına koşut olarak nitelikli-niteliksiz farklı türler ağırlık kazanmış, kadın öznesi filmlerde hak ettiği yeri bulamamıştır.

1980 sonrasındaki “kadın filmleri”, esas olarak kendi içinde; öncelikle kadın olmaktan gelen özellikleri ve sorunları işleyen kadın filmleri ve diğer konuları işlerken kadını gerçekçi olarak ele almaya çalışan ve emek piyasası içinde sunan filmler olarak ikiye ayrılmaktadır (Esen, 2000:43). Bu bağlamda ilk tür içinde çalışma yaşamına katılmaktan ziyade doğrudan patriyarkale karşı mücadele veren, cinsiyet temelli ayrımcılığı ortadan kaldırmak ve temel hakları elde edebilmek için çabalayan kadınlar temsil edilmiştir. İkinci türde ise kadın daha gerçekçi bir şekilde temsil edilmeye çalışılmış, ev içi üretimde ve kamusal alanda karşılaştığı sorunları çözmeye çalışan haliyle emek piyasalarına katılan kadınlar sinemaya yansımıştır. Ancak bu kadınlar çalışma yaşamında temsil edilse dahi temel mücadeleleri yine eril zihniyetin ürettiği toplumsal cinsiyet rollerine karşı olmuştur.

Hangi tür içerisinde mücadele ederse etsin, kadın filmlerinin kahramanlarının sorunlu kadınlar olduğu düşüncesi ise geçmişten günümüze hakimiyetini sürdürmektedir. Mücadele içerisinde gösterilen kadınlar, özel veya kamusal alanda olmaları fark etmeksizin Türkiye’de yaşamaktan ziyade başka bir dünyada yaşıyormuş gibi bir sunum içerisine itilmiş, erotizmin odak noktası olarak sunulmaya devam ederken tüm sorunları cinsellik üzerinde toplanmıştır (Pösteki, 2012:84).

Scognamillo (2014:441) ise 1980’li yıllarla beraber değişen siyasi, ekonomik ve toplumsal sorunlar içinde yaşayan bir toplumu yansıtmak isteyen sinemacıların toplumun sadece bir kesiminin; kentsoylu, aydın veya marjinal olan ve daha uçta yaşayan kişileri ve onların ilişkilerini merkeze almasını eleştirmektedir. Daha açık bir ifadeyle, Türkiye’de yaşanan gelişmelerin gerçekçi bir şekilde sinemaya aktarılmasını hedefleyen sinemacıların kısır kaldığını vurgulamaktadır. Bu bağlamda bu yıllarla beraber kadının artık patriyarkale içkin kırsal kesim sorunlarından kentli kadın

sorunlarına geçiş yapıldığı ifade edilmektedir (Pösteği, 2012:83). Bununla birlikte kırdan kente göç eden yeni kentli/gecekondu kadınların da toplumsal cinsiyet bağlamında emek piyasasında yaşadığı sorunlar 1980 sonrasında Türk Sineması'nda yansıma bulmuş ancak 1970'li yıllarda çekilen filmlerdeki göç sorunsalına içkin yapılar ve vurgu biraz nitelik değiştirmiştir.

1980'li yıllarda çekilen kadın filmlerinin sunumunda Atıf Yılmaz'ın oldukça önemli katkıları bulunmaktadır. Atıf Yılmaz'ın 1980-1989 yılları arasında çektiği on yedi filmde on üçü doğrudan kadın filmi kategorisinde değerlendirilmektedir (Esen, 2000:43). Bu filmlerin pek çoğu ise, çalışma hayatı içinde temsil edilen kadınların yer aldığı filmlerden oluşmaktadır.

1980'li yıllardan günümüze kadarki süreçte geleneksel Yeşilçam tarzı filmlerde, kadınların yine edilgen, masum, kaderin rüzgarıyla sürüklenmiş bir şekilde temsil edildiği görülmektedir. Bununla birlikte dişil özellikleri ön planda olan yuva düşmanı kadınlar da 1980 sonrasında Türk Sineması'nda var olmaya devam etmiştir. Kadın şanslı ise evlenip mutlu olmakta, şanssız ise geneleve veya pavyona düşüp mutsuz bir hayata mahkum edilmektedir (Esen, 2000:43). Kadının çalışma yaşamında gösterildiği gerçekçi filmlerde dahi kadın ruhsal anlamda erkeğe muhtaç gösterilmiştir. Çalışma yaşamında yer alan kadınlar, çoğunlukla iyi eş ya da anne olamamış, bu yönleriyle sinemada erilleşmiş ve yetersiz kadınlar olarak temsil edilmiştir. Çalışan kadınlar, genel bir değerlendirme yapıldığında, çoğunlukla vasıflı bir çalışma içinde yer alamamış, vasıflı veya vasıfsız bir iş olması fark etmeksizin çoğunlukla erkeklerden daha alt kadrolarda yer almıştır. Bu durum, kadının patriyarkale içkin bakış açısıyla değerlendirildiğine, toplumsal yaşamda olduğu gibi Türk Sineması'nda da kadınların çalışma yaşamında erkeklere rakip olamadıklarına ve eğitilmiş kadınların tehlikeli bulunduğu işaret etmektedir. Filmlerde kadınlar eğitilmiş ve vasıflı ise de temel hak ve özgürlüklerini kullanmada yetersiz ve erkeğe muhtaç gösterilmeye devam etmiştir.

Vasıflı kadın emeğine dair dikkat çeken bir diğer husus da bahsi geçen emeğin niteliğine dairdir. 1980 sonrasında Türk Sineması'nda temsil edilen eğitilmiş ve vasıflı kadınlar, değişik çevrelerden, burjuvaziden, sanat ya da iş dünyasından gelen bambaşka kadınlar olarak temsil edilmiştir. Daha açık bir ifadeyle, 1980 öncesinde klasik

Yeşilçam anlatısı içinde uzun toplantı masalarının başında geniş şapkaları, kürkleri ve eldivenleriyle sigara içerek emirler yağdıran görkemli kadınlar yerine başka açıdan görkemli kadınlar gelmiştir. Bu kadınlar, çoğunlukla yurtdışında eğitim almış ve yaygın olarak yaratıcı serbest mesleklere sahip, sanat galerisi yöneten, yazar, ressam, tasarımcı gibi kimliklerle sunulmuştur (Scognamillo, 2014:442). Bu bağlamda Türk Sineması'nda kadın temsillerinde her anlamda bir aşırılığa gidildiği ifade edilebilecektir. Kadın vasıfsız emekse genellikle seks işçisi, pavyonda şarkıcı, manken, fotomodel gibi işlerde gösterilmiş, vasıflı ise üst boyutta bir yaratıcılık ve marjinallikle temsil edilmiştir.

Vasıflı veya vasıfsız olmaları fark etmeksizin Türk Sineması'nda geçmişten günümüze çalışan kadın temsilleri göz önünde bulundurulduğunda, kadınların kendilerine belirlenen alanlarda ve belirlenen davranış kalıpları içinde yer almaları (Saktanber, 2015:203), daha açık bir ifadeyle çoğunlukla kendi “doğalarında” olduğuna inanılan el becerilerine istinaden ücretsiz tarım işçiliği ve özel alana dair ev içi üretimdeki emekleri olumlu değerlendirilmiş ve toplum tarafından kabul görmüştür. Kadının üretken olmayan emek bağlamındaki tüm faaliyetleri dışında kalanlar ise genel manada toplumda kabul görmemiş, bu kadınlar tacize açık hale gelmiştir. Bu kadınların toplumda kabul görmemelerinin en önemli tezahürleri ise, kadının hangi mesleği yaparsa yapsın “erillikle” veya tam tersinden bakıldığında “fazla dişi olmakla” suçlanması ve seks işçiliği yapıyorsa sonuçta ölümle cezalandırılması gerekliliği ile ortaya çıkmaktadır. Kadının erillikle suçlanmasının nedeni, kadınların “üretken” emek piyasasına katılması üzerine inşa edilmiş, bu bağlamda emek piyasalarına katılan kadın, asıl olması gereken yer olan evden uzaklaştığı için dişiliğini kaybederek erilleşmiş ve yalnızlaşmıştır. İlaveten, bu kadınların eğitilmiş, ekonomik sorunları olmayan, vasıf ve meslek sahibi olmalarına karşın hayatlarında kocaman bir boşluk duygusu ve ifade edilemeyen bir iç sıkıntısı hakimdir. Bu boşluğun ve iç sıkıntısının en önemli sebebi ise hayatlarında bir erkek olmayışıdır. Eğitilmiş, vasıf ve meslek sahibi bu kadınlar, hayatlarındaki bu büyük boşluğu ancak bir erkeği sevdikten ve erkek tarafından sevildikten sonra doldurabilmektedir. Daha açık bir ifadeyle, kadınlar açısından eğitilmiş-eğitimsiz, vasıflı-vasıfsız, meslek sahibi veya mesleksiz olmaları fark etmeksizin bir erkeğin kanatları altında korunup kollanıyor olmak önem kazanmaktadır. Bu durum, kadın açısından akla gelmiyor ise de toplum tarafından sürekli farklı yollarla

hatırlatılmakta ve dayatılmaktadır. Bu bağlamda 1980 sonrasında kadın çalışma hayatı içerisinde kimi zaman vasıflı ve mesleğe sahip veya kimi zaman vasıfsız ve marjinal işler yaparken sunulsa da her ikisinde de erkeğe bağımlılık ön planda olmuş ve patriyarkale içkin baskılar değişmemiş, esas olarak şekil değiştirmiştir.

Çalışan kadınlar, aynı zamanda mükemmel bir ev kadını ve anne oldukları sürece başarılı addedilen iş kadınları olarak kabul görmektedir. Emek piyasalarına katılıp katılmaması fark etmeksizin onaylanan ve idealize edilen kadın tipolojisi, kadınlık vasıflarından uzaklaşmamış, daha açık bir ifadeyle yumuşak, anlayışlı, iyi eş, fedakar anne olan ve modern hayatın getirdiklerine uyum sağlayabilen kadın olarak yüceltilmektedir. Türk toplumunda çeşitli kadın tipolojileri kabul görüyor gibi gözükmeyle birlikte ancak belirli sınırlar içindeki bir kadınlık talep edilmektedir (Saktanber, 2015:195). Bu durum, Türk Sineması'nda da sıklıkla yansıma bulmaktadır.

Tüm bu anlatılar ışığında, 1980 sonrası Türk Sineması'nda çalışan kadın temsillerinin eril gözle inşa edildiği açığa çıkmaktadır. 1980 sonrasında “kadın konulu” filmlerin ortaya çıkışıyla konu ve kadının yeni özneliği ile farklı bir sunum amaçlansa da yine bu filmlerin pek çoğunda eril zihniyetin tezahürleri açıkça görülmektedir. Bu bağlamda Türkiye’de kadınların kimliklerini koruyabilmek için verdiği mücadeleye kitle iletişim araçları ve özelde sinema eklenmektedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1980'DEN GÜNÜMÜZE TÜRK SİNEMASI'NDA TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA KADIN EMEĞİ

1970'li yıllarda dünyada yükselişe geçen ikinci dalga feminist hareketin etkisiyle yine aynı yıllarda feminist filmlerin yükselişe geçtiği ve sinemada kadın temsillerinin değişmeye başladığı görülmektedir. Dünyada 1970'li yıllarla birlikte başlayan bu dönüşüm, Türkiye'de biraz gecikmeli olarak 1980'li yıllarla beraber etkili olmaya başlamıştır. 1980'li yıllardan önce Türk Sineması'nda kadın temsilleri belli klişe kalıplar üzerine inşa edilmiştir. Klasik Yeşilçam anlatısı içerisinde ve genellikle bir tür olarak melodram içinde temsil edilen kadınlar, 1980'li yıllarla birlikte çoğu filmde bu klişenin devam etmesinin yanı sıra patriyarkale içkin pek çok kalıbı yıkma gayreti içinde ve birey olarak da temsil edilmeye başlanmıştır. 1980 öncesinde Türk Sineması'nda emek piyasası içerisinde görmeye alışkın olunmayan kadınlar, bu yıllarla beraber emek piyasasında temsil edilmeye başlanmıştır. Kuşkusuz bu yeni temsillerde, feminist hareketin etkisiyle birlikte dünyada yükselişe geçen neoliberal politikaların Türkiye'yi de etkisi altına alması, fordist üretim sisteminden post-fordist üretim sistemine geçilmesi, esnekleşme, hizmet sektörünün yaygınlaşması ve bu bağlamda yeni pek çok işin yaratılması da kadının emek piyasası içinde temsil edilmesinde etkili olmuştur. Bilindiği üzere sinema, bir toplumun siyasal, ekonomik, toplumsal ve kültürel yapısını açığa çıkarmak için önemli bir araçtır. Senaristler ve yönetmenler içinde yaşadıkları toplumdaki etkilenmekte, bu bağlamda ortaya çıkardıkları ürün, esas olarak içinde yaşadıkları toplumu yansıtmaktadır. Bununla birlikte sinemanın içinde yaşanan toplumu bir ayna gibi yansıtma işlevinin yanı sıra toplumu yönlendirme, bilinçlendirme ve eğitime gibi bir misyonu da bulunmaktadır. Bu bağlamda 1980 sonrasında dünyada yaşanan siyasal, ekonomik ve kültürel dönüşümlerin Türkiye'ye yansması ve Türkiye'nin özelde kendi iç dinamiğinde barındırdığı gelişim seyri, Türk Sineması'nda da kendini göstermiştir.

1980'li yıllarda çekilen filmlerde kadınlar çalışma yaşamında geçmiş yıllara kıyasla daha çok gösterilmiş ve çalışma yaşamına dair sorunları daha ayrıntılı

işlenmiştir. Bununla birlikte feminist ideolojinin ışığında aydınlanan kadınlar, hak ve özgürlüklerinin de bilincine varmaya başlamıştır. Bu bağlamda bu yıllarda çalışan kadınlar daha özgür, daha güçlü, cinsel arzu ve isteklerini daha rahat yaşayan ve toplumsal cinsiyet rolleriyle mücadele eden bir şekilde temsil edilmiştir. Bu yıllarda kadın, Türk Sineması'nda ilk defa bu kadar özneleşmiş ve birey haline gelmiştir. Kısacası 1980'li yıllardan 1990'lara kadar Türk Sineması'na kadın filmleri damga vurmuştur.

1990'lı yıllara gelindiğinde, 1980'li yıllarda sinemada kadın hareketine sunulan katkı ve feminist aydınlanma sönükleşmeye başlamıştır. Türk Sineması'nda bu on yıldaki feminist tavır ve duruş, bir anda yerini erkeğe bağımlılığa ve acizliğe bırakmıştır. 1980'li yıllarda kadın filmlerinin yanı sıra geçmişten gelen bir gelenek olarak sürdürülen kadınların seks işçiliği ile özdeşleştirilmesi, Türk Sinema diliyle ise fahişelik temsili, 1990'lı yıllarla birlikte tekrar yükselişe geçmiştir. Bununla birlikte bu yıllarda filmlerde erkek dostluğu üzerine kurgulanan ve auteur yönetmenlerin filmleri yeni bir tarz olarak yükselişe geçtiği için çalışan kadın temsillerinin izlerinin sürülmesi zorlaşmıştır.

2000'li yıllar ise sinemada yepyeni bir sürecin habercisi olmuştur. Bu yıllarla beraber pek çok tür bir arada bulunmuş, romantik komedilerde kadın temsilleri melodram filmlerindeki kadınlara benzemeye başlamış, kamusal alanda çok az gösterilirken evlilik arzusu ile yanıp tutuşan, tüketim toplumu çılgınlığı içerisinde temsil edilen, çalışıyor ise işyerinden ziyade aile içi ilişkilerde daha sık gösterilen bir hale bürünmüştür. Bununla birlikte bu dönemde sosyal medya fenomenlerinin topluma bir katkı sunmaktan ziyade gişe kaygısı taşıyan filmleri, komedi filmleri, dönem filmleri, savaş filmleri, mafya-terör-devlet ilişkilerini merkeze alan filmler ve İslami değerlere sıkı sıkıya bağlı korku filmleri gibi türler bir arada bulunduğu için içinde çalışan kadın temsillerini barındıran filmleri bulabilmek epeyce zorlaşmıştır. Bu temsillerin yer aldığı filmlerde ise olay örgüsünün ve kadın temsillerinin ataerkil ideolojinin üzerine inşa edildiği görülmektedir.

1980 sonrası Türk Sineması'nda çalışan kadın temsillerinin genel gelişim seyri yukarıda anlatıldığı haliyle özetlenmekle birlikte çalışmanın bu kısmında ikinci

bölümde detaylarıyla tartışılan 1980 sonrasında Türkiye’de yaşanan değişimler ve kadın çalışanlar üzerindeki etkisinin Türk Sineması’na yansımalarının izleri sürülmeye çalışılacaktır. 1980-2019 yılları arasında çekilen filmlerde toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında çalışan kadın imgesinin irdelenmesiyle kadın emeği, üretken kabul edilmeyen ev içi emek ve üretken kabul edilen kamusal emek üzerinden tartışmaya açılacaktır. Bu tartışma ile birlikte, Türkiye’de kadına emek piyasalarında ne tür işlerin uygun bulunduğu veya kadınların vasıfları, eğitimleri, kırsal-kentsel kökenli oluşları, medeni durumları vb. bağlamında emek piyasasında ne tür işlere yerleşebildiklerinin açığa çıkarılması hedeflenmektedir.

3.1. Yöntem

Bu bölümde araştırmanın amacı, evren ve örnekleme, verilerin toplanması, verilerin analizi ve analizler doğrultusunda yapılan çözümlerinin yorumlanması ile ilgili bilgilere yer verilmiştir.

3.1.1. Araştırmanın Amacı

Bir toplumdaki değişim ve dönüşümlerin gözlemlenebilmesi için genel olarak sanat ve özelde sinema önemli bir yere sahiptir. Kültürün bir ögesi olan sanat ve sanatın bir alanı olan sinema, kimi zaman toplumun içinde bulunduğu koşullardan etkilenmekte ve kimi zaman da toplumu etkileyerek yön verebilmektedir. Sinemanın bahsi geçen bu özelliği bağlamında, filmler aracılığıyla dönemin sosyal, siyasal, kültürel ve ekonomik özellikleri ve bu dinamiklerin toplumdaki tezahürleri açığa çıkmaktadır.

Bugüne kadar pek çok sosyolog, antropolog ve sosyal psikologun sinema ve filmler üzerine yaptığı araştırmaların çoğu, filmlerin etkileri üzerine odaklanmıştır. Bu çalışmalar Anglo-Sakson kökenli olmakla birlikte özellikle filmlerin tutumlar, kanaatler ve davranışlar üzerindeki etkileri açığa çıkarılmaya çalışılmıştır. Bu araştırmalar, başlangıçta filmlerin ve diğer kitle iletişim araçlarının toplumun tutum ve davranışları üzerinde etkili olduğu savından hareket etmiştir. Sinemanın güçlü görsel etkisi; giyim-kuşam, moda hatta konuşma biçimi gibi pek çok kültürel dışavurum biçimleri üzerinde öncü ve belirleyici olmaktadır. İlavenen, toplum tarafından pek bilinmeyen, üstü örtük ve tanınmayan fikir ve davranış biçimlerinin yayılmasında da sinema oldukça etkili

olmaktadır. Bu tür araştırmalar ile birlikte yansıma kuramcılarının, sosyal yaşamın ve sosyal davranışların sinemada tezahürlerinin görüldüğü savına dayalı araştırmaları da mevcuttur. Esas olarak bu iki sav da toplumsal iki olgu arasındaki ilişkiyi ortaya çıkarma amacı gütmeleri bağlamında ortaklaşmaktadır (Wollen, ty:3 ve Jowett ve Linton, 1980:100-111'den aktaran Kalkan, 1993:1).

Bu bağlamda araştırmanın en önemi amacı, neoliberal dönem olarak adlandırılan 1980'den günümüze kadarki süreçte, Türkiye'de toplumun toplumsal cinsiyet bağlamında nasıl dönüştüğünü, bu dönüşümün emek piyasaları üzerindeki yansımalarını ve özellikle de çalışma ilişkileri bakımından yaşanan gelişmeleri kadınları merkeze alarak ortaya koyabilmek ve bu çabayı sinema filmleri üzerinden anlamlandırmaya çalışmaktır. Bu sebeple çalışmanın son kısmında bahsi geçen zaman aralığında çekilmiş ve emek piyasalarının ve çalışma ilişkilerinin gözlemlenmesine ve farklı kadın tipolojilerinin ortaya konmasına olanak sağlayacak filmlerin feminist kuramlar çerçevesinde incelenmesi amaçlanmaktadır. Diğer bir ifadeyle, 1980-2019 yılları arasında Türk Sineması'nda çalışan kadın temsillerinin, tarihsel süreç içinde toplumsal değişimlere koşut olarak ataerkil sistem tarafından sinemada nasıl şekillendiğinin saptanması hedeflenmektedir.

Bu yöntemin takip edilmesi ile birlikte sinema ile gerçeklik arasındaki ilişki kurulurken, sinemanın kendi gerçekliğini yarattığı ön kabulü merkeze alınacaktır. Bu merkeze aliş, esas olarak sinemacının görsel veya sözel olarak neleri kaydedeceğine, kamerayı ve mikrofonu nereye koyacağına ve içinde yaşadığı toplumun hangi özelliklerini sergileyeceğine kendisinin karar verdiği kabulüne dayanarak gerçekleştirilecektir. Hatta kaydedilen bu ses ve görüntülerden kurgu sırasında ikinci bir seçimle hangilerinin sunulacağını belirlemesi, sürecin kendi haline işlemediğı ve bir amaç doğrultusunda hareket edildiğı savını güçlendirmektedir. Bu elemeler sonucu izleyiciye ulaşan film, son olarak izleyicinin filmi yeniden "okuması" ile anlam kazanmaktadır (Kalkan, 1993:5).

3.1.2. Araştırmanın Evreni ve Örneklem

Araştırmanın evrenini, Türk Sineması'nda 1980'den günümüze kadar olan süreçte gösterime girmiş filmler oluşturmaktadır. Çalışma evreninde toplam 2908 film bulunmaktadır. Bu sayı belirlenirken 1980-2014 yılları için Agah Özgüç'ün Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü'nden ve 2015-2019 yılları için ilgili yılda kaç filmin gösterime girdiğini, seyirci sayısını ve hasılat rakamlarını sunan Box Office Türkiye'nin verilerinden faydalanılmıştır.

Türkiye'de 1980'li yıllarla birlikte yaşanan sosyal, siyasal, kültürel ve ekonomik değişmelerin kadınların emek piyasalarına katılımına ve toplumsal cinsiyet rollerinin algılanış biçimine ne yönde etki ettiğini ilgili yıllarda Türk Sineması üzerinden okuyabilmek için çalışma evreninden bir kesit alma zorunluluğu doğmaktadır. Bu bağlamda çalışmanın örneklemini, 1980'den günümüze kadar olan süreçte çekilmiş toplam 2908 filmde oluşan araştırma evreninden seçilmiş ve içinde çalışan kadın temsili bulunan 8 film oluşturmaktadır. Bilindiği üzere örnekleme yöntemleri; rassal/tesadüfî, amaçlı ve olasılıklı örnekleme olarak üç grupta toplanmaktadır. Çalışma, kendisine bu yöntemlerden amaçlı örnekleme yöntemini seçmiştir. Rassal/tesadüfî örnekleme ve olasılıklı örnekleme yöntemlerinin seçilmeme nedeni, çalışmanın Türkiye'de çekirdek veya çevrede yer alan çalışan kadın öznesinin özel ve kamusal alandaki tezahürlerinin açığa çıkarılmasını amaçlamasından dolayı tesadüfen seçilen filmlerin bu gözlemin yapılmasına olanak sağlamayacağı gerçeğine dayanmaktadır. Çalışma hayatına katılan kadının eğitim durumu, vasıf düzeyi, mesleği, özel ve kamusal alanda toplumsal cinsiyet temelli sorunları, medeni durumu, çocuk sahibi oluşu/olmayışı, ücreti vb. bakımından bir gözlem yapılacak olması, bu başlıkları içinde barındıran filmlerin seçilmesini zorunlu kılmıştır. Bununla birlikte çalışmanın ikili sistem kuramına dayanıyor olması, kapitalist sistem içerisinde hem özel alanı hem kamusal alanı, daha açık bir ifadeyle ev içi üretim ilişkileri ve emek piyasalarında kadın görünümelerini ele almayı zorunlu kılmıştır. Bu bağlamda amaçlı örnekleme yöntemi kullanılacaktır.

Amaçlı örnekleme yönteminin seçilmesinden önce, en çok seyirci sayısına sahip filmlerin seçilmesi yönteminin çalışma kapsamında uygun olup olmayacağı

değerlendirilmiştir. Bu bağlamda daha çok kişiye ulaşması sebebiyle toplumu daha çok etkilediği düşünülerek seyirci sayılarını ve filmlerin kaç hafta gösterimde kaldığını gösteren çeşitli araştırmalar incelenmiştir. Türk Sineması'nda 2014 yılına kadar yapılan en çok katılımlı anket olma özelliğiyle Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın "En İyi 100 Film Soruşturması"nda ilk on filmin sıralaması, "1980 Sonrası En Fazla İzleyici Toplayan 15 Türk Filmi Araştırması" ve 1990-2011 yılları arasında iki milyonun üzerinde seyirci çeken filmlerin listeleri gibi çalışmaların sunduğu veriler değerlendirilmiş, ancak listeye giren bu filmlerin yapım yılları ve konuları gibi çeşitli özelliklerinin çalışma için katkı sunmayacağı sonucuna varılmıştır.

Bununla birlikte 1980'li yıllardan 1990'lı yıllara kadar kadın konulu filmlerin yükselişe geçmesi ile birlikte arabesk filmler de sektöre hakim olmuş, 1990'lı yıllardan 2000'lere kadarki süreçte özellikle "auteur" sinemacıların yaygınlığı tür ve tema olarak farklı bir tavır sergilenmesini sağlamış, 2000'li yıllarda ise seyirciler daha çok komedi (Öztürk, 2014:476-477) izlemeyi tercih etmiş ve kadın teması giderek silikleşmiştir. Bu durum; seyirci sayıları, dağıtım şirketleri ve filmlerin kaç hafta gösterimde kaldığını gösteren araştırmalarla birleştirilince çalışma konusu kapsamında değerlendirilebilecek film sayısı neredeyse yok denecek kadar az bir sayıya düşmüştür. Bu bağlamda seyirci sayılarına göre bir seçim işlemi yapılamayacağı kesin olarak açığa çıkmıştır.

Bu çok yönlü değerlendirmeden sonra araştırma için olasılıklı olmayan örnekleme yöntemlerinden amaçlı örnekleme yöntemi seçilirken, bu yöntemle incelenecek filmler 39 yıllık süreçte 10'ar yıllık dönemlere ayrılarak gruplandırılmıştır. Bu bağlamda 1980-1989 dönemi, 1990-1999 dönemi, 2000-2009 dönemi ve 2010-2019 dönemi olarak 4 alt grup oluşturulmuştur. Araştırma evreninde bulunan 2908 filmin hepsinin senaryoları incelenmiş, ön eleme ile uygun olan filmler için bir havuz oluşturulmuştur. Oluşturulan havuzdaki ulaşılabilen tüm filmler izlenmiş ve ikinci bir eleme yapılarak esas olarak incelenecek filmler yıllara göre listelenmiştir. Tüm bu eleme sürecinde nitel araştırmanın doğası gereği, başlangıçta her 10 yıllık dönemde kaç filmin inceleneceği sayısal olarak belirlenmemiştir. Her 10 yıllık dönem için örnekleme dahil edilebilecek filmler izlenmeye başlanmış ve bu filmlerde veriler tekrar etmeye başladığında seçim işlemi tamamlanarak örnekleme grubu oluşturulmuştur. Dolayısıyla

her 10 yıllık dönem için eşit sayıda film izleme zorunluluğu oluşmamıştır. Bununla birlikte seçilen filmlerin belli bir türde olmasına dair bir kısıt getirilmemiş ve hemen her türden filmin listeye alınabilmesi için senaryoları incelenerek tüm türlere eşit şans verilmiştir. Farklı yönetmenlerin filmleri incelenmeye çalışılarak tep tip bir bakış açısından da kaçınılmıştır. En nihayetinde her 10 yıllık dönem için iki filmin incelenmesi veri sağlaması bağlamında yeterli görülmüştür.

Bu filmlerin seçilmesinin nedeni, çeşitli sektörlerde çalışan kadın temsillerini, dönemin koşullarını ve özel/kamusal alan bağlamında toplumsal cinsiyet örüntülerini gerçekçi bir şekilde yansıtmasıdır. Ayrıca filmlerin seçiminde temsil edilen kadınların çalışan kadın olmasının yanı sıra öncelikli olarak çalıştıkları işler/meslekler, vasıf ve eğitim düzeyleri devamında ise kentli, kırsal, genç, yaşlı, anne, evli, bekar, dul vb. oluşları ile şiddet görmeleri ya da görmemeleri gibi özellikleri de göz önünde bulundurulmaya çalışılmıştır.

Tüm bu seçim işlemleri sonucunda çalışma kapsamında yıllara göre örneklem olarak seçilerek analiz edilen filmler aşağıdaki şekilde sıralanmaktadır:

- 1) Bir Yudum Sevgi (Atıf Yılmaz, 1984)
- 2) Fazilet (İrfan Tözüm, 1989)
- 3) Bir Kadın (Ümit Efekan, 1991)
- 4) Düş Gezginleri (Atıf Yılmaz, 1992)
- 5) Gönül Yarası (Yavuz Turgul, 2005)
- 6) Başka Dilde Aşk (İlksen Başarır, 2009)
- 7) Zerre (Erdem Tepegöz, 2012)
- 8) Aile Arasında (Ozan Açıktan, 2017)

3.1.3. Araştırma Yöntemi

“Toplumsal Cinsiyet Bağlamında 1980 Sonrası Türk Sineması’nda Çalışan Kadın İmgesi” konulu çalışma, bir durum çalışmasıdır. Bir ya da birkaç olayın yoğun bir şekilde incelenmesini içeren durum çalışması süreci, derinlemesine inceleme yapmayı içerdiğinden genellikle nitel veri toplama tekniklerinden faydalanılmaktadır (Walliman, 2006:45-46). Nitel veri analizindeki temel amaç, sosyal gerçekliğin

içerisinde gizli bir biçimde bekleyen bilginin gün yüzüne çıkartılmasıdır (Özdemir, 2010:323). Nitel çalışmanın doğası gereği bu bilgiler gün yüzüne çıkarılmaya çalışılırken, araştırmacı bu çalışma için bir yöntem tercih etmelidir. Bu bağlamda çalışmada yöntem olarak içerik analizi/çözümlemesi⁴⁵ kullanılmıştır. İçerik analizi, yazılı ve görsel verilerin analiz edilmesinde yaygınlıkla kullanılan bir yöntemdir. Bu yöntemde, öncelikle araştırma konusu ile ilgili kategoriler oluşturulmaktadır. Daha sonra incelenmiş olan veri setinde bu kategoriler içerisine giren kelime, cümle resim ya da görüntüler sayılmaktadır. Bu bağlamda sayısal olarak çoğunluğa ulaşılmışsa kuramın desteklendiği kanaatine varılmaktadır (Özdemir, 2010:335-336). Bu yöntemin çalışma açısından uygulaması ise, *“seçilen filmlerin konuları, filmlerde işlenen ana ve yan temalar ile toplumbilimsel motiflerin içeriklerinin çözümlenerek, yapıldıkları dönemin reel toplumsal yaşamı ile olan ilişkilerin karşılaştırmalı olarak incelemesi”* ile gerçekleştirilmeye çalışılmaktadır (Kalkan, 1993:18).

Bu inceleme yapılırken, seyircinin sinema aracılığıyla verilen iletiyi anlamlandırmaya çalışırken kullandığı, filmde bulunan beş düzğüden faydalanılacaktır. Görsel ve işitsel algılama, filmde gördüğümüz nesnelere tanınması, kültürümüz sayesinde ya da filmdeki düzğüler yoluyla ayırt edebildiğimiz nesnelere ya da nesnelere arasındaki ilişkilerle ilgili yan anlamların ve simgelerin bütünü, büyük anlatsal yapıların bütünü ve sinemasal dizgeler bütünü bahsi geçen beş düzğüyü ifade etmektedir. Bahsi geçen beş düzğü yakından incelendiğinde, filmleri anlayabilmek için yalnızca sinemasal düzğülerin anlamının yeterli olmadığı ve filmlerin içinde yaşanan toplumun kültürüyle sıkı sıkıya bağlı olduğu görülmektedir. Üretilen filmler, üretildikleri ülkelerdeki kültürlere göre düzğülenmiş olduklarından, kültürleri birbirlerinden çok farklı olan ülkelerde yapılmış filmlerin anlaşılmasında zaman zaman güçlük çekilmektedir. Bununla birlikte kullanılan göstergeler dikkate alındığında

⁴⁵ Bu yöntemden faydalanan ve sinemada toplumsal cinsiyet ve kadın temsillerini ele alan bazı çalışmalar mevcuttur. Bu çalışmalar, çalışmamızla kimi zaman benzeşen özellikler sergilerken çoğunlukla ise bahsi geçen çalışmaların meseleyi kavrayış biçimlerinde ve kuramsal altyapılarında farklılıklar bulunmaktadır. Detaylı bilgi için bkz.; Lale Kabadayı, **Toplumsal Cinsiyet ve Film ‘90’lu Yıllarda ABD-İspanya-Hong Kong ve Türk Sinemasında Üretilen Filmlerde Toplumsal Cinsiyet Olgusunun Feminist Yaklaşımla İncelenmesi**, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İzmir, 2004 ve Özlem Emine Ataman, **Sinemada Toplumsal Cinsiyet Rollerini: 1980-1990 Yılları Arasında Türk Sineması’nda Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Sunumu**, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Eskişehir, 2002.

evrensel bir sinema dilinin varlığı da yadsınamaz bir gerçeklik olarak karşımıza çıkmaktadır. Japon, Amerikalı veya Türk yönetmen olması fark etmeksizin, bu yönetmenler deniz ya da araba göstermek istediğinde deniz ya da araba göstermek zorundadır. Bu zorunluluk içinde ayırt edilmesi gereken ise görüntülerin veriliş biçimlerindeki değişikliktir. Yönetmen kendi bakış açısıyla, isterse portakalları mavi olarak sunarak bir içeriğin biçimini değiştirebilecektir. Ancak bu biçim değişikliği portakalın içeriğini değiştirmeyecektir. Buradaki önemli husus, gösterilen nesnenin nasıl bir anlam yarattığı ve izleyicide nasıl bir etki uyandırdığıdır (Öztiñ Bağder, 1999:146-147). Seyircide yaratılan bu anlam ise seyircinin içinde bulunduğu kültüre göre değişecektir. Bu bağlamda çalışma kapsamında filmlerin teknik açıdan çözümlenmesinden ziyade ancak sinema dilinden de kopmadan toplumsal cinsiyet ve kültür ilişkisi üzerine inşa edilen bir yöntem izlenecektir.

İçerik analizi yönteminin en önemli yanı, veriler tanımlanmaya çalışılırken verilerin içinde saklı olabilecek gerçeklerin ortaya çıkarılmaya çalışılmasıdır (Yıldırım ve Şimşek, 2006:227). Bu bağlamda sinema filmleri ile kimi zaman açıkça kimi zamansa üstü kapalı olarak verilmeye çalışılan mesajlar; kullanılan mekanlar, filmdeki ana ve yan temalar, başrol ve yan rollerdeki oyuncuların misyonu, kadın ve erkeklerin yaşı, medeni durumu, mesleği ve eğitim durumu gibi özelliklerinin çözümlenmesi ile açığa çıkmaktadır. Çalışmada 1980'den günümüze kadarki süreçte kadının emek piyasalarındaki görünümünü inceleyebilmek için başroldeki ve kimi zaman yan rollerdeki kadınların meslekleri ele alınmıştır. Esas olarak başroldeki kadınların özel ve kamusal alan görünümüleri ön planda olacakken, toplumsal cinsiyet bağlamında sunacağı verilerin kıymetli olması sebebiyle bir veya birkaç filmde başrol dışındaki kadın temsillerinin meslekleri de ele alınacaktır. Çünkü bir filmdeki yan roller, kullanılan nesnelere, tek bir sahnedeki anlatılar, ışık düzeyi, renkler gibi pek çok faktör önem kazanmaktadır. Tüm bunların filmde bulunuşu veya bulunmayışı tesadüfi değildir. Bununla birlikte üretken kabul edilen emek piyasalarına katılmayan başroller toplumsal cinsiyet bağlamında ev içi üretimin öznesi olarak tartışılacaktır.

Çalışmanın toplumsal cinsiyet bağlamında 1980 sonrası Türk Sineması'nda kadının emek piyasalarındaki görünümünü inceleme gayesi ile örtüşen ikili sistem

kuramının kadın emeğine dair bakış açısı, bu kuramın çalışmanın merkezine alınmasının temel nedenidir. Toplumsal cinsiyet rollerinin baskın olduğu toplumlarda kamusal alana katılım doğrudan özel alandaki rollerin ağırlığı ile ilişkili olduğundan ataerkil ve kapitalist sistemde kadın emeğine dair bütünsel bir çözümleme yapan ikili sistem kuramı, analizlerini diğer ana-akım feminist yaklaşımlardan daha geniş bir perspektifle gerçekleştirmektedir. Kapitalist sistem ve ataerki arasında var olan uyumlu ilişki, kadının hem özel alandaki rolleri sebebiyle kamusal alana katılamamaları hem de katılan kadınların kamusal alanın eril yapılanması karşısında özel alana bağımlılıklarının artmasıyla sonuçlanmaktadır. Bu bağlamda kadın emeğine dair çözümler yapılırken ataerkil kapitalizme bir bütün olarak bakılması gerekmekte ve bu bakış açısı için ikili sistem kuramına ihtiyaç duyulmaktadır.

Çalışmanın ikili sistem kuramına dayanıyor olması, incelenen filmlerde kadınların meslekleri ve çalışma hayatında yaşadıkları problemleri ele alınırken ev içi üretim ilişkilerindeki rollerinin de göz önünde bulundurulmasını gerekli kılmıştır. Bu bağlamda kamusal alan ve özel alan ikiliği üzerinden bir değerlendirme yapılırken demografik özellikler, toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında cinsel politika görünümüleri, ötekileşme, rızanın üretimi ve yabancılaşma, aile kurumu ile ilişkisellik ve şiddet görünümüleri, özel ve kamusal alan görünümüleri ve yapılan iş veya mesleklerin özellikleri ile ilgili başlıklar oluşturulmuş ve bu başlıklar üzerinden kimi zaman erkeklerin de inceleme altına alındığı bir analiz ortaya koyulmaya çalışılmıştır. İncelenen filmlerde filmin künyesi, demografik özellikler ve yapılan iş veya mesleklerin özellikleri haricindeki başlıklar birinci bölümde “Feminist İdeoloji Çerçevesinde Toplumsal Cinsiyet Kavramları” başlığı altında açıklanan kavramlara ait sıralamayla oluşturulmuştur. Ancak birinci bölümde her biri ayrı başlık altında açıklanan kavramların bazıları film analizlerinde benzer özellikler gösterenlerin kendi aralarında gruplandırılmasıyla tek başlık altında toplanmıştır. Birinci bölümde “İktidarın Cinsiyeti ve Cinsel Politika”, “Özne-Nesne ve Öteki Kavramları”, ve “Rızanın Üretimi ve Kadınların Yabancılaşması” başlıkları film analizlerinde “Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Cinsel Politika Görünümüleri, Ötekileşme, Rızanın Üretimi ve Yabancılaşma” olarak tek başlık altında ele alınmıştır. Film analizleri yapılırken **kavramlara yönelik bir sınırlama getirilmiş**, birinci bölümde feminist ideoloji

çerçevesinde açıklanan toplumsal cinsiyet kavramları merkeze alınarak başlıklar oluşturulmuş ve değerlendirme yapılmıştır. Bununla birlikte filmlerdeki kadın temsillerinin yaptıkları iş ve mesleklerin özellikleri başlıklarının altı ise ikinci bölümde Türkiye emek piyasasına ve kadınların istihdamına ilişkin oluşturulan altyapıdan beslenilerek doldurulmuştur.

Bu hedefi gerçekleştirilme gayesiyle, daha önce ifade edildiği üzere feminist kuramlardan ikili sistem kuramı, film eleştirisi türlerinden ise birinci bölümde açıklanan feminist ve sosyolojik film eleştirisi merkeze alınmakla birlikte kimi zaman göstergebilimsel film eleştirisi yönteminden de yararlanılacaktır. Diğer bir ifadeyle, sinemaya dair teknik bir analizden ziyade sosyal bilimcilerin sıklıkla kullandığı film çözümleme yöntemlerinden faydalanılarak niteliksel bir analiz gerçekleştirilecektir.

Veri toplama yöntemi olarak dokümanlardan veri toplanması yöntemi seçilmiştir. Çalışma kapsamında incelenecek filmler, görsel doküman sınıfına girmektedir. Görsel dokümanlar; filmleri, videoları ve resimleri içeren doküman çeşitleridir. Bu dokümanlar, çoğunlukla popüler kültür ile kesişmektedir. Resmi ve bireysel evraklara ilave olarak, toplum; kendi halkını eğlendirmek, bilgilendirmek bazen de ikna etmek için kendi belgelerini kendi üretmektedir. Bu bağlamda bu ürünlerin toplumsal olması kaçınılmaz hale gelmektedir. Popüler medya, televizyon, film, radyo, gazeteler, edebi çalışmalar, fotoğraf, çizgi film ve son zamanların gözdesi olan internet kurumsal veri kaynağı olarak kabul edilmektedir. Kitle iletişim araçları, özellikle belli bir zaman diliminde toplumun bakış açısını ortaya koyabilmek, bazı durumlarda grupların karşılaştırılması ve kültürel değişimlerin izlenmesi için önemli kaynaklar olarak hali hazırda incelenmeyi beklemektedir (Merriam, 2013:132, 135-136). Nitekim bir toplumu yansıtmakta ayna işlevi gören filmler de bu incelemeyi kolaylaştırmak için önemli veri kaynakları olarak kabul edilmektedir.

Filmlerin açık şekilde güçlü ve kısıtlı yönleri vardır. Sinema filmlerinden veri toplama biçimi, görsel olmayan dokümanlara göre yüz ifadeleri, duygular ve işaretler gibi sözsüz iletişime dair unsurları içermesi bakımından daha fazla veri sunmaktadır (Merriam, 2013:137). Bununla birlikte içinde yaşamadığımız dönemler hakkında, o döneme dair sinema filmlerini izleyerek gözlem yapabilmek mümkün hale gelmektedir.

Dönemin modası, üslup, kadın-erkek ilişkileri, mevcut iktidar, kırsal-kentsel kökenli sorunlar, toplumsal cinsiyet rolleri, müzik, edebiyat, meslek çeşitliliği gibi bir topluma ait akla gelebilecek her türlü ekonomik, siyasi, kültürel ve toplumsal gelişmeler sinema üzerinden açıkça okunabilmektedir. Sinema filmlerinden veri toplamanın kısıtlı yönleri ise, senarist ve yönetmenlerin bakış açısıyla sınırlı kalmaları ile oyuncuların dönemi ve içinde buldukları koşulları yansıtmada konusundaki yetenekleri olmaktadır. Bahsi geçen kısıtlılık ile birlikte çalışma kapsamında belirli sayıda filmin incelenecek olması, araştırmanın genel manada sınırlılığını ortaya koymaktadır.

3.2. İncelenen Filmler

3.2.1. Türk Sineması'nda 1980-1989 Yılları Arasında Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Çalışan Kadın İmgesi

Türk Sineması'nda 1980-1989 yılları arasında toplumsal cinsiyet bağlamında kadın emeğine dair gözlem yapabilecek 2 film seçilmiştir. Bu filmler, Bir Yudum Sevgi (1984) ve Fazilet (1989) filmleridir.

3.2.1.1. Bir Yudum Sevgi (1984)

3.2.1.1.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Atıf Yılmaz **Senarist:** Latife Tekin, Atıf Yılmaz, Fehmi Yaşar
Oyuncular: Hale Soygazi, Kadir İnanır, Macit Koper, Meral Çetinkaya, Füsün Demirel, Madelet Tibet, Serra Yılmaz **Yapımcı:** Ömer Kavur **Müzik:** Yalçın Tura

3.2.1.1.2. Filmin Öyküsü

Film, kentin çeperinde konumlanmış bir gecekondu bölgesinde geçmektedir. Türkiye'de 1970'li yıllarda hız kazanan kırdan kente göçün 1980'li yıllarda da devam etmesi, gecekondulaşma ile birlikte pek çok sorunu beraberinde getirmiştir. Bir Yudum Sevgi filmi, genel manada bu sorunlara içkin yapıyı gözler önüne sermesinin yanı sıra kadın meselesini de merkeze almaktadır. Filmdeki ana karakter Aygül, bu gecekondulardan birinde yaşayan ve kocası ile problemler yaşayan bir kadındır. Aygül'ün çalışma hayatına katılımı ile birlikte toplumsal cinsiyet bağlamında ve

boşanma öncesinde yaşayacağı problemler karşısındaki mücadelesi, filmin ana temasını oluşturmaktadır. Bununla birlikte göçün sonuçlarından olan arabesk kültür ve kültürel yabancılaşma olguları da filmde işlenen konulardandır.

3.2.1.1.3. Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri

Filmdeki ana karakter Aygül; evli, 4 çocuklu, otuzlu yaşlarda olduğu tahmin edilen, genç ve güzel bir kadındır. Arabesk kültüre içkin giyim tarzını benimseyen Aygül'ün kıyafetleri rengarenk ve de uyumsuzdur. Buna rağmen çevresindeki kadınlara göre daha feminen olduğu söylenebilecektir. Gecekonduyunun kırla-köyle olan bağı ve kentliye göre daha aşağıda olan sınıfsal konumunu vurgulayan giyim kuşam tarzı ve zevki, Aygül temsili üzerinden açıkça görülmektedir. Parlak renklerin ve renkli-motifli çorapların yaygın kullanımı dikkat çekicidir (Beklan Çetin, 2013:236). Kırdan kente göç eden Aygül, eğitimsiz ve de vasıfsızdır. Çevresindeki pek çok kadın temsiline göre güçlü ve mücadelecı bir yapıda temsil edilen Aygül, evlerin iç içe olduğu, derme çatma iki odalı bir gecekonduya yaşamaktadır.

Filmdeki diğer kadın karakter Nezaket, Aygül'ün aksine bakımsız ve de zayıf karakterli bir kadındır. Evli ve 1 çocuğu olan Nezaket, kocası ile kadın-erkek ilişkisine dair paylaşımları olmayan, kocasını eve bağlayabilmek için kayınvalidesi ile hocalara giderek büyü yaptıran ve yine çevredeki gecekonduculardan birinde eşinin ailesiyle birlikte yaşayan bir kadındır. Nezaket'in kocası Cemal, teyzesinin oğludur. Eğitimsiz bir kadın olan Nezaket'in de otuzlu yaşlarda olduğu tahmin edilmektedir.

Filmdeki en bakımlı ve modern giyimli kadın temsili Didar'dır. Mahallenin tüm kadınları Didar'a abla demekte, Didar da mahallenin tüm kadınlarını kadın ve erkek cinselliğine dair konularda eğitmektedir. Kadınların kocalarını nasıl "eve bağlayacağı" ile ilgili konuşmalar yapan Didar, hafifmeşrep olarak nitelendirilebilecek bekar bir kadındır. Didar'ın kırklı yaşlarda olduğu tahmin edilmekte, o da civardaki gecekonduculardan birinde yaşamaktadır. Filmde eğitimi ile ilgili bilgi verilmemiş olsa da eğitimsiz olduğu düşünülmektedir.

3.2.1.1.4. Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Cinsel Politika Görünümleri, Ötekileşme, Rızanın Üretimi ve Yabancılaşma

Aygül; genç, güzel ve de kadın cinselliğine içkin pratikleri deneyimlemek için istekli bir kadındır. Ancak kocası ile yaşayamadığı cinsel pratikler, Aygül'ü huzursuz etmekte ve daha da istekli hale getirmektedir. Mahalledeki tüm kadınlar gibi o da Didar Abla'ya giderek, bir erkeğe nasıl kur yapılacağını ve kadınlığa içkin tezahürlerin nasıl açığa çıkarılacağını öğrenmeye, öğrendiklerini de uygulamaya çalışmaktadır. Aygül'e karşın kocası Cuma ise bakımsız ve de ilgisiz bir adamdır.

Aygül ve Cuma arasındaki kadın ve erkek doğasına içkin cinselliğin yaşanmıyor olması, Aygül'ü daha feminen yapmış, bununla birlikte kocasının “çalışmak ve eve bakmak” gibi “görevlerini” yerine getirmiyor olması onu bir yandan da erilleştirmiştir. Esas olarak kocası tarafından kadınlığına dair bir yabancılaşmanın içine itilen Aygül, aynada kendisini seyrederken veya fotoğrafıda poz verirken dişiliği ön plana çıkmakta, ancak hayata karşı mücadelesinde eril bir dil ile birlikte eril tutumlar sergilemek zorunda kalmaktadır.

Anlayışsız koca ve toplum baskısının kadını başkaldırıya itmesi ve bu başkaldırıyla yeni bir kimlik bulması teması, Bir Yudum Sevgi'nin Aygül temsilinde açıkça görülmektedir. İşsiz, ayyaş ve ilgisiz bir koca Aygül'e önce emek piyasalarının, sonrasında ise kadınlığına dair isteklerinin kapısını açmıştır (Kalkan ve Taranç, 1988:97-98).

Kocası Cuma'nın emek piyasalarına katılmaması ile birlikte kumar oynaması, Aygül'ü emek piyasalarına katılmaya ve evin geçimini sağlamaya mecbur etmiştir. Kamusal alana katılma kararı alan Aygül; “*Erkekliğini sıyırıp nereye bıraktın bilmem ki? Bir yol da avradım diye sahip çık bana ne var? Umumhaneye düşsem uyurgezdersin tin tin. Ağzını aç da bir şey de bari. Fabrikada ne iş göreceksin de 4 sıpayla.*” ve “*Eve ekmek getirmenden vazgeçtik namusumuza sahip çık bari. Fabrikaya işçi yazıldım haberin olsun.*” diyerek kamusal alanda çalışmanın esas olarak erkekliğe içkin bir görev olduğunun altını çizmektedir.

Bu bağlamda dişilik ve erillik arasında kalan Aygöl, sık sık; “Allah canımı alsa da kurtulsam” benzeri ifadeler kullanmakta, gerek erkeklere gerekse kadınlara karşı kendini savunurken ve hayat kavgasına tutuşurken yorgun düşmektedir. Daha açık bir ifadeyle, tek başına bir kadın olarak var olabilmesi için eril bir baskınlık gerekmiş, bu durum ise tercihten ziyade zorunluluk olarak ortaya çıkmıştır. Toplumun dayattığı kadın ve erkeklik rolleri arasında sıkışıp kalan Aygöl’ün hayatına ve kendisine yabancılaştığı görülmektedir.

Aygöl’ün kocası Cuma’yı erkeklik görevlerini yerine getirmediği için suçlaması ve emek piyasalarına katılan kadınların eril bir baskınlıkla donanması gerekliliği, esas olarak ataerkil ideolojiyi içselleştirmiş toplumlarda kadın ve erkeklerin rol ve işlevlerinin tanımlanmış olmasından kaynaklanmaktadır. Nitekim Türk Medeni Kanunundaki “evin reisi erkektir” ibaresi, 2002 yılında yapılan düzenlemede; “evlilik birliğini eşler bir arada yürütürler” ibaresi ile değiştirilmiştir. Bu değişikliğe rağmen günümüzde de aile içinde karar alma mekanizması olarak erkeğin daha ön planda olduğu görülmektedir (Yıldırım, 2016:85).

Filmde kadının ötekileştirildiği ve nesne konumuna indirildiği ile ilgili pek çok kanıt olmasına rağmen bunlardan en önemlisi, Cemal’in evinde çocuklar da dahil erkeklerin masa başında, kadınların ve kız çocuklarının ise yer sofrasında yemek yemesi ve kadınların önce erkeklerin yemeye başlamasını beklemesi ile açığa çıkmaktadır. Patriyarkale içkin toplumsal cinsiyet rolleri, yemek yerken dahi açıkça görülmektedir. Diğer bir ifadeyle, kadınlar açıkça ötekileştirilmektedir.

Kadınların toplumsal cinsiyet rollerinin inşasında, içinde yaşanan toplumun sosyal ve kültürel özellikleri başat özne konumundandır. Nitekim Bir Yudum Sevgi filminde de kadınların rollerine ilişkin bir inşa sürecinin varlığı dikkat çekmektedir. Esas olarak kadınların rızası ile gerçekleşmeyen bu inşa sürecinde kadınlar, bu rollerin dışına çıktığı zaman “fahişlikle” suçlanacaklarını bildikleri ve mücadele alanı açamadıkları için sessiz kalarak bu inşaya boyun eğmektedir. Aygöl ise bu yerleşik kalıpları kırmaya çalışması bağlamında mücadelecisi bir kadın olarak nitelendirilebilecektir. Aygöl’ün fabrikada işçi olmak için Cemal’den yardım istemesi karşısında Cemal’in karısı Nezaket ve mahalle sakinleri, Aygöl ve Cemal arasında bir

ilişki olduğuna dair dedikodular çıkarmaya başlamıştır. Cemal ise karısı Nezaket ile bu konu hakkında tartıştıkları esnada; “*Kadın namusuyla iş arıyor siz evde oturup herkese kahpe diyorsunuz.*” diyerek Aygül’ü savunmuştur. Özellikle eğitimsiz ve kent ile kır yaşamı arasında bocalayan kesimin, kadının çalışmasına sıcak bakmadığı görülmektedir.

