

T.C.
İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA İŞÇİ KADIN TEMSİLİ:
ZERRE, TOZ BEZİ ve *ŞİMDİKİ ZAMAN* ÖRNEKLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Nihan BOYAR

1510090102

Anabilim Dalı: İLETİŞİM TASARIMI

Programı: İLETİŞİM TASARIMI

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Perihan TAŞ ÖZ

EYLÜL 2019

T.C.
İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA İŞÇİ KADIN TEMSİLİ:
ZERRE, TOZ BEZİ ve *ŞİMDİKİ ZAMAN* ÖRNEKLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Nihan BOYAR

1510090102

Anabilim Dalı: İLETİŞİM TASARIMI

Programı: İLETİŞİM TASARIMI

Tez Danışmanı :Dr. Öğr. Üyesi Perihan TAŞ ÖZ

Jüri Üyeleri :Dr. Öğr. Üyesi Remziye KÖSE ÖZELÇİ

Doç. Dr. Okan ORMANLI

EYLÜL 2019

Sevgi ve emeklerinin hakkını hiçbir zaman ödeyemeyeceğim;

Anneannem ve Babaanneme...



ÖNSÖZ

Çalışmanın yolculuğu, yaklaşık üç yıl boyunca edinilen kişisel deneyim ve meşakkatli bir sürecin sonunda tamamlanabilmiştir. Zaman zaman bu yolda karşılaşılan engebeli taşlar, tezin de savunmuş olduğu fikre ithafen; “kadın emeğinin” gerçek gücüne ve kişisel yaşamıma oldukça kıymetli deneyimler kazandırmıştır. Tüm bu süreçte önceliğim, kazandığım bu deneyimlerle akademik hayatımın ilk basamaklarını çıkabileceğim birikimi oluşturabilmektir.

Bu çalışmada, bana olan inancıyla birlikte, kendime olan inancımı da güçlendiren, duruşuyla beni daima cesaretlendiren, ayrıca kadın emeğine olan hassasiyetiyle bu çalışmanın değerli pusulası olan danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Perihan Taş Öz’e sabır, anlayış ve değerli fikirleri için teşekkürlerimi sunarım. Perihan hocam kadın emeği okumalarımda, hâkim olduğu ‘bakış’ ile sadece tez çalışmamda değil, hayatımda da farklı bir pencere açmıştır. Ayrıca lisans dönemimin en başından itibaren bu yolu yürümemde bana ilham veren değerli hocalarım Doç. Dr. Okan Ormanlı, Doç. Dr. Deniz Yengin ve Dr. Öğr. Üyesi Dide Akdağ Satır’a samimiyet ve desteklerinden dolayı teşekkürlerimi borç bilirim. Çok kısa sürede tanıdığım olduğum, ancak yolculuğumun en güzel zamanında karşılaştığım Öğr. Gör. Esen Kunt’a paylaştığı fikirler için teşekkür ederim. Hiçbir zaman bana pes etme lüksü bırakmayan ve hiçbir sözcüğün bendeki değerini ifade edemediği can dostum Lina Kurtaran’a ayrıca teşekkür ederim. Bu çalışmaya duyduğum vicdanî sorumluluk, yolumu tıkayan önyargılar ve düştüğüm karamsarlıklardan kurtulmamda büyük bir rol oynamıştır. Sorumluluğumun bir parçası olan annem ve babama desteklerini esirgemedikleri için sonsuz şükranlarımı sunarım.

Sevgi ve Saygılarımla

Nihan Boyar

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR.....	v
TABLO LİSTESİ.....	iv
ŞEKİL LİSTESİ.....	vii
TÜRKÇE ÖZET.....	ix
YABANCI DİL ÖZET.....	x
1. GİRİŞ.....	1
2. TÜRKİYE’DE 70’LERDEN GÜNÜMÜZE PATRİYARKA ODAĞINDA KADIN EMEĞİNİN SINIFSAK KONUMU.....	8
2.1. Kadın Emeği ve Patriyarka.....	11
2.2. El Emeği mi? Alın Teri mi? Türkiye’de Cinsiyetlendirilmiş Emeğin İkiyüzü...13	
2.3. Sınıf ve Emek Odağında Toplumsal Cinsiyet Olgusu.....	15
2.4. 1970’lerin Siyasal Atmosferinde Türkiye’de Kadın Hareketleri.....	17
2.4.1. Kadına Yönelik Eğitim ve İstihdam Yapılandırılmaları.....	20
2.4.2. Feminist Bakışta Beden ve Emek Tartışmaları.....	21
2.5. Kadın Hareketlerini ‘İşçi’ Kimliği Odağında Yeniden Değerlendirme.....	22
2.6. Emek Sömürüsünde Bir Ayrım: <i>Duygusal Emek</i> ve <i>Duygu İşci</i>	25
3. 2000 ÖNCESİ TÜRK SİNEMASINDA SINIFSAK BAĞLAMDA İŞÇİ KADININ GÖRÜNÜMÜ.....	27
3.1. 1970’lerde Türk Filmlerinde İşçi Sınıfı ve Sınıf Söylemi.....	27
3.1.1. İşçi Filmlerinde Emeğin Eril Kurguları: <i>Alın Teri, Namus, Erkek(lik)</i>	28
3.1.2. Türk Melodramlarında Bedenin Sınıfsal İnşası ve Kadın Emeğinin Görünümü.....	36
3.2. Melodram Filmlerinde Tüketimin Öznesi Olarak “ <i>Asri Kadın</i> ”.....	37
3.3. Sınıf Atlama Arzusu ve Kadınlar Arası Hiyerarşı.....	38
3.3.1. Namuslu Emek Kurguları: <i>Öğretmenler, Memuriler, Fabrika İşçileri</i>	44
3.3.2. Namusun Kirli Yüzü: <i>Fahişeler, Şarkıcılar (Pavyon Kadınları), Sekreterler</i>	45
3.3.3. Cefakâr Kadın Emeği: <i>Köylüler, Göçmenler, Kadın İşçiler</i>	46
3.3.4. Doğuştan Gelen Vazife: <i>Annelik</i>	50

3.3.5. Kadının Sınıfı Yok: 1980-2000 arası Türk Sinemasında Kadınların Görün(e)meyen Emegi.....	51
4. 2000 SONRASI TÜRK SINEMASINDA SINIFSAK KİMLİK ODAĞINDA KADININ YENİDEN SUNUMU: ZERRE, TOZ BEZİ ve ŞİMDİKİ ZAMAN ÖRNEKLERİ	54
4.1. Yönteme Dair:	
Marksist Feminist Teori Doğrultusunda Kadın Emegine Bakış.....	58
4.2. 1990 Sonrası Türkiye’de Bireysel Bakış	60
4.2.1. 2000 Sonrası Yeni Türk Sinemasında ‘İçe Dönük’ Filmler.....	61
4.2.2. Şarkı Söyleyen Gündelikçilerden, Sessizleşen Proleter Kadınlara.....	61
4.2.3. Türk Sinemasında Kadının Varoluş Sancısı: Yabancılaşma, Sessizlik, Kaygı.....	62
4.3. Proleter Kamusal Alanda Bir Hayalet İşçi: Zerre Örneği.....	63
4.3.1. Filmin Öyküsü.....	63
4.3.2. Sınıfsal Bir Temsil Olarak Kadın Karakterin Analizi.....	64
4.3.3. Marksist Feminist Film Teorisi Yöntemiyle Filmin Çözümlemesi.....	66
4.4. Günü Kurtaranlar/Ev içi Emek Sömürüsü ve ‘Öteki’ Kadınlar: Toz Bezi Örneği.....	75
4.4.1. Filmin Öyküsü.....	76
4.4.2. Sınıfsal Bir Temsil Olarak Kadın Karakterin Analizi.....	77
4.4.3. Marksist Feminist Film Teorisi Yöntemiyle Filmin Çözümlemesi.....	77
4.5. Kadın Emeginin Telvedeki Yazgısı: Şimdiki Zaman Örneği.....	88
4.5.1. Filmin Öyküsü.....	89
4.5.2. Sınıfsal Bir Temsil Olarak Kadın Karakterin Analizi.....	89
4.5.3. Marksist Feminist Film Teorisi Yöntemiyle Filmin Çözümlemesi	90
5. SONUÇ.....	96
EKLER.....	101
KAYNAKÇA.....	105

KISALTMALAR

Bakınız	bkz.
Cumhuriyet Halk Partisi	CHP
Çevirmen	Çev.
Demokrat Parti	DP
Derleyen	drl.
Hazırlayan	hzl.
İlerici Kadınlar Derneği	İKD
Sayı	s.
Türkiye İşçi Partisi	TİP
Türkiye Komünist Partisi	TKP
Ve benzerleri	v.b.
Vesaire	vs.
Yüzyıl	yy.

Tablo 1.1. Zafer Toprak'ın sınıflandırmış olduğu kadın tiplerinin melodram tiplerle karşılaştırılması.....33



ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1.1. <i>Roma</i> filminde <i>Cleo</i> 'nun olduğu planlar.....	49
Şekil 1.2. <i>Cleo</i> 'nun çocuğa sarıldığı sahne ve <i>Val</i> 'in çocuğa sarıldığı sahne.....	50
Şekil 1.3. İlk iki sahnede Havva, sahilde antrenman yaparken, üçüncü sahnede iki adam siyasi ve ekonomik konumları üzerinde konuşmaktadır. Dördüncü sahnede ise para ve tabanca görseli bulunmaktadır.....	51
Şekil 2.1. Fabrikanın genel planı ve <i>Zeynep</i> 'in işten atıldığı sahne.....	60
Şekil 2.2. <i>Zeynep</i> 'in koku hazırladığı sahne, sattığı kokuların yakın planı ve camiide kokuları sattığı sahne.....	61
Şekil 2.3. <i>Remzi</i> 'nin <i>Zeynep</i> 'e yemek getirdiği sahne.....	62
Şekil 2.4. <i>Zeynep</i> 'in sokakta yürüdüğü sahne 1, <i>Zeynep</i> 'in sokakta yürüdüğü sahne 2	62
Şekil 2.5. <i>Zeynep</i> 'in sokakta yürüdüğü sahne 3.....	63
Şekil 2.6. <i>Zeynep</i> 'in eve geldiği sahne ve <i>Zeynep</i> ile annesinin olduğu sahne.....	64
Şekil 2.7. <i>Kudret</i> ve <i>Zeynep</i> 'in tartıştığı sahne1, <i>Kudret</i> ve <i>Zeynep</i> 'in tartıştığı sahne 2.....	65
Şekil 2.8. <i>Zeynep</i> 'in fabrikada çalıştığı sahne, Amirin kötü bir muameleyle kadınlara işi anlattığı sahne ve amirin işçi kadınları denetlediği sahne.....	65
Şekil 2.9. <i>Zeynep</i> 'in fabrikada kaldığı sahne.....	65
Şekil 2.10. <i>Zeynep</i> 'in tacize uğradığı sahne ve <i>Zeynep</i> 'in amirden kaçmaya çalıştığı sahne...66	
Şekil 2.11. <i>Zeynep</i> 'in eve telefon açmak için yazıhaneye gittiği ve ustabaşının tacizine maruz kaldığı sahne.....	67
Şekil 2.12. <i>Zeynep</i> 'in eve gitmeye çalıştığı sahne ve <i>Zeynep</i> 'in kızını yıkadığı sahne.....	68
Şekil 2.13. Toz parçacıklarının havada uçtuğu sahne.....	68
Şekil 2.14. <i>Zeynep</i> 'in bulaşıkçı olarak başladığı işyeri sahnesi.....	72
Şekil 3.1. <i>Nesrin</i> 'in <i>Hatun</i> 'larda yemek yediği, sohbet ettiği ve <i>Şero</i> 'ya hizmet ettiği sahne.....	73
Şekil 3.2. <i>Hatun</i> 'un <i>Ayten</i> 'e gündeliğe gittiği sahne ve <i>Nesrin</i> 'in <i>Ash</i> 'ya gündeliğe gittiği sahne.....	73
Şekil 3.3. <i>Nesrin</i> ve <i>Hatun</i> 'un ayrı ayrı temizlik yaptığı sahneler.....	73
Şekil 3.4. <i>Nesrin</i> 'in, <i>Hatun</i> 'un kaşını aldığı sahne.....	74

Şekil 3.5. <i>Nesrin</i> ve <i>Aslı</i> 'nın konuştuğu sahne.....	75
Şekil 3.6. <i>Hatun</i> 'un sokakta yürüdüğü sahne.....	75
Şekil 3.7. <i>Hatun</i> ve <i>Nesrin</i> 'in sohbet ettiği sahne.....	76
Şekil 3.8. <i>Aslı</i> 'nın <i>Nesrin</i> 'le konuştuğu sahne.....	77
Şekil 3.9. <i>Ayten</i> 'in <i>Hatun</i> 'la konuştuğu sahne.....	77
Şekil 3.10. <i>Hatun</i> 'un oğluyla tartıştığı sahne.....	78
Şekil 3.11. <i>Nesrin</i> , <i>Hatun</i> ve <i>Şero</i> 'nun sohbet ettiği sahne.....	79
Şekil 3.12. <i>Hatun</i> 'un <i>Ayten</i> 'den zam istediği sahne.....	80
Şekil 3.13. <i>Nesrin</i> 'in kızına yemek yedirdiği ve sarıldığı sahne.....	80
Şekil 3.14. Ev sahibinin <i>Nesrin</i> 'in kapısına gelmesi üzerine <i>Nesrin</i> , <i>Hatun</i> 'dan borç ister.....	81
Şekil 3.15. <i>Nesrin</i> 'in kızını <i>Hatun</i> 'la giderken izlediği sahne.....	82
Şekil 4.1. <i>Mina</i> 'nın bankta oturduğu ve fal ilanının gösterildiği sahne.....	84
Şekil 4.2. Televizyonda Yeşilçam filmlerinden bir sahne ve <i>Mina</i> ve <i>Fazilet</i> 'in konuştuğu sahne gösterilir.....	84
Şekil 4.3. <i>Mina</i> ve <i>Zeynep</i> 'in yürüme sahneleri.....	85
Şekil 4.4. <i>Mina</i> 'nın müşterisinin evinde aile albümüne baktığı sahne	85
Şekil 4.5. <i>Mina</i> 'nın evinde tek başına oturduğu iki plan.....	86
Şekil 4.6. <i>Mina</i> 'nın müşterilere fal baktığı ve bayıldığı sahne.....	87

Üniversite: İstanbul Kültür Üniversitesi

Enstitüsü: Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Dalı: İletişim Tasarımı

Programı: İletişim Tasarımı

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Perihan TAŞ ÖZ

Tez Türü ve Tarihi: Yüksek Lisans - Eylül 2019

ÖZET

2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA İŞÇİ KADIN TEMSİLİ:

ZERRE, TOZ BEZİ ve ŞİMDİKİ ZAMAN ÖRNEKLERİ

NİHAN BOYAR

Türkiye’de sınıfsal kimlik sorunu, kadını, ev içi alanda olduğu kadar ataerki kapitalist üretim alanında da farklı sömürü biçimlerine maruz bırakmaktadır. Bu nedenle, sermaye piyasasında kadının artı değere dönüşen emeği, sosyolojik ve kültürel alanda sınıfsal konumunun sınırlarını çizirken, diğer taraftan erkek egemen ilişkiler içinde kadın emeğine de gölge düşürmektedir. Çalışmada, sınıfsal kimlik sorunundan yola çıkarak, kadınların maruz kaldığı emek sömürüsüne odaklanılacaktır. Bu odaklanma, 2000 sonrası Türk sinemasında üretilmiş olan *Zerre*, *Toz Bezi* ve *Şimdiki Zaman* filmleri üzerinden gerçekleştirilecektir.

Bu çalışma, 2000 sonrası Türk sinemasında temsil edilen ve film anlatılarında ana karakter olarak yer alan, farklı sınıfsal kimliklere mensup olan kadınların ortak mücadelelerini gün yüzüne çıkarıp, kadının kimlik sorununu ortaya koymayı amaçlamıştır. Bu nedenle, seçilen örnekler üzerinden kadının cinsel kimliğinin ötesinde, aynı zamanda bir işçi olarak sınıfsal kimliğinin de nasıl temsil edildiğine odaklanılacaktır. Buradan yola çıkarak, analiz edilecek filmlerde kadın karakterlerin sınıfsal konumu ve eril anlatı kalıplarının içindeki emek sorununun izi sürülecektir. 2000 sonrası Türk sinemasında cinsiyet ve sınıf ilişkisi, *Zerre*, *Toz Bezi* ve *Şimdiki Zaman* örnekleri bağlamında Marksist feminist yöntemle incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Kadın Emeği, Sınıfsal Kimlik, Ataerki Kapitalizm, Sinema, Marksizm Feminizm.

University: Istanbul Kultur University

Institute: Graduate Education Institute

Department: Communication Design

Programme: Communication Design

Supervisor: Dr. Lecturer Perihan TAŞ ÖZ

Degree Awarded and Date: MA - September 2019

ABSTRACT

REPRESENTATION OF WORKER WOMEN IN TURKISH CINEMA AFTER 2000: EXAMPLES OF “ZERRE”, “TOZ BEZİ” and “ŞİMDİKİ ZAMAN”

NIHAN BOYAR

The issue of social class identity in Turkey exposes women to different exploitation shapes in the field of patriarchal capitalist production as much as it occurs in domestic field. Therefore, women’s labour transformed into plus value in capital market while bordering the social class position in sociological and cultural field, on the other hand, it shades the women labour within male dominated relations. In this study, labour exploitation, which women are exposed to, will be focused based upon the issue of social class identity. This focus will be done in accordance with Zerre, Toz Bezi, and Simdiki Zaman movies that were produced in 2000’s Turkish cinema.

This study aims to present women’s identity issue and to reveal the common struggle of women placed as protagonists in film narratives and belonged to different social class identity. Thus, how a woman’s identity of class is represented as a labour beyond of her sexual identity will be on focus regarding chosen samples. Starting from this, social class identity of woman characters and labour issues in patriarchal narrative shapes will be traced through the films be analyzed. Gender and class relation in 2000’s Turkish cinema will be examined with Marxist - feminist method in the context of Zerre, Toz Bezi, and Şimdiki Zaman movie samples.

Keywords: Women Labor, Class Identity, Patriarchy Capitalism, Cinema, Marxism Feminism.

1. GİRİŞ

Selma James, kadının ataerki-kapitalist düzendeki konumuna dair, ev içi ve ev dışı alanı ayırmaksızın kadın bakışından isabetli bir yorum getirir: “Çoğu kadın için çalışmak ya da evde kalmak seçenekleri tek bir deyimle ifade edilebilir: Al birini, vur ötekine.”¹ James bu ifadesinde, birbirinden pek de farkı olmayan bu emek sömürülerinin temelinde aynı cinsiyetçi rejimin farklı yüzleri olduğunu vurgular. Yani kadın emeği, her iki alanda da ataerki sınıf politikalarının talihsiz nesnesi olmaktadır. Buradan yola çıkarak, çalışma kapsamında sorulacak sorulardan ilki, sınıfsal kimlik sınırlarını belirleyen öncül koşulların ne olduğudur. Ataerki-kapitalist sömürü ilişkileri ekseninde erkekler yalnızca proleter kimliklerine özgü sorunlarla mücadele ederken, kadınlar hem sınıfsal konumları, hem de cinsiyetleri üzerinden maruz kaldıkları sorunlarla baş etmeye çalışmaktadırlar. Söz konusu cinsiyete bağlı emek sömürüsü olduğunda kolektif bir bakış ortaya çıkmaktadır. Bu sebeple, işçi kadın kimliği odağında cinsiyetlendirilmiş emeğin sınıfsal konumuna yönelik bir analiz, emeğin eril kalıplar içinde nasıl kurgulandığına dair önemli ipuçları sunacağı düşünülmektedir.

Kadınları tahakküm altında tutmaya yönelik kurgulanan her bir sınıfsal kimlik, kadınlar için farklı mücadele alanları doğurmaktadır. Bu nedenle, çalışmada amaçlanan, erkek egemen dünyada kadına yüklenen farklı sınıfsal kimlikleri ortaya koyarak, kadınların toplumsal durumuna ışık tutmaktır. Kadın emeğini sınıfsal konumda belirleyici kılmak açısından, kadının “işçi kimliği” araştırma çerçevesinde özne olarak konumlandırılmaktadır. Çünkü ataerki politikalar özel alanın sınırlarını aşmış, sermaye alanında da kadınları birçok kısıtlamalarla karşı karşıya bırakmakta ve kadınların işgücünü ikincilleştirmektedir. Dolayısıyla, işçi kadının hem aile içinde, hem de ücretli emek piyasasında eril zihniyete karşı verdiği mücadeleye yoğunlaşmak, cinsiyet temelli ayrıştırıcı politikaların görünür kılınması açısından daha belirleyici olduğu düşünülmektedir. Bu anlamda çalışma kapsamında, ataerki-kapitalist rejiminin koşullarına bağlı olarak, sınıfsal konum odağında kadın emeğinin görünümü ve cinsiyete dayalı işbölümü arasındaki ilişkinin izi sürülecektir.

¹ Selma James, Cinsiyet, Irk, Sınıf Kadınlardan Yeni Bir Perspektif. Ayten Sönmez Nilgün Ilgıcioğlu ve Sezin Gündoğan (çev.), 1.Basım, İstanbul: BGST Yay., 2010, s.46.

İlk bölümde, Türkiye’de 1970’lerden itibaren kadın emeğine yönelik tartışmaların tarihsel sürecine odaklanıp, sınıfsal kimlik ve cinsiyetlendirilmiş sınıf kavramı üzerinde durulacaktır. Ayrıca bu kavramların, kapitalizm ve patriyarka ilişkileri içinde kuramsal çalışmalara hangi bağlamda dahil olduğu ele alınacaktır. Bununla birlikte, kadınların tarihsel perspektifte ait oldukları sınıfın bir öznesi olarak, egemenlik ilişkilerine karşı verdiği mücadeleler göz önünde bulundurulacaktır. 70’lerle birlikte tüm dünyada eş zamanlı olarak yankı uyandıran kadın hareketlerinin talepleri üzerinde durulacak, kadının sermaye (kamusal) alanına atılması ve emeğinin değişen konumu, dönemin feminist bilinci üzerinden tartışılacaktır. Böylece, kadın kimliği üzerinde inşa edilen yükümlülükler ortaya konarak, sinemada da kadın emeği tartışmalarına sınıfsal bir bakış sunmaya çalışılacaktır.

Kadını, işçi veya üst sınıf ayırt etmeksizin kadın(lık)ları dolayısıyla eşit haklardan soyutlayan temel sorunlardan biri de, emek kavramının erkek egemen sınıfa ait olduğu düşüncesidir. Bu sebeple yine birinci bölümde, kadın istihdamında gelir dağılımına bağlı eşitsizlikler, güvencesizlik ve esnek çalışma koşullarının üzerinde durulacak, bu ataerki baskı biçimlerinin kadının çalışma hayatındaki etkisi ortaya koyulacaktır. Öte yandan, cinsiyet temelli bu ayrımcı politikaların kadınların hem çalışma hayatında hem de toplumsal statüsünde nelere yol açtığı emeğin cinsiyetlendirilmesi üzerinden tartışılacaktır. Bununla birlikte toplumsal cinsiyet rollerine bağlı olarak, işbölümüne değer katan ya da aksine değersizleştirilen eril otoritenin bakışı sorgulanacaktır. Yukarıda sözü edilen sorunsallar, seçilen filmlerin analizlerinde sıkça karşılaşılabilecektir.

Ataerki kapitalist ilişkilere bağlı hiyerarşik yapı, kadının toplumsal statüsünü doğrudan belirlediği gibi çalışan kadınlar için de güçlü bir rekabet alanı doğurmaktadır. Kadınların kendi aralarında kurduğu sınıfsal tavırlar ise, kadınlar arası hiyerarşinin görünümünde belirleyici bir rol oynamaktadır. Bu açıdan orta sınıfa mensup olan bir kadının yaşam faaliyetlerinin çarpıcı farklılığı, sermaye-iktidar ilişkilerinin kadınlar arasındaki hiyerarşide nasıl belirleyici bir rol oynadığı açısından da dikkat çekicidir. Bu nedenle, kadınlar arası sınıfsal çatışmalara neden olan baskı mekanizmaları yine iktidar pratikleri üzerinden tartışılacaktır.

Kadın emeği sorununa feminist tartışmalar içinde yanıt aranmaya çalışılması, feminizmin kendi içinde farklı pencereler açmasında da önemli bir rol oynamıştır. Örneğin, 1970’lerin

başından itibaren, özellikle emeğin, insanın doğası üzerindeki materyalist boyutu feminist antropolojinin odaklandığı sorunsallardan biri olmuştur.²

Feminist antropologlar, insan doğasının, bireyin biyolojik (doğal) özellikleri ve buna bağlı olarak insan üzerinde etkinleştirilen toplumsal cinsiyet rollerinin nasıl bölüştürüldüğü üzerinde çalışmaktadırlar. Bu sayede kadın-erkek arasındaki işbölümü, hem feminizmin ilgili kuramları çerçevesinde, hem de antropoloji içinde farklı düşünce pratiklerinin geliştirilmesini mümkün kılmaktadır. Feminist antropoloji, kadın emeğinin özel alandaki metalaşma sürecine ek olarak, emek gücünün kamusal alandaki dönüşümünü, bedensel/cinsel analiz odağında ele almaktadır. Beden ve doğa ilişkilerine odaklanıldığında, ataerki kapitalist düzendeki sınıfsal eşitsizliğe yönelik çözüm üretimi açısından antropolojik çalışmaların kapsamlı bir bakış açısı sağladığı görülmektedir. Çalışmada bu kuramın belirtilmesiyle amaçlanan; feminizmin antropolojik bakışı sayesinde, kadının ikincilleştirilmesine ilişkin doğallaştırmanın farklı bir yöntem üzerinden desteklenmesidir.

Aksu Bora, *Feminist Antropoloji* isimli çalışmasında Gayle Rubin'in yaklaşımından yola çıkarak, kadın emeğinin ikincilleştirilmesindeki asıl faktörün cinsel arzu dağılımından kaynaklandığı üzerinde durur.³ Yani, cinsel ihtiyaçların rolleştirilmesi, toplumsal cinsiyet sınırlarını belirlerken, yaratılan işbölümü de bu stratejilerle kadın kimliğine yönelik bir sınıf sistemi kurar. Rubin'in bu görüşü, çalışmada da tartışılacak olan beden ve sınıf ikiliğinin ayrıştırılması açısından önem taşımaktadır.

Kadın emeği ve emeğin metalaşması sorununa bir diğer yaklaşımı Marksist feminist teori getirir. Cinsiyetin kapitalist alanda tek başına ele alınmasının yetersiz kalması, çalışmanın yöntemini bu teoriye yoğunlaştırması anlamında da yardımcı olmuştur. Marksist feminizm, esasında kapitalist alanda kadın emeğinin koşulları üzerine yoğunlaşarak, kadının üretim alanındaki varlığını sınıf mücadelesinin bir parçası olarak tanımlamıştır. Yani, cinsiyetin hiyerarşik yapılanmanın bir ürünü olduğunu savunmuş, kadın emeğinin ikincilleştirmeye iten temel faktörün egemen ideoloji olduğunu ortaya koymuştur. Bununla birlikte, Marksist feministler ataerki kapitalist alanda işçi kadınların sınıfsal konumlarına odaklanmış, hem ev içi alanda hem de sermaye alanındaki emek sömürüsü üzerinde çalışmalar üretmişlerdir. Marksist feministlerin ilgilendiği başlıca sorunlardan bir diğeri de kadın emeğinin karşılıksız emeğe dönüştürülmesinde uygulanan stratejiler olmuştur.

²Aksu Bora, "Feminist Antropoloji", Kültür Deney Şey Antropolojik Yaklaşımlar, Ayfer Batu Candan, Cenk Özbay (hızl.), 1. Basım, (İstanbul: Metis Yay., 2018), s. 151

³ Bora, s.152

Helen Colley yukarıda sözü edilen yaklaşıma *Marksizm ve Feminizm* isimli yapıtta benzer bir bakış açısı getirir. Colley, daha sonra da üzerinde durulacak olan *duygusal emek* ve *duygusal iş*⁴ kavramları bağlamında kapitalist düzende aile yapısına yönelik sorular sorar. Hochschild'den aktaran Colley, duygusal emek ve duygu işi kavramlarını, tarihsel materyalizmin bir uzantısı olduğu fikriyle ortaya koyar. Bu şekilde, duygusal emeğin kapitalist düzende sömürülen bir emek ürünü olduğu, ancak duygu işinin yalnızca kadın emeğinin bir parçası olduğunu belirterek, ikisi arasındaki temel ayrıma işaret eder. Bu bağlamda, kadına yüklenen duygu işinin kadın emeğinin nasıl karşılıksız bir emek üretimine dönüştürüldüğü anlamında önemli bir rol oynadığı görülmektedir.

Bu çerçevede, kadın emeğinin ikincilleştirilmesine yönelik uygulamalarda duygu işi ve duygusal emek kavramları arasındaki ayrıma değinip, patriyarkın, duygu işini kadın kimliği ile nasıl bağdaştırdığına dair bir cevap aranacaktır. Bu doğrultuda, seçilmiş olan film analizlerinde kadına yüklenen duygu işi göstergelerinin, kadının sınıfsal konumuna ilişkin yarattığı eşitsizlik ortaya konulacaktır. Öte yandan, incelenen filmlerde emek anlatısının eril kurgular üzerinden karakterize edilişi, sinemasal bakışın emek meselesine nasıl yaklaştığına dair önemli ipuçları sunacaktır. Çalışmada bu sorunlar çerçevesinde, emek gücünün hangi pratiklerde üretildiği sınıfsal bağlamda ele alınacaktır.

Ardından gelen bölümde, Yeşilçam filmlerindeki cinsiyet rolleri odağında emek görünümüne bakılacak, sınıflandırılan emek metaforları üzerinden kadınların filmlerdeki sınıfsal kimlikleri 'portreler' halinde başlıklandırılacaktır. Özellikle 1970-90 arası Türk sinemasında 'işçi kadın', 'pavyon kadını', 'hizmetçilik', 'sekreterlik' ya da 'ev kadınlığı' gibi aşına olunan meslekler, kadına biçilen ahlak ve namus olgularıyla doğrudan ilişkilendirildiğinden farklı sınıfsal anlamlar taşımaktadır. Bu nedenle, çalışmanın bu bölümünde sınıf meselesi doğrudan kadının toplumsal konumu üzerinden incelenecektir.

Türk sinemasında kadın karakterlerin temsil ettiği bu portreler, seyir bilincinde kimliksel ayrımının (ayrıştırmanın) yapılabilmesi anlamında keskin sınıfsal göstergeler sunmaktadır. Filmlerdeki kadın karakterlerin ev içi bakımdan sorumlu tutulması, *doğası gereği* ona biçilen iş yükünü içselleştirmesi; erkeğin ise, üretim alanının aktörü olarak konumlandırılması seyir bilincinde sınıfsal kimliği yeniden üretmektedir. Sinemadaki bu kimlik temsillerinin her birini

⁴ Helen Colley, "Emek Gücü", *Marksizm ve Feminizm* Shahrzad Mojab (hzl.), Funda Hülagü (çev.), 1.Basım, (İstanbul: Yordam Kitap, 2018), s. 288

diğerinden ayırabilmek, aynı zamanda ‘ötekinin’ hangi kodlamalarla oluşturulduğunu analiz etmeye yardımcı olmaktadır.

Ataerki kültür, sınıflı toplumlarda kadının inşasını yeniden üretirken, sinemada da belirli roller üzerinden politik söylemlerle tekrar eder. Bu anlamda Türk filmlerindeki kadın emeğini sınıf ilişkileri odağında analiz etmek, Türkiye’de kadının emeğinin toplumsal bir sorun olarak görülebilmesinde önemli bir bakış yöntemidir.

Sözü edilen sorunlar kapsamında sinemada üretilen sınıfsal kimliklerin, neyi, nasıl temsil ettiğini tanımlayabilmek için hiyerarşik tipoloji kavramına başvurulacaktır. Bu ekseninde, kurgulanan rollere bağlı hiyerarşik konumların, hangi tipolojiler üzerinden tasvir edildiğinin izi sürülecektir. Hiyerarşik tipoloji kavramının, bu çalışmanın odağı olan işçi kadın kimliği özelinde sinemadaki karşılığı hangi stratejilerle üretilmiştir? sorusuna cevap aranacaktır. Sonuç olarak çalışmada, klişe rollerle temsil edilen sınıfsal farklılıkların, yalnızca ima yöntemiyle içselleştirme stratejisinden ibaret olduğu ortaya konulacaktır.

1960’ların ortalarından itibaren sınıfsal meselelerin görünmeye başladığı Türk filmlerinde “işçi” kimliğinin cinsiyet düzenlemeleriyle olan ilişkisinin altı çizilecektir. Türkiye’nin ilk işçi filmi olarak kabul edilen *Karanlıkta Uyananlar* (1964) ve sınıf bilinci anlamında önemli bir anlatı yapısı olan *Maden* (1978) filmleri incelenecek, çalışma çerçevesinde bu filmlerden yola çıkarak, kadının işçi filmlerindeki sınıfsal konumuna bakılacaktır. Bunun sonucunda, Türk sinemasında emeğin öznesi olarak gösterilen erkek karakterlerin ekonomik kaygılarındaki vurguya değinilecek, erkeğin kimliği ile özdeşleştirilen sınıf sorunu sorgulanacaktır.

1980’ler döneminde Türk sinemasının yaşadığı dönüşüm, siyasi, kültürel ve ekonomik alanda yaşanan değişimler üzerinden incelenecektir. Türk filmlerinde kadının konumunu değiştiren koşulların ne olduğuna odaklanılacak, bu bağlamda kadın kimliğinin sosyolojik alanda yaşadığı kırılmalar dikkate alınacaktır. Bu kırılmalarla birlikte, kadının bir “özgürleşme” fikri olarak çalışma hayatına atılmasıyla, kadının sınıfsal görünümünün Türk sinemasında nasıl karşılık bulduğu incelenecektir. Buradan yola çıkarak, 2000 sonrası çekilen filmlerde çalışan kadın görünümleri geçmiş dönem Türk sinemasıyla karşılaştırılacak ve kadın emeği okumaları sınıfsal bir bakışla yeniden tartışılacaktır.

Son bölümde ise, 2000 sonrası bağımsız Türk sinemasında yeni bir yönetmen kuşağının etkisiyle gelişen ve kimlik anlatısına yeni bir soluk kazandıran bireysel bakış olgusuna başvurulacaktır. 1980'lerle birlikte Türk sinemasında kimliksel bunalıma yoğunlaşan bu yönetmen kuşağının, 2000'lerden itibaren özellikle kadın kimliğine etken olan meseleleri ne ölçüde dikkate aldığına değinilecektir. 2000 sonrası Türk sinemasında sınıfsal kimlik odağında işçi kadının gerçekçi kurgulandığını ele alırken; sınıfsal özellikler ön planda tutularak kadınların bir direniş biçimi olarak geliştirdiği stratejiler incelenecektir.

Kimliğin bir yansıması olan sınıfsal niteliklerin altı çizilecek, filmlerde işçi kadın kimliğinin *kime* veya *neye* itiraz ettiği kadar *nasıl* itiraz ettiği de irdelenecektir. Aynı sınıfsal kültür içinde konumlandırılan kadınların filmlerdeki sınıfsal duruşu, kadın emeğinin görün(e)meyen yanını somutlaştırabilmek açısından değerli görülmüştür. Bu nedenle, sinemasal anlatıda işçi kadınların ortak özellikleri, dayanışmaları, benzerlikleri ve karşıtlıkların nasıl sunulduğu ortaya konulacaktır.

2000 sonrası bağımsız Türk sinemasında toplumsal bunalımının bir yansıması olarak, karakterler iç dünyalarına kapanmıştır. Özellikle 90'lı yıllardan itibaren birey ve yabancılaşma üzerinde yoğunlaşan genç yönetmenler, filmlerin anlatı yapısında karakterin çatışma ve karşıtlıklara düştüğü andaki dışavurumlarını itaat etme, sessizleşme ya da tepkisiz kalma gibi eylemlerle aktarmaya çalışmışlardır. Türkiye'de küreselleşmeye ayak uyduramayan insanın yalnızlığı ve yalnızlaşan dünyası karakterlerin yaşadığı kimliksel çatışmalar üzerinden vurgulanmıştır. Bu sebeple, sözü edilen bireysel bakış yöntemine başvurmak, çalışma kapsamında da 2000'den sonra Türk sinemasında temsil edilen işçi kadınların yaşadığı sınıfsal tahakkümlere karşı verdiği mücadelenin doğru analiz edilebilmek anlamında oldukça önemli görülmektedir.

Analiz edilecek her üç filmde de seçilen kadın karakterler zaman zaman benzer, zaman zaman da farklı sorunlar üzerinden ele alınacaktır. Araştırma kapsamında işçi kadınların aynı sınıfa mensup olmalarına rağmen duygu durumları, gündelik yaşamları ve ekonomik mücadeleleri arasındaki farklılıklar gözlemlenecektir. Bu bağlamda, üç filmde de işçi kadınlara yönelik sinemasal bakışın odağında kadınların sınıfsal temsil biçimleri kadınların yaşam koşulları da göz önünde bulundurularak ortaya koyulacaktır.

Çalışma kapsamında, seçilen filmlerde işçi kadın kimliğini farklı temsil biçimleriyle ortaya çıkarmak, kadın emeğinin toplumsal bir sorun olarak algılanabilmesi açısından önemli görülmektedir. Bu düşünceden yola çıkarak, kadın karakterlerin sınıfsal konumuna bağlı

olarak kimliksel sorunları; *Zerre* (2012), *Toz Bezi* (2015) ve *Şimdiki Zaman* (2012) örnekleri üzerinden Marksist feminist metodoloji ile incelenecektir.

Çalışmada, metodoloji türü olarak kadınların sınıfsal konumları ve cinsel kimlikleri arasındaki ilişkiye odaklanılmasını destekleyen Marksist feminist yöntem tercih edilmiştir. Kadın emeği okumaları bakımından diyalektik bir bakışa sahip olan Marksist feminist teori, kadınların maruz kaldığı iktisadî ve eril sınıflandırmaları analiz edebilmek için, eleştirel bakışını doğrudan kapitalist düzene yöneltmiştir. Bu sayede, cinsel kimliğin de esasında hiyerarşik yapılandırmanın biri ürünü olduğu görüşü ortaya çıkmıştır. Çalışmanın savı bakımından oldukça destekleyici görülen bu yöntemin, işçi kimliğine mensup olan kadın karakterlerin sınıfsal konumlarını ekonomik, sosyolojik ve kültürel bağlamda analiz etmek anlamında doğru bir metodoloji olduğu düşünülmektedir.

Yapılacak analizler sonucunda, işçi kadınların filmlerde hangi ortak sorunlarla mücadele ettikleri, öte yandan sınıfsal farklılıklara bağlı olarak kadınlar arası karşıtlıkların nasıl temsil edildiği tartışılacaktır. Sonuç olarak, bu tezin kadının sınıfsal görünümü bağlamında az sayıda yapılan çalışmalara bir katkı sağlayacağı umulmaktadır.

2. TÜRKİYE’DE 70’LERDEN GÜNÜMÜZE PATRİYARKA ODAĞINDA KADIN EMEĞİNİN SINIFSAK KUNUMU

Sungur Savran, 1970’li yıllar Türkiye’inde, kapitalist üretim biçimlerinin hızlı bir şekilde geliştiğinin altını çizirken, sınıf mücadelelerinin 1960-1980 arasındaki politik süreçleri açısından da önemli bir dönem olduğuna işaret eder.⁵ Bu dönem aralığında, sanayinin yaygınlaşmasıyla büyüyen işçi sınıfının, kapitalist-iktidar ilişkileri karşısında sesini duyurmaya başlaması ve örgütsel faaliyetlere yönelmesi, var olan yasaların yeniden düzenlenmesinde büyük bir rol oynamıştır. Öte yandan, sınıfsal bilincin giderek yükselmesi, işçi taleplerinin karşılık bulmasını da sağlamıştır. Eş zamanlı olarak, grev girişimleri de güçlü bir artış göstermiştir. İşçi maaşları, sermaye güçleriyle yapılan sözleşmeler, işçiye yönelik disiplinin esnetilmesi, kıdem tazminatı, iş güvenliği sözleşmeleri de bu dönemde yeniden düzenlenmiştir.

1970-80 arasında işçi sınıfına sağlanan geniş istihdam alanı, kadınların da ücretli emek piyasasına atılmalarında etkili olmuştur. Hatta birçok kadın hane içinde veya dışında kurdukları atölyelerde küçük ölçekli üretime başlamışlardır.⁶ Buna rağmen, kadınlar yalnızca karşılıksız ev emeğinin değil, ekonomik sorumluluğun da yükünü taşımaya devam etmişlerdir. Ev içi alanda olduğu gibi, sermaye alanında da ataerki denetim mekanizmaları kurulmuş, bu mekanizmalar kadının esas rolünü hatırlatarak, onu, geçim sorumluluğunun bir üstlenicisi değil, ancak bir yardımcı olarak konumlandırmıştır. Buna bağlı olarak, kadın istihdamlarında kayıt dışı çalışma, güvencesiz iş sözleşmeleri, gelir düzeyindeki eşitsizlik ve cinsiyetçi iş bölümü gibi sorunlar ciddi boyutta artmıştır. Kadının tam anlamıyla bir “işçi” olarak sayılmamasındaki temel neden ise, erkek egemen sermaye alanının cinsiyetçi bakışına dayanmaktadır.⁷ Bu noktada, karşılıksız emeğin kadınlık rolünün bir parçası olduğu düşüncesi, kadının, “işçi kimliği” ile çatışmasındaki en önemli sorunlardan biri olarak görülmektedir.

Emek ve cinsiyet arasındaki karşıtlığın kadın bakışındaki analizi, Türkiye’nin 80’lerdeki değişim eşliğinde ortaya çıkan küreselleşme ve gelenekçi düşünce modelinin çatışma yaşadığı döneme işaret eder. Hem küresel istihdam alanının büyümesi, hem de kadın özgürleşme hareketlerinin tüm dünya bölgelerinde yankı uyandırması, Türkiye’de kadınların emeğe olan

⁵ Sungur Savran, Türkiye’de Sınıf Mücadeleleri, 4. Basım (İstanbul: Yordam Yay., 2016), s.184-30

⁶ Jenny B. White, Para ile Akırla Kentsel Türkiye’de Kadın Emeği, Aksu Bora (çev.) 3. Basım, (İstanbul: İletişim Yay, 2015), s.21.

⁷ Betül Urhan, “Kadın Emeği ve Toplumsal Cinsiyet” Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları, 1. Basım, (Ankara: Dipnot Yay., 2016), s.144-146

bakışını da değiştirmiştir. Örneğin, geleneksel aile yapısı içinde ev işinin kadının sınıfsal sorumluluğu olduğu algısı kırılmış, kadınlar bir eşitlik mücadelesi olarak işbölümünü paylaşmayı talep etmişlerdir. Bu talepler, 80'lerdeki kadınların örgütlenme deneyimleri açısından da oldukça çarpıcıdır. Bu dönemde kurulmaya başlayan birçok kadın örgütü, erkek egemenlik ilişkilerine bağlı hukuksal yasaları yeniden gündeme getirerek, sınıfsal konumdaki eşitsizliğe karşı toplumsal bilinçlenmenin önünü açmıştır.⁸ Diğer taraftan, Batı'dan sesini duyurmaya başlayan İkinci dalga feministler, kadının karşılıksız ev emeğini teorik bakışta bir mücadele alanı olarak ele almışsa da Marksizm'e karşıt düşen politik fikirleri nedeniyle bir çözüm tıkanıklığı yaşamışlardır.⁹

Eş zamanlı olarak kadın emeğinin sınıfsal konumu, solun etkisiyle büyüyen sosyalist feminist örgüt içinde de sorgulanmaya başlamıştır. Bu sorunun ancak sosyalizm düşüncesiyle çözülebileceğine inanan sosyalist kadınlar, sınıf çalışmaları üzerinde yoğunlaşarak asıl meselenin hiyerarşik yapılanma olduğunu savunmuşlardır. Bu emekçi kadınların Türkiye'de gösterdiği faaliyetler örneğin çoğunlukla kadının siyasî konumuna destek verici dernek kuruluşlarıyla görünüm kazanmıştır.¹⁰

Sosyalist kimliğin sahip olduğu bakış yoluyla kadının konumuna yönelik geniş kapsamlı bir çözüm arayışına girilmiştir. Diğer ülkelerdeki kadın hareketlerinin sosyalizme yaklaşması, Türkiye'deki kadınların siyasî ve sosyal alanda bir aktör olarak görünüm kazanabilmesi açısından da etkili olmuştur. Bununla birlikte Türkiye'deki sosyalist düşüncenin, kadın emeği üzerindeki farkındalığının çok öncesine dayandığını belirtmek gerekir. Bu fikrin savunucularından olan 1970'ler döneminin kıymetli kadın akademisyenlerinden Behice Boran'ın kadın emeği üzerine yaptığı çalışmalar, kadının "asıl meselesine" yön vermesi açısından verilebilecek başat bir örnektir. Boran, kapitalist sınıflı toplumların gidişatına bakarak, kadının toplumsal konumunun "geçim sağlamakla" çözülemeyeceğinin altını çizer.¹¹

Behice Boran ile birlikte, Latife Fegan, Ayfer Kantaş, TİP üyesi Nurten Tunç vb. sosyalist devrimci kimliği benimseyen kadınlar, geleneksel ataerki kültüre dayalı gündelik yaşam pratiklerinin değişmesi üzerinde çalışırlar. Bu kuşağın sosyalist kadınları ilk olarak, sosyalist kimliğin bir tepkisi olarak kadınsı kıyafetler, elbiseler ve diğer süslenme biçimlerini

⁸Şirin Tekeli, "1980'ler Türkiye'sinde Kadınlar", 1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar, Şirin Tekeli (hızl.), (İstanbul: İletişim Yay., 5. Basım, 2011), s.26

⁹Gülnur Acar-Savran, Beden Emek Tarih, 2. Basım, (İstanbul: Kanat Yay., 2009), s.15

¹⁰ Bora, s. 772

¹¹Tanıl Bora, Cereyanlar Türkiye'de Siyasî İdeolojiler, 5.Basım, (İstanbul: İletişim Yayınları), 2017, s.769

reddetmişlerdir. Bununla birlikte kadınlar, kadın bedenini somutlaştırmayan kıyafetler giymeye başlamıştır. Böylece bu kılık kıyafetin bir sınıf temsili olduğuna dikkat çekilmiş, burjuva sınıfı ve aşırı tüketimi reddeden bir yaşam biçimi gösterilmeye çalışılmıştır. 70 ve 80'lerdeki sosyalist kadınların bu yaşam pratikleri bir popülerlik ivmesi kazanmış, günümüze kadar uzanan sınıfsal kimlikleri sarsan bir tavrı benimseyerek kitlesel biçimde ortaya çıkmışlardır.¹²

1990'lı yıllarda kadınların dayanışma biçimi olarak giriştikleri en önemli faaliyetin çeşitli kampanyalar üretmeleridir. Bu dönemde bir kurumsallaşma girişimi olarak kadına yönelik herhangi bir soruna karşı yankı uyandırma amacıyla kampanyalar üretilmiştir. Kadın ve aile içi şiddete yoğunlaşan bu örgütlenme deneyiminin istikrarlı biçimde sürdürülmesi temel koşul olarak nitelendirilebilir.¹³

2000'li yıllara gelindiğinde ise, kadınların işgücü piyasasındaki varlığı yoğunlaşmış olsa da kadınlar yine cinsiyetçi bakıştan kurtulamamıştır. İstihdam edilen birçok kadın ev dışı alanda soyutlanmalarının yanı sıra, ataerki kültüre dayanan sözde koruyucu yasaların nesnesi olarak görülmektedirler. Öte yandan emek piyasasındaki güvencesiz çalışma koşulları altında düşük ücretlerle işgücüne tabii tutulmaktadır.¹⁴

Patriyarkal ilişkilerde kadının sınıfsal kimliği üzerine inşa edilen sorumlulukların cinsiyet rollerinde merkezîleşmesi tarihsel süreç içinde kadın emeğinin ücrete dönüşmesi bakımından daima istikrarsız bir alan yaratmıştır. Sonuç olarak günümüzde hala gelişmiş veya gelişmekte olan birçok ülkede kadın, cinsiyeti temeline dayandırılan sınıflandırılmalar ve buna dayalı çarpık yapılanmalar karşısında farklı örgütlenme pratikleri hâlinde mücadelelerini sürdürmüşlerdir.

¹² Bora, s. 771

¹³ S. Nazik Işık, "1990'larda Kadına Yönelik Aile İçi Şiddetle Mücadele Hareketi İçinde Oluşmuş Bazı Gözlem ve Düşünceler", 90'larda Türkiye'de Feminizm 6. Basım (İstanbul: İletişim Yay., 2016), s.47

¹⁴ Gülnur Acar-Savran, Feminizm Yazıları Kuramdan Politikaya 1. Basım (Ankara: Dipnot Yay., 2018), s.104

2.1.Kadın Emeği ve Patriyarka

Türkiye’de kadının kamusal alandaki varlığı, I. Dünya savaşı sırasında erkeğin bu alanı terk etmesiyle hayat bulabilmiş, bu dönemden sonraki süreç sancılı olsa da kadınlar nihayet sokaklarda ve istihdam alanlarında görünmeye başlayabilmiştir. Türk modernleşme projesinin hareketiyle, Osmanlı kadını devri bitmiş, (birçok alanda da tartışma öznesi olan) Türk kadını doğmuştur.¹⁵ Bununla birlikte, savaş sonrası kapitalist üretim güçlerinin kadın emeğine olan ihtiyacı nedeniyle kadın istihdamları büyük ölçekte arttırılmış, ancak kadın emeği, artık hem özel alan, hem de kamusal alandaki sömürü biçimleriyle mücadele etmek durumunda kalmıştır. Kadının evden dışarı adım atabilmesi özgürlüğün şartı gibi gözükse de, istihdamın patriyark denetimleriyle sınırlandırılması, kadınların bu özgürlüğü elde edebilmesinin önünü kesmiştir.

Patriyark ilişkilerde cinsiyete dayalı eşitsizliğe neden olan işbölümlerinden biri de ücretsiz ev emeği (veya bakım emeği) üretimidir. Hane içinde ataerki rejime bağlı olarak yapılan düzenlemeler, cinsiyetçi bakışta “doğallaştırılmış işgücünü” kullanarak emeği biyolojik gücünden koparıp, ahlak sınırlarının içine konumlandırır. Bu sayede, kadının asli vazifesine dayalı bir üretim alanı yaratılmış olmaktadır. Gülnur Acar-Savran da, kadının karşılıksız emeğinin nasıl bir temel üzerine kurulduğuna bu bağlamda dikkat çeker;

“...kadınların çocukları, kocaları ve yaşlı hasta akrabaları için harcadıkları karşılıksız bakım emeği, patriyarkal kapitalizmde ücretli emeğin yanı sıra en temel emek biçimidir... Bütün bir kapitalist ilişkiler ağının üzerinde geliştiği zemindir.”¹⁶

Acar-Savran’ın da ifade ettiği gibi, emek piyasasında kadına uygulanan ücret eşitsizliği, kadının asli konumunun sarsılmamasına yönelik bir temele dayanır. Bunun sonucunda, ataerki kapitalizm rejimindeki kadın işçiler ucuz işgücünün sistematik bir ürünü olmaktadır. Böylelikle kadın, cinsiyet rolünü işçi kimliği ile özdeşleştirerek üretimin cinsiyete dayalı bir sürekliliğe dönüşmesini sağlamaktadır. Bu sayede, kadını yükümlülükleriyle bağımlı hale getirerek ucuz işgücü yaratılırken, hane içindeki görevinin de yeniden üretilmesi meşrulaştırılmaktadır.¹⁷

¹⁵ Zafer Toprak, Türkiye’de Yeni Hayat İnkılap ve Travma 1908-1928, 1. Basım, (İstanbul: Doğan Kitap, 2017), s.59

¹⁶ Acar-Savran, s.66.

¹⁷ Özge Sanem Özateş, Malumun İlanı Kadın Emeğinin Saklı Yüzü: Ev İçi Bakım Emeği, 1. Basım, (Ankara: NotaBene Yay., 2015), s.25

Emeği kültürel statülere bölen cinsiyet rolleri için bir diğer yaklaşımı da Foucault getirir. Foucault'ya göre, kadın ve erkek üzerindeki hiyerarşik düzenlemeler evliliğin anatomisiyle paralel gitmektedir. Yani, cinsiyete dayalı iş bölümünü, karı-koca rollerine bağlı cinsellik örüntüleriyle ilişkilendirerek, kadının emeği üzerinden teorik bir bağ kurar.¹⁸ Bu antropolojik yaklaşımın daha önce de bahsedilen feminist antropolojik çalışmalara yakın bir bakış olduğu anımsanabilir. Foucault, kadınlık ve erkeklik rolleri arasındaki sınıflandırmanın temel ayrımın altını çizerek, biyolojik özelliklerin kültürel normlara dönüşümüyle gerçekleştiğine vurgu yapar;

“Kadınla erkeğin doğal karşıtlığı ve yeteneklerinin özgüllüğü evin düzeninden ayrı tutulmaz; bu nitelikler evin düzeni için verilmiştir evin düzeni de buna karşılık söz konusu nitelikleri birer zorunluluk olarak dayatır.”¹⁹

Yukarıda da belirtildiği gibi, kadın işgücüne entegre edilen sorumlulukları anlamlandırmak açısından emeğin toplumsal yapıdaki algısı oldukça önemlidir. Bu antropolojik bakış sayesinde, beden ve emek ilişkisini biyolojik farklılıklarla özdeşleştirme çabası, temelde cinsiyet politikalarının bir ürünü olduğu fikrinin ortaya çıkmasını da sağlar.

Jenny White ise, Türkiye’de kadının işgücüne katılımı konusunda geleneksel aile yapısının ayrı bir önemi olduğunu belirtir. Bir aile kurumu olan evliliğin içinde, cinsiyet rollerinin ataerki kültüre bağlı kalarak maddi koşulların da bu şekilde düzenlendiğine dikkat çeker. Ayrıca evliliğin, kadın ve erkek arasındaki işbölümü açısından da gerekli bir görev alanı oluşturduğuna işaret eder. Öncelikle kadın, evlilik kurumunun içine dâhil olmasıyla birlikte, aile içi hizmet ve bakım vazifelerinin yükümlülüğünü de kabul etmiş sayılır. White, bu durumu bir paylaşımından çok, vazifelerin dağılımı için önkoşul olarak görür. Bunun aksi durumu söz konusu olduğunda ise, ortaya çıkabilecek ihtimallerin de altını çizer;

“İki taraftan birinin evlilik rolünü yerine getirmemesi, örneğin, ailenin geçimini sağlayamaması, ya da çocuk doğuramaması boşanmaya neden olabiliyor. Ancak boşanmanın toplumsal olarak hoş görülmemesi ve mali ve yasal güçlükler yüzünden kadınlar, genellikle erkeğin sürekli olarak işsiz ya da alkolik olması kendilerini dövmesi, metres tutması ya da evi terk etmesi durumlarında bile evli kalmayı tercih ediyorlar.”²⁰

¹⁸Michel Foucault, Cinselliğin Tarihi, Hülya Uğur Tanrıöver (çev.), 8. Basım, (İstanbul: Ayrıntı Yay., 2017), s.417

¹⁹ Foucault, s.229

²⁰ White, s.71-72

Yani, kadının aile içi konumunda olduğu gibi, emeği üzerinden de ikinci bir sınıflandırmaya maruz kalması sözü edilen kurum içinde kaçınılmaz bir döngüdür. Bu durum, egemenlik sistemini düzenleyen toplumsal ve sınıfsal konumlarla da doğrudan ilişkilidir.

Yukarıda da belirtildiği üzere, kadının ev içi karşılıksız emeği birincil görevi olarak idealleştirilirken, erkeğin ise emeğini daima metaya dönüştürmesi beklenir. Bu rollerin getirdiği sorumluluk her iki cinsiyet için de içselleştirildiğinden, toplumsal bilinçte farklı sınıfsal kimlikler de dâhil bu roller sürdürülmeye devam eder. Bu sayede kapitalist alanda ücret eşitsizliğinin doğallıkla karşılanması da cinsiyet rollerinin gerekliliği olarak ortaya çıkar. Özellikle kayıt dışı üretim alanına katılan işçi kadınlar, bu söylem üzerine kurulu adaletsiz gelir dağılımıyla daha yoğun biçimde karşılaşmaktadır.²¹

Dolayısıyla, kadınlık rolünün yalnızca evlilik ve annelik arasındaki bir sınır üzerine inşa edilmesi, kadın emeğinin kapitalist alandaki algılayış tarzına da yansır. Ücret eşitsizliği, kısmi zamanlı işler ve güvencesiz çalışma şartları gibi başlıca sorunlara bağlı olarak kadınların sosyal ve ekonomik statüsünde ortaya çıkan belirsizlikler bu algılayışın birer sonucu olarak nitelendirilebilir.

2.2. El Emeği mi? Alın Teri mi? Türkiye’de Cinsiyetlendirilmiş Emeğin İkiyüzü

Kadına biçilen emeğin değeri, kapitalist üretim ilişkileri ve patriyark yapının ortak politikasıyla yeniden üretilmektedir. Bu nedenle, iki iktidar biçimini de emeğin nasıl cinsiyetlendirildiğini analiz edebilmek açısından bütün bir sorun olarak görmek gerekir. Bu bölümde, hane içi ve hane dışında emeğin cinsiyetlendirilmiş formasyonundan yola çıkarak, egemenlik sisteminde işgücünün hangi koşullarda görünüm kazandığının izi sürülecektir.

Toplumsal algıda erkek, emek gücünü metaya dönüştürerek, ataerki kültürde emeğinin niteliğini de artırır. Bu eksenle kadın emeğinin maddi pratikler içindeki konumu tam da bu noktada tartışmaya açılmaktadır. Annelik, eş kimliği, hizmet, bakım emeği gibi öncelikler zincirinin aile içinde kadının sınıfsal konumunu yeniden ürettiği gibi, sermaye alanındaki varlığını da ikincilleştirmeye maruz bırakır. Diğer taraftan kadın emeğinin gücüne atfedilen değer, onun emek gücünü gerçeklikten kopararak bir sosyal ve ekonomik hak talebine dönüşmesinden alıkoymaktadır.²² Bu anlamda, kadın emeğini aile içi ilişkilerde bir beklentiye dönüştüren ataerki otoritenin, kadının ev içi ve ev dışı alandaki üretim

²¹Naila Kabeer, Ratna Sudarshan, Kirsty Milward (hızl.), Kayıt Dışı Ekonomide Örgütlenen Kadın İşçiler Zayıfların Silahları ve Ötesi, Fulya Alikoç (çev.) 1. Basım, (İstanbul: Kor Yay., 2017), s.21

²² Acar-Savran, 2018, s.66-67

faaliyetlerini de engellediği görülmektedir. Aile içi işletmelerde ise, kadın işgücünün doğrudan artı değer ürettiğini belirten Candan, kapitalist-iktidar ilişkilerinin de baba ve koca rolleri üzerinden üstlenildiğine vurgu yapar;

“Kadın “kocaya” ya da “babaya” ait işletmede dolaysız üretim sürecinde yer alır ve sermayeyi genişletir. Kadın, emek gücünü yeniden üretmenin asgari olanaklarına sahip çıkar. Ancak burada emek gücünün özgürce satılması söz konusu olmaz. Bu da kadının burada harcadığı emeği hepten köle emeğine içkin kılar.” Ayrıca kadın evde harcadığı emek buna dâhil edilmemiştir.”²³

Yukarıdaki görüş çerçevesinde, kolektif aile şirketlerinin ataerki politikalarla iç içe olması ve geçim döngüsünün geleneksel rollere bağlılık odağında sürdürülmesi, temelde cinsiyetlendirilmiş emeğe dayalı bir sınıflandırma biçiminden kaynaklandığını açığa çıkarır.

Türkiye'nin geleneksel toplum yapısında kadın ve erkek emeğini sınıflandırma pratiklerindeki bir diğer hassas nokta ise gündelik yaşam dilidir. Özellikle toplumsal dilde kullanılan cinsiyetlendirilmiş terimlerin kadın emeğinin kutsal değerini ön plana çıkarma çabası oldukça yaygındır. Örneğin; el emeği, evi çekip çevirmek, saçını süpürge etmek vb. kadın emek biçimini ortaya koyan benzetmelerin sayısı bir hayli fazla olmasına karşın, erkeğin harcadığı emek, onun gururu ile özdeşleştirilmekte ve erkeklik rolünün bir bedeli olarak varsayılan *alın teri* ile nitelendirilmektedir. Bu nedenle, özel alanın (evin) kadının bedeniyle özdeşleştirilmesi ve emek değerinin bir kimliğe büründürülmesi toplumsal algı üzerinde etkin bir rol oynar.

Kadın ve erkeğin emek görünümü bağlamında Özge Sanem Özateş ise, zaman kavramı üzerinde durur. Erkek ve kadının çalışma koşulları ve geleneksel işbölümleri açısından zamanın, her iki cins için de nasıl bir toplumsal pratiğe dönüştüğüne dikkat çeker. Özateş, işçi kadınlarla yaptığı anket araştırmasında; kadınların yalnızca ev işlerine ayırdığı zaman diliminin 5 saat 59 dakika olduğunu saptamıştır. Diğer yandan, erkeğin ev içi karşılıksız emeğe ayırdığı sürenin ise 2 saat 1 dakika olduğunu belirtir.²⁴ Bu istatistiğin, kadın ve erkeğin işbölümü arasındaki oranla aradaki farkın yaklaşık 3 kat olduğu görülmektedir.

²³ Esin Candan, Semiha Özalp Günel, “Türkiye’de Tarımda ve Siyasette Görünmeyen Kadın Emeği”, Kadın ve Siyaset, 1. Basım (Ankara: İmge Yay., 2017), s.91

²⁴ Özateş, s.103

Yukarıdaki istatistiklere göre, kadın ve erkeğin hane içindeki işbölümünün günümüzde de eşitsiz bir biçimde ayrıştırıldığı görülmektedir. Dolayısıyla, işçi erkek kapitalist güç ilişkilerinde emeğinin sömürsüyle mücadele ederken, işçi kadın ise, aynı sınıfsal konumda bir de annelik, eş rolü, ev işi gibi kalıplaşmış cinsiyet görevleriyle uğraşmaktadır. Buna göre, kadının sınıfsal kimliği ve toplumsal cinsiyet rolleriyle ilişkisinin hiyerarşik bir zemin üzerinde düzenlendiği kanısına varılmaktadır.

2.3.Sınıf ve Emek Odağında Toplumsal Cinsiyet Olgusu

Simone de Beauvoir kadının ikincilleştirilmesinde tarihsel gerçekliğe başvurarak, özel mülkiyetin belirmesiyle birlikte ataerki aile yapısının da ortaya çıktığını ve bu şekilde kadının sınıfsal konumunun sarsıldığını belirtir. Beauvoir'a göre, kapitalist üretim modelinde erkeğin üretici olarak konumlandırılması, kadın emeğinin toplumsal yaşam içinde yok sayılmasıdaki en temel sorun olarak nitelendirilir. Öte yandan, kadının modern-kapitalist çağın bir zorunluluğu olarak "işçi" kimliği ile sanayiye geçmesi, işçi erkeklerle sınıfsal statüde eşit olsalar dâhil, cinsiyet sınıflandırmalarında "eşit" bir konumda görünmemektedir.²⁵

Bununla ilişkili olarak, hane içi ve hane dışı alanda kurulan cinsiyet rolleri, küresel emek piyasasında kadın ve erkeğin işbölümü üzerinden kimliksel bir sınıf sistemi oluşturmaktadır. Özellikle ücretli sektörde sınıf sistemi üzerinden yapılandırılan gelir dağılımındaki eşitsizlikler, toplumsal cinsiyet rollerine bağlı olarak yeniden üretilmektedir. Erkeğin asıl derdinin "geçim sorunu" olması, kadının ise "bakım emeği" ile görevlendirilmesi, paralel biçimde toplumsal cinsiyet rollerinin sınıfsal konumunu da belirler.²⁶

Johanna Brenner ise, toplumsal cinsiyeti belirleyen temel unsurun yeniden üretim olduğunu savunur. Ona göre, *Toplumsal yeniden üretim süreçleri sınıf ve toplumsal cinsiyet mücadelelerinin sonuçlarıdır; bu mücadeleler siyasi iktidar ve ekonomik kaynakların yanında genellikle cinsellik ve duygusal ilişkiler hakkındadır.*²⁷

Toplumsal cinsiyet üzerinden yeniden üretilen bu rollerin, kadının, üretime katılımı ya da ev kadınlığını seçmesinde etkin bir rol oynar. Bununla ilişkili olarak, yeniden üretimin doğal bir merteye olarak gösterilmesi; kimin, nerede, nasıl yer alacağının sınırlarını sürekli olarak belirleyen çitlerdir. Günümüzde ise, küresel ekonomide kadın ve erkek arasında

²⁵ Simone de Beauvoir, İkinci Cins Genç Kızlık Çağı, 7. Basım, (İstanbul: Payel Yay., 2010) s. 57

²⁶ Urhan, s.122

²⁷Johanna Brenner, Barbara Laslett. Sınıf Siyaseti ve Kadın, Defne Yeşilmen (çev.) 1. Basım, (İstanbul: Kalkedon Yay., 2012) s.80

kurulan eşitsiz düzenlemelerin toplumsal cinsiyet rollerinin kuşaktan kuşağa aktarımıyla ilişkili olduğu ortaya çıkmaktadır. Diğer bir ifadeyle, kadının veya erkeğin işgücüne atfedilen görevler, sosyal ve ekonomik koşullardaki eşitsizliğin temel unsurlarıdır. Bununla ilgili olarak Beauvoir;

“Eşitlik ancak, her iki cins de yasalar önünde eşit oldukları zaman gerçekleşecektir; ama bu aşama, bütün kadınların kamu sanayisine girmesini gerektirir. Kadın, toplumsal açıdan üretime katılıp ev işleriyle daha az uğraştığı zaman özgürlüğe kavuşacaktır. Buysa, ancak, kadının çalışmasını geniş ölçüde kabul etmekte kalmayıp zorunlu kılan çağdaş büyük sanayi içerisinde gerçekleşebilmektedir...”²⁸

Cinsiyet ve sınıf ilişkilerinin toplumsal yansımalarına bakıldığında hemen her konumda erkeğin, sınıfsal otoriteye hâkim olduğu görülmektedir. Kapitalist sermaye sahipleri, bürokratlar, politikacılar ve devlet adamları, geniş endüstriyel sektörler ve bu kurumlar altında çalışan işçiler çoğunlukla erkektir. Kadınların sözü edilen alanlar içindeki konumu yardımcı vasıf olarak görünmekte, sınıfsal konumları da bir tüketici olarak kocaları üzerinden tanımlanmaktadır.²⁹

Leonore Daviodoff ise, kültürel koşullar içindeki toplumsal cinsiyet yapılandırılmalarının, kapitalist emek piyasasında nasıl inşa edildiğini *Feminist Tarihyazımında Sınıf ve Cinsiyet* isimli kitabında şu şekilde aktarır;

“Endüstrileşme sırasında, fabrikalarda ve atölyelerde olduğu kadar, evde de elle yapılan işleri yürüten kadınların ucuz emeği, vasıflı erkek emeğini formel mesleki eğitime ve düzenli çalışma modellerine teşvik edici rol oynadı. İşverenler de tamamlayıcı işlemlerin yükünü esasen kadınlardan oluşan evde çalışan işçilere yıkarak durumdan faydalanıyordu.”³⁰

Ataerki kültür, kapitalizmin hiyerarşik yapısını onayarak, erkeklerin ailedeki denetimin öznesi olarak konumlandırılmanın yanı sıra, emek piyasasında da bu cinsiyet politikalarının yeniden üretmesini sağlar.

Kadın ve erkekler arasındaki farklılık yalnızca cinsiyete dayalı işbölümlerinde değil, aynı zamanda geleneksel bir kurum olan aile yapısının da yeniden üretilmesi için önemlidir. Bu açıdan kadının, “anne”, erkeğin ise “baba” olarak konumlandırılması, aile için

²⁸ Beauvoir, s.58

²⁹ Serpil Sancar, Erkeklik: İmkansız İktidar Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler 4. Basım (İstanbul: Metis Yay., 2016) s.45-46

³⁰ Leonore Davidoff, *Feminist Tarihyazımında Sınıf ve Cinsiyet*, 3. Basım, (İstanbul: İletişim Yay., 2012), s.230

karşılıksız emeğe dayalı işbölümünü bir sonraki nesillere aktarılabilmeyi amaçlar. Yani biyolojik farklılık aile içindeki rollere bağlı olarak, “aile” kurumunun hiyerarşik yapılandırılması için kritik bir çizgidir.³¹

2.4.1970’lerin Siyasal Atmosferinde Türkiye’de Kadın Hareketleri

70’li yıllar, dünyanın birçok bölgesinde ekonomik, kültürel ve siyasî alanda yaşanan dönüşümlerin karşısında ezilen kimliklerin görünüm kazandığı, bununla birlikte dayanışma bilincinin yükseldiği bir döneme işaret etmiştir. Türkiye’deki toplumsal örgütlenme pratikleri ise, sözü edilen değişimlerin de etkisiyle, 1980’lerde ancak belli bir ivmeye ulaşmıştır. Nitekim bu dönemde sosyal hak taleplerinin artmasıyla birlikte, hem kadın hareketleri yükselmiş, hem de ekonomik ve siyasî konum üzerindeki varlıkları yoğunlaşmaya başlamıştır.

Esas olarak, 1950’den 70’li yıllara kadar uzanan süreçte, toplumsal atılımları belirleyen birçok altyapının kadınlar arası güç ilişkilerini tetiklediği söylenebilir. Henüz 50’lerin başından itibaren Türkiye’deki üretici güçlerin sanayileşme yaptırımları, kentteki nüfus artışını da tetiklemiştir. Bununla birlikte kentteki proleter kesim daha da büyüme göstermiş, köyden kente göç eden halk, şehir hayatı içinde kendine ait bir mekân ve dil arayışına girmiştir. Kent kenarlarında büyüyen göçmen mahalleleri yalnızca şehrin silüetini değiştirmemiştir. Bu gecekonducular, 70’lere gelindiğinde gerek politik bir söylemi temsil etmiş, gerekse de tekinsiz sokaklarda var olan işçi sınıfını (ezilenleri) birleştirerek sınıf bilincini yükselten bir aidiyet alanının kurulmasını da sağlamıştır. Bu dışavurum, 1980’lerde kesin bir ifade kazanarak dışlananların/ezilenlerin aidiyet alanında bir tavır olarak ortaya çıkmıştır.

Gürbilek, arabesk kültürün, 1980’lerde bir tavır olarak görünüm kazandığını kabul etse de, esasında bu zeminin 1970’lerde atıldığını belirtir. Cinsel kimliklerin baskın şekilde dile geldiği ve hak taleplerinin yükseldiği bu dönemde, 1980’ler tüm bu sürecin bir “vitrini” olarak ortaya çıkmıştır. Öte yandan, arabesk kültürü Türkiye’deki farklı algısal formlarla bütünleştirerek aktarır. Ona göre, arabeskin kültürel konumdaki etkisi çok yönlü bir söylem olmakla birlikte, farklı iktidar pratiklerinin de Türkiye’nin dönemsel kimliğini yansıtmak için kullandığı bir tanımlama biçimidir. Diğer taraftan, emek kavramının da bu tavır altında ayrıştırılarak iktidar ilişkilerinin çıkarı yönünde kullanıldığına dikkat çeker.³²

³¹ White, s.111

³² Nurdan Gürbilek, Vitrinde Yaşamak 1980’lerin Kültürel İklimi 8. Basım (İstanbul: Metis Yay., 2016) s.25-26

Öte yandan, 70'li yıllarda kapitalizm ve modernleşme ikiliği, tüm dünyada eş zamanlı olarak belirmeye başlamış, buna bağlı olarak yeni bir toplumsal zemin oluşmuştur. Cumhuriyetin de modernleşme projelerinden biri olan sanayileşme planlamaları, Türkiye'nin sosyokültürel ve ekonomik düzeyini dış dünya ile eşitleyebilecek seviyeye ulaştırmak için önemli bir adım olarak düşünülmüştür. Bu projeye dayanan politik süreç içerisinde başa gelen iktidarlar, Türkiye ekonomisinin altyapısına yönelik farklı ideolojilerde çıkar yollar aramıştır.

Türkiye'nin 1970'li yıllarındaki sosyoekonomik yaşamı derinden etkileyen olaylardan kısaca söz etmek gerekirse;

- 1974 Kıbrıs harekâtı ve ABD ilişkilerinin sarsılması.
- 1963 yılında kazanılan grev hakkı ve sendikalaşmaların 1971'deki öğrenci hareketleri dolayısıyla etkisizleştirme kararı.
- Dış göçün 70'lerin başına kadar hızla artışı. Ancak Avrupa'daki ekonomik çalkantı sebebiyle 70'lerin ortalarında göç hareketliliğinin durulması.
- Kentleşme ve istihdama dayalı nüfus artış hızı.
- Gecekondulaşma
- Sanayileşmenin ithal ikame uygulaması sonucu gerilemeye başlaması.³³

1950'lerle birlikte Demokrat Parti, ticarî kalkınma politikalarıyla siyasî konumunu da sağlamlaştırmış, buna ek olarak sermaye sahipleri, siyasî çıkarlara ilişkin tarım ve ticaret yapılanmalarını devlet desteği ile birlikte harekete geçirmiştir. 60'lı ve 70'li yıllardaki siyasi ortama bakıldığında, diğer muhalefet partilerinin kendi içinde alternatif çözüm arayışlarını denediği görülmüştür. 1961'de Türkiye İşçi Partisi'nin (TİP) kurulumuyla ortaya çıkan toplumsal görüşü, dönemin siyasi gruplarının söylemine de tesir eder. TİP'in benimsediği halkçı duruşu, özellikle Cumhuriyet Halk Partisi için (CHP), toplumla ilişkisini yeniden yapılandırmaya sokacak yeni bir tavır arayışına sokmuştur. Bu etkileşimin getirdiği sonuçla CHP de, sırtını halka yaslayan sosyalist düşünce yapısı ile hareket etmeye başlamıştır. Ancak, 1966'ya kadar süren denge politikaları, Atatürk'ün kurmuş olduğu CHP'nin muhafazakâr cephesi için bir tehdit olarak algılanmış, sonunda da CHP, bu muhafazakâr tarafıyla bölünmeye gitmiştir. Bu sebeple, halka kucak açan, yani "halktan" bir lider çıkarma girişimi,

³³Fikret Şenses, "Zor Yıllarda Sanayileşme: 1970'li Yıllarda Türkiye Deneyimi", Modernizmin Yansımaları: 70'li Yıllarda Türkiye, R. Funda Barbaros, Erik Jan Zürcher (hızl.), (Ankara: Efil Yay., 2014), s. 49

60'ların ortalarında CHP söylevinde dilini değiştirerek, "Ortanın Solu" olarak yeni bir duruş göstermeye çalışmıştır.³⁴

1972'de Bülent Ecevit, CHP'de genel başkan olduktan sonra "Ortanın Solu" tabiri de partinin sloganı haline dönüşür. Ecevit, sosyalizmin pragmatik düşünce yapısını savunarak, CHP'nin siyasi modelini "devrimcilik" kimliği ile karakterize etmeyi amaçlamıştır. Köylü hakları ve sömürüye karşı mücadeleyi hedef almış, halkın (köylünün, işçinin) emeğinin görünür kılınması için daha başka sloganlarla da partinin tavrını keskinleştirmiştir. Böylelikle, bu çalkantılı dönem içerisinde *toprak işleyenin, su kullananın* ifadesi, Bülent Ecevit'in hem demokratik, hem de sosyalist savının altını çizmiştir. Aslında, CHP'nin halkla kurduğu siyasi ilişkisi için bir "ölçü" arayışı olmuştur bu aynı zamanda. Ecevit, köylüyü arkasına alan "aydın" düşünce modeliyle Atatürk'ün sömürü politikalarına karşı tutumunu da hatırlatmayı amaçlamıştır. Ecevit'in bu tavrında ısrarcı kalmasının nedenlerinden biri de, muhafazakârların kendisine yönelik komünizm yanlılığı suçlamalarına nihai bir cevap vermek olmuştur.³⁵ Bununla birlikte, sosyalizm ve muhafazakârlar arasındaki denge politikaları tıpkı siyasi atmosferde olduğu gibi, kadın hareketlerinin kendi içinde de bir yön arayışına girilmesine neden olmuştur.