Bir Yudum Sevgi’nin Aygül’ü, Türk Sineması’nda sıklıkla işlenen bir tema olarak süttten de beyaz, namus timsali bakire veya günahkar fahişe klişesini yıkması bağlamında önemli kabul edilmektedir. Aygül karakteri Dorsay (1984’ten aktaran Kalkan ve Taranç, 1988:117) tarafından, “...ikisinin arasında, ayakları yere basan, cinselliğini de insanlığının bir parçası olarak yaşamak zorunda olan ve yaşayan kadın...” olarak değerlendirilmektedir. Kalkan ve Taranç (1988:117) da Aygül’ü fahişe tipi olmaktan ziyade sevgisiz, ilgisiz ve ayyaş bir koca ile yaşayamadığı cinselliğini bir başka erkekle yaşamakta duraksamayan, ayakları yere basan sapasağlam bir gecekondu kadını olarak tanımlamaktadır.

3.2.1.1.5. Kadının Aile Kurumu ile İlişiselliği ve Kadına Yönelik Şiddet Görünümleri

Filmdeki hafifmeşrep kadınlardan Feride ve Didar dışındaki tüm kadınlar aile kurumu içerisinde temsil edilmiştir. Aile kurumu içinde sunulmayan kadınlar hafifmeşrep/fahişe olarak nitelendirilmiş ve bekar kadınların “kötü” kadınlar olduğu vurgulanmıştır.

Bir Yudum Sevgi’de esas olarak iki mutsuz aile kurumu dikkat çekmektedir. Bir tarafta işsiz, ayyaş ve karısı ile ilgilenmeyen Cuma, diğer yanda ise ailesinin zoruyla teyzesinin kızıyla hayatını geçirmeye mahkum edilen Cemal vardır (Kalkan ve Taranç, 1988:113-114). Aygül ve Cemal, direnişleri başlamadan önce, esas olarak toplum ve aile baskısı sebebiyle evliliklerini yürütmektedir. Aygül emek piyasalarına katılıp ekonomik özgürlüğünü kazandıktan sonra Cuma’dan boşanacak ve Nezaket’ten boşanan Cemal ile evlenecektir.

Aygül, yakın arkadaşı Hanife ve Cemal’in karısı Nezaket’in aile kurumu içerisindeki rolleri, erkek cinselliğine hizmet etmek ve çocuk doğurmakla birlikte ev içi

üretim faaliyetlerini yürütmek olarak kurgulanmıştır. Aile kurumu içerisinde mutlu olsun veya olmasın, düzeni sağlama rolü kadına uygun bulunmuştur. Bu ailelerde neslin devamı sağlanmış, evin düzeni ve çocuk bakımı kadının sorumluluğuna verilmiştir. Erkek için her gün düzenli gelebileceği bir ev, yiyebileceği bir aş ve emek piyasalarına katılan erkeklerin çalışabilmeleri için hazır hale getirilmeleri, esas olarak aile kurumunun varlığı ile sağlanmıştır. Kadına biçilen asli görevlerin yerine getirilmesi ve toplum baskısı dışında aile üyelerini bir arada tutacak bir bağ görülmemekte, aile üyeleri arasında bir bağdan ziyade sürekli bir çekişmenin yaşandığı ve bu zayıf bağın kopması için çalışıldığı, ancak aile büyüklerinin ve toplumun baskısı sebebiyle bu konuda adım atmakta zorlanıldığı gözlemlenmektedir. Nitekim Aygül'ün oğlu çöplükte oyun oynadığı sırada bir kutu ilaç bularak içmiş ve hastaneye düşmüştür. Babası Cuma hastaneye gelmemiş ve oğluya ilgilenmemiş, fabrikada çalıştığı esnada haber alan Aygül koşarak hastaneye gitmiştir. Bu bağlamda Aygül'ün Cuma ile aralarındaki ilişkinin aile olmaktan ziyade bir zorunluluk olarak devam ettiği ve Aygül'ün ikili bir yük altında olduğu bir kez daha açığa çıkmaktadır.

Bir Yudum Sevgi filminde, kadına yönelik fiziksel ve psikolojik şiddetin varlığı, gerek söylemlerde, gerekse davranış biçimlerinde gözlemlenmektedir. Çalışma hayatına katıldıktan sonra en başından beri hoşnut olmadığı kocası Cuma'dan boşanmak isteyen Aygül çocuklarını alarak ayrı bir eve taşınmış, Cuma, abisi ve karısı Aygül'ün evinin kapısını kırarak Aygül'e saldırmıştır. Eline bıçak alarak karşılık veren Aygül için Cuma'nın ailesi tarafından neredeyse ölüm kararı verilmiştir. Cuma'nın abisi barışması için Aygül'ü tehdit ederken karısı; *“Elini kana bulama.”* demiş, abisi ise; *“Bularım, barışacak.”* diyerek Aygül'ün barışmaya mecbur olduğunu yoksa işin cinayet ile bitebileceğini ima etmiştir.

Bununla birlikte filmde kadına yönelik psikolojik şiddet ve taciz de pek çok kez açığa çıkmaktadır. Mahallenin delikanlıları, yolda yürüyen Aygül ve Hanife'ye laf atarak taciz etmektedir. Mahallenin imamı ise Cuma evde yokken eve gelmiş, Aygül'e; *“Yazık yazık, benim böyle gül gibi bir karım olacak da. Maşallah.”* diyerek Aygül'ü taciz etmiştir. Bununla birlikte bir akşam Cuma ile birlikte erkek arkadaşları eve içki içmeye gelmiş, bunlardan biri iki odalı gecekondunun diğer odasında oturan Aygül'ü

tavırlarıyla ve bakışlarıyla taciz etmiştir. Yine bir başka sahnede işe girmeden önce çalışacağı fabrikaya bilgi almak için gelen Aygöl ve arkadaşı Hanife kapıdaki güvenlik görevlisinin sözlü tacizine maruz kalmıştır.

Kadının özel alana dair yaşantısında gerek ailesi, gerek çevresi, gerekse tanımadığı kişiler tarafından tacize ve şiddete maruz kalışı, kamusal alanda da devam etmektedir. Aygöl'ün çalışmak için girdiği fabrikada erkekler soyunma odasında kadınlar hakkında dedikodu yaparken içlerinden bir tanesi Aygöl hakkında ileri geri konuşarak eril şiddeti açığa çıkarmaktadır.

Filmde, kadına yönelik fiziksel ve psikolojik şiddet sık sık açığa çıkarken Aygöl, yaşadığı toplumsal ve eril şiddetin hepsinin üstesinden gelemese de direnmektedir. Aygöl, çalışma hayatına katılması ile “kahpe” olduğunu kendisine söyleyen Cuma ve akrabalarına; *“Bu ipi kıracağım. ...Sana karılık etmem artık.”* diyerek kendisini sindiremeyeceklerini hemen her ortamda ifade etmektedir.

3.2.1.1.6. Kadının Toplumsal Cinsiyet Rollerinde Özel Alan ve Kamusal Alan Görünümleri

Bir Yudum Sevgi filminde, özel alan tezahürlerinin en çok sunulduğu Aygöl ve Nezaket'in evinde kadınlar ev içi üretimin başat öznesi konumundadır. Toplumsal cinsiyet rollerinin baskın olduğu ataerkil kültürü yansıtan bu evlerde; yemek yapma, sofraya hazırlama, çamaşır yıkama ve çocuk bakımı gibi işlerin tümünü yalnız başına kadınlar üstlenmiştir. Bununla birlikte küçük çocukların bakımını, evdeki diğer kardeşlerden olan kız çocukları üstlenmektedir. Esas olarak henüz kendi bakımlarını tam manasıyla yerine getirebilecek yaşta olmayan bu küçük kızlar, annelik rolünü üstlenerek kendilerine gelecekte biçilecek rollere ön hazırlık yapmaktadır. Nitekim Aygöl fabrikada çalışmaya başlayınca çocuklarından birine henüz eğitimi devam eden 10-14 yaşlarında olduğu tahmin edilen ablası bakmaktadır.

Aygöl, emek piyasalarına katıldıktan sonra ikili bir yük altına girmiştir. Çalışma hayatına katılımı, ev içi üretim rollerinde herhangi bir azalma sağlamamış, kocası Cuma çalışmamasına rağmen ev içi üretim ile ilgili herhangi bir rol üstlenmemiştir. Bu bağlamda Aygöl'ün çifte mesai yaptığı söylenebilecektir. Önceleri,

özellikle kırsal kesimde ve gecekondulu mahallelerinde kadınların ve çocukların yaygın olarak sömürüldüğü evde parça başı üretim işinde faaliyet gösteren ve kalem parçaları birleştiren Aygül, fabrikaya kadın işçi alınacağını duyduğunu söyleyerek fabrikada çalışan Cemal'den yardım istemiştir. Bu durumu sürekli tartıştığı kocasına bildiren Aygül; *"...Herkesin kocasına iş var sana yok öyle mi? Bir evini geçindirmekten aciz senden başka kim var? Çık şu mahalleye bir dolan. Dalımdan sen in bari 4 çocuğu doyurduğum yetmiyormuş gibi. ...Ben kalem içi dürtükleyeceğim sen gelip zıkkımlanacaksın he öyle mi?"* diyerek ev geçindirme görevini kocası yerine kendisi üstlendiğini ifade etmektedir.

Aygül'ün çalışmak için girdiği fabrikada yüzlerce işçi istihdam etmektedir. Dış macunu üreten fabrikada vardiyalı çalışılmakta, bazı zamanlarda gece vardiyasına kalınmaktadır. Bununla birlikte fabrikanın çalışan sayısının fazla oluşu, kreş hizmeti sunulmasını sağlamıştır. Çalışan kadınların birçoğu, çocuklarını bu kreşe bırakmaktadır. Aygül ve diğer kadınların kamusal alana dair tezahürleri, üretim bandı etrafında ve öğle paydosunda yemekhanede olmaktadır. Bu bağlamda filmde ana karakterlerden emek piyasalarına katılan tek kadın temsili olan Aygül, hem özel hem de kamusal alanda emeğini sunarken görüntülenmektedir. Ancak toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında değerlendirildiğinde, kamusal alana katılan kadınların molalarda veya iş çıkışlarında göbek atıp şarkı söylemesi, erkeklerinse bahçede futbol oynaması, eril ve dişil kodların yerleşikliğine gönderme yapmaktadır.

Bir Yudum Sevgi filminde, kadının emek piyasalarına katılımıyla ekonomik özgürlüğünü ele alışı irdelenirken, fabrika-mahalle ikileminin sağlam temellere oturtulmamış olması kimi kesimlerce eleştirilmektedir. Fabrikada çalışanlar açısından bir bilinçlenme süreci pek dikkati çekmezken, esas olarak mahalle, fabrikaya taşınmış gözükmektedir. İyiler ve kötülerle namuslu ve hafifmeşrepler bu mekanda da hakimiyetini sürdürmekte, emek sömürüsüne dair görüntülere kadın-erkek ilişkilerine ve cinsel özgürleşmeye yapılan vurgudan daha az yer verilmektedir (Albayrak, 2018:59).

Aygül, tüm film boyunca özel veya kamusal alan fark etmeksizin güçlü duruşu ve mücadeleci yönü ile ön plana çıkmaktadır. İlk iş günü sonrası fabrikadan çıkarken

güvenlik görevlisi Aygül'ün çantasını kontrol etmiş, biraz da taciz amaçlı olarak Aygül'ü detaylı bir şekilde aramıştır. Bu durum karşısında Aygül; *“Hırsız mı yokluyorsun be?”* diyerek köşede Cemal'in çıkışını beklemiş; *“Bu fabrikada böyle mi? Hırsız mı tutarlar herkesi?”* ifadeleri ile rahatsızlığını dile getirmiştir. Cemal ise; *“Yoklamasalar iyi ya, mal kaçıranlar olur fabrikada.”* demiş, yanındaki iş arkadaşı da; *“İşçilik edeceksen razı geleceksin böyle şeylere.”* ifadesi ile bu durumu kabullenmesi, aksi takdirde işçilik yapmaması gerektiğini söylemiştir. Aygül bu durum karşısında; *“Ben razı gelmem.”* diyerek hızlıca oradan uzaklaşmıştır. Aygül'ün bu kararlı ve güçlü duruşu karşısında etkilenen Cemal arkadaşına; *“Hiç Cuma'nın karısı der misin arkadaş?”* demiş, arkadaşı ise; *“Şu eğik kafalı Cuma'nın mı?”* ifadesi ile şaşkınlığını dile getirmiştir. Bu bağlamda Aygül'ün özel alanda olduğu kadar kamusal alanda da hakkını aradığı ve mücadele ettiği söylenebilecektir.

3.2.1.1.7. Kadının Emek Piyasalarında Temsil Ettiği Meslekler ve Özellikleri

Aygül, öncelikle eğitimsiz ve vasıfsız emeğin en çok sömürüldüğü esnek istihdam biçimlerinden ev eksenli çalışmaya dair parça başı üretim içerisinde temsil edilmiştir. Ev eksenli çalışma, yapılan işlerin devamının garanti altında olmaması, sosyal güvence ve iş güvencesinden yoksun çalışma, ürünlerin ortada ancak üretenlerin görünmez olması gibi pek çok sorun teşkil etmektedir (Erdost, 2016:65). Özellikle kadın ve çocuk emeğinin yaygın olarak sömürüldüğü kayıt dışı istihdama dayalı parça başı üretim kapsamında evde kalem parçalarını birleştiren Aygül, birleştirdiği kalem sayısı kadar ücret almaktadır. Çalışma saatleri ve ücreti oldukça esnek olan Aygül'ün sigortası ve sosyal güvencesi olmadığı gibi iş güvencesi de yoktur.

1980 sonrasında Dünya'da ve Türkiye'de uygulanan neoliberal ekonomi politikalarının emek piyasaları için öngördüğü esnekleştirme politikaları, kadınların işgücüne her geçen gün daha fazla katılımıyla sonuçlanmıştır. Kadınların istihdama katılımlarındaki artış ilk etapta olumlu bir gelişme gibi gözükürken, küreselleşme sürecinin olumsuz sonuçları genel manada çalışanları daha özeldir ise kadın çalışanları etkilemiştir. Özellikle çevre işgücünü etkileyen evde çalışma, enformel istihdam, geçici çalışma, standart dışı çalışma gibi yeni istihdam türleri kadınların emek piyasalarında

karşılaştıkları sorunların temelini oluşturmaktadır (Uyanık ve Güler, 2015:28-29). Erkekler ve en çok da kadın çalışanlar için birincil emek piyasasından dışlanmayı, ikincil emek piyasasında enformel olarak taşeron ve fason ilişki ağları aracılığıyla kısmi süreli ve ev eksenli çalışmayı tanımlayan bu süreç, çalışanların ücret ve çalışma koşulları bakımından mağduriyetlerini içerirken aynı zamanda sendikal haklardan ve örgütlenmeden mahrum kalmaları anlamına da gelmektedir. Yapılan pek çok araştırma, bu süreçte kadın emeğinin erkek emeğine göre daha fazla tercih edildiğini ve kadınların daha olumsuz etkilendiklerini açığa çıkarmaktadır. Bu bağlamda emek piyasalarının esnekleşmesi, parçalanması ve kuralsızlaştırılmasının kadın emeğini erkek emeğine kıyasla daha fazla güvencesizleştirdiği ifade edilebilecektir (Kanji ve Menon-Sen, 2001:1). Enformel çalışmadan daha çok etkilenen kadın çalışanların bu sektörde istihdam edilmeleri, kayıtlı kadın istihdamının da düşük oranlarda kalmasına neden olmaktadır. Diğer bir ifadeyle, Dünya geneli ile kıyaslandığında Türkiye’de kayıtlı kadın istihdamının düşük oranda seyretmesinin başka nedenleri de olmakla birlikte en önemli sebeplerinden biri kayıt dışı çalışmadır (Cerev ve Yıldırım, 2017:57).

Aygül, evde parça başı üretimin geçimini sağlamaya yetmemesi üzerine bir diş macunu fabrikasında çalışmaya başlamıştır. 1900’lü yılların başından 1970’li yılların ortalarına kadar tüm dünyada uygulanan ve bant sistemi olarak da adlandırılan Taylorist-Fordist üretim-yönetim sisteminin 1980’li yıllarda Türkiye’de hala uygulanıyor olması, Bir Yudum Sevgi filminde açıkça görülmektedir. Erkeklerin daha çok fiziksel olarak çalıştığı, kadınların ise el becerilerine dayalı olarak emeğini sunduğu fabrikada, erkeklerin ve kadınların tekrara dayalı ve monoton işler yaptığı görülmektedir. Aygül ve diğer kadın çalışanlar, sürekli akan bir bandın etrafında sırayla dizilerek bant üzerinde ardı arkası kesilmeden gelen macunları kutulara koymaktadırlar. Hemen herkesin yapabileceği bir iş olan ve emeğin yabancılaşmasına neden olan macun kutulama için Aygül’e işe girişte kimse eğitim ve vasıf düzeyini sormamıştır. İşe girdiği ilk gün yapacağı işi kavrayan Aygül, başlangıçta çalışma hayatına uyum sağlayamayacağını düşünüp ilk çalışma günü öğle paydosunda ağlasa da paydos dönüşü çalışma arkadaşlarının ve Cemal’in desteğiyle işe uyum sağlamıştır. Kayıt dışı istihdamın en görünür şekillerinden biri olan evde parça başına üretim yapma işine göre

fabrika işçiliği daha düzenli ve geliri artırıcı bir iş olsa da Aygül yine iş güvencesinin olmadığı ve sayısal esnekliğin en yüksek olduğu çevre işçi konumundadır.

Kadınların esnek çalışmayı tercih etmelerinin en önemli nedenlerinden biri ev içi üretim yüklerinin ağırlığı ile birlikte çocukların bakımını üstlenmeleridir. Yapılan bir araştırmaya göre (Kümbül Güler ve Kiren Gürler, 2016:64), 0-5 yaş arası çocuk sahibi olan kadınların işgücüne katılımlarının sınırlı oluşu ile birlikte ücret düzeyleri de daha düşük olmaktadır. Kadının toplumsal cinsiyet bağlamında ev içi üretim faaliyetlerinin başat aktörü olması, aynı zamanda çocuk bakımı konusunda da birincil derecede sorumlu olmalarına neden olmaktadır. Özellikle okul öncesi yaşta çocukların bakımının kadınları özel alanda kalmaya zorlaması, esas olarak kreş hizmetlerinin yetersiz olmasından kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda kreş hizmetlerinin devlet kontrolünde yaygınlaştırılması, kadınların emek piyasalarına tam zamanlı katılımlarını artırıcı bir uygulama olmaktadır. Nitekim Aygül'ün çalıştığı fabrikada sunulan kreş hizmeti, okul öncesi yaşta çocuğu olan Aygül'ün emek piyasalarına katılımının en önemli destekleyicisi olmuştur.

“Gebe ve Emziren Kadınların Çalıştırılma Şartlarıyla Emzirme Odaları ve Çocuk Bakım Yurtlarına Dair Yönetmelik”in 13. md.’sinde, *“Yaşları ve medeni halleri ne olursa olsun, 150’den çok kadın çalışanı olan işyerlerinde, 0-6 yaşındaki çocukların bırakılması, bakımı ve emziren çalışanların çocuklarını emzirmeleri için işveren tarafından, çalışma yerlerinden ayrı ve işyerine yakın bir yurdun kurulması zorunludur. Yurt, işyerine 25 metreden daha uzaksa işveren taşıt sağlamakla yükümlüdür”* (<https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2013/08/20130816-8.htm>, [25.11.2019]) ibaresi bulunmaktadır. Bu bağlamda Aygül'ün çalıştığı fabrikanın oldukça büyük ve çok sayıda çalışanı olduğu söylenebilecektir.

3.2.1.1.8. Filmin Genel Değerlendirmesi

Bir Yudum Sevgi, toplumsal cinsiyet rollerinin baskın olduğu ataerkil toplum yapısında bir kadının var olma mücadelesini anlatmaktadır. Aygül'ün genç ve alımlı olması ile birlikte eşinden boşanmak isteyen ve çalışan bir kadın olması, Aygül'ün toplum tarafından linç edilmesine doğrudan kapı aralamaktadır. Kocasını Cuma'nın

kendisine sahip çıkmaması ile erkekler tarafından gelebilecek her türlü tehlikeye açık hale gelen Aygöl, emek piyasalarına katılma kararı alarak kadın veya erkek fark etmeksizin tüm şimşekleri üzerine çekmiştir. Bu bağlamda toplumun bazı kesimlerince dul ve çalışan kadınlara iyi gözle bakılmadığı ifade edilebilecektir.

Atıf Yılmaz'ın işçileşme olarak adlandırdığı süreci, diğer bir ifadeyle sanayi toplumuna geçişi temsil eden Aygöl, bireysel ve cinsel özgürlüğünü kazanabilmek ve emeğini satarak yaşamını değiştirmek için çabalayan güçlü bir kadın temsili olarak yorumlanabilecektir (Dorsay, 2000:214).

Emek piyasalarına katılan kadınlara iyi gözle bakılmamasının en önemli nedenlerinden biri, kadının ekonomik özgürlüğünü kazanması ile kendi özgürlüğünü de kazanacak olmasıdır. Aygöl, önceleri evde parça başı üretim ile kazandığı para ile kıt kanaat geçinmekte, hatta esnafa hayli borcu olduğu gözükmemektedir. Sefaletin içinde olan Aygöl'ün, kocası Cuma ile evlerini ayırması ve çocuklarını yanına alarak hayatını idame ettirebilmesi, verili durumda mümkün gözükmemektedir. Ancak fabrikaya işe girdikten sonra eski durumuna göre daha iyi ve düzenli bir gelir elde eden Aygöl, Cuma'dan habersiz çocuklarını ve eşyalarını alarak başka bir gecekonduya taşınmıştır. Bu durumu öğrenen Cuma'nın abisi; *"Suyun başını tutmazsan akar gider aslanım. ...Göz göre göre şu fabrikaya kaptırdın karını... Gitme diyemedin."* sözleri ile kadının ekonomik özgürlüğünün kendi özgürlüğünü de getireceğini ve esas olarak bu durumu tehlikeli bulduğunu ifade etmektedir. Filmdeki en mücadeleci kadın temsili olan Aygöl, çalışmaya başladıktan sonra o zamana dek yapamadıklarını gerçekleştirmeyi başarabilmiştir.

Aygöl, esas olarak önce ekonomik özgürlüğünü sonrasında ise cinsel özgürlüğünü elde edebilmiştir. Aygöl temsili, Türk Sineması'nda sıklıkla sunulan, evinde oturan, çalışmayan, kocasının eline bakan ve bu bağlamda kocasının her türlü ihanetini sineye çekmek zorunda kalan aile kadını tipolojisine alternatif bir tip olarak karşımıza çıkmaktadır. Ekonomik özgürlüğün, kocanın her türlü baskı ve sömürüsüne direnebilecek güç vermesi gerçeğinden hareketle, Aygöl de kocasına karşı dik bir duruş gerçekleştirebilmiş ve cinsel özgürlüğünü de kazanmıştır (Kalkan ve Taranç, 1988:123). Aygöl, fahişe olmayan ancak cinselliğini de yaşamaktan çekinmeyen bir kadın

temsildir. Bununla birlikte Aygöl'ün kadınlığına içkin bu dönüşüm, üretim ilişkileriyle değişen cinsellik olarak da nitelendirilebilecektir (Dorsay, 2000:214).

Bu bağlamda Bir Yudum Sevgi filmi, güçlü ve cinselliğini yaşamaktan çekinmeyen bir kadının öyküsü olarak kabul edilmektedir (Kalkan ve Taranç, 1988:106-107). Nitekim kocası Cuma ile evlerini ayıran ve boşanmak isteyen Aygöl, topluma ve toplumsal cinsiyet rollerine direnişin temsili olmuştur.

Bununla birlikte filmde gecekondululuğa içkin arabesk kültür ve kültürel yabancılaşma olguları da ön plandadır. Mahallenin ortasında mangal yapan Hanife'nin kocası bir yandan bangır bangır şarkı dinlemekte, gündüz kapıları ve pencereleri açık olan gecekondulara komşular her an girip çıkmakta, çocuklar çıplak ayak ve kirli kıyafetlerle tüm gün sokaklarda, mezarlıklarda ve çöplüklerde oynamakta, kısacası bir kargaşadır gitmektedir. Kadınların kılık kıyafetleri de yine bu kargaşaya benzer şekilde çok renkli, uyumsuz ve de kent ve kır arasında kalmış garip bir yapıyı temsil etmektedir. Bu gecekondu mahallelerinde arabesk kültür ve kültürel yabancılaşmanın hakim olduğu görülmektedir.

Son olarak kırsalı temsil eden gecekondu halkının kentli kadınlara ve yaşam tarzlarına dair düşüncelerinin oldukça olumsuz olduğu gözlemlenmektedir. Cemal'in, karısı Nezaket'le tartışması üzerine Cemal'in babası; "*Şehirli avratlara benzetemedin karını dimi? Başını k.nı açsa beğenecek miydin ha?*" diyerek kentli kadınların yaşam ve giyim kuşam tarzını beğenmediğini açıkça dile getirmektedir. Zira, Aygöl'ün eşinden boşanmak istemesi ve çalışma hayatına katılması da yine kentli kadınların yapacağı türden davranışlar olarak nitelendirilmesi bağlamında kadın-erkek fark etmeksizin herkes tarafından eleştirilmektedir.

3.2.1.2. Fazilet (1989)

3.2.1.2.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: İrfan Tözüm **Senarist:** Gülin Tokat, Gökay Özgüç **Oyuncular:** Hülya Avşar, Yaman Okay, Merih Akalın, İhsan Yüce, Engin İnal **Yapımcı:** Feridun Kete **Müzik:** Cahit Berkay

3.2.1.2.2. Filmin Öyküsü

Fazilet, küçük yaşlarda ailesi tarafından başka birine evlatlık olarak verilmiştir. Kendisini evlat edinen kadına (Alev) erken yaşlardan itibaren ev içi üretimde ve kamusal alandaki işlerinde yardım eden Fazilet, evlendikten sonra o evden ayrılarak ücret karşılığında çalışmaya ve geçimini bu yolla sağlamaya başlamıştır. Fazilet, evlatlık verildiği günden itibaren Alev'in kentli kimliğine ve yaşam biçimine özenmiş ve yaşı ilerledikçe bu özentisi zaman zaman nefrete dahi dönüşmüştür. Ancak önceleri barındığı, sonraları ise çalıştığı eve ve Alev'e karşı ilginç bir bağımlılık hali de oluşmuştur. İçten içe hırslanan, kimi zaman öfkelenen, kimi zamansa farklı sınıflara dahil olmalarına üzülen Fazilet, sürekli hayaller ve gerçekler arasında gidip gelmektedir. En büyük hayali, evlendikten sonra oturdukları gecekondudan bir apartmana taşınmak ve zengin olmaktır. Fazilet, gün içerisinde hemen her an gördüğü düşlerde kendisini Alev yerine koymakta, sınıf atlamakta ve Alev ile küçük Fazilet arasında yaşananları düşlerinde tekrar yaşarken Alev kimliğine bürünmektedir. Bu bağlamda filmin, esas olarak iki farklı kadın tipolojisi üzerine kurulduğu söylenebilecektir. Farklı sınıflara dahil olan bu iki kadının iki farklı yaşam tarzına sahip olmaları üzerine inşa edilen bu film, vasıflı ve vasıfsız olmak üzere iki farklı kadın çalışan tipi sunmasının yanı sıra kırdan kente göç ve ardından gelen gecekondululuk sorunsalına içkin arabesk kültür, kültürel yabancılaşma ve akrabalık ve hemşerilik ilişkilerine dair izleri yansıtmaktadır. Bununla birlikte eril hegemonyanın baskın olduğu aile yapısı ile birlikte ataerkil kodların kırıldığı kentsel kadın ve erkek kimliğine dair temsiller bir arada yer almaktadır.

3.2.1.2.3. Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri

Filmdeki kadın karakter Fazilet, çocukluğunda bir köy evinde yaşamaktadır. Yoksul bir ailede büyüyen Fazilet'in beş kardeşi vardır. Annesi ve babası, Fazilet'in "hayatını kurtarmak" için onu evlatlık vermek zorunda kalmıştır. Bu kararda, esas olarak Fazilet'in annesinin söz hakkı olmamıştır. Fazilet'i evlatlık almak için gelen akrabaları Hüseyin'e kararlarını babası bildirmiştir. Bu bağlamda patriyarkale içkin eril egemen yapı, hemen ilk sahnede açığa çıkmaktadır.

Fazilet'i evlatlık ve yardımcı olarak yanına alan diğer kadın karakter Alev ise, Fazilet'in aksine kentli kadın kimliğini temsil etmektedir. Kırklı yaşlarda olduğu tahmin edilen Alev, büyük bir apartmanda ve lüks bir dairede yaşamakta, son derece modern ve dekolte denebilecek kıyafetler içerisinde temsil edilmektedir. Alev bekar bir kadın olarak yalnız yaşamakta, flörtleri ve sevgilileri olmaktadır. Alev'in bir kızı vardır ancak filmde babasına dair herhangi bir bilgi verilmemiştir. Alev'in sevgililerinin zaman zaman Alev'le aynı evi paylaştığı görülmektedir. Bununla birlikte sevgilisi olduğu dönemlerde başka erkeklerle telefonda görüşerek flörtleşmektedir. Alev'in sanatla ilgili yüksek bir eğitimi olduğu gözlemlenmektedir. Bale öğretmeni olan Alev, yüksek gelir düzeyine sahiptir.

Filmin ana karakteri Fazilet, çocukluğunun bir kısmını kırsal alanda, bir kısmını kentte geçirmesi bağlamında arada kalmış bir kadını temsil etmektedir. 20-30 yaşları arasında olduğu tahmin edilen ve bir çocuğu olan Fazilet, biyolojik annesinden daha modern olmakla birlikte yine kırsal kesim insanının yaygınlıkla kullandığı kıyafetleri kullanmaktadır. Daha açık bir ifadeyle, kır-kent arasındaki sıkışmışlığı, hal ve hareketlerinin yanı sıra kıyafetlerine de sirayet etmekte, arabesk kültürün etkisiyle karma ve kendine has bir giyim tarzı oluşmaktadır. Filmde, evlatlık alındığı ilk yıllarda Alev'in ödev yaptırmaya çalıştığı sahnelerde gösterilen Fazilet'in ilkokulu tamamladığı, ancak daha yüksek bir eğitiminin olmadığı düşünülmektedir. Kentte yaşayan ancak mekansal olarak kentin çeperinde konumlanan gecekondularından birini mesken edinen Fazilet'in göç sonrasında yaşanan arabesk kültürün ve yabancılaşmanın pençesinde olduğu açıkça gözlemlenmektedir.

Kırdan kente göç eden ve gecekonduyu mesken edinen aileler, özellikle giyim-kuşam konusunda dikkat çekmektedir. Özellikle gündelikçi olarak kentli kadınların yanında çalışan ve onun eskilerini giyen gecekondu kadını, zaman içerisinde kentli kadına özenmekte ve onun giyinişini taklit etmeye çalışmaktadır. Gecekondu bireyler, bir an önce kentle bütünleşmesi gereken “eksik öteki”, yanlış öteki” veya “geri kalmış öteki olarak tanımlanmaktadır (Beklan Çetin, 2013:236). Fazilet de yaşamayı hayal ettiği hayat ve giyim-kuşam tarzı bağlamında bu tanımlamalara uymaktadır.

3.2.1.2.4. Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Cinsel Politika Görünümleri, Ötekileşme, Rızanın Üretimi ve Yabancılaşma

Kırsal kimliği temsil eden Fazilet ve kocası Aziz’in cinsellik deneyimleri, esas olarak Fazilet’in istediği gibi yaşanmamaktadır. Fazilet, esas olarak isteksiz ve demutsuzdur. Aziz’in kaba ve kadın ruhundan anlamayan biri olduğunu düşünmektedir. Aklında hep Alev ve Selim’in veya Alev’e sürekli telefonda kur yapan Korkut’un iletişim biçimleri vardır. Fazilet, kocası Aziz yüzünden kadınlığına ve cinselliğine yabancılaşmış hissetmektedir. Fazilet’in her an her yerde kurduğu hayallerde kendini Alev yerine koyması ve Selim’i sevgilisi olarak düşlemesi, esas olarak başka kadın ve erkek bedenlerini arzuladığını açıkça gözler önüne sermektedir. Tüm bu hayallerde Fazilet, kentli kadın kimliğine bürünmekte, çenesinin altından veya kulaklarının arkasından yarım bağladığı başörtüsünü çıkarmakta, Alev’in kıyafetlerine benzer şıklıkta ve şuhlukta kıyafetlerle dolaşmaktadır.

Filmde kentli özgür kadın olarak temsil edilen Alev ise sahnelerde açıkça gösterilmese de cinselliğini rahatlıkla, evlilik kurumu dışında ve istediği şekilde yaşamaktadır. Hayatındaki erkek Selim, Alev’e yaklaşım biçiminde saygılı, kadının doğasına içkin beğenilme arzusunu ifade ve davranışlarıyla tatmin eden ve Alev’in istediği zaman bu ilişkiyi bitirme hakkına ve gücüne sahip olduğunu bilen ve hissettiren bir erkektir. Fazilet’in Alev-Selim ilişkisinde kıskandığı da esas olarak kadın ve erkeğin eşit konumudur.

Kadının bedeni üzerinden yabancılaşması, Fazilet’in özendiği hayatta kendini açığa çıkarmaktadır. Fazilet’in kurduğu düşler, esas olarak bedensel değişimi

üzerindedir. Kadınlara dair süslenme ölçütleri ve düsturları, kadınları nesne haline getirmekte ve kadının yabancılaşmasına neden olurken bu yabancılaşmanın rıza üretimi, çoğunlukla kadınlar tarafından inşa edilmektedir. Fazilet, Alev'in evini temizlerken onun makyaj malzemelerini kullanmakta, uzun uzun kendini aynada seyretmekte ve Alev'in şuh kıyafetlerini giymektedir. Bununla birlikte Alev dans stüdyosunda ders verirken ofiste telefonlara bakan ve Alev'in tüm isteklerini yerine getiren Fazilet, karşısına Alev'in fotoğrafını koyarak onun gibi makyaj yapmakta ve ona benzeyip benzemediğini kontrol etmektedir.

Toplumda kabul görmek, onaylanmak ve beğenilmek için gösterdikleri çaba ile beden üzerinden yabancılaşmayı kendi rızalarıyla inşa eden kadınlar, bu inşa sürecinde çoğunlukla diğer kadınları ölçüt olarak almaktadır. Fazilet'in Alev ile kurduğu gerilimli ilişki, esas olarak kadınlar arası rıza üretim alanlarının yarıştırlmasından kaynaklanmaktadır. Fazilet'in tüm film boyunca yaşadığı ve Aziz'e yaşattığı gerilimler, temelde ulaşamadığı hayata ve güzellik ölçütlerine sahip olamayışına dayanmaktadır. Fazilet, sık sık olduğu gibi yine geçmişte yaşadığı bir anıyı gözünün önüne getirmiştir. Alev, ona kullanmadığı bir kıyafetini vermiştir. Bu kıyafet, Fazilet'in günlük yaşamda kullanamayacağı bir kıyafetken, Alev bu kıyafeti hemen her yerde giyebilmektedir. Alev kıyafetin Fazilet'e çok yakıştığını söylese de Fazilet bu kıyafeti Aziz'in giydirmeyeceğini ifade etmiştir. Bu durum, De Beauvoir'in ötekileşme ve yabancılaşmaya dair söylemlerini akıllara getirmektedir. Kadın bedenine dair yabancılaşmanın temelinde yatan eril egemenlik, kadının toplumda ve erkek tarafından onay görmesini sağlayacak türden bir süslenmeyi onaylamaktadır. Daha açık bir ifadeyle, kadın bakımsız ve özensiz olduğunda erkek ve toplum tarafından kabul görmezken, dişilik fazla açığa çıkarılır ve kılık kıyafette ölçü kaçırılırsa, bu defa kadın fahişlikle suçlanmaktadır. Fazilet'in Aziz'in bu kıyafeti onaylamayacağını söylemesi, esas olarak yaşadığı çevrenin ve ailesinin ataerkil kodların himayesinde oluşu ile ilişkilidir. Alev'in ataerkil sisteme dair sömürünün ve baskının dışına çıkmış olması ise böyle bir meseleyi gündemine taşımamaktadır. Alev, Fazilet'e göre özgür ve toplumsal cinsiyet rol ve kalıplarının dışına çıkmış bir kadındır.

Fazilet'in yaşadığı bunalımlar, kocası ve Alev'le olan gerilimli ilişkisi ve alt sınıfa dahil olsa dahi kentte kalma isteği, esas olarak kente göçün, ailenin içinde bulunduğu tüm ilişkileri değiştirmesinden kaynaklanmaktadır. Gecekondu ailesi kente gelişi ile birlikte bu yeni verili durumda, artık kendisini köydeki komşularıyla değil, kentin en üst tabakasında yaşayan gruplarla karşılaştırmaktadır. Nitekim Fazilet'in her konudaki tek ölçütü, özgür kentli kadın temsili olan Alev'dir. Göçerler, yeni karşılaştıkları her mekanı ve her kentliyi müthiş bir belleğe depolama yöntemiyle gözlemlemekte, bu bağlamda kentsel yaşamın kendisine daha önce kırdan sunulmayan tüm imkanlarından faydalanmak istemektedir. Gecekondu aileleri, kentin cazibesi karşısında köyüne geri dönmeyi istememektedir. Bu isteksizliğin sebebi, bir ölçüde kent yaşamına yavaş yavaş uyum sağlamış olması, bir diğer nedeni de geleceğe dair büyük umutlar içinde oluşudur. Bununla birlikte köyde umut bağlayacakları ve özledikleri herhangi bir şey de kalmamıştır (Kongar, 2015:590-591).

Kadının beden, annelik ve cinsellik üzerinden yabancılaşması, esas olarak küçük bir kız çocuğuyken başlamaktadır. Kadının evlilik kurumu içerisinde er ya da geç ama en iyi haliyle erkenden yer alacağı ve geleceğin anne adaylığı kendisine sıklıkla hatırlatılmaktadır. Çocukların erken yaşlarda kendi aralarında oynadıkları oyunlar dahi göz önüne alındığında, kız çocukları anne rolünü üstlenmekte, bebek bakmakta, ütü, yemek ve temizlik yapmaktadır. Bu ve benzeri pratiklerle ve söylemlerle geleceği baştan kurgulanan kız çocukları, ilk başta kendi yaşayacağı hayata yabancılaşmaktadır. Fazilet'in geçmişte Alev'e Aziz'le evlenmek istemediğini söylemesi ve bu isteksizliğe karşı Alev'in söylemleri, Fazilet'in başka çaresi olmadığını ve hayatının kurgulandığını açıkça göstermektedir. Fazilet Aziz'le evlenmeden önce Aziz, Alev'in evinden Fazilet'i sıklıkla aramakta ve evlenmek için ısrar etmektedir. Alev bu aramalardan birine şahit olarak Fazilet'e ne düşündüğünü sormuştur. Fazilet ise aslında istemediğini ve Aziz'in kendisine çok kaba geldiğini ifade etmiştir. Bunun üzerine Alev, Aziz'in zamanla olgunlaşıp değişeceğini ve namuslu biri olmasının yeterli olduğunu söylemiştir. Bununla birlikte Fazilet'in daha iyisini bulamayacağını da eklemiştir. Bu durumda Alev'in kendisi için kabul edemeyeceği bir erkekteki söylem ve davranış biçimlerini Fazilet'e uygun görmesi, sınıfsal farklılıklarını bir kez daha açığa çıkarmaktadır. İlaveten, er ya da geç yapılacak olan evlilik, Fazilet için bir gereklilik olarak

dayatılmaktadır. Fazilet'in kurduğu hayallerden birinde Fazilet'in evlenmek istememesi üzerine ortaya çıkan Alev; *“Elbette evleneceksin, koca kız oldun. Artık bu evde kalman yakışık almaz. Hem daha da iyisini de bulamayacağına göre.”* demektedir. Fazilet ise; *“Hem de nasıl bulurum. Hep engelledin beni. Bir sen varsın dünyada sanki.”* diyerek sınıfsal farklılıklarından dolayı Alev'e karşı çocukluğundan beri biriken öfkesini açığa çıkarmaktadır. Alev ise Fazilet'in zaten bildiği ve öfkesini üzerine inşa ettiği sınıf farkına bir kez daha vurgu yaparak; *“Tabi, kim oluyorsun ki sen? Basit bir köylü kızı, bir besleme, hizmetçi...”* demektedir.

Fazilet, Alev'le olan gerilimini ve özendiği yaşamı sık sık Aziz'e de yansıtmaktadır. Aziz, Fazilet'in kırsal ve kentsel kimlik arasındaki sıkışmışlığını, kimi zaman anlamlandıramayarak, kimi zamansa sinirlenerek bastırmaya çalışmaktadır. Fazilet'in yaşamlarını beğenmeyişi ve bir üst sınıfa çıkma arzusu, bir gece gecekondularının bahçelerinde otururlarken; *“Aziz, biz ne zaman apartmanda oturacağız?”* sorusuyla açığa çıkmıştır.

Kırdan kente göçen pek çok aile gibi Fazilet ve Aziz'in kırdan kente gelişleri de esas olarak keyfi bir sebepten değil zorunluluktan kaynaklanmıştır. Başka seçenekleri olmadığı için doğdukları mekanı terk etmek zorunda kalan göçerler, kentin ışıltılı yaşamı karşısında ilk etapta ürkek ve kaygılı bir tavır sergilerken, zaman içinde burada hafızalarına aldıkları kente ve kentleşmeye dair her yeni durumun daha da iyisine ulaşma hevesine kapılmaktadır Bu bağlamda kentin yerleşik sahiplerinden daha büyük umutları ve beklentileri oluşmaya başlamaktadır (Kongar, 2015:591). Nitekim Fazilet'in hırsları, Alev'in yaşantısına benzer bir hayat sürme ve apartmanda oturma isteği bu sebepten kaynaklanmaktadır.

3.2.1.2.5. Kadının Aile Kurumu ile İlişiselliği ve Kadına Yönelik Şiddet Görünümleri

Fazilet de kendi biyolojik ailesine benzer şekilde ataerkil kodların yoğun olduğu bir aile kurumu içinde temsil edilmektedir. Ancak kurmuş olduğu aile, bazı yönlerden kendi biyolojik ailesinden farklılaşmaktadır. Biyolojik ailesi altı çocuk sahibi iken Fazilet'in yalnızca bir çocuğu vardır. Kimi zaman kocasına karşı dirençli bir tutum

gösterebilen Fazilet, ev içi kararların alınmasında zaman zaman etkili olabilmektedir. Nitekim Alev; *“Aman Fazilet sanki pek dinlersin de Aziz’in sözünü, sen aklına eseni yaparsın eğer istersen.”* demektedir.

Kırsal kadın kimliğini temsil eden Fazilet, pek çok konuda söz sahibi ve kendi kararlarını verebiliyor gibi gözükse de aile içi ilişkilerde erkek egemenliği açıkça göze çarpmaktadır. Nitekim Aziz; *“Ben senin kocanım, döverim de severim de.”* ifadesi ile şiddet eğilimini ve ataerkil ideolojinin şekillendirdiği kadın-erkek ilişkilerine dair davranış biçimini açığa çıkarmaktadır.

Bununla birlikte, Aziz’in, kadını istediği zaman sevip istediği zaman şiddet gösterebileceği hususu, yalnızca söylemde kalmamaktadır. Fazilet’e artık işe gitmeyeceğini ve Alev’in yanında çalışmayı ertesi günden itibaren bırakacağını söyleyen Aziz’i dinlemeyen Fazilet, işe gitmek üzere hazırlanmaktadır. Bu hazırlığı gören Aziz; *“O eve gitmeyeceksin demedim mi sana? Gitmeyeceksin.”* diye bağırırken gideceğini söyleyen Fazilet’e tokat atmış ve yatağa düşürmüştür. Aziz, evden giderken de döndüğünde kendisini orada bulacağı konusunda Fazilet’i tehdit etmiştir.

Bu bağlamda erken yaşta evlenen kadınların yalnızca eğitim ve vasıf gerektiren kayıtlı istihdam dışında kalmadığı, aile içi şiddete maruz kalma risklerinin de oldukça arttığı görülmektedir (Kaya, 2016:38).

Alev ise Fazilet ve biyolojik annesinin aksine aile kurumu ile ilişkisi en zayıf olan kadın temsilidir. Alev’in kendisiyle yaşayan bir kızı olmasına rağmen filmde babasının kim olduğu gösterilmemiştir. Bununla birlikte Alev’in boşanmış olduğu veya ne zaman boşandığı ile ilgili de bir bilgi yoktur. Alev’in bir sevgilisi olmasına rağmen tüm film boyunca hiç gösterilmeyen ancak telefonla sürekli arayan Korkut isimli birinden bahsedilmektedir. Alev, kendisine arkadaşlıktan öte bir niyetle yaklaşan Korkut’u açıkça reddetmezken ve zaman zaman onunla da flörtleşmektedir. Bununla birlikte, Alev’in sevgilisi Selim de ataerkil kodlardan çoğunlukla sıyrılmış gözükmektedir.

Kentli kadın kimliği temsili Alev'in hayatındaki erkekler, Alev'e karşı ruhsal, fiziksel veya cinsel şiddet eğilimi içerisinde değildir. Alev, şiddet içeren hiçbir sahnede yer almamıştır.

3.2.1.2.6. Kadının Toplumsal Cinsiyet Rollerini Bağlamında Özel Alan ve Kamusal Alan Görünümleri

Fazilet, Alev'in evine evlatlık olarak gelmesine rağmen, esas olarak bu gelişin adı, karın tokluğuna bir eve sığınmak olmuştur. Bu sığınma ile Fazilet yedirilir, giydirilir ve okula gönderilirken aslında esas işi, Alev'in ev içi üretimini karşılıksız olarak yerine getirmek olarak kurgulanmıştır. Fazilet, Aziz'le evlendikten sonra kendi gecekonduarında kalmaya başlamış ve marjinal bir iş olan gündelikçilik veya yardımcılık adı altında yerine getirdiği görevleri bir ücret karşılığında yapmaya başlamıştır. Bu bağlamda Fazilet, özel alan ve kamusal alan bağlamında üç farklı mekanda gösterilmektedir. Bunlardan ilki ücret karşılığı çalıştığı Alev'in evi, ikincisi Alev'in bale dersi verdiği dans stüdyosu, üçüncüsü ise karşılıksız ve görünmeyen emeğini sunduğu kendi gecekonduarıdır.

Ev içi emek ve evlatlık kurumu ilişkisi değerlendirildiğinde, öncelikle evlatlık adı altında edinilen çocuğun hangi çerçeve içinde yeni bir aileye verildiğinden bahsetmek gerekmektedir. Evlatlıklar, orta ve üst sınıf ailelere evlat edinilmiş gibi getirilen ancak getirildikleri ailelerle yasal ve/veya biyolojik bir ilişkileri olmayan çocuklardır. Bu çocuklar, çoğunlukla öksüz veya yoksul, kırsal kesim ve gecekonduarlardan gelen kız çocuklarından oluşmaktadır. Hayırseverlik adı altında yoksul çocukların korunmasına yönelik başka bir haneye getirilen özellikle erken yaşta kız çocukları, ev işlerini ücretsiz yapmak amacıyla evleninceye kadar çalıştırılmaktadır. Evlatlık kurumunun hayırseverlik kısmı ise kız çocuklarının en azından ilköğretim eğitimi almaları, kentin olanaklarından faydalanmaları ve daha iyi bir gelecek sunulması ile açığa çıkmaktadır. Ancak tüm bu amaçlar çoğunlukla gerçekleştirilememektedir. Yoksul ve kırsal hanelerden gelen kız çocukları, toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin gelenekleri devam ettirerek evdeki ücretli veya ücretsiz yedek işgücü ordusu olarak kalmaktadır. Neticede evlatlık kurumu; çocuk işgücü, göç ve ev içi emek ilişkilerinin kayıt dışı olması gibi üç kesişim noktası ortaya çıkarmaktadır (Toğrul, 2017:183-184,

191). Nitekim Fazilet'in evlatlık verilme ve edinilme gerekçeleri ile sonrasında devam eden yaşantısı gözlemlendiğinde, tam olarak yukarıda bahsi geçen çerçevede gerçekleştiği görülmektedir.

Fazilet, Alev'in evinde cam silerken, toz alırken, ev süpürürken, Alev'in verdiği siparişleri teslim alırken, telefonla kuru temizleyiciyi ararken, Alev'e gelen telefonları cevaplarırken, misafirlere hizmet ederken ve Alev'e masaj yaparken görüntülenmektedir. Fazilet, Alev'in özel işleri de dahil olmak üzere neredeyse tüm işlerini yapmaktadır. Gün içerisinde yapacağı işler, Alev'den gelen talimatlar doğrultusunda şekillenmektedir.

Fazilet, Alev'in işyeri olan dans stüdyosunda da sıklıkla görüntülenmektedir. Alev ders verirken Fazilet de yanından ayrılmamaktadır. Alev'in ofisinde gelen telefonları cevaplamakta, Alev'in ders aralarında veya ders çıkışlarında verdiği talimatlara göre çalışmakta, örneğin kuru temizleyiciyi arayıp kıyafetlerin ne zaman hazır olacağını sormaktadır.

Fazilet'in karşılıksız ve görünmeyen emeğini sunduğu kendi gecekonduları, görüntülendiği üçüncü ve son mekandır. Fazilet kamusal alanda sıklıkla gösterilirken, en az kamusal alandaki kadar özel alanda da emeğini sunarken görüntülenmektedir. Yemek hazırlarken, sofrayı kurup toplarken, çamaşır asarken, kızı Çiğdem'i yıkarken, saçını tararken ve giydirirken sıklıkla gösterilen Fazilet'e karşın kocası Aziz'in ev içi üretimle ilgili tek bir iş dahi yaptığı görülmemiştir. Bu bağlamda Fazilet'in çifte mesai veya diğer bir ifadeyle ikinci vardiya yaptığı söylenebilecektir. Fazilet, sabahları bir yandan mutfakta kahvaltı hazırlarken bir yandan Çiğdem'e seslenmekte ve kızının hazırlığını yapması için koşturmaktadır. Tüm bu sabah koşturması içinde Fazilet işe geç kalma tedirginliği içinde bir yandan ev içi üretimi gerçekleştirmekte, bir yandan da üretken emeğini sunacağı işyerine gitmek üzere kendisi hazırlanmaktadır. Tüm bu telaş içerisinde ise Fazilet'e yardımcı olan kimse yoktur. Eril hegemonyanın tahakkümü altındaki aile kurumu içerisinde kadının asli görevlerinden kabul edilen ev içi üretim ve aile bireylerinin bakım faaliyetleri, filmde de açıkça kadınla özdeşleştirilmiştir. Fazilet, özel alanda yaptığı işleri bir karşılığı olmadan yapar ve emeği üretken kabul

edilmezken, benzer işleri Alev'in evinde yaptığında emeği üretken kabul edilmekte ve karşılığında bir ücret almaktadır.

Fazilet'in kocası Aziz'in, kadının üretken kabul edilen emek piyasasına katılmasına rağmen ev içi üretimde görev üstlenmeyişi, esas olarak toplumda yaygın görülen bir davranış biçimidir. Erkekler ev içi üretime konu olan ütü, çamaşır veya temizlik, garsonluk ve aşçılık gibi işleri ücret karşılığında emek piyasalarında yaptıklarında bu işler erkek işi olarak kabul edilmektedir. Ancak aynı erkeklerin evde aynı işleri üstlenmemesinin tek nedeni, ev içi üretimin gelir getirmemesinden kaynaklanmaktadır (Erdost, 2016:73). Zira kadının doğasında bulunduğu inanan ev içi üretime olan yatkınlıkları, gelir getirdiği zaman erkeklerde de görülmektedir.

Filmdeki kentli kadın temsili Alev ise, özel alanda görüntülediği sahnelerde çoğunlukla işe veya gezmeye gitmek için hazırlanırken görüntülenmektedir. Bu esnada Fazilet'in gün içerisinde yapması gerekenleri sıralamaktadır. Alev, kamusal alanda da sıklıkla gösterilmektedir. Dans stüdyosunda çocuklara bale öğretirken görüntülenen Alev, ders aralarında Fazilet'e isteklerini iletmeye devam etmektedir.

3.2.1.2.7. Kadının Emek Piyasalarında Temsil Ettiği Meslekler ve Özellikleri

Fazilet, evlatlık kurumu içerisinde değerlendirilse de anne-baba-çocuk ilişkisi içerisinde bir konumda değildir. Kendisini evlatlık alan Alev'in tüm özel işleri ile birlikte ev içi üretimini Fazilet gerçekleştirmektedir. Vasıf ve eğitim gerektirmeyen, sigortasız, güvencesiz, esnek ve yardımcı işlerde, diğer bir ifadeyle marjinal işlerde temsil edilen Fazilet'in esas olarak bir mesleği yoktur. Bu bağlamda Fazilet, çevre işçi konumunda değerlendirilebilecektir.