Sosyalist tavrın belirginleşmesiyle kadın örgütlenmelerindeki faaliyetler artmış ve vakıflar kurulmaya başlanmıştır. Örneğin, TKP'nin (Türkiye Komünist Partisi) desteği ile kadın örgütlenmeleri desteklenmiş, partinin içinden seçilen üye kadınların girişimleri sonucunda (o dönem içinde tartışmalı da olsa) İKD (İlerici Kadınlar Derneği) kurulmuştur. Kadın emeği ve kadının sınıfsal konumu açısından esaslı bir bakış çizen İKD üyesi sosyalist kadınlar, daha sonrasında toplumsal cinsiyet meselesine uzak kalmalarıyla eleştirilmiştir. Ardından 80 darbesiyle birlikte İKD'nin kemik kadrosu yurtdışına gitmek durumunda kalmıştır.³⁶

Sonuç olarak, Türkiye ve gelişmekte olan birçok ülke, 50'li yıllarda başlayan dış sermaye ve kalkınma politikalarını 70'li yıllarda da devam ettirmeyi amaçlamış, ancak istihdam düzensizliği ve gelir eşitsizliği gibi kısıtlamaların, 60'larda vaat edilen işçi haklarına yönelik yürütmeleri ihmalkârlığa götürdüğü fark edilmiştir. Bir gelir beklentisi olarak köylünün kente göç etmesiyle birlikte, Türkiye'deki sınıfsal sorunlar ve hak talepleri kadının konumu da tetiklenmiştir. Böylece, 1970-80 yılları arasında kadın hakları mücadelesi dönemin politik

³⁴Bora, s.579

³⁵Bora, s.580

³⁶ Feyda Sayan Cengiz, "Türkiye'de 1980 Sonrası Feminist Hareket" Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları Eşitsizlikler Mücadeleler Kazanımlar Hülya Durudoğan, Fatoş Gökşen, Bertil Emrah Oder, Deniz Yüksek (drl.) 2. Basım, (İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2014) s.113-115

tavırları içinde kendi yönünü çizmeye çalışsa da, kadının sınıfsal konumu daima tartışmanın öznesi olarak yer almıştır.

2.4.1. Kadına Yönelik Eğitim ve İstihdam Yapılandırmaları

1950’lerde Türkiye’de uygulanan kapitalist emek piyasasıyla birlikte, kadının konumu da değişmiş, kent hayatındaki adaptasyonu özellikle eğitimsel ve dinî düzeye yoğunlaştırılmıştır. Eğitime entegre edilen siyasî hareketlerden ilki; İmam Hatip okulları ve Kuran kurslarının ciddi oranda yaygınlaşması olmuştur. İmam Hatip okullarının artış maksadıyla ilişkili olarak dindar nüfusu yoğunlaştırma eğilimi, 1970’lere kadar yansımış ve sonrasında kadın istihdamı açısından da büyük sorunların doğmasına neden olmuştur. 1970’lerde kız çocukları İmam Hatip okullarına yöneltilmiş, 80’lerdeki Özal iktidarlığına gelindiğinde ise kız öğrencilerinin bu okullardaki sayısı erkek öğrencileri önemli ölçüde geçmiştir. Çiğdem Kağıtçıbaşı, bu durumu 1975’te mevzu bahis olan zorunlu eğitim sisteminin 1997’ye kadar ertelenmesindeki en önemli sebeplerden biri olarak kaydetmektedir. Ayrıca bu okullara sağlanan ekonomik desteklerin bireyin istihdam alanındaki koşulları üzerinde gerici bir rol oynadığının da altını çizer. 1950’lerden 80’lere kadar ki süreçte İmam Hatip liselerinin hangi hükümet devrinde olursa olsun giderek artış göstermesi de dikkat çeken bir diğer noktadır.³⁷

Öte yandan, Türkiye’de kadın istihdam oranlarındaki dalgalanmalar, yine 1950’leri kapsayan dönemden itibaren kapitalist ilişkilerin hız kazanmasıyla paralel gitmiştir. Bu üretim biçiminin değişmesiyle tarımda gözle görülür bir düşüş yaşanmış, kadının tarım işgücüne olan katılımı da eş zamanlı olarak azalmaya başlamıştır. Diğer taraftan kentteki iş bulma eğilimi, kadının konumunu da modern yaşam içinde yeniden sınırlandırmıştır. Kadınların ev içi işlerle ilgilenmesi, çocuk ve bakım ihtiyaçları vb. işler kadının asıl sorumluluğu olarak yeniden tanımlanmıştır. Elveren’e göre, Türkiye’de kadınların işgücüne katılım oranlarındaki bu düşüş, tarımsal üretimin azalmasıyla doğrudan bağlantılıdır.³⁸

Buna karşılık küçük ölçekli tarımsal faaliyetler, geleneksel aile içi üretim rolleriyle özdeşleştirilerek aile işletmelerinin de önemli bir parçası haline gelmiştir. Bu nedenle, geleneksel işbölümü rollerine bağlı olarak fabrikalarda çalışan işçi kadınlarının yanı sıra, tarımda çalışan işçi kadınların emeği de bir o kadar sömürü içinde olduğu söylenebilir. Tarımda, kadın ve erkeğin işbölümü gelenekçi ayrıştırmayla düzenlenmekte, çoğunlukla

³⁷ Çiğdem Kağıtçıbaşı “Türkiye’de Kadın ve Eğitim” Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları Eşitsizlikler Mücadeleler Kazanımlar Hülya Durudoğan, Fatoş Gökşen, Bertil Emrah Oder, Deniz Yüksek (drl.) 2. Basım, (İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2014), s.17-19

³⁸ Adem Yavuz Elveren Türkiye’de Refah Devleti ve Kadın, 2. Basım (İstanbul: İletişim Yay. 2017), s.108

erkeğin payına düşen tarım işleri olurken, kadınlar hem erkeklerle birlikte üretime katılmakta, hem de aile içi emeğin rollerini yeniden üreterek süregelen döngüyü sağlamaktadır.³⁹

2.4.2. Feminist Bakışta Beden ve Emek Tartışmaları

1950'lerin sonuna doğru Prof. Dr. Hamide Topçuoğlu, ilk defa kadınların istihdam alanındaki statüsüne ilişkin çalışmayı yapmıştır. Diğer bir feminist yazar Mine Tan ve Hamide Topçuoğlu, kadınların ataerki kapitalist alandaki konumlarını incelemiş, kadın emeği okumalarına ışık tutmuşlardır. Bir çalışma alanı olarak, kadının çalışma koşulları ve karşılıklı emeğin aile gelirine olan katkısını incelemiştirler. Öte yandan Topçuoğlu'nun diğer bir çalışması da, 1975 yılında düzenlenen bir kongrede ele aldığı tarihsel süreçte kadının ekonomik sorunları bağlamında değişen demografik özellikleridir.⁴⁰

Yıldız Ecevit yukarıda sözü edilen çalışmaların harici olarak, diğer kadın çalışmaları sayısında aktif bir üretim olmadığına vurgu yapar. Ayrıca, kadının sınıfsal konumu üzerinde yapılan çalışmaların akademinin farklı alanlarında yeterince ele alınmadığına da dikkat çeker. Ona göre, 1950'lerden günümüze kadar ki süreçte, kadınların sanayi alanındaki çalışma koşullarının yalnızca kadın çalışmaları içinde sınırlı kalması kadın meselesinin anlaşılabilmesi anlamında ciddi ölçüde yetersizdir. Feminist bakış odağında yapılan antropolojik, sosyolojik, etnografik, alanlardaki araştırmalar, ancak 1980'lerden sonra sözü edilebilecek bir noktaya ulaşabilmiştir. Ecevit'in 1990 ve 2000 yılları arasındaki döneme yoğunlaşmasının asıl nedeni, kadın emeğinin farklı başlıklarla tartışmaya açıldığı sürece işaret etmesidir. Örneğin, Gülnur Acar Savran, Sibel Kalaycıoğlu, Gül Özyeğin ve Aksu Bora 1990'lardan itibaren ev içi alandaki kadın emeğinin görünümü üzerine çalışmalar üretmiş, beden-emek ilişkisi üzerinden kadının sınıfsal konumunu tartışmışlardır.⁴¹

Diğer taraftan 2000'lere doğru, kadının kırsal ve kentsel mekânlardaki istihdam oranları ve tarımsal emek gücünün ataerkillik otoritesindeki konumunu ele alan çalışmalar ön plana çıkmıştır. Kadın emeği sorununun yalnızca istihdamdaki ayrıştırmalar yoluyla çözülemeyeceğini düşünenlerin başında Deniz Kandiyoti, Mehmet Ecevit, Atakan Büker vb. olmakla birlikte, bu yazarlar çoğunlukla sosyolojik araştırmalara başvurarak toplumsal yapıya ayrıca dikkat çekmişlerdir.

³⁹ Candan, Günel. s. 94-95

⁴⁰Yıldız Ecevit, "Türkiye'de Kadın Emeği Konulu Çalışmaların Feminist Tarihçesi" Birkaç Arpa Boyu... 21. Yüzyıla Girerken Türkiyede Feminist Çalışmalar Serpil Sancar (drl.), (İstanbul: Koç Üniversitesi Yay., 2011) s.125

⁴¹ Ecevit, s. 131-137

Buna ek olarak, kadınlık durumuna ontolojik bir yaklaşım getiren Zeynep Direk, *Simone De Beauvoir: Abjeksiyon ve Eros Etiği* makalesinde Beauvoir'ın "eşitlik arayışına" bir cevap bulmaya çalışır. Bu arayışta izini sürdüğü yol kadının tarihsel ve kültürel üretim pratiklerinin nasıl koşullandırıldığıdır. Direk, Simone de Beauvoir'ın *İkinci Cins* eserine başvurarak, hem ontolojik, hem de felsefi düşünceyle kadın rolünün eril bakıştaki "kutsal" görünümüne karşı; "...geleneksel kadınlık değerlerinin yüceltilmesi ile kadının değersizleştirilmesi ve aşağılanması bir madalyonun iki yüzü gibidir."⁴² benzetmesini yapar. Bu şekilde, eril bakışta kadın emeğine atfedilen değerlerin "asıl yüzünü" ortaya koymaya çalışır.

Feminist bakışta, kadın emeğinin değişen konumu ve kullanım değerinin sorgulanmasında günümüzde birçok alanın bu konuda çalışmalar ürettiği görülmektedir. Kadın emeğinin feminizmle ilişkili olarak daha önce de bahsedildiği gibi sosyolojik, antropolojik ve felsefi alanda diyalektik bir analizin kurulabilmesi emeğin görünümü ve çözüm pratikleri açısından oldukça önemli bir noktadır. Bu nedenle, çalışmanın bu bölümünde beden-emek tartışmalarının farklı alanlardaki üretim tarzları tarihsel odakta ortaya konulmuştur.

2.5.Kadın Hareketlerini 'İşçi' Kimliği Odağında Yeniden Değerlendirme

Türkiye'de kadın hareketlerinin nasıl bir yol izlediğini analiz edebilmek için öncesinde Türkiye'deki feminizm furusına şu iki soruyu sormak gerekir: Kadının istihdama atılımı, onun *özgürlüğü* anlamında gerçekten bir çözüm üretmiş midir? Yoksa kapitalist güçlerin işbirliği üzerinden kurguladığı bir temsil projesinden mi ibarettir?

Tarihte kadının sınıf politikalarıyla mücadelesi, esasında kölelik mücadeleleriyle başlamış, örneğin; 19.yy'da İngiltere'de yaygınlaşan sanayileşmeyle birlikte kadının sınıfsal kimliğine yönelik tanımlamalar ortaya çıkmıştır. Kadının esas görevinin altını çizen, ancak sermayedeki varlığının da önemini vurgulayan propagandalar üretilerek kadınlar çalışmaya çağırılmıştır:

"Sanayileşmenin bir yan ürünü olan kadınlık ideolojisi, yeni kadın dergileri ve romanlar vasıtasıyla popülerleştirilip yaygınlaştırılırken beyaz kadınlar üretici çalışma alanlarından tamamen kopartıldı. Endüstriyel kapitalizmin ev ile kamu ekonomisini birbirinden ayırmasıyla kadın hiçbir zaman olmadığı kadar aşağı görülmeye başlandı. Hâkim

⁴² Zeynep Direk, "Simone De Beauvoir: Abjeksiyon ve Eros Etiği", Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları Eşitsizlikler Mücadeleler Kazanımlar Hülya Durudoğan, Fatoş Gökşen, Bertil Emrah Oder, Deniz Yüksek (drl.), 2. Basım, (İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2014), s.58

olan propagandayla kadın, anne ve ev kadını ile eş anlamlı hale geldi ve hem anne hem de ev kadını öldürücü aşâğılık damgasını taşıdı."⁴³

Yukarıdaki tarihsel tanımlamadan yola çıkarak, kadının cinsiyet rolüne bağılı işgücünün, ait olduğı alanla özdeşleştirilerek *doğal* olanı unutmaması üzerindeki düzenlemeler günümüzün cinsiyetçi bakışıyla hala tekrarlanmaktadır.

Butler'ın ifade ettiğı gibi, kadını kategorize eden ideolojik temsil stratejileri zaman zaman gerçekleri gösterebildiğı gibi, diğere taraftan çarpıtmaya da müsait bir dildir.⁴⁴ Butler'ın temsil stratejisinden kastının ne olduğı, Türkiye'deki 80'li yılların feminizmin kadın özgürleşmesi olarak attığı çığılık üzerinden de okunabilir. Siyasî hak taleplerinin ya da istihdam alanlarının genişlemesine yönelik yaptırımlar kadını bulunduğı konumdan daha farklı bir yere taşımadığı günümüzde de görülebilmektedir. II. Meşrutiyet'teki kadın hareketleri tarihinden yola çıkarak, kadınların ne istediğı, gelişen endüstrileşmeyle birlikte ise günümüzde neye dönüştükleri politik stratejilerin bir sonucu olduğı kanısına varılabilir.

Türkiye'de Feminizm, II. Meşrutiyet yıllarında bir zemin hazırlamış, dünyada eş zamanlı olarak örgütlenen kadın dayanışmalarının etkisiyle de tartışmalı bir atmosferde gelişim göstermeye çalışmıştır. Esasında tüm taleplerini Batı'nın burjuva ideallerinden alan bir takım sözde feministler, Türkiye'de feminizmin oluşturduğu algıyı tarihsel anlamından da saptırmıştır. (kaynak bildir) Batı'nın burjuva idealleriyle hareket eden feministler, ekonomik *özgürlüğü* feminizm algısıyla çarpıtarak, sermaye güçlerinin çıkarına yönelik propagandalar üretmiştir. Bu dönemde, sosyalist düşünce yayın organlarından biri olan *Aydınlık* dergisi bu yanlış bilinçlendirmenin farkına varmış, kadının asıl sorununu toplumun zihninde aydınlatmaya çalışmıştır. *Aydınlık* dergisi, Türkiye'de II. Meşrutiyetle birlikte yükselen feminizm hareketini sınıfsal açıdan eleştirerek, kadının işgücüne atılmasının bir özgürlük deneyimi kazandırmayacağını öngörmüştür. Yani, sermaye güçlerinin var olduğı bir yerde kadın özgürlüğünün mümkün olmadığına vurgu yapmıştır.⁴⁵

"1980 sonrası ortaya çıkan feminist hareketin öncüleri daha önce sol örgütlerde örgütlü olan kadınlardır. Dolayısıyla ilk hesaplaşmayı da sol örgütler içindeki cinsiyetçi ve hiyerarşik örgütlenme modeliyle yapmışlardır. Sol hareketin katı hiyerarşik yapısını ve bu yapı içinde kadınların konumunu eleştirip bağımsız bir kadın hareketinin oluşması gerektiğini

⁴³Angela Y. Davis, Kadınlar, Irk ve Sınıf, (çev.), Selda Arıt, 1. Basım, (Ankara: Heretik Yay., 2019), s. 18

⁴⁴Judith Butler, Cinsiyet Belası Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi. (çev.), Başak Ertür, 6. Basım, (İstanbul: Metis Yay., 2018), s.43

⁴⁵Toprak, 2017 s.96

savunmuşlardır. Bu kadınların yolun başında en önem verdikleri konu tamamen yeni ve feminist bir örgütlenme modelinin kurulması ve bu örgütlenmenin sol örgütlenmeden farklı olarak anti-hiyerarşik olması gerekliliğidir.”⁴⁶

1950’li yıllar Türkiye’inde ise, siyasi partilerde çalışan kadınlar kadın sorunu bağlamında örgütlenmişlerse de, sosyalist düşünce temelinde kadın sorunu, kapitalist politikaların da küreselleşmesi sebebiyle, ancak 1970’lere gelindiğinde gündem kazanabilmiştir. 1980’lere gelindiğinde ise, artık kadınlar bağımsız olarak hareket etmeye başlamış, buna yönelik olarak da farklı düşünce pratikleri dâhilinde örgütlenebilmişlerdir. Ayrıca, 80’li yıllar ve sonraki dönemi kapsayan süreç bağlamında sosyalizmin, kadın örgütlenmeleri odağında cinsiyet ve eşitlik sorununa yeni bir kapı araladığı da söylenebilir.⁴⁷

Chris Harman kapitalist sömürü ilişkilerine yönelik mücadeleye cinsiyetçi bakışla yaklaşan bir takım gruba karşı şöyle bir cevapta bulunur;

“Ezilmişlik sınıfı toplumun bir ürünüdür. Sınıflı topluma karşı çıkmanın tek etkili yolu ezilen çeşitli grupların ayrı ya da izole olmuş mücadeleleri değil, işçi sınıfının birleşik mücadelesidir. Bu hiç de “kadınlar erkekleri izler” anlamına gelmemektedir. Mücadelenin en önünde olan grup bazen çoğunluğu kadın, bazen çoğunluğu erkek, bazen de tamamen karışık bir grup olacaktır.”⁴⁸

Harman’ın bu görüşü çerçevesinde, kadının hiyerarşik yapılandırmanın bir ürünü olan “cinsiyet” kalıplarından sıyrılması, sınıfsal konumda aynı kimliği paylaştığı diğer bireylerle birlikte verdiği eşitlik mücadelesinin daha da kuvvetli bir mertebeye dönüşeceği düşünülmektedir.

⁴⁶ Esen Özdemir, “Türkiye Feminist Hareket/Örgütlenme Tarihi” Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları Feryal Saygılıgil (hızl.) 1. Basım (Ankara: Dipnot Yay., 2016), s.300

⁴⁷Serpil Çakır, “Osmanlı Kadın Hareketi: Yirminci Yüzyılın Başında Kadınların Hak Mücadelesi” Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları Eşitsizlikler Mücadeleler Kazanımlar Hülya Durudoğan, Fatoş Gökşen, Bertil Emrah Oder, Deniz Yüksekler (dr.) 2. Basım, (İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2014), s.103

⁴⁸Chris Harman Kadınların Kurtuluşu ve Sosyalizm (çev.), Çiğdem Özbaş,1. Basım, (İstanbul: Sosyalist İşçi Yay., 1995), s.40

2.6.Emek Sömürüsünde Bir Ayrım: *Duygusal Emek ve Duygu İşi*

Duygusal emek ve duygu işi, sınıfsal bağlamda kadının duygu yapısının eril bakışta nasıl sınıflandırıldığı ve buna bağlı olarak her iki emek türünün de ayrıştırılması gerektiğine dikkat çekmektedir.

Hochschild, duygusal emek/duygu işi kavramlarını, emek sömürüsü ve cinsiyete dayalı emek sömürüsü olarak ikiye ayırmaktadır. Ona göre duygusal emek, bir değişim değerine sahip, tıpkı emek gibi belli bir gelir karşılığında meta olarak satılmaktadır. Duygu işi ise, yalnızca kadına yüklenen ve karşılıksız bir emeğin ürünü olan (sadece kullanım değeri olan) bir emek biçimi olarak kullanılmaktadır Her iki emek biçiminin cinsiyete göre ayrıştırıldığı nokta ise, duygusal emeğin kullanım alanının kamusal/özel alan üzerinden de üretilebilir olmasıdır. Erkek veya kadın ayırmaksızın bireyin bir işçi olarak göstermiş olduğu sabır, anlayış, gülyüzlülük, iletişim becerisi ve üretim kârına dokunan her türlü duygu üretiminin duygusal emek olduğu söylenebilir. Buna karşın duygusal iş, cinsiyete dayalı işbölümüyle çevrelenen eril sermaye alanındaki eşitsizliğe dayalı olarak çoğunlukla aile ilişkileri ve anne-çocuk arasındaki vazifelerinin unutulmamasına yönelik bir düzene işaret etmektedir.⁴⁹

Yukarıda belirtilen duygu işi tanımlamasına benzer bir yaklaşımı Betül Urhan getirir. Urhan, kadının emeğinin sermaye alanında nasıl ve hangi koşullarda kurgulandığına değinir. Ona göre, cinsiyete dayalı emek gücü, (Foucault'un savından da yola çıkarak) kadının anatomisiyle örtüştürülür. Bu duygu bölümüne dayalı cinsiyet ayrımı, sermaye alanında kadının emeğini sınırlayan/dışlayan (nesneleştiren) bir yapı kurarken, erkeği ise bu kıstasta sermaye alanının öznesi olarak konumlandırmaktadır.⁵⁰

Diğer bir tabirle “duygu işi”, biyolojik kimlik üzerinde üretilen değerın kültürel bir ürünü olarak ortaya çıkmaktadır. Eril otoritenin kamusal ve özel alanda kadın üzerine kurguladığı bu “duygu yasaları” nedeniyle, kadınların asıl ihtiyaçları, hissiyatları ve kendi talepleri üzerinde bir yabancılaşma yaşamaktadırlar. Örneğin, Berktaş'ın yorumu, yukarıda belirtilenler açısından önemli görülmektedir;

“İşçinin, gelişen kapitalizm içinde emeğinin ürününden koparılarak şeyleştirilmesi, yabancılaşma biçimini alır. Ama özerklikten ve kendi yaşamları ve bedenleri üzerinde söz

⁴⁹Helen Colley, s.288

⁵⁰Urhan, s. 129

sahibi olanağından yoksun bırakılan kadınlar, kendi bedenlerine bile yabancılaştıklarından, söz konusu yabancılaşmayı daha da yoğun bir biçimde yaşarlar. “⁵¹

Kadının üretim alanında yükselebilmesine karşı erkek egemen ideolojisinin nasıl bir engel oluşturduğu kadının duygu yapısının politikleştirilmesiyle de anlaşılmaktadır. Bu nedenle, kadının istihdam alanında var olabilmesi çoğu zaman bir zorunluluk biçimi olarak görülmekte, erkeğin kamusal mekânda kurduğu aidiyet, Berktaş'ın da belirttiği gibi yaşadıkları yabancılaşma sebebiyle içselleştirilmektedir.

Oysaki Connell'in de belirttiği gibi, toplumsal cinsiyet rollerinin insanın biyolojik kimliği ile örtüşebilecek hiçbir benzerliği yoktur.⁵² Tıpkı diğer rol dağılımlarında olduğu gibi, toplumsal bir bakışın bir ürünü olan duygu işinin de cinsiyet üzerinde kurgulanması, kadın emeğinin kullanım alanlarını sınırlamaktan öteye geçmez. Dolayısıyla, kültürel anlamda kadınlık ve erkeklik tanımlamalarının kadının kas gücüne olan yaklaşımı onun üretim alanındaki varlığının nasıl sömürüldüğünü ortaya koymaktadır.

Bununla ilişkili olarak, tıpkı daha önce sınıfsal konum üzerinden tanımlanmış olduğu gibi, duygu işi ve duygusal emek üzerinden de bir ayırım yapılacak olursa; işçi erkeğin emeği ve duygusal emeği sömürülürken, aynı sınıfa mensup olan kadınlar, her iki emek tarzının da sömürsüyle karşı karşıya kalmaktadır. Üstelik bu sömürü biçimi ev içi alanda da devam etmektedir. Kültürel anlamda her iki emek biçiminin de birbirinden ayrılması gerektiği ve toplumsal cinsiyet rollerinin nasıl düzenlendiğini görünür kılabilmek anlamında her iki kavram da önemsenmektedir.

⁵¹Fatmagül Berktaş, *Tarihin Cinsiyeti*, 6. Basım, (İstanbul: Metis Yay., 2018), s.36

⁵²R.W. Connell, *Erkeklikler*, Nagihan Konukçu (çev.), 1. Basım, (Ankara: Phoenix Yay., 2019), s.144

3. 2000 ÖNCESİ TÜRK SİNEMASINDA SINIFSAK BAĞLAMDA İŞÇİ KADININ GÖRÜNÜMÜ

2000 öncesi Türk sinemasında kadın emeğinin görünümü çoğunlukla sınıfsal konumu cinsiyetler üzerinden simgeleyen meslekler üzerinden kurgulanmıştır. Bu sınıflandırma biçimleri, modern (ideal) kadın tiplerinde sıkça karşılaşılan öğretmenlik ya da memuriyelik gibi kadının toplumsal konumuna yönelik anlatılar sunmuştur. Bu bölümde ise, 2000 öncesi Türk sinemasında kadının sınıfsal konumunun bir modernleşme çabası olarak öne çıkarıldığı, kadının ekonomik kaygıları ve toplumsal gerçekliğini ortaya koyan “işçi” kimliğinin perde arkasına itildiği tartışılacaktır.

3.1.1970’lerde Türk Filmlerinde İşçi Sınıfı ve Sınıf Söylemi

Türk sinemasında işçi hikâyelerinin alt yapısı, 1950’lerden itibaren feodalizmden kapitalizme geçişle birlikte ortaya çıkan geleneksellik-modernlik arasındaki sınıfsal çatışmaların zeminine oturtulmuştur. Özellikle 1970’lere kadar sınıfsal farklılıklar, çoğu zaman kapitalist vaatlerle köyden kente gelen işçinin yaşam mücadelesi ve buna bağlı kimliksel sancılarının ekseninde ele alınmıştır. Ancak bu işçi anlatıları, iktisadî bir soruna işaret etmemiş, geleneksellik-modernlik arasındaki soruna yoğunlaşmıştır. Gerek sansür politikaları, gerekse melodram formatının dışına çıkamama, işçi ve sınıf sorununun geri planda bırakılmasına veya tema bakımından saptırılmasına neden olmuştur.

1960’lardan 70’lere kadarki dönemde, Yılmaz Güney, Şerif Gören, Erden Kral, Halit Refiğ, Zeki Ökten, Ertem Göreç ve Lütfi Akad gibi yönetmenler işçinin sınıfsal sorunlarına girmeye çalıştıysa da politik merceklerini örten sansür nedeniyle filmlerinin anlatı yapısı sınıfsal söylem açısından yetersiz kalmıştır. Yoksulluğun toplumsal bir sorun olarak algılanışı kader ya da olağanlıkla biçimlendirilmiş, seyir bilincinin işçi sorununa eğilimi tam anlamıyla gerçekleşmemiştir. Bu nedenle, Türk sinemasında tek bir yoksul tipinden bahsedebilmek mümkün değildir.⁵³ Sınıf temalı filmlerin geride bırakılmasına bir diğer sebep olarak, 1940’ların sonlarına kadar süren yabancı film ithalatına eğilim gösterilmesi ve 1950’lerle birlikte yerel film üretimlerinin belirmeye başlamasıyla Türk melodram kuşağının ortaya çıkması gösterilebilir. Bu dönem aralığında melodramların küreselleşmesi, toplumsal sorunlardan uzaklaşmanın öncül sebepleri arasında sayılmaktadır.⁵⁴ 1965-70 yıllarına

⁵³ Hilmi Maktav, Türk Sinemasında Tarih ve Siyaset, 1.Basım, (İstanbul: Agora Yay., 2013) s.149-155

⁵⁴ Derya Çetin, “1970’lerde Sinema Endüstrileri ve Yeşilçam Krizi”, 1. Basım, Modernizm Yansımaları: 70’li Yıllarda Türkiye, Ankara: Efil Yay., 2014), s.303

gelindiğinde ise, Türk sinemasında yoksulluk sorunu örneğin Lütü Akad filmlerinde net bir görünüm elde etmeye başlamıştır.⁵⁵

Filmsel üslupta gizlenme biçimlerini, kendi çalışmalarında da kapsamlı biçimde analiz eden Akbal Sualp'e göre sınıf ilişkileri, modern/geleneksel ve köylü/kentli gibi kılıflarla maskelenerek sağlanmaktadır.⁵⁶ Yani dönemin öykülerindeki benzerlikler ve tutarlılıklar, yukarıda da sözü edildiği gibi perde arkasına itilen temel sorunlara dayanmaktadır. Hikâyeler tek düze biçimde köyünde işsizleşen karakterin şehre gelişiyile; göç, kimlik ve aidiyet sorunlarıyla mücadelesi üzerinden bir anlatı biçimi sunar. Üretilen filmler, çoğu zaman ekonomik koşulları ikincil konumda göstererek, erkeklerin toplumsal rollerini tehdit eden sorunlara ağırlık vermiştir. Dönemin sansür politikaları da göz önünde bulundurulduğunda görülmektedir ki; sınıfsal meseleler daraltılmış toplumsal gerçekliğin arka planında belli belirsiz biçimde var olabilmektedir.

1970'lerde tüm dünyada farklı biçimlerde ortaya çıkan öğrenci ve işçi hareketleri sinema endüstrisi açısından da bir yeni bir devrin kapılarını aramış, bu durum Türkiye'de de yavaş yavaş doğru bir sınıf bilincinin yükselmesine neden olmuştur. Bununla birlikte Türk işçi filmlerinde sınıfsal bir söylem gelişmeye başlasa da çekilen işçi filmleri eril bakışın hâkimiyetinden kurtulamamış, filmlerde sıradan kahramanlar olarak tasvir edilen işçi kimliği erkek karakterler üzerinde konumlandırılmıştır.

3.1.1. İşçi Filmlerinde Emeğin Eril Kurguları: *Alın Teri, Namus, Erkek(lik)*

Sınıf bilincini temsil eden işçi filmlerinde aynı zamanda erkeklik toplumsal bir mesele olarak sunulmaktadır. Tıpkı Türk işçi filmlerinde olduğu gibi, diğer ülkelerin işçi temalı filmlerinde de erkeğin alın terinin aktığı mekân, sınıf bilinci yükseldiği anda bir mücadele alanına dönüşmekte ve çoğu zaman bir erkeklik gösterisiyle birlikte temsil edilmektedir. Bu mücadele alanı, eşitsizliğe karşı direnen, hakkını arayan, eşitsizlikle savaşan sıradan erkeklerin artık kahramanlaşmasına da tanıklık etmektedir.

Elio Petri'nin *İşçi Sınıfı Cennete Gider* (1971) filmi, anlatı yapısı bakımından yukarıda sözü edilenlere örnek olarak gösterilebilir. Bağımsız sinemada eril bakış ile çekilmiş filmlerde ezilenin öznesi genellikle erkek karakterler olmuştur. Emek meselesinin erkeklik meselesiyle özdeşleştirilmesi *İşçi Sınıfı Cennete Gider* filminde açıkça görülebilmektedir. Filmin anlatı

⁵⁵Levent Yaylagül, Türkiye'de Sinema, Toplum ve Siyaset, 1. Basım, (Ankara: Dipnot Yay., 2018), s.27

⁵⁶Zeynep Tül Akbal Sualp, "Mutlu Sınıf Yoktur; Söyle Bunları...", İşçi Filmleri, Öteki Sinemalar. Funda Başaran (haz.), (İstanbul: Yordam Kitap, 2015), s. 224-226.

yapısı, temelde kapitalist çalışma koşulları içinde işçi erkeklerin sınıfsal bilinç elde etmesi ve kadınların açıkça bu bilinçten yoksun kalması üzerine kurulmuştur.

Filmde, ana karakter Lulu'nun baskın erkeklik tavırları işçi kimliği ile diyalektik bir anlam üretmektedir. İşçi erkek kimliği özelinde ekonomik kaygıların erkeklik kaygısını daha çok artırdığı hissedilmektedir. Lulu'nun her alanda cinselliğini yaşamaya çalışması, baskın erkeklik tavrı ve kadınları aşağılama girişimleri bu savı desteklemektedir. Örneğin; aynı sınıftan mensup olduğu sevgilisi Lidia ile girdiği diyalog sınıfsal bilincin cinsiyet ilişkileri içinde nasıl bir anlam ürettiğine dair oldukça çarpıcıdır;

Lulu: *Sanırım ben bir kıç yalayıcıyım.* Lidia: *Benimleyken değil. Neden öyle söylüyorsun?*
Lulu: *Kıç yalayıcı patronun kölesi olan kişi demektir. Patronu kim tanır? Fabrika. Bu işler kuaföründeki gibi yürümez.* Lidia: *İşte bu yüzden fabrikada değil, kuaförde çalışıyorum.* Lulu: *Sizde patron oradadır. Eğer isterse o anda seni kapının önüne koyabilir. Ama fabrikada patron orada değildir. O kendi yerindedir; İsviçre'de, Amerika'da...* Kadın ve erkek işçi arasında geçen bu konuşma cinsiyete dayalı iş bölümüne olan bakışın da nasıl kurgulandığını ortaya koyar.

Filmde dikkat çeken bir diğer nokta, bir sınıf sömürsü olarak kadın karakteri tüketim arzusuyla özdeşleştirmesidir. Filmin anlatısında kadın, tüketimin öznesi-burjuva imgesi olarak (yani sınıf bilincinin olmadığı bir karakter) tanımlanan ve erkeği de üretici-iktidar-baba konumuna taşıyan ideolojik temsiller yoğun biçimde kullanılmıştır. Kadının bilinç yoksunluğu, erkeğin toplumsal mağduriyetini aynı zamanda da seyircide erkek karakterin haklılığını ortaya koyarak çarpık bir anlam üretmektedir.

Lulu Massa örneğinde olduğu gibi, incelenen birçok işçi filminde erkek karakterlerin cinsel iktidarsızlığı kadının sınıfsal arzusunun bir nedeni olarak gözlemlenmiştir. Filmin anlatı yapısında bu bağdaştırmalar, anlam saptırmasından öteye geçmemektedir. Seyir kültüründe erkek, emeğin üreticisi, ancak bu üretimin sınıfsal arzulara karşı kurbanı olarak tasavvur edilmektedir. Doğrudan kadına yetemeyen, kadının “arzuları” yüzünden iktidarını kaybeden erkeğin otoritesizliği olarak görünüm kazanır. Bu tür bir eril emek kurguları, daha önce de dile getirildiği gibi, kurban stratejisiyle seyir bilincinde erkeği kahramanlaştırmaktadır. *Lulu*, son sahneye kadar işçinin yanında olmasa da seyirci ile olan bağını tam anlamıyla koparmaz. Çünkü filmin sonunda, -sınıf bilinci edimiyle- işçi erkeğin ezilmesi yalnızca sistemin sömürü koşullarından değil, aynı zamanda kadının arzularına yetememesi olduğu düşüncesini de ortaya koyar.

Seyircinin bu güçsüzlüğe aşinalık kazanması, kadına olan düşmanlığı da olağanlaştırır. Diğer taraftan kapitalist koşulların sömürsüne maruz kalan erkek karakter, güçsüzlüğün bir aşkınlık belirtisi olduğuna dair mesaj verir.

Nezih Coş'un, *Türk Sineması'nda İşçi* makalesinde de belirttiği gibi, 60'lı yıllar, Türkiye'de işçi haklarının kazanımı ve sınıf bilincinin eylem stratejileriyle birleştiği yıllar olmuştur. Bu dönemde işçi örgütlenmeleri, toplumsal hayatta bir suç gösterisinden sıyrılıp, hak mücadelesiyle yükselince sinemada da yeni bir politik duruş belirmeye başlamıştır. Ancak yönetmenlerin seyir beklentilerini ön planda tutması (Yeşilçam geleneği) ve sansür sınırlamaları, işçi sınıfının sinemadaki görünürlüğüne karşı politik bir tabu olagelmıştır.⁵⁷

1970'li yılların ikinci yarısından itibaren sınıf mücadelesini erkeğin sarsılmaz gururu ve öfkesiyle mitleştiren Yılmaz Güney, Erden Kral, Lütfi Akad, Ertem Göreç ve Zeki Ökten filmleri, feodal sistemden kapitalist sisteme geçiş anlatısı için yeni bir star türü yaratmıştır. Ezilenlerin öznesi olarak *solcu kahramanların* ekonomik kaygılar karşısında namus ve delikanlılık tehditleriyle karşı karşıya kalması bir *direniş* sebebi olarak gösterilmiş, *erkek-işçi* ikiliği birbirini tamamlayacak biçimde karakterize edilmiştir. Birbiriyle iç içe geçmiş bu rol ikiliğinde ekonomik güçsüzlük, eril bakıştaki toplumsal kaygının bir yansıması olarak sembolize edilmiştir.

Yukarıda da belirtildiği gibi, 60'lı yıllarla birlikte toplumsal hayatta mücadeleci bir hareket gösteren işçi sınıfı, Türk sinemasında ancak 70'lere yaklaşıldığında bir ivme kazanabilmiştir. Bu sürece kadar çeşitli melodramlarda işçi karakterlerle karşılaşılsa dahi bu durum, izleyicinin algısında sınıfsal sorunları irdelemeye kapalı bir anlatı türü sunmuştur. 70'li yıllar ise, dünyanın birçok yerinde, kültürel ve siyasî alandaki direnişlerin yükseldiği, Türkiye'de ise bu hareketliliğin etkisi, özellikle sınıfsal bilincin gelişmesiyle ortaya çıkmıştır. Çünkü bu hareketliliğin tesiriyle kazanılan farkındalıklar, hem proleter sınıf bilincini, hem örgütlenme deneyimlerini, hem de kadın hareketlerindeki sosyalist devrimci rolün yerleşmesinde önemli rol oynamıştır.

Bu tarihsel süreçten yola çıkıldığında, Türkiye'de, işçileri "sınıf bilinci" ve "emeğin öznesi" bağlamında ilk olarak sinemadaki yerini alan *Karanlıkta Uyananlar* (1964) filminden söz etmek gerekir.

⁵⁷Nezih Coş. "Türk Sinemasında İşçi", *İşçi Filmleri, Öteki Sinemalar*. Funda Başaran (haz.), (İstanbul: Yordam Kitap, 2015), s. 159-162

Bağımsız sinemanın da bir alt türü olan işçi sineması, tarihsel analizde; emek sömürsü, güvencesizlik, işçi hakları, ücret eşitsizliği gibi sorunları arşınlamayı başarmıştır. Ancak bu filmler çoğu zaman eril bakış üzerinden erkeklerin ezilmişliğini ele alan filmler olmuştur. Eril emek anlatıları açısından uluslararası işçi filmlerine bakıldığında, buradaki örneklerle de bir hayli karşılaşılabilir. Örneğin işçi filmi denildiğinde akla ilk gelen yönetmenlerden biri Ken Loach'tır. Loach sineması, işçilerin gurur yaraları ve hak arayışını daima seyirciye sınıf odaklı sorgulatmalar üzerinden aktarmaya çalışmaktadır. Oysaki hikâyelerinde kadın işçi karakterlere de yer verir. Ancak yoksul kadın karakterler çoğu zaman yan karakter gözükmektedir.

Loach sinemasında seyircinin kendini karakterle özdeşleştirme sınıf bilincine ulaşmanın ilk adımlarından biri olarak sayılmaktadır.⁵⁸ Loach, Marksist bakış açısını karakterin kendi yaşamıyla özdeşleştirmesini ve gündelik yaşamına indirgemesini sağlayarak seyircinin bakışını da bu önceliğe odaklamaya çalışır. Loach'ın bu kişisel felsefesi, ezileni ve emeğin değişim değeri üzerindeki sömürü politikaları, erkek karakterler üzerinden betimlenmektedir. Bu sebeple, filmin sonunda işçinin hakkı olanı alması ve kazandığı sınıf bilinci daima erkek çabasının bir mükâfatı olarak gösterilir. Çünkü Loach için kadın emeğini özne olarak konumlandırmak, farklı bir toplumsal sorun olarak görülmektedir. Loach'ın bu düşüncesinin altında yatan sebep, seyirciyi asıl derdinden yani işçi meselesinden uzaklaştırma kaygısı olduğudur.⁵⁹

Buna rağmen, Loach sinemasında kadın emeğini ele aldığı nadir hikâyelerle de karşılaşılmaktadır. 2016 yılında çekmiş olduğu *I, Daniel Blake*, filminde kadın yoksulluğu karşısında bedenini metaya dönüştürmeyi trajik biçimde ele aldığı görülür. İşçi sınıfına mensup olan bir kadının cinsiyeti üzerinden ödediği bedel, sınıfsal baskı üzerinden sunulmaktadır. Örneğin Katie karakteri filmde, çocuklarına bakabilmek için seks işçiliği yapmaktadır. Burada dikkat çekici olan nokta, kadın cinselliğinin sınıfsal bakış odağında ele alınmasıdır. Bu yöntemle seyirci doğrudan işçi kimliği ile özdeşleşmekte ve sınıfsal sorgu cinsiyet meselesiyle paralel olarak ele alınmaktadır.

⁵⁸Tolga Yalur, "Benim Adım Kes Ken Loach Söyleşileri", Tolga Yalur (der.), 1.Basım , (İstanbul: Agora Yay., 2015), s. XIV

⁵⁹ Yalur, s. XXI

(Karanlıkta Uyananlar)

Türk sineması tarihinin ilk işçi filmi olarak kabul edilen *Karanlıkta Uyananlar*, işçi sınıfının da özne olarak konumlandırıldığı ilk yapımdır. Filmin yönetmenliğini Ertem Göreç üstlenmiş, senaryosu ise Vedat Türkali tarafından yazılmıştır.

Film sınıfsal farklılıkları açığa vurarak, doğrudan işçinin duygu yapısını kendi sınıfsal kültürünün yansıttığı biçimlerle ele almıştır. *Karanlıkta Uyananlar* ilk işçi filmi olmasına rağmen, filmde, kolektif bir sınıf bilinci oluştuğuna dair vurgu yapan söylemleri ve oldukça güçlü diyalogları bulunmaktadır. Örneğin, filmde, işçi dayanışmasının öznesi olan Turgut'un şu sözleri sınıfsal bilinç anlamında oldukça etkileyicidir;

“Köpek gibi korkup titreşeceğinize hele bir sımsıkı tutun birbirinizi, bakın o zaman kimse sizin ekmeğinizle, insanlığınızla oynayabilir mi?”

Karanlıkta Uyananlar, sinemadaki sansür politikaları göz önünde bulundurulduğunda seyir kültürü bakımından hem alışılmışın dışında, hem de tam anlamıyla bir işçi sınıfı mücadelesini ele alan bir yapım olarak tanımlanabilir. Göreç ve Türkali, sol politik görüşlerini filmsel üsluba dönüştürerek, emek sömürsü, kent ve sanayileşme, sınıf bilinci, yoksulluk, grev mücadeleleri ve işçi sınıfının gerçek sorunlarını seyirciye aktarmayı amaçlamışlardır. 1960'lı yıllar Türkiye'sinde hızlı bir artış yaşayan işçi sınıfı, toplumsal hayatta olduğu gibi, Türk sinemasında da eş zamanlı olarak belirmeye başlamış, ancak yine de işçilerin sanatsal alanda görünüm kazanabilmesi kolay olmamıştır. Bu yıllarda sinema ve edebiyatın yoğun biçimde etkilendiği “toplumsal gerçeklik” hikâyeleri, 1960'ların ortalarından itibaren yavaş yavaş köy ve köylülük konularından sıyrılarak, işçi ve emek sorunlarını odağına almaya başlamıştır.⁶⁰

Türk sinemasında “işçi” kimliğini ele alış biçimi başlı başına bir sorun olduğundan, işçi filmlerinin üretiminde gerçeklik ve kurgu çoğunlukla bir arada kullanılmıştır. İşçilerin olduğu filmlerde kimi zaman gerçek işçiler rol almış, kimi zaman da gerçek görüntüler kullanılmıştır. Sınıfsal bir temsil biçimi olarak fabrikalar ise, işçiler için bir mücadele mekânı olarak tasvir edilmiştir. Diğer yandan, işçilerin bilinçsiz bir konumdan sınıf bilincini elde etme yolundaki gelişimi hikâyenin anlatı yapısını oluşturmuştur.⁶¹

⁶⁰ Mehmet Ö. Alkan, “Altmışlı Yıllarda Günlük Hayatın Siyaseti”, Türkiye'nin 1960'lı Yılları. Mete Kaan Kaynar (hzl.). 1. Basım. (İstanbul: İletişim Yay., 2017) s. 936

⁶¹ Maktav, s.274

Nezih Coş, uluslararası işçi filmlerinin üretimi konusundaki ilgisizliğin temel sebebini küresel film endüstrisinin klasik anlatı yapısına bağlar. Coş, ana akım sinemayı ideolojik çıkarların bir kontrol sağlayıcısı olduğu zeminine dayandırarak; "... *Dünyanın tüm kapitalist ülke sinemalarında da görüldüğü gibi, egemen sınıfların tutucu kültür politikaları doğrultusunda ve onların işine yarayacak biçimde uygulanmış olması.*"⁶², geleneksel anlatı yapısındaki kabul politikalarına vurgu yapar. Bunun yanı sıra, Türkiye'de 1961 Anayasası'nın getirisinde işçiye verilen haklarla, sinemada da işçi zihnini seyirciye açan bir kapının aralandığı söylenebilir.

Hilmi Maktav da, Türk sinemasında yoksulluk temsillerini ele aldığı yapıtında, melodram filmlerinde tasvir edilen sınıfsal sorunların toplumsal kaygıyı körüklemeyecek şekilde üretildiğini ifade eder. Buna ek olarak filmlerin söylemi, çoğunlukla dönemin Demokrat Parti'sinin alt sınıfa verdiği vaatlere benzeyen bir anlatı tekniğinde geliştirilerek, seyirciye sınıf atlama hayalini kurdurmayı amaçlar. Bununla ilgili olarak Maktav şu açılımı getirir

"*Herkesin her ân zengin olabileceği, sınıf değiştirebileceği zengin-fakir çatışmasının mutlaka yaşandığı ama eninde sonunda zengin ve fakirin birbiriyle kaynaşacağı bir zihinsel arka plan yarattı.*"⁶³ Bu sayede, seyir kültüründe her toplum ve sınıfta tüm sorunların üstesinden gelebilecek güce (aileye veya aşka) sahip olabileceği algısını yaratmanın olası bir ayaklanmanın önüne geçebilmek açısından strateji biçimi olduğunu ifade eder. Yeşilçam melodramlarında daha çok kadın yıldızların yoksullukla özdeşleştirilmesine dikkat çeken Hilmi Maktav, kadının, toplumdaki karşılığına kolay adapte olunabilecek bir seyir algısı yarattığını da vurgular. Böylelikle kadının var olduğu kapitalist düzendeki konumunun ataerki kültürle olan dengesi de seyir kültüründe daha yalın bir dile bürünmüş olur.⁶⁴

(Maden)

Sınıf bilinci odağında işçi sınıfı mücadelesini ele alan bir diğer yapıtım da Yavuz Özkan'ın yazıp, yönettiği *Maden* filmidir. *Maden*'in Türk sineması tarihi içinde ayrı bir yeri olduğu düşünülmektedir. 1970'li yılların ikinci yarısından itibaren Türk yönetmenlerinin politik yankılarının duyulmaya başlaması, sınıfsal anlatı yapısının da belli bir zemine oturmasını sağlamıştır. Bu sebeple *Maden* filmi, söylem biçimleri ve işçi sınıfının özne olarak konumlandırılması bakımından *sınıf bilincinin* gelişmesinde büyük bir etki göstermiştir.

⁶² Coş, s. 177

⁶³ Maktav, s.149

⁶⁴ Maktav s.150

Maden, sınıf bilincinin öznesi olarak konumlandırılan İlyas karakterinin, sisteme boyun eğen Nurettin ve diğer maden işçilerini bilinçlendirmeye çalışmasını konu almaktadır. Filmin anlatı yapısı ise, işçi sınıfının çalışma koşullarına karşı ayaklanma çıkararak sınıf bilincini vurgulamayı amaçlamaktadır. Ancak çatışma ekseninde filmde yoğun biçimde ataerkil yapı hissedilmekte ve diğer örneklerde altı çizildiği gibi bu filmde de kadın emeğinin görünümü geri planda bırakılmaktadır.

Film, doğrudan sınıfsal çatışmayı erkek işçiler üzerinden vurgular. Tıpkı *İşçi Sınıfı Cennet'e Gider* filmindeki Lulu örneğinde olduğu gibi, emek meselesi Nurettin'in sınıf bilincini kazanma yolculuğu üzerinde kurgulanmıştır. Ancak filmde bir noktaya dikkat çekmek gerekir. Nurettin'in bir panayırda çalışan Halkacı Kadın isimli kadınla olan ilişkisine tanıklık edilir. Nurettin, tek düze evliliğinden sıkılmış, bir heyecan peşine düşmüştür. Bu sebeple tanıştığı Halkacı Kadın'la cinsellik yaşamaya çalışmaktadır. Buna karşın, bir gece Nurettin'in baskıları sonucu gittikleri kulübede kadının bir anda haykırmaya başlaması sınıfın eril tahakkümünü dışa vuran tepkiyle son bulur. Filmin bu sahnesi, Halkacı Kadın ona biçilen kimliğe isyan ederek, aynı zamanda aynı sınıftan mensup olduğu erkeğin "sınıfsal yaralarını" da ortaya koyması bakımından oldukça önemli görülmektedir.

Özetle, işçi filmlerindeki sınıfsal mücadeleler çoğu zaman erkeğin dünyası üzerinde konumlandırılmış, sınıf bilinci ise işçi erkek karakter ile özdeşleştirilmiştir. Ancak diğer taraftan da köy/kent arasındaki sıkışmışlığın krizini yaşayan erkeği aşırılaştırılmış bir üsluba taşımakta da güçlü bir köprü kurar. Bu kahramanlaştırma girişimi ataerki kültürün onaylanması ve seyir bilincini yönlendirmede önemli bir tavidir. Güney'in filmleri de, söylem biçimi olarak sınıfsal sorunun sıradanlaşmış toplumdaki uzak bir anlatı yapısı sunduğu, ancak işçi kimliği, grev hakları, sermaye ilişkileri, sınıf farklılıklarını tanıyabilmek bakımından dönemin üzerinde durulması gereken yapımlardır.

Aşırı öfke patlamaları (eşkıyalık) erkeğin toplumsallığını bir kenara iterek, namus ve delikanlılık tabularının çerçevesinde solcu mücadeleyi sınıf ilişkileri içerisinde odaklaştırarak seyir bilincinde de yine modernliğin karşısındaki erkeğin muhafazakâr duruşunu sergilemektedir. Seyir bilincinin kazandırmış olduğu bakış 70'ler döneminin sonlarına doğru yukarıda da belirtildiği üzere yoğun olarak erkeğin dünyasının bir savaşı olarak yansıtılmıştır.

Yeşilçam melodramlarında karakter üzerinden bir sınıflandırmanın mevcut olduğu bile isteye bir imgeleştirme stratejisidir. Her bir tiplene (ki genellikle klişeleşmiş mekânda, klişeleşmiş tiplene olan ve toplumsal hafızada aşinalık sağlayan) baskın dışavurumlarla

var olduğu sınıfı doğallaştırarak ima eder. Ancak burada saptırıcı olan toplumsal beklentilerin sinema ve seyir ilişkisi bağlamında inşa edilen anlamın kendisi olmaktadır. Bu savı en açık biçimde 1950 ve 60'lı yılların melodram türlerinde görebilmek mümkündür. Toplumsal cinsiyet rollerinin kadın yıldızlarına metaforik biçimlerde yüklenen abartılı ve kırılgan duygu yoğunluğu, bedeni dişilikten arındırarak masum ve saf bir dünyanın içine konumlandırır. Yaratılan kimlik biçimleri karakteristik bir yapıyla mitleştirilir

Yukarıda belirtilen açıklamadan anlaşılacağı gibi, 70'lerin ortalarına kadar Türk Sineması için yoksulluk, ana karakterin sınıfını dekore etmekten öteye geçemeyen, anlam derinliğinden uzak ve aile içi huzura fon olacak biçimde sembolize edilmiştir. Bu şekilde seyir kültüründeki sınıf algısı, duygusal fedakârlıkların kılıfında öyküleştirilerek, alınması gereken dersin sınıf gözetmeksizin iyilik, dürüstlük ve namuslu bir karakterin kazanımları üzerine kurulmuştur. Bir bakıma da bu ısrarcı anlatı kalıplarının, seyirciyi aidiyet hissiyatına odakladığı unutulmamalıdır.

Bu şekilde kadın seyirci zihninde, zaten kendi yaşamının bir parçası olduğu izlenimi uyanmış olacaktır. Basit anlatı türü olarak melodramlarda yoksulluk; sabır, fedakârlık ve namus gibi kutsallaştırılmış tabular, kadının ideal hedefinin gerektirdiği cefalar olarak gösterilir. Kadının bu *stratejik* yolculuğu, ataerkil-kapitalist ilişkilerdeki dengenin de anlaşılabilmesini mümkün kılar.

Melodram kadın karakterinin âşık olduğu zengin/güçlü erkeğe kavuşması, “masumiyetin” sınavı olan tüm cefalarının mükâfatı olarak temsil edilmektedir. Zaten hikâyenin de nihâî amacı budur. Çünkü kadın, hem anlatı temelindeki *görünmeyen* sınıf atlama arzusunu elde etmiş, hem sevdiği adama kavuşmuş, hem de yüce annelik mertebesine ulaşmıştır.⁶⁵ Masumiyet algısıyla inşa edilen tehlikeli bu *pembe masal* yaratımı, seyir kültüründe idealleştirilen kadın hayallerini ortaya çıkarmaktadır. Kadının, asla “zenginlikte” gözü olmadığı koşulu “sınıf atlama arzusu” ona sunulan bir cennet olarak tasvir edilmelidir. Bu stratejiyle kadın karakter, hangi sınıfa mensup olursa olsun, temelde erkek egemen sınıfın daimi nesnesi olarak kalabilecektir. Buna karşın, Raymond Williams, sinema tarihinde (özellikle erken dönemde) klasik anlatı yapılarının aksine erkeğin yoksullaştırıldığı, kadının ise özne konumunda güçlü karakterler olarak rolleştirildiği bir dönem olduğundan da bahsetmektedir.⁶⁶

⁶⁵ Maktav, s.150

⁶⁶ Raymond Williams, *Modernizmin Siyaseti*, Barış Şannan (çev.) 1. Basım (İstanbul: Sel Yay., 2018), s.135

*“Kadına odaklanmanın bir diğer nedeni ise, endüstrileşme sonucu ortaya çıkan iş-ev (kamusal-özel) ayrılığının aile üzerinde yarattığı toplumsal ve simgesel baskıydı. Toplumu ayakta tutan değerlerin yeniden üretildiği birim olan ailede kadın, geleneksel kültürün taşıyıcısı olmakla görevlendirilmişti.”*⁶⁹

1970’lerin melodramlarındaki kadın karakterler için *ideal sınıf* geleneksellik ekseninde ele alınmış ve sınıfsal konum çoğunlukla kadının kamusal alandaki cinsiyet normlarını koruyabilmesiyle sınımlanmaktaydı.⁷⁰ Çünkü kötü (düşmüş) kadın, muhafazakâr otoritede barınamayacak, ya ölecek ya da büyük bir bedel ödeyecekti. Toplumsal statüde cinsiyete dayalı hiyerarşik roller, kadını tek bir beden üzerinde ayrıştırmaktadır.

3.2. Melodram Filmlerinde Tüketimin Öznesi Olarak “Asri Kadın”

Melodramlarda ataerki çitlerin ardında bırakılan kadın, ancak özel alanda erkek hegemonyasının altında var olmaya çalışmaktadır. Erkek zaten ataerki kapitalist sisteminin içinde üretici güç olarak belirlemiştir. Haliyle bu hikâyeler sınıfsal göstergeler içinde kadını daima tüketim odağında konumlandırmış, yani daima üst sınıfı temsil eden, “*asri kadın*” olarak sunmuştur. Bu nedenle eril bakışın ortaya çıkardığı kadınların var olduğu sınıfsal konumları toplumsal rolleriyle doğrudan ilişkili hale getirilmiştir.

Erkeklik krizleri, kadının arzularına yetmeye çalışan bir isyan olarak ortaya çıkmış, erkek karakter gururuyla özdeşleştirilen hegemonik konumunu korumak için mücadele vermek zorunda kalmıştır. Bu isyan biçimleri, erkek karakter için masum bir güç gibi gösterilirken, kadına olan düşmanlaşma da seyir kültüründe bir o kadar artmaktadır. Erkeğin gururu bir yoksulluk mücadelesine dönüşmekte, kadını ise tüketimin merkezinde bilinçsiz bir karakter olarak inşa etmektedir. Bu anlamda Tümay Arslan’ın da söylediği gibi;

*“Yeşilçam erkek filmleri, 70’lere egemen kolektif kaygıyı güçlü bir kurtarıcı-erkek figürüyle yatıştırmaya çalışırken, aynı anda bir eril cinsel kimlik krizini, erilliğin kaybına dair bir korkuyu açığa vurmaktadır.”*⁷¹

Erkek karakterler, daima kontrol mekanizmalarının sahibi, kadını “başına buyruk” bırakmayacak biçimde kurgulanmıştır. Çünkü aksi takdirde ekonomik düzeni kaosa çevirebilecek potansiyele sahip bir tehditle karşı karşıya kalacaktır. Bu açıdan Türkiye’nin

⁶⁹Hasan Akbulut, *Kadına Melodram Yakışır Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri*, (İstanbul: Bağlam Yay., 1. Basım, 2008), s.77-78

⁷⁰Eylem Atakav, *Women and Turkish Cinema Gender Politics Cultural Identity and Representation*, (New York: Routledge Yay., 2013) s.7-4

⁷¹Arslan, s.21

semtlere (sınıflara) bağılı olarak toplumsal rollerini kategorize eden Toprak'ın, Türk kadın tipolojisi⁷², Yeşilçam melodramlarının tiplerleriyle de örtüştüğü görülmüştür.

Toprak'ın semtlerle bağdaştırdığı kadın kimlikleri, sinematik yansımalarda melodram karakterlerindeki karşılığı aşağıdaki gibidir;

<i>Şişli Kadını – Kadıköy Kadını</i>	<i>Zengin/Kentli/Şımarık Kadın Temsilleri</i>
<i>Bayezid Kadını – Edirnekapı Kadını</i>	<i>Göçmen/İşçi Kadın Temsilleri</i>
<i>İdeal Kadın: Ankara Kadını</i>	<i>Öğretmen/Anne/Ev Hanımı Temsilleri</i>
<i>Anadolu- Trakya Kadını</i>	<i>Köylü Kadın/Cefakâr/Anne Temsilleri</i>

Tablo 1.1. Zafer Toprak'ın sınıflandırmış olduğu kadın tiplerinin melodram tiplerle karşılaştırılması.

Yukarıdaki tabloda görüldüğü üzere, Türk melodramlarında aşına olduğumuz kadın karakterleri hiyerarşik toplumsal kimliklerle bağdaştırılmıştır. Hasan Akbulut'un *Kadına Melodram Yakıştır* isimli eserinde bu kimliklerin tansiyonunu nasıl yükseltip alçalttığına dair analizler yapar.

3.3. Sınıf Atlama Arzusu ve Kadınlar Arası Hiyerarşi

Türk melodramlarında erkek egemen bakışıyla üretilen karakterler, kültürel temsillerin de bir ürünü olmuştur. Buna bağılı olarak, temsil biçimleriyle perdede yeniden üretilen toplumsal görevler, kadın ve erkeğin sınıfsal sınırlarını klişe anlatılarla belirlemiştir. Kadın için emek, ev içi hizmete dayalı -doğuştan gelen- bir değer olarak betimlenirken, erkeğin emeği ise üretim ilişkilerine dayalı bir haysiyet meselesi olarak tasvir edilir. Bu nedenle, kadına doğadan gelen kutsal metaforik temsiller, onun duygu yapısını aşırılık üzerinden vurgulayarak doğrudan melodramatik bir konuma taşımaktadır. Diğer taraftan, kadının ev içi emeği, doğrudan ait olduğu mekânın çitlerini de örmüş olur. Yani, melodramatik emek temsilleri, seyircide özel alanı “kadının yeri” olarak içselleştirdiği gibi, toplumsal cinsiyet rollerini de yeniden üretmiş olur. Hasan Akbulut, Yeşilçam'ın bir sınıf göstergesi olarak ev ve kadın temsilleri üzerinde şu şekilde açıklar;

“İç uzam, saygınlığını sürdürerek evin özelliğini/gizliliğini güvenceye alan annedir; ev, dış bir saldırıya ya da meraka karşı içeriği çevreler. Yazar, bu iç uzam içinde de kamusal bir alan bulunduğunu, anneliğin ve aile ilişkilerinin duygusal yapılarına göre de oturma odasının

⁷²Türkiye’de Cumhuriyet’ten sonra kurulmuş olan ayrıntılı sınıfsal kadın temsilleri için bkz. Toprak, s.112-152

kamusal olduğunu belirtir. Özeli giz olmaya başladığı noktada görünmez ve konuşulmaz olan, cinselliğin alanıdır. Bu yönüyle ev, özel alanın, gizli olanın sınırlarını gösterir. Bu ayırım, kamusal/özel alan ayırımını gösterir.⁷³ Akbulut, mekânsal kurguların cinsiyet ayrımlarındaki belirleyici rolüne vurgu yaparken, esasında melodramların sınıfsal konumlarda kurduğu ideolojik söylevini de ortaya koyar.

Yeşilçam filmlerindeki emek ve sermaye ilişkisi yukarıda anlatılanları desteklemektedir. Örneğin; melodramlardaki para gücü, bir taraftan tüm musibetlerin başyken (sermaye alanı), diğer taraftan da erkeği yücelten, iktidara taşıyan bir semboldür.⁷⁴ Bu anlamda, kamusal alanın eril anlatılar üzerinden ayrıştırılması, yani erkek üzerinde aidiyet kurması, aynı zamanda emeğin de eril bir ürün olduğu düşüncesine teşvik eder. Sonuç olarak, emeğin karşılığının ancak eril kamusal alanda alındığı iddia edilebilir. Cinsiyete dayalı emeği sınıflandırma biçimlerinin her biri birbirinin arkasına saklanan temsiller içinde gösterildiği de görülebilmektedir.

Filmlerde karakterlerin arzu yönelimleri çoğu zaman kadın kimliği üzerinden temsil belirlenmektedir. Bu durum, erkek için daha yüzeysel bir ölçüdeyken, kadına yüklenen ihtiras eğilimleri sınıfsal temsillere dair daha derin söylemler üretmektedir. Ekonomik güç, iktidar arzusu ve delikanlılık söylemleri erkek karakter üzerinden anlatılır. Kadına düşen pay böyle bir erkeği “hak edebilmektir.” Sınıf algısı ise bu katmanlarla içe içe geçmiştir. Kadının yoksulluğu, sabrının sonunda zengin bir erkeğe sevdalanması sonucunda arzularına yenik düşmemek kaydıyla mutlaka sona erecektir. Ancak bu sınıf atlama arzusu karakterin hayali olarak gösterilmekten çok, seyirciye bir *ders* formatında sunulur. Böylece toplumsal rolüne ayna tutan kadın karakter, kadınların doğru yolunu da onayacak anlatı kalıbında aktarılır.

Lütfi Akad’ın *Vahşi Çiçek* (1971) filminin anlatı yapısı, burjuva sınıfına mensup olan (aynı zamanda da ekonomik bağımsızlığını aşırılıkla vurgulayan) kadın karakterin sınıfsal kimliği anlamında da önemli ipuçları verir. Bu ipuçlarının çalışma kapsamında şu iki soruyu akla getirir;

- Hikâyede, karakterin ait olduğu sınıf, kadın seyirciye sınıfsal arzuyu yönelten (meretebe) bir dil mi kullanmaktadır?
- Karakterin cinsiyet farklılıklarına ilişkin olarak ekonomik bağımsızlığı, eril bakışta nasıl temsil edilmiştir?

⁷³Akbulut, s.71

⁷⁴ Arslan, 117

Filmin anlatı düzeyinin, klişe aşk ilişkilerinin kılıfına bürünerek sınıf atlama hırsı ve karakterlerin idealleri üzerindeki basit öykü tekniğinde olduğu aşikârdır.

Fikret, ailesini küçük yaşta kaybetmesinin ardından çocuk esirgeme yurduna bırakılmıştır. Sevgisizlik ve yoksullukla boğuştuğu bu yıllarda, *tek hayali* zengin olup, *zor olanı* (vahşiyi) elde etmektir. Yıllar geçtikçe bu hayallerine ulaşamayan Fikret, kısa yoldan zengin olmanın yolunu kumarda arar. Sema ise, fabrikatör Enver Bey'in kızıdır. Üst sınıfa mensup olan Sema, giyim kuşamıyla, eğitimi ve tavırlarıyla da düzgün bir ailenin kızı olduğu da ilk bakışta anlaşılır. Bir gün Sema, Fikret'in eskiden büyümüş olduğu çocuk esirgeme yurdundaki ziyaretine gider ve Fikret ile karşılaşır. İlişkileri de bu karşılaşmadan sonra başlar. Sema'nın ekonomik özgürlüğü, Fikret'in gözünde küstahlık, şımarıklık ve vahşilik algısının oluşmasına neden olmuştur. Sema'nın kendine olan güveni ve dik başlılığı aşırı tavırlarıyla gösterilir. Babasının gözünde bir *çiçek* ama dışarıdan bir adamın gözünde tam anlamıyla *vahşidir*. Filmde dikkat çeken nokta, Sema'nın zengin ve eğitilmiş bir kız oluşu, onun bilinçli olmasından çok, ukala yanını ortaya çıkaran bir durumdur. Diğer taraftan da Fikret'in kumarbaz olması, Sema için kabul edilebilecek bir şey değildir. Sema babasına gıpta ederek alın teriyle para kazanan bir erkekle birlikte olmak ister. Fikret ise, bunun hırsıyla arkadaşıyla kurduğu yalandan ortaklıkla düzgün bir işi olduğu imajını yaratır. Böylelikle Sema'nın sevgisini de kazanacağını düşünür. Ancak bir taraftan da paranın verdiği güçten vazgeçemediği için kumarı da bırakamaz. İşleri daha da büyüdükten sonra Sema'nın babası Enver Bey ile iş ortaklığı yapmaya başlar.

“Zengin-yoksul çatışması üzerine kurulu popüler filmlerin sonunda yoksul kahramanlar ya zenginler katına geçerler, ya da artık paranın telaffuz edilmediği... bir mutlu son'a ulaşılır.

Sualp, ana akım sinemasında sıkça rastlanan bu anlatı kalıplarının yalnızca Yeşilçam'a özgü olmadığını da altını çizer;

“Hep söylenegelmiştir ya karakterler değil, tipler vardır. Öykünün ana karakterlerinin işçi ve işveren olduğu dramatik çalışmanın ayaklarının bu karşıtlıktan beslendiği durumlarda bile hem karşıtlık hem çatışma hem de karakterlerin bu öykü dünyasının içinde konumlanışları, başka dramatik unsurlarla hızla kapatılarak ve mesele odaktan hızla uzaklaştırılarak verilir.”⁷⁵

⁷⁵ Süalp, s.227

Yukarıda da belirtildiği gibi klişeleşmiş hikâyeler, toplumsal sınıf farklılıklarını doğallaştırarak, bu zorunluluk hâlini karakterler için bir mücadele alanına dönüştürür. Böylelikle öykü bir nevi saptırma mekanizmasına dönüşür. Seyir bilinci ise, dünya düzeninin yazgı zemininde oluştuğuna inandırılarak, toplumsal rollerin yanı sıra sınıfsal ayrımları da doğal olarak kabul görür.⁷⁶ Erkeğin çok çalışması, ya da kadının namusunu korumasıyla ulaşılabilecek bu mertebeler, ahlaki vazifelerine karşı adeta mucizevî bir ödüldür.

Bir temsil biçimi olarak Yeşilçam sinemasının kadın kadına olan düşmanlaşmanın temelinde yatan namuslu-düşmüş kadın ikiliği sıkça karşılaşılan temsili bir çatışmadır. Bu hikâyeler günümüz popüler filmlerinde de o kadar normalleştirilmiştir ki kadınlar arası rekabette sınıfsal konuma işaret eden farklı nedenler üretilmektedir. Eril bakışın yarattığı karakter ideallerindeki kadın(lık) *mertebesi*, ancak fedakâr ve namuslu olursa ulaşılabilecek bir konum olarak tasvir edilmektedir.

Erkek karakterlerin de zengin olma arzusu kadınların beklentileri ve erkek egemen toplumdaki iktidarının korunabilmesiyle ilgilidir. Tersi düşünüldüğünde; eril iktidarsızlık, ekonomik açıdan güçsüz erkektir. Parasızlık, aynı zamanda denetimsiz, pasif ve eksik bir erkeği temsil ettiğinden en başta seyir bilincinde rahatsız edici bir görünüm sunmaktadır. Öte yandan unutulmamalıdır ki; Türk Sineması'nda kadına sınıfı atlatan erkek karakterlerdir.

Sınıfsal arzunun bir temsili olarak erkek karakterler, tıpkı kadın karakterler gibi toplumsal konumda kabul görececek bir bakış açısıyla sunulmaktadır. Toplumsal bakışta erkeğin sınıf atlama yöntemi sermaye alanında emeğini satarak gerçekleştirirken, kadının ise sınıf atlama biçimi özel alanda mümkün olmakla birlikte, fedakâr ve namuslu bir “kadın” olması ile gerçekleşebilir. Ancak bu arzu kadın tarafından hiçbir zaman apaçık biçimde ortaya koyulmaz. Aksine kadın karakterlerin sıkça mağdur kimliğine başvurması, onun sınıfsal kimliğini geri planda bırakarak toplumsal konumunu destekleyici bir tavra dönüştürür.

Kadının sınıfsal konumunu nasıl temsil ettiğine dair bir başka inceleme de Woody Allen filmleri üzerinden yapılabilir. Allen, modern yaşamı ikili ilişkiler üzerinden ele almakta ve olay örgüsünü çoğunlukla yabancılaşma sorununa başvurarak trajikomik bir üslupla aktarmaktadır.

Blue Jasmine filmindeki kadın karakterde görülen en açık mesaj bir burjuva aidiyeti kuran kadının doğal olarak sınıfsal arzularına yenik düşmesidir. *Blue Jasmine*'in ilk

⁷⁶ Süalp, s.227

sahnesinde, bu sınıf arzusuyla örtüşen eğilimi, eğitime olan bakışı alaycı ve anlamsız bir mecra olarak görmesidir. *Blue Jasmine* örneğinde ataerki-kapitalist sistemde kadın karakterin sınıfsal arzu kuruluşu şu şekilde sıralanabilir;

- Kadının sınıfsal arzusu cinsel kimliği üzerine konumlandırılmaktadır.
- Kadın eril bakışta tüketim öznesine dönüştürülmektedir.
- Kadın yeniden üst sınıfa ulaşma çabası kendi emeğine yabancılaştığı sınıfsal kimliğini onaylamasıyla anlaşılmalıdır.
- Kadın karakter en kolay yoldan burjuvaya geçiş yöntemlerini aramaktadır. Eğitim ve emek gücünü kullanması bu arayışın birincil başvuru seçeneğidir.
- Kadın karakter için sınıfsal atlayışın tek imkânı zengin bir erkeği baştan çıkarmak olduğunu fark etmesidir. Kadın karakterde oluşturulan bilincin nasıl saptırıldığı bu şekilde ortaya çıkmaktadır..

Türk sinemasında sınıfsal bağlamda kadın meselesine yaklaşmak, hem ataerki bakışın karakterler üzerinde kurduğu temsil biçimlerini, hem de filmlerde yaratılan dünyanın hiyerarşik arzularını tanımlamakta olanak sağlamaktır.

Kırel ise, Yeşilçam sinemasındaki modernlik yanılımasını kent ve karakter ilişkisinin yarattığı sancılar üzerinden tanımlar;

“Yeşilçam filmlerinde ağırlıklı olarak sınıfsal farklılıklardan dolayı yaşanan sorunların değil de daha çok kentleşme ve modernleşme ile ilgili çatışmaların gündeme getirildiği anlaşılmalıdır. Bu yüzden de, az sayıdaki örnek dışında sınıfsal zeminden bağımsız, bir şekilde kentlileşmek üzerinden tartışılan bir büyük filmsel anlatı evreninin varlığından söz edilebilir.”⁷⁷

Kırel’in bu ifadesinden de anlaşılacağı gibi, seyir biçimine yön veren stratejiler star sisteminin nasıl kullanıldığına ilişkin önemli ipuçları verir. Yani, kapitalist dünyanın bir parçasıymış gibi gözükken ataerki kültür, karakterin “kadercilik” algısıyla özdeşleşen bir bakışa dönüşmektedir.

Türk melodramlarında kaderci bakış, kadının sınıf atlama arzusu ile örtüşen ince bir çizgi üzerine kurulur. Örneğin, köyden kente göç eden kadın tiplerinin “sınıfsal kimliğini

⁷⁷ Serpil Kırel, Kültürel Çalışmalar ve Sinema. 1. Basım, (İstanbul: İthaki Yay. 2018), s.127

kabul etmesi”, bu nazarda yine de namusundan ödün vermemesi filmin sonunda sevdiği adama kavuşmasını sağlar. Kadın karakterin bu kaderci bakışı, onun gizli sınıfsal bunalımından kurtulmasındaki temel koşul olarak düşünülmektedir. Ancak bu durum aşama aşama olarak gelişir. En başta giyim kuşamın değişmesi ve dilin şiveden koparak kent diline dönüşmesi ile kadın, modernliğin ideal temsili hâline dönüşür. Buna rağmen melodramlarda, namusundan ödün vermeyen, annelik arzularından vazgeçmeyen kadının sınıfsal kimliği hiçbir zaman sarsılmamıştır.