Türkiye'de kadınların en çok sağlık, eğitim, tekstil, gıda sektörlerinde ve gündelikçilik veya temizlik işleri olarak adlandırılacak ev işlerinde istihdam ettiği görülmektedir. Fazilet'in Alev'in evindeki konumu da esas olarak ev işlerinden gündelikçilik olarak adlandırılabilir. 1980 sonrasında hizmet sektörünün yükselişiyle birlikte kadınların istihdama katılımlarının artma eğiliminde olduğu ifade edilirken bir yandan da düşük çalışma standartları sonucu sigortasız, güvencesiz,

örgütsüz, düşük ücretli, çalışma zamanı belirsiz ve çalışma koşulları kötü olan kayıt dışı sektörler yükselişe geçmiştir (Doğan, 2016:56). Enformel işgücünün, başlangıçta gelişmekte olan ekonomilere özgü geçici bir durumu ifade ettiği düşünülse de 1970’li yıllarda enformel sektör kavramıyla ilk kez tarım dışı ekonomik faaliyetlerde formel ve enformel ayrımı yapılmıştır. Enformel sektör, formel istihdamdan dışlanan işgücü fazlasının yasa ile düzenlenmemiş geçimlik ekonomik faaliyetleri olarak görülmüştür (Erdut, 2005:12).

Enformel çalışma, esas olarak kırdan kente göç edenlerin kayıtlı sektörlerin kısıtlı iş yaratma kapasitesinden dolayı bu sektörde iş bulamayanların yaşamlarını idame ettirebilmek için yürüttüğü ekonomik faaliyetleri tanımlamak için kullanılmaktadır. Başlangıçta bu sektörün ve bu sektörde istihdam etmenin kayıtlı sektöre geçene kadar basamak olarak kullanıldığı düşünülse de enformel sektörün kalıcı hale geldiği genel olarak kabul görmüştür (Charmes, 1990’dan aktaran Cerev ve Yıldırım, 2017:59). Enformel sektörün kalıcı hale gelmesi pek çok açıdan olumsuz sonuçlanmaktadır. Türkiye, gelişmiş ekonomilerle kıyaslandığında enformel çalışmanın oransal büyüklüğü dikkat çekici bir hale gelmiştir. Özellikle kadınlarda çok yüksek düzeyde görülen enformel çalışmanın etkileri ve sonuçları çok boyutludur. Kadınlarda yaygın olarak görülen enformel çalışma maddi açıdan doğrudan sigortasız çalışan kadına ve ailesine zarar vereceği gibi dolaylı olarak devlet ve topluma zarar vermekte, iç içe geçmiş ekonomik ve sosyal sorunlara neden olmaktadır. Enformel çalışma kadınlar açısından sosyal güvencesizliği ve yoksulluğu kalıcı hale getirirken işverenler arasında da haksız rekabete neden olmaktadır. Bununla birlikte devletin vergi gelirlerini azaltıp bütçe açıklarına sebep olmakta, gelir dağılımı adaletsizliğini körüklemekte, çalışma hayatında verimliliği düşürmekte ve sosyal güvenlik sisteminin aktüel dengesini bozmaktadır (Cerev ve Yıldırım, 2017:74)

Türkiye’de kadınların enformel sektörde yoğunlaşmasının en önemli nedenlerinin başında kadınların eğitim ve vasıf düzeylerinin düşük oluşu, işverenlerin kadın çalışanlara dair bakış açısı ve toplumsal cinsiyet rollerinin ağırlığı nedeniyle ev içi sorumluluklarından feragat edememeleri sebebiyle tam gün çalışmak istememeleri

gelmektedir. Fazilet temsili bahsi geçen özelliklere sahip olması nedeniyle enformel sektör içerisinde yer almaktadır.

TÜİK kendi hesabına çalışan gündelikçilere 2012 yılından beri “İdari ve Destek Hizmet Faaliyetleri” altında yer vermektedir. Bu faaliyet kolunda çalışanların %63,8’inin kayıt dışı olduğu, daha açık bir ifadeyle herhangi bir sosyal güvenlik kapsamında olmadıkları ifade edilmektedir. Bu bağlamda istihdam kalıcı, yükselmeye açık ve anlamlı bir çalışma perspektifi sunmamaktadır (Kaya, 2016:36).

Alev ise eğitim ve vasıf gerektiren bir meslek olan bale öğretmenliği ile temsil edilmektedir. Bir kuruma bağlı çalışmadığı düşünülen Alev, kendi özel stüdyosunda ders vermekte, çalışma saatlerini ve koşullarını kendisi belirlemektedir.

Filmde, kadınların demografik özellikleri ve emek piyasalarına katılımları bağlamında tam tamına bir zıtlık söz konusudur. Fazilet ve Alev, iki farklı kadın tipolojisini temsil etmektedir. Fazilet, kolaylıkla işe alınıp işten çıkarılabilecek ve emek piyasalarında sayıca daha fazla olan iş güvencesinden yoksun çalışan grubunu temsil etmektedir. Bu durum, Fazilet’in düş kurduğu zamanlarda garip davranışlarda bulunmasından rahatsız olan Alev’in, bu davranışların devam etmesi halinde ertesi günden itibaren kendisi ile çalışmayacağını ifade etmesi ile de açığa çıkmaktadır. Fazilet’in işine son verilmesi, bu kadar kolay gerçekleşebilecektir.

Alev ise vasıflı ve emek piyasalarında sayıca daha az bulunan emeği (çekirdek) temsil etmektedir. Bu bağlamda Alev’in icra ettiği mesleği benzer bir eğitim almayan birinin yapması mümkün değildir.

Fazilet ve Alev temsillerinin çalışma koşullarının farklılığı, kadının emek piyasalarına katılımının farklı düzeylerde gerçekleştiğini göstermektedir. Bunlardan ilki, düşük nitelikli veya niteliksiz işlerde, güvencesiz ve kötü çalışma koşullarında düşük ücretle çalışmadır. Bu kadınlar çoğunlukla eğitimsiz, bir yandan ev içi üretimin başat aktörü olma özelliğini sürdürürken bir yandan da aile kurumu dışında yer alıyorsa gelir getirici rolü üstlenmekte, aile kurumu içerisinde yer alıyorsa erkeğin gelir getirici rolüne aldığı düşük ücretle katkı sağlamaktadırlar. Kadınların emek piyasalarına katılmalarının bir diğer biçimi ise kadının nitelikli, yarı nitelikli, eğitilmiş, daha iyi

çalışma koşullarında ve çoğu zaman güvenceli ancak toplumsal cinsiyet rolleriyle uyumlu işlerde çalışmaları şeklinde gerçekleşmektedir. Bu işler insan ilişkileri temeline dayanan ve duygusal emek talep eden hizmet sektöründeki eğitim, sağlık, sosyal hizmetler ve müşteri hizmetleri gibi alanlardır. Bahsi geçen işlerde çalışanlarda aranan niteliklerle, kadının toplumsal cinsiyet rolleri arasında sıkı bir ilişki olmakla birlikte bu işler kadın egemen işler olarak tanımlanmaktadır (Özen, 2016:134). Nitekim Fazilet bahsi geçen ilk çalışan grubunu, Alev ise ikinci çalışan grubunu oluşturmaktadır.

3.2.1.2.8. Filmin Genel Değerlendirmesi

Fazilet filmi, 1980 sonrasında toplumsal cinsiyet bağlamında Türkiye’de kadın çalışanların sunumu ile ilgili önemli veriler sağlamaktadır. Film, öncelikle evlatlık kurumuna içkin yapıyı gözler önüne sermektedir. Fazilet’i evlat edinen Alev, Fazilet’in barınmasına ve eğitim almasına destek olmasına rağmen, Fazilet’i esas olarak küçük yaşlarda ücretsiz emek olarak çalıştırmaktadır. İleriki yaşlarda evlenmesi ile birlikte evini ayıran Fazilet, Alev’in evinde ve işyerinde ücretli emek olarak çalışmaya devam etmiştir. Bu bağlamda evlatlık kurumuna dair bir sömürü düzeni ortaya çıkmaktadır. Bununla birlikte Fazilet’in küçük bir kız çocuğu olarak ev içi hizmet karşılığında evlatlık verilmesi, Fazilet’in ve hatta annesinin onayı dışında gerçekleşmiştir. Bu kararın verilmesinde ailenin reisi sıfatıyla baba etkili olmuş, bu bağlamda filmde ataerkil ideolojinin hakim olduğu aile yapısı sunulmuştur. Evlilik, annelik ve bedene içkin tüm kararlarda küçük yaştan itibaren yönlendirilen geleceğin kadın adaylarının yaşamları boyu deneyimleyecekleri pratikleri, esas olarak aileleri ve toplum belirlemektedir. Bu bağlamda kadının yabancılaşması, öncelikle küçük bir kız çocuğuyken kendisine seçme şansı verilmemesi ile başlamaktadır. Kadın, her şeyden önce kendi hayatına yabancılaşmaktadır. Fazilet’in tüm yaşamı ilk olarak babası, sonra ise evlatlık alan Alev tarafından “evlenmezsen toplum ne der?” dayatmasıyla şekillendirilmiştir.

Fazilet filmi, esas olarak iki farklı çalışan kadın tipolojisi sunmaktadır. Toplumsal cinsiyet bağlamında kadının özel ve kamusal alandaki tezahürleri; kırsal-kentsel, vasıflı-vasıfsız, eğitilmiş-eğitimsiz ve eril hegemonya-eşitlik ikilikleri üzerinden sunulmuştur. Fazilet; kırsal kimliği, eğitimsiz ve vasıfsız emeği, çevre işçiyi, özel ve

kamusal alanda yabancılaşmış bireyi, ev içi üretimin başat aktörü konumunu, aile kurumuna bağlılığı ve eril hegemonyanın tahakkümü altındaki kadını temsil etmektedir. Alev ise; kentli kimliği, eğitilmiş ve vasıflı emeği, çekirdek işçiyi, aile kurumundan ve ev içi üretimden feragat etmiş ve eril hegemonyanın tahakkümünden sıyrılmış bir kadını temsil etmektedir. Bu bağlamda filmin iki kutuplu kadın kimlikleri üzerine inşa edildiği söylenebilecektir.

Fazilet filmindeki en baskın tema, esas olarak iki farklı sınıfa ait kadının içsel gerilimlerine ve kadınların yabancılaşmaya dair rızayı nasıl ürettiklerine dairdir. Fazilet, beden üzerinden Alev'e benzeme çabası içerisinde kendi ruhuna ve bedenine yabancılaşmaktadır. Toplumun ve erkeklerin görmek istediği kadın bedenine dair politikaları içselleştirmiş olan Alev'e özenerek kendi rıza üretim alanını inşa eden Fazilet, her anlamda yabancılaşma yaşayan ve mutsuz bir kadın temsilidir. Kızı Çiğdem'le iş dönüşü el ele yürüyen Fazilet'in düşündükleri, esas olarak filmin iki farklı kadın kimliği ve iki farklı yaşam ikiliği üzerine inşa edildiği tam manasıyla açığa çıkmaktadır: *“Nasıl bir hayat bu? Fazilet mutlu değil. Alev mutlu. Fazilet neden değil? Neyi var Fazilet'in? Alev'den çirkin, Alev'den aptal mı? Fazilet mutlu olmak istiyor. Mutlu olmak. Alev gibi. Nasıl? Nasıl? Nasıl?...”*.

Son olarak, filmdeki kentli kadınların hizmet sektöründe vasıflı emek dışında kalan çalışanlara karşı bakış açısı da oldukça dikkat çekicidir. Alev ve arkadaşı Necla, temizlik ve benzeri işlerde çalışanlar ile sekreterlik gibi hizmet sektörü çalışanlarının hepsini, kocalarını ellerinden alacak bir tehdit olarak görmekte, hemen hepsi fahişlikle suçlanmaktadır. Bununla birlikte hizmet sektörü çalışanları ile bir erkeğin birlikte olma ihtimalini “düşmek” olarak nitelendirmektedirler. Alev'in arkadaşı Necla, kocası ile ilgili Alev'e sürekli dert yanmakta ve; *“Etrafında kadın olsun yeter, güzellikmiş asaletmiş aramaz. Sekreterine, hizmetçisine kadar. Bıktım vallahi insan hizmetçisine kadar düşer mi?”* demektedir. Bu bağlamda asaletin, kentli ve üst sınıfa mensup kadınların tekelinde olduğu düşünülmektedir. Bunları duyan Fazilet ise, kentli kadın kimliğine karşı daha da bir bilenmekte ve sınıf atlama çabası için elinden geleni yapmaktadır.

3.2.2. Türk Sineması'nda 1990-1999 Yılları Arasında Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Çalışan Kadın İmgesi

Türk Sineması'nda 1990-1999 yılları arasında toplumsal cinsiyet bağlamında kadın emeğine dair gözlem yapabilecek 2 film seçilmiştir. Bu filmler Bir Kadın (1991) ve Düş Gezginleri (1992) filmleridir.

3.2.2.1. Bir Kadın (1991)

3.2.2.1.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Ümit Efekan **Senarist:** Nevin İnanç **Oyuncular:** Hülya Koçyiğit, Tarık Tarcan, Orçun Sonat, Meltem Savcı, Özkan Yılmaz, Ferdi Akarnur, Mesut Çakarlı **Yapımcı:** Selim Soydan **Müzik:** Melih Kibar

3.2.2.1.2. Filmin Öyküsü

İki çocuklu dul bir kadının hayatını idame ettirebilmek için kamusal alandaki mücadelesi ile özel alanda eril egemen zihniyetin dayatmalarına, karşı duruş sergilemesini merkeze alan bir filmidir. Bununla birlikte özel alanda eril tahakkümün dayatmalarıyla karşılaşan Füsün karakteri, özel alanda reddedilen erkek karakterlerin kamusal alandaki müdahalelerine de maruz kalmaktadır. Diğer bir ifadeyle özel alandaki eril zihniyet kamusal alana da taşmaktadır.

3.2.2.1.3. Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri

Filmdeki ana karakter Füsün, 40'lı yaşlarda iki çocuklu ve dul bir kadındır. Füsün kendi ayakları üzerinde durabilen, eğitilmiş ve vasıflı kentli özgür kadın temsili olarak değerlendirilebilecektir. Gelir düzeyinin iyi olduğu düşünülen Füsün, modern bir evde çocuklarıyla birlikte yaşamaktadır. Çalıştığı gazetenin patronu Tayfun ve sonrasında tanıştığı Doktor Serdar'la flört etmeyi denemiş ancak ataerkil kodlarla donatılmış bu erkeklerle anlaşamayıp yalnız yaşamaya ve kendi ayakları üzerinde durmaya devam etmiştir.

Filmdeki diğerk kadın karakter Jale de Füsun gibi eğitimli ve vasıflı bir kadındır. 35-40 yaş aralığında olduğu tahmin edilen Jale bekar dır. Füsun’un karşı dairesinde oturan Jale de kentli özgür kadın temsili olarak değerkendirilebilecektir.

3.2.2.1.4. Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Cinsel Politika Görünümleri, Ötekileşme, Rızanın Üretimi ve Yabancılaşma

Füsun temsili, her ne kadar toplumsal cinsiyet rollerinin kendisini kuşatmasına ve bu konuda rıza üretimine karşı duruş sergilese de eril zihniyet kendisine sıklıkla dayatmalarda bulunmaktadır. Bu dayatma, daha çok özel alanda ve ilişkilerinde açığa çıkmaktadır. Eğitimli ve vasıflı olduğu gözlemlenen erkek temsilleri Füsun’un güçlü ve emek piyasalarına katılan bir kadın olmasını yadırgamakta, mesleğini bırakıp ev içi üretimle meşgul olduğu takdirde kendisiyle evlenmek istediklerini söylemektedirler. Bu bağlamda toplumsal cinsiyet rollerinin toplumsal bir inşa süreciyle gerçekleşmesinden hareketle, eril zihniyetin eğitimli-eğitimsiz, vasıflı-vasıfsız, genç-yaşlı hemen her erkekte yerleşik hale geldiği söylenebilecektir. Nitekim Füsun’un çalıştığı gazetenin patronu Tayfun ve Doktor Serdar, kadını ikincil bir tür ve öteki olarak görerek ev içi üretimin başat aktörü olduğunu açıkça vurgulamaktadır.

Bu vurgulardan biri, çocuğu hastalanan Füsun’un, çocuğunu her zaman olduğu gibi tek başına hastaneye götürmesi ve ameliyat ettirmesinden sonra görülmektedir. Füsun’un tek başına geç saatte hastaneye gittiğini öğrenen Tayfun oldukça şaşırılmış ve bu duruma bozulmuştur. Bununla birlikte üniversitede bir öğrencisinin “kadın” temalı bir makale yarışması olduğunu söylemesi ve katılması yönündeki ısrarı karşısında heyecanlanan Füsun, yoğun çalışma temposu arasında bir de o yarışma için çalışmaktadır. Füsun’un kamusal alandaki başarısı ve güçlü duruşu Tayfun’u açıkça rahatsız etmiştir. Bu durum Füsun, Tayfun ve Füsun’un gazetede ki şefi arasında geçen diyalogda açıkça görülmektedir:

***Tayfun:** Neden bana haber vermedin? Atlar gelirdim birlikte götürürdük.*

***Füsun:** Ne bileyim ben yıllardır hep bir başıma çözdüm bütün sorunlarımı.*

***Şef:** Madem gittin bari hastaneden telefon etseydin Tayfun’a.*

***Tayfun:** Tabi, hemen gelirdim. O saatte tek başına dönmek zorunda kalmazdın.*

Fusun: Sağol, bir taksiyle döndüm işte.

Tayfun: Bu kadar gerekli miydi dönmen?

Fusun: Evet, çünkü yarışmaya katılmak için başka şansım yoktu.

Tayfun: Çok mu istiyordun yarışmaya katılmayı?”

Fusun’un yarışmaya katılmasını, hatta daha da ötesinde çalışmasını istemeyen Tayfun, Fusun’un yarışmayı kazanmasını ve ödül almasını da hoş karşılamamıştır. Yine bu durum, sonuçların açıklanmasından sonra aralarında geçen diyalogda açıkça görülmektedir:

“Fusun: Bir ödül kazanmam neden seni bu kadar rahatsız etti?

Tayfun: Evet, ne gereği vardı? Sabahlara kadar çalışman, kendini zorlaman?

Fusun: Nasıl yani?

Tayfun: Aslında ben senin çalışmanı da istemiyorum. Tabii evlendikten sonra.

Fusun: Yani şimdi hem evlenme teklif edip hem de evde otur mu diyorsun?

Tayfun: Evet senin iki, benimse bir çocuğum var. Evinde oturup onları yetiştirmeni, evinin kadını olmanı istiyorum.

Fusun: Yani şimdi sen çocuklara bakıcı mı arıyorsun yoksa bütün sorunlarını birlikte paylaşacağın bir kadın, bir arkadaş mı? Hangisi?”

Fusun ve Tayfun arasında geçen bu konuşma, aralarında oluşacak kadın-erkek ilişkisini neredeyse başlamadan bitirmiştir. Fusun Tayfun’un yaklaşımını yadırgamakla birlikte dik duruşunu sürdürmüş, gazetede ve üniversitedeki işine dört elle sarılmaya ve üretmeye devam etmiştir. Sonrasında tanıştığı Doktor Serdar başlangıçta eril zihniyetin kalıplarından sıyrılmış gibi gözükse de o da zamanla Tayfun’la benzer isteklerde bulunarak kadının kamusal alanda yerinin olmadığını ifade etmiş, kadını bir nesne ve öteki olarak görmeye devam etmiştir. Bu durum Fusun ve Serdar arasında geçen diyalogda açıkça görülmektedir:

“Serdar: Benimle evlenir misin? Yanıtını hemen vermek zorunda değilsin. Şimdi gerçekten o röportaj için gidecek misin ta oralara?”

Füsun: Hazırlıklar tamamlansın tabi. Ama birçok sorunu halletmem gerekiyor bu arada. Ya mutlaka bir kadın ya da pek bir şey kalmadı sömestr tatilini bekleyip çocukları annelere yollayabilirim. Bir çözüm de bu.

Serdar: Peki ama bu kadar şart mı o röportajı yapman? Hiç mi konu yok bu koca İstanbul'da?

Füsun: Nasıl yani? Bunca zaman düşünüp hazırlandığım, bir yığın araştırma yaptığım projemden vaz mı geçeyim?

Serdar: Yani.

Füsun: Ama neden?

Serdar: Kendin de diyorsun bütün bunları yapabilmen için önce asli görevlerine bir çözüm bulman, biçimlemen gerekiyor. Bu kadar zorlanmak kadının doğasına aykırı. Hormonal dengesini bozar.

Füsun: Bu çok ayrımcı bir tavır.

Serdar: Hiç de değil. Bu söylediklerim gerçekte çok bilimsel. Ayrıca niye tepki gösteriyorsun ki? Çocuklarının başlarına koymak için bir kadın düşünüyorsun da o evde ailenin asıl kadınının bulunması gerektiğini, doğrusunun bu olduğunu niye kabul etmiyorsun? Şahsen ben kadını evde isterim.

Füsun: Ama ben gazeteciyim, görevim nedeniyle...

Serdar: Görevin nedeniyle de olsa alıp başını ikide bir uzak kentlere gitmeni hoş göremem.

Füsun: Gerçekten mi? Sen Ağrı Dağı'na tırmanmaya kalksan nasıl heyecanlanır desteklerdim.

Serdar: Beraber olduktan sonra ben de desteklerim. Ama düşün ki ameliyattan çıkıyorum ya da iki günlük nöbetten, yorgun argın eve geliyorum bir not: 'Acele bir röportaj attırıp geleceğim, haftaya görüşürüz'. Bağışla ama böyle bir şey benim için çok zor.

Füsun: Çözüm?

Serdar: Çözecek olan sensin. Sen bilirsin."

Füsun-Tayfun ve Füsun-Serdar arasında geçen diyaloglarda açıkça görüldüğü üzere kadının nesne olarak görülmeye devam etmesine istinaden kamusal alandaki varlığı rahatsız edici kabul edilmekte ve kadının asli görevinin özel alanla sınırlı olduğu

sıklıkla kendisine hatırlatılmaktadır. Füsun ise eril tahakkümün tüm dayatmalarına rağmen rıza üretimine katkıda bulunmayarak dik duruşunu sürdürmektedir.

3.2.2.1.5. Kadının Aile Kurumu ile İlişiselliği ve Kadına Yönelik Şiddet Görünümleri

Füsun dul bir kadındır. Türk Sineması'nda emek piyasalarına katılan özellikle de vasıflı kadınların yalnızlıkla cezalandırılmaları geleneğine bağlı kalınarak yalnız bir kadın olarak temsil edilmiş ve erilleştirilmiştir. Genel manada güçlü ve dik bir duruş sergileyen Füsun, tüm bu tutumuna rağmen zaman zaman yorgun düşüyor gibi gözükmektedir. Nitekim annesiyle telefonda konuşurken; *“Anne, bir insanın kocasıyla 40 yılı aşkın bir süre bir arada yaşaması nasıl bir duygu acaba?”* diyerek yalnız bir kadın olarak yaşamanın ağırlığını hissettiğini vurgulamış ve çoğunlukla güçlü gösterilen Füsun ağlamıştır.

Yalnız kadınların aile kurmalarının hem kişisel hem toplumsal olarak daha iyi olacağını Füsun'un alt kat komşusu yaşlı bir kadın olan Şadiye de; *“Kimim kimsem yok bir başımayım işte. Yarın seninkiler de gitti mi okuyup yazdıkların yetmez. Can yoldaşı başka olur, sen sen ol iyi bir adamsa sakın kaçırma.”* sözleriyle vurgulamaktadır.

Filmde Füsun'a yönelik şiddet görünümleri, hayatı Füsun'la paylaşmak isteyen erkeklerin toplumsal cinsiyet rollerine olan bağlılıklarından kaynaklanmaktadır. Eğitimli ve entelektüel bir birikime sahip olarak temsil edilen erkekler, eril zihniyetin kalıplarından sıyrılamamış ve Füsun'un en temel haklarından olan çalışma hakkının evlenmeleri halinde ortadan kalkması gerektiğini ifade etmişlerdir. Kadının evlendikten sonra kamusal alanda yer alması yerine özel alanda kalarak ev içi üretim faaliyetlerini yürütmesi gerektiğini vurgulayan erkekler, Füsun'a psikolojik şiddet uygulamakta ve fazla özgür olduğunu ima etmektedirler.

Eril egemenliğin özel alana dair müdahaleleri kamusal alanda da açığa çıkmaktadır. Nitekim Tayfun, kendisini reddeden Füsun'u kamusal alanda cezalandırarak madenler hakkında hazırlayacağı yazı dizisini başkalarına vermiştir. Madenler hakkındaki yazısı için uzun süre hazırlık yapan ve başka bir kente röportaja gitmeye niyetlenen Füsun ise bu duruma hem şaşırılmış hem de oldukça üzülmüştür.

3.2.2.1.6. Kadının Toplumsal Cinsiyet Rollerini Bağlamında Özel Alan ve Kamusal Alan Görünümleri

Fusun kamusal alanda oldukça aktif bir kadın temsilidir. İ. Ü. Basın Yayın Yüksekokulu'nda öğretim üyesi olan ve ders veren Fusun, akademik kimliğinin yanı sıra çalıştığı gazetede de oldukça faaldir. Gazetede “Kadınların Çalışma Alanları” ile ilgili bir köşe yazısı yazan Fusun, pek çok kadınla röportaj yapmaya gitmekte, gazetede masa başında çalışırken görüntülenmekte, üniversiteye derse giderken ve eğitimle ilgili işleri yürütürken gösterilmektedir. Gazetede yayınladığı röportajlar için çekilecek fotoğraflarda bir öğrencisinden destek alan Fusun, aynı öğrencisinin ısrarı ile katıldığı bir yarışmada “Toplumumuzda Kadının Yeri ve Kadına Yaklaşım” konulu makalesiyle ödül almıştır. Özel alandan daha çok kamusal alanda gösterildiği söylenebilecektir.

Fusun özel alandaki ev içi üretim faaliyetlerinin küçük bir kısmı ile çocuk bakım faaliyetlerini yürütmekte, bununla birlikte gazete için çekilen fotoğrafları basmak için kapattığı evin bir odasında kamusal alana dair işleri de yürüttüğü gözlemlenmektedir. Bununla birlikte özel alanda da çoğunlukla masa ve daktilo başında görüntülenmektedir. Özel alanda ev içi üretime dair pek çok iş gündelikçi bir kadın tarafından yapılmaktadır. Gündelikçi kadının işi bırakmasıyla birkaç kez ev içi üretimde gösterilen Fusun, ev içi üretim faaliyetlerini yürütürken görüntülenmiş ancak bu işe acil bir çözüm bulması gerektiğinden ve kamusal alandaki işlerinin yoğunluğundan bahsetmiştir.

3.2.2.1.7. Kadının Emek Piyasalarında Temsil Ettiği Meslekler ve Özellikleri

Fusun temsil edildiği gazetecilik mesleğinde, kadınlar ile ilgili röportajlar yapmakta ve yazılar yazmaktadır. “Kadınlarımızın Yeni Meslekleri” başlıklı köşe yazısında; “Herkesin senelerdir; ‘Bu erkek işidir’ dediği işleri yapan pek çok kadın vardır.” ifadelerini kullanmakta, bununla birlikte daha derinlemesine görüşmeler yaparak çalışmasını bir yazı dizisi haline getirmek için röportajlara gitmektedir. Bunlardan biri, Türkiye’deki ilk kadın makinist ile yaptığı röportajdır:

“Fusun: Ülkemizin trenlerdeki ilk kadın makinistisiniz. Sizinle röportaj yapabilir miyiz?

Makinist: Tabi, memnun olurum. Yıldız Üniversitesi Meslek Yüksekokulu Demiryolu İşletmeciliği Bölümünü bitirdim. Mezun olur olmaz da Haydarpaşa 1. Bölge Müdürlüğü’ne makinist olarak atandım.

Fusun: Ne gibi tepkiler aldınız? Yani insanlar sizi ilk gördüklerinde neler dediler? Daha da önemlisi siz neler hissettiniz?

Makinist: Alışık olmadıklarından olacak herhalde ilk işe başladığım zaman meslektaşlarım (erkek) çok şaşırdılar. Yadırgadılar. Ama sonra yardımcı olmak için hepsi seferber oldu.

Fusun: Ya siz?

Makinist: Burada çalışmaktan çok mutluyum. Mesleğimi çok seviyor ve ilerlemek istiyorum.

Fusun: Sizin (erkek makinist) söylemek istediğiniz bir şey var mı?

Makinist (Erkek): Artık trenlere de bayan eli değdi. Eskiden aklıma bile gelmezdi. Ama bir kızım var, şimdi düşünmüyor değilim. Baba mesleğini sürdürsün isterim.”

Türkiye’nin ilk kadın makinisti ile birlikte Türkiye’nin ilk ağır vasıta ehliyeti olan kadın şoförle röportaj yapan Fusun, gazetede ki şefine çekilen fotoğrafları gösterirken; “*O Pırpır Perihan. Gaz dağıtıyor tankeriyle. Türkiye’nin ilk ağır vasıta ehliyeti olan kadın şoförü. Bir röportaj daha var. Bu da Türkiye’nin ilk kadın makinisti Seher Hanım.*” diyerek bir sonraki röportaj için kadın çalışanların olduğu bir erkek kuaförüne gitmiştir:

“Fusun: Sakal tıraşı da yapıyorsunuz demek ki?

Kuaför: Evet efendim.

Müşteri: Hem de usturayla.

Fusun: Siz de korkmadan oluyorsunuz?

Müşteri: Mecburen. Cilt yumuşak, sakal sert. Önceleri haysiyetime dokunuyordu sakalı bir tazeye teslim etmek ama sonunda kabullendik. İnsan nelere alışmıyor ki hanımefendi.”

Fusun'un gazetede ki köşe yazısı dizisinin "Kadınlarımızın Yeni Meslekleri" ve katıldığı yarışmada ödül aldığı makalesinin "Toplumumuzda Kadının Yeri ve Kadına Yaklaşım" başlıklarını taşıdığı düşünüldüğünde, hem gazetecilikte hem de akademik çalışmalarında feminist ideolojiyi merkeze aldığı görülmektedir.

Türkiye'de her geçen gün eğitilmiş ve vasıflı kadın sayısı artmakla birlikte, bu oran hala erkeklerin gerisindedir. Bununla birlikte kadınların eğitim sektöründe sayıca artma eğiliminde olduğu da bilinmektedir. Ancak yine de Türkiye'de yükseköğretimde cinsiyet bazında 2019 yılı rakamlarına bakıldığında, 18722 erkek profesöre karşın 8758 kadın profesör, 9735 erkek doçente karşın 6408 kadın doçent, 22503 erkek doktor öğretim üyesine karşın 17526 kadın doktor öğretim üyesi bulunmaktadır (YÖK Bilgi Yönetim Sistemi, <https://istatistik.yok.gov.tr/>, [29.11.2019]). Bu bağlamda yükseköğretimde kadın istihdamının erkek istihdamının gerisinde olduğu sonucu ortaya çıkmaktadır. Fusun, eğitim ve vasıf gerektiren bu meslekte sayıca daha az bulunan kadınlardan biri olması ve mesleğin gerekleri bağlamında çekirdek işçi olarak değerlendirilebilecektir.

Fusun'un öğretim üyesi kimliği ile ilgili zorlukları yansıtan bir araştırma sonucu ise oldukça dikkat çekicidir. Bu zorluk esas olarak duygusal emeğin cinsiyet ayrımındaki yerinden kaynaklanmaktadır. Pek çok işte kadınlardan beklenen duygusal yoğunluğun aynı işi yapan erkeklerden beklenmediği ifade edilmektedir. Örneğin profesörlerin duygusal emek süreçleri üzerinde yapılan bir çalışmaya göre (Bellas, 1999'dan aktaran Man ve Selek Öz, 2009:81), öğrenciler kadın akademisyenlerden daha yakın ve sıcak bir ilgi beklemekte, bu beklentileri karşılanmadığında ise onlara yönelik acımasız bir tavır takılmaktadırlar. Bununla birlikte beklentilerini karşılamayacak şekilde davranan erkek akademisyenler için ise herhangi bir davranış değişikliğinde bulunmamaktadırlar.

Fusun'un gazetecilik kimliği ile ilgili yaşadığı pek çok zorluk da bulunmaktadır. Bu zorlukların başında yoğun çalışma temposu, veri toplamak için başka kentlere gitme gerekliliği, erkekler tarafından fazla eril bir meslek olarak değerlendirilmesi ve mesleğin kadın çalışana yönelik şiddete kapı aralayan yapısı ve mesaisiz bir iş olması gelmektedir. Bununla birlikte akademisyenlik de esas olarak

mesaisiz bir meslek olarak değerlendirilebilecektir. Nitekim Füsun her iki meslek gereği de çoğunlukla özel alanda gece yarısına kadar masa başında çalışırken görüntülenmektedir.

Filmdeki diğer kadın karakter Jale doktordur. Bu bağlamda eğitilmiş ve vasıflı olan Jale temsili çekirdek işçi olarak değerlendirilebilecektir. Çoğu zaman nöbette olduğu gözlemlenen Jale'nin de çalışma temposunun yoğun olduğu görülmekte ve Jale için de mesai kavramı geçerli olmamaktadır.

3.2.2.1.8. Filmin Genel Değerlendirmesi

Film, Füsun temsiliyle genel manada eğitilmiş, vasıflı ve güçlü bir kadının bir erkeğe maddi ve manevi bir bağımlılık hissetmeden ayakta kalabileceğini yansıtmaktadır. Bununla birlikte Türkiye'de erkek işi diye bilinen mesleklerdeki ilk kadın çalışanlar hakkında çalışmalar yürüten Füsun aracılığıyla Türkiye'de cinsiyetçi kalıpları kıran diğer güçlü kadın temsilleri de ele alınmıştır.

Film hakkındaki en önemli eleştiri noktası ise kameranın eril bakış açısı ile ilgili olacaktır. Füsun hem akademik hem gazetecilik kimliğiyle feminist çalışmalar yürütür ve özel alandaki ilişkilerinde de bu ideolojiyi merkeze alırken oğlu için yaptığı sünnet düğünü çelişkili bir durum yaratmaktadır. Filmde fallusun sembolik gücüne ve önemine oğlu aracılığıyla sıklıkla atıf yapılırken böylesine güçlü kadın temsillerini yansıtan bir filmin bu yönü, yönetmenlerin her ne kadar feminist ideolojiyi benimseseler de eril zihniyetten tam anlamıyla kurtulamadıklarını göstermektedir. Nitekim 1980 sonrasında feminist ideolojiyi merkeze alan filmlerin hemen hepsindeki ortak eleştiri noktası bu bağlamda gerçekleşmektedir.

3.2.2.2. Düş Gezginleri (1992)

3.2.2.3. Filmin Künyesi

Yönetmen: Atıf Yılmaz **Oyuncular:** Meral Oğuz, Lale Mansur, Deniz Türkali, Selçuk Özer, Yaman Okay, Sema Çeyrekbaşı, Tarık Günersel, Oktay Sözbir
Senarist: Atıf Yılmaz, Yıldırım Türker, Osman Çallı **Yapımcı:** Atıf Yılmaz **Müzik:** Selim Atakan

3.2.2.3.1. Filmin Öyküsü

Film, çocukken arkadaş olan Nilgün ve Havva'nın yıllar sonra karşılaşması ve birlikte bir hayat kurlmaları üzerine inşa edilmiştir. Bu karşılaşma, doktor Nilgün'ün görevi gereği genelevdeki kadınları muayene etmeye gitmesi ve seks işçisi Havva'yı görmesi ile gerçekleşmiştir. Taşrada kadına yönelik eril tahakkümün izlerinin açıkça sürülebildiği filmde LGBT konusu da işlenmiş ancak toplumsal cinsiyet bağlamında kadının özel ve kamusal alanda uğradığı şiddet daha vurgulu anlatılmıştır. Nilgün'ün kocası dışında cinsel deneyim yaşamamış olmasından kaynaklanan cinsel açlığı ile erkeklerle para karşılığı birlikte olan Havva'nın cinsel pratiklerden bıkmışlığı, iki kadının arasında yaşanacak duygusal bir ilişkinin başlangıcı olacaktır.

3.2.2.3.2. Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri

Nilgün, iyi bir ailede ve İstanbul'da yetişmiş, eğitilmiş ve vasıflı bir kadındır. Eşinden boşanan ve çocuğu olmayan Nilgün, modern giyimli ve bakımlı bir kadın olmasının yanı sıra entelektüel bir birikime sahiptir. Zorunlu hizmet için geldiği taşrada bir yıl görev yapacak olan Nilgün, 2 katlı, bahçeli ve eşyalı bir ev tutarak burada yaşamaya başlamıştır.

Havva⁴⁶ ise Nilgün'ün aksine yoksul ve de eğitimsiz bir ailede yetişmiştir. Babası arabacı olan Havva, genelevde yaşamını sürdürmekte, çalışırken seks işçilerine içkin kılık kıyafet ve makyajla görüntülenmektedir. Günlük yaşamda taşralı bir

⁴⁶ Havva, ismini kimlikte Melike olarak değiştirmiştir. Ancak genelevde çalışırken Anjelik ismini kullanmaktadır.

görüntüsü olan Havva, uyumsuz ve arabesk kültüre dair kılık kıyafetleri tercih etmektedir. Nilgün'ün aksine eğitimi ve entelektüel bir birikimi yoktur ve cahildir.

3.2.2.3.3. Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Cinsel Politika Görünümleri, Ötekileşme, Rızanın Üretimi ve Yabancılaşma

Nilgün, dul bir kadın olması sebebiyle günlük yaşantısında sıklıkla eril şiddete maruz kalmaktadır. Bu bağlamda kendisine nefes alacak alan bırakılmayan Nilgün, kadın kimliği ile sürekli ötekileştirilmektedir. Kadın olduğu ve özellikle de dul olduğu kendisine sıklıkla hatırlatılırken, erkeklerin günlük hayattaki davranış biçimlerini kendisinin yapmaya hakkı olmadığı eril zihniyet tarafından sürekli vurgulanmaktadır.

Nilgün'ün özel alanda olduğu gibi kamusal alanda da sıklıkla tacize uğradığı veya kadın olması sebebiyle ötekileştirildiği görülmektedir. Zira kendisinden önce geneleve muayeneye giden erkek doktorun kadınlara iyi davranmadığı gerekçesiyle görevin Nilgün'e devredilmesi, ilk başta şaşkınlık yaratmıştır. Kendisini başhekimin beklediğini söyleyen hemşire Nilgün'e; *“Olacak iş değil ya, bizim başhekim sağ olsun biraz... ..Tuhaf yani. Başka kimin aklına gelirdi geneleve kadın doktor yollamak?”* diyerek mesleklerin cinsiyeti olduğu kabulü gibi meslekler içinde yürütülen görevlerin de cinsiyetinin olduğunu açıkça ifade etmektedir. Nilgün dahi; *“Beni mi diyorsun yani? Sanmam, başka bir şey için çağırmıştır.”* ifadesi ile şaşkınlığını dile getirmiştir. Nilgün, kendisini çağıran başhekimin odasına gittiğinde başhekim Nilgün'e; *“Yani şimdi sen rahatsız olmam mı diyorsun bu işten?”* diyerek Nilgün'ün tepkisini ölçmeye çalışmıştır. Karşılığında Nilgün ise; *“Bilmem, ben de doktorum. İsterseniz bir deneyelim.”* diyerek tereddütle görevi kabul etmiştir. Bu bağlamda benzer işleri yürüten kadınlar ve erkeklerden kadınların bazı durumlarda o görevi yapabileceği konusunda endişe doğduğu görülmektedir. Doktor Erol, görevi yürütürken ne kendisi ne de başhekim tarafından böyle bir kararsızlık yaşanmamıştır. Bu durum, profesyonel mesleklerde, esas olarak gerektiği kadar profesyonel olunamadığını ve cinsiyetlerin devreye girdiğini göstermektedir. Bu bağlamda erkeğin asıl kişi, diğer bir ifadeyle özne, kadının ise nesne konumundaki öteki olduğu bir kez daha açığa çıkmaktadır.

Bununla birlikte genelevde çalışan seks işçilerine yönelik bir ötekileştirme ve şiddet de açıkça görülmektedir. Nilgün'den önce geneleve muayeneye giden Doktor Erol'un, muayene esnasında kasıtlı olarak kadınların canını yaktığını ve hakaret ettiğini söyleyen eski seks işçisi Şefika öncelikle; *“Buralara pek kadın doktorlar göndermezler de, şaşırdım biraz.”* demiş sonrasında ise kendilerine kadın veya erkek olarak yaklaşılmasından ziyade insan olarak yaklaşılmadığını ifade etmiştir. Yaptıkları iş, kendilerini eril şiddete daha da açık hale getirmekte ve başka mesleklerdeki kadınlardan daha fazla ötekileştirmektedir. Bu durum, zaman içerisinde seks işçilerinin kendi kimliklerine yabancılaşmalarına neden olmaktadır.

Seks işçilerine yönelik aşağılama, horlama ve toplumun dışına itme pratikleri eril zihniyetin açığa çıkardığı klişeler olmakla birlikte Millet, esas olarak fahişeyi ve ona biçilen kötü yazgıyı cinsel tabuların belirlediğini ifade etmektedir. Ancak her anlamda fahişelerin öncelikle insan olarak nitelendirilmesi gerektiğini belirten Millet, esas olarak meseleye farklı bir yerden yaklaşarak dünyanın en eski mesleği olarak kabul edilen fahişeliğin ana kaynaklarının neler olduğunu sorgulamaktadır. İlkçağlardan bu yana çeşitli dönemlerde var olan, teknolojik ve ekonomik gelişmelerle giderek kabuk değiştiren ve kurumlaşan fahişeliğin günümüz koşullarında neden yapıldığını araştıran Jecguard'a göre, Paris'te fahişelik yapan 100 kadından 55'inin bu işi para için yapmaktadır (Özgüç, 1988:45-46). Bu bağlamda özellikle vasıfsız ve çaresiz kadınların bu yolu tercih ettiği sonucu ortaya çıkmaktadır.

Nilgün, Havva ile dertleştikleri bir esnada, mesleği ve saygın konumu sebebiyle esas olarak kadınlığının içkin bir yabancılaşmanın içine girdiğini itiraf etmiştir. Nilgün; *“Ben kocamdan başkasıyla yatmadım biliyor musun? Ona da yatmak dersin. Hep tecavüze uğruyormuş gibi hissedirdim kendimi. Boşandıktan sonra da dul bir kadını ya, heriflerin akıllarından geçeni bakışlarından okuyordum. ...Sen hiç olmazsa birileriyle yatıyorsun. ...Ben onu da yapamıyorum.”* sözleriyle cinsel açlığını ve yaşadığı travmayı dile getirmekte, neredeyse Havva'yı kıskanmaktadır. Havva, Nilgün'ün bu söylemlerinden rahatsız olmuş ve; *“Madem o kadar istiyorsun yap. Kim engel olacak ki sana?”* diyerek Nilgün'ün içinde bulunduğu duruma dair daha fazla itirafta bulunmasına zemin hazırlamıştır. Nilgün; *“Kendim. Doktorum ya. Saygın*

görünmek zorundayım ya. Öyle bellettiler Allah'ın belaları. Genelev doktorluğuna talip olmam da meraktan. İlk gün bayağı etkilendim biliyor musun? O erkeklerin istekli bakışları, laf atışları. Sizin hayatınıza imrendiğimi fark ettim. Birden kendimden ürktüm.” sözleriyle hayatı boyunca biriktirdiği eril ve toplumsal baskının etkisiyle içindekileri kismaktadır. Esas olarak mesleğinin ve saygınlığının, erilleşmesi ile devam edebileceğini ifade eden Nilgün'ün, yaşadığı evlilikle birlikte toplumun kendisine biçtiği roller de hayatına ve kendisine yabancılaşmasında başat aktör olmuştur. Tüm bu sebeplerle Nilgün, cinselliğini keşfedememiş ve pek çok şeyi deneyimleyememiştir. Konuşmanın devamında Havva'nın eril şiddetten bıktığı ve kendisine duygusal olarak yaklaşacak birine ihtiyaç duyduğu, Nilgün'ünse dul bir kadın olmasına rağmen evliliğinde dahi isteyebileceği bir cinsel pratik yaşayamamış olmasının açıklığı açığa çıkmıştır. Bu doğrultuda birbirlerine sığınacakları bir ilişkinin başlangıcının temelleri atılmıştır.

Türk Sineması'nda önceleri kadının kadına sığınması olarak ortaya çıkan ve sonrasında giderek eyleme dönüşen lezbiyen ilişkiler, Düş Gezginleri'ne kadar bu ilişkilere yapılan göndermeler biçiminde temsil edilirken (Özgüç, 1988:106-112), bu filmde ilk kez oldukça cesur sahneler ve söylemler dikkat çekmektedir.

Nilgün'ün mesleği ve Havva'nın yaptığı iş, esas olarak yabancılaşmalarının başat aktörü olmuştur. Nilgün'ün yaptığı mesleğin saygınlıkla özdeşleştirilmesi, saygınlığın ise cinselliğini arzuladığı gibi yaşayan kadınlarda bulunmayacağı dayatması, kendi rızası olmaksızın eril şiddete maruz kalacağı bir alan inşa etmiştir. Havva'nın yaptığı iş ise, kadın bedenini ve ruhunu eril şiddete doğrudan açık hale getirmesinden dolayı Havva'yı hayatına, bedenine ve ruhuna yabancılaştırmıştır. Bu bağlamda kadın cinselliğinin baskı sebebiyle hiç yaşanamaması ile iş haline gelerek fazla yaşanması, esas olarak iki ayrı kadını aynı yabancılaşma duygusu içine itmektir.

3.2.2.3.4. Kadının Aile Kurumu ile İlişkiselliği ve Kadına Yönelik Şiddet Görünümleri

Filmdeki ana karakter Nilgün, dul bir kadındır. Türk Sineması'nda profesyonel mesleklere sahip olan kadınların aile kurumu içerisinde temsil edilmemesi veya mutsuz

bir ailede temsil etmesi geleneğine bağı kalınarak, Nilgün de aile kurumu içerisinde sunulmamıştır.

Havva da benzer şekilde aile kurumu içerisinde temsil edilmemiştir. Seks işçisi olan Havva, mesleğinden dolayı bambaşka bir hayat tarzına sahiptir.

Filmde, Nilgün ve Havva İstanbul'a taşındıktan sonra komşuları olan Olay da aile kurumu içinde temsil edilmemiştir. Arkeolog olan ancak bir süredir resim ile uğraşan Olay, evini stüdyo olarak kullanmakta ve tablolar yapmaktadır. Özgür ve aykırı bir kişiliği olan Olay, yalnız yaşamaktadır. Bu bağlamda profesyonel mesleklere sahip olan kadınların klasik temsili olan yalnızlık, Olay için de geçerli olmuştur.

Nilgün'ün mecburi hizmet için gittiği kasabada dışı Necdet'in Nilgün'le ilgilendiğini fark eden başhekimin ifadeleri, aile kurumuna bakış açısını açıkça gözler önüne sermektedir. Necdet'in, oğlunu Nilgün'e muayeneye getirdiği bir gün başhekim odaya girmiş ve Necdet'i görünce Nilgün'le ilgili imalarda bulunmuştur. Necdet gittikten sonra Nilgün'e; *"Evllenme teklifi mi? ...Şuraya yazıyorum, 10-15 güne kalmaz görücü gelir sana."* demiştir. Nilgün ise; *"O hatayı bir defa yaptım yeter."* sözleriyle bir kez daha evlilik düşünmediğini ifade etmiştir. Başhekim ise aşk evlilikleri yerine mantık evliliklerinin yapılması gerektiğinin altını çizmiş; *"Aşk evliliği idi herhalde? Aşk evliliğinde iş yok. Oğlanın sümsüklüğüne bakma. Ailenin etrafta çok geniş toprakları var. ...İzmir'de, İstanbul'da hanlar, apartmanlar..."* diyerek aile kurumunun esas olarak bir işbirliği olduğunu ima etmiştir.

Başhekimin en başından beri Nilgün'e karşı tutumu ve aile kurumu ilgili ifadeleri, erkeklerin eğitimli ve vasıflı ya da entelektüel birikime sahip olmalarına rağmen, içinde buldukları toplum ve ataerkil ideoloji sebebiyle kadına dozu farklı olmakla birlikte geleneksel anlayışla bakmayı sürdürdüğünü göstermektedir. Erken yaştan itibaren biyolojik cinsiyetleri yüzünden farklı yetiştirilen çocuklar, bu yetişme biçimi sebebiyle kadını toplumsal ve psikolojik baskılarıyla kuşatmaktadırlar (Öztürk, 2000:18).

Nilgün ve Havva, kasabadaki baskıya daha fazla dayanamayarak İstanbul'a gittiği zaman Nilgün'ün muayenehane açmak için paraya ihtiyacı olmuş, eskiden beri

kendisine ilgi duyan Faruk'tan borç para istemiştir. Nilgün'ün annesi oldukça zengin olan Faruk'u işaret ederek; *“Faruk'la evlen kurtul diyorum ama anlamıyor ki.”* diyerek başhekim gibi evliliğin esas olarak bir anlaşma ve toplumsal cinsiyet rollerinin ağırlığından kurtulmanın bir yolu olduğunu ifade etmektedir. Bu bağlamda toplumdaki kadın ve erkeklerin evlilik ve aile kurumunu kadınlar için tek çıkış yolu olarak gördükleri söylenebilecektir.

Filmde kadına yönelik eril şiddet görünüşleri, hem fiziksel hem de psikolojik olmak üzere pek çok kez açığa çıkmaktadır. Öncelikle Nilgün'ün dul bir kadın olması, Nilgün'ü kasabanın erkekleri tarafından tacize açık hale getirmektedir. Mecburi hizmet gereği geldiği kasabada görev yapacağı sağlık ocağına gitmeden önce müdür olduğu düşünülen Esat'la görüşen Nilgün, Esat'ın; *“Peki eşiniz, çocuklarınız?”* sorusu üzerine; *“Çocuğum yok, eşimden de ayrıldım.”* demiştir. Bu durumun Esat'ı memnun ettiği, Esat'ın gülümseyerek *“Yaa.”* demesinden ve beden dilinden açıkça anlaşılmaktadır. Nilgün ve Esat arasında bu konuşma gerçekleşirken odaya iktidar partisi ilçe başkanı Nafiz girmiştir. Esat Nafiz'e, Nilgün'ün ev işini yalnızca onun çözebileceğini düşündüğünü söylemiştir. Nafiz de Nilgün'ü beğenmiştir. Nilgün, sağlık ocağına gitmek üzere odadan ayrıldığında Esat Nafiz'e göz kırparak; *“Ne diyorsun?”* demiş, Nafiz de; *“Hoş kadın, bizim evlerden biri de boş duruyor ama?”* diyerek karısının ve çevrenin yanlış anlayacağını ima etmiştir. Çünkü Nafiz'in başka kadınlarla ilişkisi sıkça duyulmaktadır. Bunun üzerine Esat; *“Aması da ne Mir'im? ...Benim üstüme atıverirsin olur biter, yenge de ses çıkaramaz o zaman. Zavallı dul bir kadın. Sen ben de sahip çıkmazsak, dimi ya?”* ifadesi ile dul bir kadının aynı zamanda bir av olarak algılandığını açıkça ifade etmektedir. Bir kadının kocasının olmaması, özellikle daha önceden bir evlilik geçiren sonrasında yalnız yaşaması, kadını “zavallı” yapmaktadır. Bu zavallı tasvirinin altında, esas olarak yardım adı altında açığa çıkan “eril faydacılık” yatmaktadır.

Eril faydacılığın arka planında yatan iktidarın cinsiyeti de yine dikkat çekici bir husustur. Kasabaya adım atar atmaz Nilgün'ü dul, yalnız ve güzel bir kadın olması sebebiyle hemen taciz edenler, iktidar partisi temsilcisi ile bir kurum müdürüdür. Bununla birlikte başhekim ve aralarında bir ilişki olduğuna dair dedikodular çıkan dışçı

Necdet de meslekleri bağlamında kasabanın kalburüstü insanları olarak nitelendirilebilecektir. Taşrada bu tarz meslekler, halkın gözünde yönlendirici ve de neredeyse iktidarla eş değer olarak algılanmaktadır. Bu bağlamda eril zihniyetin tepeden başlayan tezahürleri en aşağıya kadar nüfuz etmekte, diğer bir ifadeyle kadının her anlamda sömürülmesi, esas olarak iktidar sahipleri tarafından başlatılmaktadır. Bu tepeden başlayan taciz ve şiddet durumu, aşağıya doğru yayılmakta, halk da kendini bu tacize ortak olmak konusunda desteklenmiş hissetmektedir. Nitekim Nilgün, evinin penceresinden örtü silkelerken kapıda oturan genç-yaşlı tüm erkeklerin Nilgün'e bakmaları ve taciz etme cesaretleri, esas olarak iktidarın cinsiyetinden kaynaklanmaktadır.