Uluslararası bağımsız sinemanın işçi sınıfını öyküleştirme sürecine bakıldığında Türk Sineması’na göre üretim faaliyetlerinin çok daha yoğun olduğu görülmektedir. Bununla birlikte üretilen birçok filmde belli başlı işçi filmi yönetmenlerinin işçilerin yaşam deneyimleri ve sınıf mücadelelerini tanıtmak için kavramsallaştırdıkları sorunların film diline dönüşümü üzerinde epey yol kat ettikleri gözlemlenmiştir. Bu kavramların anlatı tekniği ve politik göstergelerini geliştirmek de yine film üretiminin pratikliğiyle ilgilidir. Böylece işçi sinemasında da tarihsel bir anlam üreten hiyerarşik sorunlar eşitsizlik, emek sömürüsü, rekabet, yabancılaşma, sermaye ilişkileri vb. gibi sorunların sorgulayıcı/yargılayıcı bir dil üretimi de zamanla kendi tarzını oluşturabilmiştir. Ancak bu filmler daha çok erkek işçilerin mücadelelerini, hak arayışlarını ve gurur yaralarını ele almıştır.

İşçi filmlerinin tematik odağına bakıldığında, sınıfsal yaraların işçi erkeklerin ekseninde döndüğü görülmektedir. Bireyin gurur yarası erkeğin hak mücadelesi ile özdeşleştirilen, emek sömürüsünün ise ataerki normlarının çevresinde şekillenen anlatı kalıplarıyla karşılaşılmaktadır. Yani “işçi kimliği” gözüyle yaklaşan kamera, “erkeklik tabularının” bir izdüşümüdür. Kadın, sinemada bu sınıf içindeki kültürün yalnızca seyirlik bir malzemesi olarak var olabilmıştır. Bu sebeple “sınıfsal tipoloji” kapitalist ilişkilerde biçilen rollerin de analizine yardımcı olmaktadır. Ana akım anlatısı olsun, bağımsız film endüstrisi olsun erkek egemen bakışına sahip olduğu kabul edilmiş sinema sanatı, kadın sorununu anlatırken ikilik içine düşmektedir. Bu ikilik işçi sinemasında cinsiyet ve sınıf ilişkileri içinde birbiriyle iç içe geçen gizli bir dengenin kurulumunu da anlatmaktadır.

Kalıplaşmış anlatı türlerinde erkek işçi karakterler aile döngüsünün bel kemiği olarak yansıtılır. Eril bakışta üretilen işçi filmleri işçinin emeği, ailesinin yani, mahremiyetin koruyuculuğuyla çoğu zaman bir namus meselesine dönüştürülmektedir. Bu tür film üretimlerinde dikkat çeken söylemlerden biri de işçi erkek (babalar veya kocalar) karakterlerin ailevî otoritesinin yoksulluktan öteye taşınmasıdır. İşçi kimliğine mensup olmak

seyir bilincinde ezilmişliğini yoğunlaştırırsa da eril otoritesini hiçbir zaman kaybetmemektedir. İşçi sinemasında sıkça duyulan ezilen kahraman tiplerini bu açıklamaya bir örnektir.

Türk filmlerinde olduğu kadar dünya sinemasında da bu durum değişmez. Emeğin görünümü, tıpkı cinsiyet hiyerarşisinde olduğu gibi kameranın ne tarafa çevrildiği ile ilgilidir. Erkek işçilerin karakterler ezilen kahraman olarak ataerki kodlarını aile sınırları içinde yeniden üretebilecek bir güçte olmaları, şüphe uyandırmamaları gerekir. Bu durum, patriyarka odağında otorite, iktidar ve baskınlığı da içeren aile mahremiyetinin gerekliliği üzerine kurulu bir hiyerarşidir.

3.3.1. Namuslu Emek Kurguları: Öğretmenler, Memuriler, Fabrika İşçileri

Türk sinemasının geleneksel yapı taşlarında erkeğin emeği, haysiyeti gururu ve onuru ile özdeşleştirilirken, kadın emeği ise, daima annelik, bakım ve taptığı adama hizmetle sınırlandırılmaktadır. Davidoff'un da belirttiği gibi, “*Nasıl ki ‘erkek’, ekonomi, politika ve bilgi alanları içinde gösteriliyorsa, ‘kadın’ kategorisi de açıkça aile ve akrabalık yapısı içine yerleştirilmiştir.*”⁷⁸ Diğer bir tabirle, Türk melodramlarında kadının ekonomik kaygısı hiçbir zaman erkek kadar kuvvetli olmamıştır. Olsa bile bunu kabullenmeyi öğrenmiş, “namusuyla” düzgün bir mesleğe sahip olmuştur. Rol bağlamında çoğunlukla öğretmenlik ve memurilerin kabul gördüğü melodram anlatıları, kadının “anneliği” ile ilişkilendirerek topluma da sınıfsal bir mesaj verir.

Diğer bir hiyerarşik tiplere olan fabrika işçisi kadınlar ise, yine namusunu koruyan, ancak bir gün evleneceği adamın onu bulmasıyla var olduğu sınıftan kurtulup “asli” yerine ulaşmayı hayal eden kadınlardır. Sınıfsal arzu bağlamında kadının “ideal hayalleri” oldukça sosyolojik bağlamda da oldukça önemlidir. Bu, seyircinin zihninde toplumsal rolleri yeniden üretir, hem de alt sınıfın olası bir sorgulamaya geçmemesi açısından ideolojik bir temsil sağlar.

3.3.2. Namusun Kirli Yüzü: Konsomatrisler, Pavyon Şarkıcıları, Şehvetli Sekreterler

Yeşilçam melodramlarının sınıfsal temsil bağlamında üretilen kadın tiplerinin, kadını kategorize eden hiyerarşik bir tiplere stratejisi olduğu düşünülmektedir. Bu hiyerarşik tipoloji olarak ele alınan düşmüş kadın karakterler örneğin; pavyon kadınları, baştan çıkarıcı hizmetçiler, fabrikatör sekreterleri, erotik-yuva yıkan kötü kadınlar, konsomatrisler ve bir

⁷⁸ Davidoff, s.235

diğer düşmüş kadın imgesi olan şarkıcılar gibi birçok tiplene melodramlarda defalarca üretilerek hiyerarşik bir yapı oluşturmuştur.⁷⁹

Türk melodram tarihinde pavyon temsilcileri, filmlerde erkek karakter için de kadın karakter açısından da çok yönlü duygusal anlamlar taşımıştır. Pavyon kapısı⁸⁰, kadını *o pis dünyadan* kurtaracak *zengin beyefendiye* açılmak için kapatılmıştır adeta. Zamanı geldiğinde kadın, beklediği erkeğe kavuşarak *ait olduğu dünyaya* geri dönebilecektir.

Demet Dinler, *İşçinin Varlık Problemi* isimli kitabında, pavyon eğlence mekânlarının erkeklerde duygusal bir değer oluşturduğuna vurgu yapar. Dinler'e göre, erkeklerin bastırıldığı (ve özlediği) tüm ihtiyaçları, onlar için pavyonlara sığınarak bir nevi doyuma ulaşma yöntemidir. Burada duygusal emekten bahsetmek pavyon işçisi olarak çalışan kadınların duygu yapılarını analiz etmek açısından oldukça önemli görülmektedir. Dinler, pavyonda çalışan bir kadının, işçi bir erkeğe harcadığı duygusal emek, sıcaklık, samimiyet ve huzur vb. duygularının özellikle işçi kimliğindeki bir erkek için daha hassas bir durumdur. Ekonomik kaygıları ve güçsüzlüklerinden dolayı ailevî otoritesini de yitiren bir erkeğin pavyon kapısında kendinden daha da "düşük" bir kadına sığınarak kendini bir nevi rahatlamaya çalıştığına altını çizer.⁸¹

Melodram kadın karakterlerinin arzusu olan bir aile kurma arzusunun yani Yeşilçam'ın bir furyası olan arzu dolu kadınlarının, güzellikleriyle temsil ettiği lüks görünümle, aynı zamanda ait oldukları sınıfa da işaret etmiştir. Örneğin buradan yola çıkarak, 80'lerde erkeklerin hem ekonomik hem de cinsel anlamda iktidarsızlaşması ve "dışarıda" huzur araması yukarıda belirtilen anlatıya da destekler.

3.3.3. Cefakâr Kadın Emeği: Köylüler, Göçmenler, Kadın İşçiler

1970'ler Türk sinemasındaki köy filmlerindeki emekçi kadınlar, üretici güçler ve iktidar ilişkilerinin hem eril, hem de sınıfsal açıdan baskın olduğu hikâyelerde boyun eğdirilmiş, sömürülmüş, yıpratılmış cefakâr kadınlar üzerinden tasvir edilmiştir. Tümay Arslan, sınıfsal çatışmaları geleneksellik-modernlik çerçevesinde değerlendirerek, Yeşilçam melodramlarında üretilen kimliksel rollerin temelinde cinsiyet sınıflandırmasının bir parçası olduğuna dikkat çeker;

⁷⁹ Ağâh Özgüç, *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi*, 5. Basım, (İstanbul: PMP Yay., 2006) s.343-349

⁸⁰"Pavyon kapısı" terimi Demet Ş. Dinler'in *İşçinin Varlık Problemi* isimli yapının iç başlığından ödünç alınmıştır.

⁸¹Demet Ş. Dinler, *İşçinin Varlık Problemi Sınıf, Erkeklik ve Duygular Üzerine Denemeler*, 1. Basım (İstanbul: Metis Yay., 2014), s.103

“Yeşilçam erkek filmlerinde, güvenli bir topluma ve cemaate duyulan özlem, şefkat, dayanışma, telafi arzusu, tehditkâr dış dünya, köşeye sıkıştırılmışlık hissi, komplo korkusu, kapitalizm ve modernleşenin maliyetlerinin doğurduğu toplumsal kaygılar, metaforik ve metonomik temsiller yoluyla farklı toplum tahayyüllerine yönlendirilir.”⁸² Arslan’ın bu analizinden de anlaşılmaktadır ki, cefakâr kadın emeği kurguları yine ataerki ile olan bağlılığını destekleyecek biçimde kullanılmıştır. Filmlerdeki mekânsal kodlamalar, ağırlıklı olarak ahlak ve namus tabularının çitleriyle örülü köylerdeki kadınların yaşamsal faaliyetleri üzerine yoğunlaşmıştır.

Diğer taraftan Türk sinemasındaki cefakâr kadın emeği anlatıları, “fedakârlık” arzusuyla yanıp tutuşan kadının kutsallıkla sınındığı rolünü kazanma mücadelesi olarak ifade edilebilir. Eril anlatı yapısında, kadın için bu mertebeye ulaşmak, erkek egemen toplumda kadının namusu ve bedeni üzerinde bir güvence altına alınması demektir. Bekâret, kadının toplumsal ahlâkını belirleyen ve bedeninin kategorize edilmesindeki en kritik özellik olarak görüldüğünden, seyircinin zihninde kadının “iyi” ya da “kötü” olması da bu derecelendirmeye yer bulur. Bu nedenle, köy filmlerindeki geleneksellik vurgusu daha güçlü olduğundan, emeğin bir çile biçimi olarak tanımlanması ve bu tanımlamada kadının geleneksellikle ne kadar iç içe olduğu “cevakâr” kimliğini üstlenebilmesi bakımından oldukça önemlidir.

Sınıfsal kimlik bağlamında kadın emeği okumalarına bir başka örnek de köyden kente göç eden veya kentin yaşam koşullarına ayak uydurmaya çalışan kadın temsilleri için verilebilir.

Kartal Tibet’in yönetmenliğinde çekilmiş olan *Sultan* (1978) filmi, kadın emeğinin kentsel dönüşümlerine de değinerek, 1970 sonrası, kentte kadın sınıfı ve yoksulluk kavramlarıyla anlatılır. Filmde *Sultan* karakterinin alt sınıfa mensup olması bir yana, kent bakışında “göçmen” kimliğiyle de temsil edilmesi, Türkiye’deki kültürel dönüşüm açısından önemli yapımlardan biridir. Köylü *bekâr* bir kadın olarak kente yerleşen Sultan, kendisi gibi diğer sınıftan insanların da *barındığı* mahallede, yeni bir aidiyet kurabilmeye çalışır. Gecekondulaşma kültürünün kent hayatıyla olan ilişkisine yer verilirken, aynı zamanda kadınların şehrin kenarlarına *itilmiş* mahallelerinde hane içi ve hane dışındaki ekonomik mücadelesi de görünüm kazanır. Özellikle bu dönemde, iç göçle kentin alt tabakasını

⁸² Umut Tümay Arslan, *Bu Kâbuslar Neden Cemil? Yeşilçam’da Erkeklik ve Mazlumluk*, 1.Basım, (İstanbul: Metis Yay., 2005). s.23

oluşturan işçi sınıfı, yoksulluğun, yasin, hasretin ve çaresizliğin söylem biçimleriyle arabesk kültürüne de yoğun biçimde değinmiştir.

Bu dönemde çekilen diğer göç filmlerinde olduğu gibi, ekonomik mücadeleler, kadın bakışında erkek yoksunluğunun (eksikliğinin) getirmiş olduğu bir zorunluluk hali olarak ortaya çıkmış, kadınlar çalışmak için yine kendi *sınıfları* içinde bir çözüm arayışına girmişlerdir. Bu çözüm arayışları, *kadınların sınıfı*⁸³ gerçekten de doğru bir tabir olarak düşünülmektedir. Eril emek okumaları açısından kadının namusu ve ahlâk kalıplarını kirletmeyecek bir iş modeli geliştirmesi, filmde kendi aralarındaki gündelik ilişkiler üzerinden de vurgulanır. Bu durum, kadının toplumsal kimliğinin sarsılmayacak temellerin bir diğer anlatısıdır.

Sultan filminde sınıf ve mekân ilişkileri bağlamında incelediği *Derdi Başından Aşkın Kadınlar: Sultan'dan Zerre'ye Türk Sinemasında Kenardaki Kadının Dönüşümü* makalesinde, alt sınıfa mensup olan insanların kurduğu aidiyete odaklanır. Şentürk, mekânın sınıfsal yansımalarına dikkat çekerek, 1970'ler ve 2000 arasında değişen kültürel yapının sınıfsal konumlar arasında nasıl bir etki yarattığının üzerinde durur.⁸⁴

Kadını daima vicdanî kaygılarla baş başa bırakan kutsal annelik rolü, 80'li yılların filmlerinde cinsel arzularının kurbanına dönüşen bir kadın modeli olarak görünmeye başlar. Burada en başta karakterlerin bilinci ve kendi arzusunun üzerindeki kontrol mücadelesi, eril bakış için kaotik bir soruna yol açmasında büyük sebeplerden biridir. Toplumsal rollerin bir yansıması olan karakterler, temsiller üzerine kurgulanan politik sembollerdir. Bu sebeple sinemada ezilenlerin kahramanı, eril bakışın yörüngesinde oluşan tasvirlerle yaratıldığı söylenebilir. Böylelikle, klişe rollerin kurulumu, bir nevi sınıfsal bir kaosun ortaya çıkmasını tetikler.

1970'lerin Türk sinemasında emek sömürüsü, erkeklik sorununun bir parçasıymış izlenimi verir. Ezilenlerin sınıfında hak mücadelesi erkeğin aktörlüğündedir. Yoksul kahramanlar ekonomik açıdan ne kadar zayıf olurlarsa olsunlar evin direğinin yine erkek olduğu seyirciye hatırlatılır.

⁸³ *Kadınların Sınıfı* terimi, Aksu Bora'nın yazdığı eserin adından ödünç alınmıştır.

⁸⁴ Burcu Şentürk, "Derdi Başından Aşkın Kadınlar: Sultan'dan Zerre'ye Türk Sineması'nda Kenardaki Kadının Dönüşümü" (Fe Dergi: Feminist Eleştiri, Sayı. 2 Aralık 2016). s.159
http://cins.ankara.edu.tr/16_12.pdf

Hiç şüphesiz dönemin ses getirmiş filmlerinden biri olan *Norma Rae* (1979), erkeklerin kadınların üzerindeki belirleyici rolüne önemli vurgular yapmasıyla örnek gösterilebilir. Norma karakterinin, hem fabrika işçisi olarak cinsel farklılığa dayalı adaletsizliklerle yüzleşmesi, hem işçi kimliğinde fabrika işçisi olarak sendikalaşma mücadelesinde ana karakter olarak görünmesi, hem de bir anne ve eş olarak ondan “beklenen” görevleri yani ev içindeki patriyarkal kurullarla olan mücadelesini konu alır.

Özetle, çalışmada başlıklandırılmış olan diğer sınıfsal kimliklerde analiz edildiği gibi, köy filmlerinde de kadının dilini ve bedenini inşa eden, var olma biçimlerini ataerki normlara göre düzenleyen eril bakış, düşünsel kurguları göstergelerle seyirleştirmiştir.⁸⁵

Buna karşın günümüzde, kadının kimlik duyguları ya da toplumsal mücadelelerini odağına alan birçok film eril bakışın sunduğu gösterge biçimlerini sorgulamayı amaçlamıştır. Aynı zamanda da bu bakışı sarsıcı teknikler ve araştırmalar geliştirilmeye çalışılmış, birçok disiplinde feminist bakış yeniden değerlendirilmiştir. Ancak böyle çalışmaların yalnızca ataerki normları eleştiren bir ölçüde değil, aynı zamanda sınıfsal bağlamda kadın emeğinin filmsel üretimi de tartışılması gereken diğer önemli bir konu olduğunu hatırlatmakta fayda vardır.

Türk sinemasında hiyerarşik tipoloji bağlamında ele alınabilecek bir başka sınıfsal kimlik “burjuva kadını”dır. Bu kimlik, hem kapitalist *asrî kadın*⁸⁶ modelinde tüketim arzularının nesnesi olarak konumlandırılmış, hem de hane içinin çevrildiği ataerki ağa takılı bırakılmıştır. Diğer yandan, melodram perdelerinde, bu evin ağına tutunabilmek için her türlü fedakârlığı üstlenen kadınlar, klişe hikâyelerin mistik simgesi olagelmiştir. Yani *makbul* algısıyla yaratılan cevahir (çoğunlukla köy kadınları) kadın tiplerini, filmin sonunda modernliği (burjuva yaşamını) öğrenmiş, görkemli konakları sıcak bir yuvaya çeviren dişi kuşa dönüşmüştür. Bu çerçevede, filmlerdeki aile anlatıları, kadının ön planda tutulduğu sınıfsal bir tavrın sunumu olarak gözlemlenmiştir.

Genellikle kadını sermaye odağının dışında bırakan işçi sineması, çoğunlukla kadını, çocukların bakımından, ev içi hizmetten veya eşinin destek ihtiyacına karşılık vermekle yükümlü bir kılıfın içine sokmaktadır. Buradan yola çıkıldığında, eril bakışın bir kurgusu olduğu düşünülen işçi filmlerinde de, kadının yerinin standartlaştırılmış özel alanda temsil

⁸⁵ Asuman Suner, *Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kültür ve Bellek*, 2.Basım, (İstanbul: Metis Yay., 2015), s. 308-309.

⁸⁶ Toprak, s. 124

edildiği anımsanmaktadır. Genellikle filmin hikâyeleri, bir erkeğin “ekmek derdi” üzerinden anlatılan kahramanın krizini vurgulamaktadır.

Umut Tümay Arslan *Bu Kâbuslar Neden Cemil?* isimli kitabında, çalışan kadının rolünü, erkek karakterin zihninde eril olana güvensizlikle ilişkilendirir. Bir bakıma, filmlerdeki toplumsal rolün imgeleştirilme biçimini, “cinsel güvensizlik” olduğu iddiasını getirir. Arslan’a göre, kadın karakterin istihdam alanına girişiyle, erkeğin iktidar kaygısı gün yüzüne çıkmaktadır. Ekonomik güçsüzlük, erkeğin egemen olduğu aile ilişkilerindeki statüsünü sarsarak, erkek kahraman için özünde eril kamusal alana duyduğu güvensizliği ortaya çıkarır.⁸⁷

Kadın, bireysel gelişimine, yani gerçekte ne olmak istediği hakkındaki sorgulamalarına, kapitalist ilişkileri içinde insanî bir karşılık bulamadığı gibi, ataerki ideolojiler içerisindeki idealini yıkıp, kendi “idealleri” uğruna da bir emek mücadelesine girişmemektedir.

Türk sinema tarihi, kadın emeği bağlamında irdelendiğinde, kadının sınıfsal konumu ve emeğinin sınıf ikiliğindeki yeri kadına daima yerini hatırlatmaya çabası içinde olduğu açıktır. Çalışan kadın tiplerini Muhsin Ertuğrul’un filmlerinde sıkça görülür. Kadının idealize edildiği ya da aksine *cezalandırıldığı* ama bir taraftan da kadın emeğini filmlerinde görünür kılmayı ihmal etmez. Ertuğrul’un, kadın emeğini üretim ilişkileri içinde gösterdiği filmleri arasında, *Ateşten Gömlek*, *Cici Berber*, *Aysel Bataklı Damın Kızı*, *Halıcı Kız* filmleri örnek gösterilebilecek yapımlardır. Özellikle *Aysel Bataklı Damın Kızı* (1934) ve *Halıcı Kız* (1953) filmleri ile kadın emeğinin sunumu, Türk sinemasındaki anlatı yapısının içine dahil edilebilir.

Melodram sinemasında kadın bakışında sınıf sorunu, emek mücadelesi açısından çok yönlü bir anlatı sunar. Bu bakış bedensel, duygusal, ekonomik ve ataerki normların biçtiği roller doğrultusunda bir var oluş gösterisi olarak düşünülebilmektedir. Sınıf sorunu, kadın için ekonomik bir hak mücadelesini temsil etmek bir kenara, kendi iradesinin bilincinde bile görülmez. Aksine, ekonomik kaygılar kadının sorumluluğunu teşkil etmez. Emek ve hak mücadelesi doğrudan erkeğin alanı olarak aktarılmaktadır. Kadının istihdam alanındaki varlığı yine ideal kadın tiplerini kamusal alanda temsiliyetinden öteye geçemez. Kadının derdi ekonomik özgürlüğünü kazanma çabası değil, mutlu bir yuvada “annelik” görevini yerine getirme arzusu olarak gösterilir.

⁸⁷ Arslan, s.136

3.3.4. Doğuştan Gelen Vazife: *Annelik*

Duygusal işinin de kadın emeğinin bir parçası olduğu düşüncesi, Helen Colley'in önemle üzerinde durduğu sorunlardan biridir.

Melodram filmlerinde seyirciye yansıyan emekçi kadın portresi, eril bakışla kurgulanan sınıfsal dekorun içinde bir görünüm elde etmekten çok, yüzeysel benzetmeyle “gözükən” olarak konumlandırılmıştır. Ataerki kapitalist düzene dayalı cinsiyetçi iş bölümü, kadına yönelik mekânsal sınıflandırma yaptığı gibi, ev içi hizmeti kadının sorumluluğunda tutarak ekonomik sorunu da kimliksel bir ayrıma dönüştürür. Sinemada da cinsiyete dayalı kurgusal mekânlar, kadın için kamusal alanda ahlâkî kaygılar yaratırken, onu, ekonomik güçten bağımsız tutarak, ataerki düzenin fiziksel ve duygusal sömürüsüyle mücadele etmek durumunda bırakmaktadır.

Melodram tarihini erkek egemen söyleminin tahakkümü üzerinden tartışan Süalp, Yeşilçam'ın küreselleşmiş ana akım sineması ile sabit bir ilişkide olduğunu da hatırlatır. Buna ek olarak, kadın üzerine inşa eden melodramatik unsurların, kadın bilincinde varsayılan duygu ve duyarlılıkların yeniden üretilmesine yönelik bir çaba olduğunu aktarır.⁸⁸ Süalp'in bu yaklaşımı, kadına yüklenen duygu işinin nasıl sunulduğunu analiz etmek açısından oldukça önemli görülmektedir.

3.3.5. Kadının Sınıfı Yok: 1980-2000 arası Türk Sinemasında Kadınların Görün(e)meyen Emeği

Tekeli 1980'ler Türkiye'sindeki kadınların, kendilerine yeni bir yol inşa ettiği, aynı zamanda da kimliksel sorgulamalarının büyük bir yankı uyandırdığını belirtir.⁸⁹ Kadınların, toplumsal cinsiyet rollerine bağlı kalıplaşmış koşulları reddetmesi, melodram sinemasındaki geleneksel kadın tiplerinin kırılmasına da neden olmuştur.

Türkiye'de feminist düşüncenin yaygınlaşmasıyla birlikte kadınların özgürlük talepleri artmaya başlamış, bu dönemde çekilen filmlerdeki kadın karakterlerin de asıl meselesi olagelmiştir. Bir taraftan kadının ataerki kültüre yönelik ideolojik bakışı şekillenirken, sinemadaki kadın karakterler de özgürlüğü, cinselliğın keşfi ile bulmaya çalışmışlardır. Bu durum yalnızca kendi cinsel kimliği ile sınırlı kalmamıştır. Erkeğın iktidarı, cinselliği ile örtüşen bir temsile dönüşmüştür. Hızlı bir kimliksel dönüşüme giren karakterler, melodram

⁸⁸ Süalp, s.136

⁸⁹Tekeli, s. 18

üslubundan sıyrılmış, ancak kadının önüne geçemediği arzuları ve erkeğin bu arzuların altında ezilişi, onu ihtiraslarının kurbanı olarak tasvir etmiştir. Kadın karakterleri seyir kültüründe sınıflandırma çabası, bariz bir biçimde ortaya koyulan demografik özellikleri ve giyim kuşam üzerine de yansımıştır. 1960-70'lerdeki ölçülü giyim tarzı, 80'lerde sürekli olarak soyunan, çıplaklığa bürünen kadınlara dönüşmüştür.

Eril anlatıda emek söylemleri, uluslararası işçi filmlerinde olduğu gibi, Türk sinemasındaki proleter karakterlere de yansımıştır.

“...erkeğin bireysel etmenlerden ikili ilişkilerin dinamiğine, üretim biçiminden devlet örgütlenmesine değin geniş ve değişken bir toplumsal dinamik içinde kurgulanarak güç ve iktidar odağında yapılandığı görülür. Maddi olduğu kadar sembolik güce dayanan eril iktidar, onur güç ve şiddeti erkek tekelinde tutmaya çalışarak kadınların güçlenmesini engellemeye odaklanır. Toplumsal yapıyı oluşturan temel kurumlar olan ailede ve ekonomide, iktidar konumunun sürdürülmesi için kullanılan stratejiler, yaşamı özetler niteliktedir.”⁹⁰

Kapitalist yönetim biçimleri, ataerki kültürle kurduğu çıkar ilişkisinde kadını cinsiyetçi işbölümünde konumlandığı gibi, onu cinsel tahakkümün altında da ezer. Bu sebeple cinsel açıdan bedeniyle verdiği mücadele de kadının emek mücadelesidir.

1980'ler Türk sinemasında eril anlatı kalıpları içinde kadın bedeni yeni bir dil olarak kullanılmaya başlanmış, üretilen hikâyeler de seyircinin algısında “kadın filmleri” olarak nitelendirilmiştir. Bu dönemde kadın hikâyeleri, (sözde feminist hareketin etkisiyle de) kadın bilincindeki özgürleşme algısını cinsellik arayışına doğru yöneltmiş, *kurgulanan* kadınlar bu hikâyelerde kendi arzularının nesnesi haline dönüşmüşlerdir. Bu dönemde üretilen filmlerdeki kadın karakterler çoğu zaman arzularına yenik düşen, aldatan ya da Türk ahlakını bozguna uğratan karakterler olarak seyirleştirilmiştir. Bu sebeple, 80'lerin üretilen filmlerinde kadının toplumsal rolleri saptırılmış bir konumdayken, doğal olarak kadın ve emek ilişkisine de doğru bir bakış yöneltilememiştir.

(Bir Yudum Sevgi)

1980'lerde eril bakışta üretilen filmlerde kadın bedeni bir “sorun” olarak görünmeye başlanmış, “kadın sorunu” hikâyeleri yeni bir erkek yönetmen kuşağının dilinden anlatılmaya çalışılmıştır. Bu nedenle, “kadın filmi” türünde seçilmiş her iki örnekte de 1980'lerde

⁹⁰Aslıhan Öztürk, Risk Toplumunda Erkeklik ve Şiddet: Düşünümselliğin İzinde Erkeğin Dönüşümü, Toplum ve Bilim, Sayı: 145 2018, s.139

kadın emeğinin nasıl temsil edildiği incelenecektir. Böylece, kadının eril bakış karşısında kurgulanan sınıf ve kadın karakter ilişkisi *Bir Yudum Sevgi* ve *Adı Vasfiye* örnekleri üzerinden değerlendirilecektir. Seçilen her iki filmde de, özellikle 80'lerin “kadın yönetmeni” olarak adlandırılan *Atıf Yılmaz*'ın bakışı üzerinden analiz etmek, üretilen hikâyelerdeki “kadın meselesini” tanımlayabilmek açısından tercih edilmiştir.

Bir Yudum Sevgi filminde, *Aygül*, mutsuz bir evliliği olan dört çocuklu bir kadındır. Kocasını *Cuma*'nın işsiz olmasından dolayı geçim derdiyle mücadele eden *Aygül*, bir taraftan da kocasının pasif ve soğuk karakteriyle boğuşmaktadır. Köylüsü *Cemal* ise, bir fabrikada işçi olarak çalışmakta, *Cemal* de *Aygül* gibi, karısının ona karşı soğuk olmasından yakınmaktadır. Cinsel arzuların mahalle dedikoduları içinde sıkça yer aldığı köyde, *Aygül* de kocasının cinsel iktidarsızlığıyla yakınmaktadır. Sonunda *Cemal*'in yardımı sayesinde girdiği o da işçi olarak aynı fabrikada çalışmaya başlar. Her gün bir arada olan *Aygül* ve *Cemal* bu şekilde birbirlerine de yakınlaşmaya başlarlar.

Cemal, *Aygül*'ün gözünde, ilgili, otoriter ve ekonomik açıdan da güçlü bir erkektir. *Cuma* ise, ekonomik iktidarsızlığının getirdiği cinsel iktidarsızlığı sebebiyle *Aygül*'ün karşısında hiçbir *vasfi* yoktur. Bu sebeple de evdeki egemenliğini yitirdiği gibi, hiçbir durumda da otoritesini koyamamaktadır. *Aygül*'ün fabrika işçisi olarak bile sermaye (kamusal alan) ilişkileri içinde var olması, onun evde otoriter rolü üstlenmesini sağlamıştır. Ancak temelde, *Aygül* bu otoriteye karşı bir aidiyet kurmadığından, gücü asıl sahibine devredeceği erkeği arzulamaktadır. Film baştan emeğin nasıl kurgulandığına dair ipuçları verse de, filmin devamı *Cemal* ve *Aygül*'ün kavuşmaya çalışmasına yoğunlaşır.

(Adı Vasfiye)

Hikâye arayışı içinde olan bir yazarın bir gün oturduğu kahvehanedeki erkeklerin dilinden bir kadınla yaşadıkları ilişkilerini dinlemeye başlar. Her bir erkek farklı ağızdan, ancak tek bir bakıştan anlattıkları hikâyede *Vasfiye*'nin gerçekte kim olduğu kimse tarafından bilinmez. Filmin sonunda, erkeklerin eril arzularıyla yarattığı olaylar yazarın o kadar kafası karışır ki çareyi *gerçek Vasfiye*'yi bulmakta arar. *Vasfiye* ile yüzleşen yazar, onun ağzından kim olduğunu anlatmasını ister. Ancak *Vasfiye*, hayatında ilk kez karşılaştığı bu adama şaşkınlıkla bakar ve hiçbir şey söylemez. Filmin anlatı temelinde kendine yabancılaşan *Vasfiye*, ise film boyunca eril bakışın yarattığı sınıflara yerleştirilmiş, farklı kimliklerle var olmaya çalışmıştır. Filmde *Vasfiye* eril arzularla yaratılan hayaletten başka bir şey değildir. Öyle ki, erkeklerin dilinden düşmeyen *Vasfiye* ismi, artık onun varlığını değil, *namını* nitelemekten

öteye geçemez. *Adı Vasfiye*, Türkiye’de kadın bilincin gelişmesine vurgu yaparken, diğer taraftan da kadın kimliğinin kültürel atmosferdeki dönüşümünü de karakterize etmeye çalışmıştır.



4. 2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA PROLETER KİMLİK ODAĞINDA KADININ YENİDEN SUNUMU: ZERRE, TOZ BEZİ ve ŞİMDİKİ ZAMAN ÖRNEKLERİ

Türk Sineması'nda kadının 70'lerin ikinci yarısında başlayan ve 90'lara kadar sürecek olan temsili, sınıfsal açıdan çok yönlü bir emekçi portresi çizmiştir. Henüz cumhuriyette kurulan kadın modeli, sinemada da Türk ahlâkı ve kültürünün yapıtaşı olarak temsil edilirken, aynı zamanda emek ve sınıfa dayalı anlatı kaygısının da zemini bu tabular üzerinde oluşturulmuştur. 2000'den sonra emekçi kadın portresi söylemi ise, artık melodram dilinden sıyrılmış, ancak bu sefer bambaşka bir kadın temsili olarak ortaya çıkan bir inşa sürecine işaret eder.

Çalışmanın daha önce de üzerinde durmuş olduğu gibi, bağımsız Türk sineması karakterlerinde sıkça karşılaşılan suskunluk eylemi, kadınlar açısından eril tahakküm karşısında bir tür kendi dünyalarına sığınma stratejisidir. İçe dönme yöntemine dair bir başka analiz de yine farklı bir dışavurum biçimi olarak değerlendirilmektedir. 2000 sonrası Türk sinemasındaki sessizlik temsillerinin, kadın karakterler açısından bir başkaldırı stratejisi olduğunu dile getiren Suner, sessizliğin, ataerkil kapitalist sistemdeki kayboluşa dair güçlü bir ses olduğunu savunmaktadır.⁹¹ Asuman Suner'in bu analizine ek bir düşünce de kadınlar arası hiyerarşi üzerine okunabilir. Filmlerdeki kadın karakterlerin sessizliğe bürünüşü, kapitalist koşullar içinde hem cinslerine karşı güvensiz bir tavrın belirdiğini de ayrıca görmek mümkündür.

Daha önce de belirtildiği gibi, Şentürk'ün *Sultan* ve *Zerre* filmlerini karşılaştırdığı makalesinde, gecekondü mahallelerinin mekânsal dönüşümü ve işçi sınıfının gündelik yaşamları üzerinde durur. Dışarıdan gelen *garibanların* kent içinde yer bulamadığı, bu yüzden de şehre açılan kapının eşiğinde kendi aidiyet mekânlarını kurduğu *Sultan* filmi, 2000 öncesindeki işçi kadınların dayanışmasına dair ipuçları verir.

Ancak 2000 sonrası işçi sınıfı alanlarının distopik mekânlara dönüşerek, toplumsal bağları kuvvetlendiren *kenar* mahallelerin yerini, *varoş* mahallelerin alması, gri ve puslu renklerin sıkça kullanıldığı tekinsizlik, güvencesizlik ve yalnızlık hallerinin bir göstergesi olmuştur.⁹²

⁹¹Suner, s.309

⁹²Şentürk, s.159

Alfonso Cuarón'un 2018 yılında büyük ilgi gören *Roma* filminin, son yıllardaki kadın emeği okumaları bağlamında sınıf-emek ilişkileri açısından önemli bir söylem oluşturduğu düşünülmektedir. Ayrıca çekilen sahnelerdeki görsel estetiğin de etkileyici olduğunu belirtmekte fayda vardır.



Şekil 1.1. *Roma* filminde *Cleo* 'nun olduğu planlar.

Hikâye, 70'lerin Mexico City'sinin *Roma* mahallesinde yaşayan orta sınıf bir ailenin yaşamını konu alır. Ailenin evinde hizmetli olarak çalışan *Cleo*'nun bakışından yaşanır tüm hikâye. Ancak film, temelde farklı sınıflara ait iki kadının *ortak* mücadelesini anlatmaktadır.

Cleo ve *Sofia* farklı sınırlara mensup olmalarına rağmen, ikisi de birlikte oldukları erkekler tarafından terk edilmiştir. Bu terk edişle birlikte iki kadın karakterin yolu da bir anda kesişmiştir. *Cleo*'nun, işçi sınıfından olması veya kadınlar arası hiyerarşi gibi sorunlar bir anda oklarını ataerki kültürün hegemonik yapısına doğru çevrilir. Film, patriyark düzleminde kadınları bölüştüren hiyerarşik yapının, konu, kadının sorunları olunca, sınıfsal farklılık gibi bir ayrımın söz konusu olmadığı gerçeğini açığa çıkarır. *Sofia*'nın *Cleo*'ya eğilip "biz kadınlar hep yalnızız." cümlesi aralarındaki sınıfsal gerçekliğe vurgu yapar. Ancak bakış üzerinden değerlendirildiğinde bu söylemin, emeğin öznesi konumunda olan *Cleo*'nun gözüyle anlatılmıştır. Bu bakıştan yola çıkıldığında, sınıf görünümleri ve kadın emeği okumaları bağlamında alt sınıfa mensup bir kadın karakterin bakışıyla daha güçlü bir anlatım olduğu düşünülmektedir.



Şekil 1. 2. *Cleo*'nun çocuğa sarıldığı sahne ve *Val*'in çocuğa sarıldığı sahne

Roma ve *Annemle Geçen Yaz* filmleri arasındaki benzerlik dikkat çekmektedir. Her iki kadının ev içi emeği üzerinde de *duygu işi* olgusu söz konusudur. Belirtilen film örneklerinde bakım emeğinden sorumlu olan hizmetlilerin çocuklara öz annelerinin veremediği sevginin de üstlenicisi konumunda olduğu anlaşılmaktadır. Buradan anlaşılacağı gibi kadın, emeğini metaya dönüştürmüş olsa dahi, *duygu işi* onun kimliği ile bağdaştırılan ve karşılıksız emeğini simgeleyen bir dil kurmuştur. Her iki filmde de çocukların bakıcılarıyla kurdukları ilişki öz annelerinden çok daha gerçekçi ve samimi olarak gösterilmiş, üst sınıfa mensup olan kadınların, eril sermaye alanında tutunma çabaları, “annelik kimliğinden” uzaklaşmalarıyla ön plana çıkarılmıştır.

Türkiye’de ise Yeşim Ustaoglu’nun 2016 yapımı olan *Tereddit* filmi, doğrudan kadın emeği sorununu irdelemese de, iki farklı sınıfa ait kadının ataerkil kapitalist düzendeki konumunu öne çıkarmayı amaçlar. Bu sayede film, kadın bakışında sınıfsal konumların yerle bir olduğu noktalara vurgu yaptığı açıkça görülebilmektedir.

Hikâye, iki farklı sınıfta yaşayan *Şehnaz* ve *Elmas*’ın yaşam mücadelesini konu alır. *Elmas*, bir kasabada hayatını süren ve küçük yaşta *rahata kavuşması* için kendinden büyük bir adamla evlendirilmiştir. *Elmas*, henüz çocuk denebilecek bir yaşta olmasına rağmen evliliğin tüm sorumluluğunu üstlenir. Bir taraftan ev işlerini yapar, diğer taraftan hasta kayınvalidesine bakar, aynı zamanda da kocasının istismarlarına maruz kalır. *Şehnaz* ise, alışılmış tabirle modern denebilecek bir hayat sürdürür. Bir hastanede psikiyatrist olarak çalışır. Ekonomik anlamda *özgür* ve konforlu bir hayat yaşar. Hayatında sürdürdüğü *ilişki* dışında her şey yolundadır. Ancak filmin sonunda, iki ayrı dünyada yaşayan iki *farklı* kadın aynı yazgıda buluşur. *Şehnaz* ve *Elmas*’ın bulunduğu sınıfsal koşullar birbirinden ne kadar farklı olsa da kendi bedenleri üzerindeki kontrolsüzlüğün asıl sebebi *kadın* olmalarından kaynaklıdır. Hikâyenin söylemi açıktır; roller, sınıfsal farklılıklarıyla değil, biyolojik kaderleri üzerinden konumlandırılmıştır.

Yukarıda bahsedilen iki film örneğinde *duygu işi*ne dair göndermeler de vardır. Kadın karakterlere yüklenen *duygu işi* bağlamında Acar-Savran bu emek rolüne bir açıklık getirir;

“Kadınların, ev işlerini karşılıksız bir emek harcama biçimi olduğunu açığa çıkarır, bunu politik bir sorun olarak gündeme getirmelerinin önündeki başlıca engellerden biri, bu işlerin bir sevgi ilişkisi içinde görülüyor olmasıdır. Kadınlar bu işleri en sevdikleri, en yakın

oldukları kişiler için yaparlar. Hatta sevginin, aşkın dışı vurulması olarak algılanır bu işlerin büyük bir bölümü."⁹³

Derviş Zaim'in yönetmenliğini yaptığı *Filler ve Çimen* (2000) doğrudan kadın emeğini irdelemese de, hikâye anlatısı içinde bağdaştırılan ve anlam çokluğuyla ilişkili olarak kadın ve ataerkil kapitalist sisteme gönderme yapar.



Şekil 1.3. İlk iki sahnede Havva, sahilde antrenman yaparken, üçüncü sahnede iki adam siyasi ve ekonomik konuları üzerinde konuşmaktadır. Dördüncü sahnede ise para ve tabanca görseli bulunmaktadır.

Kadın emeği okumaları bakımından 2000 sonrası Türk sinemasında yoksulluk temsilleri, yine emeğin eril kurgusu üzerinden sürdürülmüştür. Emeğin sömürü biçimleri eril bakış düzleminde anlatılmış, buna bağlı olarak üretilen filmlerde yoksul proleter kadınların emek sorunu geri planda bırakılmıştır. Örneğin, Derviş Zaim'in *Filler ve Çimen*'inde devletin kirliliği özne olarak konumlandırılırken, erkek egemen dünyasında sömürü ilişkilerinin nasıl yürütüldüğü de bu çerçevede gösterilmeye çalışılmıştır. Ancak hikâyenin gidişatında olay yüzeysellikten öteye gidememiştir. Hikâyede bir maraton koşucusu olan *Havva*, ne öyküsündeki yarışa çıkabilmiş, ne de bir maraton alanına dönüşen film endüstrisindeki yarışta galip gelebilmiştir.

Geleneksel anlatı yapılarında olduğu gibi, bağımsız anlatı türlerinde de emeğin kurgulanış biçimleri bakışın nasıl oluşturulduğuyla doğrudan ilgilidir. Örneğin, uluslararası bağımsız sinema açısından tarihsel bir anlam kazanabilmiş Nuri Bilge Ceylan filmlerinde, kadınların eril bakışta nasıl geri planda bırakıldığı bu örnekler içinde yer alabilmektedir.

⁹³ Acar-Savran, s.19

Türk sinemasında kadın istihdamının eril bakışta nasıl düzenlendiği Perihan Taş'ın doktora tezindeki kapsamlı analizleri üzerinden gösterilebilir. “*Bağımsız Türk Sinemasında Erkek Egemen Söylemin Oluşturulması ve Bakış: Bir Çözümleme Örneği Üç Maymun*” isimli çalışmasında Taş, *Üç Maymun* filmindeki *Hacer* karakterinin, kadına yönelik emek görünümünün eril bakış kurulumu bağlamında değerlendirmiştir.

Taş, filmdeki *Hacer* karakterini, annelik ve çalışma ilişkisi üzerinden sahne ölçeğine bakarak değerlendirir. *Hacer*'in iş yerinde bulunduğu sahnelerin film boyunca yalnızca üç sahne ile gösterilmesine dikkat çeken Taş, kapitalist ataerki mekânların politik bir temsili olduğuna vurgu yapar. Diğer yandan, eril emek okumaları bağlamında *Hacer*'in mutfak işinde çalışması, onun cinsiyetlendirilmiş iş bölümüyle sınırlandırıldığı anlatısını belirtmektedir.⁹⁴

2000'den sonra bağımsız Türk sinemasında kadının işçi kimliğinde konumlandırılışı yine erkek egemen bakışında üretildiği görülmüştür. Kadın bakışı odağında çekilen Tereddüt filminde kadının sınıfsal sorunu ele alınsa da kadın emeğinin görünümünden bahsedebilmek mümkün olmamıştır. Diğer taraftan bağımsız Türk sinemasında Ceylan ve Zaim gibi yönetmenlerin kadını bir işçi olarak ele aldığı, ancak erkeğin özne olduğu anlatı yapılarında kendini gösteremediği gözlemlenmiştir.

4.1.Yönteme Dair: Marksist Feminist Teori Doğrultusunda Kadın Emeğine Bakış

Marksist feminist teori, kadına yüklenen sınıfsal kimlikleri analiz etmekle birlikte, kadının cinsiyete dayalı ekonomik sorunları ve beden-emek ilişkisini ortaya koymayı amaçlar.⁹⁵ Diğer bir ifadeyle, kapitalist alandaki sömürü biçimleri ve kadını cinsiyetçi işbölümüne maruz bırakan sınıflandırmaların izini sürmek açısından ideolojik bir bakış geliştirir. Bu anlamda, bir söylem metodu olarak Marksizm ve Feminizm teorilerini bir araya getirmek, aynı zamanda cinsiyet ve sınıfsal kimlik arasındaki ilişkiyi analiz etmek anlamında diyalektik bir bakış açısı sunmaktadır.

⁹⁴ Perihan Taş, “Bağımsız Türk Sinemasında Erkek Egemen Söylemin Oluşturulması ve Bakış: Bir Çözümleme Örneği Üç Maymun”, (Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmış Doktora Tezi, 2011), s.165

⁹⁵ Beril Uğuz, *Yeni Türk Sinemasında Kadına Yönelik Sosyal Kontrol Kodlarının Dönüşümü: Feminist Açından Bir İnceleme* (, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi 2013), s.121

Sinemada sınıf ve iktidar pratiklerine karşı itiraz söyleminin oluşturulmasında teorik bir açılım getiren Marksist eleştiri, seyircinin sınıfsal bilincini geliştirerek filmle doğru bir ilişki kurabilmesinin önünü açar.⁹⁶

Özellikle işçi sinemasında itiraz söyleminin bir öznesi olan işçi sınıfının kapitalist alandaki mücadelelerine ve meydan okumalarına odaklanmak, izleyicinin ideolojik bakışının genişlemesine ve sorgulamalarına ışık tutmaktadır.

Feminist teori ise, kadın bilincine olan etkisi ve sinemada kadın bakışına yönelik geliştirilen post düşünce dinamikleriyle, kadın karakterleri sınıfsal kimliklerini analiz etmede başvurulan diğer bir yöntemdir. Bu teorinin gelişmesine yankı uyandıranların başında şüphesiz Laura Mulvey gelmektedir. Mulvey, feminist eleştirinin kavramsallaştırdığı makalesini yayınlamaya, eleştirmenlere de bakışın oluşturulması bağlamında yeni bir pencere açmıştır. Bu sayede, 1970'lerden itibaren birçok eleştirmen ve yönetmen Mulvey'in açtığı bu pencereden bakmaya başlamış, ürettikleri çalışmalarda feminist teoriyi yöntem olarak kullanmışlardır.⁹⁷ Kırel, Mulvey'in 70'lerden itibaren bir hayli politik harekete tanıklık ettiğini göz önünde bulundurarak, "*çalışmalarının arka planında bu deneyimlerin ve kültürel birikimlerin ağırlıklı varlığı hissedilir.*"⁹⁸ ifadesiyle, makalesinin ve bakış teorisinin getirdiği yankının, kadının tarihsel süreçteki değişen konumuna bağlı olduğunun da altını çizer.

Nitekim Şen de yukarıda belirtilenlere ek olarak 70'lerde kadınların sinemadaki üretimlerine tarihsel bir bakış sunar;

"1960'lardan 1970'lere kadar uzanan özgürlük rüzgârı kadın hareketini de güçlendirerek filmlerdeki kadın temsillerini de, sinema endüstrisinde kadınların fiili varlığını da değiştiren bir yol açtı. Gerek kadınların sinema hareketi gerekse feminist bir kuramı ve pratiği için anahtar yıl 1972'ydi. Ağustos ayında ilk kez kadınlar Edinburg Film Festivali'yle çakışan olaylar çıkardılar ve başarı elde ettiler. 1972, aynı zamanda Women&Film dergisinin ilk yayımlanışının tarihidir. Siew Hwa Beh ve Saunie Salyer'in bu derginin editörlüğünü yaptığı dönemde feminist bakışın farklı yaklaşımları geliştirmiş oldukları etkili bir ortam sağlar."⁹⁹

⁹⁶Eylem Şen, "Toplumsal Cinsiyetin Sinemada Temsil Edilme Biçimleri ve Cleopatra'nın Ölümü", Psikeseinema, Sayı: 7 2016, s.141

⁹⁷ Şen, s.143

⁹⁸ Kırel, s.238

⁹⁹ Şen, s.143

Kadının değişen konumunda sözü edilen kritik dönem, günümüz sinemasındaki kadın ve sınıf arasında kurulan ilişkinin nasıl görünüm kazandığını ortaya koyabilmeyi de mümkün kılmıştır. Bu nedenle, çalışmada yöntem olarak seçilen Marksist feminist teori, kadın karakterler üzerinden vurgulanan farklı sınıfsal kimlikler ve bu kimliklerin kadın emeğine düşürdüğü gölgeyi gösterebilmek amacıyla tercih edilmiştir.

Lale Kabadayı, Marksist feminist film eleştirisinin, sinemada kadının kapitalist alandaki sınıfsal konumunu analiz edebilme Kadınların sınıflı toplumlardaki konumunu analiz ederken ideolojik bakışın

Diğer yandan Marksist feminist teori, sınıfsal konumlandırmalar bağlamında kadınların yaşam döngülerini sunabilmek açısından elzem görülmektedir. Özellikle *Toz Bezi* ve *Şimdiki Zaman* örneklerinde de görüleceği gibi, kadınlara yüklenen işgücü ve kimliksel bunalımlar yine bu yöntem yoluyla analiz edilmeye çalışılacaktır. Yani, sınıfsal farkı oluşturan mekânlarda kadın karakterlerin dışavurumları, hiyerarşik konumlarına göre içselleştirdikleri gözlemlenecektir. Bir diğer tabirle, filmlerde kapitalist politikalara bağlı olarak ortaya çıkan alt sınıf kültüründe, işçi kadınların nasıl temsil edildikleri Marksist feminist yönteme başvurarak incelenmeye çalışılacaktır. Yine bu yöntem kapsamında filmlerdeki proleter kadın öznelerine biçilen “duygusal emek” ve “duygu işi” kavramlarının karakterler üzerinde nasıl inşa edildiği ele alınacaktır.

4.2.1990 Sonrası Türkiye’de Bireysel Bakış

1990 sonrası toplumsal travmaların yükselişiiyle sinemada da yeni bir yönetmen kuşağı ortaya çıkmıştır. Türkiye’de 90’ların siyasi atmosferi çoğunlukla bireysel sorunlarla üzerinden ele alınmıştır Bu dönemde üretilen hikâyeler, toplumsal sorunları daha da çıkmaz bir konumda ele alarak, melodramatik vaatlere bir tepki olarak ortaya konmuştur.

Öte yandan, 1990’larda Türk televizyonlarının ticari kaygılarla ithal filmlerin gösterimlerini artırması ve uluslararası film şirketlerinin Türkiye’de küresel film dağıtımına başlaması, (1989 yılındaki Yabancı Sermaye Yasası’nın yeniden düzenlenmesiyle) yerel film üretimleri de büyük ölçüde azalmıştır. Ayrıca, 90’larla birlikte *siyasi güç* ilişkilerinde ortaya çıkan Kürt sorunu, dönemin filmlerinde kimliksel sorgulamaların ele alındığı filmlerin üretilmesine de yol açmış, bu nedenle filmlerin söylemi kimliksel merkeze oturtularak geliştirilmiştir. Ancak diğer taraftan, 90’lı yılların televizyon kanallarında Yeşilçam

melodramlarının tekrar tekrar gösterilmesiyle, seyirci ile yeniden nostaljik bir bağ kurmaya çalışıldığı söylenebilir.¹⁰⁰

4.2.1. 2000 Sonrası Türk Sinemasında ‘İçe Dönük’ Filmler

2000 sonrası Türk Sinemasında kendilerine yeni bir yol arayışında olan bağımsız yönetmenler, toplumun buhran atmosferini içe dönük karakterlere yansıtmışlardır. Bu dönemin çekilen filmlerinde çoğu zaman anlatı yapısı, karakterin iç dünyasıyla sınırlandırılmış, mekân ve zaman imgeleri ise karakterin sınıfsal konumuyla ilişkili yeni söylemler oluşturmaya çalışmıştır.

2000’den sonra bağımsız Türk sinemasında yaratılan temsil biçimleri, yaşadığı olaylara karşı duygu durumları üzerinden şekillenmiş ve filmin teorik düzeyinde beliren kavramı analiz edebilmek üzere bir tepki biçimi geliştirmiştir. Bu nedenle, 2000 sonrası karakterler için toplumsal, ekonomik veya kültürel bir sorun olarak ele alınan temsiliyetler karakterin vicdanı ve adalet duyguları üzerinden siyasî bir tavır olarak nitelendirilebilir.

4.2.2. Şarkı Söyleyen Gündelikçilerden, Sessizleşen Proleter Kadınlara

1980 öncesi Türk sineması, “dayanışma” zemininde kurulan anlatı yapısının temelleri üzerine inşa edilmiştir. Kimi zaman aile ilişkileri içinde yoksulluk, bir ailenin bağılılığını niteleyen “güç” olarak temsil edilmiş, karakterler haysiyetlerini yoksullukları üzerinden vurgulayarak, “öteki” sınıfa karşı bir dayanışma gösterisi sunmuşlardır. Bu sayede Türk sinemasında sınıfsal farklılık, iktisadî bir sorun olmaktan çıkartılmıştır. Kendi gariban dünyalarında zaman zaman isyankârlığı vurgulasalar da, yaşadıkları dünyanın talihsizliğini temsil eden sınıfın öznesi olmaktan vazgeçmemişlerdir.

Yukarıda sözü edilen temsil tarzları, tarihsellik göz önünde bulundurulduğunda; kadın karakterler üzerinden açıkça görülebilmektedir. Özlem Köksal’ın *Sessizliğin İki Yüzü: Anneannem ve Bulutları Beklerken* isimli çalışmasında 2000 sonrası sessizleşen karakterlerin farklı bir anlatım tekniği kullandıklarını belirterek, siyasi, kültürel ve toplumsal meselelerde; *Söylenenleri, söylen(e)meyenleri, duyulanları, duyul(a)mayanları görünür kılıyor.*¹⁰¹ açılımını getirir. Köksal, “sessizlik anlatısının” kadın karakterler için ayrı bir ifade biçimi

¹⁰⁰ Gültekin, s.38

¹⁰¹ Özlem Köksal, “Sessizliğin İki Yüzü: Anneannem ve Bulutları Beklerken” Gözdeki Kıymık Yeni Türkiye Sinemasında Madun ve Maduniyet İmgeleri Hüseyin Köse, Özgür İpek (hızl.) 1. Basım (İstanbul: Metis Yay.,2016) s.99-100

oluşturduğunun altını çizer. Ona göre kadın sessizlikleri, kadının sesini bastıran erkek egemen otoriteye karşı bir tepki olarak kullanılır.

1980 sonrası neo-liberalleşme ile birlikte bireysel odaklı bir yaşam tarzı oluşmaya başlamıştır. Bu nedenle yoksulluk da diğer tüm sorunlar gibi bireyin “kendi” mücadelesine dönüşmüş, birlik ve dayanışmaya dayalı söylemin yerini, girdiği çıkmazda çıkış yolu bulamayan karakterin çaresizlik duygusu almıştır. Buradan yola çıkarak, 2000 sonrası bağımsız Türk filmlerindeki kadın karakterlerin melodramlardaki neşelerini kaybettiği ve modern kapitalist çağın içindeki tekinsiz yaşam biçimlerini ortaya koyduğu görülmektedir. İşçi kadınların bakışında, artık bir dönemin şarkılarla yapılan ev işleri, günümüzün kadın karakterleri için boyun eğmiş, bastırılmış ve sessizleşmiş kadınlar tarafından üstlenilmektedir. Ayrıca bu iş yükü, günümüz sinemasında çok daha zor şartlar altında temsil edilmektedir.

4.2.3. Türk Sinemasında Kadının Varoluş Sancısı: *Yabancılaşma, Sessizlik, Kaygı*

2000 sonrası Türk sinemasında yabancılaşma, sessizlik ve kaygı bireysel sorunlar odağında bir karakter anlatısı olarak belirmiştir. 90’lardan itibaren ruhsal bir bunalım olarak ortaya çıkan bu sorunlar, bireyin yabancılaşma zemininde farklı olgulara bağlı tepkiler olarak yorumlanabilir. Yabancılaşma, bireyin yaşadığı dünyaya olan tepkisi açısından en sık görülen anlatım tekniği olarak ifade edilebilir.

İşçi sınıfı ve emek bağlamında yabancılaşma sorunu ise, sinemanın temsil stratejilerinin de derin bir şekilde odağına aldığı anlatılardan biridir. İşçinin bilinçsizliği, gelişimi, emeğine olan yabancılaşması, bedeniyle olan ilişkisi ve kimliği anlamında önemli ipuçları vermektedir. Özellikle çalışma kapsamında ele alınan “işçi kadın”ların kadının işçi kimliği ve sınıfsal konumunu analiz etmek açısından önemli bir kavram olarak görülmektedir. Belirtildiği üzere, yalnızlaşma ve yabancılaşma duyguları 2000’den sonraki karakterlerde çoğu zaman sessizleşme ile bir anlatı sunmaktadır.

Sınıfsal farklılıkları vurgulama bağlamında en sık kullanılan dışa vurumlardan biri de kaygıdır. Türk sinema tarihinde karakterlerin farklı dinamiklerle ifade ettiği, melodramlarda aşırılık ve şiddet eğilimleriyle ifade edilen “kaygı”, 2000’lerden sonra, kendi dünyalarına çekilen karakterlerin, yaşadıkları koşulları anlatma çabalarıyla yer değiştirmiştir.

Proleter Kamusal Alanda Bir Hayalet İşçi: Zerre Örneği

Zeynep, yaşadığı yerden de anlaşılacağı gibi tekinsiz bir semtin varoş mahallelerinden birinde oturmaktadır. Yıkık dökük bir apartman dairesinde; dar bir evde yaşlı annesi ve hasta kızıyla yaşamını sürdürmektedir. Mekânsal söylemde kamusal alanın güçlü eril sınırlarla çizildiği, Zeynep'in sokağa çıktığı anda görünüm kazanır. Mekân temsili olarak fabrika ve sokakta dahi erkekler varlığını öyle yoğun bir şekilde hissettirir ki, Zeynep dışarıda, adeta bir hayaletten farksızdır. Öte yandan, bir lokantada çalışan erkek işçi (Remzi), Zeynep'in en büyük yardımcısıdır. Bu şiddetin, zaman zaman özel alana da sıçradığı görülür. Zeynep hem bir işçi olarak, hem de bir kadın olarak var olduğu sınıf içinde kimlik mücadelesi verir.

4.2.4. Filmin Öyküsü

Zeynep, bir fabrikanın parça başı atölyesinde günlük yevmiye karşılığı çalışmaktadır. Geçim derdinden dolayı kötü çalışma koşullarına da dayanmak zorundadır. Diğer yandan da hasta kızı ile yaşlı annesine bakmaktadır. *Zeynep*'in tek derdi günü kurtarmak ve ailesinin geçimini sağlamaya çalışmaktır. Bir gün *Zeynep*'in işten kovulmasıyla tüm hayatı daha da kötü bir hal alır. Önce iş bulana kadar evde yaptığı kokuları camiide satmaya çalışır. Bir yandan da sağda solda iş arar. Bir taraftan ev sahibi *Kudret* de kirasını veremediği için sürekli *Zeynep*'i taciz etmekte, böbreğini satması için onu ikna etmeye çalışır. *Zeynep*'in tek umudu belediyede bir işe girebilmektir. Ancak bu beklentisi hiçbir zaman sonuçlanamaz. *Zeynep*, gündüzleri çalıştığı için ve evin geçimini sağlayamadığı için ev işleriyle de uğraşamaz. Bu yüzden her gün eve dönüşte *Remzi*'nin çalıştığı yerdeki arta kalan yemekleri alıp, eve götürür. *Zeynep*'in tek arkadaşı *Remzi*'dir. *Zeynep*'in başı sıkıştığı zamanlarda çoğunlukla ona yardım ettiği görülür. Bir gün bir iş ilanı ile *Zeynep*, Trakya bölgesinde bir fabrikaya işçi olarak başvurur ve kabul edilir. Haftalık yevmiyeler karşılığında birçok kadının hem konaklayıp, hem de ağır koşullar altında çalışmaktadır. Üstelik fabrikada da başka işler dönmektedir. *Zeynep* bunu anlasa da başka bir çaresi olmadığı için *sesini çıkarmaz*. Çünkü hem *Kudret* tarafından tehdit edilmekte, hem de hasta kızının ve yaşla annesinin bakımını üstlenmek zorunadır. Fabrikada ilk başlarda verilen işbölümünü kabul eder ve “halıları tartarak” çalışmaya başlar. Bu sırada orda deneyimli olarak çalışan *Seniha* da onunla yakınlık kurmaya çalışır. Zaman zaman *Zeynep*'in eve telefon etmesi için kendi telefonunu verir. Ancak ileri ki zamanlarda *Seniha*'nın amirleriyle işbirliği yaptığı ve çalışan kadınlarla yakınlık kurarak onları birlikte olmaya teşvik ettiği anlaşılır. *Zeynep* ilk başlarda bunu fark edemez ve bir akşam amirlerin çağırdığı sohbete gider. Amirlerden biri, burada *Zeynep*'i taciz etmeye

kalkışır. *Zeynep*, kendini kurtarsa da çalıştığı işten ayrılmaz. Ertesi gün ise, taciz eden amirin bulunduğu yazıhaneye gider ve eve telefon etmek istediğini söyler. Ancak kimseye ulaşamaz ve *Remzi*'yi arar. *Remzi*'nin doktorların kızını götürdüğünü söylemesi üzerine *Zeynep* fabrikayı terk eder ve İstanbul'a döner. Bunun, *Kudret*'in bir işi olduğunu anlayan *Zeynep*, en sonunda kendi böbreğini satmayı kabul eder.

4.2.5. Sınıfsal Bir Temsil Olarak Kadın Karakterin Analizi

Zeynep, orta yaşlarda annesi ve kızıyla yaşayan bir kadındır. Bir gün çalıştığı fabrikadan atılan *Zeynep*, dışarıda başka iş arayışlarına girer. Bir yandan da zaman darlığı yaşar. Çünkü ev sahibine biriken kiralari ve geçim derdinden dolayı bir büyük bir çaresizlik içindedir. Diğer taraftan tercih ettiği işlerden, *Zeynep*'in eğitilmiş biri olmadığı da anlaşılmaktadır. Bu sebeple de sürekli güvencesiz işlerde çalışır. *Zeynep*'in sermaye alanında işçi kimliği üzerinden karşılaştığı dışlamalar; çoğunlukla değersizleştirme, yerle bir etme, bir madun olarak emeğinin sömürsü ve ataerkil rejimde kadını yerle bir eden tahakküm stratejileri olarak tasvir edilmiştir.

Zeynep karakterinde, beden-emek ikiliği üzerine kurulan sömürü ilişkilerinin aşırılık kullanılarak gösterilmesi, filmde karakter üzerinde kurgulanan en açık söylemlerden biri olduğu gözlemlenmiştir. Aslında bu aşırılığın, imgesel bir boyuttan çok, karakterin duygu yapısına vurgu yaptığı kanısına varılmaktadır. Hikâyede kullanılan birçok sömürü biçimi daha önce de bahsedildiği gibi, kadın kimliği üzerinden “duygusal emek” ve “duygu işi” kavramlarının kullanılarak karakterin emeğinin yükünü yansıtabilmek anlamında dikkat çekicidir. *Zeynep*, bir işçi olarak hem duygusal emek, hem de bir kadın olarak duygu iş yükünü taşımak zorundadır. Bahsedilen kavramların açık bir biçimde *Zeynep*'in yazgısına eğildiği görülmektedir. *Zeynep*'in yaşamını katlanabilir kılan tek şey, anneliğidir. Anne olmasının yanı sıra bir de işçi oluşu, emeğinin yükünün iki katına çıkarmıştır. Burada, karaktere biçilen sınıfsal konumun kadının kimliği üzerinde nasıl bir dönüşüm yarattığı önemli bir söylemdir.

Zeynep'in yazgısı onun işçi kimliğiyle olduğu kadar kadın olmasının da bir sonucudur. Bağımsız filmlerdeki kadın karakterlerde dikkat çeken bir diğer anlatı türü, sınıf arzusunun kadın kimliği üzerine biçilmemesidir. Türk melodramlarında sıkça izlenen burjuva modeli kadınlar, 2000 sonrası Türk Sineması'nda aksine, sınıfında var oluş sancısı çeken özne olarak tasvir edilirler. Onları kurtarabilecek herhangi bir kahraman beklentileri 2000'lerin proleter

kadınlarında görülmez. Buradan *Zeynep*'in, sınıfsal konumunu kendi yazgısı olarak kabul ettiği yorumlanabilir.

Filmde, *Zeynep* karakterinin gerekmedikçe konuştuğu görülmez. Kendi konumuna dair bir isyanda da bulunmaz. Öte yandan bu sessizlik hâlinin doğurduğu tekinsiz hayatı, filmin başından sonuna kadar ev içinde ve ev dışında (özel ve kamusal alanda) yoğun biçimde hissedilir. Baskı stratejilerinin üzerindeki etkisi çoğu zaman büründüğü sessizlikle vurgulanır. Ezilmişliğin dışavurumu, olanla yetinme veya verilene razı gelme, layık görülmemeye duyusunu da beraberinde getiren bir hissiyat olduğunu da bu güçlü metaforik bir anlatı üzerinden yorumlanmaktadır. Özellikle 2000 sonrası Türk sinemasında sıkça kullanılan *kadın sessizlikleri*¹⁰² stratejisi, Suner'in de ifade ettiği gibi, kadını görünür kılmanın bir diğer yoludur aslında. Bu stratejiyle seyircinin, eril dilin baskınlığını kolaylıkla duyabileceği kanısına varılmaktadır.

Tepegöz'ün, Tanıl Bora'ya verdiği röportajda, “*gücün sadece fiziki güçle ölçülüyor olması veya fiziki gücün yüzde olarak kadınlarda zayıf olması asıl erk'in kimde olduğunu da ispatlayamaz.*”¹⁰³ ifadesi ile emeğin cinsiyetten bağımsız olduğunu ifade eder. Bu şekilde, emek gücünün kapitalist koşullardaki insanî yetilerin kaybolduğu kanısını da vurgulamış olur. Çünkü insanın emek gücünü aşan her türlü üretim biçimi, biyolojik farklılıklara dayalı güç ilişkilerini de aşar. Bu durumun kadın veya erkekle bir ilgisi olmadığı ve işçileşmenin sınıflandırılmasında bir dizi algı politikasının ürünü olduğu unutulmamalıdır.

Filmde de ataerkil kapitalist sınıflandırma biçimi, işçiyi, kadın-erkek ayırmaksızın kendi çıkarları doğrultusunda “eşit” tuttuğunu çelişkili biçimde vurgular. Son sahnede mecaz söyleyle “dağ gibi biriken” bulaşıklar ise, kadının “ev içi bakım emeğine” yaptığı göndermede görünmeyen emeğinin hatırlanması için diğer bir söylem biçimidir. Bir taraftan da kadını, emeğini aşan iş yükü karşısındaki mücadelesini gösterir. Üstelik toplumsal zihinde “kadın görevi” olarak oturtulan bulaşık yıkama işi, istihdam alanında da kadını bağımlı kılan bu iş yükünü “daha da ağır koşullarda” yeniden üretmektedir.

¹⁰² Suner, s.309

¹⁰³Tanıl Bora. “Zerre Filmi Yönetmeni Erdem Tepegöz ile Söyleşi: Mazlum Kendini Fark Edince...” *Birikim Dergisi*.

<http://www.birikimdergisi.com/guncel-yazilar/713/zerre-filmi-yonetmeni-erdem-tepegoz-ile-soylesi-mazlum-kendini-fark-edince#.XEBiftIzbiU> (13.05.2019)

4.2.6. Marksist Feminist Film Yöntemiyle Filmin Çözümlemesi

Filmin ilk sahnesinde bir kadının şu sözleri duyulmaktadır; “*Gidip söyleyeceğim amire yeter artık. Grupça işi bırakırız diyeceğim. O zaman hiçbir şey yapamazlar. Korkaklık etmeyin. Arayalım hakkımızı.*” işçi bir kadının bu çıkışı karşısında Zeynep, işini riske atmamak için tepki vermeden yemeğine devam eder. Henüz filmin ilk sahnesinde Zeynep’in işini kaybetme korkusu vurgulanırken, diğer taraftan da karakterin sınıfsal konumu tanıtılmıştır.



Şekil 2.1. Fabrikanın genel planı ve Zeynep’in işten atıldığı sahne.

Filmin ikinci sahnesinde mesainin başladığı ve bir grup kadının işçi olarak çalıştırıldığı görülür. İkinci görselde ise, birkaç dakika sonra bir ustabaşının denetim sırasında Zeynep’i işten çıkarmaya çalıştığı görülür. Filmde, fabrikada çalışan erkek karakterler çalışan kadınları sürekli olarak gözetim altında tutar. Fabrikada çalışan amirler erkek, parça başı üretimini yapanlar ise kadın olarak konumlandırılmıştır. Bu işbölümü, kadının sınıfsal kimliğine de vurgu yapmaktadır. Kadınların önlerinde duran dikiş makinelerinden cinsiyetçi işbölümüne maruz bırakıldıkları anlaşılır. Ustabaşı, müdür veya diğer erkek çalışanlar egemenlik ilişkileri içerisinde konumlandırılmaktadır. İşçi kadınları yönetip, yaptıkları işi denetlerler. Diğer taraftan iş yürümezse şiddet göstermektedirler.

Hikâye bir ustabaşının Zeynep’i işten atmaya çalışmasıyla başlar. Zeynep ise, önündeki dikiş makinesine tutunarak işini bırakmamak için direnir. Zeynep’in “yaka paça” işten atılması, aynı zamanda güvencesiz (prekarya) bir işçi olduğu mesajını vermektedir. İki amirin gücüne daha fazla direnemeyen Zeynep, sonunda fabrikadan dışarı atılır. Daha sonra da görüleceği üzere, Zeynep’in filmde yaşadığı travmalar sonucunda burnundan zaman zaman kan gelmektedir. Fabrikadan kovulmasının hemen ardından da burnundan kan gelir.



Şekil 2.2. *Zeynep*'in koku hazırladığı sahne, sattığı kokuların yakın planı ve camiide kokuları sattığı sahne.

Kent ve renk imgelemi bağlamında yukarıdaki üç şekilde de görüldüğü gibi, film renginde kullanılan soluk tonlar, *Zeynep*'in yaşadığı dünyanın tanıtılmasına da yardımcı olur. Bu yöntem, seyirciyi karakterle özdeşleştirerek onun bunaltıcı iç dünyasına adapte etmeyi de sağlar. Ayrıca, seyircinin mekânsal anlamlandırma sürecinde filmdeki tekinsiz ve karartıcı atmosfer, karakterin bulunduğu sınıfın bir temsilidir. Suner'in agorafobik kent¹⁰⁴ olarak tanımladığı İstanbul'un bir başka silüeti, *Zerre*'de yeniden karşımıza çıkar. Yani karakterim, var olduğu sınıfsal konumundan kurtulamadığı gibi, başka bir sınıfa atlayabilmesi de mümkün değildir.

Zeynep, evde zor zamanları için sakladığı kokuları hazırlayıp camiide satmaya çalışır. Bir çözüm arayışı olarak bulduğu bu yöntemin geçici olduğunu bildiği için, diğer taraftan da farklı bir iş araştırır. Film boyunca tek isteğinin belediyede bir işe girebilmek olduğu büfede çalıştığı bir arkadaşıyla konuştuğu sırada anlaşılır. Ancak film boyunca belediyeden de hiçbir cevap gelmez.

Bir taraftan yabancılaşma içinde olan *Zeynep*, diğer insanlara karşı olan kopukluğu da yoğun biçimde hissedilir. İlk sahnede işten çıkarılması ve sonraki girdiği işte yaşadığı tacizin dışında bir direniş ya da atik bir eylem görülmez. İç hesaplaşma yapsa bile bunu seyirciye bilhassa vermemeyi tercih eder. 1990 sonrası bağımsız film karakterlerinin sıkça kullandığı yöntemlerden biri olan var oluş sancısı *Zeynep*'te de vurgulanır. Kadın karakterlerde sıkça karşılaşılan aşırı suskunluk, *Zerre*'de de kapitalizm ve ataerki müttefikliğine karşı bir başkaldırıdır. *Zeynep* için çalışmak hayati fonksiyonlarından daha önemli olduğu filmde

¹⁰⁴ Suner, s.235

apaçık biçimde görülmektedir.¹⁰⁵ Kadın, işçi de olsa, orta sınıfa mensup bir memur da olsa veya tüketime addedilen kimliğiyle burjuva kimliğe sahip de olsa, ait olduğu sınıf içinde kimliksel bir sınıflandırmaya da maruz kalmaktadır.



Şekil 2.3. Remzi'nin Zeynep'e yemek getirdiği sahne.

Zeynep'in film boyunca tek arkadaşı olduğu anlaşılan Remzi'dir. Remzi, her akşam lokantadan arta kalan yemekleri Zeynep'e verir. Zeynep, sürekli çalıştığı için yemek yapmaya vakit bulamaz, üstelik evi de geçindirebilecek bir durumda olmadığı yemek yapacak bir malzeme de yoktur. Öte yandan, Zeynep için geçerli olan koşullar Remzi için de aynıdır.



Şekil 2.4. Zeynep'in sokakta yürüdüğü sahne 1, Zeynep'in sokakta yürüdüğü sahne 2



2.5. Zeynep'in sokakta yürüdüğü sahne 3

Yukarıdaki sahnelerde görüldüğü üzere, mekânsal doku eril sınırlarla örülmüştür. Yani, yalnızca sermaye kontrolü değil, mekânsal sınıflandırmalar da cinsiyete göre bölüştürülmüştür. Üç ayrı sahnede de ataerki kültürün varoş mahallelerdeki etkisi üzerinden

¹⁰⁵ Tuğba Elmacı, "Türk Sineması'nda Yün Eğiren Kadınlardan Yeni Sinemaya Kadın Emeği Meselesi: Zerre Filmi Örneği", *Turkish Online Journal of Design, Art and Communication* 2017 s.516

giderek tekinsizlikle örtüşen bir anlatı yapısı sunar. Zeynep'in hemen hemen geçtiği her sokakta bir erkek görülür. Zeynep'in işsizlik kaygısıyla sokaklarda telaşlı yürüyüşü kameranın sarsıntı tekniğini kullanmasıyla doğrudan seyirciye de geçer.