İktidardan halka, yalnız bir kadına yönelik eril şiddet açığa çıkarken bunun bir diğer ayağı ise çıkan dedikodularla kendini göstermektedir. Kasabada dışçılık yapan Necdet'in karısı ölmüş, 2 çocuğuyla yalnız kalmıştır. Bir piknikte Necdet'in çocuğu düşüp yaralanınca yarasını tedavi eden Nilgün'le bir iki kelime konuşması, çevresindekilerin dul bir kadın hakkında dedikodu çıkarması için yeterli olmuştur. Nitekim başhekim Nilgün'e; *"Dedikodu aldı yürüdü, haberin olsun. Seninle bizim Necdet için. Oğlan geçen yıl karısını kaybetti ya. Sen de kocandan ayrılmışsın. ...Aslında ben de düşünmedim değil. Necdet iyi çocuktur. Yani bir gün evlenmeyi düşünürsen..."* diyerek dul ve yalnız bir kadının hareketlerine biraz dikkat etmesi gerektiği ve bir kadının yalnız kalması yerine uygun bir erkekle karşılaşınca evliliği düşünmesinin iyi olacağı konusunda uyarılarda bulunmuştur.

Genelevdeki muayene sırasında Havva'nın çok hasta olduğunu görüp evine getiren Nilgün, ilk andan itibaren kasabadaki tüm erkeklerin ve kadınların şiddetine maruz kalmıştır. Evin kapısından girecekleri ilk anda meraklı bakışlar içerisinde olan halk ve iktidar, kendisini rahat bırakmayacaktır. Havva; *"Beni buraya getirmekle iyi etmedin, tanılırsa senin için iyi olmaz."* diyerek Nilgün'ü uyardıysa da Nilgün, boşvermesini söylemiştir. Nitekim başhekim de kısa bir süre sonra Nilgün'ü uyarılmış, Nilgün ise zaruri bir durumla karşı karşıya olduğu konusunda başhekime karşı açıkça direnmiştir.

Nilgün'ün kamusal alandaki itibarı sebebiyle bir seks işçisiyle dostluk edemeyeceği dayatması eril şiddete maruz kalmasına neden olmuş ve şiddet sahnelerinden biri müdür Esat'ın odasında gerçekleşmiştir. Havva ile yakınlığı tüm kasabada konuşulan Nilgün'e hemen savunma yazmasını söyleyen müdüre karşı dik duruşunu sürdüren Nilgün; *"Savunacak bir şeyim yok benim, özel hayatıma kimse karışamaz haberiniz olsun. ...Elinizden geleni ardınıza koymayın."* sözleriyle odayı terk etmiştir. 1980 sonrası Türk Sineması'nda güçlü ve haklarının bilincinde olarak kendini savunan kadın sayısı az olmakla birlikte, bu kadınların erkeklerle ve iktidarla girdiği mücadele esnasında geri adım atmadıkları ancak odadan çıkıp yalnız kalır kalmaz ağladıkları dikkat çekmektedir. Nilgün de Türk Sineması'ndaki diğer eğitimli, vasıflı ve güçlü kadın temsilleri gibi müdürün odasında kanının son damlasına kadar kendini savunmuş, sonrasında ise yalnızca kadın olmasından kaynaklı yaşadığı tacizlere ve şiddete karşı daha fazla direnemeyerek ağlama krizine girmiştir. Bu bağlamda iktidarın cinsiyeti, kadınları öze alanda olduğu gibi kamusal alanda da rahat bırakmamaktadır. Bahsi geçen bu güçlü duruşun, şiddeti ve sömürüyü her an enselerinde hisseden kadınları yıpratdığı ve her an kendilerini savunmak için teyakkuzda beklemelerine neden olduğu söylenebilecektir.

Kamusal alanda açığa çıkan psikolojik şiddetin temelinde, esas olarak eşitsiz güç ilişkileri yer almaktadır. Bu eşitsiz güç ilişkisinde gücün kötüye kullanılması söz konusudur. Çalışan ilişkilerinde eşitsiz güç algısı, statü farkı ile birlikte toplumsal cinsiyet rollerinden de kaynaklanmaktadır. Toplumsal cinsiyet rollerinin işyeri ilişkilerine yansımaları, çalışan kadınları vasıf düzeyleri fark etmeksizin psikolojik şiddetin hedefi haline getirmektedir. Yapılan pek çok araştırma, kadınların erkeklere kıyasla psikolojik şiddete daha fazla maruz kaldığını göstermektedir. Bu durum, toplumsal cinsiyet rollerinin önemini bir kez daha açığa çıkarmaktadır. Toplumsal cinsiyet rollerinin işyerine yansımaları ile kadınlar işyerlerinde çalışan sıfatıyla değil, toplum tarafından kendisine yüklenen ve dişil kodlar taşıyan kadın, anne ve eş rolleriyle algılanmaktadırlar. Bu algı ise cinsiyetçi ve eril işyerlerindeki yönetsel uygulamalarla yeniden üretilerek çalışan kadınları işyerlerinde psikolojik şiddetin hedefi haline getirmektedir (Özen, 2016:123-125, 138-139). Nitekim müdür Esat'ın Nilgün'e

uyguladığı baskı ve şiddetin kökenleri, toplumsal cinsiyet rol kalıpları ve güç ilişkileriyle açıklanabilecektir.

Nilgün, yaşadığı travmanın ardından sokakta bir köşede sinmiş ağlarken dışçı Necdet’le karşılaşmış ve ona yaşadıklarını anlatmıştır. Nilgün; *“Neymiş efendim sağlık ordumuzun fedakar bir neferi olarak topluma örnek olmalıyım. Bir fahişeye arkadaşlık edemezmişim. Fahişe dediğiniz sizin karınızdan daha dürüst diyemedim. Siz önce kendi ikiyüzlü ahlak anlayışınızı sorgulayın diyemedim. Kadınlarla konken oynayıp dedikodu yapsam, kocalarıyla gizlice kırıştırsam böyle mi davranırlardı bana? Baş tacı ederlerdi, yalan mı söylüyorsunuz? O çöplükte ağlarken ne kadar yalnız olduğumu anladım.”* ifadeleriyle eril zihniyetin üzerinde kurduğu baskıyı, kadın olması sebebiyle mesleğinin gerekleri adı altında iktidarın ve toplumun kendisine roller biçtiğini, ahlak maskesine sığınarak ikircikli tutumlar sergilendiğini ve esas olarak bir kadın olarak tüm bu yozluklara karşı direndiği için eril baskısının daha da şiddetlendiğini anlatmaktadır. Yaşanan bu sürtüşme, Nilgün’den genelev muayenesi görevinin de geri alınmasına sebep olmuş ve Nilgün isteyerek gittiği görevden uzaklaştırılarak kamusal alanda cezalandırılmıştır.

Havva da Nilgün gibi toplumda tacize ve şiddete maruz kalmaktadır. Havva’nın seks işçisi olması, kadın olmasının yanı sıra taciz ve şiddet için başka bir kapı da aralamaktadır. Nitekim Nilgün’le sinemaya giden Havva, kendisini tanıyan erkeklerin tacizine uğramış ve bu duruma üzülen Nilgün, kendilerini kimsenin tanımadığı bir yere gitmek için öneride bulunmuştur. Bir günlüğüne kasabadan uzaklaşan Nilgün ve Havva hakkında kasabada dedikodular kısa bir süre içinde yayılmıştır. Bu dedikodular, hem Nilgün’ü hem Havva’yı şiddete açık hale getirmiştir. Bununla birlikte Havva, topluma karıştığı zamanların yanı sıra çalıştığı esnada da zaman zaman erkeklerin tacizine ve şiddetine maruz kalmaktadır. Nilgün’le yakınlığını öğrendikten sonra aralarındaki ilişkiyi merak ederek kendisiyle para karşılığı birlikte olmaya gelen Nafiz, Nilgün’ün kendisini Havva yüzünden reddettiğini iddia etmiş ve Havva’yı döverek ikisini de kasabadan sürdüreceğine dair tehditlerde bulunmuştur.

Nitekim ertesi gün müdür, Nilgün’den savunma isteyerek özel alan sınırları içerisinde kalması gereken bir meselede eril iktidarın birbirine olan desteğini ve bu

konudaki hızını açığa çıkarmıştır. Esas olarak kendileri ile ilişki kurmadığı ve yoz ahlak anlayışlarına dahil olmadığı için Nilgün'ü adeta aforoz eden eril iktidar, özel hayatındaki yaşantısını bahane ederek Nilgün'ün sosyal hayatta olduğu gibi kamusal alanda da var olmasını engellemiştir. Nitekim Nilgün, kasabada ve kamuda daha fazla barınamayacağını anlamış ve bu doğrultuda istifa etmiş, sonrasında ise Havva ile birlikte İstanbul'a giderek muayenehane açmaya karar vermiştir.

Kamusal alanda gerçekleşen psikolojik şiddet olayında şiddet davranışlarının tümünün görülmesi gerekmemektedir. Örneğin bir psikolojik şiddet sürecinde çalışanın iletişim kurma olanakları kısıtlanırken, bir başka olayda yalnızca mesleki onura yönelik şiddet davranışları uygulanabilecektir. Sürecin sonunda çalışan gördüğü ruhsal zarar nedeniyle istihdam edil(e)meme sorunu ile karşı karşıya kalabilmektedir (Özen, 2016:127). Nitekim Nilgün, kamuda eril iktidar sahipleri tarafından kuşatılan yönetsel kadroların baskı ve tacizi altında istihdam edemeyeceğini anlayarak istifa etmek zorunda bırakılmıştır. Nilgün'ün mesleğini iyi yapmadığına dair tek bir görüntü olmazken, aksine genelevdeki kadınlar önceki erkek doktordan şikayetçiyken Nilgün'le beraber ilk defa insan olarak muamele görmüşlerdir.

Bununla birlikte kasabayı terk ederek İstanbul'da birlikte yaşamaya başlayan Havva ve Nilgün'ün ilişkisinde Nilgün eril bir role bürünmüş ve Havva'yı ev içi üretime hapsedmiştir. O zamana kadar eril tahakkümün baskısı altında yaşayan Nilgün, yeni hayatında bu rolü kendisi üstlenmiştir. Havva'yı kışkırdığı zaman eril tepkiler vermekte, Havva'ya tokat atmakta ve fahişe olduğunu söylemektedir. Genellikle erillikle özdeşleştirilen tepkiler veren Nilgün, esas olarak yaşadığı toplumun kendisine öğrettiklerini uygulamaktadır.

3.2.2.3.5. Kadının Toplumsal Cinsiyet Rollerinde Bağlamında Özel Alan ve Kamusal Alan Görünümleri

Nilgün, doktor olması sebebiyle daha çok sağlık ocağındaki odasında ve kadınları muayeneye gittiği genelevdeki muayene odasında görüntülenmektedir. Özel alanda daha az gösterilen Nilgün, ev içi üretimde aktif bir rol üstlenmemektedir. Havva ile olan ilişkisinde ve aynı evi paylaştıkları dönemde dışarı işlerine Nilgün, ev içi üretim

faaliyetlerine ise Havva bakmaktadır. Aralarındaki ilişki ve şiddet görünümleri de dikkate alındığında Nilgün'ün eril bir rol üstlendiği, Havva'nınsa dişil özellikler sergilediği görülecektir.

Havva, kamusal alanda görüntülendiği sahnelerde genelevdedir. Seks işçisi olan Havva, genelevde müşteri beklerken, müşteriler için göbek atarken ve müşterileri memnun ederken görüntülenmektedir. Havva'nın özel alanda gösterildiği sahneler ise, Nilgün'le aynı evde yaşamaya başlaması ile birlikte ortaya çıkmaktadır. Özel alanda yemek yapan, sofraya kuran, örgü ören ve Nilgün'ün dağıttıklarını toplayan Havva, seks işçiliğini bıraktıktan sonra ev içi üretimin başat aktörü haline gelmiştir.

Filmde Şefika olarak birkaç sahnede gösterilen kadın temsili, daha önceden "sermaye" olduğunu, 16 yaşında geneleve düştüğünü, ancak yaşlandığı için artık ayak işlerine baktığını ifade etmekte ve bu duruma içerlediği gözlemlenmektedir. Doktor Nilgün, geneleve muayeneye geldiği zaman çay getiren ve düzenden sorumlu olduğu gösterilen Şefika, esas olarak bazı mesleklerde kadın yaşlılığının yarattığı sorunların tezahürü olarak değerlendirilebilecektir. De Beauvoir (2010: 226-228), meslekleri merkeze alarak ifade etmemiş olsa da kadınların toplum tarafından belli kalıplar içinde takdir gördüğünü, bunlardan birinin de güzel ve bakımlı olmak olduğunu dile getirirken, bu verili durumda kadınlar yaşlandığı zaman ne olacağı sorusunu sormaktadır. Kadın bedeninin sunumuna dair seks işçiliği de günlük pratiklerdeki gibi erkeklerin kadın bedenine dair beğenileri ile devam edebilmektedir.

3.2.2.3.6. Kadının Emek Piyasalarında Temsil Ettiği Meslekler ve Özellikleri

Nilgün, eğitim ve vasıf gerektiren doktorluk mesleğini sürdürmektedir. Tam gün çalışan, iş güvencesi ve ücreti çevre işçilere göre yüksek olan Nilgün, sağlık sektöründe profesyonel bir mesleğe sahip olması bağlamında çekirdek işçi olarak da nitelendirilebilecektir.

Eğitim ve vasıf düzeyi yüksek olan ve çekirdek işçi olarak istihdam edilen Nilgün'ün mesleğinin tüm bu olumlu özelliklerine rağmen hizmet sektörü çalışanlarının, özellikle de sağlık çalışanlarının en çok şiddete uğrayan çalışan grubu

olduğu ifade edilmektedir (Özen, 2016:128). Nilgün'ün yaptığı meslek, şiddete maruz kalma ihtimalini artırmakla beraber cinsiyeti ise farklı türde bir şiddete kapı aralamaktadır. Cinsel taciz ile psikolojik şiddet esas olarak birbirinden farklı şekillerde tanımlansa da bazı psikolojik şiddet olaylarının cinsel tacizi içerebileceği, bazı tacizlerde de psikolojik şiddet davranışlarının olduğu bilinmektedir (Simpson ve Cohen, 2004:165). Nitekim Nilgün, içe içe geçmiş bu iki şiddet türünü de kamusal alanda yaşamaktadır. İşyerlerinde kadınların “çalışan” olmaktan ziyade “kadın” olarak algılanmaları, toplumsal cinsiyet rollerinin işyerlerine taşmasından kaynaklanmaktadır. İşyerlerinde toplumsal eril kimliklerini kullanmaya devam eden erkeklerin iş arkadaşları, astları ya da üstleri olan kadınları “hükmettikleri alana giren davetsiz misafirler ” olarak algılamaları, evde eşlerine nasıl davranıyorlarsa öyle davranmaya devam etmeleriyle sonuçlanmaktadır. Bu bağlamda toplumsal olarak idealize edilen eş ve anne kimliği işyerlerinde çalışan kimliğinin önüne geçerek cam tavanın da belirleyicisi olmaktadır (Gutek ve Morash, 1982:55). Nilgün ve eril iktidar arasında gerçekleşen gerilim hattı ve Nilgün'ün kamusal alanda çok yönlü bir ötekileştirmeye maruz kalması, esas olarak bahsi geçen sebepten kaynaklanmaktadır. Nitekim yönetsel kademelerde (başhekim, müdür, parti ilçe başkanlığı) yalnızca erkeklerin yer alması, dikey ayrışmanın, diğer bir ifadeyle cam tavanın izlerinin açıkça görülmesini sağlamaktadır.

Havva ise kadın bedeninin sunumuna içkin seks işçiliği ile temsil edilmekte, eğitim ve vasıf gerektirmeyen bu marjinal işle beraber çevre işçi konumunda değerlendirilmektedir. Şefika da Havva ile aynı koşulları paylaşmaktadır.

Bu bağlamda kadınların hizmet sektörü içerisinde hizmet etme, yetiştirme, yardımcı olma, bakım yapma (doktor, hemşire, öğretmen, sosyal hizmet uzmanı vb.) gibi cinsiyetlerini merkeze alan işlere daha yatkın oldukları ve kolay uyum sağladıkları ifade edilirken bu tür işlerde iş rolü neredeyse kadınlık rolleri ile özdeş kabul edilmektedir (Özen, 2016:135). Bahsi geçen işlerde kadın istihdamı öne çıkarken bedeninin sunumuna dair seks işçiliğinde de erkeklerin arzu ettiği kadınlık beklenmektedir. 1980 sonrası Türk Sineması'nda hizmet sektöründe temsil edilen kadın sayısının fazla oluşu gibi seks işçiliği temsilleri de oldukça yaygındır.

Bununla birlikte toplumun ve müşterilerinin istedikleri zaman Havva'ya hakaret etmeleri ve onu aşağılamaları, beden sunumuna içkin bir işin toplum tarafından onaylanmamasından dolayı kendisini sürekli suçlu hissettirmeye yönelik eylemler olarak kabul edilebilecektir. Türk Sineması'ndaki eril bakış açısı, kadını sürekli bir utanç ve suçlulukla damgalamaya çalışmaktadır (Özarslan, 2015:43).

3.2.2.3.7. Filmin Genel Değerlendirmesi

Düş Gezginleri filmi, çoğu kesim tarafından LGBT konusunu merkeze alan bir film olarak değerlendirilse de bu konunun altını çizmesinin yanı sıra esas olarak toplumsal cinsiyet rollerinin özel ve kamusal alana dair tezahürlerini iki farklı kadın tipolojisi üzerinden temsil eden bir film olarak da okunabilecektir. Nilgün ve Havva, daha önce belirtildiği gibi, farklı türdeki şiddet deneyimleri yüzünden birbirlerine tutunmuş iki kadın olarak da değerlendirilebilecektir. Yaşadıkları şiddet deneyimleri ilk etapta farklıymış gibi gözükse de esas olarak bu şiddet eril zihniyeten kaynaklanmaktadır. Bununla birlikte Düş Gezginleri, o zamana dek bu kadar açık ele alınamamış LGBT konusunu işleme ve uluslararası bir eşcinsel film şenliğine katılan ilk Türk filmi olma özelliğine sahip olması bağlamında önemli kabul edilmektedir.

Filmde seks işçisi olarak temsil edilen Havva'nın, yaptığı iş sebebiyle daha cüretkar olması beklenirken, sosyal hayatta ve günlük pratiklerde oldukça çekingen ve de utangaçtır. Kadın bedeninin sunumuna dair bir iş temsili içinde gösterilen Havva, Nilgün'ün yanında ışıkları söndürmeden soyunmaya utanmaktadır. Bununla birlikte İstanbul'daki alt kat komşuları Olay'ın çıplak kadın çalışmalarını gören Havva; *"Utanmıyorlar mı böyle durmaya."* demiş Olay ise; *"Yoo. Utanacak ne var ki. İş bu."* diyerek kendisinin de resmini yapacağını söylemiştir. Olay, Havva'nın resmini, yün örerken ve bir göğsü açık şekilde yapmıştır. Bu durum, bir yandan ev içi üretimin başat aktörü olarak gösterilen kadının bir yandan da cinsel bir obje olduğunun anımsatılması şeklinde yorumlanabilecektir.

Bununla birlikte Havva, arabesk kültüre ve kültürel yabancılaşmaya içkin davranış biçimlerinin tezahürlerinin gözlemlendiği bir kadın temsili olarak değerlendirilebilecektir. Nilgün'le aynı evde yaşarken her yere dantel örten, arabesk

müzik dinleyen ve arabesk filmleri seven ve İstanbul'u yalnızca filmlerde görmüş olan Havva, Nilgün'le her anlamda farklı bir görünüm içindedir. Aralarındaki eğitim, vasıf ve kültür farkı hemen her yerde açığa çıkmaktadır. Nilgün'e olan sevgisini ona kazak örerek ifade eden Havva, toplumdaki pek çok kadın gibi ev işi görmekten başka bir meziyete ve bilgiye sahip değildir. Havva, tuttuğunu koparan Nilgün'e göre daha bağımlı bir karakter olarak temsil edilmiştir. Bu bağlamda Türk Sineması'nda kadının sunumunda farklılıkları ön plana çıkarmanın ve daha çok kadın temsili göstermenin bir yolu olarak yaygın olarak kullanılan aynı filmde iki farklı kadın tipolojisi sunumu, Düş Gezginleri filminde de kullanılan bir yöntem olmuştur.

Nilgün karakteri, eğitilmiş ve vasıflı kadın temsili olmasının yanı sıra hayatı boyunca pek çok sebeple eril tahakkümün sömürsüne açık hale gelmiş bir kadındır. Bununla birlikte Havva ile ilişkisinde, eril tahakkümü gerçekleştiren bir kimlik haline gelmiş ve toplumda çoğunluğu oluşturan klasik bir erkek gibi davranmaya başlamıştır. Havva'yı ev içi üretimin başat öznesi haline getiren, ötekileştiren, kıskanan, ondan sadakat bekleyen ve kıskançlık krizlerinde Havva'ya şiddet uygulayarak fahişe olduğunu haykıran Nilgün, Havva'yı Faruk'la aldatmıştır. Kendi duygu ve düşüncelerini merkeze alarak Havva'yı, esas olarak kadını hiçe sayan Nilgün, eril şiddetin kendisine öğrettiklerinden beslenerek kendisine yapılmasını istemediklerini yapmış ve yine de Havva'yı suçlu bulmuştur.

3.2.3. Türk Sineması'nda 2000-2009 Yılları Arasında Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Çalışan Kadın İmgesi

Türk Sineması'nda 2000-2009 yılları arasında toplumsal cinsiyet bağlamında kadın emeğine dair gözlem yapabilecek 2 film seçilmiştir. Bu filmler Gönül Yarası (2005) ve Başka Dilde Aşk (2009) filmleridir.

3.2.3.1. Gönül Yarası (2005)

3.2.3.1.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Yavuz Turgul **Oyuncular:** Şener Şen, Meltem Cumbul, Timuçin Esen, Sümer Tilmaç, Güven Kıraç, Erdal Tosun, Devin Özgür Çınar **Senarist:** Yavuz Turgul **Yapımcı:** Mine Vargı, Ömer Vargı, Mustafa Oğuz **Müzik:** Tamer Çıray

3.2.3.1.2. Filmin Öyküsü

Film, pavyonda şarkıcılık ve konsomatrislik yapan Dünya'nın ayrıldığı saplantılı kocasından kaçışını, kızı ile yaşam mücadelesi vermesini ve pavyondan türkü bara transfer hayalleri kurmasını merkeze almaktadır. Dünya, küçük bir kız çocuğuyken başlayan eril şiddeti tüm hayatı boyunca yaşamıştır. Yıllarca Anadolu'da öğretmenlik yapan Nazım'ın emekli olduktan sonra İstanbul'a dönerek taksicilik yapmasıyla Nazım ve Dünya'nın yolları kesişmiştir. Dünya ve konuşamayan kızına koruyuculuk yapan ve evinde geçici süre de olsa barınmalarına izin veren Nazım'ın bir oğlu ve bir kızı vardır. Babalarının yıllarca kendilerini Anadolu'daki öğrencilerine adamasına ve kendilerini ihmal etmesine tepkili olan çocukları, Dünya'nın babalarının yanında kalmasından da rahatsız olmaktadır.

3.2.3.1.3. Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri

Filmdeki ana karakter Dünya; genç, güzel, dul, eğitimsiz ve de vasıfsız bir kadındır. Yıllar önce babasının Dünya'ya yaşattığı şiddete tanık olarak travma yaşayan ve bir anda konuşmayı bırakan kızı ile otel odalarında yaşayan Dünya, pavyonlarda şarkıcılık ve konsomatrislik yapmaktadır. Otuzlu yaşlarda olduğu tahmin edilen Dünya'nın en büyük hayali, bir gün yalnızca şarkılarını söyleyebileceği ve daha kaliteli olarak nitelendirdiği türkü barlarda sahne alabilmektir. Dünya, saplantılı kocasından kurtulabilmek için kırsal kesimden büyük kente gelmiş, şivesi bozuk ve argo konuşan bir kadın temsilidir.

Filmdeki diğer kadın karakter, Nazım'ın kızı Piraye'dir. Sakin tavırlarıyla dikkat çeken Piraye; modern, eğitilmiş, vasıflı emeği temsil eden, yalnız yaşayan ve otuzlu yaşlarda olduğu tahmin edilen kentli bir kadındır. Piraye, daha önce bir evlilik

yapmış ve çocuğu olmadığı için kocasından boşanmak zorunda kalmıştır. Babası Nazım'ın Anadolu'da görev yaptığı zamanlarda öğrencileriyle daha çok ilgilendiğini, kendi çocuklarını ihmal ettiğini ve idealistlik peşinde koşarken ailesini dağıttığını ifade eden Piraye, çocukken bir rahatsızlık geçirmiş ve babasının daha önemli addettiği işleri yüzünden kent merkezindeki hastaneye geç götürülmüştür. Bu sebeple tüpleri tıkanan ve çocuk doğurma becerisini kaybeden Piraye, çocuk özlemi çekmektedir.

Filmde gösterilen bir diğer kadın karakter, Nazım'ın çocukluk arkadaşı ve İstanbul'da yaşadıkları mahallede eczanesi olan Berrin'dir. Berrin, kırklı yaşların sonunda olduğu tahmin edilen, eğitilmiş, vasıflı, silik ve de dul bir kadın temsilidir. Nazım'ın arkadaşları, İstanbul'a kesin dönüş yapmasıyla beraber sık sık evlenmesi için Nazım'a Berrin'i işaret etmektedirler.

3.2.3.1.4. Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Cinsel Politika Görünümleri, Ötekileşme, Rızanın Üretimi ve Yabancılaşma

Dünya, ataerkil kodların daha baskın olduğu kırsal kesim temsili bir kadındır. Ataerkil ideolojinin sömürüsüne ve şiddetine yakından tanıklık eden Dünya, erken yaşlardan itibaren kendi yaşamına karşı bir yabancılaşmanın içerisine itilmiştir. 13 yaşında tecavüze uğrayan, ailesi tarafından kurşunlanan, saplantılı ve şiddet eğilimi olan bir erkekle evlendikten sonra yaşamı daha da kabusu dönen Dünya, esas olarak kendi rıza üretim alanını inşa etmeden toplumun kendisine çizdiği eril sınırlar içerisinde hareket etmek zorunda kalmış ve ötekiliği istemeden de olsa içselleştirmiştir. Yalnızca kadın olmasından kaynaklanan ötekileşmesinin yanı sıra yaptığı iş sebebiyle de hemen her yerde kadınlar ve daha çok erkekler tarafından ötekileştirilmektedir. Pavyonda çalışması sebebiyle kendisine erkekler tarafından fahişe muamelesi yapılmakta ve kadın bedeninin cinsel bir obje/nesne olarak görülmesi geleneğine bağlı kalınarak tacizlere maruz kalmaktadır.

Nesneleştirme ve ötekileştirme sürecinde mülkiyete, bedenlere ve geleceklere dahi el konulabildiği görülmektedir. Hatta bunun da ötesinde bireyin var olma ve yaşama hakkı da ortadan kalkmaktadır (Bolgün, 2016:222). Nitekim Dünya'nın,

neredeşye tamamı Şiddetle geçen yaşamı, kocası tarafından tek kurşunla sonlandırılacaktır.

Filmde, kadın ve erkeklerin toplumsal cinsiyet rollerine dair öğretilerin toplumsal bir inşa sureciyle gerçekleştiği ve çocukların biyolojik cinsiyetlerine gore bir yetiştirilme tarzının benimsendiği gorlmektedir. Nitekim Dünya'nın, kızı Melek'e verdiği öğüt, açıkça toplumsal cinsiyet rollerinin inşasına iliŐkindedir. *“Benim kızım büyüyünce prenses olacak. Bütün erkekleri kendine hayran bırakacak ama hiçbirine de yüz vermeyecek. Őatosundaki bir davette Őahane elbiseler üstünde, böyle kollarını gerdiğinde çok pahalı mücevherler takmıŐ, muazzam bir orkestra valsler alıyor. Benim kızım mermer merdivenlerden yavaş yavaş bütün alımlıyla iniyor. Erkekler önünde diz kmŐ bekliyor. Hepsi içinden Allah'ına dua ediyor inŐallah Melek beni seçer, beni seçer diye...”* sözleriyle kız çocuklarına adeta “pembe bir hayal dünyası” yaratılmasına katkıda bulunmaktadır. Kendi eğitimsizliğinin ve vasıfsızlığının, mağduriyetindeki en büyük etkenlerden biri olmasına rağmen Dünya, kızına eğitim alması, kendi ayaklarının üzerinde durabilmesi ve bir erkeğe bağımlı olmadan var olabilmesi ile ilgili nasihatler vermekten ziyade ayakları yere basmayan bir hayal dünyası kurmaktadır. Hemen her kız çocuğuna prenses olma hayali kurduran anneler; zenginlik, pahalı kıyafetler, tüm erkekleri peşinden koŐturma gibi toplumsal cinsiyet rollerinin inşasına katkıda bulunan hayallerle, esas olarak toplumsal cinsiyet rollerine içkin sömürüye ve Şiddete kendi rızalarıyla kapı aralamaktadırlar.

Ataerkil toplumlarda aile kurumunun topluma en büyük katkısı, çocukların bu kurum aracılığıyla cinsel rol, ruhsal yapı ve toplum içinde kadın ve erkeğin konumlanıŐı konusundaki tutum ve davranışlarda ataerkil ideolojiyi benimsemesi olmaktadır. Anne, baba ve çevrenin kültürel değerleri algılama ve yansıtma biçimlerine bağlı olarak, çocukların bu düzene uyumları genellikle sağlanmaktadır. Aile ve çevreyle başlayan bu uyumlaŐtırma sureci, zaman içerisinde öğretmenler, okul çevresi ve diğer resmi ve resmi olmayan eğitim kurumları kanalıyla pekiŐtirilmektedir. Toplumlar arası kültür farkı olmakla birlikte genel kanı, kültürlerin yaşamın tüm alanlarında erkeklerin mutlak otoritesine katkıda bulunduğu ve bu doğrultuda kadınların tekileŐtirildikleridir (Millet, 2018:63-64).

Yüksel (1992:118) de toplumsal cinsiyet rollerinin inşası bağlamında iki cinsin hayata, birbirlerine ve cinselliğe ayrı ayrı hazırlandıklarını ifade etmektedir. Cinslerden erkek olan taraf; amaca, başarmaya ve duygusal yönden açık vermemeye yönelik eğitilirken, kadınların kurgusu -tek başlarına bir şey başaramayacakları için- olayın sürecine yönelik olmaktadır. “İyi yetiştirilmiş” bir genç kızın romantik duygularla süslenmiş, bedenine ve kadın-erkek cinselliğine yabancı hayalleri olmaktadır. Gerçek hayatta karşılaşılmaması pek de olanaklı olmayan beklentileri idealize eden kadınlar, cinselliğinden, bedeninden ve arzularından uzak tutularak ve bu arzuları bastırarak büyütülmektedir. Sonrasında ise beyaz atlı prensin kendisini gelip almasıyla, daha açık bir ifadeyle evlenmesiyle meşru yoldan cinsel pratikler deneyimleyen kadınlar gafil avlanmakta ve kendi kimliklerini kaybedeceklerinden habersizce toplumun kendisine dayattıklarını kendi değerlerleriymiş gibi benimsemektedirler.

Toplumsal cinsiyet rollerinin toplumsal bir inşa süreci ile gerçekleştiği tezini destekleyen Chodorow da (1989: 1, 54, 100, 166 ve 1993:57-58’den aktaran Öztürk, 2000:16) bu rollerin, toplumsal kurumlar ve yapılar aracılığıyla biçimlendirildiğini ve kadınların; birinin annesi, eşi, kızı olma durumlarıyla tanımlanarak esas sömürünün ve baskının buradan başladığını ifade etmektedir. Toplumsal cinsiyet bağlamında eril tahakkümün izleri; kapitalist sistemde emeğin sömürülmesinde, devlette, ailede, kadınlar arasındaki bölünmelerde, erkekler arasındaki birleşmelerde, erkek şiddetinde, kadınların yeniden üretimlerinin ve cinselliklerinin denetiminde açıkça görülmektedir. Bununla birlikte kadınlar; yeniden üreten bedenleriyle, bedenlerinin nesneleştirilmesiyle, annelik ya da evlilik ilişkileriyle, kadının kültürel ya da ideolojik yeniden yapılandırılmasıyla ve ev içi alana hapsedilmeleriyle tuzağa düşürülmektedir. Kadının doğasında olduğuna inandırılan pek çok özelliğiyle köşeye sıkıştırılan kadınlar, kendi deneyimlerini psikolojinin ve bilinçaltının etkisiyle nesilden nesile aktarırken sömürüyü sürekli yeniden üretmektedirler.

Nazım’ın kızı Piraye’nin çocuğu olmadığı için boşanması, kadının annelik rolüne içkin bir özelliği yerine getirememesi anlamına gelmekte ve kadını toplum gözünde işe yaramaz hale getirmektedir. Toplumsal kurgu kadının en önemli görevlerini; aile kurmak, ev içi üretimin başat aktörü olmak, çocuk doğurmak ve ona

bakmak olarak sıralamaktadır. Bu görevlerden anneliği yerine getiremeyen Piraye, eril zihniyet tarafından üretken kabul edilmemiş ve Piraye yalnızlıkla cezalandırılmıştır. Piraye'nin evliliğinin bitmesi, esas olarak ataerkil rollerde kadının eksik kalışından kaynaklanmaktadır. Piraye, çocuğu olmadığı için kadınlığına dair bir yabancılaşma içerisine itilmiş, kamusal alanda daha güçlü gösterilerek erilleştirilmiştir.

Berrin de Piraye gibi dul ve çocuksuz bir kadındır. Kamusal alanda güçlü olan Berrin, eril zihniyetli toplumun istediği kalıplar içinde yaşayan mazbut bir kadın temsilidir. Dünya yaptığı iş sebebiyle Nazım'ın arkadaşları tarafından evlenilecek kadın olarak görülmezken, yine aynı kişilere göre Berrin tam da evlenilecek bir kadındır. Bu bağlamda vasıflı-vasıfsız, eğitilmiş-eğitimsiz, genç-yaşlı vb. olması fark etmeksizin tüm kadınların eril zihniyet tarafından göz hapsine alındıkları ve her an toplumsal ölçütlere göre değerlendirildikleri sonucu ortaya çıkmaktadır. Filmdeki tüm kadınlar, eril zihniyetin kendilerine çizdiği sınırlar içerisinde hareket etmek zorunluluğuyla karşı karşıyadır. Eril zihniyet, kadına durması gereken “doğru” yeri göstermekte ve kadını hizaya getirmeye çalışmaktadır.

3.2.3.1.5. Kadının Aile Kurumu ile İlişkiseliliği ve Kadına Yönelik Şiddet Görünümleri

Dünya, daha önce bir aile kurmuş olsa da filmde dul bir kadın olarak temsil edilmiştir. Aile kurumu içerisinde eril şiddete maruz kalan Dünya, kızı ile büyük kente kaçarak yaşama tutunmaya çalışmaktadır. Dünya kendi hikayesini Nazım'a; *“Boşandım. Boşandım da ne yapacağım? Yanımda bir de çocuk. ... Eski mesleğe geri döndüm anlayacağın. ...Bizleri tabi pavyon bozuyor. Ama mesela bir türkü bara atsam kapağı, oraları farklı haliyle. Kibar yerler. Sadece sanatını yapıyorsun o kadar. Ama bu saatten sonra zor be abi.”* sözleriyle anlatmaktadır.

Boşanmalarına ve Dünya'nın kendi hayatını kurmaya çalışmasına rağmen saplantılı kocası Halil, Dünya'nın peşini bırakmamış, çalıştığı pavyona gelerek Dünya'yı yaralamış ve her fırsatta kızını Dünya'dan kaçırmaya çalışmıştır. Aile kurumu içinde veya dışında, Dünya Halil'den şiddet görmektedir. Tüm mücadelesine ve isteksiz oluşuna karşın kocası Halil'le memleketine dönerek tekrar bir arada olmayı kabul eden

Dünya, eşinin tekrar eden şiddeti sebebiyle Nazım'ı arayarak ondan yardım istemiştir. Nazım'ın kendisini tekrar büyük kente götürmesi için çağıran Dünya'nın yüzü ve gözleri morluklarla çevrili halde görüntülenmektedir. Nitekim Dünya'nın İstanbul'a kaçmaya çalıştığını öğrenen Halil, Dünya'yı otogarda silahla vurarak öldürülmüştür.

Dünya'nın eril şiddetle tanışması, esas olarak çok erken yaşlarda olmuştur. Nazım Dünya'ya pavyonda şarkıcılığı en azından kızını Melek için bırakması gerektiğini ve başarabilmek için her şeyin onların elinde olduğunu söylemiştir. Bunun üzerine Dünya, küçük bir kız çocuğuyken görmeye başladığı eril şiddeti; *“Elimizde mi? Öyleyse iyi dinle. Ben 13 yaşındayken 2 kişi tecavüz etti bana. Ailem o herifleri yakalayacağı yerde beni kurşunladı namuslarını temizlemek için. Sokaklara atıldım ben, süründüm. Pavyonlara düştüm. Ama her şey benim elimdeydi öyle mi? Kocam sabah akşam hiç acımadan dövdü beni. Üstelik de beni kurtarmak için evlenmişti. Bütün bunları ben mi yaşamak istedim? Kim bana bunların hesabını verecek?”* sözleriyle anlatmıştır. Bu bağlamda rızası olmaksızın eril şiddet tarafından hayatı karartılan Dünya'nın yaşamı hemen her dönem karşılaştığı eril şiddet sebebiyle daha da kötüye gitmiştir. Bununla birlikte, bir kadının eril şiddet ve sömürü ile karartılan hayatının yine bir erkek tarafından evlilik yoluyla kurtarılabilmesi teması, bu filmde de görülmektedir. İlaveten, namus kavramı üzerine inşa edilen şiddet eyleminin erile değil de dişile yöneltmesi de dikkat çekici ve Türk toplumunda sıklıkla karşılaşılan bir durumdur. Küçük bir kız çocuğu bedenini cinsel bir obje olarak gören tecavüzcülerin suçlu bulunmaması ve tecavüze uğrayan kız çocuğunun namusunun kirlendiği gerekçesiyle ölümle cezalandırılmak istenmesi, ataerkil ideolojinin bir eseri olarak değerlendirilebilecektir.

Kendisini sözde kurtarmak için evlenen ancak sürekli şiddet uygulayan eski kocasından kaçan ve tek yeteneği olan şarkıcılığa sığınan Dünya, yaptığı iş sebebiyle toplumdaki eril şiddetten de nasibini almaktadır. Toplumun kendisine uyguladığı psikolojik şiddet ile birlikte gece hayatında ve otele gitmek için bindiği taksilerde tacize uğramaktadır. Bununla birlikte Nazım'ın oğlu Mehmet de Dünya'nın babasının parası için peşine düşen bir fahişe olduğunu söyleyerek Dünya'ya psikolojik şiddet uygulamaktadır.

Piraye de daha önce evlenmiş olmasına rağmen aile kurumu üyeliğini devam ettirememiştir. Çocuğu olmadığı için kocasından boşanan Piraye, Türk Sineması'nda ayakları üstünde duran güçlü kadınların yalnızlıkla sınanmasına benzer şekilde yalnız yaşamaktadır. Çalışma hayatında başarılı olan Piraye, özel yaşantısında başarılı olamamış ve kadınlığına dair bir özelliği elinden alınarak erilleştirilmiştir. Türk Sineması'nda kadınların özel ve kamusal alanda bir arada başarılı ve mutlu olduğu çok nadir görülmektedir. Kadınlar emek piyasalarına katılan, eğitilmiş, vasıflı ve de güçlü bir profil çiziyorlarsa genellikle evliliğini yürütemeyen ve erilleşmiş kadınlar olarak kocaları tarafından terk edilmektedirler.

Nitekim Berrin de Piraye gibi emek piyasalarına katılan, eğitilmiş ve de vasıflı bir kadındır. Ancak Berrin de dul olarak temsil edilmiş, aile kurumu içerisinde ve çocuk sahibi olarak görüntülenmemiştir. Emek piyasalarına katılan kadınların aile yaşantısında mutlu olma gibi bir lüksleri olmadığı teması sık sık vurgulanmaktadır. Gönül Yarası filmindeki kadınlar olan Dünya, Piraye ve Berrin de aile kuramayan, kursa da başarısız olan eksik kadın temsilleri olarak sunulmuştur.

Tüm bunlarla birlikte kamusal alana katılsalar dahi kadınların yine ev içi üretim rollerini üstlendiği görülmektedir. Nitekim Nazım ve oğlu Mehmet salonda sohbet ederken, Mehmet'in karısı ve Piraye mutfakta bulaşık yıkamak, sofrayı toplamak ve kahve pişirmek gibi işleri yapmaktadır. Dünya da Nazım'ın yanında kaldığı süre içinde benzer işler yaparken görülmektedir.

3.2.3.1.6. Kadının Toplumsal Cinsiyet Rollerini Bağlamında Özel Alan ve Kamusal Alan Görünümleri

Dünya, kızı ve kendisinin geçimini sağlamak amacıyla çalışmak zorunda olduğunu ifade etmektedir. Şarkıcılık yapan Dünya'nın çalışma mekanı pavyonlardır. Gece ve eğlence hayatına dair mekanların bulunduğu bir sokakta, geç saatlerde işe gidip gelirken görüntülenmektedir. Dünya'nın özel alan olarak benimsediği mekanlar ise otellerdir. Geç saatte işi bittiği için kızını otelde yalnız bırakmaktan çekinen Dünya, otelin temizlik görevlilerine para vererek kendisi dönene kadar kızının yanında

kalmalarını sağlamaktadır. Dünya'nın yaptığı iş, düzenli bir yaşam sürmesine ve güven içinde yaşamasına engel teşkil etmektedir.

Eğitimli ve iyi bir işi olduğu vurgulanan Piraye'nin kamusal gücü tam manasıyla yansıtılmamıştır. Bir kez babası Nazım'ın konuşmak için işyerine gittiği Piraye, özel sektörde faaliyet gösterdiği düşünülen işyerinde ve tek başına oturduğu odasında masa başında çalışırken görülmektedir. Filmdeki vurgular aracılığıyla iyi bir konumda çalıştığı düşünülmektedir.

Berrin ise tüm film boyunca kamusal alanda ve eczanede görüntülenmiştir. Bir kez de Nazım'ın evine gelerek Dünya'ya pansuman yapan Berrin'in özel yaşamına dair fazla görüntü olmasa da Nazım'ın arkadaşlarının söylemleri, Berrin hakkında fikir vermektedir. Genellikle işinin başında ve ağırbaşlı olduğu söylenen Berrin, kamusal alandaki aktifliğiyle erilleşmiş bir imaj çizmektedir.

3.2.3.1.7. Kadının Emek Piyasalarında Temsil Ettiği Meslekler ve Özellikleri

Dünya, daha önce belirtildiği üzere pavyonda şarkıcılık ve konsomatrislik yapmaktadır. Eğitimsiz ve kırsal kimliği temsil eden Dünya, esas olarak vasıfsız emek olarak değerlendirilebilecektir. Eğlence sektörünün doğası gereği yalnızca geceleri sahne alan Dünya, marjinal bir işte temsil edilmektedir. Çalıştığı gece kulübünden kolaylıkla işten çıkarılabilecek olan Dünya'nın sigortası ve iş güvencesi yoktur. Nitekim saplantılı kocası Halil'in pavyona gelerek Dünya'yı yaralaması ile biten kavgadan sonra Dünya, güvendiği patronu tarafından eline çantası verilerek işten atılmıştır. Kolayca işe alınıp işten atılabilecek olan Dünya, emek piyasalarında sayıca fazla bulunan çevre işçi konumunda değerlendirilebilecektir.

Türk Sineması'nda "sahipsiz kadın" teması sıklıkla işlenen bir konudur. Köyde veya kentte sahipsiz kalan, hiçbir sosyal güvencesi ve ekonomik özgürlüğü olmayan kadınların Türk toplumunda kazasız belasız yaşaması ve toplumda kendine yer açabilmesi mümkün gözükmemektedir. Bu bağlamda filmlerde koca baskısına veya şiddetine maruz kalan veya sahipsiz kadınlar ya "düşmüş" ya da "düşürülmüş" olarak temsil edilmektedir (Kalkan ve Taranç, 1988:85). Nitekim Dünya'nın da sahipsizliğiyle

birlikte yaptığı iş, toplumda “düşmüş” kadın olarak nitelendirilmesine neden olmakta, önce cinsiyeti sonra ise düşmüşlüğü hemen her yerde ötekileştirilmesine kapı aralamaktadır.

Dünya'nın içinde bulunduğu durum, esas olarak ataerkil kültür normlarına sıkı sıkıya bağlı Türkiye'de özel ve kamusal alanda topyekun bir cinsiyetçiliğin yerleşikliğinden kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda toplumsal cinsiyete yönelik ayrımcı tutumlar, kadını düşük insan sermayesi donanımı ile çalışmak zorunda kaldığı işlere yöneltmekte, bu durum ise emek piyasalarında kadınların erkeklere göre dezavantajlı bir konumda kalmalarına neden olmaktadır. İstihdam fırsatlarından eşit bir şekilde yararlanamayan ve daha çok nitelik gerektirmeyen işlerde yoğunlaşmış kadın işgücü, çoğunlukla kırsaldan kente göçle gelen, eğitim ve vasıf düzeyi düşük, erken yaşta çocuk sahibi olan kadınlardan oluşmaktadır. Bu kadınlar, çoğunlukla emek piyasalarından dışlanmakta veya istihdam edildiklerinde yarı zamanlı ya da nitelik gerektirmeyen işlerde yer almaktadırlar (Kümbül Güler ve Kiren Gürler, 2016:63). Nitekim kırdan kente göç eden Dünya temsili, eğitimsiz ve vasıfsız olması sebebiyle emek piyasalarında tutunamamaktadır.

Piraye'nin, eğitilmiş ve vasıflı bir kadın olması sebebiyle hizmet sektöründe iyi bir işte çalıştığı düşünülmektedir. İyi bir pozisyonda olduğu gözlemlenen Piraye'nin çekirdek işçi olduğu düşünülmektedir.

Berrin de Piraye gibi eğitilmiş ve de vasıflı bir kadındır. Profesyonel bir meslek içinde temsil edilen Berrin, eczacıdır. Kendi eczanesinde çalışan Berrin, çekirdek işçi olarak değerlendirilebilecektir. Berrin'in kadınlara uygun olduğu düşünülen mesleklerden birinde istihdam ettiği söylenebilecektir.

3.2.3.1.8. Filmin Genel Değerlendirmesi

Gönül Yarası filmi, esas olarak ve vasıf düzeyleri fark etmeksizin mutsuz olan kadınların yaşantısını ele almaktadır. Özellikle Dünya karakteri ile temsil edilen her yönüyle eril şiddet mağdurluğu, Piraye ve Berrin açısından biraz daha hafif olsa da esas olarak onların da toplumsal cinsiyet rolleri dışına çıkamadıkları görülmektedir.

Film, köy öğretmeni olan Nazım'ın mesleğindeki son gününde öğrencileri ile sohbet ettiği görüntü ile başlamaktadır. Bu konuşmada, kız çocuklarının günümüzde de başlık parası ve ev içi üretimde başat aktör olmaları sebebiyle eğitimden alıkonulduğu vurgulanmaktadır. Nazım, mesleğinin son gününde özellikle kız çocuklarının her ne sebeple olursa olsun eğitimlerine devam etmeleri ve kaderlerine razı olmamaları gerektiğini ifade etmektedir. Türkiye'de kadınların yaşadıkları en önemli problemlerden biri, zaman içerisinde artış göstermesine rağmen hala eğitilmiş olanların sayısının azlığıdır. Dolayısıyla vasıflı kadın emeği de erkeklere kıyasla daha düşük orandadır. Nitekim Dünya'nın Piraye ve Berrin'e göre daha mağdur olması, esas olarak eğitimsiz ve vasıfsız oluşundan kaynaklanmaktadır.

Türkiye'de medyada sıklıkla gündeme gelen eski koca şiddeti, Gönül Yarası filminde de açıkça görülmektedir. Türkiye'de toplumsal cinsiyet rollerinin bir uzantısı olarak yaşanan en büyük sosyal sorunlardan biri olan kadına şiddet görünümlerinin bir ayağı da boşandıktan sonra namus ve çeşitli gerekçelerle kadınların peşini bırakmayan erkeklerin, kadınların hayatını kabusu çevirmesi ile açığa çıkmaktadır (Yıldırım, 2016:89). Türk Sineması'nda kötü veya fahişe olarak adlandırılan kadınların yalnızlık veya ölümle cezalandırılmaları geleneğine istinaden, Dünya da eski kocası Halil tarafından kızlarının gözü önünde öldürülmüştür. Eril şiddetin her türlüsüne maruz kalan Dünya'nın yaşamı, tek kurşunla sonlanmış. Bu ölüm, Türk Sineması'nda toplum tarafından düşmüş olarak nitelendirilenin ortadan kaldırılmasıyla ataeril düzenin tekrar sağlandığını göstermektedir.

Dünya'nın eril şiddete maruz kalması ile değişen hayatı, eril zihniyet tarafından sürekli eleştirilmekte, Dünya ise önce kadın olması sonra ise yaptığı iş sebebiyle sürekli şiddete maruz kalmaktadır. Daha açık bir ifadeyle Dünya eril şiddete maruz kaldığı için tekrar tekrar aynı şiddete maruz kalmaktadır. Bu durum kadınların içine hapsedildiği kısır bir döngü olarak adlandırılabilir.

Bununla birlikte erkekler tarafından "düşürülmüş" kadınların tekrar erkekler tarafından kurtarılabilmesi teması, filmde dikkat çekmektedir. Nitekim Dünya'nın kocası Halil; "*Pavyondan aldım, evinin kadını yaptım.*" diyerek kadının bir erkek tarafından ve evlilik kurumu ile kurtarılabilmesini vurgulamaktadır.

3.2.3.2. Başka Dilde Aşk (2009)

3.2.3.2.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: İlksen Başarır **Senarist:** İlksen Başarır, Mert Fırat **Oyuncular:** Saadet Işıl Aksoy, Mert Fırat, Emre Karayel, Ayten Uncuoğlu, Lale Mansur **Yapımcı:** M. Murat Şenöy, N. Bünhan Bengi, Cihat Bakır **Müzik:** Uğur Akyürek, Erdem Yörük

3.2.3.2.2. Filmin Öyküsü

Filmin ana karakteri Zeynep, pek çok iş değiştirdikten sonra çalışmaya başladığı çağrı merkezinde ağır çalışma koşulları, düşük ücret ve monotonluk sebebiyle oldukça mutsuzdur. Tesadüfen tanıştığı işitme engelli Onur’la birlikte daha önceden tanımadığı bir yaşam biçimine şahit olmak hoşuna gider. Onur’la olan sessiz iletişimleri, esas olarak yaptığı iş sebebiyle tüm gün tanımadığı insanlarla telefonda konuşmak zorunda olmasından dolayı Zeynep’e çekici gelmektedir. Bir yönüyle dezavantajlı gruplardan olan engelli bireylerin toplumla entegrasyonuna ve kadın-erkek ilişkilerinde fiziksel engellerin iletişim için bir engel teşkil etmediğine vurgu yapan film, daha çok günümüzde sayıca oldukça kalabalık bir grubu temsil eden çağrı merkezi çalışanlarının çalışma koşullarını, esnek çalışmanın çalışanlar açısından ortaya çıkardığı sorunları, sendikal örgütlenmeyi ve çalışanların dayanışmasını merkeze almaktadır.

3.2.3.2.3. Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri

Zeynep, 25-30 yaş aralığında, modern ve ailesinden ayrı yaşamayı ve emek piyasalarına katılmayı tercih etmiş bir kadındır. Filmde eğitimi ile ilgili bir bilgi yer almasa da eğitilmiş⁴⁷ olduğu düşünülmektedir. Pek çok iş değiştiren Zeynep, yaşamının her alanında özgürlüğü merkeze almıştır. Özel veya kamusal alanda fikirlerini açıkça

⁴⁷ ÇSGB’nin “Çağrı Merkezlerinde Çalışma Koşullarının İyileştirilmesine ve Sosyal Tarafların Bilinçlendirilmesine Yönelik Teftiş Programı Sonuç Raporu”na göre, çağrı merkezleri emek yoğun bir sektör olmasına rağmen çalışanların eğitim düzeyi Türkiye genel ortalamasının oldukça üstündedir. Bu sektörde eğitim düzeyinin yüksek olmasının nedenleri arasında özellikle bankalarda istihdam etmek isteyen yeni mezunların ilk basamak olarak çağrı merkezi müşteri temsilcisi olarak işe alınmaları, işin niteliğinden kaynaklanan nedenlerle özellikle bankalarda yüksek öğrenim mezunu çalışanların tercih edilmesi, çalışma sürelerinin günün 24 saatine yayılması nedeniyle üniversite öğrencilerinin mezun olmadan sektörde çalışmaya başlaması, üniversite mezunlarının iş hayatına girerken başlangıçta tercihlerine uygun iş buluncaya kadar bu sektörde geçici olarak istihdam etmeleri ve Türkiye’de eğitilmiş genç işsizliğin yaygın oluşu bulunmaktadır (ÇSGB, 2013:23).

tartışabildiği gibi cinsel özgürlük konusunda da toplumsal kalıpları kırmıştır. Babasının annesini aldatmasını hazmedemeyen ve hemen her fırsatta bu konuyu annesiyle tartışarak yanına taşınmasını isteyen Zeynep, feminist ideolojinin değerlerini benimsemiş gözükmektedir. Toplumsal cinsiyet bağlamında kadının erkek karşısında daha pasif olması beklentisi, filmdeki Zeynep temsiliyle şekil değiştirmiştir. Zeynep temsili, Türk Sineması'nda klasik anlatı olarak klişeye dönüşen erkeğe bağımlılık ve muhtaçlık kalıplarını kırmış, yalnız yaşamayı ve çalışarak hayatını idame ettirmeyi tercih etmiş Zeynep çalıştığı çağrı merkezinde takım liderliğini yürüten erkek arkadaşı Aras'ın her türlü baskısına rağmen onu terk etmiştir.