Dardenne Kardeşler filmlerinde de sıkça karşılaşılan bir Yeni Gerçekçilik tarzı olan kamera-karakter bütünlüğü, seyirciyle karakter arasındaki empatinin yoğunlaştırılması açısından da önemlidir. Hem seyircinin karakterin yerine geçip aynı mücadeleye tanıklık etmesi, hem de olay örgüsünün, kurmacadan uzak bir mücadeleyi somutlaştırması bakımından önemli bir tekniktir.



Şekil 2.6. Zeynep'in eve geldiği sahne ve Zeynep ile annesinin olduğu sahne

İlk görselde Zeynep işten eve yeni gelmiştir. Salona vuran ışığın metaforik açıdan Zeynep'i ayakta tutan bir yaşam alanı olduğunu anlaşılabilir. Güvencesiz ve tekinsiz bir mahalledeki bir apartman dairesindeki evinde tıpkı çalıştığı fabrikaların iç bunaltıcı atmosferi hâkimdir. Yeşilçam melodramlarında görmeye alışık olduğumuz “huzurlu” mahrem alanların 2000'den sonra yerini güvensiz ve daraltıcı bir mekânlara bıraktığı görülür. Yine melodramlarda ailenin şerefi olarak sembolize edilen yoksulluk, 2000'lerde bir gerçeklik ve aşılamayan sorun olarak karşımıza çıkar. Üstelik melodramlarda birleştirici gücünün sıkça vurgulandığı yoksulluğun, *Zerre*'de bireysel bir mücadeleye dönüştüğü görülmekte üstelik aile arasındaki bağların tümünden koptuğu izlenimine varılmaktadır. Bu nedenle, hikâyede fon olarak kullanılan tüm alanlar fabrikalar, sokaklar, hatta kentin kendisi distopik mekânlar olarak kurgulanmıştır.

İkinci görselde de görüldüğü gibi, Zeynep'in annesiyle olan bağı da diğer yabancılaşma anlatılarından biridir. Zeynep'in annesiyle olan ilişkisi yalnızca temel ihtiyaçlara dayalı bakım işleridir. Bunun dışında aileye duyduğu bir sevgi bağı da görülmez. Aynı evin içinde bir arada yaşasalar da kimsenin bir diğeriyle duygusal bir bağ kurduğu görülmez. Annenin bu ilgisizliği çoğu zaman televizyon karşısında olmasıyla tekrarlanır. Diğer taraftan bulunduğu halden memnuniyetsizliği ise sürekli söylenen ve şikâyetçi tavırlarıyla anlaşılır. Örneğin Zeynep'in bir lokantanın arta kalan yemeklerini eve getirmesine

karşı annesi, “*Yemek kötü olmuş. Ben daha iyisini yapardım.*” der. Buradan Zeynep’in mecaz anlamda da evde de zerre kadar değeri olmadığı görülür. Sürekli bir memnuniyetsizlik hâli vardır. Annesinin tek derdi Zeynep’in belediyeye girmesidir, “*Şu belediyeye bir girsen, sen de hiç uğraşmıyorsun ki.*” Zeynep, annesini “*Tamam anne, tamam...*” diyerek geçiştirmeye çalışır. Bu diyalog, kamusal sermaye alanında mücadele veren bir kadının, özel alanla sınırlandırılan geleneksel anne tipiyle arasındaki anlaşmazlığı niteler.

Diğer taraftan ev sahibi Kudret ile karşılaşan Zeynep, onu görür görmez “*İsten attılar. Hiç param yok*” diye cevap verir. Bunun üzerine Kudret: *Başıma bela oldunuz. Çıkn gidin evimden.* Zeynep: *Nereye gidelim?* Kudret: *Lan siktir git. Ne para veriyorsun ne evden çıkıyorsun. Git kendini sat, bana ne. Babanın oteli mi bura?* Zeynep: *İş bul, çalışayım sabah akşam.*



Şekil 2.7. Kudret ve Zeynep’in tartıştığı sahne1, Kudret ve Zeynep’in tartıştığı sahne 2

Kudret’in bu tacizlerine karşı Zeynep’in tek derdinin günü kurtarmak olduğu anlaşılabilir. Ev sahibi Kudret, organ mafyasıyla iş birliği yaptığı için Zeynep’ten sürekli böbreği karşılığında para teklifi eder. Ancak Zeynep, son ana kadar bu teklife direnmeye çalışır. Kudret’in gösterdiği tavırlardan hegemonik sınıfın öznesi olarak aşırı maskülen bir karakter olduğu anlaşılır. Filmde sürekli olarak Kudret’in özel mülkiyete sahip olduğunu vurgulaması, eril zihniyette onun tahakkümü ve baskınlığını normale indirgemek olarak yorumlanmaktadır.



Şekil 2.8. *Zeynep*'in fabrikada çalıştığı sahne, Amirin kötü bir muameleyle kadınlara işi anlattığı sahne ve amirin işçi kadınları denetlediği sahne.

Yukarıda gösterilen üç sahnede de ataerkil kapitalist alanda eşitsiz güç ilişkileri nasıl işlediği görülebilmektedir. Kadına dayatılan işbölümünün burada kadının beden gücü üzerinden gösterilmektedir.



Şekil 2.9. *Zeynep*'in fabrikada kaldığı sahne

Zeynep'in ikinci girdiği işin de kayıt dışı olduğunu çalışma koşulları ve konaklama biçiminden anlaşılabilir. Yer yataklarında yatan bir grup kadının geceleri bir arada kaldıkları görülür. Ancak buna rağmen mekânın herhangi bir sınıra sahip olduğu görülmez. Kadınların yattıkları yatakhane bariz biçimde güvensiz olduğu ve erkek amirlerin istediği zaman girip çıktığı bir diğer distopik alan olarak kurgulanmıştır.



Şekil 2.10. *Zeynep*'in tacize uğradığı sahne ve *Zeynep*'in amirden kaçmaya çalıştığı sahne.

Zeynep, çalıştığı erkek tahakkümünün hâkim olduğu fabrikada, işçi kadınların sıkça karşılaşmış olduğu taciz girişimiyle de mücadele etmek durumunda kalmıştır. Kadın karakterin bir işçi olmasının yanı sıra “kadın” olarak gördüğü muamele ataerkil kapitalist güç ilişkilerinin görülebilmeye yardımcı olur.

Filme proleter sınıfa mensup kadın karakterin emeği, ataerkil kapitalist düzendeki cinsiyete yönelik dayatmaları ortaya çıkardığı gibi, ayrıca işçi kadınların sınıfsal bağlamda duygu yapılarını analiz edebilmek açısından olanak sağlamıştır. Bu duygu yapıları, ezilmişlik, bastırılmışlık, yalnızlaşma, içe kapanma vb. duygusal çöküntüler üzerinden düşünülebilir. Boranın da ifade ettiği gibi,

“...Bütün kadınlar cinsiyetleri nedeniyle, proleter kadınlar ise bir de sınıfları nedeniyle ezilirler. Dolayısıyla, orta sınıftan kadınlarla alt sınıftan olanlar arasında ortak bir mücadele alanı vardır: yeniden üretim (ya da cinsiyet ilişkileri).”¹⁰⁶ Yani, ataerki sermaye alanında var olmaya çalışan işçi kadınlar, kadın olmalarının yanında, bir de kendi sınıflarına biçilen değerlerle ezildiğine dikkat çeker.



Şekil 2.11. Zeynep’in eve telefon açmak için yazıhaneye gittiği ve ustabaşının tacizine maruz kaldığı sahne.

Şekil 2.11.’de Zeynep, çalıştığı fabrikadaki ustabaşına telefon açacağını söyler. Ustabaşı: *Kocana mı?* diye sorar. Zeynep ise “*eve!*” cevabını verir.

Ataerki sermaye alanında emeğin harici olarak kadın bedeninin de bir sömürü ürünü olduğu düşüncesi bu sahnede de hâkimdir. Bu konuşmada dikkat çeken tavır ise, Zeynep’in ataerki denetim mekanizmalarına karşı direnişidir. Geleneksel davranış kalıplarına içselleştiren bir kadın, onu taciz edene karşı evli olduğu (ataerki kültürde bir sahibi olduğu) algısını yaratarak kendini bu *yolla* kurtarması daha beklenebilir bir tavır gibi görünür. Ancak Zeynep, yalnızca evi aradığını vurgular. Bu cevabın, ustabaşının sorusunu kasten belirsiz bırakmak için verildiği düşünülmektedir. Diğer taraftan da Zeynep’in amacı, adamın zihniyetinde kurgulayacağı farklı ihtimalleri de yıkmaktır. Yani, kocasına olan *bağlılığından* gösteremediği arzu algısını tamamen ortadan kaldırmaya çalışmaktadır. Çünkü konuşmanın devamında, ustabaşı, *Ee? Ne zaman devamını getireceğiz dün gecenin?* Sorusuna karşı Zeynep, *Uğraşma benimle ya! Devamı da, sonu da yok. İşimde gücümdeyim!* karşılığıyla tekrardan önünü keser. Zeynep, eril zihniyette oluşabilecek her iki algı ihtimalini imha etmek için uğraşır.

¹⁰⁶ Bora, s. 51.



Şekil 2.12. Zeynep'in eve gitmeye çalıştığı sahne ve Zeynep'in kızını yıkadığı sahne.

Zeynep, proleter-anne kimliğini yüklenirken, film, bir sorgulama stratejisi olarak kadına dayatılan bu rolü seyircinin omuzlarına da taşımak ister. Bu sebeple, çoğu sahne karakterin emeğini işin yükünün karşısında yenik konuma sokar.

Zeynep'in sırtlandığı yüklerle yaratılan kader algısı, toplumsal bilince yönelik bir göndermedir. Zaten demografik özellikleri ve duygu yapısı, Zeynep'in *kaderi* tanımını olağanlaştırır. Mücadele biçimlerinde görülen sabretmek, fedakârlık göstermek, olanla yetinmek, boyun eğmek, kabullenmek, güvensizlik, onun, pasif direniş stratejileridir. Çünkü direnirse, elinde olanları da kaybedeceği kaygısı etrafını sarmıştır. Tutunduğu dalda eline batan kıymıklar, kıpırdamasına dahi izin vermez.

Gülçin'e kan almaya gelen doktorları duyan Zeynep, koşarak eve gider. Eve gittiğinde durumu olağan bir şekilde karşılayan annesi, Zeynep'i rahatlatmak için, “*mahallede herkese geliyorlarmış.*” Diye onu sakinleştirmeye çalışır. Zeynep, *mahallede insan mı kaldı anne ya.* Karşılığını verir. Zeynep'in bu vurgusu, bariz biçimde mahallenin tekinsizliğini vurgular. Üstelik bu tekinsizliğin artık hane içine de sıçradığı, kaygılı halleriyle de hissedilir. Bağımsız Türk sinemasının İstanbul'la olan kaotik ilişkisi *Zerre*'de de görülmektedir.

Zeynep, kızının yaşamını tehdit girişimine karşı kendi varlığının yükünü bir kez daha omuzlarına almıştır. Bu seçim, onun yalnızca fizikî bölünüşünü değil, sömürü alanındaki parçalanışını somutlaştırmıştır. Tıpkı bu bölümün başında da yer verildiği gibi, *metalaşan düzenin* içinde zerre kadar değerinin olmadığı sonucunu doğurmuştur.

Eski melodramlarda aşına olunan güven duygusunun yerini 90 sonrası filmlerde artık tedirginlik, huzursuzluk ve dışlanmışlık hali almaya başlamıştır. Mahalle kavramı, bağımsız Türk sineması için artık somut birleştirici gücünü yitirmiş, kasvetli bir yaşamın fonu olarak dekore edilmiştir. Türkiye'de sinemayla eş zamanlı olarak hareket eden kentsel dönüşüm sancuları, yeni film ve mekân kuramlarının da ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Son dönem de dâhil olmak üzere, 90 sonrası Türk sinemasında kentsel yoksulluk incelemeleri beraberinde ciddi çalışma yöntemleri geliştirmiştir. Bununla birlikte, maduniyet, yoksulluk ve

kentleşmenin birbiriyle eş zamanlı olarak ilerleyişi yeni bir hayat biçimini de ortaya çıkarmıştır.



Şekil 2.13. Toz parçacıklarının havada uçtuğu sahne.

Filmin dert edindiği bir diğer konu, izleyicinin sınıf bilincine hâkim olup olmadığını sorgulamaktır. Filmde sınıfsal ayrım yoğun biçimde somutlaştırılarak, kadının cinsiyetlendirilmiş sınıfsal konumu ortaya çıkarılmıştır. Tepegöz'ün boş bir sahnede gösterdiği toz parçacıklarıyla yapmış olduğu vurgu, hemen hemen her sahnede karakter ve onun yazgısına bir göndermedir.



Şekil 2.14. Zeynep'in bulaşıkçı olarak başladığı işyeri sahnesi.

Zeynep, son olarak bir lokantaya “bulaşıkçı” olarak girer. Girdiği iş yerinde toplumsal algıda ev işi olarak görülen bulaşık yıkama işinin verilmesi, yine karakteri cinsiyetçi iş bölümüyle yüzleştirmiştir. Bu sahne ile tarihsel nedenlere dayandırılan erkek egemen düzeninde kadının yerinin neresi olduğu da hatırlatıldığı düşünülmektedir. Yani son sahne, kadına biçilen ahlak normlarının erkek egemen üretime bağlı olduğu imajını bir kez daha vermiştir. Diğer yandan, kadına yakıştırılan bu işin, insanî gücü aşan bir ağırlıkta olduğu da bariz biçimde görülmektedir.

Kapitalist üretim alanında işçi-kadın karakterin biriken bulaşıklar karşısında zerreye dönüşümünü, hem insanî gücü/değeri, hem de bedensel bir mücadelenin yenilgisini varoluş ekseninde ifade eder. Aslında bu yenilgi sahnesi, kadının, dişil kimliği ve işçi rolünden

bağımsız olarak doğrudan insanın ezilişini göze sokmayı hedefler. Bu açıdan Tepegöz'ün yönetmenliğinde, Zeynep'in ufalanıp adeta bir zerreye (parçaya) dönüşmesi, sistemin içinde parçalanmış bir moleküle dönüştüğünün de işaretidir. Bu molekül, fizikî yapıdaki gücün bölünmesini nitelerken, Zeynep'in de ataerki-kapitalist düzenin sınıfsal tahakkümü karşısında yok sayıldığına ve ezildiğine işaret eder.

Zeynep de tıpkı diğer kadınlar gibi günü kurtarma derdindedir. Sermaye kontrolüne sahip olamadığı gibi, geçim kaygısı da günlük koşullar üzerinde konumlandırılır. İşini kaybetme korkusu, erkek egemen kapitalist üretim biçimlerinden doğar. Kadının işgücündeki hâkimiyeti, onun bedeni üzerinden sınırlandırılmaktadır. En sonunda böbreğini satmayı kabul edecek kadar gider. Bu döngüde çarpıcı olan bir diğer nokta, kadının seksüel yanının somutlaştırılmadığıdır. Zeynep, gerektiğinde anne kimliği üzerinden bedensel bir bedel ödemek zorunda olduğu vurgulanmıştır.

Bağımsız sinemada kadının emek mücadeleleri, çoğu zaman onun cinsel kimliği üzerinden de anlatılmaktadır. Karakter, geçimini sağlayabilmek için ya fuhuş yapmaya zorlanır, ya da kendi tercihiyle bu yolu seçer. Zeynep ise, filmde baştan sona fuhuşa yanaşmaz. Bu sebeple de en sonunda kendi bedenini (böbreğini) metalaştırmak zorunda kalacaktır. Zeynep, bir kadın olarak mücadele alanını cinselliği üzerinden sürdürmeyi reddederek, sınıfsal çatışmayı doğrudan annelik kimliği üzerine çeker. Bu bedel, ailesini geçindirebilmekle yükümlü “erkeksiz” bir kadının, erkek egemen toplumda bedeninden bir parçayı iktidara teslim etmesiyle ödenir.

4.3. Günü Kurtaranlar/Ev içi Emek Sömürüsü ve ‘Öteki’ Kadınlar: *Toz Bezi* Örneği

Toz Bezi filminde sınıfsal çatışmayı temsil eden iki ayrı kadın portresi sunulmaktadır. Film, temelde emek sorununu kadınlar arasındaki ilişki üzerinden ele alırken alt ve üst tabaka arasında da kuvvetli bir çizgi çeker. Bu ayrımla birlikte, hiyerarşi, rekabet, sömürü ve dayanışma gibi sorunlarını sınıfsal farklılıklar üzerinden açığa çıkararak sorgu mekanizmalarını devreye sokar.

Sibel Özbudun *Ekmek ve Gül* dergisindeki yazısında, “İktidar aynı anda hem üretimi (sömürüyü) güvence altına almak üzere emekçiler, hem de yeniden üretmeyi/üremeyi güvence altına almak üzere kadınlar üzerinde uygulanmaktadır. Bu nedendir ki aynı anda hem sınıfsal, hem erildir.”¹⁰⁷ vurgusunu yapar. Özbudun’un bu yaklaşımı, çalışmanın ortaya koyduğu hipotezi de desteklemektedir.

4.3.1. Filmin Öyküsü

Nesrin ve *Hatun* gündelikçilik yapan ve aynı mahallede yaşayan iki komşudur. Bir gün *Nesrin*, kocası *Cefo*’yu iş bulamadığı için evden kovar. Evden giden *Cefo*, bir daha geri dönmez. *Nesrin* ise evin geçimini üstlenmeye çalışır ancak günlük kazandığı para faturaları ve kiralarına da yetmez. *Nesrin*, *Cefo*’yu kovduğu için başlarda gurur yapar, ancak sonrasında pişman olsa da *Cefo* geri dönmez. *Nesrin*’in tek derdi kızı *Asme*’ye bakmaktır. Evde yiyecek olmadığı için çoğu zaman komşusu *Hatun*’a veya gündeliğe gittiği yerlerde kızının karını doyurur. Bir gün, gündeliğe gittiği evdeki işvereni bir gün ona iş bulacağını söyler. *Nesrin* bir taraftan kendisi de güvenceli bir iş aramaya başlar. Ancak eğitimi olmadığı için bir yerde iş bulamaz. Üstelik gittiği evlerden çoğu kadın düzgün temizlik yapmadığı için onunla çalışmak istemez. *Nesrin* tüm kapıları zorlamasına rağmen, hiçbir yerde iş bulamaz. En son çare ona yardım edeceğini söyleyen *Ash* da birkaç başvurudan sonra artık ilgilenmemeye başlar.

Diğer taraftan *Hatun* ise, kocası *Şero*’nun düzgün bir işte çalışmadığından dertlidir. *Hatun* da evin geçimini sırtlanmıştır, ancak gündeliğe gittiği evler bir hayli fazla olduğu için yaşamını daha rahat sürdürür. *Hatun*’un da çalışma koşulları ve sürekli üzerinde otorite kurmaya çalışan işverenleriyle başı beladadır. Aslında hem apartmandaki kadınların hayatına özenir, hem de onların evinde yakaladığı açıkları zaman zaman *Nesrin*’le çekiştirir. Temizliğe gittiği apartmandaki *Ayten*, diğer komşularından haz etmez ve *Hatun*’un da laf götüreceğinden korktuğu için onun komşularıyla çalışmasına engel olur. Bu durum *Hatun*’un sinirine dokunsa da *Ayten*’e düzenli olarak gittiğinden dolayı çekimser kalır. *Hatun*, bir taraftan daha çok çalışarak, para biriktirip bir gün *Moda*’da ev alma hayalini kurduğu için diğer taraftan da *Ayten*’in kendisine zam yapmadığı için diğer dairedeki kadınla iş görüşmesine gider. *Hatun*, *Ayten*’in zam yapmadığından yakındığını ve komşusu hakkında söylediklerini anlatmaya başlar. Ancak *Ayten*, *Hatun*’un komşusuna laf götürdüğünü öğrenince ona olan davranışlarını da değiştirmeye başlar.

¹⁰⁷Sibel Özbudun, “‘Ataerki’ Üzerine: Cinsel Tahakküm ile Sınıfsal Sömürünün Ortak Kökeni”, (Ekmek ve Gül Dergisi, Sayı. Temmuz, 07 Temmuz 2018) <https://ekmekvegul.net/dergi/ataerki-uzerine-cinsel-tahakkum-ile-sinifsal-somurunun-ortak-kokeni>

Hatun ve *Nesrin* girdikleri çıkmazda sürekli bir çıkış yolu ararlar ama buldukları koşullar onları daha da köşeye sıkıştırır. Üstelik aralarındaki gerilim de artmıştır. Filmin sonunda *Nesrin*, evin kirasını ve faturalarını ödeyemediği için çıkışı ortadan kaybolarak bulmaya çalışır. *Hatun*'un, *Asme*'ye olan ilgisinden dolayı da *Asme*'yi *kurtarabilmenin tek yolunu Hatun'a* bırakmakta bulur.

4.3.2. Sınıfsal Bir Temsil Olarak Kadın Karakterin Analizi

Nesrin, İstanbul'da gecekondu mahallelerinden birinde yaşamaktadır. Evli olmasına rağmen kocası çalışmadığı için tek başına evin geçimini üstlenmiştir. (*Cefo* film boyunca görülmez) Bir gün *Cefo*'nun bu haline sinirlenen *Nesrin*, *Cefo*'yu evden kovar. *Nesrin*, sonradan pişman olsa da *Cefo* bir daha eve geri dönmez. Diğer taraftan gündelikçilik yapan *Nesrin*, gittiği evlerden kazandığı yetmediği için farklı bir iş arayışına girer. Tek derdi kızı *Asme*'ye bakabilmek, kirası ve faturasını ödeyebilmektir. *Nesrin*, kızını bırakabilecek kimse olmadığı için gittiği işlere kızını da götürür. En yakın arkadaşı ve komşusu olan *Hatun* da gündüzleri temizlikte ve bakabilecek kimse yoktur. *Hatun* ve *Nesrin* çalıştıkları yerlerde sessiz sakin bir yapısı olmalarına rağmen, akşamları eve döndüklerinde gündeliğe gittikleri patronları çekiştirmek en büyük zevkleridir. *Nesrin*, çoğu zaman çalışmaktan yıpranmış ve yorgun bir halde görünmektedir. Hem çocuğunun bakımı, hem evin geçimi hem de çalışma koşulları ona fazlasıyla ağır gelmeye başlamıştır. Üstelik *Cefo*'nun yokluğuyla birlikte gelecek kaygısı da iyice artmıştır. Bir gün *Nesrin* ile *Aslı* sohbet ederken patronu *Aslı*'nın akıl vermesi üzere *Nesrin*, sigortalı bir iş aramaya başlar. Ancak eğitimi olmadığı için hiçbir yerden bir cevap gelmez. *Aslı* ise başlarda ilgilenmiş gibi gözükse de sonrasında o da iş aramaktan vazgeçer. Her geçen gün maddi olarak sıkışan *Nesrin*, elektriği kesildiği için akşamları da *Hatun*'un evinde geçermeye başlar. *Nesrin*'in tek derdi kimseye muhtaç kalmadan geçimini sürdürebilmektir. Ancak borçlar birikmeye başlayınca *Nesrin*, *Hatun*'un ısrarı üzerine ondan borç alır. Ancak bu durum gururuna dokunur. Son çare, eskiden gündeliğe gittiği kadınlara derdini anlatıp daha çok çalışacağını söylemektir. Ancak eski işvereni yine de işe kabul etmez. Öte yandan, gittiği evler sayıca az olduğu için evin geçimini de üstlenemez. Sonuç olarak *Nesrin*, çözümü bir gün ortadan kaybolarak bulmaya çalışır. Böylelikle *Hatun*, *Asme*'yi üstlenebilecek, *Nesrin* de tıpkı *Cefo* gibi çözümü yok olarak bulacaktır.

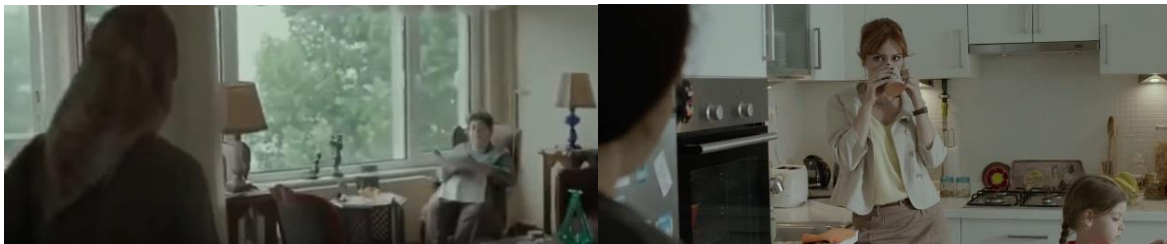
4.3.3. Marksist Feminist Film Teorisi Yöntemiyle Filmin Çözümlemesi



Şekil 3.1. İlk planda *Nesrin* ve kızı, *Hatun*'larda yemek yemektedir. İkinci planda, *Hatun* ve *Nesrin*'in kadının sohbet ettiği görülür. Üçüncü planda ise, *Nesrin*, *Şero*'ya hizmet eder.

Bir gecekondu mahallesinde komşu olan *Hatun* ve *Nesrin*, aynı sınıfsal alanda konumlandırılmışlardır. Kadınların aynı sınıfa mensup olması, bir dayanışma içinde olmalarını da sağlar. Bu sava destekleyici bir yaklaşım getiren White'a göre, kadınların kendi sınıfları içinde birbirleriyle kurdukları bağların birlik duygularının gelişmesi anlamında da önemlidir.¹⁰⁸

Aşağıdaki görseller kadınların sınıfsal ayrımlarına ilişkin konumlarını göstermektedir.



Şekil 3.2. *Hatun*'un, *Ayten*'e gündeliğe gittiği sahne ve *Nesrin*'in *Aslı*'ya gündeliğe gittiği sahne.



Şekil 3.3. *Nesrin* ve *Hatun*'un ayrı ayrı temizlik yaptığı sahneler

¹⁰⁸ White, s. 168



Şekil 3.4. Nesrin'in, Hatun'un kaşını aldığı sahne

Kadınların kendi sınıfları içinde birbirlerinin kişisel ihtiyaçlarının da giderdiği görülmektedir. Orta sınıf mensubu çoğu kadının kuaföre gidip halledebileceği bir işi, Nesrin ve Hatun zaman bulamadıklarından veya para vermek istemediklerinden kendileri bir çözüm bulmuşlardır. Ayrıca birbirleriyle olan dayanışmanın bir göstergesi olarak da düşünülebilir.



Şekil 3.5. Nesrin ve Aslı'nın konuştuğu sahne.

Yukarıdaki ilk görselde kadın karakterlerin birbirine karşı duruşu, hiyerarşik konumlarını da göstermektedir. İlk görselde, Nesrin, henüz çalışmaya devam ederken patronunun gelmesi sonucu işine ara vermiştir. İkinci görselde ise, Aslı'nın mesaisini bitirip, *yorgun* bir halde eve geldiği anlaşılır. Nesrin'in olduğu sahnede güç dengelerini sarsan sınıfsal eşitsizliğin getirdiği sancı açıkça görülebilmektedir.

Nesrin'in kendi emeğine yabancılaşması, Aslı'nın sınıfı üzerinden tasvir edilmiştir. Nesrin: *Abla seninki de kolay iş değil ki... Akşama kadar dert dinle.*

Yukarıdaki ikinci görselde Aslı, camların yıkanmasından dolayı komşusunun şikâyet ettiğini söyler. Bunun üzerine, Nesrin komşuya ne cevap verdiğini sorar. *Nesrin sen ne dedin abla? Ne diyeceğim? Ben çalışıyorum haberim yok benim. Temizlikçi yapmış benim dedim geçiştirdim.* Kadınların birbirlerine yabancılaşmaları yukarıda sözü edilen iki diyalog arasında vurgulanmıştır.

Yabancılaşmaya dair bir başka örnek ise; Aslı'nın puzzle parçalarından birini kaybetmesi üzerine Nesrin'e yönelttiği suçlamadır. Nesrin sınıfsal konumu sebebiyle bu durumu hassasiyetle direkt kendi üzerine alınarak, Asme'nin puzzle'a hiç yaklaşmadığını

söyler. Aslı ise şüpheli bir ısrarla bu sefer de; *Acaba diyorum hani makine yaparken filan sen çektin mi geçen sefer?* diyerek, durumu yine Nesrin üzerinden sorumlu tutmaya çalışır.

Hatun ise, bir başka gündeliğe gittiği evde bir kadının samimiyetsiz bir ifadeyle; *Ya hatun abla ev çok dağınık ama ben biraz geç kaldım kusura bakma. Ellerinden öper.* demesi üzerine; Hatun, *Olsun, olsun. Siz kirleteceksiniz biz temizleyeceğiz. İşimiz bu.* der ve sınıfsal konumuna açıkça vurgu yapar.



Şekil 3.6. Hatun'un sokakta yürüdüğü sahne

Kamusal alanda proleter kadınların birbiriyle olan hiyerarşik farklılıkları yukarıdaki iki sahnede de verilmiştir. Giyim-kuşamdan da anlaşıldığı üzere, sınıfsal ötekileştirmeler *nezih mahalle* konumunda daha belirgin bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Hatun geleneksel örtünme modeliyle, yanından geçen kadını inceleyerek bakar. İki farklı kadın görünümünün öne çıkardığı sınıfsal farklılık, kadınlar arasındaki kimliksel ayrıma da vurgu yapar.

Kameranın Hatun'u takibe alarak ilerlemesi, seyircinin "öteki" kadına olan bakışını daha da güçleştirir. İkinci dikkat çeken nokta ise, Hatun'un Moda'da bir adresi sorması gerektiğinde, yanından geçen kadın yerine, az sonra gelecek olan kâğıtçıya yönelmesidir.

Hatun'un bu tercihinin bir tesadüf olduğu düşünülmemektedir. Aksine, kendi sınıfından birine sorarak, sınıfsal tepkisini ifade ettiği anlaşılmaktadır. Ayrıca yukarıda da belirtildiği gibi, Hatun'un dışarıda başını kapatması, onun dini inancından çok, Bora'nın da değindiği gibi, sınıfsal aidiyetinin bir simgesi olarak algılanmaktadır.¹⁰⁹ Hatta Hatun'un filmin başında inanç çelişkileri açısından farklı inançlardan medet umması da bu savı desteklemektedir.

¹⁰⁹ Bora, s. 88



Şekil 3.7. Hatun ve Nesrin'in sohbet ettiği sahne

Gündelikçi kadınların, üst sınıftan kadınları nasıl gördükleri bağlamında diğer önemli bir diyalog da şu şekilde geçmektedir Hatun: *Bir kadın vardı ya hani. Benim evine gittiğim. Süslü. Burcu adı. Kocasını aldatıyor. Ben gördüm. Makineye çamaşırlarını yerleştirirken, kirlilerini Gömleğinin içinde bu kadar kırmızı bir saç vardı, o kadar uzundu. Adam da dünya ahiret kardeşin olsun bir güzel. Parası var, arabası var. Evi var. Bir güzel giyiniyor Nesrin. O gömlekler üstünde böyle tir tir titriyor kız. Hoş Burcu da güzel... De karı değil. Kız kadını bir görse, bir görse... Ne orospuluklar yapıyor.* Devamını kulağına fısıldayarak anlatır. Nesrin ise anlattıklarına karşılık; *millet kocasına ne orospuluklar yapıyor.* Cevabını vermektedir.

Hatun, diğer sınıfa mensup kadının bedeni üzerinden kendi namusunu ön plana çıkararak sınıfsal konumunu yüceltmeye çalışır. Daha önce de çalışmada bahsedilmiş olan, Bora'nın, kadının işçi kimliği üzerindeki sınıfsal ifade biçimlerini hatırlatır bu diyalog aslında. Bu anımsatmaya bağlı olarak Bora'nın, "*İşveren kadınlar açısından fark, çalışan kadınların bir yandan ezilmeleri, diğer yandan ise fırsatçılıklarıyken, çalışanlar açısından işverenlerin eksik kadınlıklarıydı.*"¹¹⁰ Tanımlaması, filmin anlatı temsilleriyle bağdaştırılması anlamında önemli görülmüştür.

Kadınların, kendi kadınlıklarını diğer sınıfın eksiklikleri üzerinden anlatmaya çalışması, kadınlar arasındaki rekabet duygusunun en belirgin söylemlerinden biridir. Aksu Bora, çalışmasındaki bir ankette gündelikçi kadınlarla yaptığı röportaj üzerinden kadınlar arası hiyerarşinin hangi kavramlar üzerinden ötekileştirildiğini araştırmıştır.¹¹¹ Yaptığı analizlerin hikâyenin söylemi bakımından nasıl örtüştüğü bu çerçevede de okunabilmektedir.

Karakterin dikkat çeken bir diğer sözü de, *hoş Burcu da güzel... De karı değil.* Burada, ev içi emekçilerin gözünde kadınlığın ev işi becerileri üzerinden değerlendirdikleri algısı doğmaktadır.

¹¹⁰ Bora, s.142

¹¹¹ Aksu Bora, *Kadınların Sınıfı* isimli kitabında, kadınlar arası hiyerarşiye yönelik diğer bilgiler için (bkz. s.137-154)

Burada dikkat çeken diğer anlatı sınıfsal kopukluklardan biri de, aynı sınıfa mensup olan kadınların dahi birbirine karşı yabancılaşmasıdır. Hatun'un, karşı komşusunun camlarına dikkat edip, “ *kız bunlar camını ne zaman Pimapen yaptılar.*” deyip çekiştirmeye başlaması kendi aralarındaki hiyerarşik rekabet hissedilmektedir.



Şekil 3.8. Aslı'nın Nesrin'le konuştuğu sahne.

Aslı: *Şöyle... Güvenceli bir işin olsa senin... Sigortalı. Maaşı düzgün.* Nesrin, Aslı ile bu konuşmasının ardından bir umuda kapılır. Nesrin'in tek hayali prekaryadan kurtulup, sigortalı bir işe girebilmektedir. Gittiği evdeki patronunun ona *akıl vermesi* üzerine Nesrin bir umut iş aramaya başlar. Bir taraftan patronu da onun için sigortalı bir iş bakacağını söyler.

Ancak sonraki sahnelerde de göreceğimiz gibi, patronu eğitim düzeyi yetersiz olduğu için uğraşmak istemez ve baştan savar. Zaten konuyu kendisinin açmamasından gerçekten iş arayıp aramadığından bile emin olamayız. Burada kadın bakışındaki sınıf ve duygu yapısı oldukça kritiktir.



Şekil 3.9. Ayten'in Hatun'la konuştuğu sahne.

Ayten'in *düzenli* olarak aldığı kendi gündelikçisi üzerinde iktidar kurmaya çalıştığı görülür. Bunu da sevmediği komşusuna gündeliğe gitmesini istemediğini ima ederek yapar.

Film, kadın karakterlerin proleter sorununun yanı sıra zaman zaman Kürt sorununu da değinir. Ayten: *Şu 9 numaraya gelen hanım var ya. Rugen hanım. Çok hanımefendi çok düzgün biri.* Komşusu: *Evet, evet. Hanım biri. Her gördüğünde halimi hatırımı sorar.* Ayten:

Diyarbakırlıymış. Hiç kürt demeysin. Buradan da anlaşıldığı üzere, Türkiye’de etnik kimlik sorunu, mekânsal sınırların ötesine kadar uzanan, kentteki kültürel tabuları ve gündelik hayatı da derinden etkileyecek bir değişimin başlangıcı da olmuştur aynı zamanda.



Şekil 3.10. *Hatun*’un oğluyla tartıştığı sahne

Filmde işçi sınıftan kadınların aile yapılarındaki iletişimlerine yapılan vurgu da önemli görülmektedir. *Hatun*’un henüz ergenlikle olan oğlunun okuldaki başarısızlığı üzerine öğretmen, *Hatun*’u okula çağırır.

Öğretmen: *Şimdi hatun hanım senin Oktay’la daha çok ilgilenmen lazım. Okuldan eve geldiği zaman ödevlerine yardım etmen lazım Derslerine bakman lazım.* Demesi üzerine *Hatun*’un cevabı oldukça ilginçtir.

Hatun: *Kan mı tuttu acaba diyorum. Hani akraba evliliğinden mi acaba diyorum.* Öğretmen ise, *hayır, hayır yok öyle bir şey. Oktay da gayet diğer arkadaşları gibi normal bir çocuk. Sadece ilgiye ihtiyacı var.* *Hatun*’un verdiği bu cevaptan da anlaşılabacağı üzere oğluyla arasındaki mesafenin onu bilinçsiz bir konuma taşıdığı görülür.

Bir sonraki sahnede, *Hatun*’un sorunu babaya devretmesiyle geleneksel aile ilişkilerinde sıkça karşılaşılan “baba” otoritesi vurgulanır. Şero, imalı bir şekilde; *Eee Oktay bey dersler nasıl?* Sorusuna Oktay korkulu bir şekilde kısaca *iyi baba* deyip geçiştirir. *Hatun*’un çocuk üzerindeki otoriteyi doğrudan babaya yönlendirdiği anlaşılmaktadır.

Kadınların emeğinin karşılığı olarak aldıkları gelir düzeyindeki yetersizlik *Nesrin* odağında gösterilmiştir. *Hatun*’un maddi gelirinin daha iyi olduğu; kâh işinin istikrarlı olduğundan, kâh oturduğu evden de anlaşılır. Hem *Hatun*’un gittiği evler *Nesrin*’den daha fazladır. *Hatun*’un kendine olan güveni ve hiyerarşik arzusu daha sonraki sahnede de görüleceği üzere *Nesrin*’in istediği borçla birlikte daha da belirginleşir.



Şekil 3.11. Nesrin, Hatun ve Şero'nun sohbet ettiği sahne.