3.2.3.2.4. Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Cinsel Politika Görünümleri, Ötekileşme, Rızanın Üretimi ve Yabancılaşma

Zeynep temsili, toplumsal cinsiyet rollerine karşı çıkan tavrıyla 1980 sonrasında Türkiye'de yükselişe geçen feminist hareketin merkeze aldığı değerlerin Türk Sineması'na yansımaları olarak değerlendirilebilecektir. Bu doğrultuda Zeynep, kadınlar için tabu olarak kabul edilen cinsellik kalıplarını kırmakta, ev içi rollerin kadının sorumluluğunda olması dayatmasını reddetmekte ve hayatın her alanına erkeklerle birlikte eşit şekilde katılmaya çalışmaktadır. Kısacası Türkiye'de 1980 sonrasında yükselişe geçen feminist hareketin merkeze aldığı beden, emek ve kimlik üçlüsü Zeynep temsilinin de merkezindedir.

Toplumsal olarak kadına dayatılan rol kalıplarını kıran, kadının erkeğe maddi ve manevi bağımlılığını reddeden, özel ve kamusal alanda rızanın üretimine karşı dik bir duruş sergileyen ve özel alanda yabancılaşmayı ve ötekileşmeyi kabul etmeyen Zeynep, kamusal alanda da yaptığı işten dolayı maruz kaldığı sömürüyü ve yabancılaşmayı içine sindirememektedir. Bu bağlamda aynı koşulları paylaştığı iş arkadaşlarına öncülük ederek örgütlü olmalarını önermekte ve her fırsatta kapitalist sistemin dayatmış olduğu kar hırsına karşı direnç göstermektedir. Bu doğrultuda özel alanda kadının beden ve cinsellik gibi konulardaki yabancılaşması ile birlikte kamusal alanda açığa çıkan emeğin yabancılaşmasına karşı da bilinçli bir tutum sergilemekte, eril ve kapitalist sistemin her ikisinin de yabancılaştırıcı etkisiyle mücadele etmektedir.

3.2.3.2.5. Kadının Aile Kurumu ile İlişkiseliliği ve Kadına Yönelik Şiddet Görünümleri

Zeynep, toplumsal olarak kadına dayatılan aile kurumu içinde yer almamaktadır. Anne ve babasından ayrı yaşayan ve kendi yaşamını kuran Zeynep, annesinin kurmuş olduğu aileden de memnun değildir. Annesini aldatan babasına karşı duyduğu öfke, annesiyle kurduğu iletişimde açıkça görölmektedir. Zeynep'in; *"Anlamıyorum anne neden hala bu adama katlanıyorsun?"* sorusuna aldatılan bir kadın olmasına rağmen annesi; *"Kızım, öyle pat diye nasıl bırakırım babanı bunca yıldan sonra?"* cevabını vererek kaderine razı olmakta ve boşanmayı düşünmemektedir. Bu bağlamda Zeynep ve annesi iki ayrı kadın profilini yansıtmaktadır. Zeynep modern ve feminist bir kadın temsiliyken, annesi ise toplumsal cinsiyet rollerinin kendisine dayattıklarını sessizce kabullenmektedir.

Çağrı merkezinde takım lideri olarak çalışan eski erkek arkadaşı Aras'ın barışmaları için Zeynep'e karşı ısrarcı ve baskıcı tutumu ise Zeynep'i yolundan döndürmemiştir. Aras, Zeynep'in Onur'la birlikte olduğunu bildiği halde tacizlerine devam etmekte ve bu durum, kimi zaman kamusal alana da taşınmaktadır. Ancak Zeynep Aras'ın tüm bu davranışlarına rağmen dik bir duruş sergilemektedir.

3.2.3.2.6. Kadının Toplumsal Cinsiyet Rollerini Bağlamında Özel Alan ve Kamusal Alan Görünümleri

Daha önce pek çok iş değiştirdiğini ve son olarak çağrı merkezindeki işini bulabildiğini ifade eden Zeynep, çalıştığı işyerinden memnun olmamasına rağmen işsizliğin yaygın olduğu Türkiye'de iş bulamama kaygısı yaşamaktadır. Bu sebeple Zeynep çalıştığı işyerinde koşulların daha insani bir hale getirilmesi için mücadeleyi seçmiştir. Her fırsatta iş arkadaşlarıyla örgütlenmelerinin bir gereklilik olduğunu dile getiren Zeynep, haklarının bilincinde ve mücadelecisi yapıyla diğer iş arkadaşlarını da harekete geçirmektedir.

Klasik Türk Sineması anlatısı içerisinde ağırlıklı olarak özel alanda gösterilen kadın temsilleri, bu filmde daha çok kamusal alana taşınmış gözükmektedir. Zeynep özel alanda gösterildiği gibi çoğunlukla kamusal alanda da gösterilmiştir. Zeynep'le

birlikte diğerk kadın çalışanlar da çoğunlukla çağrı merkezinde çalışırken görüntülenmektedir. Zeynep'in çalıştığı çağrı merkezinde erkekler de olmakla birlikte ağırlıklı olarak kadın çalışanlar dikkat çekmektedir. Nitekim ÇSGB'nin (2013:10-11) çağrı merkezleri ile ilgili yürüttüğü araştırma raporunda sektörde %75-80 oranında 18-29 yaş arası genç ve kadın⁴⁸ çalışan istihdam edildiği ve kadın çalışanların sektördeki öncelikli risk grubu olduğu belirtilmiştir.

Türk Sineması'nda kadın ve erkeklerin özel ve kamusal alanda gösterilme sıklıklarına genel olarak bakıldığında; erkeklerin çoğunlukla kamusal alanda, kadınlar çalışıyorsa dahi daha çok özel alanda gösterildiklerine şahit olunmaktadır. Ancak bu filmde böyle bir eşitsizlik görülmemektedir. Bununla birlikte sıklıkla kamusal alanda gösterilen Zeynep, erkek arkadaşı Onur'la aynı evi paylaştığı dönemde özel alandaki iş dağılımında da erkekle benzer koşullar paylaşmaktadır. Toplumsal cinsiyet bağlamında çalışan kadınların çoğunlukla ikili bir yük altında kalarak çifte mesaiye tabi olduğu bilinirken Zeynep bu klasik yapıyı kırmakta, özel alanda kadın ve erkeğin birlikte aktif rol aldığı görülmektedir. Zeynep ve Onur birlikte alışveriş yapmakta, işten geldikten sonra mutfakta birlikte çalışmakta veya kadına biçilen rollerden yemek hazırlama görevi bazen Onur tarafından yerine getirilmektedir. Bu bağlamda Zeynep'in toplumsal cinsiyet rol kalıplarını kırdığı söylenebilecektir.

3.2.3.2.7. Kadının Emek Piyasalarında Temsil Ettiği Meslekler ve Özellikleri

Filmdeki tüm çalışan kadın temsilleri çağrı merkezinde istihdam edilmektedir. Günümüz emek piyasalarının sömürü kaynağı olarak görülen çağrı merkezinde onlarca kişinin aynı ofiste, çalışanların kutu olarak nitelendirdiği küçücük bölmeli masalarda bilgisayar başında ve sürekli kulaklıkla çalıştığı gözlemlenmektedir. Filmdeki çalışanların en önemli ortak sorunları ise, yaptıkları işin tekrar ediciliği, uzun çalışma saatleri, düşük ücret, prime dayalı çalışma, yasal olmasa da sendikalaşmalarına izin verilmemesi, kısacası esnek çalışmanın çalışanlar açısından hak kaybına neden olan tüm uygulamalarıdır.

⁴⁸ Yaşar, Alpsoy ve Taçgın (2016:4) da çağrı merkezi çalışanlarının ağırlıklı olarak kadınlardan oluştuğunu, kadınların ağırlıklı olarak bu sektörde çalışmalarının ise çağrı merkezlerinde esnek çalışmanın ön plana çıkmasından kaynaklandığını ifade etmektedir.

Esneklik, küreselleşme süreciyle birlikte özellikle 1970’li yıllardan itibaren ortaya çıkan ve zaman içerisinde önemi artan bir olgudur. Hemen her alanda karşımıza çıkan esneklik olgusunun esas amacı, değişen koşullara uyum sağlayabilmektir. Çalışma yaşamına “esnek çalışma” olarak yansıyan bu olgu, işletmeler açısından rekabet gücünü, karlılığı ve verimliliği artıran bir unsur olarak etkinliğini sürdürürken çalışanlar açısından ise ciddi olumsuzluklar barındırmaktadır. 1970’li yıllardan itibaren esnek çalışma türleri gündeme gelirken başlangıcı ve bitişi belirli tam gün çalışmayı rafa kaldıran çalışma sürelerinde esneklik kavramı da gündemi meşgul etmektedir. Esneklik kavramı ile ilgili esas olarak tek bir tanım ve model mevcut değildir. Bu bağlamda çeşitli modeller çerçevesinde sınıflandırılan esneklik modelleri en genel haliyle işletmeler açısından değerlendirildiğinde; istihdam ilişkilerinde esneklik, iş organizasyonunda esneklik ve çalışma sürelerinde esneklik olarak üçlü bir ayrımla incelenebilecektir. İstihdam ilişkilerinde esneklik; belirli süreli istihdam, kısmi zamanlı çalışma, ödünç işçi büroları, taşeronlaşma ve tele çalışma, çalışma sürelerinde esneklik ise; yoğunlaştırılmış iş haftası, iş paylaşımı, çalışma sürelerinin yıllık olarak hesaplanması, esnek zaman ve kayan iş saatleri, çağrı üzerine çalışma, vardiya çalışması, esnek emeklilik ve fazla çalışma olarak çeşitlendirilebilecektir (Parlak ve Özdemir, 2011:9, 51-52).

Kapitalist sistem doğası gereği emek sürecinde artı değeri maksimuma çıkarmaya çalışmakta, bunu gerçekleştirirken ise çalışma süresinin uzatılması bir yol olarak tercih edilmektedir. Ancak sendikal mücadele ve yasalar çalışma süresine belli ölçüde kısıt getirdiği için emek sürecinde işin yoğunluğu ve emeğin üretkenliği artırılmaya çalışılmaktadır (Ansal, 2004:166). Bu bağlamda çağrı merkezi çalışanlarının durumu göz önünde bulundurulduğunda, çalışma sürelerinde esneklik öne çıkmakta ve çoğunlukla iş yoğunluğu ve çalışma sürelerinin uzunluğu ile karşılaşmaktadır. Zeynep ve iş arkadaşlarının şikayetçi olduğu konuların başında iş yoğunluğu, uzun çalışma saatleri ve kısa molalar gelmektedir.

Artı değer in had safhaya çıkarılması için uygulanan bir diğer yöntem ise işçilerin motivasyonunun artırılması ile doğrudan ilintilidir. 1980 sonrasında emek piyasalarını hakimiyeti altına alan esnek üretim, çalışanların becerileriyle sıkı sıkıya

ilişkili ve onlardan fedakarlık ve bağımlılık isteyen bir sistemdir. Bu bağlamda sistem, çalışanların samimi olarak işbirliğini talep etmektedir. Bu doğrultuda işçi çıkarları gözetilmeksizin üretimde çalışanların öncelikle itaati, sonrasında ise özverileri, işi benimsemeleri ve işletmeye bağlılıkları çeşitli yönetim stratejileriyle sağlanmaya çalışılmaktadır. Uygulanan bu stratejiler ise özellikle baskıya dayanan yöntemleri içermektedir. Bu stratejiler, güçlü sendikal hareketin olmadığı ve yüksek düzeyde bir işçi sınıfı bilincinin oluşmadığı durumlarda oldukça başarılı olmaktadır. Bu doğrultuda sermaye, sendikal hareketi ortadan kaldırmaya veya minimum düzeye indirmeye ve esnek bir işgücü yaratmaya çalışmaktadır (Ansal, 2004:167). Çalışanların sendika üyeliği ile ilgili hakları öncelikle anayasal bir hak olmak üzere 1982 Anayasası'nın 51. md.'sinde açıkça düzenlenmiş ve bu doğrultuda; "*Çalışanlar ve işverenler, üyelerinin çalışma ilişkilerinde, ekonomik ve sosyal hak ve menfaatlerini korumak ve geliştirmek için önceden izin almaksızın sendikalar ve üst kuruluşlar kurma, bunlara serbestçe üye olma ve üyelikten serbestçe çekilme haklarına sahiptir. Hiç kimse bir sendikaya üye olmaya ya da üyelikten ayrılmaya zorlanamaz*" hükmü yer almıştır. 6356 sayılı "Sendikalar ve Toplu İş Sözleşmesi Kanunu"nun 7. md.'sine göre de; "*Sendikaya üye olmak serbesttir. Hiç kimse sendikaya üye olmaya veya olmamaya zorlanamaz.*"⁴⁹

Günümüzde sendikal bilincin gelişmemiş olmasıyla birlikte sendikaların çeşitli sebeplerle çalışma koşullarından ziyade temelde ücrete yoğunlaşmaları ve geçmişten gelen bir gelenek olarak sanayi işçilerini ve erkek çalışanları merkeze alarak güncel emek piyasaları üzerinden kendilerini revize etmemeleri sendikal örgütlenme ile ilgili ciddi bir sorun teşkil ederken sendikal bilince sahip çalışanların örgütlenmeleri ise işverenler tarafından tehdit olarak görülmekte, hoş karşılanmamakta, engellenmekte ve engellenemiyorsa farklı gerekçeler gösterilerek işten çıkarma sebebi olabilmektedir. Bu bağlamda sendikal bilince sahip kesimin de anayasadan ve kanundan gelen haklarını özgürce kullanamadığı⁵⁰ gözlemlenmektedir.

Filmdeki çağrı merkezi çalışanlarının başlangıçta esnek üretimin kendilerinden beklediği doğrultuda hakları konusunda bilgiye ve sendikal bilince sahip olmadıkları

⁴⁹ Sendika özgürlüğü konusunda ayrıntılı bilgi için bkz; A. Can Tuncay ve Burcu Savaş Kutsal, **Toplu İş Hukuku**, 7.b., İstanbul: Beta Yayınları, 2019, s. 28-38.

⁵⁰ Daha detaylı bilgi için bkz; Şehriban Kılıç, "Çağrı merkezi Çalışanlarının Sendika Hakkı Yok", <https://sendika63.org/2009/11/cagri-merkezi-calisanlarinin-sendika-hakki-yok-38533/>, [19.11.2019]).

görülmektedir. Herhangi bir sendikaya üye olmayan ve haklarını nasıl arayacakları konusunda bilinçsiz çalışanlardan oluşan grup, çoğunlukla Zeynep'in yönlendirmeleriyle zamanla tepki göstermeye başlamıştır. Başlangıçta Zeynep'in de sendikal örgütlülük veya taleplerini uygun bir şekilde dile getirme konularında bilgisi olmamakla birlikte diğer çalışanlara göre daha kararlı oluşu uygun yolların araştırılmasını ve örgütlenmelerini sağlamış, bu sayede diğer çalışanlarla güçlerini birleştirerek sermayeye karşı tepki göstermeye başlamışlardır. Başta Zeynep ve yakın arkadaşları olmak üzere çağrı merkezi çalışanlarının büyük bir çoğunluğu, önceden anlaştıkları üzere çalışma esnasında aynı saatte çalışma koşullarına karşı tepkilerini göstermek için düzenli aralıklarla çalıştıkları masalara vurarak kısa süreli bir eyleme başlamıştır. Çalışanların esas tepkileri, gün içerisinde kendilerine sürekli daha hızlı, daha güler yüzlü, daha yoğun ve kısacası daha verimli çalışmalarını için baskı yapan takım liderleri Aras'a karşıdır. Bu eylemden birkaç gün sonra Aras; *“Geçen gün yapmış olduğunuz eylem sebebiyle firmamızın uğradığı zararı kapatmak amacıyla eyleme katılmayanlar da katılanlarla aynı bedeli ödeyecekler. Önümüzdeki hafta boyunca hepiniz bir saat fazla mesai yapacaksınız. Umarım buna değer.”* ifadeleriyle çağrı merkezi çalışanlarının cezalarını bildirmiştir. Bununla birlikte eylemin içerisinde aktif rol alan Zeynep, iş çıkışında müdür tarafından çağırılmıştır. İşe gidip gelirken aynı servisi kullanan arkadaşları müdürün Zeynep'i neden çağırdığını sormuş ve aralarında geçen konuşma, tepkilerinin yapmış oldukları kısa süreli eylemle sınırlı kalmayacağını göstermiştir:

“Kadın çalışan 1: *Zeynep ne oldu yine, neden çağırmış?*

Zeynep: *Sözde mola sürelerim uzunmuş. Lafı eyleme getirip kimin düzenlediğini öğrenmeye çalıştı.*

Kadın çalışan 2: *“Herifler istediği gibi at koşturuyor tabi. Hiçbir şeye tepki vermiyoruz.”*

Erkek çalışan: *İşinize gelirse diyorlar işte. Bu kadar basit ya.*

Kadın çalışan 1: *Gelmiyor ama.*

Erkek çalışan: *O zaman da kapıyı gösteriyorlar işte.*

Zeynep: *Biz niye gidiyoruz ya? Bu benim değiştirdiğim kaçınıcı iş biliyor musun sen? Bizim sorunumuz bu işte, sıkışınca kaçıyoruz.*

Erkek çalışan: *Ne yapacağız o zaman?*

Kadın çalışan 2: *Bence biraz risk alabiliriz.*

Zeynep: *Evet. Gazetelere falan yazalım. Ne bileyim, sendikalara gidelim. Hem bizim işle ilgili bir sendika yok mudur yani?*

Erkek çalışan: *Ya vardır mutlaka ama işte seninle benimle olacak iş değil o.*

Kadın çalışan 1: *O zaman önce internette bir grup kuralım. Böylece insanların tepkisini ölçmüş oluruz. Sonra diğer çağrı merkezlerindekiyle iletişime geçebiliriz.*

Zeynep: *Evet, bu çok iyi bir fikir. Yani bir yerden başlayalım artık.”*

Gün içerisinde kendilerine sürekli aynalarına bakarak daha güler yüzlü olmaları konusunda uyarılarda bulunan Aras'ın çalışanlar üzerinde uyguladığı baskı, esas olarak literatürde “duygusal emek” olarak karşılık bulmaktadır. Bu kavram, uygun duyguların sergilenmesi ya da yönetilmesi, bu arada gerçek duyguların maskelenmesi anlamında kullanılmaktadır (Sandiford ve Seymour, 2002:55). Bu bağlamda kontrol ya da denetimin günümüzde yalnızca fiziksel kapasiteyi denetlemekle kalmayarak çalışanların duygularının da kontrol altına alınmasıyla sürecin form değiştirdiği söylenebilecektir. Bu doğrultuda yeni yönetim teknikleri, yoğun bir şekilde motivasyon artırıcı çabalar geliştirmiştir. Tüm bu çabalar Marks'ın yabancılaşma teorisinin de ötesinde duygulara yabancılaşma kavramını gündeme getirmiştir. İşverenler tarafından duygusal emeğin en çok talep edildiği çalışan grubunun başında çağrı merkezi çalışanları gelmektedir (Man ve Selek Öz, 2009:78). Yabancılaşma ve hizmet sektörü arasındaki bağın açığa çıkarılmasını hedefleyen bir çalışma (Kaya ve Serçeoğlu, 2013: 335-334), duygu işçilerinin müşterileriyle olan ilişkilerinde ve genel olarak iş süreçlerinde yaşadıkları duygusal çelişki ve sarf ettikleri duygusal çaba düzeyinin işe yabancılaşmadaki en önemli faktörlerden biri olduğunu ortaya koymaktadır.

Özkaplan (2015:18) ise duygusal emeği, “*firmaların müşterilere sattıkları paketin bir parçası*” olarak tanımlamaktadır. Bu bağlamda çalışanlar firmalara ve müşterilere gülümsemelerini satmaktadırlar. İnsan duygularının hem cinsiyetçi hem de sınıfsal açıdan kalıplaşması gündeme gelirken duygusal emek kadınları, erkekleri ve farklı sınıflardan bireyleri değişik ve karmaşık yollarla etkilemektedir.

Artı değerin had safhaya çıkarılması için uygulanan işçilerin motivasyonunu artırmaya yönelik çabalar, çalışanları ağrı merkezinin hemen her alanında kuşatmış gözükmektedir. Çalışma alanlarının tam karşısında; *“Bugün satış için ne yaptın?”* tabelası asılı durmakta ve çalışanlara her an kar unsurunu hatırlatılarak çalışanlar psikolojik baskı⁵¹ altına alınmaktadır. Bununla birlikte işten çıkarma tehdidi her an olmakla birlikte işten çıkarmalar yapılırken çalışanların verimliliği ve satış oranları merkeze alınarak karar verilmektedir. Bu durum, çalışanlar arası rekabeti artırdığı gibi bu rekabet ve işten çıkarılma korkusu çalışanları sürekli baskı altında tutmaktadır. Yine karı artırmak için yapılan baskılardan bir diğeri ise takım lideri Aras tarafından uygulanmaktadır. Esas olarak kendisi de sistemin mağdur ettiği çalışanlardan biri olan Aras, kendisinden nefret eden çalışanlara ve Zeynep’e kendisini de yukarıdan sıkıştırdıklarını ve bu baskıyı yapmaya mecbur kaldığını, dolayısıyla sistemin bu şekilde işlediğini ve para kazanmak isteyenlerin çalışmaya devam edeceğini istemeyenlerin ise gitmeleri gerektiğini söyleyerek çalışanları bir nevi tehdit etmektedir. Çalışanların sözde motivasyonlarını artırmak için etraflarında sürekli gezerek kendini gösteren ve uyarılarda bulunan Aras’ın; *“Bugünkü ciromuz biraz düşük. Biraz motivasyon. Moralimizi bozmayalım. Biz iyi bir ekibiz. Ne kadar çok satarsanız o kadar çok para kazanırsınız arkadaşlar. Ne kadar çok satarsanız o kadar çok para kazanırsınız unutmayın. şimdi aynalarımıza bakarak güler yüzle telefonlarımızı açıyoruz ve saldırıyoruz. Saldırın arkadaşlar. Ne kadar çok satarsanız o kadar çok kazanırsınız, hadi bakalım.”* sözlerine karşılık işin monotonluğu, yoğunluğu ve yabancılaştırıcı etkisiyle mental stresle ve fiziksel rahatsızlıklarla mücadele eden kadın çalışanlardan Eylem kulaklıklarını fırlatarak; *“Ya yeter artık ya yeter. Yeter dayanamıyorum artık dayanamıyorum. Yeter artık ya kle mi zannediyorlar bunlar bizi? Dayanamıyorum artık ya. Kulağım duymuyor artık yeter.”* diye bağırdıktan sonra sinir krizi geçirmiş ve bayılmıştır.

Aras, ağrı merkezi çalışanlarından Eylem’in bayılması üzerine yardıma gelen diğer çalışanların hemen işlerinin başına dönmelerini ve abartılacak bir durum olmadığını; *“Herkes işi bırakmasın lütfen, motivasyonunuzu kaybetmeyin siz, devam.*

⁵¹ ağrı merkezlerinde çoğunlukla asgari ücretle birlikte performans primlerinin uygulanması ile birlikte performans ölümlerinde ne çıkmak isteyen çalışanların daha çok ve daha hızlı ağrı almaya mecbur bırakılması çalışanlar açısından öncelikli riskleri oluşturmaktadır (ÇSGB, 2013:11).

Bir şey yok, tamam arkadaşlar. Sizler işinizin başına dönün hadi. 5 dakika hava alsın kendine gelir, herkes işinin başına. Motivasyonumuzu kaybetmeyelim biz.” sözleriyle ifade etmektedir.

Günün sonunda oldukça gerilen ve bunalan çalışanlar iş çıkışı serviste kendi aralarında değerlendirme yaparken Zeynep; *“Adam hepimizi aşağıladı. Millet de koyun gibi yerlerine dönüp çalışmaya devam etti.”* diyerek isyan etmiş, bir başka çalışan ise; *“İşte herkes aynı değil. Zamanla onlar da anlayacak böyle olmadığını göreceksiniz.”* diyerek umutsuz olmadığını ifade etmiştir. Zeynep ise umutsuzluğunu ve bunalımını; *“Ben daha ne kadar dayanabilirim bilmiyorum.”* sözleriyle ifade etmiştir. Bu diyalog çerçevesinde Zeynep’in en büyük tepkisinin çalışanların örgütlenememelerine yönelik olduğu görülmektedir.

Çalışanların çağrı merkezinde yaşamış oldukları yoğun stres, işin sabır gerektirmesi ve tekrar ediciliği sebebiyle bunalımları pek çok kez farklı şekillerde açığa çıkmaktadır. Eylem’in geçirmiş olduğu sinir krizinin yanı sıra bir başka çalışan aldığı çağrıda 10 dakika boyunca sabırlı davranmaya gayret etmiş, kalıpların dışına çık(a)mayan cümleler sarf ederken sabrı kalmayarak çağrıyı başka bir çalışana aktarmış ve kulaklıklarını atarak bir gün delireceğini haykırmıştır. Sinir krizi geçirdiği gözlemlenen çalışana yine Aras 5 dakika hava alıp gelmesini söylemiştir.

Çağrı merkezi çalışanlarından talep edilen duygusal emeğin derecesi, esas olarak müşteriler ile olan ilişkiler tarafından belirlenmektedir. Yoğun şikayetler, dostça olmayan veya anlayışsız yaklaşımlar, çalışanları daha fazla duygusal emekte bulunmaya sevk etmekte (Man ve Selek Öz, 2009:80), bu durum ise çalışanların yoğun baskı ve stres altında olmalarına rağmen dışarıya yansıtamadıkları duygularını kendilerine yöneltmeleri şeklinde açığa çıkmakta ve neticede bu durumdan kendileri zarar görmektedir.

Çağrı merkezi çalışanlarının stres altında çalışmalarının en önemli nedenlerinden biri, müşteri tatmininin merkeze alınması ve yüksek müşteri tatmini sağlamak için hizmet kalite standartlarının çalışanların üstün performansları aracılığıyla had safhaya çıkarılmasıdır (Topateş ve Kalfa, 2009:427). Çağrı merkezi çalışanları

adeta hareket-zaman etüdüyle⁵² kontrol altında tutulmakta, günde kaç kişi ile görüşme yapılacağı, bir kişiye en fazla ne kadar zaman ayrılacağı gibi ayrıntılar çalışana bildirilmekte ve denetlenmekte, kısacası birey her dakika gözetim altında tutulmaktadır. Bununla birlikte kalite standartları gereği çağrı merkezi çalışanlarının müşterilerle görüşmelerinin kayıt altına alınması, bu çalışan grubunun sürekli denetim ve gözetim mekanizmaları aracılığıyla baskı altında tutulmasının bir diğer yoludur (Yaşar, Alpsoy ve Taçgın, 2016:6).

Çağrı merkezi çalışanları işçi sağlığı ve iş güvenliği bağlamında değerlendirildiğinde ise, çalışma saatleri içerisinde sürekli ekranlı araç karşısında ve kulaklıkla çalışmalarının hem kas ve iskelet sistemi hastalıklarına hem de işitme kayıplarına neden olduğu görülmektedir. “Ekranlı Araçlarla Çalışmalarda Sağlık ve Güvenlik Önlemleri Hakkında Yönetmelik”te belirtildiği üzere; *“İşveren, işyerinde gerçekleştireceği risk değerlendirmesinde çalışma merkezlerinde ekranlı araçların kullanımından kaynaklanan riskleri, özellikle görme, fiziksel sorunlar ve mental stresle ilgili riskleri de dikkate alarak, bu risklerin etkileri, yol açabileceği ilave etkiler ile risklerin bir arada olmasından kaynaklanabilecek olumsuz etkilerin ortadan kaldırılması veya en aza indirilmesi için her türlü sağlık ve güvenlik önlemlerini (md.5)”* almakla yükümlü tutulmuştur (<https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2013/04/20130416-5.htm>, [12.11.2019]). Bununla birlikte çağrı merkezlerinde çalışanların gün boyu telefonla konuşmalarının yanı sıra onlarca kişinin açık ofis şeklinde tasarlanmış işyerlerinde aynı anda konuşmaları ve bu ortama maruz kalma sürelerinin uzunluğu kalıcı işitme kayıplarına neden olmaktadır (ÇSGB, 2013:11). Günlük ve haftalık gürültü maruziyet düzeyleri ve gürültülü ortamlarda risk değerlendirmesi başta olmak üzere benzer hususlar; “Çalışanların Gürültü ile İlgili Risklerden Korunmalarına Dair Yönetmelik”te açıkça belirtilmiştir (<https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2013/07/20130728-11.htm>, [12.11.2019]). Hem 6331 sayılı “İş Sağlığı ve Güvenliği Kanunu”

⁵² Çağrı merkezlerinde işin niteliği ve özelliğinden kaynaklanan yoğun çalışma temposu, işyeri stresi, çalışanların Taylorist yönetim sistemindeki denetim mekanizmalarına benzer şekilde denetlenmesi ve ara dinlenmelerinin yetersizliğinin yaratacağı olumsuzluklar bu sektörde ortaya çıkan öncelikli riskleri oluşturmaktadır (ÇSGB, 2013:10).

(<https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2012/06/20120630-1.htm>, [17.11.2019]) hem de ilgili yönetmelikler gereği işveren çalışanların sağlık ve güvenlik yönünden her anlamda korunmaları konusunda birincil derecede sorumlu tutulmaktadır. Ancak filmdeki çağrı merkezi çalışanlarının sağlık ve güvenlik açısından ilgili kanun ve yönetmelikler çerçevesinde korunmadıkları açıkça görülmektedir. Bu korumasızlık çağrı merkezinde çalışanlar açısından çeşitli meslek hastalıklarıyla sonuçlanmaktadır.

Çağrı merkezi çalışanlarının verimlilik adı altında uğradıkları ciddi baskı ve iş yoğunluğu sonucu karşılaştıkları meslek hastalıklarının başında tekrarlayan hareketlere bağlı olarak el bileği ve parmak eklemlerinde aşırı yüklenmeler sonucunda oluşabilecek karpal tünel sendromu, ekranlı çalışmaya bağlı olarak göz bozulmaları, sürekli aynı pozisyonda hareketsiz kalınması sonucu bel ve boyun düzleşmesi ve ağrıları, sürekli konuşma nedeni ile ses telleri ile ilgili sorunlarla birlikte sürekli kulaklık kullanımı nedeniyle işitme sorunları, strese, uzun çalışma saatlerine ve çalışma ortamına bağlı olarak baş ağrıları, kronik yorgunluk ve tükenmişlik sendromu gelmektedir. Bu sorunlar⁵³ tek başına veya iç içe geçmiş bir şekilde seyredabilmektedir. ÇSGB'nin (2013:11) çağrı merkezleri ile ilgili araştırma raporu da bahsi geçen risklerle birlikte, çağrı merkezlerinde aynı anda yüzlerce bilgisayarın çalışmasından ve kablosuz erişimden kaynaklanan elektromanyetik alanda çalışmanın ileride çeşitli sağlık problemleri yaratabileceğini, bununla birlikte çalışma ortamlarında ısı, nem ve aydınlatma sorunlarının bulunduğunu ortaya koymaktadır.

Bu sektörde çalışanların emek süreçleri genel bir perspektifle değerlendirildiğinde; stres, düşük tatmin ve motivasyon, kariyer fırsatlarından yoksun olma (Cross, Barry ve Garavan, 2008:230), sürekli doğal olmayan nezaket gösterme zorunluluğu, monotonluk, ofis ortamının aşırı baskıcı olması, kişisel mahremiyet alanının olmaması, kapalı mekan baskısı ve sosyal olamama (Yaşar, Alpsoy ve Taçgın, 2016:5) durumları ön plana çıkmaktadır.

Çağrı merkezi çalışanlarının ardi ardına yaşadığı sinir krizleri ve mevcut çalışma koşulları Zeynep'in öncülüğünde en nihayetinde örgütlenmeleriyle sonuçlanmış

⁵³ Konu ile ilgili daha detaylı bilgi için bkz; Sağlıklı Çalışma ve Yaşam Platformu, <http://www.meslek Hastaligi.org/cagri-merkezi-calisani-27-yasindayim-ve-yuzde-47-daha-az-duyuyorum/>, (12.11.2019).

ve haklarını aramak için bir web sitesi tasarımlarıyla ulaşabildikleri tüm çağrı merkezi çalışanlarını bir araya getirmiştir. Basın açıklaması yapmak isteyen ve yürüyüş düzenleyen çalışanların hazırladıkları afiş ve pankartlarda; “*Esnek çalışmaya son*”, “*İş güvencesi istiyoruz*”⁵⁴, “*Sendikalaşma hakkımız engellenemez*”, “*Şimdi kendimiz için konuşuyoruz*” ve “*Şimdi konuşma sırası bizde*” ifadeleri dikkat çekmektedir. Bununla birlikte yürüyüş esnasında “*Sendika hakkımız engellenemez, çağrı merkezinde sömürüye son*” ve “*Sendika, sigorta, 6 saat işgünü*” sloganları atmaları doğrultusunda çağrı merkezi çalışanlarının sigortasız çalıştığı, sendikalaşmalarına izin verilmediği ve uzun çalışma saatlerinin yıpratıcılığı bir kez daha vurgulanmaktadır.

Yapılan bu eylem neticesinde Zeynep’in çalıştığı çağrı merkezinde pek çok kişinin işine son verilmiştir. Bu işten çıkarmada ilk etapta satışta listedeki son 10 kişi dikkate alınmış ve diğer çalışanlara da gözdağı vermeye çalışılmıştır. İşe geldiğinde işten çıkarılanlar olduğunu öğrenen Zeynep satışlarının iyi olması sebebiyle işten çıkarılmamış olmasına rağmen; “*Arkadaşlar bugün 10 kişi işten çıkarılmış. Ben de şu anda istifa ediyorum. Biz çalışma koşullarımızın düzelmesi için bir eylem yaptık. Eğer bize verilen ceza işten kovulmaksa o zaman hepimiz yaptığımızın arkasında durmalıyız.*”

⁵⁴İş güvencesi, en genel haliyle makul ve geçerli bir neden olmadan işçinin sözleşmesine son verilememesi demektir. Diğer bir ifadeyle, işçinin haksız ve keyfi feshe karşı korunmasıdır (Çelik, Caniklioğlu ve Canbolat, 2019:485-486; Süzek, 2019:533-535; Şakar, 2018:189-190; Şakar, 2010, <https://msakar.wordpress.com/2010/11/21/is-guvencesi-hukumlerinden-yararlanmada-otuz-isci-sarti/>, [17.11.2019]). İş güvencesi kavramı, yalnızca işçinin sözleşmesinin işveren tarafından geçerli ve makul bir neden olmadan feshedilemeyeceğini ifade etmemektedir. İş güvencesi, aynı zamanda iş sözleşmesinin işveren tarafından geçerli ve makul bir neden olmadan feshedilmesi durumunda hukuki, idari ve cezai sonuçlarla karşı karşıya kalınacağı anlamına da gelmektedir. İş güvencesinden yararlanacak olan işçiler genel anlamda bakıldığında, İş Kanunu ve Basın İş Kanunu kapsamında olanlardır. Borçlar Kanunu ve Deniz İş Kanunu kapsamında olanlar iş güvencesi hükümlerinden yararlanamamaktadır (Bilgili, 2004:11; Korkmaz ve Alp, 2014:191). İş Kanunu ve Basın İş Kanunu kapsamında olan işçilerin iş güvencesinden yararlanabilmesi için gerekli şartlar; işçinin belirsiz süreli iş sözleşmesiyle çalışıyor olması, işyerinde otuz veya daha fazla işçinin çalışması, işçinin kıdemi ile ilgili düzenlemeler ve işveren vekilliği kapsamındaki istisnalarla bağdaşmaması şeklinde özetlenebilecektir. Filmde çağrı merkezinde otuz veya daha fazla işçinin çalıştığı, çalışanların 6 aydan daha fazla kıdemi olduğu ve işveren vekilliği kapsamındaki istisnalarla bağdaşmamaları göz önünde bulundurulduğunda çalışanların belirli süreli iş sözleşmesiyle çalıştırıldığı ima edilmektedir. ÇSGB’nin (2013:22) çağrı merkezleri ile ilgili yürüttüğü çalışma raporunda ise, teftiş edilen çağrı merkezlerinde belirli süreli iş sözleşmesinin genellikle analık izni kullanmakta olan kadın çalışanların yerine bu süre ile sınırlı olarak işe alınan çalışanlarla düzenlenmekte olduğu ve yine belirli süreli iş sözleşmelerinin deneme süreli iş sözleşmesi yerine düzenlendiği belirtilmiştir. Teftiş edilen bir işyerinde 42 işçi ile işe giriş tarihlerinde objektif bir neden olmaksızın, diğer bir ifadeyle yasal koşullar oluşmadığı halde belirli süreli iş sözleşmesi düzenlendiği, 1 işyerinde 3 işçi ile objektif nedenlerle belirli süreli iş sözleşmeleri düzenlendiği tespit edilmiştir (ÇSGB, 2013:22, 51-52).

Ancak o zaman bir şeyleri değiştirebiliriz. Çünkü bu kutuların içinde önemli olan biziz. Bunun farkında olmalıyız. Hepimiz aynı anda buradan gidersek bizim yerimize 1 hafta içinde yetişmiş eleman bulamayacakları için 10 arkadaşımızın işten çıkarılmasıyla cezalandırılıyoruz. Dünkü eylemle sınırlı kalmayalım, mücadeleye devam edelim.” diyerek örgütlülüğün önemini altını bir kez daha çizerek direnişini sürdürmüştür.

3.2.3.2.8. Filmin Genel Değerlendirmesi

Başka Dilde Aşk filminde 1980 sonrasında yeni iletişim teknolojilerinin gelişmesi ve yeni mesleklerin oluşması bağlamında genellikle klasik mesleklerde temsil edilen kadınlar yeni bir çalışma alanı içinde gösterilmiştir. Film, kadınların emek piyasalarına katılımı açısından pek çok veri sağlamasıyla birlikte hizmet sektöründe ve özelde çağrı merkezinde çalışanların karşılaştığı sorunları açıkça gözler önüne sermektedir. Bunun yanı sıra esas olarak esnek çalışmaya bağlı sorunlar merkeze alınmıştır.

Çağrı merkezi çalışanlarının en çok sıkıntı yaşadığı konuların başında düşük ücret⁵⁵, uzun çalışma saatleri, kısa süreli molalar, işin monotonluğu ve yabancılaşma, karın artışı için takım liderleri ve yönetim tarafından uygulanan baskı ve prim usulü çalışma gelmektedir. Tekrara dayalı ve sabır gerektiren yönüyle öne çıkan çalışma alanı, çalışanlar açısından fiziksel ve ruhsal pek çok meslek hastalığını da beraberinde getirmektedir. Filmde bahsi geçen sorunların tamamı açıkça gözler önüne serilmiştir.

ÇSGB'nin (2013:87-88) İstanbul Meslek Hastalıkları Hastanesi ile ortak yürüttüğü bir anket çalışması sonuçlarında, çağrı merkezlerinde müşteri temsilcileri tarafından yapılan işin niteliği gereği, insan ilişkileri, sürekli konuşma, dinleme, stres, sürekli oturarak çalışma gibi özelliklerinden dolayı ofis ortamında çalışılması nedeniyle “büro işi” olarak tanımlanamayacak ve “az tehlikeli” olarak değerlendirilemeyecek bir iş olduğu ifade edilmektedir. Çağrı merkezlerinde özellikle işçi sağlığı ile ilgili düzenlemelerin merkeze alınarak maruz kalınan psiko-sosyal riskler, kas-iskelet sistemi

⁵⁵ ÇSGB'nin (2013:26) çağrı merkezleri ile ilgili yürüttüğü çalışma raporunda, günlük ücretle çalışan işçilerin neredeyse bulunmadığı, sektörde müşteri temsilcisi olarak çalışan işçilerin ücretlerinin ağırlıklı olarak asgari ücret seviyesinin üzerinde olduğu belirtilmiştir.

ile ilgili riskler, görme-işitme-ses ile ilgili riskler ve elektromanyetik alanın insan sağlığı üzerindeki etkileri ile ilgili risklerin ciddiyle değerlendirilmesi ve alınabilecek önlemlerin neler olabileceği ile ilgili çalışmaların yapılması gerektiği ifade edilmektedir.

Esnek çalışmanın tüm olumsuz özelliklerinin yansıdığı bir çalışma alanı olan çağrı merkezinde çalışanların yaptığı eylemde taşıdıkları pankartlarda “*Esnek çalışmaya son*” yazıları esas sorunun bu çalışma biçiminden kaynaklandığını doğrular niteliktedir.

Filmde dikkati çeken bir diğer husus Türkiye’de işsizliğin yaygın oluşunun sıklıkla vurgulanmasıdır. Zeynep ve diğer çağrı merkezi çalışanları çalışma koşullarından ve yaptıkları işten memnun olmamalarına rağmen işsiz kalma kaygısıyla işten ayrılamamaktadır. TÜİK İşgücü İstatistikleri verilerine göre filmin yapım yılı olan 2009’da Ağustos ayı işsizlik oranı 13,4 iken (TÜİK 2009, <http://rapory.tuik.gov.tr/18-11-2019-22:53:47-1070050459590358791592900487.html>, [18.11.2019]) bu oran Ağustos 2019’da %14,0’e (TÜİK, http://www.tuik.gov.tr/PreTablo.do?alt_id=1007, [18.11.2019]) yükselmiştir. Bu bağlamda Türkiye’de işsizlik olgusunun çalışanların mevcut işlerinden memnun olmasalar bile üzerlerinde baskı oluşturduğunu ve sistem karşısında çaresiz kaldıklarını göstermektedir.

3.2.4. Türk Sineması’nda 2010-2019 Yılları Arasında Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Çalışan Kadın İmgesi

Türk Sineması’nda 2010-2019 yılları arasında toplumsal cinsiyet bağlamında kadın emeğine dair gözlem yapabilecek 2 film seçilmiştir. Bu filmler Zerre (2012) ve Aile Arasında (2017) filmleridir.

3.2.4.1. Zerre (2012)

3.2.4.1.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Erdem Tepegöz **Oyuncular:** Jale Arıkan, Rüçhan Çalışkur, Özay Fecht, Dilay Demirok, Remzi Pamukçu, Ergün Kuyucu **Senarist:** Erdem Tepegöz **Yapımcı:** Kağan Daldal **Müzik:** Emrah Ağdan

3.2.4.1.2. Filmin Öyküsü

Zerre filmi, genel olarak Türkiye'deki işsizlik sorununu, özelde ise vasıfsız kadın emeğine dair sorunları merkeze almaktadır. Enformel sektörün ve kayıt dışı istihdamın gözler önüne serildiği filmde, kadın emeğine dair sömürünün yanı sıra emek piyasalarının eril şiddeti nasıl içselleştirdiği de açığa çıkarılmaktadır. Filmdeki ana karakter Zeynep, tek başına yaşama tutunma mücadelesi içinde insanlık dışı muameleler gördüğü marjinal işlerde dahi çalışmayı göze alsada en sonunda kaçak yollarla organlarını satma yolunu seçmek zorunda kalacaktır.

3.2.4.1.3. Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri

Filmdeki ana karakter Zeynep, 30-35 yaşlarında, dul, annesi ve engelli kızıyla birlikte yaşayan bir kadındır. Eğitimsiz ve vasıfsız olan Zeynep, eski bir binada ve derme çatma bir evde yaşamaktadır. Kılık kıyafeti ve kendisi oldukça bakımsız olan Zeynep, mahalledeki bir lokantadan kalan yemekleri alarak eve götürmekte, yemek masalarına serecek bir örtüleri dahi olmadığı için gazetenin üstünde yemek yemekte, annesi ve kızı Gülçin'le aynı odada elektrik sobası yakarak yatmakta, kirasını ve esnafa olan borcunu ödeyememekte, kısacası açlık sınırında yaşamaktadır.

3.2.4.1.4. Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Cinsel Politika Görünümleri, Ötekileşme, Rızanın Üretimi ve Yabancılaşma

Hemen her gün sokak sokak gezerek iş arayan Zeynep, kadın olması sebebiyle hemen her yerde ötekileştirilmekte, şiddete ve tacize açık hale gelmektedir. Özellikle çalıştığı geçici işlerde ve sosyal hayatında eril şiddete maruz kalmaktadır. Geçici süreyle çalıştığı tekstil fabrikasında, kadınların farklı departmanlara geçmek ve daha

temiz işlerde çalışmak için erkeklerin istismarına maruz kaldığı görülmektedir. Zeynep de diğer kadınlar gibi buradaki erkeklerin cinsel obje olarak gördüğü biri haline gelerek nesneleştirilmeye çalışılmıştır. Burada sağlıksız, güvencesiz ve ağır işlerde çalışan kadınlar, kendilerine uygulanan şiddete rıza gösterir gibi gözükseler de mecbur kalmaları sebebiyle bu durumun içine itilmektedirler.

Zeynep, maddi sıkıntıları, eğitimsiz ve vasıfsızlığı sebebiyle hayatına ve kadınlığına yabancılaşmış bir kadın temsilidir. Tüm derdi, akşam eve dönerken ekmek götürebilmektir. Bu çaba içerisinde, kendi hastalığını bile irdeleyecek vakit bulamamakta, sık sık burnunun kanamasının üstünde durmamaktadır.

3.2.4.1.5. Kadının Aile Kurumu ile İlişiselliği ve Kadına Yönelik Şiddet Görünümleri

Zeynep, çocuklu ve dul bir kadındır. Annesi ile yaşayan Zeynep, aile kurumu içinde temsil edilmemiştir. “Başında bir erkek olmaması”, esas olarak Zeynep’in sefalet içinde yaşamasına neden olmaktadır.

Ev sahibi Kudret, Zeynep’in çaresizliğinden ve yalnızlığından faydalanarak onu sıklıkla taciz etmekte ve korkutmaktadır. Sık sık yolunu kestiği veya evine geldiği Zeynep’in borçlarına karşılık organlarını satması için baskı yapan Kudret, filmde eril şiddetin temsilcilerinden biridir. Bir kez de Zeynep’in evine gelen Kudret, çıkan tartışma esnasında evin kapısını kırmış ve Zeynep’e saldırmıştır. Her gün lokantada kalan yemekleri Zeynep’e veren Remzi o esnada Zeynep’in evindedir. Kudret’e bağırarak Remzi; “*Evde erkek yok ya, ondan böyle yapıyor.*” diyerek yalnız ve dul kadınların eril şiddete açık bir halde hayatlarını sürdürmek zorunda olduklarının altını çizmektedir.

Günlük pratiklerinde eril şiddete maruz kalan Zeynep, çalıştığı işlerin hemen hepsinde yine eril zihniyetin sömürüsüne ve şiddetine maruz kalmaktadır. Çalıştığı tekstil atölyesinde iki erkek ustabaşının kolundan sürükleyerek kapının önüne attığı Zeynep, kendini savunamamış ve hakkını arayamamıştır. Bununla birlikte daha sonradan bulunduğu geçici fabrika işinde de eril şiddetin izleri açıkça görülmektedir. Zeynep, kaldıkları fabrikanın koğuşunda uyurken geç saatte işyerinde ustabaşı veya şef gibi kadrolarda çalışan erkek işçilerin birkaç kadını uyandırıp götürdüğünü fark etmiştir.

Gece uyandırılıp götürülen bir kadın işçi, Zeynep’le gün içinde yaptıkları konuşma esnasında fabrika içinde daha iyi ve hafif işlerin yapıldığı bölümlere geçebilmek için birkaç kişiyle tanışması gerektiğini ve o gece onun da kendisiyle gelmesini söylemiştir. O gece nasıl bir ortamla karşılaşacağını bilmeden diğer kadınlarla birlikte giden Zeynep, fabrikanın içinde bir masa başında oturan erkeklerin kadın işçilerle içki içip sohbet ettiğini görmüştür. Erkeklerin tacizine, kimi zaman tecavüzüne maruz kalan veya bundan başka şansları olmadığını düşünen kadınlara ustabaşı ve şefler tarafından daha iyi davranıldığı görülmektedir. Daha önce kirden yastıkların koktuğunu söyleyen Zeynep, masaya geldiği için kendisine temiz nevresim takımı verilmiş, ortamdan rahatsız olup yatakhaneye döneceği sırada peşine şef takılmıştır. Kendisine tecavüz etmeye çalışan şeften kurtulan Zeynep, çalıştığı güvencesiz ve geçici işte bile eril şiddete maruz kalmadan yükselemeyeceğini anlamıştır.

3.2.4.1.6. Kadının Toplumsal Cinsiyet Rollerinde Özel Alan ve Kamusal Alan Görünümleri

Zeynep, kamusal alanda var olma çabası veren ve bulabildiği her işi yapan bir kadındır. Özel alanda olduğu müddetçe çocuğunun bakımını üstlenen veya yemek hazırlarken görüntülenen Zeynep, ev içinde yaptığı el emeği kokulu bohçalarını satmaya çalışırken de gösterilmiştir.

Zeynep’in evde düzensiz bir şekilde yapıp satmaya çalıştığı kokulu bohçalar, ev eksenli çalışma olarak değerlendirilmektedir. Bir işverene, aracıya ya da kendi satmak amacıyla evde veya evin bahçe, bodrum gibi eklentilerinde üretim yapmak, ev eksenli çalışma olarak tanımlanmaktadır. Ev eksenli çalışma, ILO’nun 1996 yılı ve 177 sayılı “Evde Çalışma Sözleşmesi”nin 1. maddesinde ayrıntılı olarak tanımlanmıştır (Erdost, 2016:63).

İlk işinde tekstil atölyesinde ve makine başında gösterilen Zeynep’in çalıştığı işyerinde tüm çalışanların çalışma şartları, ücret düzeyleri ve uğradıkları muamele oldukça kötüdür. Üstelik oldukça düşük olan ücretler zamanında ödenmemektedir. Bununla birlikte işçi sağlığı ve iş güvenliği ile ilgili düzenlemelerin izine dahi rastlanmamaktadır. Makine başındaki tüm çalışanlar kadın olmakla birlikte, erkek

ustabaşlar makineler arasında dolaşırken kadınlara sürekli daha hızlı çalışmaları konusunda bağırmakta ve baskı yapmaktadır.

Türkiye, 1980'lerde ihracata dayalı sanayi stratejisini benimsemiştir. İhracata yönelik sanayilerin uluslararası pazarlarda rekabet etmek zorunda olması, maliyetleri düşürmek için üretim sürecinde taşeron ve fason ilişkileri öne çıkarmaktadır. Kayıt dışına çıkması kolay olmayan büyük işletmeler, maliyetleri azaltabilmek için üretim sürecinin emek yoğun aşamalarında küçük işletmelere fason üretim yaptırmaktadır. Küçük işletmeler de kendi aralarında rekabet edebilmek için maliyetleri düşürmek maksadıyla işgücünün kayıt dışı istihdamına yönelmektedir. Bu bağlamda istihdam, formel sektörden ziyade enformel sektörde artmaktadır. Ekonomik durumun istikrarsız ve kötü oluşu, emek piyasasına katılan vasıfsız kadınların sanayi ve hizmet sektöründe kayıt dışı istihdam aracılığıyla sömürülerine kapı açmaktadır. Türkiye'nin kendisine seçtiği ekonomik kalkınma modeli, yüksek katma değerli ürünlere yönelik yatırımları, düzgün istihdam artışını ve kadınların güvenceli ve istikrarlı işler üzerinden işgücü piyasasına katılımını sağlayan bir model olamamıştır (Toksöz, 2017:107-110). Türkiye'de üretim süreçlerinin esnekleşmesi ve parçalanması sonucu yükselişe geçen fason üretime ve vasıfsız kadın emeğine dair görünümler, Zeynep ve çalıştığı işler göz önüne alındığında birebir örtüşmektedir.

Zeynep, çalıştığı atölyeden atıldıktan sonra yaşadığı çevrede sürekli dolaşarak iş aramaktadır. Pek çok dükkana iş olup olmadığını soran Zeynep, daha önce tuhafiyede çalıştığını, idareten de olsa ne iş olsa yapacağını ve mutfakta çalışma, bulaşıkçılık gibi marjinal işlerin tümünü kabul edeceğini ifade etmektedir.

Bununla birlikte Zeynep, düzenli olarak, belediyenin büfesinde bilet kesip su satan Ayşe'ye uğramakta ve iş olup olmadığını sormaktadır. Zeynep'in esas amacı, Ayşe'den belediyeye alım yapıp yapılmayacağını öğrenmektir. Ayşe, belediyeye girmek için biraz "para yedirilmesi gerektiğini" ve diğer türlü alımın imkansız yakın olduğunu söylemektedir.

Açlık sınırında yaşayan ve annesi ile kızının sorumluluğu da üzerinde olan Zeynep, Trakya'daki bir tekstil fabrikasına geçici işçi alınacağını öğrenmiştir. Alımın

yapılabilmesi için bir bahçeye masa kurulmuş, erkek bir ustabaşı tarafından kadınlar sırayla sorguya çekilerek listeye adları yazılmış veya elenmişlerdir. Yevmiyeli, geçici ve şartları ağır olan bu iş için kapıda oluşan kuyruk dikkat çekicidir. Sıra Zeynep'e geldiğinde tekstil işinde tecrübesi olup olmadığı kendisine sorulmuş, Zeynep ise daha önce ütü ve yıkamada çalıştığını söylemiştir. Ertesi gün otobüsle Trakya'daki fabrikaya gidilerek 4 gün süreyle orada kalınacağı ve toplamda 90 lira ücret alınacağı kendisine bildirilen Zeynep, önce işi kabul etmek konusunda kararsız kalmıştır. Ancak kapıda bu iş için bekleyen onlarca kadın varken Zeynep'in düşünmesi karşısında işe alım için liste yapan kişi kızmış, işi istiyorsa bir an önce adını yazdırması gerektiğini söylemiştir. Zeynep, kendisi o işe başvurmasa yerine hemen işe alınabilecek onlarca kadın olduğunun farkındadır. Annesi ve engelli kızının İstanbul'da olmadığı sürede bakımı için endişelenen Zeynep, işi kabul etmek zorunda kalmıştır. Çalıştığı işlerin hemen hepsinde horlanan Zeynep'in karşısındaki erkeğin tavrına ve kötü muameleye alışık olduğu gözlerden kaçmamaktadır.

Ertesi gün bir otobüs dolusu kadın 4 saat uzaklıktaki fabrikaya götürülmüş ve otobüsten tek sıra halinde indirilerek gruplara ayrılmıştır. Kendilerini bekleyen erkek ustabaşı, listeden adlarını okuyacağı ve daha önceden tecrübesi olan kişilerin sağ tarafa, diğerlerinin ise diğer tarafa sıralanması gerektiğini söyleyerek otobüsle gelen kadınları gruplara ayırmıştır. Çalışacakları işlerin ayaküstü ve alelade bir gruplandırma ile belli olduğu kadınların vasıfsız işlerde görevlendirilecekleri açıktır.

Gruplandırmaların yapılmasından sonra kadınlara bir odada yerlere atılmış yataklarda yatacakları ve banyo-tuvaletin ortak olduğu ve oyalanmadan yemekhanede yemek yiyerek işe başlamaları gerektiği söylenmiştir. Fabrikanın yemekhanesi, hijyen kurallarından tamamen uzakta, naylonlarla çevrilmiş şantiyeden bozma bir yeri andırmaktadır. Çalışılan fabrikada hem çalışma hem de dinlenme ve yemek yeme mekanları, işçi sağlığı ve iş güvenliği uygulamalarının gerektirdiği usul ve esaslardan oldukça uzaktır. Taşıma işinden istifleme ve depolama işine kadar pek çok işte herhangi bir kişisel koruyucu donanım kullanıldığı görülmemiştir. Bununla birlikte çalışılan işyerinde titreşim ve gürültünün oldukça yüksek seviyede olduğu vurgulanmakta ancak herhangi bir kulak koruyucu kullanılmamaktadır. Kadınların dinlenme alanlarından olan

yatakhaneinin de her yönüyle sağlıksız olduğu açıktır. Beton zeminin üzerine yere atılmış yataklarda yatan kadınların çarşafı ve yastıkları kirden kokacak hale gelmiştir. Bununla birlikte yerde yatan kadınların etrafında fareler gezmektedir. Sabahın çok erken saatlerinde demir kapılar yumruklanarak uyandırılan Zeynep ve diğer kadın çalışanlar, çalışma ortamından oldukça rahatsız olsalar da tüm bu ağır koşullara boyun eğip çalışmak zorunda kalmaktadırlar.

Zeynep'e fabrikada düşen iş, çuvalları taşıyarak tartmak ve üzerlerine kilolarını yazmaktır. Beden gücüne dayanan bu iş oldukça yıpratıcı gözükmektedir. Bu işle birlikte çuvallardaki ağır ip makaralarını taşıyarak makinelere dağıtma işini de yapmaktadır.

Kısa süreli ve geçici bu işin ardından belediyeye girme hayali kuran Zeynep, yine geçici bir bulaşıkçılık işi bulmuştur. Çalışma ortamı yerin altında ve oldukça ilkel bir görünümde. Onlarca kirli bulaşık üst üste yığılmış haldedir. Zeynep'in kirli bir lavabo içine doldurulmuş suda bu bulaşıkları yıkaması istenmektedir.

3.2.4.1.7. Kadının Emek Piyasalarında Temsil Ettiği Meslekler ve Özellikleri

Zeynep, filmin başında bir tekstil atölyesinde makine başında görüntülenmektedir. Yemekhanede yemek yediği esnada kadınlardan o hafta da yevmiyelerin ödenmeyeceğini duyan Zeynep tedirgin olmuştur. Yine aynı kadınlar, kısa süre içinde işten çıkarmaların da yaşanacağını konuşmuş, nitekim Zeynep, çalıştığı esnada makine başından zorla kaldırılmış ve iki tane ustabaşı kolundan tutarak kendisini atölye dışına çıkararak işten atmıştır. Sigortası ve iş güvencesi olmayan ve bir anda kapı önüne konan Zeynep, kayıt dışı çalışmaktadır. Özellikle çocuk yaşta genç kızların ve yetişkin kadınların emeklerinin en yaygın olarak sömürüldüğü yerlerden olan tekstil atölyelerinde kayıt dışı çalışma ve insanlık dışı muamelelerin yaygın olduğu bilinmektedir. Eğitimsiz ve vasıfsız emeği temsil eden Zeynep kolayca işe alınıp işten atılabilen, iş güvencesinin olmadığı ve yevmiyeli bir işte temsil edilmiştir. Bu bağlamda emek piyasalarında sayıca daha fazla bulunan çevre işçi konumunda olduğu söylenebilecektir.

Nicel ve nitel çalışmaların pek çoğu, kriz dönemlerinde yaşanan olumsuzluklardan en çok etkilenenlerin kadın çalışanlar olduklarını göstermektedir. 1980 sonrasında emek piyasalarının değişen yapısıyla beraber güvencesiz işlerde istihdam edilen kadınlar, ekonomik kriz gibi yapısal gelişmelerden en çok etkilenen kesimi oluşturmaktadır (Carr ve Chen, 2004:9).

İşten atıldıktan sonra pek çok kez iş arama girişiminde olduğu gözlemlenen Zeynep, yine bir tekstil fabrikasında geçici bir iş bulmuştur. Yevmiyeli, kayıt dışı, iş ve sosyal güvencesi olmayan bu iş, vasıf gerektirmeyen marjinal bir iş olarak değerlendirilebilecektir. Zeynep bu fabrikada yine kolayca işe alınıp işten atılan ve emek piyasalarında sayıca fazla bulunan çevre işçi konumundadır. Bu fabrikadaki işinden sonra bulduğu bulaşıkçılık işi de benzer özellikler taşımaktadır.

Zeynep, geçici olarak bulduğu işlerin yanı sıra evde küçük bir tül parçasının içine sardığı kokulu taşları, cenaze olduğu zaman cami çıkışındaki kalabalığa satmaktadır. Kulağı hep cami hoparlöründe olan Zeynep, sela okunduğu zaman kutu içinde hazır bulunan küçük bohçaları alıp hemen camiye koşmaktadır. Yaptığı iş ev eksenli çalışma kapsamında parça başı iş olarak değerlendirilebilecektir.

İşsizliğin yaygın olduğu Türkiye’de, kadınlar evde üretimini yapabilecekleri parça başı işlere razı olmakta, işlerin çoğunda ücret garantisi olmaması ile birlikte iş güvencesinden yoksun çalışma, kadınları evde çalışmaya yöneltmektedir (Erdost, 2016:65). Bununla birlikte kadınlar yapabilecekleri bir iş bulsalar dahi, aldıkları ücretin düşüklüğünden dolayı ek iş olarak ev eksenli çalışmayı tercih etmektedirler.

Özellikle 2000’li yıllarda dünyada pek çok ülkede istihdam güvencesinin olmadığı bir yapının emek piyasalarına hakim olduğu görülmektedir. Yapısal bir biçimde ortaya çıkan bu değişimin işleri kesitlere ayırdığı, parçaladığı, işyerlerini küçülttüğü, işçi sayılarını azalttığı, işe alma ve işten çıkarmayı tamamen keyfileştirdiği, sendikasızlığı kural haline getirdiği bilinmektedir (Kümbetoğlu, User ve Akpınar, 2012:306). Zeynep’in emek piyasalarında yaptığı işlerin tümü bahsi geçen özellikleri taşımaktadır.

3.2.4.1.8. Filmin Genel Değerlendirmesi

Zerre, Türkiye'deki işsizlik sorununu merkeze almasının yanı sıra esas olarak kadın istihdamına ilişkin sorunları merkeze alan bir filmidir. Yalnız ve dul bir kadın olmanın yanı sıra eğitimsiz ve vasıfsız işgücünün emek piyasalarındaki sömürsünü açığa çıkaran film, enformel ve kayıtdışı sektör, devlet denetimi eksikliği, esnek istihdam biçimleri, parça başı üretim, üretimin esnekleşmesi, işçi sağlığı ve iş güvenliği uygulamaları ile iş güvencesi ve sosyal güvenlik yoksun çalışma gibi başlıkların altını doldurmaktadır. Zeynep temsili üzerinden sunulan vasıfsız kadın emeğine dair pek çok sömürü ve ötekileştirme, özellikle 1980 sonrasında esnek istihdam ve üretim biçimlerinin yaygınlaştığı Türkiye emek piyasasının yapısını abartısız ve de gerçekçi bir şekilde sunmaktadır. İstanbul'da iş bulamayan Zeynep, Trakya'daki bir fabrikada 4 günlüğüne çalışmaya giderek, emek sirkülasyonunun ne derece hızlı olduğunu ve sektörün çevre konumundaki fason atölyelere kaydığını göstermektedir.

Bulduğu tüm kayıt dışı ve marjinal işlerde sömürünün en yoğun halini yaşayan Zeynep, geçim derdi ile ilgili sorunlarını bir türlü aşamamış ve kızı ile annesinin bakımını yapabilmek için kendi organlarını satacak hale gelmiştir. Tüm hayali belediyede sürekli işçi kadrosuna geçebilmek olan Zeynep'in yaşamı ve emek piyasalarında karşılaştığı sorunlar, Türkiye'de 1980 sonrasında ekonomide yaşanan değişimlere koşut olarak dönüşen emek piyasalarının yansıması olarak değerlendirilebilecektir.

Nitekim Türkiye'nin siyasi, ekonomik ve toplumsal dinamiklerine bağlı olarak Türk Sineması'nda bu değişim ve dönüşümlerin izlerinin açıkça görülmesi (Şimşek, 2005:133) bir kez daha doğrulanmaktadır. Zeynep'in emek piyasalarında toplumsal cinsiyet bağlamında yaşadığı sorunlar ile Türkiye'de toplumsal cinsiyet bağlamında yaşanan emek piyasası sorunları benzeşmektedir.

3.2.4.2. Aile Arasında (2017)

3.2.4.3. Filmin Künyesi

Yönetmen: Ozan Açıktan **Oyuncular:** Engin Günaydın, Demet Evgar, Erdal Özyağcılar, Devrim Yakut, Fatih Artman, Gülse Birsal, Şevket Çoruh, Derya Karadaş, Devrim Özgür Çınar, Su Kutlu, Ayta Sözeri **Senarist:** Gülse Birsal **Yapımcı:** Necati Akpınar **Müzik:** Jingle Jungle

3.2.4.3.1. Filmin Öyküsü

Film, esas olarak 4 farklı ailenin yaşantısı ile birlikte yeni bir ailenin kurulması için verilen çabayı merkeze almaktadır. Bu birbirinden farklı 4 aileden biri Solmaz ve Necdet'in, ikincisi Fikret ve Mihriban'ın, üçüncüsü Haşmet ve Mükerrerem'in, sonuncusu ise Kahraman ve Gülümser'in ailesidir. Yetişkin bir kızları olan Solmaz ve Necdet, 21 yıldır aynı evde ve aile görünümünde yaşamakta ama Necdet Solmaz'la evlenmemektedir. Necdet Solmaz'ı yıllarca oyalamış ve en sonunda başka bir kadın için evi terk etmiştir. Film, esas olarak komedi türünde olmasına ve yer yer güldürü öğeleri içermesine rağmen kurgu, esas olarak Solmaz'ın 21 yıldır aile olamaması, kızı Zeynep'in aile olabilmesi için "hayali" bir aileyle yola çıkması ve Solmaz'ın yaptığı iş sebebiyle sürekli şiddete uğraması üzerine inşa edilmiştir.

3.2.4.3.2. Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri

Filmdeki ana karakter Solmaz, 38 yaşında, eğitimsiz ve de vasıfsız bir kadındır. Pansiyon gibi kullanılan eski ahşap bir binada 17 yaşından beri 21 yıllık sevgilisi Necdet ve üniversite ikinci sınıfta okuyan kızı Zeynep'le oturmaktadır. Bir gece kulübünde vokalistik-şarkıcılık yapan Solmaz'ın sevgilisi Necdet de aynı mekanda klarnet çalmaktadır.

Filmdeki bir diğer kadın karakter Leyla ise güzellik salonu çalışanıdır. Filmde saf bir kadını temsil eden ve otuzlu yaşlarda olduğu tahmin edilen Leyla, abartılı saç ve makyajı ile dikkat çekmektedir. Leyla da Solmaz gibi sevgilisi olan ancak bir türlü evlilik teklifi alamayan bir kadın olarak sunulmuştur.

3.2.4.3.3. Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Cinsel Politika Görünümleri, Ötekileşme, Rızanın Üretimi ve Yabancılaşma

Necdet'in 21 yıldır aynı evde yaşadığı, çocuğunun olduğu ancak evlenmediği Solmaz'dan başka bir kadın için eşyalarını toplayıp kaçtığı esnada Solmaz, Necdet'e engel olmaya çalışmıştır. Bunu gören kızları Zeynep; *“Bırak gitsin, 21 yıldır evlenmemiş hala bekliyorsun. İnsan biraz gurur yapar. ...Adam bizi istemiyor. Zorla mı?”* diyerek esas olarak Solmaz'ın 21 yıldır yüzleşmek istemediği gerçekleri haykırmıştır. Solmaz ise 21 yıldır devam eden umutları ile yine; *“Dönecek, biliyom ben. ...Tıptış tıptış dönecek.”* diyerek Necdet'i beklemeye devam etmiştir. Ancak aradan 1 ay geçmesine rağmen Necdet dönmemiştir. Bir kadının 21 yıl boyunca evlilik hayali üzerine inşa ettiği hayatı ile aynı 21 yılı paylaştığı erkeğin hayatı, esas olarak aynı zorluklarla geçmemiştir. Erkek, evlilik teklifi etmesi beklenen, kadını oyalayabilen ve istemediği zaman yarı yolda bırakan bir şekilde sunulmuştur. Kadının ise bekleyen, gözyaşı döken ve aynı ortak aile için tek heyecanlanan taraf olması, kadını doğrudan nesneleştirmekte ve ötekileştirmektedir. Kadın, erken yaşlardan itibaren kendisine dayatılan aile kurumu içinde yer alma arzusu ile öncelikle kendi hayatına yabancılaşmakta ve ideallerini bu yabancılaşma üzerine inşa etmektedir. Filmdeki diğer kadın karakter Leyla da esas olarak Solmaz'la benzer bir çaba içerisindedir. Tüm film boyunca sevgilisinden evlilik teklifi almayı bekleyen ve adeta bu teklif için yaşayan Leyla, toplumsal cinsiyet bağlamında kadınlara içkin bir yabancılaşmanın pençesindedir.

Kısa sürede Necdet'in geri döneceğine dair bekleyişin olumsuz sonuçlanması üzerine Necdet'i kışkırtmak isteyen Solmaz, Behiye ve Leyla'ya Necdet'in gitmesine çok sevindiğini ve hemen başka bir erkekle görüşmek istediğini söyleyerek kendini kandırmaktadır. Solmaz, daha önce gece kulübünde sahne aldığı sırada Solmaz'la tanışmak isteyen ancak reddettiği erkekle görüşmek istemiş ancak yaşanan bir aksaklık sonucunda yanlışlıkla boşanmak için avukat arayan Fikret'le görüşmüştür. İki taraf da gerçekte kim olduklarından habersiz, avukatla ve kendisini tanımak isteyen erkekle görüştüğünü sanmış, sonuçta Solmaz kendisine birlikte olmak için para teklif edildiğini düşünerek Fikret'e saldırmıştır. Solmaz'ın yaptığı iş ve toplumun kendisine bakış açısı

sebebiyle savunma mekanizması sürekli devreye girmektedir. Gece kulübü ve benzeri yerlerle sosyal hayatta kendisine “hafif kadın” muamelesi yapılarak ötekileştirilen Solmaz, hemen her yerde fahişe olmadığını haykırarak kendisini savunmaktadır. Solmaz’ın yaptığı şarkıcılık işinde de ötekileştirildiği ve eril tahakküm altında ezildiği görülmektedir.

Bununla birlikte Solmaz’la evlenmeyen Necdet, eril zihniyetin hakim olduğu toplumsal yapıda bu durumdan hiçbir zaman rahatsızlık duymamıştır. Solmaz’ın ise tüm hayatı ve hayali, Necdet ile evlenmek üzerine inşa edilmiştir. Kadının aile kurumu dışında bir erkekle bir arada yaşaması ve çocuk sahibi olması hoş karşılanmaz ve kadın ikincil konumda ötekileştirilirken, erkeğin bir kadınla aile kurumu dışında yaşaması ve çocuk sahibi olması normal karşılanmakta ve bu durum, karar mekanizması olan erkeği özne haline getirmektedir.

Solmaz’ın davranış biçimi, esas olarak toplumsal bir inşa süreci içinde gerçekleşmekte ve rızanın üretimi, toplumun eril zihniyeti üzerinden türemektedir. İçinde yaşadığı toplumun kadını cinsellik üzerinden yabancılaştırması, erkeğin ise bu türden bir muhalefetle karşılaşmaması, kadını evlilik için yanıp tutuşan bir hale getirmektedir. Aile kurumu içinde de eril tahakkümün etkisiyle farklı türden yabancılaşmalara ve şiddete maruz kalan kadınlar, bu durumu çoğu zaman evlilik öncesinde bilmelerine, çoğu zamansa evlilikle birlikte öğrenmelerine rağmen yine de aile kurumu içinde yer almak için çabalamaktadırlar.

Kadının alınıp satılabilecek bir nesne ve “namuslu kadınların” kılık kıyafet tarzı ile yaşam biçimlerinin bir kalıbı olduğu düşüncesi, Emirhan’la ailesinin aralarında yaptığı konuşma esnasında açığa çıkmaktadır. Emirhan’ın Zeynep’le evlenmek istediğini duyan babası Haşmet küplere binmiştir. Haşmet, Emirhan’ın evlenmek yerine bir kız bularak gezip dolaşmasını ve gönül eğlendirmesini önermektedir. Bu bağlamda toplumda kız ve erkek çocuklarının yetiştirilme tarzının ne kadar farklı olduğu ve biyolojik cinsiyetin toplumsal cinsiyet rollerini belirlediği açığa çıkmaktadır. Diğer bir ifadeyle, toplumsal cinsiyet rollerinin esas olarak toplumsal bir inşa süreci ile gerçekleştiği bir kez daha söylenebilecektir. Zeynep, kılık kıyafeti ve yaşam tarzı ile eleştirilirken, Emirhan’ın gönül eğlendirmesi için bir kız “bulması” normal

karşılanmaktadır. Bununla birlikte bir kadına gönül eğlendirmesi için gezip dolaşması önerilmemekte, erken yaşlardan itibaren evlenip yuvalarını kurmaları yönünde telkinlerde bulunmaktadır. Nitekim Solmaz, kızının mutlu bir yuvası olması için can atmaktadır. Kız ve erkek çocuklarının yetiştirilme tarzlarının farklı olduğu ile birlikte biyolojik cinsiyetin toplumsal cinsiyet rollerini belirlediği görüşü, Haşmet'in Zeynep ve Emirhan'ı kast ederek; *"Ben horozumu salmışım, tavuğu olan düşünsün."* ifadeleri ile doğrudan açığa çıkmaktadır.

Bununla birlikte Emirhan'ın abisi Kahraman; *"Baba, kızı benim hiç gözüm tutmadı. Böyle açık saçık bir tip."* ve *"Dövmeli mövmeli abuk subuk... ..İkinci ayakta yarı yolda bırakır o oynak kız seni."* ifadeleri ile esas olarak kadının toplumsal kalıplar içinde ölçülüp tartılan bir nesne olduğunu ve ölçütleri eril egemenliğin belirlediğini söylemektedir. Emirhan'ın annesi Mükerrrem de; *"Dünyada kız mı yok?"* diyerek kadının alınıp satılabilecek bir nesne olduğu düşüncesini pekiştirmektedir. Haşmet de benzer şekilde; *"Biz senin için Adana'da en kalitelisinden kaç kişiye söz verdik biliyor musun?"* diyerek, Mükrrrem ise; *"Biz Kahraman istedi diye Gülümser'i bile aldık."* ve *"Ham-hum şaralop kızı bize kakaladılar Haşmet."* ifadeleri ile kadın-erkek ilişkilerinin bir sözleşme niteliği taşıdığını, seçici tarafın erkek tarafı olduğunu ve kadının alınıp-verilen veya elden çıkarmak için bir an önce çabalanan bir nesne olduğunu vurgulamaktadır. Eril egemenlik nesne olan kadını toplumdaki örf ve adetlere göre değerlendirmeye tabi tutmakta ve uygun bulunduğu takdirde kadın, toplum gözünde onaylanmaktadır.

Emirhan'ın ailesinin kadınlara karşı bu tutumu, Kalkan ve Taranç (1988:80) tarafından toplumda ve Türk Sineması'nda kadının "mal gibi görülmesi" olarak değerlendirilmektedir. Çoğunlukla kırsal alanda olmak üzere ama kentte de sıklıkla karşılaşılan bir durum olarak, kadının tek işlevi ev içi üretim faaliyetlerini üstlenmek ve çocuk doğurmak olarak dayatılmaktadır. Türk toplum yapısındaki bu değerler kuşkusuz sinemaya da yansımaktadır.

Tüm bu nesneleşme, ikincil konum ve ötekileştirilme süreçleri yaşanırken kadın, esas olarak rızası ile bir inşa süreci gerçekleştirirse dahi, geçmişten günümüze süregelen eril tahakkümün sömürüsüne karşı durmadığı müddetçe bir süre sonra rızayı

inşa eder hale gelmektedir. Bu bağlamda toplumun inşa ettiği eril tabuların ortadan kaldırılabilmesi ve kadınların rıza üretimine katkıda bulunmaması için karşı duruş önemli bir hale gelmektedir. Nitekim kadınlar, kendilerine dayatılan eril zihniyete dair kalıpları bir süre sonra kendi değerleriymiş gibi farkında olmadan benimsemekte ve bir bilinçlenme yaşanmamaktadır.

3.2.4.3.4. Kadının Aile Kurumu ile İlişiselliği ve Kadına Yönelik Şiddet Görünümleri

Aile Arasında filmi, komedi türünde bir film olmasına karşın esas olarak aile olmayı veya olamamayı, daha açık bir ifadeyle yıllarca bir arada yaşamakla aile olunamayacağını ve aile olmak için farklı değerlere sahip olunması gerektiğini ön plana çıkarmaya çalışmaktadır. Nitekim filmin ana karakteri Solmaz, 21 yıl aynı erkekle bir evi paylaşmış ve bir çocuk sahibi olmuştur. Ancak görünürde bir ailede olması gereken özellikleri barındırdığı düşünülen bu birliktelik, resmiyette bir aileye dönüşmemiştir. Solmaz'ın tek hayali, toplumda yüceltilen ve kurulamadığında eksikliği yüzüne çarpılan aile kurumunun bir üyesi olabilmektir.

Eşyle ayrılma aşamasına gelen Fikret, ilk etapta boşanmak istememiştir. Ancak Fikret, karısını sevdiği için değil düzeninin bozulmasından huzursuz olduğu için boşanmaya karşı direnmiştir (Albayrak, 2018:141). Kadınlar, genellikle başlarında kendilerine sahip çıkacak bir erkek olması dayatması ile erken yaşlardan itibaren bu kuruma doğru yönlendirilirken, erkeklerin aile kurumunu daha çok kurulu bir düzen olarak gördüğü ifade edilmektedir.

Aile kurumu, esas olarak ataerkil düzenin temel kurumudur. Aile, toplumun hem aynası hem de bağlantı noktasıdır. Millet (2018:60) aileyi, ataerkil bir birim içindeki ikinci bir ataerkil birim olarak tanımlamaktadır. Aile kurumu, birey ve toplum arasında bir aracı olması işleviyle politik ve diğer faktörlerin yetersiz kaldığı yerde denetim görevini üstlenmekte ve düzenin devamını sağlamaktadır. Bununla birlikte, toplumun bir aracı olarak ataerkil ideolojinin devamlılığını sağlama görevini yerine getirirken kendi içindeki üyelerini düzene uydurmanın yanı sıra vatandaşları aile reisleri kanalıyla yöneten ataerkil devletin hükümetinde de bir birim olarak yer almaktadır.

Vatandaşlık haklarının yasalarla korunduğu ataerkil toplumlarda dahi kadınlar, aile içindeki baskı kanalıyla yönetilmektedir.

Kendisinin başaramadığı aile üyeliğinin, kızı Zeynep için bir an önce gerçekleşmesini dileyen Solmaz, Zeynep'in üniversite ikinci sınıfta okumasına rağmen zengin bir erkekle apar topar evlenmesini desteklemektedir.

Solmaz'ın kızı Zeynep de erken yaşta ve eğitimi devam eden bir kadın olmasına rağmen evlilik için oldukça hevesli gözükmektedir. Annesinin kuramadığı yuvayı bir an önce zengin bir erkekle kurmaya çalışan Zeynep, kendisini Emirhan'ın ailesine kabullendirebilmek için babasının prestijli bir mesleği ve annesinin ev kadını olduğu yalanını söylemek zorunda hissetmiştir. Emirhan'ın ailesi Adana'da zincir restoranları olan, zengin ve de oldukça görgüsüz bir aile olduğu için, oğullarının evleneceği kadının kendi tabirleri ile “sıradan” ve “ne olduğu belli olmayan” biri olması mümkün değildir. Emirhan'ın ailesi, kendilerini namus timsali gösterse ve Solmaz'ın kılık kıyafeti ve konuşma tarzı ile “hafif kadın” olduğunu düşünse de, filmin sonunda Emirhan'ın annesi Mükerrerem'in evliyken başka bir erkekle ilişki kurduğu ve Emirhan'ın babasının Haşmet olmadığı ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda ilk bakışta aile içerisinde temsil edilen kadın ve erkeklerin “namuslu” ve “dürüst” olduğu, eğlence sektörü ve benzeri işlerde çalışan ve evlilik kurumu içinde temsil edilmeyen kadınların “hafifmeşrep” olduğu düşünülüp ima edilse de toplumsal önyargıların gerçekte örtüşmediği durumlar yaşanabilmektedir.

Filmde kadına yönelik şiddet görünüşleri, çoğunlukla eril zihniyetin kadının özel hayatına fazla müdahalesi olarak açığa çıkmaktadır. En başından beri kendi namuslarının Solmaz ve Zeynep'in namus anlayışıyla örtüşmediğini dile getiren Haşmet Fikret'e; *“Bizim sizden bir istirhamımız olacak. Madem bir aile olma niyeti oluştu. Şimdi Adana'mız Cihangir değil. Solmaz Hanım da Zeynep Hanım da alışmışlar. Yani rahat giyiniyorlar. Halbuki Batı'nın kötü değil iyi taraflarını almak gerek. Böyle abuk subuk giyinmesinler. Çok dedikodu oluyor.”* ve yine Haşmet Solmaz'a; *“Solmaz Hanım, bak hele. Bizim bir raconumuz var. Böyle giyinmeler bize ters. Sonuçta sen bizim ailemizi de temsil ediyorsun.”* ifadeleri ile açık bir şiddet uygulamaktadır. Kadının kılık kıyafeti ile başlayan ve masum görünen bu müdahaleler, esas olarak eril şiddetin

başlangıcı olarak kabul edilebilecektir. Bu duruma sessiz kalan kadınlar, çoğunlukla dozu artan başka türlü şiddetlere maruz kalmaktadır. Haşmet'in söylediklerine karşın Solmaz ise; *“Ne diyon sen, ne demek istiyon? Sen bizim ailemize yakışmıyon, hafif kadınsın mı demeye çalışıyon sen bana? Ahlakı bozuk mu diyon sen bana?...Sakın. Bak namusuma laf ettirmem.”* diyerek kendini savunmuş, karşılığında Haşmet ise Solmaz'dan beklemediği bu tepki karşısında; *“Yenge etrafa ayıp oluyor.”* demiştir. Solmaz ise sesini alçaltmayarak ve beynini işaret ederek; *“Bana ayıp oluyor bana. Namus buradadır.”* ifadeleri ile kadının namusunun kılık kıyafet veya davranış biçimleri ile ölçülemeyeceğini, düşüncelerin ve fikirlerin önemli olduğunu savunmuştur.

Güzellik salonunda çalışan Leyla da Solmaz gibi sevgilisinden evlilik teklifi bekleyen ama bir türlü bu teklifi alamayan bir kadın olarak temsil edilmektedir. Nitekim Solmaz ve Fikret'le bir akşam yemek yiyen Leyla, yakında evleneceğini ve teklifin eli kulağında olduğunu söylemiş ve; *“Solmaz Abla'ma kısmet olmadı bari ben aile kurayım dedim.”* ifadeleriyle aile olma hevesi içinde gösterilmiştir. Leyla'nın ifadeleriyle de pekişen haliyle, toplumun bir kadın-erkek ilişkisini onaylaması ve özellikle kadının toplumda kabul görebilmesi için aile kurumu içinde yer alması mutlak bir şart haline getirilmektedir. Kadının ve kadın-erkek cinselliğinin toplumsal kabulü, diğer bir ifadeyle kadın yaşamının toplum gözünde onaylanabilmesi için aile kurumu bir gereklilik halini almaktadır. Aksi takdirde kadın, kendisini eksik hissettiği gibi toplum gözünde de eksik kalacak, onaylanmayacak ve saygın kabul edilmeyecektir. Bu düşüncenin kadına hemen her alanda hissettirilmesi ve hatırlatılması, kadına yönelik şiddetin en genel hali olarak kabul edilebilecektir.

Bununla birlikte Solmaz'ın yapmış olduğu şarkıcılık işi, kendisini hemen her alanda tacize açık hale getirmektedir. Toplum çoğunlukla kendisine fahişe gözüyle bakmaktadır. Kadınların da bakış açısı bu yönde olurken, esas olarak erkekler Solmaz'ı “hafif kadın” olarak görmekte ve Solmaz'a hemen her alanda travma yaşatmaktadır. Nitekim yıllar önce Adana'da bir gece kulübünde şarkı söylemiş olan Solmaz, yıllar sonra kızının düğünü için geldiği Adana'da kendisini tanıyan bir esnafın tacizine maruz kalmaktadır.

3.2.4.3.5. Kadının Toplumsal Cinsiyet Rollerini Bağlamında Özel Alan ve Kamusal Alan Görünümleri

Solmaz, ev içi üretimde gösterildiği gibi kamusal alanda da sıklıkla gösterilmiştir. Bir gece kulübünde şarkı söyleyen Solmaz, hem sahnede hem de ekstraya giderken görüntülenmektedir. Eğlence sektöründe emeğini sunan Solmaz, vokalistlik yapmakta ve sahnede geri planda kalmaktadır. Kendisini izlemeye gelen Fikret, Solmaz'ın sesinin aslında assolistten güzel olduğunu ancak karanlıkta kaldığını söylemiştir. Solmaz, vokalistlere ışık verilmediğini ve vokal yaptığı müddetçe geri planda kalmaya mahkum olduğunu ifade etmiştir. Bir sonraki sahneye çıkışında, mikrofon başına geldiğinde kendisine ışık verildiğini fark eden Solmaz'ın gözleri dolmuş, ilk defa yaptığı işte kendini önemli hissetmiştir.

Fikret bir gece iş çıkışı Solmaz'a sürpriz yapmak istemiş, Solmaz'ın arkasından giderek gözlerini kapatmıştır. Kendisine tacizde bulunduğu düşünen Solmaz, Fikret'e saldırmış ve kendini savunmuştur. Fikret, Solmaz'ın ellerinden kendini kurtarmaya çalışırken; *“Sürpriz yapalım dedik.”* ifadesiyle kötü bir niyetinin olmadığını söylerken Solmaz ise; *“Gecenin on birinde Tarlabası'nda yapılacak hareket mi bu?”* diyerek çalıştığı mekanın ve çevresinin bir kadın için içerdiği tehlikelere atıfta bulunmuştur. Bunun üzerine Fikret'in; *“İş çıkışına geldim işte.”* demesine istinaden Solmaz; *“Oğlum plazada mı çalışıyorum ben? Hangi iş çıkışı?”* ifadeleriyle hizmet sektöründeki beyaz yakalı işlere gönderme yapmıştır. Solmaz'ın yaptığı iş gereği, toplum tarafından hoş karşılanmayan, gece hayatının renkli ve seks işçilerinin yoğun olduğu mekanlarda bulunması gerekmektedir. Bu durumdan esas olarak kendisi de pek hoşnut olmasa da Solmaz'ın başka çıkar yolu yoktur.

3.2.4.3.6. Kadının Emek Piyasalarında Temsil Ettiği Meslekler ve Özellikleri

Solmaz, bir gece kulübünde vokalistlik yapmakta ve şarkı söylemektedir. Bununla ilgili bir eğitim almadığı görülen Solmaz, esas olarak vasıfsız emek olarak değerlendirilebilecektir. Yalnızca geceleri sahne alan, çalıştığı gece kulübü dışında da ekstralara giden Solmaz marjinal bir işte temsil edilmiştir. Çalıştığı gece kulübünden

kolaylıkla işten çıkarılabilecek olan ve sigortasız çalıştığı düşünülen Solmaz'ın iş güvencesi yoktur. Kolayca işe alınıp işten atılabilecek Solmaz, emek piyasalarında sayıca fazla bulunan çevre işçi konumunda değerlendirilebilecektir. Gece kulübü dışında gittiği ekstralar da gününbirlik ve güvencesiz işlerdir.

Solmaz'ın yaptığı iş sanatla ilgili olmakla birlikte toplum tarafından kadının cinsel obje olarak algılandığı bir işe dönüşmekte ve bu bağlamda Solmaz nesneleştirilmekte ve ötekileştirilmektedir. Kadınların nesneleştirilmesi ve ötekileştirilmesi sürecinde yalnızca bir öteki yaratmak yeterli olmamaktadır. Bahsi geçen öteki kimlik, tanımlanmalı ve sınırları çizilmelidir. Aksi takdirde insanların kötü ve istenmeyene karşı açık bir tutum geliştirebilmesi zorlaşmaktadır. Ötekine ait olan özelliklerin dönüştürülmeye çalışılması, bu dönüşüm sağlanamıyorsa ötekinin uzakta tutulması gerekmektedir (Bolgün, 2016:223). Nitekim Emirhan'ın ailesinin ve çevrenin Solmaz'a uyguladığı aşağılama politikası, tam olarak dönüştürme, dönüştürülemediyse ötekileştirme üzerinden yürütülmektedir.

Türkiye'de kadınlar, toplumsal cinsiyet eşitliği açısından belirleyici nitelikteki ekonomik faaliyetlere katılımında (Kaya, 2016:32) erkeklerin gerisinde kalırken, istihdam edildiklerinde eğitim ve vasıf düzeylerinin düşük olması sebebiyle belli sektörlerde ve marjinal işlere yönelmektedir. Erkeklerin emek piyasalarında karşılaştığı sorunlardan çok daha fazlasıyla karşılaşan kadınlar (Kümbül Güler ve Kiren Gürler, 2016:64), cinsiyetleri sebebiyle çoğu zaman toplumsal şiddete maruz kalmaktadır. Nitekim Solmaz'ın yaptığı şarkıcılık işini bir erkek yaptığında aynı toplumsal linçle karşılaşılacaktır.

Emek piyasalarına katılan bir diğer kadın karakter Leyla, güzellik salonunda çalışmaktadır. Leyla'nın da Solmaz gibi yaptığı iş ile ilgili eğitim almadığı düşünülmektedir. Bu bağlamda yaptığı iş de göz önünde bulundurulmuş Leyla, vasıfsız emek olarak değerlendirilebilecektir. Kolayca işe alınıp işten atılabilecek, emek piyasalarında sayıca fazla bulunan çevre işçi konumunda çalışan Leyla'nın da iş güvencesi yoktur. Bununla birlikte günümüzde hizmet sektörünün yükselişe geçmesiyle

birlikte duygusal emek⁵⁶, tinsel emek, estetik emek⁵⁷ gibi yeni emek türleri gündeme gelmiştir. Hizmet sektörünün yükselişe geçmesiyle kadınların istihdama katılım oranları artmış, hizmet sektörünün giderek “dişileşmesi” sonucu ise bu sektörde kadınların bedensel güzellikleri aranır hale gelmiş (Hancock ve Tyler, 2000:117) ve estetik emek ön plana çıkmıştır. Bu bağlamda Leyla'nın yaptığı iş günümüzde oldukça önemli hale gelirken kendisi de hizmet sektörünün estetik emek talebiyle karşı karşıya olan bir çalışana olarak bu emek türünden etkilenmiştir.

Estetik emek kavramı, hizmetler sektörünün yükselişe geçmesi ve bu sektörde kadın istihdamının artmasıyla birlikte kadın bedeninin kullanımı ve klasik emek süreci teorilerine alternatif yeni teoriler geliştirilmesi ile anlam kazanmıştır. Bu kavram; bedensel emek, cinsel emek ve örgütsel cinsellik gibi birçok kavramla iç içe geçmesiyle birlikte günümüz tüketim toplumunda bireylerin tüketerek haz duydukları ürünlerin pazarlanması ve satışında, çalışanların ise birer tüketim nesnesi olarak metalaştırılmasında aracı olmaktadır (Kalfa Topateş, 2015:33).

Tüketim toplumu ve cinsiyet merkezli bir değerlendirme yapıldığında; bu ilişkinin birbiriyle iç içe geçen iki temel bileşeni olduğu söylenebilecektir. Bunlardan ilki kadınların tüketicileştirilmeleri, ikincisi ise kadın bedeninin tüketim nesnesi haline getirilmesidir. Bu bağlamda tüketim toplumunda beden, tüketim etkinliklerinin en önemli parçalarından biri haline gelmiştir. Kadınlar, güzellik endüstrisinin devasa boyutlara ulaşması ve hem toplumsal cinsiyet rolleri gereği hem de kendi rıza üretim alanlarını oluşturmalarından dolayı güzellik ürünlerinin en önemli tüketicileri haline dönüşmüştür. Güzellik endüstrisinin günümüzde en karlı sektörlerden biri haline gelişi, kapitalist ataerkinin kadınları güzel bir bedene sahip olmaya indirgeyen cinsiyetçi yaklaşımıyla gerçekleşmektedir (Kalfa Topateş, 2015:34, 37).

Son yıllarda tüm dünyada özellikle hizmetler sektöründe, işgücünün ve kadın çalışanların bedeni sürekli denetim altına alınmaktadır. Çalışılan sektörde yeterli eğitim

⁵⁶ Duygusal emek hakkında daha detaylı bilgi için bkz; Meltem Güngör Delen, **Duygusal Emek & Tinsel Emek**, İstanbul: Türkmen Kitabevi, 2017.

⁵⁷ Estetik emek, özellikle hizmet sektöründe müşterilerle yüz yüze olunan işlere giriş sürecinde, çalışanın müşterilerin duygularına uyan fiziksel görünüş ve kılık kıyafete sahip adayların işe alımlarının daha kolay olduğunu ifade etmektedir (Özkaplan, 2015:18).

ve vasıf düzeyine sahip olursa bile fiziksel görünümün ideal ölçülerde olmaması, işe alımlarda engel olarak kabul edilmeye başlanmıştır. Özellikle hizmet sektörü çalışanlarının bedenlerine ilişkin görünümleri, tüketicilerin üzerinde olumlu bir etki yaratma ve sunulan hizmetin kalitesi ile satın alınabilirliği konusunda beklentileri artırmaya yönelik olarak düzenlenmektedir. Bu bağlamda beden üzerine tüketimin hızla artıyor olması, güzelliği ve sağlıklı olmayı meta haline getirmiş, meta olarak dolaşım sürecine giren ve diğerleriyle rekabet eden bireyin estetik görünümü güç ilişkilerindeki yerini almıştır (Çetin, 2009:76, 80). Hemen her toplumun farklı güzellik anlayışları olsa da esas olarak ataerkinin oluşmaya başladığı dönemden günümüze kadarki süreçte kadın bedeni sürekli denetlenerek zamanla güzellik düsturları kadınların kendi değerleri haline gelmiş ve böylelikle rızanın üretimi sağlanmıştır. Tarihsel süreçte önce toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında üretilen sonrasında ise kadınların rızalarıyla yeniden üretilen güzellik ölçütleri, günümüzde bu beklentinin kamusal alanda da oluşması sonucunda kadın bedeninin estetik kaygılarla kurgulanarak “tam ve gerçek” bir kadın olmanın gerekliliği haline gelmiştir. Diğer bir ifadeyle ataerkil sistemde kadınların öteki olarak kabulü ve nesneleşmeleri hemen her dönemde önemini korurken, bir yandan da emek piyasalarında beden üzerinden nesneleşmeleri, kadınların beden politikalarına karşı çok yönlü bir rıza üretimine neden olmuştur. Hizmetler sektörünün yükselişi ve kadın istihdamının artışı, önceleri özel alanla sınırlı kalan güzellik ölçütlerinin zamanla kamusal alanda da aranıyor olmasına neden olmuş, bu bağlamda kozmetik ve güzellik endüstrisini hiç olmadığı kadar büyümüştür. Hizmetler sektörünün dayattığı estetik ölçütler erkek çalışanları da etkilese de esas hedef kitlesi kadın çalışanlardır.

Günümüz emek piyasalarında ve özellikle hizmetler sektöründe bireyin iş bulma ve işte kalabilmesinde bedenin estetik görünümü oldukça önemli kabul edilmektedir. Günümüz emek piyasalarının bilgiye ve bilgi teknolojilerini kullanabilme becerisine verdiği önem bilinmekle birlikte dış görünüm ile bilgi ve beceriler bütünlük göstermediği sürece çalışanlar istihdam edebilmede sorunlar yaşamaktadır (Çetin, 2009:77). Özel alanda kadınlarda aranan güzellik ölçütlerinin kamusal alana da sirayet etmesi, güzellik salonlarının artışında etkili olmuştur. Bedenin bir saplantıya dönecek şekilde güzellikle eş değer tutulması, sağlık ve kozmetik sektörünün güzelliğe katkı sağlayacak yöntemlerini de çeşitlendirmiştir (Baudrillard, 2004:158-183).

Estetik emeğin en çok sarf edildiği sektörler, kadınların yoğun olarak istihdam edildikleri havayolu, çağrı merkezi, mağazacılık veya güzellik endüstrisinin diğer kolları olarak sıralanabilecektir (Hancock ve Tyler, 2000:117). Ancak estetik emeğin yalnızca fiziksel görünümle sınırlı olmadığı jest, mimik, davranış biçimi, ses tonu gibi sayısız özellik barındırdığı ve duygusal emekle sıkı sıkıya bağlı olduğu belirtilmelidir.

Bununla birlikte hizmet sektörünün satış, pazarlama gibi müşterilerle yüz yüze olunan işleri dışında kalan ve finans kapitalin çokça görünürleştiği temsili mekanlardan olan plazalardaki ve büyük şirketlerdeki çevre veya çekirdekte yer alan kadın çalışanların estetiklerine dair de bir kaygı hissedilmektedir. Bir üretim mekanı olarak plazalar (Açar, 2013) ve büyük şirketler, 1980'li yılların son yarısında küresel ve yerel sermaye akışlarının etkisiyle şekillenen haliyle esas olarak 2001 krizi sonrasında yapısal dönüşümlerin de etkisiyle emek piyasasında kadınların görünümünün iyice belirginleştiği alanlardan birini temsil etmektedir. İktidarın biyopolitiği, kadın bedeni üzerindeki hegemonik anlatısını (kadının gündelik giyinişini, tüketim alışkanlıklarını, kozmetiğe ve estetiğe dair kaygılarını, davranışlarını, konuşmalarını vb.) bu mekanlarda daha hızlı oluştururken, aynı zamanda sınıfın bilincine yabancılaşan yeni beyaz yakalı orta sınıf temsilcilerinin de rızasını inşa etmektedir. Bu yeni beyaz yakalı orta sınıf da estetik emek talebinin beklendiği çalışan grubuna dahil edilebilecektir.

En nihayetinde hizmet sektörünün estetik emekle iç içe oluşu ve çalışanlardan bu emek türünün talep edilmesi, Leyla'nın yaptığı işi oldukça önemli hale getirirken, güzellik uzmanı Leyla özellikle kozmetik ve güzellik sektörünün bir çalışanı olarak estetik emek talebiyle karşı karşıyadır. Leyla, tüm film boyunca sürekli makyajlı ve bakımlı görünmektedir. Bu bağlamda genel manada hizmet sektörünün yükselişe geçmesiyle artan estetik emek talebi doğrultusunda güzellik salonlarının ve çalışanlarının günümüzde sayılarının ve öneminin oldukça arttığı söylenebilecektir.

3.2.4.3.7. Filmin Genel Değerlendirmesi

Aile Arasında filmi, esas olarak toplumsal cinsiyet bağlamında dayatılan aile kurumu üzerine inşa edilmiştir. Kadınlara tüm yaşamları boyunca dayatılan evlilik teması filmde merkeze alınırken kadınların kılık kıyafetleri, meslekleri ve yaşam

biçimleri gibi yalnızca kendilerini ilgilendiren konuların eril egemenliğin denetiminde olması ve bu denetime içkin bir sınıflandırmaya tabi tutulmaları, filmde işlenen ana konulardandır.

Filmde işlenen namuslu ailelerin taşınması gereken özelliklerin hepsi, kadın üzerine inşa edilmektedir. Kadının giyim kuşama, mesleği, oturup kalkma biçimi ile pek çok günlük pratik, kadın ile birlikte ailenin namusunu da belirlemektedir. Erkeklerle yüklenen benzer bir misyon yoktur. Nitekim Solmaz'ın şarkıcı olduğunu öğrenen Haşmet; *“Bizim geleneğimiz, göreneğimiz, düzenimiz başka. Biz mazbut, namuslu bir aileyiz. Sizin gibilerden kız alamayız. Namusumuz olmadan yaşayamayız.”* ifadeleri ile bahsi geçen kadın ve namus ilişkisini vurgulamaktadır. Ancak Solmaz'ın yaptığı işi ile hal ve hareketlerini onaylamayan Haşmet, karısı Mükerrerem tarafından yıllar önce aldatılmıştır. Bu bağlamda yıllarca kamusal alana katılmayan, kılık kıyafeti ile davranış biçimi toplum tarafından onaylanan Mükerrerem, esas olarak ikiyüzlü bir aile üyesi olarak yaşamını sürdürmüştür. Gerçeklerin açığa çıkmaması ihtimali düşünüldüğünde, Mükerrerem'in yaşantısına aynı saygınlıkla devam edeceğinden ve Solmaz'ın yalnızca toplum tarafından onaylanmayan bir yaşam sürdüğü için namussuz kabul edileceğinden bahsedilebilecektir.

Filmde, kadınlara erken yaşlardan itibaren evlilik ve aile kurma ile ilgili yapılan baskının izleri açıkça görülmektedir. Kadınların mutlu, saygın ve toplum tarafından kabul edilen bir birey olabilmesi, bir erkeğin soyadını alabilmesine bağlı olmaktadır. Kendisi aile kurumu içinde yer alamadığı için hayatının alt üst olduğunu düşünen Solmaz, Zeynep'in biyolojik babası Necdet'in evi terk etmesi üzerine yardım istediği Fikret'i sahte baba olarak ikna etmek için; *“2 saat kız isteme, 2 saat düğün. Küçük, aile arasında. ...Kızı verdim gitti diyeceksin. ...Kızın hayatı kurtulacak be adam. Benim gibi olmasın istiyom. Yerini yurdunu bilsin. Yuvasını, ailesini kursun.”* diyerek esas olarak kadınlar için evliliğin hayati derecede önemli olduğunu ve kızı evlenmezse hayatının kendisinininki gibi eksiklerle dolu ve toplumsal şiddete açık olacağını ifade etmektedir.

Filmde, Türk toplumunun evliliğe dair benimsemiş olduğu gelenek ve görenekler de açıkça görülmektedir. “Kız alma” adı verilen törende kadın ve erkeğe

hediyeye edilecek bohçalar, merasimler ve geleneklere dair diğere tüm pratikler gözler önüne serilmektedir. Bu bağlamda toplumsal yapının sinema üzerinden gözlemlenmesi mümkün hale gelmektedir.

3.3. Bulgular ve Yorum

1980 ve 2019 yılları arasındaki 39 yıllık süreçte Türk Sineması'nda toplumsal cinsiyet bağlamında kadın emeği temsillerini gözlemleyebilmek için toplamda 8 film incelenmiştir. Bu inceleme neticesinde, Türkiye'de 1980 sonrasında Türk Sineması'nda emek piyasalarına katılan kadınların yaptıkları mesleklerin/işlerin neler olduğu aşağıdaki tabloda özetlenmiştir:

Yıl	Film	Meslek
1980-1989	Bir Yudum Sevgi (1984)	Ev eksenli çalışma-Fabrika işçisi (Aygül)
	Fazilet (1989)	Marjinal işler (temizlik vb.) (Fazilet), Öğretmen (Alev)
1990-1999	Bir Kadın (1991)	Akademisyen-Gazeteci (Fusun), Doktor (Jale)
	Düş Gezginleri (1992)	Doktor (Nilgün), Seks işçisi (Havva)
2000-2009	Gönül Yarası (2005)	Şarkıcı (Dünya), Eczacı (Berrin), Özel sektör çalışanı (Piraye)
	Başka Dilde Aşk (2009)	Çağrı merkezi çalışanı (Zeynep)
2010-2019	Zerre (2012)	Ev eksenli çalışma-Marjinal işler (tekstil, bulaşıkçılık vb.) (Zeynep)
	Aile Arasında (2017)	Şarkıcı (Solmaz), Güzellik salonu çalışanı (Leyla)

Tabloda görüldüğü üzere, incelenen filmlerin hepsinde emek piyasalarına katılan kadın temsilleri olmakla birlikte, bu kadınların emeklerini sunma biçimleri birbirinden farklıdır. 1980 sonrasında dünyada yükselişeye geçen ikinci dalga feminist hareketin ve emek piyasalarının dönüşümünün etkisiyle, Türkiye'de ve Türk Sineması'nda emek piyasalarına katılan kadın sayısında artış yaşanmıştır. İncelenen filmlerde Türk Sineması'nda emek piyasalarına katılan kadınların Türkiye emek piyasasına katılan kadınlarla görünüm açısından benzerlik taşıdığı söylenebilecektir. 1980 sonrasında Türkiye'de kadın çalışanlarının sayıca daha fazlasının enformel ve kayıt dışı sektörde marjinal işler yaptığı gözlemlenirken, sayıca daha az bir kısmı profesyonel mesleklerde istihdam edilmektedir. İncelenen filmlerde de öğretmen, akademisyen-gazeteci, eczacı ve 2 tane doktor olmak üzere 5 kadın temsili profesyonel mesleklerde sunulmuş, buna karşın 2 kişi ev eksenli çalışmada ve 2 kişi marjinal işlerde (tekstil, temizlik,

bulaşıkçılık vb.) temsil edilirken 1 fabrika işçisi, 1 seks işçisi, 1 çağrı merkezi çalışanı ve 1 güzellik salonu çalışanı olmak üzere toplamda 8 kadın temsili profesyonel meslekler dışında kalmıştır. 1 özel sektör çalışanın ise -derinlemesine bir şekilde gösterilmediği için yalnızca vurgular aracılığıyla anlaşıldığı üzere- iyi bir pozisyonda ve vasıflı emek olarak istihdam edildiği düşünülmektedir.

İncelenen filmlerdeki kadınlar, yaptıkları meslekler/işler merkeze alınarak değerlendirildikten sonra daha derinlemesine bir gözlem yapılmıştır. Bu bağlamda bahsi geçen kadınların yaptıkları mesleklerin/işlerin özellikleri ile birlikte medeni durumları, eğitim ve vasıf düzeyleri ile kırsal-kent-taşra bağlamında sınıfsal kimlikleri göz önünde bulundurulmuştur. Son olarak kadın temsillerine yönelik eril şiddet görünümleri dikkate alınmıştır. Bu özellikleriyle gözlemlenen kadın temsilleri ile ilgili aşağıdaki tablo oluşturulmuştur:

Tablo 3.2. Toplumsal Cinsiyet Bağlamında 1980 Sonrası Türk Sineması'nda Kadın Temsillerinin Özellikleri					
Filmler	Kadın Temsillerinin Sınıfsal Kimlikleri (Kır-Kent-Taşra)	Kadın Temsillerinin Medeni Durumları	Kadının Emek Piyasalarında Temsil Ettiği Mesleklerin Özellikleri	Çalışan Kadın Temsillerinin Eğitim ve Vasıf Düzeyleri	Kadın Temsillerine Yönelik Eril Şiddet Görünümleri
Bir Yudum Sevgi (1984)	Aygül-Kırsal alt sınıf üyesi	Evli (boşanma aşamasında)	Marjinal işler, çevre işçi	Eğitimsiz ve vasıfsız	Var
Fazilet (1989)	Fazilet-Kırsal alt sınıf üyesi Alev-Kentli özgür kadın	Fazilet-Evli Alev-Dul	1 Marjinal işler, çevre işçi 1 Profesyonel meslek, çekirdek işçi	1 Eğitimsiz ve vasıfsız 1 Eğitimli ve vasıflı	Var
Bir Kadın (1991)	Füsun-Kentli özgür kadın Jale-Kentli özgür kadın	Füsun-Dul Jale-Bekar	2 Profesyonel meslek, çekirdek işçi	2 Eğitimli ve vasıflı	Var
Düş Gezinleri (1992)	Havva-Kırsal alt sınıf üyesi Nilgün-Kentli özgür kadın	Havva-Bekar Nilgün-Dul	1 Marjinal işler, çevre işçi 1 Profesyonel meslek, çekirdek işçi	1 Eğitimsiz ve vasıfsız 1 Eğitimli ve vasıflı	Var
Gönül Yarası (2005)	Dünya-Kırsal alt sınıf üyesi Berrin-Kentli özgür kadın Piraye-Kentli özgür kadın	Dünya-Dul Berrin-Dul Piraye-Dul	1 Marjinal işler, çevre işçi 1 Profesyonel meslek, çekirdek işçi 1 Özel sektör çalışanı-çekirdek işçi	1 Eğitimsiz ve vasıfsız 1 Eğitimli ve vasıflı 1 Eğitimli ve vasıflı	Var
Başka Dilde Aşk (2009)	Zeynep-Kentli özgür kadın	Bekar	Marjinal işler, çevre işçi	Eğitimli ve vasıfsız	Var
Zerre (2012)	Zeynep-Kentli alt sınıf üyesi	Dul	Marjinal işler, çevre işçi	Eğitimsiz ve vasıfsız	Var
Aile Arasında (2017)	Solmaz-Kentli alt sınıf üyesi Leyla-Kentli alt sınıf üyesi	Solmaz-Bekar Leyla-Bekar	2 Marjinal işler, çevre işçi (Solmaz, Leyla)	2 eğitimsiz ve vasıfsız	Var

İncelenen tüm filmlerdeki kadın temsilleri kırsal, kentsel ve taşra kimlikleri bağlamında değerlendirildiğinde, kırsal alt sınıf kimlikleri ile kentsel kimlikler ön plana çıkmaktadır. Kentli kimliğinde temsil edilen kadınlar ise, kendi içinde kentli alt sınıf üyesi ve kentli özgür kadınlar olarak ikiye ayrılmaktadır. Kentli özgür kadınlar, eğitim ve vasıf düzeyleri yüksek ve daha iyi mesleklerde temsil edilmiş kadınlardır. Bu

kadınlardan birkaçı, filmlerdeki tüm kadınlar gibi eril şiddete maruz kalmakla beraber, diğer kadınlara göre kadın mücadelesini daha iyi yürütmektedir. Eril tahakkümün pençesinden sıyrılmak konusunda tam manasıyla başarılı olamasalar da diğer kadınlara göre bu sömürü hakkında daha bilinçli gözükmektedirler. Kentli alt sınıf üyesi kadınlar ise, esas olarak büyük kentte yaşamalarına rağmen eğitim ve vasıf düzeyleri düşük ve/veya marjinal işlerde temsil edilen mesleksiz kadınlardır. Son olarak, kırsal alt sınıf üyesi kadınlar da genellikle kırdan kente göç eden ve göç sorunsalına içkin yapıdan etkilenen, mesleksiz ve emek piyasalarında en çok sömürülen kadın temsilleridir.

Bu filmlerdeki tüm kadınlar medeni durumlarına göre incelendiğinde, büyük çoğunluğunun dul veya boşanma aşamasında olduğu görülmektedir. Bu bağlamda eril tahakkümün sömürü ve şiddetine özel veya kamusal alan fark etmeksizin maruz kalan kadınların kimliklerine dul sıfatının da eklenmesiyle bu sömürü ve şiddetin dozu iyice artmaktadır.

Filmlerde kadınların özel ve kamusal alan görünümüne bakıldığında, kırsal alt sınıf üyesi kadınların kamusal alana katılsalar da ev içi üretim sorumluluklarının azalmadığı görülmektedir. Kentli özgür kadınlarda ise durum değişmekte, özel alana dair sorumluluklar kimi zaman erkeklerle paylaşılmakta, kimi zaman ise bu üretim faaliyeti için ücretli emekten faydalanılmaktadır. Bununla birlikte kamusal alana katılan kadınların sayıca daha fazlasının çevre işçi olarak konumlandıkları görülmektedir. Bu bağlamda bahsi geçen kadın temsilleri arasında ev eksenli çalışma, tekstil işçiliği, gündelikçilik, temizlikçilik, şarkıcılık ve seks işçiliği gibi işler yaygındır. Bununla birlikte hizmet sektörünün yükselişe geçmesiyle ve yeni iletişim teknolojilerinin gelişmesiyle beraber ortaya çıkan çağrı merkezinde çalışan kadın temsilleri de bu grup içinde değerlendirilebilecektir.

Seks işçiliği ve pavyonda şarkıcılık gibi toplum tarafından hoş karşılanmayan işlerle temsil edilen eğitimsiz ve vasıfsız kadın sayısı fazlalığı, Türk Sineması'nda kadına dair en çok tercih edilen mekanların bar/pavyon ve genelev olmasıyla sonuçlanmaktadır (Hamarat ve Takımcı, 2013:2019). Özellikle kırdan kente gelen genç kızlar, kente gelir gelmez ya tuzağa düşürülerek ya da yapacak başka bir iş bulamadıkları için hemen geneleve veya pavyona düşmektedir (Esen, 2000:67).

Bununla birlikte kadınların eğitimsiz ve vasıfsız oluşları, emek piyasalarında yapacak başka bir iş bulamamalarına neden olmakta ve onları “kötü yola” sürüklemektedir.

1980 sonrası Türk Sineması’nda kadının emek piyasalarına katılımının görünür hale geldiği ancak yine de kadınların sayıca daha azının meslek sahibi olarak temsil edildiği görülmektedir. Kadın, emek piyasalarına katılıyorsa dahi kadınlığın devamı olarak görülen hizmet sektörü içerisinde veya şarkıcılık, seks işçiliği ve konsomatrislik gibi seyirlik veya bedeninin sunumuna içkin çevre işlerde temsil edilmektedir.

İncelenen tüm filmlerdeki çalışan kadın temsilleri değerlendirildiğinde, çekirdek işçi konumunda istihdam edilen kadın sayısının çevre işçi konumunda istihdam edilen kadın sayısından az olduğu söylenebilecektir. Çekirdek işçi olarak konumlanan kadınların meslekleri; öğretmenlik, akademisyenlik-gazetecilik, doktorluk ve eczacılıktır. Bu kadın temsilleri meslekleri gereği, eğitilmiş ve de vasıflı emeği temsil etmektedir. Filmdeki bir kadın temsili eğitilmiş bir özel sektör çalışanı olarak gösterilmiş, yaptığı iş ve konumu ise tam olarak belirtilmemiştir. Ancak bahsi geçen kadın temsili tüm filmde detaylıca gözlemlenmiş ve bu gözlem sonucu vasıflı emeğe dahil edilmesi uygun bulunmuştur.

1980 sonrası Türk Sineması’nda toplumsal cinsiyet bağlamında kadın emeği temsilleri meslek grupları, medeni hal ve eğitim bağlamında daha detaylı incelendiğinde genel manada üç farklı kadın temsili ortaya çıkmaktadır (Hamarat ve Takımcı, 2013:219). Bunlardan ilki, okuryazarlığı olup olmadığı ve eğitim seviyesi belli olmayan bekar veya dul seks işçisi veya pavyon çalışanı kadın temsilleridir.

İkinci grupta okuryazarlığı olup eğitim seviyesi belli olmayan veya ilköğretim mezunu olduğu düşünülen, kentte fabrikada işçi statüsünde veya marjinal işlerde (gündelikçilik, bulaşıkçılık, temizlikçilik vs.) çalışan dul veya evli kadın temsilleri yer almaktadır. Bu gruptaki dul kadınlar, yalnız başlarına çocukları için yaşam mücadelesi veren ve evlilerse hem kamusal hem de özel alanda üretime katılarak çifte mesai yapan kadınlardır. Özellikle dul kadınlar, sosyal hayatta ve kamusal alanda yaşadıkları taciz ve eril şiddetten ötürü, dış özelliklerini geri plana atmak zorunda kalarak erilleşmiş kadınlar olarak da değerlendirilebilecektir.

Üçüncü grupta eğitim seviyeleri en az üniversite düzeyinde olan, bekar ya da dul kadınlar bulunmaktadır. Bu kadın temsilcileri, toplumun kabul gördüğü eczacılık, öğretmenlik, akademisyenlik-gazetecilik ve doktorluk gibi mesleklerde yer alırken ya evlenip boşanmış, ya çocuksuz ya da evlenerek yuva kuramamış “eksik” varlıklar olarak sunulmuştur (Hamarat ve Takımcı, 2013:219).

Çalışma kapsamında kadın emeğine bir bütün olarak bakılması hedeflenmiş ve bu bağlamda kadının kamusal alan görünümü gibi ev içi üretim rollerindeki payı da değerlendirilmiştir. Kapitalist sisteme bir bütün olarak bakıldığında, üretim ilişkilerinin yalnızca ekonomik olmadığı ve birikim ilişkileri açısından da değerlendirilmesi gerektiği görülmektedir. Kapitalist sistem, varlığını yalnızca ücretli emek üzerinden sürdürmezken, ekonomi-dışı, üretken olmayan ve hatta doğal addedilmiş kadının görünmeyen emeği, üretken emeğin ve dolayısıyla kapitalizmin itici gücünü oluşturmaktadır. Çocuk doğurma ve büyütme, erkeğin gıda, cinsellik ve iletişim ihtiyacını doyurma (Werlhof, 2014:33), diğer bir ifadeyle erkeğin üretken emek piyasasına katılması için gereken her türlü yeniden üretim faaliyetini gerçekleştiren kadın, kamusal alana katıldığı takdirde ikili bir yük altına girmekte, kamusal alana katılmıyorsa bu görevler yine doğrudan kadına ait olmaktadır. İncelenen filmlerde çoğunlukla bu durum ya açıkça görülmüş ya da hissettirilmiştir. Bununla birlikte toplumsal cinsiyet rol kalıplarını kırmaya çalışan kadın temsilcileri de dikkatlerden kaçmamıştır.

Kadına yönelik şiddet görünümü ve kadına biçilen toplumsal cinsiyet rolleri kapsamında bir değerlendirme yapıldığında, her filmde kadınların özel veya kamusal alan fark etmeksizin eril şiddete maruz kaldığı görülmektedir. Bu durum kimi zaman erkeklerin kamusal gücünü kullanması, kimi zaman psikolojik şiddet uygulaması, kimi zaman ise taciz veya istismar olarak ortaya çıkmaktadır. Kadınlar özel ve kamusal alan ile sosyal hayatlarında kocaları, iş arkadaşları-amirleri ve halk tarafından sürekli eril şiddete maruz kalmaktadır. Hatta bu şiddet eylemine kadınlar dahi ortak olmaktadır. Kadına yönelik şiddetin en önemli destekleyicisinin ise eril cinsiyetli iktidar ve iktidar sahipleri olduğu söylenebilecektir.

Kadınlar; kılık kıyafetleri, yaptıkları işler/meslekler ve yaşam tarzları vb. üzerinden toplum tarafından sürekli bir değerlendirmeye tabi tutulmakta, toplumun kendi kalıpları dışında kalan kadınlar ise ya şiddete maruz kalmakta ya da “kötü kadın” olarak yaftalanmaktadırlar. Erkeklerle aynı davranışlarda bulunan veya tam olarak aynı davranış biçimlerini sergileyemeseler de ataerkil kalıpların dışına çıkmaya çalışan kadınlar, toplum tarafından kötü olarak yaftalanırken, erkekler hiçbir zaman böyle bir değerlendirmeye tabi tutulmamaktadır. Örneğin; medeni durumları fark etmeksizin - ancak bekar ve dul kadınlar daha fazla olmak suretiyle- istihdama ve toplumsal hayata erkeklerle eşit şekilde katılmaya çalışan kadınlar, kimi zaman yalnızca birey olarak var olmak istedikleri için, kimi zaman dış görünüşleriyle, kimi zaman ise fazla özgür ve serbest buldukları için eril zihniyet tarafından linç edilmektedir. Bununla birlikte eril zihniyetin ikiyüzlü ahlak anlayışı da hemen her filmde dikkat çekicidir. Kadınlara karşı her türlü tacizi ve şiddeti normalleştiren ve bu bağlamda kadını nesne konumuna indirgeyerek cinsel sömürüye kapı aralayan erkekler, kadın tarafından reddedildikleri zaman kadını fahişe olarak itham etmekte ve türlü iftiralarla özel ve kamusal alanda kadını tecrit etmeye çalışmaktadırlar.

Bu durum, esas olarak hemen her alanda bir tür “klişe” kadınlık ve erkeklik farkı tanımlamaya çalışılmasından kaynaklanmaktadır. Cinsiyet farklarını temel alan toplumsal pratiklerin üretilmesi ve bunların çeşitli alanlara yayılarak süreklileşmesi, gündelik yaşam pratikleriyle gerçekleşmektedir. Toplumsal olguların ve pratiklerin kökenlerini cinsiyete indirgemek ve bu nedenle olup bitenin “doğal” olduğunu düşünmek, egemen cinsiyet rejimini, daha açık bir ifadeyle eril egemenliği niteleyen en önemli özelliklerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır (Sancar, 2009:184). Bu klişe kalıplarla ötekileştirilen kadınlar, hemen her alanda yalnızca cinsiyetleri sebebiyle eril şiddete ve sömürüye maruz kalmaktadır.

Bununla birlikte incelenen tüm filmlerde dikkati çeken en önemli hususlardan bir diğeri ise eril şiddete maruz kalarak hayatlarının hemen her alanında baskı altına alınan kadınların yine eriller tarafından kurtarılabileceği geleneğine bağlı kalınmasıdır. Örneğin; istismara maruz kalan ve/veya şiddet gören kadınlar, yine kendisini o

durumdan çekip kurtaracak bir erile ihtiyaç duymaktadır. Ancak kadını eril şiddetten kurtaran eril de bir şekilde kadına yönelik şiddet eylemine devam etmektedir.

Kuşkusuz, eril şiddete dair tüm psikolojik ve fiziksel şiddetin kökeni kadının nesneleştirilmesi yoluyla ötekileştirilmesinden kaynaklanmaktadır. Tüm filmlerde erkek egemen yapı dikkat çekerken, kadınlar yüksek eğitimli ve vasıflı olup olmamaları fark etmeksizin öteki olarak görülmektedir. Kadının eğitim ve vasıf gerektiren bir mesleği varsa genellikle evliliğini yürütmede başarısız olmuş dul bir kadın olarak temsil edilmiştir. Kamusal alanın erillikle özdeşleştirilmesi gibi bu kadınlar da erilleşmiş ve yalnızlaşmıştır. Kadın cinsel bir nesne olarak görülme geleneğinden sıyrılamamış, erkekleri cinsel hazza ulaştırma ve çocuk doğurma görevleri dışında bir konumda değerlendirilmemiştir.

Kadınların incelenen filmlerde sayıca daha fazlasının vasıfsız oluşu, esas olarak kadınlara biçilen tarihsel rolden kaynaklanmaktadır. Kadınlar tarihsel süreçte artı-değer yaratan emek harcamalarına rağmen kapitalist düzende emek kavramı genellikle erkeğe özgü kabul edilmekte ve ataerkil önyargılarla kadının üretkenliği görmezden gelinmektedir. Çünkü kapitalist düzende kadınlar, tipik tarzda ev kadını olarak tanımlanmaktadır. Bu ise kadınların işçi olmadıkları anlamına gelmektedir (Mies, 2014:103-104). İşçiliğe soyunan kadınlar ise eğitim ve vasıf düzeyleri ile emek piyasalarının eril yapısı nedeniyle erkeklere kıyasla daha kötü koşullarda istihdam edilmektedir.

Nihayetinde incelenen filmlerde 1980 sonrasında kadının emek piyasalarına katılımlarının geçmiş yıllara göre daha görünür hale geldiği ancak ataerkil kodların hem özel hem de kamusal alanda kırılmadığı ortaya çıkmaktadır. Kadınlar özel ve kamusal alan fark etmeksizin eril şiddetin tahakkümü altında ezilmekte ve tüm sömürü biçimlerine dair bir kombinasyona maruz kalmaktadır.

1980 sonrası Türk Sineması'nda tarihsel süreçte olduğu gibi kadınların rolleri belirlenirken, doğurganlıkları merkeze alınmakta ya da onları bunalım dönemlerinde işe en son alınan ve işten ilk çıkarılan bir "yedek emek-gücü"ne indirgemeyi amaçlayan bir dizi uygulamayı haklı çıkarmak için, ev kadınlığı ideolojisine ve kadınlara araçsal bakış

açısına yaslanılmaktadır. Günümüzde kadınların hala ataerkil sisteme tabi olarak yaşamaları ve eril sömürüye maruz kalmalarının nedeni, esas olarak toplumsal cinsiyet rol kalıplarının kırılmamış olmasından kaynaklanmaktadır (Michel, ty:98). Bu kırılmanın gerçekleşmemesi ise toplumsal cinsiyet rollerinin toplumsal bir inşa süreciyle gerçekleşmesinden, daha açık bir ifadeyle erken yaştaki kız ve erkek çocuklarına biyolojik cinsiyetlerine göre rollerinin öğretilmesi ve ataerkil kodların nesilden nesile aktarılmasından kaynaklanmaktadır. Sinema da kimi zaman toplumsal cinsiyet rollerinin inşasına ve yeniden üretilmesine katkıda bulunurken, kimi zaman ise kadının içinde yaşadığı toplumda özel ve kamusal alandaki yerini göstermektedir.



SONUÇ

1980’li yıllar ile birlikte yaşanan gelişmeler, Türkiye tarihinde önemli bir yere sahiptir. Dünyada yaşanan gelişmelerin itici gücü ile bu yıllarda Türkiye’de toplumsal yapıyı etkileyen ve birbiri ile ilişki içinde olan iktisadi, siyasal, sosyal ve kültürel değişimler olmuştur. Bahsi geçen dönemde Türkiye’de emek piyasaları neoliberal politikalarla birlikte hızla dönüşmüş ve parçalı bir yapıya bürünmüştür. Dünyada yükselişe geçen post-fordist uygulamalar Türkiye’yi de etkisi altına almış, esnekleşme politikaları emek piyasalarını çok katmanlı hale getirerek vasıflı-vasıfsız emeği iyice ayırtmış ve çekirdek-çevre işçi ikiliğine neden olmuştur.

Dünyada ve Türkiye’de 1980’li yıllarla birlikte hizmet sektörü yükselişe geçerken kadınların emek piyasalarına katılımı da artmıştır. İlk etapta hizmet sektörünün ücret ve mesleki yapı açısından homojen ve sanayinin ağır işçiliğinden uzak olduğu akıllara gelse de hizmet sektörü kendi içerisinde pek çok işi bir arada bulunduran çeşitliliğiyle oldukça katmanlı bir yapıya sahiptir. Hizmet sektörünün yalnızca beyaz yakalı bilgi işçilerinden oluşmadığı, düşük ücretli, vasıfsız, iş güvencesinden yoksun ve her anlamda esnek işçileri içerdiği de bilinmektedir.

Batı’da daha erken tarihlerde gündeme gelen “İkinci Dalga Feminist Hareket”in etkilerinin 1980 sonrasında Türkiye’de hissedilmesiyle birlikte kadın filmleri yapılmaya başlanmış ve hem toplumsal konumu hem de çalışma yaşamı gösterilen kadın tipolojilerinin yer aldığı filmler, bahsi geçen dönüşümün temsilcisi olmuştur. 1980 öncesinde erkeğe tam manasıyla bağımlı gösterilen kadınlar, feminist hareketten etkilenen filmlerin sayısındaki artışla beraber kimlik arayışları, cinsel özgürlükleri ve çalışma hayatına katılımları gibi konularda güçlü ve başkaldıran yönleriyle temsil edilmiştir. Bu filmlerin bir kısmı yalnızca kimlik ve cinsel özgürlük arayışlarını merkeze alırken bir kısmı ise kadınların bu arayışlarıyla birlikte ücretli emek olarak direnişlerini de göstermeye çabalamıştır. Bu iki türde de kadınların temel mücadeleleri ise ataerkil kültür normlarına içkin toplumsal cinsiyet rollerine karşı olmuştur.

Türkiye’de 1980 sonrasında hizmet sektörünün yükselişe geçmesi ve değişen yaşam koşullarıyla birlikte çalışma hayatına katılan kadınlar, Türk Sineması’nda da

benzer şekilde ağırlıklı olarak hizmet sektöründe ve çalışma koşulları bakımından iki kutuplu bir yapı içerisinde temsil edilmiştir. 1980 sonrasında Türkiye’de kadınların çalışma hayatına katılımı ve özellikle de vasıflı işlerde istihdamları hala düşük düzeyde seyrederken, bu durum sinemaya da benzer şekilde yansımıştır.

1980 sonrası Türk Sineması’nda kadın temsilleri ile ilgili genel bir değerlendirme yapıldığında, öncelikle kırsal kadın temsillerinden kentli kadın temsillerine geçiş yapıldığı görülmektedir. 1980 sonrasında kadınların toplumsal cinsiyet bağlamında kırdan yaşadıkları sorunlar Türk Sineması’nın ilgi alanı dışında kalmıştır. 1980 sonrası Türk Sineması’nda kentte yaşayan kadın temsilleri ise kendi içinde ikiye ayrılmaktadır. Bunlardan ilki; kentli, eğitilmiş ve vasıflı olup taşrada veya kentte çalışan kadınlar, diğeri ise kırdan kente göç ederek göç sorunsalına içkin arabesk kültür ve kültürel yabancılaşmanın izlerini taşıyan, eğitimsiz ve vasıfsız kadınlar ile kentli olup vasıfsız emek içinde temsil edilen kadınlardır.

1980 sonrasında Türkiye’de emek piyasaları-kadın-sinema üçlüsünde yaşanan bu çoklu dönüşüm sonucu kadınların hem emek piyasalarında hem de sinemada görünürlüğü artarken, pozitif kabul edilen bu gelişmelerin arka planında ise esas olarak pek çok sorun bulunmaktadır. Emek piyasası merkezli sorunlar ve kadınların özel ve kamusal alana dair yaşadığı sorunların pek çoğu iç içe geçmiş bir görünüm sergilemektedir. Öncelikle Türkiye’de hizmet sektörü ve esnek istihdam biçimlerinin ağırlık kazanması sayıca daha az bir kesimin çekirdek işçi olarak istihdam edilmesine imkan tanırken sayıca daha fazla kişinin marjinal işlerde çevre işçi olarak istihdam edilmesine neden olmuştur. Bu durum, daha çok tarımdan kopan ve sanayide istihdam edilme olanağı bulamayan işgücünün hizmet sektörünün geniş yelpazesi içinde tutunma çabasıyla kaynaklanmaktadır. Bu yapı içerisinde kadınların çoğunlukla eğitim ve vasıf düzeylerinin düşüklüğü sebebiyle marjinal işlerde çevre işçi olarak istihdam edildiği görülmektedir. Bununla birlikte esnek istihdam biçimlerinden ev eksenli çalışmanın merkezinde de kadınlar durmaktadır.

Kadınların eğitim ve vasıf düzeylerinin düşük olmasının yanı sıra emek piyasalarının eril yapısı da emek piyasalarına katılan kadınların çalışma koşulları, terfi imkanları ve ücret gibi konularda ayrımcılığa uğramalarına neden olmaktadır. Cinsiyete

dayalı ayrımcılık, toplumsal yaşamı olduğu gibi emek piyasalarını da kontrol altında tutmakta ve sosyal hayatta ve özel alanda kadınlara yüklenen toplumsal cinsiyet rollerine benzer şekilde mesleklerin/işin cinsiyeti gibi kavramlar türemektedir. Kadınların biyolojik farklılığı, işyerlerinde çalışandan ziyade kadın veya anne/anne adayı olarak muamele görmelerine neden olmakta, kadınlara atfedilen fedakarlık, yumuşak huylu ve anlayışlı olma gibi özellikleri sergilemeleri ve erkeklerden bir adım geride durmaları beklenmektedir. Bu gibi beklentilerle birlikte kadınların belli mesleklerde istihdam etmeleri, daha açık bir ifadeyle, kadınların doğalarında bulunduğu inanan ev içi üretim faaliyetlerindeki “başarılarının” ve duygusal emeğin devamı olarak görülen mesleklerde ve işlerde yoğunlaşmaları uygun bulunmaktadır.

Emek piyasalarının eril yapısı ve kadınlara kamusal alanda da yüklenen toplumsal cinsiyet rolleri ile birlikte Türkiye’de ataerkil kültür normlarının baskınlığı sebebiyle kadınların ücretinin aile ekonomisi için ek gelir olarak görülmesi, kadınların karşılaştığı bir başka sorundur. Bu durum, kadınların ücretlerinin düşük olmasındaki en önemli etkenlerden biridir. Bununla birlikte kadın ve erkek arasındaki ücret ayrımcılığı aynı iş için kadın ve erkek çalışanlara farklı ödeme yapılması şeklinde gerçekleşebileceği gibi, eşit verimliliğe sahip kadın ve erkeklerin farklı ücret düzeyine karşı gelen farklı işlere yerleştirilmeleriyle de olabilecektir. Kısacası toplumsal yaşamda kadının yerini ve sömürü ilişkilerinin yoğunluğunu belirleyen ataerkil ilişkiler, çeşitli yollarla kamusal alanda da etkinliğini sürdürmektedir.

Ataerkil kültür normlarının baskın olduğu Türkiye’de kadınların kamusal alana katılımları, kuşkusuz özel alanda kadına biçilen toplumsal cinsiyet rollerinin ağırlığına bağlı olmaktadır. Tarihsel süreçte ev içi üretim faaliyetlerinden birincil derecede sorumlu tutulan kadınlar için zaman kullanımı günümüzde de önemini korumaktadır. Bu öneme ithafen, bir yönüyle esnek çalışma türleri çeşitli sebeplerle kadınlara dayatılırken bir yönüyle de kadınlar tarafından tercih edilmektedir. Bu bağlamda kimi zaman eğitim ve vasıf düzeylerinin düşük olması, kimi zamansa toplumsal cinsiyet rollerinin ağırlığı sebebiyle kadın çalışanların emek piyasalarındaki sömürülerinin erkeklere kıyasla daha yoğun yaşandığı görülmektedir.

1980 sonrasında Türkiye’de kadınların emek piyasalarına katılımlarındaki artışın, çoğunlukla kadınların statülerinde ve yaşam biçimlerinde pozitif yönde ilerlemeler sağladığı yönünde değerlendirmeler yapılsa da esas olarak bu tespit küçük bir kesim için geçerli olmaktadır. TÜİK’in Hanelhalkı İşgücü Anketleri ve spesifik saha araştırmaları, kadınların enformel ve kayıt dışı ekonominin itici gücü olduğu sonucunu ortaya çıkarmaktadır. Kadınların istihdama katılımlarındaki artışın merkeze alınmasından ziyade çalışma koşullarının, istihdam ilişkilerinin ve ücretlerinin daha yakından incelenmesi, daha doğru bir değerlendirme yapılmasını sağlamaktadır. Bununla birlikte TÜİK’in Zaman Kullanım Anketleri’ne göre, emek piyasasına katılan kadınlar, ev içi üretim faaliyetlerinden hala birincil derecede sorumlu tutulmakta, ikili bir iş yüküne maruz kalmaları ise çifte mesaiyle sonuçlanmaktadır. Bu durum ise, kadınların sömürülerini kolektifleştirmektedir.

Toplumsal yaşamın ve kamusal alanın eril yapılanması, kültürel bir inşa sürecinin etkisiyle birlikte esas olarak iktidarın cinsiyetinden kaynaklanmaktadır. Toplumsal yaşamın düzenleyicisi olan yasalar ve diğer düzenlemeler eril bir niteliğe sahiptir. Dolayısıyla uygulamalar da eril bir nitelik sergilemektedir. Bununla birlikte toplumsal cinsiyet rolleri, erken yaşlardan başlayarak kız ve erkek çocukların zihnine bir kültür normu olarak yerleştirilmektedir. Bu bağlamda toplumsal cinsiyet rolleri ve eril hegemonya kesintisizce yeniden üretilmektedir.

1980 sonrasında emek piyasası merkezli sorunlar ve kadınların özel ve kamusal alana dair yaşadığı sorunların varlığı ile birlikte Türk Sineması’nda da kadın temsillerinin ele alınma biçiminde sorunlu bir anlatım olduğu söylenebilecektir. Sinemanın, içinde yaşanan toplumun özelliklerini yansıtmaya işlevi ile birlikte bir toplumu etkileme ve denetim altına alma amacı göz önünde bulundurulduğunda, Türkiye’de kadınların özel ve kamusal alanda toplumsal cinsiyet bağlamında yaşadığı sorunların kimi zaman 1980 sonrası Türk Sineması’ndaki kadın temsillerinin özel ve kamusal alan görünümüne yansıdığı kimi zaman ise toplumsal cinsiyet rollerinin bu filmler aracılığıyla yeniden üretilerek devamlılığının sağlandığı ve topluma aşılarmaya çalışıldığı ile ilgili bazı tespitlerde bulunulmuştur.

İncelenen filmlerde 1980 sonrası Türk Sineması'ndaki kadın tipolojilerinden demografik özellikleri bağlamında ilk grubu oluşturan kentli, eğitilmiş ve vasıflı olup taşrada veya kentte çalışan kadın temsillerinin hepsi hizmet sektörü içerisinde temsil edilmiştir. Öğretmen, akademisyen-gazeteci, doktor, eczacı gibi vasıf gerektiren mesleklerde temsil edilen kadınların en önemli ortak özelliği, kamusal alandaki başarılarının özel yaşamındaki başarılarını gölgelemesidir. Bu kadınların, erkeğe ait olduğu kabul edilen kamusal alana katılımlarının onları erilleştirdiği vurgusuna sıklıkla rastlanmıştır. Emek piyasalarında var olabilmek için eril özellikler sergileyen ve özel alandaki rollerini ihmal eden bu kadınlar, yaygın olarak yalnızlıkla cezalandırılmıştır. Bu kadınlar iyi eş veya anne olmadıkları için dul ve çocuksuz veya bekar olarak gösterilmiştir. Diğer bir ifadeyle, emek piyasalarındaki üretkenlikleri, özel alandaki üretkenliklerini ellerinden almış ve bu kadınlar aile kurumu içinde temsil edilmemiştir. Bu bağlamda eğitim ve vasıf düzeyinin artışı kadınların emek piyasalarında vasıf gerektiren mesleklerde istihdam edilmelerini sağlarken özel yaşamlarında mutsuz oldukları ile ilgili bir algı oluşturulmuş ve bekarlık, dulluk ve çocuksuzluğun kadınların tercihi olabileceği düşüncesinden ziyade yoksunlukları olarak yansıtılmıştır.

İncelenen filmlerde kentli, eğitilmiş ve vasıflı olup taşrada veya kentte çalışan kadın temsilleri, özel alan için fazla eril bulunurken, kamusal alan için ise fazla dişil bulunmaktadır. Bu kadınlar, toplumsal cinsiyet rol kalıplarından çık(a)mayarak toplumun beklentilerine göre hareket eden kadınların aksine fazlasıyla özgür bulunmuş ve cinsel kullanıma açık hale geldiği düşünülmüş, bu bağlamda kimi zaman sömürülmüştür. Özellikle kadının dul sıfatını taşıması, bahsi geçen sömürünün ikiye katlanmasına neden olmuştur. Bu bağlamda incelenen hemen her filmde bu kadınlar için dulluk yalnızlığı ve orta yaş konusunun altının çizildiği görülmektedir. Kamusal alanda ve toplumsal yaşamda cinsel şiddete maruz kalan dul kadınlar, toplum tarafından dayatılan “kadının başında bir erkek olması” gerekliliğinden hareketle çoğunlukla evlendirilmeye çalışılmıştır. Vasıflı ve eğitilmiş kadın emeği eril zihniyet tarafından fazla “serbest” bulunurken, taciz ve ötekileştirme eylemlerinin yalnızca erkekler tarafından değil de kadınlar tarafından da yapılıyor olması dikkatlerden kaçmayan bir diğer husus olmuştur. Kadınların kadınları evlendirme çabası, bekar veya dul kadınları

kendi kocaları için bir tehdit unsuru olarak görmelerinin yanı sıra kendi başlarında bir erkek bulunmadığında yaşayacakları sorunları öngörmelerinden kaynaklanmaktadır.

1980 sonrası Türk Sineması'nda kentli, eğitilmiş ve vasıflı olup taşrada veya kentte çalışan kadın temsillerinin bir diğer özelliği, profesyonel mesleklerde temsil edilseler dahi emek piyasalarında erkeklerle eşit fırsatları yakalayamamalarıdır. Sektörel ve mesleki dağılımdaki yatay cinsiyet ayrışması ile birlikte kadınların karar verici pozisyonlarda bulunmalarına dair dikey cinsiyet ayrışması (cam tavan), incelenen filmlerde açıkça görülmektedir. Eğitilmiş ve vasıflı emek olmalarına rağmen yönetici konumunda ve benzeri pozisyonlarda temsil edilmeyen kadınlar, erkek yöneticiler tarafından kamusal alanda şiddete ve ötekileştirmeye maruz kalmaktadırlar. Kadının toplumsal cinsiyet rollerine dair dayatmalar kamusal alanda da devam etmekte, kadınlar özel yaşamları sebebiyle erkek yöneticiler tarafından tehdit edilmekte, tacize maruz kalmakta veya istifaya zorlanmaktadır. Cinsiyete dayalı işbölümü, kadınların sektör ve meslek seçiminde merkeze alınırken, meslekler içinde de cinsiyete dayalı işbölümü dayatılmakta, aynı meslek içinde erkeklerin yaptığı bazı işleri kadınların yapması yadırganmaktadır.

1980 sonrası Türk Sineması'ndaki sayıca daha az olan eğitilmiş ve vasıflı kadın temsilleri daha önce yer almadıkları prestijli ve profesyonel mesleklerde gösterilirken daha fazlası ise eğitim ve vasıf gerektirmeyen marjinal işlerde temsil edilmiştir. Vasıflı-vasıfsız olmaları fark etmeksizin bu kadınların çalışma hayatına katılımları ise toplum tarafından hoş karşılanmayarak ilk fırsatta cezalandırıldıkları, tacize uğradıkları, ötekileştirildikleri ve her anlamda köşeye sıkıştırıldıkları görülmektedir.

Demografik olarak ikinci kadın tipolojisine işaret eden, kırdan kente göç ederek göç sorunsalına içkin arabesk kültür ve kültürel yabancılaşmanın izlerini taşıyan, eğitimsiz ve vasıfsız kadınlarla kentli olup vasıfsız emek içinde temsil edilen kadınlar da bahsi geçen ilk kadın tipolojisi gibi hizmet sektörü içerisinde yer almıştır. Bu kadınların eğitilmiş ve vasıflı kadınlardan farkı, profesyonel meslekler yerine enformel ve kayıt dışı sektörde ve marjinal işlerde temsil edilmiş olmalarıdır.

Kırdan kente göç ederek göç sorunsalına içkin arabesk kültür ve kültürel yabancılaşmanın izlerini taşıyan, eğitimsiz ve vasıfsız kadınlarla kentli olup vasıfsız

emek içinde temsil edilen kadınlar; fabrika işçiliği, parça başına ve ev eksenli çalışma, gündelikçilik, seks işçiliği, konsomatrislik, bulaşıkçılık, çağrı merkezinde çalışma ve şarkıcılık gibi marjinal veya kariyersiz işlerde gösterilmiştir. Bu kadın temsilleri, emek piyasalarındaki esnekliğe ilişkin sorunları açıkça göstermeleri bakımından önemli kabul edilebilecektir. Güvencesiz çalışma içinde vasıfsız emeği temsil eden bu kadınlar, hizmet sektörünün geniş yelpazesi içindeki işçilerden en korunaksız grubu oluşturmaktadır. Sayıca daha fazla bir kesimi oluşturan bu çalışan grubu, çevre işçi sorunlarını gözler önüne sermektedir.

Çalışma koşulları bakımından Türkiye emek piyasasındaki marjinal işleri ve özelde vasıfsız kadın emeğine dair sorunları açığa çıkaran bu filmlerdeki kadın temsilleri, emek piyasalarına dair sömürünün yanı sıra erkeklerin cinsel sömürülerine de maruz kalmaktadır. Dulluk yalnızlığı ve orta yaş sorunsalı, eğitilmiş ve vasıflı kadın tipolojisi gibi bu kadınlar için de geçerlidir. Bu grup içindeki kadınlar da çalışırken erkekler tarafından tacize uğramakta, olmayan kocalarının yeri bu erkekler tarafından doldurulmaya çalışılmaktadır. Çalışma hayatında temsil edilip nadiren evli olarak gösterilen kadınlar ise çalışabilmek için koca iznine tabi olmaktadır. Marjinal işlerde temsil edilen kadınlar evliyse ev içi üretimden hala birincil derecede sorumlu tutulmakta ve ikili bir yük altında kalmaktadır. Ev içi üretim faaliyetlerinin bir diğer ayağı olan çocuk bakımı da yine kadınlar tarafından yerine getirilmektedir.

1980 sonrası Türk Sineması'nda çalışan kadın temsilleri, vasıflı ve vasıfsız kadın emeği olarak çekirdek ve çevre işçi ikiliği üzerinden ayrışsa da bu kadınların toplumsal cinsiyet bağlamında yaşadığı sorunlar esas olarak benzerdir. Öncelikle vasıflı veya vasıfsız olması fark etmeksizin kadınlar kamusal alanda ve özel alanda eril şiddete maruz kalmaktadır. Bu şiddet ise farklı şekillerde açığa çıkmaktadır. Kamusal alanda kadınların istifaya zorlanmaları, iş güvencesinden yoksun çalışanlar için işlerine son verilmesi gibi uygulamalarla birlikte cinsel ve psikolojik taciz görünümleri, eril şiddetin kamusal alandaki farklı şiddet tezahürlerindedir.

Kadınların toplumsal cinsiyet bağlamında özel alanda ve toplumsal yaşamda maruz kaldıkları şiddet ise çok daha derin ve katmanlı bir yapıya sahiptir. Evli, bekar veya dul olmaları fark etmeksizin tüm kadınlara karşı psikolojik ve fiziksel şiddet türleri

açığa çıkarken, kimi zaman kocaların akrabaları da kadın üzerinde hak iddia ederek şiddet uygulamaktadır. Evli, dul veya bekar tüm kadınlar, toplumun da şiddetine açık hale gelmektedir. Kadınların güzel, başarılı, meslek sahibi veya yalnızca çalışmak istiyor olması, eril şiddete açık hale gelmeleri için yeterli bulunmaktadır. Hatta kadının yalnızca “kadın” olması, bu şiddetin gerekçesini oluşturmaktadır. Kadınlara yönelik eril şiddete çoğunlukla diğer kadınlar da ortak olmaktadır. Çünkü toplumsal cinsiyet rolleri ve eril zihniyet, esas olarak kültürel bir inşa süreciyle ailelerden eğitim kurumlarına, buralardan ise toplumdaki tüm kurumlara yayılmakta ve kadın-erkek fark etmeksizin toplumun tamamına nüfuz etmektedir.

İncelenen filmlerde, ataerkil kültür normlarının şekillendirdiği toplumların bir tezahürü olarak toplumun tüm kadınları gözlem ve denetim altında tuttuğu görülmektedir. Toplum, kadınlara özel ve kamusal alanda nasıl davranmaları gerektiğini sürekli hatırlatmakta, bu hatırlatmaya itaat etmeyen kadınları fazla serbestlikle suçlamakta ve ilk fırsatta cezalandırmaktadır. Toplumdaki kadın-erkek hemen herkes kadına içinde bulunması gereken sınırları dayatırken, esas olarak ikiyüzlü bir ahlak anlayışı ortaya çıkmaktadır. Özel veya kamusal alanda erkeklerin cinsel tacizine olumlu cevap verilmezse kadınlar fahişlikle suçlanmakta, olumlu cevap verilirse bu kadınlar “iyi kadın” olarak taçlandırılmaktadır. Kamusal gücü olan erkekler olumsuz cevap aldıkları takdirde kadınları toplumsal yaşamda olduğu gibi kamusal alanda da cezalandırmaktadır. Bu iki yüzlü ahlak anlayışına kadınlar da kimi zaman dahil olmakta, dayatmalarda bulunduğu kadın kendisine direnç gösterirse, o da eril zihniyetin tepkilerine benzer tepkiler vermektedir. Kısacası kadınlar, öncelikle kendi hayatlarına sonrasında ise kadınlıklarına içkin tüm özelliklerine yabancılaşmıştır. Kılık kıyafetlerinden davranış biçimlerine kadar hemen her alanda karşılaştıkları toplumsal baskı, özel ve kamusal alanda kadınların bir nesne olarak görülerek ötekileştirilmeleri ve cinsel obje konumuna indirgenmeleri, incelenen tüm filmlerdeki kadınların yaşadığı ortak sorunlardandır.

Toplumsal cinsiyet rollerinin kültürel bir inşa süreciyle oluşması ve eril düşünüşün erken yaşlarda kız çocuklarının zihninde de yerleşmesi sonucunda incelenen filmlerde kadınların zamanla kendi rızalarını üretir hale geldikleri görülmektedir. Bununla birlikte eğitilmiş, aydın ve entelektüel olarak tanımlanan erkekler de eril

zihniyet kalıplarını eleştiriyor gibi gözükse de bazı durumlarda eril düşünüşün pençesinden kurtulamamaktadır.

1980 sonrası Türk Sineması'nda aile kurumu içinde temsil edilen kadınların daha güvenilir bir hayat yaşadıklarının altı çizilirken, zaman içerisinde bu durumu kendilerinin de içselleştirdiği ve rızanın inşasına katkıda buldukları görülmektedir. Kadınlar, hem kendileri hem kızları için aile kurumunu bir kurtuluş olarak görmekte, özel alanda yaşayacakları baskı ve sömürüyü kimi zaman bilmelerine rağmen toplumsal baskıdan kurtulmak için özel alandaki ikincil konumu kabul etmektedirler. Kısacası, kadınlar için aile kurumu içinde olmak özel alana dair baskı ve sömürü türlerini üretirken, aile kurumu dışında kalmak da kadınların toplumsal ve eril şiddete açık hale gelmesine neden olmaktadır.

1980 sonrası Türk Sineması'nda feminist hareketin etkisiyle toplumsal cinsiyet merkezli sorunların ve özellikle emek piyasalarına katılan kadınların gösterilme çabası kıymetli olmakla birlikte bu filmlerde kadın anlatısı ile ilgili bahsi geçen sorunların esas sebebi, senarist ve yönetmenlerin eril bakış açısından sıyrılamamış olmaları ve kadının özgürlük arayışlarını cinsellik ile sınırlandırmaları olmuştur. Ancak kır-kent-taşrada yaşamaları fark etmeksizin kadınların gündeminde, kadın bedenine ve cinsel özgürlüğe içkin sorunlarla birlikte ivedi çözüm bekleyen pek çok başka sorun da bulunmaktadır. 1980 sonrasında Türkiye'de feminist hareketin ve Türk Sineması'ndaki kadın filmlerinin "kadının cinsel özgürlüğünü kazanmasının tüm özgürlüklerin önünü açacağı" vurgusu, eksik bir yaklaşım olarak değerlendirilebilecektir.

1980 sonrası Türk Sineması'nda kadın temsillerinin cinsel özgürlük arayışına odaklanmalarının arka planında Türkiye'deki kadın hareketinin seyrinin etkili olduğu düşünülmektedir. 1980 sonrasında Türkiye'de yükselişe geçen feminist hareket, kadına yönelik şiddet, cinsellik, beden ve kimlik konularını merkeze almış, kadın emeğine içkin sorunlar genellikle kuramsal düzeyde yapılan tartışmalarla sınırlı kalmıştır. Daha açık bir ifadeyle, Türkiye'de 1980 sonrasında yükselişe geçen kadın hareketi, kadın emeğinin görünmezliğine ve marjinalliğine dair çözümler yapmak konusunda başarısız olmuştur. Dolayısıyla Türkiye'de feminist hareket rotasını doğru yere

çeviremediği için Türk Sineması'nda kadın temasının işlenme biçiminde de sorunlar olmuştur.

Kadının beden ve cinselliğe içkin sömürü ve şiddetten kurtuluşu, kuşkusuz kadının özgürlüğüne kavuşması için bir gereklilik olmakla birlikte kadın sorunları bir bütün olarak ele alınmalıdır. Kadının yalnızca kadın olmaktan kaynaklanan ikincil bir tür olarak kabulünde hiçbir gerekçe bir diğerinden önemli veya önemsiz değildir. Bu eksik yaklaşım yüzünden Türkiye'de feminist ideoloji ve bu ideolojiyi merkeze alan hareketler, toplum tarafından doğru anlaşılammış, feminizm basit düzeyde “erkek düşmanlığı” olarak algılanmış, feministler ise fazla ütöpik ve marjinal bulunmuştur. Bu durum, esas olarak feministlerin tepeden inmece bir yaklaşımı benimsemesinden kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda 1980 sonrası Türk Sineması'nda kadının sorunlu anlatımının ve Türkiye'de feminist hareketin kadın meselesini kavrayışındaki sorunların birbiri ile etkileşim halinde olduğu söylenebilecektir.

1980 sonrası Türk Sineması'nda toplumsal cinsiyet bağlamında kadın emeğinin sunumuna dair en önemli sorunlardan bir diğeri ise, 1990'lı ve 2000'li yıllarda kadın temasının silikleşmesi ve kadın sorununun 1980'li yıllardaki kadar hararetle tartışılmaması olmuştur. 1980'li yıllarda eksik veya yanlış gösterildiği düşünülerek eleştirilen kadın temsillerinin 1990'lı yıllardan sonra eksik veya yanlış gösterilmekten ziyade neredeyse hiç gösterilmemesi, sinemada feminist söylemlerin başarıya ulaşmadan yok olması anlamına gelmektedir.

1990'lı yıllarda kadın temasının silikleşmesinin en önemli sebeplerinden biri Türk Sineması'nın özellikle 1980'li yılların sonunda içine itildiği ticari krizdir. 24 Ocak Kararları paralelinde Yabancı Sermaye Yasası'nda yapılan değişiklik yabancı şirketlerin Türkiye'de şirket kurup dağıtım ve gösterim hakkı elde etmesine olanak tanımış ve majör şirketlerin Türk Sineması'nı ele geçirmesiyle bu yıllarda film üretilemez hale gelmiştir. Bu bağlamda 1990'lı yıllarda gösterime giren az sayıda Türk filmde kadın temasına rastlamak zorlaşmıştır. 2000'li yıllarda ise gişe kaygısı sebebiyle türlerin şekil değiştirmesi ve niteliksiz filmlerin artışı kadının özel ve kamusal alanda yaşadığı sorunların dert edinilmesi bir yana çoğunlukla kadını bağımlı ve güçsüz ikinci tür olarak sunulmasına neden olmuştur. Türk Sineması'nın kendi iç dinamiğinden kaynaklanan bu

durum, kuşkusuz toplumun kadına bakış açısındaki değişimden de kaynaklanmaktadır. Bu yıllarda kadın haklarına dair kazanımdan ziyade mevcut hak ve özgürlüklerin makaslandığı, toplumsal söylemlerin kadına yönelik eleştirilerinin dozunun artarak şekil değiştirdiği ve özel alanın özendirildiği görülmektedir. Bu doğrultuda 2000’li yıllardan sonra güçlü kamusal alan temsillerinin yok denecek kadar az bir sayıya düştüğü gözlemlenmektedir.

1990’lı yıllarda az sayıda filmde de olsa meslekli kadınlar hala varlığını sürdürürken 2000’li yıllardan sonra sayıca az olan çalışan kadın temsillerinin daha çok esnek istihdam biçimleri içerisinde ve vasıfsız emek olarak gösterildiği görülmektedir. 2000’li yıllar öncesinde eğitilmiş ve vasıflı kadın temsillerine rastlanma ihtimali daha yüksekken, 2000’li yıllar sonrasında kadınların daha çok esnek istihdam biçimleri içerisinde ve vasıfsız emek olarak gösterilmesinin nedeni, bu yıllarda Türkiye emek piyasasında kadın emeğinin içinde bulunduğu durumdan kaynaklanmaktadır. 2000’li yıllardan sonra hizmet sektörünün genişleyen yelpazesi içinde yeni mesleklerin oluşması ve öneminin artması bağlamında duygusal emek ve estetik emek gibi yeni emek türleri de gündeme gelmiş ve bu durum sinemaya yansımıştır. Kısacası Türkiye emek piyasasında çeşitlenen emek türü talepleri ile birlikte esnek istihdama bağlı kadın sorunları 2000 sonrası sinemasında yer bulmuş, meslekli kadınlara rastlamak ise zorlaşmıştır. Dönemlere ayrılarak yapılan film incelemelerinde 1980-1989 ve 1990-1999 dönemlerinde kadınların daha çok beyaz yakalı mesleklerde temsil edildiği, 2000-2009 ve 2010-2019 dönemlerinde ise beyaz bluzlu ve pembe yakalı işlere geçiş yaptıkları görülmektedir.

Türkiye’de ve Türk Sineması’nda 1980 sonrasında toplumsal cinsiyet bağlamında kadının özel ve kamusal alanda yaşadığı sorunların çözümü için feministlerin, devletin, sinemacıların ve kadınların aktif olarak bazı roller üstlenmesi gerekmektedir. Bu gruplardan öncelikle feministlerin, kadınların emek piyasalarında en çok karşılaştığı eğitim ve vasıf sorununa yoğunlaşmaları ve kadınları eğitilmiş ve vasıflı bireyler olmaya teşvik etmeleri gerekmektedir. Türkiye’de feministlerin beden ve cinsellik politikalarını emek politikalarından daha sık ve öncelikli olarak dile getirmeleri, kadın sömürsünün bütünlüğünü bozmaktadır. Bu bağlamda feministlerin, ataerkil kültür normlarının ağırlığının hissedildiği Türkiye’de ataerkinin neredeyse

feminist bir devrim yoluyla bir anda yıkılabileceği düşüncesi yerine ayakları yere daha sağlam basan ve toplumun tamamını etkisi altına alabilecek fikirler üretmesi ve yayması gerekmektedir. Türkiye’de hemen her kadının yaşadığı sömürünün temel sebebi ataerkil sisteme bağlı eril zihniyet olmakla birlikte bu sömürünün ağırlık derecelerinin ve nedenlerinin her kadın için farklı olduğu kavranmalı, bölgesel olarak farklı hayat deneyimleri merkeze alınarak tek tip bir çözüm reçetesi dayatılmamalıdır. Feministler tarafından üretilen tek tip reçeteler fayda sağlamadığı gibi çoğu kadını hedef kitle olmaktan çıkarmaktadır. Devlet teşvik ve desteklerinden faydalanılarak kadınlara yönelik daha fazla proje üretilmesi, her bilinç ve eğitim düzeyinden kadının farkındalığının artırılması için devlet ile işbirliği yoluyla programlar düzenlenmesi ve hatta gereken bölgelerde hane hane gezilerek toplumun her kesiminin ihtiyacı doğrultusunda eğitilmesi gerekmektedir.

Çözüm sürecinde aktif rol üstlenmesi gereken en önemli mekanizmalardan olan devletin ise öncelikle iktidarın cinsiyeti konusunda çözülmeye ihtiyacı vardır. Toplumsal yaşama sirayet eden eril iktidar uygulamalarından cinsiyetsiz uygulamalara geçilmesi, kadın ve erkek arasındaki adaletin sağlanması aşamasında ataerki ve kapitalist sistemle bir bütün olarak mücadele edilmesi, emek piyasalarının kadını dışlama stratejilerinin ortadan kaldırılması ve esas olarak toplumsal cinsiyetin anaakımlaştırılması gerekmektedir. Bu bağlamda emek piyasası ve sosyal politika uygulamalarından kitle iletişiminin en önemli araçlarından olan sinemaya kadar tüm alanlarda toplumsal cinsiyet rollerinin izleri silinmeye çalışılmalıdır.

İktidarın cinsiyeti konusunda arzu edilen çözüme ve dönüşüm sağlanamadığı için kadınların kamusal alana katılmaları çoğunlukla sömürülerinin kolektifleşmesi ile sonuçlanmaktadır. Daha açık bir ifadeyle, halihazırda henüz özel alandaki karşılıksız emeklerine el konulması hususu çözüme kavuşmamışken emek piyasalarının eril yapılanması, kadınların özel alanda devam eden eşitsiz yapılanmaya kamusal alanı eklemektedir. Kadının özel ve kamusal alanda ikincil bir tür olarak ötekileştirilmesinden kurtuluşu, ataerkil kapitalizmle ve eril zihniyetin nüfuz ettiği her yapıyla topyekun bir mücadele sonucunda gerçekleşecektir.

Bu mücadele alanı içerisinde en kıymetli çabalardan biri, toplumsal cinsiyet konusunda eğitim yaşının düşürülmesi olacaktır. Henüz zihinlerine eril üstünlük fikri yerleşmemiş kız ve erkek çocuklarının biyolojik ve toplumsal cinsiyet konularında eğitilmesi, kültürel inşa sürecine karşı verilecek en önemli mücadele olacaktır. Bununla birlikte devletin toplumsal cinsiyet konusunda kamu spotu reklamlarını ve farkındalık kampanyalarını kullanması gerekmektedir. Devletin ücretsiz olarak verdiği eğitim materyallerinin cinsiyetsiz bir algıyla oluşturulması ve bu materyallerin sıkı denetimi de en önemli çabalar arasındadır. Devlet tarafından gösterilecek tüm bu çabalar, esas olarak kadın-erkek fark etmeksizin toplumun tamamının hedef kitle olmasını sağlayacak ve daha özel çabalara girilmeden önce büyük bir adım atılmış olacaktır.

Çözüm sürecinde aktif rol üstlenmesi gereken sinemacıların ise öncelikle sinemanın iki işlevinden biri olan “toplumu eğitmek, yönlendirmek ve etkisi altına almak” işlevini kullanmayı öncelik olarak görmesi gerekmektedir. Sorunlarla dolu bir toplumun içinde bulunduğu durumun sinemaya yansıtılması doğal bir sonuç olmakla birlikte esas olarak arzu edilenin ve ideal olanın sinemacılar tarafından merkeze alınması, toplumda bir bilinç değişikliği sağlayacaktır. Bu bağlamda feminist sinemaya ağırlık verilmeli, erkeğe bağımlı ve muhtaç kadınlar yerine eğitilmiş, vasıflı ve güçlü kadın temsilleri Türk Sineması içerisinde yaygınlaştırılmalıdır.

Son olarak toplumsal cinsiyet rol kalıplarının kırılması ve bu bağlamda kadınların özel ve kamusal alanda sömürülerinin ortadan kaldırılması için kadınlara da önemli roller düşmektedir. Kadınların; feministler, devlet ve en önemli kitle iletişim araçlarından olan sinema aracılığıyla özgürleşme mücadelelerine katkıda bulunmak için özel çabaları gerekmektedir. Türkiye’de kadınların eril zihniyetle mücadelesi için kamusal alana katılmak başlı başına bir çözüm olmasa ve bu katılım başka bağımlılık ilişkileri ortaya çıkarsa da vasıflı emek olarak elde edecekleri ekonomik özgürlük, kadınların özel alanda erkeklere olan bağımlılık ilişkilerini ilk aşamada hafifletecektir. Bu bağlamda kadınların eğitim ve vasıf konusunda bilinçli olmaları, toplumsal cinsiyet rol kalıpları bağlamında rıza üretmemeleri ve güçlü bir direniş yürütmeleri gerekmektedir. Kendi özgürleşme mücadelelerinin yanı sıra toplumsal cinsiyet rollerinin kültürel bir inşa süreciyle oluştuğu gerçeğinden hareketle hanelerde

yetiştirdikleri kız ve erkek çocuklarını bilinçli bir şekilde eğitmeli, erkek ve kız çocuklarına biyolojik cinsiyetleri üzerinden bir ayrımcılık politikası güdülmemelidir.



KAYNAKÇA

- ACAR-SAVRAN, G. (2013), **Beden Emek Tarihi, Diyalektik Bir Feminizm İçin**, 3.b., İstanbul: Kanat Yayınları.
- AÇAR, A. (2013), **Küresel ve Yerel Akışlar Kavşağında İstanbul'da Mekanın Yeniden Üretimi: Gökdelenler Örneği**, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü (Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul.
- ADANIR, O. (2003), **Sinemada Anlam ve Anlatım**, 2.b., İstanbul: Alfa Yayınları.
- AGACINSKI, S. (2015), "Karma Bir Dünyaya Doğru", (içinde) **Kadınların En Güzel Tarihi**, Françoise Héritier, Michelle Perrot, Sylviane Agacinski, Nicole Bacharan, (Çev: Yonca Aşçı Dalar), 3.b., İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, s. 187-251.
- AKBULUT, H. (2008), **Kadına Melodram Yakıdır**, 1.b., İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- AKDURAN, Ö. (2011), **Bakım Emeği: Toplumsal Cinsiyete Duyarlı Bütçeleme Kapsamında Bir Değerlendirme**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul.
- AKKAYA, Y. (2003), "Küreselleşme Kıskaçında Türkiye'de İşçi Sınıfı ve Temel Özellikleri", **Petrol-İş 2000-2003 Yıllığı**, ss. 221-222.
- AKYILDIZ, H. (1998), "Bireysel ve Toplumsal Boyutlarıyla Yabancılaşma", **SDÜ İ.İ.B.F. Dergisi**, S. 3, (Güz), ss. 163-176.
- ALBAYRAK, H. A. (2018), **Türk Sinemasında Yol Ayrımı**, 1.b., İstanbul: Doğu Kitabevi.
- ALTINBAŞ, D. (2010), "Feminist Tartışmalarda Liberal Feminizm", **Kadın Araştırmaları Dergisi**, Sayı 9, ss. 21-52.

- ANSAL, H. (2004), “Emek Sürecinde Yeni Hedef: Esneklik Çalışanlar İçin Ne Demek?”, **Toplum ve Hekim**, Mayıs-Haziran 2004, Cilt 19, Sayı 3, ss. 164-168.
- ATAMAN, Ö. E. (2002), **Sinemada Toplumsal Cinsiyet Rollerini: 1980-1990 Yılları Arasında Türk Sineması’nda Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Sunumu**, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Eskişehir.
- ATILGAN, G. (2014), “Türkiye’de Toplumsal Sınıflar: 1923-2010”, (içinde) **1920’den Günümüze Türkiye’de Toplumsal Yapı ve Değişim**, (Der: Faruk Alpkaya ve Bülent Duru), 3.b., Ankara: Phoenix Yayınları, s. 323-366.
- AYATA, S. (2017), “Yeni Orta Sınıf ve Uydu Kent Yaşamı”, (içinde) **Kültür Fragmanları**, (Haz: Deniz Kandiyoti & Ayşe Saktanber), 4.b., İstanbul: Metis Yayınları, s. 37-56.
- AYDIN, B. (2014), “Tür Filmlerinde Toplumsal Cinsiyet Kalıpları”, (içinde) **Toplumsal Cinsiyet ve Medya**, (Ed: Huriye Kuruğlu ve Bermal Aydın), 1.b., Ankara: Detay Yayıncılık, s. 213-237.
- BAHÇE, S. & ERES, B. (2014), “İktisadi Yapılar, Türkiye ve Değişim”, (içinde) **1920’den Günümüze Türkiye’de Toplumsal Yapı ve Değişim**, (Der: Faruk Alpkaya ve Bülent Duru), 3.b., Ankara: Phoenix Yayınları, s. 17-68.
- BALKAN, N. & BALKAN, E. & ÖNCÜ, A. (2014), **Neoliberalizm, İslamcı Sermayenin Yükselişi ve Akp**, 2.b., İstanbul: Yordam Yayınları.
- BAUDRILLARD, J. (2004), **Tüketim Toplumu**, (Çev: Hazal Deliceçaylı, Ferda Keskin), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BEKLAN ÇETİN, O. (2013), “Gecekondu ve Toplumsal İlişki Ağları”, (içinde) **Kent Sosyolojisi**, (Ed: Fatime Güneş), 1.b., Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, s. 228-250.

- BERKTAY, F. (2010), **Tarihin Cinsiyeti**, 3.b., İstanbul: Metis Yayınları.
- BİLGİLİ, A. (2004), **İş Güvencesi Hukuku**, Adana: Karahan Kitabevi.
- BOLGÜN, C. (2016), “Toplumsal Ayrışmalar, İktidar İlişkileri ve Ötekileştirme Süreçleri Üzerine Bir Tartışma”, **Sosyal Politikanın Cinsiyet Halleri**, (Der: Derya Şaşman Kaylı, Fatih Şahin), 1.b., Ankara: Nika Yayınevi, s. 213-229.
- BORA, A. (2014), **Kadınların Sınıfı, Ücretli Ev Emeği ve Kadın Öznelliğinin İnşası**, 6.b., İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- BORATAV, K. (2000), “Emperyalizm mi? Küreselleşme mi?” (içinde) **Küreselleşme**, (Der: E. Ahmet Tonak), Ankara: İmge Kitabevi, s. 21-31.
- BUĞRA, A. (2017), “Türkiye’nin Değişen Refah Rejimi: Neoliberalizm, Kültürel Muhafazakarlık ve Yeniden Tanımlanan Toplumsal Dayanışma”, (içinde) **Türkiye’de Refah Devleti ve Kadın**, (Der: Saniye Dedeoğlu ve Adem Yavuz Elveren), İstanbul: İletişim Yayınları, s. 47-69.
- BUTLER, J. (2014), **Cinsiyet Belası Feminizm ve Kimliğin Alt Üst Edilmesi**, (Çev: Başak Ertür), 4.b., İstanbul: Metis Yayınları.
- BÜKER, S. (2017), “Film Ateşli Bir Öpüşmeyle Bitmiyor”, (içinde) **Kültür Fragmanları**, (Haz: Deniz Kandiyoti & Ayşe Saktanber), 4.b., İstanbul: Metis Yayınları, s. 159-182..
- BÜLBÜL, H. (2014), “Sinemada Kötü Kadın Kimliği”, (içinde) **Toplumsal Cinsiyet ve Medya**, (Ed: Huriye Kuruğlu ve Bermal Aydın), 1.b., Ankara: Detay Yayıncılık, s. 238-251.
- CARR, C. & CHEN, M. (2004), “Globalization, social exclusion and work: with special reference to informal employment and gender”, **International Labour Office, Working Paper No.20**, May 2004.

- CASTELSS, M. (2013), **Ağ Toplumunun Yükselişi Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür**, Birinci Cilt, 3.b., İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- CEREV, G. & YILDIRIM, S. (2017), “Türkiye’de Kadınların Enformel Çalışması ve İşgücü Piyasalarındaki Konumu”, **Karatahta İş Yazıları Dergisi**, Sayı 7, Nisan 2017, ss. 57-78.
- CONNEL, R.W. (2016), **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar, Toplum, Kişi ve Cinsel Politika**, (Çev: Cem Soydemir), 2.b., İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- COSTA, D. & JAMES, S. (1975), **The Power of Women and the Subversion of the Community**, 3.b., England: Falling Wall Press.
- CROSS, C. & BARRY, G. & GARAVAN, T.N. (2008), “The Psychological Contract in Call Centres: An Employee Perspective”, **Journal of Industrial Relations**, 50(2), pp. 229-242.
- ÇAĞLIYAN, Ç. E. (2014), “Amerikan Bağımsız Sinemasında Kadın Karakterlerin Yansıtılma Biçimleri: Bonnie & Clyde ve Burn After Reading Film Örnekleri”, (içinde) **Toplumsal Cinsiyet ve Medya**, (Ed: Huriye Kuruğlu ve Bermal Aydın), 1.b., Ankara: Detay Yayıncılık, s. 252-266.
- ÇAKIR, S. (2007), “Feminizm: Ataerkil İktidarın Eleştirisi” (Feminism: Critique of Patriarchal Power), **Modern Siyasal İdeolojiler (Modern Political Thought)**, (Ed: Birsen Örs), İstanbul: Bilgi University Publishing, ss. 412-475.
- ÇELİK, N. & CANIKLIOĞLU, N. & CANBOLAT, T. (2019), **İş Hukuku Dersleri**, 32.b., İstanbul: Beta Yayınları.
- ÇETİN, E. (2009), “Çalışma Yaşamında Bedenin Değişen Görünümü”, **Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi**, Cilt 6, Sayı 1, ss. 74-83.

- ÇSGB İş Teftiş Kurulu Başkanlığı (2013), **Çağrı Merkezlerinde Çalışma Koşullarının İyileştirilmesine ve Sosyal Tarafların Bilinçlendirilmesine Yönelik Teftiş Programı Sonuç Raporu**, Ankara.
- DALDAL, Ş. (2006), “Neoliberal Politikalar ve Hegemonya Krizi”, **Marmara Üniversitesi İ.İ.B.F. Dergisi**, Cilt XX1, Sayı 1, ss. 163-181.
- DALDAL, Ş. (2008), “Kıskaç Altında Neoliberalizm”, (içinde) **Yeni Toplum, Yeni Siyaset**, İstanbul: Kalkedon Yayınları, s. 141-179.
- DALDAL, Ş. (2010), **Kuralsız Kapitalizm Batağında Emek**, İstanbul: Alan Yayınları.
- DALDAL, Ş. (2017), “Ekonomik Modeller, Postmodernizm ve Feminist İktisat”, (içinde) **Çalışma Hayatında Kadın**, (Der: Gülay Akgül Yılmaz), Marmara Reklam Limited, ss. 51-88.
- DALDAL-NECEF, Ş. (2009), “Bütünsel Bir Sanayileşme Modeli: Makro Reform ve Mikro Reform İlişkisi”, (içinde) **Alternatif Sanayileşme Önerileri**, İstanbul: Kalkedon Yayınları, s. 73-116.
- DAVIDOFF, L. (2012), **Feminist Tarih Yazımında Sınıf ve Cinsiyet**, (Çev: Zerrin Ataşer ve Selda Somuncuoğlu), 3.b., İstanbul: İletişim Yayınları.
- DE BEAUVOIR, S. (1993), **Kadın I “İkinci Cins” Genç Kızlık Çağı**, (Çev: Bertan Onaran), 7.b., İstanbul: Payel Yayınları.
- DE BEAUVOIR, S. (2010), **Kadın II “İkinci Cins” Evlilik Çağı**, (Çev: Bertan Onaran), 8.b., İstanbul: Payel Yayınları.
- DEDEOĞLU, S. (2017), “Türkiye’de Refah Devleti, Toplumsal Cinsiyet ve Kadın İstihdamı”, (içinde) **Türkiye’de Refah Devleti ve Kadın**, (Der: Saniye Dedeoğlu ve Adem Yavuz Elveren), 2.b., İstanbul: İletişim Yayınları, s. 211-229.

- DEDEOĞLU, S. & ELVEREN, A. Y. (2017), “Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet, Toplum Refah Devleti”, (içinde) **Türkiye’de Refah Devleti ve Kadın**, (Der: Saniye Dedeoğlu ve Adem Yavuz Elveren), 2.b., İstanbul: İletişim Yayınları, s. 29-45.
- DELPHY, C. (2012), “Baş Düşman”, (içinde) **Kadının Görünmeyen Emeği**, (Çev: Şadi Ozansü), (Der: Gülnur Acar-Savran ve Nesrin Tura Demiryontan), 2.b., İstanbul: Yordam Kitap, Şubat 2012, s. 89-113.
- DİKMEN, A. A. (2015), **Makine, İş, Kapitalizm ve İnsan**, 3. b., Ankara: NotaBene Yayınları.
- DOĞAN, B. (2016), “Çalışma Hayatının Kadının Beden ve Ruh Sağlığına Etkisi”, **Karatahta İş Yazıları Dergisi**, Sayı 6, Aralık 2016, ss. 51-76.
- DONOVAN, J. (2014), **Feminist Teori**, (Çev: Aksu Bora, Fevziye Sayılan, Meltem Ağduk Gevrek), 10.b., İstanbul: İletişim Yayınları.
- DORSAY, A. (2000), **Sinema ve Kadın**, 1.b., İstanbul: Remzi Kitabevi.
- DURAKBAŞA, A. & CİNDÖĞLU, D. (2017), “Tezgah Üstü Karşılaşmalar”, (içinde) **Kültür Fragmanları**, (Haz: Deniz Kandiyoti & Ayşe Saktanber), 4.b., İstanbul: Metis Yayınları, s. 84-100.
- ECEVİT, Y. (2011), “Emek”, (içinde) **Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları**, (Ed: Yıldız Ecevit ve Nadide Karkıner), Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, ss. 24-49.
- ECEVİT, Y. (2012), “Feminist Sosyal Politika Bağlamında Türkiye’de Çocuk Bakımı ve Erken Çocukluk Eğitimine İki Paradigmadan Doğru Bakmak”, (içinde) **Geçmişten Günümüze Türkiye’de Kadın Emeği**, (Haz: Ahmet Makal & Gülay Toksöz), 1.b., Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları, s. 220-265.
- ECEVİT, Y. (2015), “Kentsel Üretim Sürecinde Kadın Emeğinin Konumu ve Değişen Biçimleri”, (içinde) **1980’ler Türkiye’sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar**, 6.b., İstanbul: İletişim Yayınları, s. 105-114.

- ENGELS, F. (2012), **Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni**, (Çev: Kenan Somer), 16.b., Sol Yayınları.
- ERDER, S. (1996), **İstanbul'a Bir Kent Kondu: Ümraniye**, İstanbul: İletişim Yayınları.
- ERDOST, G. (2016), "Toplumsal Cinsiyet Bakış Açısıyla Kadın Emeği: Alan Çalışmalarında Deneyim Aktarımı", (içinde) **Sosyal Politikanın Cinsiyet Halleri**, (Der: Derya Şaşman Kaylı, Fatih Şahin), 1.b., Ankara: Nika Yayınevi, s. 59-80.
- ERDUT, T. (2005), "İşgücü Piyasasında Enformelleşme ve Kadın İşgücü", **Çalışma ve Toplum**, 2005/3, ss. 11-49.
- ERGAS, Y. (2005), "1970'lerin Feminizmleri", (içinde) **Kadınların Tarihi Yirminci Yüzyılda Kültürel Bir Kimliğe Doğru**, (Ed: Georges Duby, Michelle Perrot; Bölüm Ed: Françoise Tébau), C. V, (Çev: Ahmet Fethi), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s. 481-499.
- ESEN, Ş. (2000), **80'ler Türkiye'sinde Sinema**, 2.b., İstanbul: Beta Yayınları.
- EVANS, J. (1995), **Feminist Theory Today An Introduction to Second-Wave Feminism**, Londra: Sage publications.
- EVREN, M. B. (2014), **Türk Sinemasının 100 Yılı**, (Ed: Bircan Usallı Silan), İstanbul: Rumi Matbaa.
- FIRESTONE, S. (1993), **Cinselliğin Diyalektiği**, (Çev: Yurdanur Salman), 2.b., İstanbul: Payel Yayınları.
- FREEDMAN, J. L. & SEARS, D. O. & CARLSMITH, J. M. (1993), **Sosyal Psikoloji**, (Çev: Ali Dönmez), Ankara: İmge Kitabevi.
- GERMAN, L. (2006), **Cinsiyet, Sınıf ve Sosyalizm**, (Çev: Yıldız Önen), 1.b., İstanbul: Babil Yayınları.

- GIDDENS, A. (2000), **Üçüncü Yol**, 1.b., İstanbul: Birey Yayıncılık.
- GIDDENS, A. (2012), **Modernliğin Sonuçları**, (Çev: Ersin Kuşdil), 5.b., İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- GITTINS, D. (2012), **Aile Sorgulanıyor**, (Çev: Tuna Erdem), 1.b., Pencere Yayınları.
- GİRGİN, O. (2016), “Yeni Türkiye’nin Ana Aktörü AKP İktidarının Politikaları”, (içinde) **Yeni Türkiye’nin Toplumsal Yapısı**, (Der: İbrahim Kaya), Ankara: İmge Kitabevi, s. 93-129.
- GODINEAU, D. (2005), “Özgürlüğün Kızları ve Devrimci Vatandaşlar”, (içinde) **Kadınların Tarihi, Devrimden Dünya Savaşına Feminizmin Ortaya Çıkışı**, (Ed: Georges Duby ve Michelle Perrot; Bölüm Ed: Geneviève Fraisse ve Michelle Perrot, Cilt IV, (Çev: Ahmet Fethi), İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, s. 23-38.
- GOLDMAN, E. (1988), “Kadının Kurtuluşunun Trajedisi”, **Defter Dergisi**, (Çev: Meltem Ahıska), Sayı 4, Nisan-Mayıs 1988, ss. 128-134.
- GÖKÇEN, A. (2013), “Cumhuriyetten Günümüze Türkiye’de İktisat Politikaları ve Ekonomik Gelişme”, (içinde) **Türkiye’nin Toplumsal Yapısı**, (Ed: Memet Zencirkıran), Yenilenmiş 4.b., Bursa: Dora Yayınları, s. 215-242.
- GUTEK, B.A. & MORASH, B. (1982), “Sex-ratios, Sex Role Spillover and Sexual Harassment of Women at Work”, **Journal of Social Issues**, 38(4), Winter 1982, pp. 55-74.
- GÜLER MÜFTÜOĞLU, B. (2009), **Fason Ekonomisi: Gedikpaşa’da Ayakkabı Üretimi**, Bağlam Yayıncılık.
- GÜNGÖR DELEN, M. (2017), **Duygusal Emek & Tinsel Emek**, İstanbul: Türkmen Kitabevi.
- HABERMAS, J. (2003), **Kamusallığın Yapısal Dönüşümü**, (Çev: Tanıl Bora ve Mithat Sancar), 5.b., İstanbul: İletişim Yayınları.

- HAMARAT, H. & TAKIMCI, D. (2013), “Türk Sinemasında Çalışan Kadın Temsili”, **Doğu Batı Dergisi**, Yıl: 16, Sayı: 64, Şubat-Mart-Nisan 2013, ss. 203-221.
- HANCOCK, P. & TYLER, M. (2000), “The Look of Love: Gender and the Organization of Aesthetics”, **Body and Organization**, (Ed: John Hassard, Ruth Holliday, Hugh Willmott), London: Sage Publications, p. 108-129.
- HARTMANN, H. I. (1979), “The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism: Towards a More Progressive Union”, **Capital&Class**, Volume: 3, Issue:2, ss. 1-33.
- HARTMANN, H. (2012), “Marksizmle Feminizmin Mutsuz Evliliği”, (içinde) **Kadının Görünmeyen Emegi**, (Çev: Gülşad Aygen), (Der: Gülnur Acar-Savran ve Nesrin Tura Demiryontan), 2.b., İstanbul: Yordam Kitap, Şubat 2012, s. 157-198.
- HARVEY, D. (2015), **Neoliberalizmin Kısa Tarihi**, İstanbul: Sel Yayınları.
- HERITIER, F. (2015), “İnsanlığın Şafağında”, (içinde) **Kadınların En Güzel Tarihi**, Françoise Héritier, Michelle Perrot, Sylviane Agacinski, Nicole Bacharan, (Çev: Yonca Aşçı Dalar), 3.b., İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, ss. 3-51.
- İŞIKLAR, U. (2014), “Zeki Demirkubuz Sinemasında Toplumsal Cinsiyet Temsilleri”, (içinde) **Toplumsal Cinsiyet ve Medya**, (Ed: Huriye Kuruğlu ve Bermal Aydın), 1.b., Ankara: Detay Yayıncılık, s. 267-299.
- İLHAN, B. (2014), “Sinemada Kadın ve Kadın Yönetmenler”, (içinde) **Sinemada Bir Asır**, (Ed: Ş. Abdurrahman Çelik), 1.b., Ankara: Orient Basım Yayın, s. 281-285.
- İLKKARACAN, İ. (2012), “Why so Few Women in the Labor Market in Turkey?”, **Feminist Economics**, 18(1), ss. 1-37.
- JAGGAR, A. M. (1983), **Feminist Politics and Human Nature**, First Published in Great Britain.

- KABADAYI, L. (2004), **Toplumsal Cinsiyet ve Film '90'lı Yıllarda ABD-İspanya-Hong Kong ve Türk Sinemasında Üretilen Filmlerde Toplumsal Cinsiyet Olgusunun Feminist Yaklaşımla İncelenmesi**, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İzmir.
- KALFA TOPATEŞ, A. (2015), "Tüketim Toplumunda Tükenen Bedenler: Kozmetik Reyonu Çalışanları ve Estetik Emek", **Çalışma İlişkileri Dergisi**, Cilt 6, Sayı 2, Temmuz 2015, ss. 32-54.
- KALKAN, F. (1993), **Sinema Toplumbilimi**, 2.b., İzmir: Ajans Tümer Yayınları.
- KALKAN, F. & TARANÇ, R. (1988), **1980 Sonrası Türk Sineması'nda Kadın**, 1.b., İzmir: Ajans Tümer Yayınları.
- KANDİYOTİ, D. (2015), **Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar**, (Çev: Aksu Bora vd.), 5.b., İstanbul: Metis Yayınları.
- KANJI, N. & MENON-SEN, K. (2001), "What does the Feminisation of Labour Mean for Sustainable Livelihoods?", **IIED**, London, pp. 1-6.
- KARPAT, K. H. (2003), **Türkiye'de Toplumsal Dönüşüm**, (Çev: Abdülkerim Sönmez), Ankara: İmge Kitabevi.
- KAYA, Ş. (2016), "Türkiye'de Kadın İstihdamı: Hayatın İçinde Olmak Ya Da Olmamak", **Karatahta İş Yazıları Dergisi**, Sayı 4, Nisan 2016, ss. 31-50.
- KAYA, U. & SERÇEOĞLU, N. (2013), "Duygu İşçilerinde İşe Yabancılaşma: Hizmet Sektöründe Bir Araştırma", **Çalışma ve Toplum**, 2013/1, ss. 311-346.
- KAZGAN, G. (2006), **Tanzimat'tan 21. Yüzyıla Türkiye Ekonomisi**, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- KELEŞ, R. (2008), **Kentleşme Politikası**, 10.b., Ankara: İmge Kitabevi.
- KIRAÇ, R. (2014), **Sinemamızın Yüzüncü Yılında 100 Yönetmen**, İstanbul: Say Yayınları.

- KIREL, S. & DUYAL, A. Ç. (2014), “Sinemada Kadının Varlığı ve Temsili Üzerine”, (içinde) **Sinemada Bir Asır**, (Ed: Ş. Abdurrahman Çelik), 1.b., Ankara: Orient Basım Yayın, s. 287-297.
- KIRVAŞOĞLU, O. (2016), “Türk Sinemasında Çöküş ve Yükseliş Dönemleri”, **Doğu Batı Dergisi**, Yıl: 19, Sayı: 75, Kasım-Aralık-Ocak 2015-16, ss. 205-217.
- KOLEKTİF (1989), “Kadınların Kurtuluşu Bildirgesi”, **Feminist**, Şubat 1989.
- KONGAR, E. (2014), **Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği**, 18.b., İstanbul: Remzi Kitabevi.
- KONGAR, E. (2015), **21. Yüzyılda Türkiye 2000’li Yıllarda Türkiye’nin Toplumsal Yapısı**, 47.b., İstanbul: Remzi Kitabevi.
- KORKMAZ, F. & ALP, N.S. (2014), **İş Hukuku**, Seçkin Yayıncılık.
- KOTTAK, C. P. (2002), **Antropoloji İnsan Çeşitliliğine Bir Bakış**, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- KUYUCAK ESEN, Ş. (2016), **Türk Sinemasının Kilometre Taşları**, 3.b., İstanbul: Agora Kitaplığı.
- KÜMBETOĞLU, B. & USER, İ. & AKPINAR, A. (2012), “Gıda, Tekstil ve Hizmet Sektörlerinde Kayıtdışı Çalışan İşçiler”, **Geçmişten Günümüze Türkiye’de Kadın Emegi**, (Haz: Gülay Toksöz, Ahmet Makal), 1.b., Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınevi, s. 305-358.
- KÜMBÜL GÜLER, B. & KİREN GÜRLER, Ö. (2016), “Türkiye’de Kadın İşgücünün Ücret Düzeyini Belirleyen Faktörler ve Ücrette Ayrımcılık”, **Karatahta İş Yazıları Dergisi**, Sayı 4, Nisan 2016, ss. 51-66.
- LEFAUCHEUR, N. (2005), “Annelik, Aile ve Devlet”, (içinde) **Kadınların Tarihi, Devrimden Dünya Savaşına Feminizmin Ortaya Çıkışı**, (Ed: Georges Duby ve Michelle Perrot; Bölüm Ed: Geneviève Fraisse ve Michelle Perrot, Cilt V, (Çev: Ahmet Fethi), İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, s. 401-418.

- LEWIS, J. (1997), "Gender and Welfare Regimes: Further Thoughts", **Social Politics**, Summer 1997, Oxford University Press, p. 160-177.
- MACKINNON C. A. (2015), **Feminist Bir Devlet Kuramına Doğru**, (Çev: Türkân Yöney ve Sabir Yücesoy), 2.b., İstanbul: Metis Yayınları.
- MAN, F. & SELEK ÖZ, C. (2009), "Göründüğü Gibi Olamamak Ya Da Olduğu Gibi Görünememek: Çağrı Merkezlerinde Duygusal Emek", **Çalışma ve Toplum**, 2009/1, ss. 75-95.
- MARX, K. & ENGELS, F. (2008), **Alman İdeolojisi**, (Çev: Sevim Belli), 6.b., Ankara: Sol Yayınları.
- MARX, K. & ENGELS, F. & LENIN, V. (1979), **Kadın ve Aile**, (Çev: Öner Ünalın), 1.b., Sol Yayınları.
- MEMİŞ, E. & ÖNEŞ, U. & KIZILIRMAK, B. (2017), "Kadınların Ev-Kadınlaştırılması: Ücretli ve Karşılıksız Emegın Toplumsal Cinsiyet Temelli Bir Analizi", (içinde) **Türkiye’de Refah Devleti ve Kadın**, (Der: Saniye Dedeoğlu ve Adem Yavuz Elveren), İstanbul: İletişim Yayınları, s. 159-182.
- MERRIAM, S. B. (2013), **Nitel Araştırma**, (Çeviri Editörü: Selahattin Turan), Ankara: Nobel Yayıncılık.
- METİN, Ş. (2011), **Kayıt Dışı İstihdam ve Esnek Üretim Sürecinde Kadın Emegının Durumu: Türkiye’de Ev Eksenli Çalışma**, Başbakanlık Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü Uzmanlık Tezi, Ankara.
- MICHEL, A. (ty), **Feminizm**, 4.b., Cep Üniversitesi Dizisi, İletişim Yayınları: (Çev: Şirin Tekeli).
- MIES, M. (2012), **Ataerki ve Birikim**, 1.b., Ankara: Dipnot Yayınları.
- MIES, M. (2014), "Cinsiyete Dayalı İşbölümünün Toplumsal Kökenleri", (içinde) **Son Sömürge: Kadınlar**, (Der: Maria Mies, Veronika Bennholdt-Thomsen, Claudia Von Werlhof) , 2.b. İstanbul: İletişim Yayınları, s. 101-150.

- MILLET, K. (2018), **Cinsel Politika**, 4.b., İstanbul: Payel Yayınları.
- MITCHELL, J. (2006), **Kadınlar: En Uzun Devrim**, (Çev: Gülseli İnsal, Gülnur Savran, Şirin Tekeli, Feraye Tınç, Şule Torun, Yaprak Zihnioğlu), 1.b., İstanbul: Agora Kitaplığı.
- MOÇOŞ, E. (2005), “Ev Eksenli Üretim: Dumansız Fabrikalarda Kadın Emeği”, **Tes-İş Türkiye Enerji, Su ve Gaz İşçileri Sendikası**, Mart 2005, s. 53-57.
- NECEF, Ş. (1994), **Yeni Üretim Organizasyonları ve Emeğin Değişen Konumu**, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul.
- NEW YORK RADICAL FEMINISTS (1970), “Politics of the Ego: Manifesto for New York Radical Feminists” (içinde) **Radical Feminism**, (Ed: Anne Koedt, Ellen Levine ve Anita Rapone), First Published in Notes from the Second Year, s. 379-383.
- NYE, A. (1988), **Feminist Theory and the Philosophies of Man**, New York and London: Routledge, Chapman and Hall Inc.
- ÖNCÜ, A. (2017), “1990’larda Küresel Tüketim, Cinselliğin Sergilenmesi ve İstanbul’un Kültürel Haritasının Yeniden Biçimlenmesi”, (içinde) **Kültür Fragmanları**, (Haz: Deniz Kandiyoti & Ayşe Saktanber), 4.b., İstanbul: Metis Yayınları, s. 183-200.
- ÖZAR, Ş. (2012), ”Türkiye’de 1980 Sonrası Dönemde Kadın Emeği ve İstihdamı Politikaları: Kadın Hareketi, Sendikalar, Devlet ve İşveren Kuruluşları”, (içinde) **Geçmişten Günümüze Türkiye’de Kadın Emeği**, (Haz: Ahmet Makal & Gülay Toksöz), 1.b., Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları, s. 266-304.
- ÖZARSLAN, Z. (2015), “Duygu ve Utanç Kuramları Üzerinden Yeşilçam Melodram Sinemasını Okumak”, (içinde) **Türk Sinemasının 100 Yılına Armağan**, (Ed: Nurşen Mazıcı), 1.b., Marmara Üniversitesi Yayınevi, s. 29-46.

- ÖZBAY, F. (2015), “Kadınların Ev İçi ve Ev Dışı Uğraşlarında Değişme”, (içinde) **1980’ler Türkiye’sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar**, 6.b., İstanbul: İletişim Yayınları, s. 115-139.
- ÖZBUDUN, S. (1984), **Niçin Feminizm Değil?**, 1.b., İstanbul: Süreç Yayınları.
- ÖZÇELİK, A. vd. (2011), **Yakın Dönem Türk Politik Tarihi**, (Ed: Süleyman İnan ve Ercan Haytoğlu), 3.b., Ankara: Anı Yayıncılık.
- ÖZDEN, Z. (2014), **Film Eleştirisi**, 3.b., Ankara: İmge Kitabevi.
- ÖZDEMİR, M. (2010), “Nitel Veri Analizi: Sosyal Bilimlerde Yöntembilim Sorunsalı Üzerine Bir Araştırma”, **Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 11(1), ss. 323-343.
- ÖZDEMİR, S. (2007), **Küreselleşme Sürecinde Refah Devleti**, Genişletilmiş 2.b., İstanbul: İto Yayınları, Yayın No: 2007-57.
- ÖZEN, S. (2016), “Toplumsal Cinsiyet Perspektifinden İşyerinde Psikolojik Şiddet”, **Karatahta İş Yazıları Dergisi**, Sayı 4, Nisan 2016, ss. 123-142.
- ÖZER, İ. (2013), “Türkiye’de Kent, Kentleşme ve Kentsel Değişme”, (içinde) **Türkiye’nin Toplumsal Yapısı** (Ed: Memet Zencirkıran), Yenilenmiş 4.b., Bursa: Dora Yayınları, s. 271-297.
- ÖZER DAL, Y. (2001), “Liberal Eşitlik Anlayışı ve Ulusal Mekanizmalar”, **Kadın Araştırmaları Dergisi**, No 7, ss. 21-30.
- ÖZGÜÇ, A. (tya), **Türk Filmleri Sözlüğü (1980-1983)**, 4. Cilt, İstanbul: Sıralar Matbaası.
- ÖZGÜÇ, A. (tyb), **100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması**, Bilgi Yayınevi.
- ÖZGÜÇ, A. (1988), **Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi**, Broy Yayınları.

- ÖZGÜÇ, A. (2014), **Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü (1914-2014)**, Kültür ve Turizm Bakanlığı, İstanbul: Dönence Basım ve Yayın Hizmetleri.
- ÖZKAPLAN, N. (2015), “Hizmet Sektöründe Duygusal Emek ve Toplumsal Cinsiyet”, **Mesleki Sağlık ve Güvenlik Dergisi**, Nisan-Mayıs-Haziran 2015, ss. 15-21.
- ÖZTİN BAĞDER, D. (1999), “Sinema Göstergibilimi”, **Dilbilim Araştırmaları Dergisi**, 1.b., ss. 143-152.
- ÖZTÜRK, S. R. (2000), **Sinemada Kadın Olmak**, 1.b., İstanbul: Alan Yayıncılık.
- ÖZTÜRK, S. R. (2014), “Türkiye’de Sinema”, (içinde) **1920’den Günümüze Türkiye’de Toplumsal Yapı ve Değişim**, (Der: Faruk Alpkaya ve Bülent Duru), 3.b., Ankara: Phoenix Yayınları, s. 457-478.
- ÖZYEĞİN, G. (2017), “Kapıcılar, Gündelikçiler ve Ev Sahipleri”, (içinde) **Kültür Fragmanları**, (Haz: Deniz Kandiyoti & Ayşe Saktanber), 4.b., İstanbul: Metis Yayınları, s. 57-83.
- PARLAK, Z. (1999), “Yeniden Yapılanma ve Post-Fordist Paradigmalar”, **Bilgi Sosyal Bilimler Dergisi**, ss. 83-102.
- PARLAK, Z. (2004), “Sanayi Ötesi Toplum Teorilerinin Eleştirel Bir Değerlendirmesi”, **Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, 2004/2, ss. 95-125.
- PARLAK, Z. & ÖZDEMİR, S. (2011), “Esneklik Kavramı ve Emek Piyasalarında Esneklik”, **Sosyal Siyaset Konferansları**, Sayı: 60, 2011/1, ss. 1-60.
- PEKERMAN, S. (2012), **Film Dilinde Mahrem**, 1.b., İstanbul: Metis Yayınları.
- PETTMAN, J. J. (2001), “**Gender Issues**”, **The Globalization of World Politics**, Oxford University Press, pp. 583-598.
- PÖSTEKİ, N. (2012), **1990 Sonrası Türk Sineması**, Kocaeli: Umuttepe Yayınları.

- ROSALDO M. Z. & LAMPHERE, L. vd. (1974), **Woman, Culture, Society**, Stanford, California: Stanford University Press.
- RYAN, M. & KELLNER, D. (1997), **Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası**, (Çev: Elif Özsayar), 1.b., İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- SAKTANBER, A. (2015), “Türkiye’de Medyada Kadın: Serbest, Müsait Kadın veya İyi Eş, Fedakar Anne”, (içinde) **1980’ler Türkiye’sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar**, 6.b., İstanbul: İletişim Yayınları, s. 187-206.
- SAKTANBER, A. (2017), “Siz Nasıl Eğleniyorsanız Biz de Öyle İbadet Ediyoruz”, (içinde) **Kültür Fragmanları**, (Haz: Deniz Kandiyoti & Ayşe Saktanber), 4.b., İstanbul: Metis Yayınları, s. 259-277.
- SANCAR, S. (2009), **Erkeklik: İmkansız İktidar Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler**, 1.b., İstanbul: Metis Yayınları.
- SANTIFORD, P.J. & SEYMOUR, D. (2002), “Emotional Labour in Public Houses: Reflections on a Pilot Study”, **Journal of Hospitality & Tourism Research**, No 26(1), pp. 50-70.
- SAVRAN, S. (2014), “İslamcılık, AKP, Burjuvazinin İç Savaşı”, (içinde) **Neoliberalizm, İslamcı Sermayenin Yükselişi ve Akp**, 2.b., İstanbul: Yordam Yayınları, s. 53-141.
- SCOGNAMILLO, G. (2014), **Türk Sinema Tarihi**, İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- SCOTT, J. W. (2005), “Kadın İşçi”, (içinde) **Kadınların Tarihi, Devrimden Dünya Savaşına Feminizmin Ortaya Çıkışı**, (Ed: Georges Duby ve Michelle Perrot; Bölüm Ed: Geneviève Fraisse ve Michelle Perrot, Cilt IV, (Çev: Ahmet Fethi), İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, s. 374-397.
- SEVİM, A. (2005), **Feminizm**, 1.b., İstanbul: İnsan Yayınları.
- SEZER, Ö. (2001), “Bireysel Toplumsal ve Siyasal Boyutlarıyla Yabancılaşma”, **Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Sayı: 5, ss. 23-42.

- SIMPSON, R. & COHEN, C. (2004), “Dangerous Work: The Gendered Nature of Bullying in the Context of Higher Education Gender”, **Gender, Work and Organization**, 11(2), March 2016, pp. 163-186.
- SMELİK, A. (2008), **Feminist Sinema ve Film Teorisi ve Ayna Çatladı**, (Çev: Deniz Koç), 1.b., İstanbul: Agora Kitaplığı.
- SMITH, S. (2011), **Kadınlar ve Sosyalizm**, (Çev: Etkin Bilen Eratalay), İstanbul:Yordam Kitap.
- SÜZEK, S. (2019), **İş Hukuku**, 18.b., İstanbul: Beta Yayınları.
- ŞAKAR, M. (2018), **İş Hukuku Uygulaması**, Yenilenmiş ve Genişletilmiş 12.b., İstanbul: Beta Yayınları.
- ŞENGÜL, H. T. (2014), “Türkiye’nin Kentleşme Deneyiminin Dönemlenmesi”, (içinde) **1920’den Günümüze Türkiye’de Toplumsal Yapı ve Değişim**, (Der: Faruk Alpkaya ve Bülent Duru), 3.b., Ankara: Phoenix Yayınları, s. 407-453.
- ŞENKAL, A. (2017), **Küreselleşme Sürecinde Sosyal Politika**, Genişletilmiş 4.b., Umuttepe Yayınları.
- ŞENYAPILI, T. (2004), **“Baraka”dan Gecekonduya Ankara’da Kentsel Mekanın Dönüşümü**, 1. b., İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- ŞİMŞEK, G. (2015), “Siyasi Olayların Türk Sinemasına Yansımaları”, (içinde) **Türk Sinemasının 100 Yılına Armağan**, (Ed: Nurşen Mazıcı), 1.b., Marmara Üniversitesi Yayınevi, s. 111-138.
- TEKELİ, İ. (1998), “Türkiye’de Cumhuriyet Döneminde Kentsel Gelişme ve Kent Planlaması”, (içinde) **75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık**, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, s. 1-24.
- TEKELİ, Ş. (2015), “1980’ler Türkiye’sinde Kadınlar”, (içinde) **1980’ler Türkiye’sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar**, 6.b., İstanbul: İletişim Yayınları, s. 15-46.

- TOĞRUL, H. (2012), “Ev İçi Emek ve Refah: Türkiye’de Evlatlık Kurumu ile İlgili Bir Durum Çalışması”, (içinde) **Türkiye’de Refah Devleti ve Kadın**, (Der: Saniye Dedeoğlu ve Adem Yavuz Elveren), İstanbul: İletişim Yayınları, s. 183-208.
- TOKOL, A. (2013), “Günümüz Türkiye’sinde Sosyal Sorunlar ve Sosyal Politika Uygulamaları”, (içinde) **Türkiye’nin Toplumsal Yapısı**, (Ed: Memet Zencirkıran), Yenilenmiş 4.b., Bursa: Dora Yayınları, s. 449-467.
- TOKSÖZ, A. G. vd. (2014), **Türkiye’de Kadın İşgücü Profili ve İstatistiklerinin Analizi (Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı Genel Müdürlüğü Destekli Proje)**, 1.b., Ankara: Duygu Matbaacılık.
- TOKSÖZ, G. (2007), “İşgücü Piyasasının Toplumsal Cinsiyet Perspektifinden Analizi ve Bölgeler Arası Dengesizlikler”, **Çalışma ve Toplum**, 2007/4, ss. 57-79.
- TOKSÖZ, G. (2011), **Kalkınmada Kadın Emeği**, İstanbul: Varlık Yayınları.
- TOKSÖZ, G. (2012), “Kalkınmada Farklı Yörüngeler: Kadın İstihdamında Farklı Örüntüler Işığında Türkiye’de Kadın İstihdamı”, (içinde) **Geçmişten Günümüze Türkiye’de Kadın Emeği**, (Haz: Ahmet Makal & Gülay Toksöz), 1.b., Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları, s. 168-200.
- TOKSÖZ, G. (2017), “Neoliberal Piyasa, Özel ve Kamusal Patriarka Çıkılmazında Kadın Emeği”, (içinde) **Türkiye’de Refah Devleti ve Kadın**, (Der: Saniye Dedeoğlu ve Adem Yavuz Elveren), İstanbul: İletişim Yayınları, s. 103-126.
- TOKSÖZ, G. & MEMİŞ, E. (2018), **İstihdamda Toplumsal Cinsiyet Eşitliği (Avrupa Birliği Destekli Proje)**, 1.b., Ankara: CEİD Yayınları
- TONG, R. (2009), **Feminist Thought**, University of North Carolina, Charlotte, Westview Press.
- TOPAK, O. (2012), **Refah Devleti ve Kapitalizm 2000’li Yıllarda Türkiye’de Refah Devleti**, 1.b., İstanbul: İletişim Yayınları.

- TOPATEŞ, H. & KALFA, A. (2009), “Yeni Çalışma İlişkileri Bağlamında Örgütsel Yurttaşlık ve Duygusal Emek”, **Uluslararası Sosyal Haklar Sempozyumu**, 22-23 Ekim, Akdeniz Üniversitesi, ss. 423-431.
- TUNCAY, A.C. & SAVAŞ KUTSAL, B. (2019), **Toplu İş Hukuku**, 7.b., İstanbul: Beta Yayınları.
- TÜİK (2006), **Zaman Kullanımı Araştırması**, Ankara: TÜİK Yayınları.
- TÜRCAN ÖZŞUCA, Ş. & TOKSÖZ, G. (2003), **Sosyal Koruma Yoksunluğu Enformel Sektör ve Küçük İşletmeler**, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları, No: 591.
- URHAN, B. (2015), “Toplumsal Cinsiyete Dayalı İşbölümü ve İşçi Sendikalarında İzdüşümler”, **Mesleki Sağlık ve Güvenlik Dergisi**, Sayı 56, Nisan-Mayıs-Haziran 2015, ss. 22-29.
- UYANIK, Y. & GÜLER, M. A. (2015), “Türkiye’de Emegın Feminizasyonu ve Demografik Değişim”, **Karatahta İş Yazıları Dergisi**, Sayı 3, Aralık 2015, ss. 27-46.
- WALBY, S. (1986), **Patriarchy at Work**, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- WALBY, S. (1997), **Gender Transformation**, USA and Canada: Routledge.
- WALBY, S. (2002), “Feminism in a global era”, **Economy and Society**, 31(4), pp. 533-557.
- WALBY, S. (2016), **Patriyarka Kuramı**, (Çev: Hülya Osmanağaoğlu), 1.b., Ankara: Dipnot Yayınları.
- WALLIMAN, N. (2006), **Social Research Methods**, California: Sage Publications Inc.
- WERLHOF, C. V. (2014), “Kadın Emegi, Ekonomi Politigin Eleştirisindeki Kör Nokta”, (içinde) **Son Sömürge: Kadınlar**, (Der: Maria Mies, Veronika Bennholdt-Thomsen, Claudia Von Werlhof, 2.b., İletişim Yayınları, s. 27-45.

- WOLLSTONECRAFT, M. (2012), **Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi**, (Çev: Deniz Hakyemez), 11.b., İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- YALÇIN, Ö. & DÖNMEZ, A. (2017), “Sosyal Psikolojik Açından Yabancılaşma: Dean’in Yabancılaşma Ölçeği’nin Türkçeye Uyarlanması”, **Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 8(2), ss. 150-175.
- YAMAN, M. (2013), **Ataerkil Kapitalist Tahakküm Altında Kadın Emeği, Kadın Bedeni**, İstanbul: Kayhan Matbaacılık.
- YAŞAR, A. & ALPSOY, F. & TAÇGIN, E. (2016), “Çağrı Merkezlerinin İş Sağlığı ve Güvenliği Açısından Değerlendirilmesi”, **Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 7(1), ss. 1-29.
- YILDIRIM, Ş. (2016), “Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Kadına Yönelik Şiddet”, **Sosyal Politikanın Cinsiyet Halleri**, (Der: Derya Şaşman Kaylı, Fatih Şahin), 1.b., Ankara: Nika Yayınevi, s. 81-103.
- YILDIRIM, A. & ŞİMŞEK, H. (2006), **Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri**, 6.b., Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- YILMAZ, Ö. (2017), “Türkiye’de Modernleşme, Popüler Kültür ve Arabesk”, **Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi**, No: 58, ss. 511-522.
- ZENCİRKIRAN, M. (2013), “Küreselleşme, Küresel Sosyal Sorunlar ve Çözüm Arayışları”, (içinde) **Türkiye’nin Toplumsal Yapısı**, (Ed: Memet Zencirkıran), Yenilenmiş 4.b., Bursa: Dora Yayınları, s. 423-445.
- ZENGİN, E. (2016), **Toplumsal Cinsiyet Penceresinden Türk-Alman Sinemasına Bakış**, 1.b., Ankara: Detay Yayıncılık.
- ZÜRCHER, E. J. (2009), **Modernleşen Türkiye’nin Tarihi**, 24.b., İstanbul: İletişim Yayınları.

İNTERNET KAYNAKLARI

ANSAL, H. (1996), Esnek Üretimde İşçiler ve Sendikalar (Post-Fordizm’de Üretim Esnekleşirken İşçiye Neler Oluyor?), **Birleşik Metal-İş Sendikası**, http://www.birlesikmetal.org/kitap/kitap_99/1999-3.pdf, (02.07.2019), ss. 1-29.

BAILEY, J. (2014), “Are Union Organising Methods Gendered?”, <http://www.mngt.waikato.ac.nz/departments/Strategy%20and%20Human%20Resource%20Management/Airaanz/old/converce/pdf/bailey.pdf>, (08.04.2019), pp. 402-411.

Cumhuriyet Gazetesi, “Arabeskin Şiddeti”, <https://www.cumhuriyetarsivi.com/>, (11.06.2019).

Çalışanların Gürültü ile İlgili Risklerden Korunmalarına Dair Yönetmelik, <https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2013/07/20130728-11.htm>, (12.11.2019).

DPT (2000), **Uzun Vadeli Strateji ve Sekizinci Beş Yıllık Kalkınma Planı (2001-2005)**, <https://www.goc.gov.tr/files/files/8kalk%C4%B1nmaplan%C4%B1.pdf> (05.07.2019).

DPT (2002), **Sekizinci Beş Yıllık Kalkınma Planı (2001-2005) Ekonomik ve Sosyal Sektörlerdeki Gelişmeler,** Ankara <http://www3.kalkinma.gov.tr/DocObjects/View/769/destek02.pdf> (05.07.2019).

Ekranlı Araçlarla Çalışmalarda Sağlık ve Güvenlik Önlemleri Hakkında Yönetmelik, <https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2013/04/20130416-5.htm>, (12.11.2019).

Gebe ve Emziren Kadınların Çalıştırılma Şartlarıyla Emzirme Odaları ve Çocuk Bakım Yurtlarına Dair Yönetmelik,

(<https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2013/08/20130816-8.htm>,
(25.11.2019).

İş Sağlığı ve Güvenliği Kanunu,
<https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2012/06/20120630-1.htm>,
(17.11.2019).

KILIÇ, Ş. (2009), “Çağrı merkezi Çalışanlarının Sendika Hakkı Yok”,
<https://sendika63.org/2009/11/cagri-merkezi-calisanlarinin-sendika-hakki-yok-38533/>, [19.11.2019]).

ÖZAR, Ş., “40 Yıl Önce 40 Yıl Sonra Türkiye’de Kadın Emeği”, Ferhunde Özbay Anma Konferansı, <http://bianet.org/bianet/kadin/195069-40-yil-once-40-yil-sonra-turkiye-de-kadin-emegi>, (05.02.2020).

Sağlıklı Çalışma ve Yaşam Platformu, <http://www.meslekhastaligi.org/cagri-merkezi-calisani-27-yasindayim-ve-yuzde-47-daha-az-duyuyorum/>, (12.11.2019).

ŞAHİN, Ç. (1991), “Türkiye’de Arabesk Müzik Kültürü ve TRT Sansür Kararlarının Etkisi: ‘Sen Benim İçimde Korkulu Rüya...’”
http://www.umut.org.tr/UserFiles/Files/Document/document_3a6af37d21fe4153b28872d7b54f2982.pdf, (09.07.2019), ss. 1-11.

ŞAKAR, M. (2010), “İş Güvencesi Hükümlerinden Yararlanmada Otuz İşçi Şartı”, **Yaklaşım**, Eylül 2010, Sayı 213, <https://msakar.wordpress.com/2010/11/21/is-guvencesi-hukumlerinden-yararlanmada-otuz-isci-sarti/>, (17.11.2019).

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, **Eurimages Üyeliği ve Sanat Filmi**,
<http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR-80309/eurimages-uyeligi-ve-sanat-filmi.html>, (08.06.2019).

TDK, <http://www.tdk.gov.tr/>, (29.04. 2019).

TÜİK İşgücü İstatistikleri (2009), <http://rapory.tuik.gov.tr/18-11-2019-22:53:47-1070050459590358791592900487.html>, (18.11.2019).

TÜİK (2015), Zaman Kullanımı Araştırması,
http://www.tuik.gov.tr/PreTablo.do?alt_id=1068, (08.06.2019).

TÜİK İşgücü İstatistikleri (2019), http://www.tuik.gov.tr/PreTablo.do?alt_id=1007,
(18.11.2019).

TÜİK İşgücü İstatistikleri, <http://tuik.gov.tr/Start.do>, (05.02.2020).

TÜİK Hanehalkı İşgücü Anketleri,
http://tuik.gov.tr/Kitap.do?metod=KitapDetay&KT_ID=8&KITAP_ID=25,
(05.07.2019).

YÖK Bilgi Yönetim Sistemi, “Özet Öğretim Elemanı Sayıları Raporu”,
<https://istatistik.yok.gov.tr/>, (29.11.2019).

<https://boxofficeturkiye.com/>, (10.05.2019).

<http://tuik.gov.tr/Start.do>, (05.07.2019).