Şero: *Hele bir bak bakayım. Yeni bir iş var mı?* Hatun: *Hayırdır Şero yine başın gözün sallanıyor.* Şero: *Sabahtan akşama kadar ayaklarıma kara sular iniyor.* Şero: *Milletin ağız kokusunu çekiyorum. Pardon size Hatun hanım.* Hatun: *Heee. Heee. Milletın ağız kokusunu çekiyorsun. Ben milletın bokunu temizliyorum! Her yerim ağrıyor. Başım, boynum, bacaklarım... Hiçbir yerim tutmuyor.* Şero: *Çalışma o zaman.* Hatun: *Ben mi çalışmayayım. Sen daha lavaboyu tamir edemedin.*

Sözü edilen sahnede Hatun, Şero'nun vasıfsız kimliğine meydan okurcasına bir cevap verir. Şero, kadının kazandığı paraya gözünü diken, pasif agresif biri olarak karakterize edilmiştir. Filmin bu aşamasında kadınların çalışma hayatına atıldıktan sonra kocalarına olan bakışının daha da keskinleştiği görülür.



Şekil 3.12. Hatun'un Ayten'den zam istediği sahne

Hatun'un, Ayten'e zam talep etmesi üzerine, Ayten: *Ama Hatun. Herkesle bir mi bu ev canım. Yani eğri oturalım doğru konuşalım. Bu evde haftada üç defa temizlik yapılıyor. Ev zaten sürekli temiz. Yani zam yaparsak haftada iki defa gelirsin. Karar senin. Ne diyorsun Hatun?* Hatun'un ikinci görselde Ayten'in bu teklifine bir cevap vermeden dik dik baktığı görülür. Bu konuşmadan sonra Nesrin işveren kadınların yaptığı adaletsizlikleri gördüğü için Hatun'la dalga geçmeye başlar. Nesrin: *Sen bir de diyordun. Ayten beni kızı gibi görüyor. Evi bana bırakır. Gülererek, Bıraktı... Zam bile yapmadı. Kız boş ver kafanı taktığın şeye bak.* Hatun Ayten'e yeniden gittiğinde, Ayten'in kızgın olduğu anlaşılır. Hatun: *Nereden başlayayım abla ben işe?* diye sorar. Ferda'yla anlaştınız mı? sorusu üzerine Hatun çekinerek, *meccur ekmek parası abla.* cevabını verir. Ayten, komşusu hakkındaki

çekiştirmelerini Hatun'un ona söylediğini anladığı için, tavırlı bir şekilde *iyi canım kime gidersen git beni ilgilendirmiyor. Laf taşıma yeter*. Karşılığını verir.

Zaten Hatun'u diğer komşularına temizliğe gitmesini istememesinin sebebi de onlar hakkında yaptığı dedikodulardır. Apartmandaki *kadın çekememezliği* yalnızca *Ayten*'in etrafında dönmez. Ferda'nın da Hatun'a Ayten hakkında söylenmesi filmde orta üst sınıf içindeki kadın hiyerarşisini açıkça gösterebilmektedir. *Ayten* konuyu kapattıktan sonra sinirini *Hatun*'un çok çalıştırarak çıkartmaya çalışır. *Kahvaltı sonrasını kaldır önce. Sonra da perdeleri yıkarsın. Bir de gümüşleri de parlat bugün*. Bu söylem, *Ayten*'in sınıfsal kimliğini kullanarak Hatun'u cezalandırma yöntemidir. Çünkü daha öncesinde evine düzenli olarak geldiği için zaten temiz olduğunu kendisi söylemiştir. Bu anlatı, tam da Acar-Savran'ın patriyark düzendeki kadınlar arası hiyerarşi ile ilgili yaklaşımını hatırlatır;

“*Hiyerarşik kadınlık biçimleri, patriyarkal ilişkiler içinde yapısal olarak ezilen ve dışlanan iki grubun bir araya gelişiyle oluşur. Ama bu kez kızkardeşler olarak değil, “hanım ve hizmetçi, işveren ve çalışan olarak bir araya gelmişlerdir.”*¹¹² Savran bu tanımlamasıyla, patriyarkanın sınıfsal konumlardaki etkisini *statü* ile ilişkilendirmeye çalışır.



Şekil 3.13. *Nesrin*'in kızına yemek yedirdiği ve sarıldığı sahne

Nesrin'in kızıyla olan ilişkisi (zaman zaman kopuk, zaman zaman da samimi) anneliği bağlamında *duygu işi* yükü üzerinden anlaşılabilir. Bir maduniyet temsili olarak annelik ve yoksulluk ilişkisinin bağımsız sinemada, melodramlarda aşına olunan anlatının yitirildiği görülmektedir. Daha önce *Zerre* örneğinde de değinildiği gibi, yoksulluk melodramlarda birleştirici/güçlendirici bir metafor olarak kullanılmakta, ayrıca anneliğin tüm maddi değerlerden kutsal olduğu vurgusuyla sırtının yere gelmeyeceğini vurgular.

Toz Bezi ve *Zerre* örneklerinde ise annelik, bir yükün göstergesi olarak tasvir edilir. Yani, kadının konumlandırıldığı annelik mertebesi, bu kutsallığın altında ezilen karakter üzerinden anlatılmaktadır. Kadın, anneliğini bir duygudan çok, bir zorunluluk ve vazifelerini yerine getirmesi gereken bir iş olarak yaşamaktadır. Bu durum, zaman zaman kadın

¹¹² Acar-Savran, 2018, s.100

karakterlerin çocuğu ile arasındaki sevgi bağı ve paylaşımlarına da yansır. Bir diğer benzerlik ise, yoksulluk-annelik ilişkisi üzerinden okunmaktadır. Kadın karakterler yalnızca sermaye anlamında değil, karakterin sahip olduğu annelik kimliğini de yok eden, onu eksilten, adımını attığı tüm sokakları çıkmaza çeviren bir metafor olarak kullanıldığı görülür. Kadın bakışında bir anne olarak “işsizlik” Zeynep için de Nesrin için de varlığını yitirmesiyle eş değer tutulmaktadır.

Hatun’un gözüyle, zaman zaman komşuların birbiri hakkında yaptığı dedikodulara da şahit olunmaktadır. Örneğin; apartmandaki diğer bir dairede gündeliğe gittiğinde komşulardan biri Ayten hakkında ağzından laf almaya çalışır. Hatun da zam yapmadığı için kırgın olduğunu belirterek kendisi hakkındaki söylentileri anlatmaya başlar. Komşusu Hatun’un çekiştirmelerini Ayten’e ima eder. Orta sınıf kadın karakterlerinin, farklı sınıflara olan aidiyetleri, proleter kadınların ekonomik konumunu kullanıp, kendi menfaatleri uğruna da kullandıkları görülmektedir. Filmde, birçok kadının birbiri arkasından çekiştirdiği sık sık vurgulanmıştır.

Toz Bezi’nde dikkat çeken bir başka örnek ise; aynı sınıfa mensup kadınların konu erkek olunca birbirleriyle düştüğü çatışmadır. Örneğin; Hatun, Cefo’yu kovduğu için Nesrin’e haksız olduğunu söylemesi üzerine Nesrin: *Sanki bilmiyorsun ha oradan oraya sürtiyordu. İş bul dedim yani. Ben senin kadar etseydim Cafo’ya zaten şimdiye kadar kaçardı. Şero abi gene iyidir.* cevabını verir. Hatun’un bir kıskançlık tepkisi olarak; *E sen al Şero’yu Nesrin. Şero seni siksin.* Demesi üzerine onun dayanışmacı kimliğini bir anda hiyerarşik bir konuma taşıdığı görülmüştür

Hatun’un bu tepkisi üzerine gurur yapan Nesrin evi terk eder. Bu sahneden sonra Hatun’la arasının açılması ve dayanışma içinde olduğu tek insanı kaybeder. Film, burada geleneksel zihniyetin özellikle alt sınıfta hala yoğun biçimde hâkim olduğuna vurgu yapar.

Hatun ile yaşadığı bu tartışmadan sonra, son bir çare iş aramaya devam eden Nesrin, eski çalıştığı bir patronuna gider ve kocasının evi terk ettiğini söyleyerek bir şans daha ister. Ancak eski patronu yine de işe geri almaz.



Şekil 3.14. Ev sahibinin *Nesrin*'in kapısına gelmesi üzerine *Nesrin*, *Hatun*'dan borç ister

Hatun; *Yok valla para. Ben o parayla Moda'da ev alacağım.* Nesrin verdiği yanıtta; *Moda'da hee. Biz oralara ancak temizliğe gideriz.* Nesrin, Hatun'un kurduğu hayalleri sınıfsal konumlarının gerçekliği ile yüzleştirecek yıkıma çalışır. Burada kameranın hizası, aynı sınıfa mensup iki kadının duruşu açısından dikkat çekicidir. Kamera, Nesrin'in göz hizasında konumlandırılmıştır. Hatun'un Nesrin'e yukarıdan bakışı, aynı sınıftan iki kadının düştüğü çatışmanın sunumudur.

Yukarıdaki sahnelerde de görüldüğü gibi kadınlar arası hiyerarşi eril ataerki kapitalizmin bir uzantısı olduğunu ortaya koymaktadır. Kadınların kendi aralarındaki materyalist koşullardaki bölünmelere yol açtığı gibi, kendi aralarındaki iktidar söylemlerine neden olabilmektedir.

Hatun'un sınıf atlama arzusu Moda'dan ev alabilmek için duyduğu arzu ile anlaşılır. Yönetmen Ahu Öztürk röportajında, Hatun'un sınıf atlama arzusunun önemli olduğunu şu şekilde vurgular;

“Şuna buna sahip olmaya ben niye layık değilim ki?” Çok yerinde bir soru, ama pek çok insan sormuyor bile. Eşitlikçi bir sistemde, evet Hatun'un da istediği gibi bir evinin olması lazım “Ben niye burada ev sahibi olmayayım ki?” diye hisseden bir karakter olsun istedim. Kanıksadığımız o sınıfsal kodları Hatun kanıksamamış olsun istedim... İşte, alt sınıftansan, zaten ulaşamazsın, bunu kabul edersin. Ama Hatun böyle bakmıyor.”¹¹³

Ahu Öztürk'ün de altını çizdiği gibi, Hatun filmdeki en güçlü karakter olarak tanımlanabilir. Evin ekonomik sorumluluğun üzerinde olması, bir yandan Nesrin'i koruyup kollaması, gündelikçiliğinin yanı sıra ev içi karşılıksız emeğin yükünü de üstlenmesi, bir

¹¹³ Abbas Bozkurt, Ayça Çiftçi.” Toz Bezi: Madunu Kendinde Kısırmak”, 2016
<https://bianet.org/biamag/kultur/173774-toz-bezi-madunu-kendinde-kistirmek>

taftan para biriktirmeye çalışması, onun sınıfsal bilincinin yükselmesi yönünde pragmatik bir bakış kazandırmıştır.



Şekil 3.15. Nesrin'in kızını Hatun'la giderken izlediği sahne.

Filmde, Nesrin'in ortadan kaybolmadan önceki son görüntüsüdür. İşsizlik ve yoksulluk kaygısının getirdiği var oluş sancısı onun yok olmasına da neden olmuştur. Hikâyenin bundan sonraki sürecinde bir çare arayışı olarak kendini yok ettiği anlaşılır. Böylelikle Hatun vicdan yaparak kızının bakımını üstlenecektir. Diğer türlü varlığıyla (işçi-anne kimliğiyle) kızına da bir tehdit olacağını düşündüğü izlenimi verilmiştir.

4.5. Kadın Emeginin Telvedeki Yazgısı: Şimdiki Zaman Örneği

Orta Çağ'dan beri süregelen mistik roller (cadılık-büyücülük-sihirbazlık) günümüzde hala birçok toplum tarafından inanılmakta ve kapitalist ilişkiler içindeki varlığını ekonomik koşullara bağlı olarak yeniden üretmektedir. Toplumsal süreç içinde kadın ve erkek üzerinde şekillendirilen birçok sınıfsal kimlik göz önünde bulundurulduğunda kadın ve falcılık arasındaki bu özdeşleşme güçlü bir toplumsal etki yaratmaktadır.

Film örneği kapsamında da, mitolojik bir tarihi olan "falcılık" mesleğinin kapitalist sermaye alanında kadın kimliği üzerinden nasıl temsil edildiği incelenecektir. Mitolojide kadına biçilen büyücülük ve cadılık temsilleri, aynı zamanda klasik melodramlardaki femme fatale'lere bir ayna işlevi görmesi¹¹⁴ analiz çerçevesinde göz önünde bulundurulacaktır.

Diğer taraftan, sinemanın cinsiyet rolleriyle kurduğu bağların odağında kadına yönelik farklı sınıfsal kimlikler, geçmişten günümüze filmlerde de hala yeniden üretilmektedir. Kadın ve fal ilişkisi ise, yüzyıllardır süregelen mitolojik efsanelerin en güçlü mistik anlatılarından birini oluşturmuştur. Çoğu zaman kadın rolüne biçilen kehanet bilgeliği veya olağanüstü durumları oldurma gücü, günümüzde gerçek yaşam koşullarında yoksulluk çıkmazında kalan kadın karakterin bir çıkış aramak için en çok sığındığı yöntemlerden biridir.

¹¹⁴Fulya İçöz, Masalda Cadı: "Ötekinin" Arketipi, (İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kadın Çalışmaları, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, 2008), s.7

Filmin öyküsünde de bahsedileceği üzere, *Fazilet* ve *Mina* karakterleri üzerinden kadının günümüzdeki ekonomik kaygıları ve yoksulluğun içine hapsolan varlıklarına yönelik önemli iki karakterdir. Marksist Feminist yöntemle, filmde *Mina* karakterinin atıldığı “falcılık” mesleğinde kendi yazgısındaki çıkmazdan nasıl kurtulmaya çalıştığı ortaya konulmaya çalışılacaktır.

4.5.1. Filmin Öyküsü

Mina, İstanbul’un arka mahallelerin terkedilmiş bir binada yaşayan genç bir kadındır. Henüz filmin başında iş ilanlarının gösterilmesiyle işsiz olduğu anlaşılır. Kentte tek başına yaşam mücadelesi veren *Mina*’nın tek hayali Amerika’ya vize almak ve yaşadığı yerden kurtulmaktır. *Mina*’nın bir telefon sahnesinde ablasıyla konuşmasından, geçmişte aralarının bozulduğu ve ailesiyle iletişiminin kalmadığına tanıklık edilir. Bir gün, sokakta yürürken falcı ilanını gören *Mina*, iş görüşmesine gider. Kafe’nin sahibi ve orda deneyimli bir kız olan *Fazilet*’le konuşup, anlaşılır. *Fazilet*, başına buyruk ve bir o kadar da hırslıdır. Ancak *Mina*, para biriktirmek zorunda kaldığı için *Fazilet*’e de bir şekilde katlanmak zorundadır. Hikâye *Fazilet* ve *Mina* arasında zaman zaman gerilimin yükseldiği bir ilişkiyle sürer. *Fazilet* iş dolayısıyla *Mina*’ya yakınlık kurmak ister ama *Mina*, *Fazilet*’e güvenmediğinden daha tereddütlü davranır. Bir taraftan işini kaybetmemek için *Fazilet*’i evinde ağırlamak zorundadır, diğer taraftan da falcılık işine adapte olmaya çalışır. Zaman geçtikçe müşterilerin ilgisini kazanan *Mina*, dışarıdan zengin kadınlara falcılık yapmaya gider. Ancak Amerika’ya gitmeyi o kadar çok ister ki, yüklendiği işin farkında bile değildir. *Mina*, sonunda düştüğü çıkmazdan kurtulamaz ve onca kadın arasındaki bir masanın üzerinde yığılıp kalır.

4.5.2. Sınıfsal Bir Temsil Olarak Kadın Karakterin Analizi

Mina karakteri, film boyunca sessiz bir kadın olarak görülmektedir. Karakterin yaşadığı mahalle ve apartmandan alt sınıfa mensup olduğu anlaşılmaktadır. Apartmanda da tek başına yaşamaktadır. Çünkü yakın zamanda 2000’lerde yoğun biçimde dönüşüme uğrayan konutlar gibi oturduğu apartman da yakın zamanda otel olmak üzere müteahhite verilecektir. Bu yüzden yakın bir zamanda *Mina*’nın gidecek bir yeri de kalmayacaktır. Diğer taraftan ise, tek hayali Amerika’ya yerleşip, yaşadığı “dünyadan” kurtulmaktır. Bunun için de uzun zamandır para biriktirir. Başladığı falcılık işini de birikimini devam ettirebilmek için geliştirmeye çalışır. Başlarda falcılıktan çok iyi anlamayan *Mina*, zaman geçtikçe işi kavramaya başlar ve birçok müşteri kazanır. Diğer taraftan da iş arkadaşı *Fazilet*’in başına buyruk halleriyle uğraşır. *Mina*’nın bir işçi olarak “kurtuluş mücadelesi”, kendi bedenini

emeğinin nesnesine dönüştürmesiyle anlamlandırılmaktadır. Daha fazla para kazanma uğruna gün geçtikçe edindiği müşterilere daha çok fal bakmaya başlar. Ancak, kaçıp gitme hayalinin yaşadığı dünyayı daha da kâbusa çevirmekten başka bir işe yaramaz.

Mina karakterinin sınıfsal konumuna vurgu yapan bir diğer kavram ise yalnızlıktır. Diğer film örneklerinde de görüldüğü gibi, *Mina*'nın da geçim derdi “yalnızlığı” üzerinden görünüm kazanır. Kadının 2000 sonrası direniş pratikleri, neo-liberalleşen dünyada yalnızlığın öznesi olarak ortaya çıkmıştır. *Şimdiki Zaman* örneğinde *Mina* karakterinin çoğunlukla sessizliğini koruduğu görülür.

4.5.3. Marksist Feminist Film Teorisi Yöntemiyle Filmin Çözümlemesi



Şekil 4.1. *Mina*'nın bankta oturduğu ve fal ilanının gösterildiği sahne.

Filmin ilk sahnesinde Mina, bir parkta tek başına oturmaktadır. Bir erkek heykelinin omuz hizasına konulan kamera, kamusal alanı erkeğin gözüyle öznelştirilerek kadını gözlediği hissiyatını yaratır. Diğer karede ise, bir fal ilanı görülür. İlk sahnede yalnız başına oturması ve ikinci sahnedeki iş ilanı, *Mina*'nın bir iş arayışında olduğunu ve bir “göz” hapsinin dolayımıyla anlaşılır. Heykelin gözünden *Mina* 'ya odaklanmamız, daha sonrasında karşılaşacağı olaylara karşı bir dikkat çekme eğilimidir. İkinci sahnede, *Mina*'nın bu ilanla karşılaşması, hikâyenin de başlangıç noktasıdır.



Şekil 4.2.Televizyonda Yeşilçam filmlerinden bir sahne ve *Mina ve Fazilet*'in konuştuğu sahne gösterilir.

Fazilet'in sınıfsal arzuları Yeşilçam melodramları üzerinden örtüştürülerek verilmektedir. Filmde burjuva kimliği üzerinden konumlandırılan Türkan Şoray'ın televizyonda yaptığı konuşma, 2000 sonrasındaki kadın karakter sunumuna karşı bir kıyaslama olarak düşünülmektedir. Ayrıca, bağımsız bir filmde Yeşilçam melodramlarına yapılan geçiş, kimliksel karşıtlıkla vurgulanan iki kadın karakterin sunumu açısından oldukça çarpıcıdır.

Yeşilçam'da kadınların erkek kahramanlar üzerinden kurduğu sınıf atlama arzusundan daha önce de bahsedilmişti. Televizyonda gösterilen filmde Türkan Şoray, kıskandırmak istediği adama, birlikte olduğu tüm erkekleri sınıfsal konumlarıyla sıralar. Bu, hem karşısındaki aşık olduğu adamın erkeklik krizini tetiklemek için, hem de “ideal erkek tiplemesinin” ölçüsünü vurgulamak için yapılmış olan bir taktiktir. Türkan Şoray; *“Hayatımdaki erkeklerin sayısı hakkında sorduklarınıza cevaben hatırladığın kadarını bir liste halinde sunuyorum. Bir, yakışıklı patron, iki çapkın müdürler, üç ithalat ve ihracatçılar.”* Yeşilçam filmlerinde sıkça karşılaşılan tipolojik sınıf betimlemeleri yeniden üretilerek seyircinin zihninde cinsiyete dayalı sınıfsal konumları sabit tutmaya çalışır. Bununla ilişkili olarak, 2000 sonrası Türk sinemasında kadının sınıfsal konumunun nasıl temsil edildiği, Fazilet'in birlikte olduğu erkekler üzerinden analiz edilir. Türkan Şoray'ın bu konuşmasının ardından Fazilet de kendi birlikte olduğu erkekleri saymaya başlar; *Bir: öğrenci, iki: barmen, üç: oyuncu, dört: serbest meslek, beş: kaldırım mühendisi altı: yazar yedi: senin şu falda gördüğün brokerlik yapıyor.*

Fazilet'in bu tepkisinden de anlaşıldığı gibi, 2000 sonrası kadın karakterlerin yüzleştiği gerçekler, Yeşilçam kadınlarının hayallerine karşı sarsıcı bir cevaptır. Fazilet, birlikte olduğu ilk altı erkeğin “vasıfsız” kimliğine vurgu yapar. Yedincisi ise, Fazilet'in filmin baştan sona umut bağladığı zengin bir adamdır. Ancak broker işini yapan adamın da Fazilet'le ciddi bir ilişki yaşadığı hiçbir zaman görülmez. Fazilet de bir sınıf atlama arzusu içinde olduğundan, adamın ona âşık olduğu ve tıpkı filmlerdeki gibi onu, bulunduğu dünyadan çekip alacağını düşünür. Zaman zaman bir gün kendi işini açma istemini duysak da, Fazilet'in arzusu, bahsettiği adam üzerinde yoğunlaşmıştır. Buradan Fazilet'in bir sınıf atlama arzusuna sahip olduğu anlaşılır.

Öte yandan, Mina'nın Amerika hayali daha farklı bir anlam yaratır. Mina'nın bir sınıf atlama arzusundan çok, var oluş sancısından kurtulmak istemesi ve çözümü "kaçıp, gitmek" olarak düşünmesi onun kimliksel bunalımına işaret eder. Bu şekilde iki karakter de 2000 sonrasında temsil edilen sınıfsal kimliklere çift yönlü bir mesaj vermiş olur.



Şekil 4.3. *Mina ve Zeynep*'in yürüme sahneleri

Kadının proleter bir kimlik olarak kamusal alandaki var oluş mücadelesi, Zerre analizinde de bahsedildiği gibi, eril kamusal alan üzerinden temsil edilmiştir. Ancak mekânsal söylem bakımından, Zeynep'in yürüdüğü sokak ile Mina'nın yürüdüğü sokak arasında bir benzerlik olduğu dikkat çekmiştir. Her iki filmde de varoş semtler ekseninden anlatılmıştır. Ancak her iki kadın da bu sahneden önce evden çıkmış ve *şehre inmek* üzeredir. Kadınların bu inişi, kendi hikâyelerinin (veya mücadelelerinin) başladığı düşünceye itmektedir. Bu anlatı temelinde proleter kadınların, metropolün "dışladığı" mahallelerden geldiği izlenimini vermektedir. Bu anlamda her iki filmdeki proleter kadın temsilinin politik konumlandırılış biçimleri üzerinden de örtüşebilmektedir.



Şekil 4.4. *Mina*'nın müşterisinin evinde aile albümüne baktığı sahne

Yukarıdaki ilk iki sahnede evin orta sınıfa ait bir mekân olduğu anlaşılabilir. Bu sahnelerden iki ayrı anlam üretilebilir. Birinci görselde, *Mina*'nın bir apartmanda olduğu, zil görselinin detay planda verilmesiyle sınırlandırılmıştır. Bu sınırlandırılıştan anlaşılabilceği gibi, çoğu apartmanlarda aşına olunan zil imgesi, genellikle üst orta sınıf toplumun yaşadığı mekânlarda görülebilmektedir. Ayrıca aslan figürünün yalnızca zilde değil, orta sınıf ailelerin yaşadığı apartmanlardaki kapı tokmakları için de kullanıldığı toplumsal bellekte yer etmiş bir motiftir. İkinci görselde, *Mina*'ya verilen terlikler ayağına olmaz. Burada *Mina*'nın sınıfsal bir aidiyet kuramaması terlik metaforu üzerinden yorumlanmaktadır. Üçüncü görselde, evde bir aile albümünün bulunduğu bir köşe *Mina*'nın dikkatini çekmiştir. Burada geleneksel aile yapısına duyulan melodramatik bir geri dönüş olduğu hissiyatı verebilmektedir.

90 sonrası bağımsız filmlerin karakterleri daha önce de bahsedildiği üzere ailelerden kopmuş ve kendi yaşam mücadeleleri üzerinde var olmaya çalışmıştır. Bu bağlamda, görseldeki güvenilir ve sıcak aile albümüne bakışın, geçmiş melodramların nostaljik anlatı türlerine bir gönderme olduğu yorumlanmaktadır.



Şekil 4.5. *Mina*'nın evinde tek başına oturduğu iki plan

Ev içinde çekilen her iki sahnede de genel plan kullanılması, *Mina*'nın sınıfsal konumuna ve yalnızlığına vurgu yapar. Yine her iki sahnedeki ev içi alan soğuk, kasvetli ve karanlık bir teknikle İç mekânları kasvetli biçimde kullanılmak, 2000 sonrasındaki karakterin ruh yapısına vurgu yapmak amacıyla en sık kullanılan tekniklerden biridir. Keza Ceylan, Demirkubuz, Erdem, Ustaoglu, Zaim gibi yönetmenlerin filmlerinde bu söylem biçimiyle sıkça karşılaşılabilmektedir.



Şekil 4.6. *Mina*'nın müşterilere fal baktığı ve bayıldığı sahne.

Mina, daha fazla para kazanmak umuduyla memnun kalan müşterilerin isteği üzerine bir akşam fal bakmaya gider. Bir masanın etrafında toplanan müşteriler, Mina'nın falda söyleyeceklerini beklerler. Ancak Mina, arka arkaya baktığı bir yığın faldan sonra daha fazla dayanamaz ve bayılır. Mina'nın emeğine yapılan vurgu, açıktır. Kendi yolundaki çıkmazı aşamayan Mina için, diğer kadınların hikâyeleri daha da ağır gelir.

Son sahnede yapılan analizde iki söyleme odaklanılmıştır. Bunlardan ilki, Mina karakterinin işgücüne bağlı olarak kendi emeğine yabancılaşmasıdır. Karakter, hem kendi bedenine, hem de emeğine yabancılaşmıştır. Verilen ücret karşılığında “kurtulma” gayesiyle kendine uyguladığı emek sömürsünün farkında değildir. İkincisi ise, orta-üst sınıfa mensup olan birçok kadın, dertlerine bir çözüm olarak fal umut arar. Toplumsal bellekte de yer etmiş olan kadın-fal ilişkisinin tarihte de kültürel bir yeri oluşmuştur. Bu nedenle kadının kahve falından duyduğu beklenti, alışılmış üslupta hane içi sorunlar, sevgili ya da kocayla edilen kavganın akıbeti, evlilik ya da çocuk beklentileri vb. sorunlara bir çare arayışı olarak başvururlar. Yani, kadınlar hangi sınıfsal konumda olursa olsun, bir fincanla dökülöveren hikâyeler, kadınların “ortak” bir hikâyede buluşturur. Bu nedenle kadın bakışı açısından telve metaforunun anlatısal gücü oldukça çarpıcıdır. Filmin son sahnesinde ise, bir kahve fincanı, bir suyun için düşer ve telvenin suyun içinde dağılmasıyla film biter.

Üç film üzerinden yapılan sınıfsal analizde, filmlerin işçi sınıfını tasvir etmek bağlamında bu sınıfı yansıtan alt kültürleri açıkça ortaya koyduğu görülmektedir. Gündelik yaşam pratikleri, eğlence anlatışı, giyim kuşam tarzı ve kullanılan dilin kültürel farklılığa işaret eden eylemler sosyo-ekonomik koşullar göz önünde bulundurularak yansıtılmıştır.

5. SONUÇ

Bu çalışmada, 2000 sonrası bağımsız Türk sinemasında kadının sınıfsal temsil biçimleri analiz edilmiştir. İşçi kadın görünümlerinin cinsiyetçi bakış karşısındaki ortak mücadelelerini ortaya koyabilmek bağlamında seçilen film örnekleri sınıf ve cinsiyet ilişkisi odağında ele alınmıştır. Bu nedenle, incelenen her üç filmde de Marksist Feminist yöntemle başvurulmuştur.

Çalışmanın ilk bölümü, 70'lerden günümüze kadarki sürece işaret ederek, kadınların talepleri ve kadın hareketlerinin tarihsel bakış açılarını dikkate almıştır. Türkiye'de kadın emeğine olan bakış, toplumsal kimliğin gelenekçi yapısı ile özdeşleştirildiğinden, kadının ikincilleştirilmesi toplumsal yapının gerekliliği olarak kabul görmüştür. Bu nedenle kadın açısından sınıf bilincinin yükselmesi zaman almış, kadınların sınıfsal konumu bir geleneksellik sorunu olarak ele alındığı için kadın emeği sınıfsal tartışmalara dâhil olamamıştır. Bu durum, hem kadının istihdam alanındaki konumuna, hem de toplumsal statüsüne olumsuz biçimde yansımıştır.

Yukarıda da belirtildiği gibi, araştırma kapsamında feminist bilincin Türkiye'deki çarpık stratejileri değerlendirilmiş, feminizm adı altında bir takım sözde örgütün, kadının, ekonomik özgürlüğünü elde etmesiyle sınıfsal bir dönüşüm geçireceği algısı yarattığı görülmüştür. Bu algı, işçi kadınların hem özel, hem de kamusal alanda karşılaştıkları sömürülerin nedenlerinden biri olarak ortaya konulmuştur. Dolayısıyla feminizm içinde, kadının istihdam alanında var olmasını destekleyen kapitalist vaatler, kadının ekonomik özgürlüğünü sınıfsal arzusuyla eş anlamlı hale getirerek yanlış bir sınıf bilinci oluşturmuştur. Bu anlayış karşısında ise, kadın hareketlerinin emek sorununa bir çözüm arayışı olarak sosyalist düşünceye yönelmesiyle kadın örgütleri de kendi içinde ayrılmış, kadının sınıfsal kimliği hiyerarşik ilişkiler odağında ele alınmaya başlamıştır.

Yine çalışmanın ilk bölümünde, toplumsal cinsiyet temeline dayanan kadınlık ve erkeklik rolleri antropolojik bir yaklaşımla değerlendirilmiş, beden-emek ilişkisinin nasıl sınıfsal bir temel üzerinde inşa edildiği feminist antropoloji bağlamında sorgulanmıştır. Bu yaklaşım ile cinsel arzuların toplumsal bir anlam ürettiği ve bu anlamın cinsiyete dayalı iş bölümünün oluşturulmasında etkin bir rol oynadığı gözlemlenmiştir. Bu anlayışa paralel olarak, toplumsal bilinçte kadına yüklenen duygu işinin nedenine yoğunlaşıp, ikincilleştirme ve sömürü biçimlerinin kadını nasıl bir yaşam mücadelesine soktuğu vurgulanmıştır.

Yukarıdaki sorunsallardan yola çıkarak, duygusal emek ve duygu işi arasındaki ayrıma odaklanılmış, esasında toplumsal cinsiyet sınırları içinde emeğin biyolojik niteliğinin yok sayıldığı görülmüştür. Kadının, karşılıksız emeği ve kadın(lık) görevinin toplumsal değer olarak ön plana çıkarıldığı ve kadının ikincilleştirilmesinde önemli bir etken olduğuna dikkat çekilmiştir. Bunun sonucunda, temelde kadının hem özel, hem de kamusal alandaki işgücüne karşı cinsiyetçi bakış açısının konumlandırıldığı sözü edilen kavramlarla birlikte desteklenmiştir. Bu durum, çalışmada, ataerki-kapitalist alanın sınırları içerisinde kadının, sosyolojik, ekonomik ve psikolojik koşullarını doğrudan etkileyen, üstelik işsizlik ve yoksulluk gibi yaşadığı kaygılar, onun, sınıfsal konumunun bir parçası olarak esas alınmıştır. Cinsiyetçi bakış açısının, özellikle istihdam alanında işçi kadın emeğinin ikincilleştirilmesine neden olan belli başlı sorunlara değinip, kadınların emek meselesi sınıfsal bir bakışla analiz edilmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde, sinemasal alanda emek anlatısı genel bir çerçevede değerlendirilmiş, emeğin kurgulanış biçimleri dönemsel olarak dikkate alınmıştır. Buradan yola çıkarak, Türk melodram sinemasında kadın emeği ve sınıf kavramının nasıl temsil edildiği sorgulanmıştır. Sorgulama esnasında, toplumsal yapının bir parçası olan geleneksellik ve sınıfsal bilinç arasındaki zıtlığın üzerinde ısrarla durulmuştur. Bu zıtlığın vurgulanmasındaki amaç, film üretim sürecinde, kadının toplumsal durumunun sinemaya nasıl ve ne şekilde yansıtıldığına dair önemli ipuçlarına ulaşmaktır. Bu sayede, Türk sinemasında hâkim olan eril bakış ile geleneksellik ve sınıfsal bilincin cinsiyete göre farklı biçimlerde temsil edildiğini gün yüzüne çıkarmak adına oldukça kıymetli görülmüştür.

1960-70'ler döneminin Türk melodramlarında emeğin eril kalıplar içinde sunulması, duygu işinin ise doğrudan kadınla özdeşleştirilmesi melodramların altyapısını oluşturmuştur. Diğer yandan toplumsal rollerin bir parçası olan bu sinemasal tavır, erkek karakterler için iktisadî bir emek görünümünden çok, genellikle erkekliğin ataerki ile olan bağıını betimlemiştir. Sözü edilen dönem aralığında, sansür politikalarının sınıfsal düzlemde bir anlatıya imkân vermemesi de göz önünde bulundurulduğunda Türk sinemasında 70'lerin ortalarına kadar işçi sınıfının gerçekçi bir bakış ile ele alındığını söylemek oldukça güçtür. Bu nedenle bölüm kapsamında, Türk sinemasında ağırlıklı olarak sınıf bilincinin gelenekselleştirilmesinde, emek anlatıları eril kalıplar içinde sıkıştığından kadın emeğinin görünümü hem toplumsal, hem de sınıfsal bakımdan doğru bir şekilde yansıtılmamıştır.

Bölüm kapsamında, işçinin özne olarak konumlandırıldığı filmlerde çoğunlukla erkek karakterlerin sıradanlıklarını emek gücüyle yine kahramanlığa dönüştürmüş bireyler olarak temsil edildiği gözlemlenmiştir. Bu nedenle, 1970’lerin işçi filmlerinde bu erkek karakterlerin nasıl kahramanlaştırıldığına dikkat çekilmiş, diğer taraftan da “baba” ve “iktidar” rollerinin gururuna düşürülen gölge vurgulanmıştır. Yani erkeklik ve mağduriyet üretilen filmlerin olay örgüsünde paralel olarak işlenmiştir. Bu gözlemlerden yola çıkarak, ‘emeğin eril kurguları’ olarak başlıklandığımız bölümde, kadın emeğinin, bu eril emek anlatılarının içinde talihsiz bir nesneye dönüştüğünün bir kez daha altı çizilmiştir.

Türk melodramlarında ise kadına biçilen “ideal” kimlik, çalışmanın savı bakımından da kritik bir sorun olarak ele alınmıştır. 1980’lere kadarki süreçte Türk melodramlarında kadının sınıf atlama arzusu, “anne” ve “ideal eş” olma arzusuyla özdeşleştirilmiş olduğundan, kadın için sınıf atlamının tek koşulu evlilik sınırları içinde çizilmiştir. Dolayısıyla kapitalizm ve ataerki arasındaki ilişkinin toplumsal beklentileri nasıl bir dönüşüme uğrattığı ve bu dönüşümün melodramlarda nasıl karşılık bulduğu sınıfsal bir bakışla yeniden değerlendirilmiştir.

Ataerki kapitalist ilişkilerde erkeğin ekonomik statü ile özdeşleştirilmesi erkeklik rolünün yeniden üretilmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Bu sebeple, melodramlardaki aile ilişkileri baba otoritesiyle vurgulanmakta ve erkek karakter hangi sınıfa mensup olursa olsun daima tahakkümün öznesi olarak konumlandırılmaktadır. Dolayısıyla, erkeğin sınıfsal kaygıları sözü edilen koşullar üzerinden değerlendirildiğinde, hangi türden film olursa olsun alt yapıda güçlü bir mağduriyet algısı oluşturulmuştur. Buna ek olarak, toplumsal beklentiler ışığında filmlerde kadının erkeğe verdiği destek ön plana çıkarılmış, kadın emeğinin görünümüne gölge düşürülmüştür.

1980’lerle birlikte tüm dünyayla eş zamanlı olarak Türk toplumu ve kültürel yapısı da köklü bir değişime uğramıştır. Küreselleşmenin yaygınlaşması, toplumsal rollerin yaşam koşullarına ayak uydurma çabasını da zorlaştırmış, kadın ve erkek ekonomik mücadelede ortak bir alan kurmaya çalışmıştır. Bu dönemde iş yaşamına atılan kadınlar toplumsal normlar ölçüsünde belli başlı mesleklerde yer almaya başlamışlardır.

Türk sinemasında kadın kimliği üzerine kurgulanan meslekler seyir bilincinde de aşinalık kazanmıştır. Genellikle öğretmenlik, memuriyelik veya annelik kadınlarla o kadar özdeş bir hale gelmiştir ki; bu meslekler toplumsal bellekte “kadın mesleği” olarak yer etmiştir. Bu sebeple, toplumsal rollerin tehdit içermemesi açısından kadın, hikâye gereği bu mesleklerden

birinde sınıflandırılmıştır. Öte yandan düşmüş/ucuz kadının metaforik meslekleri de hali hazır biçimde filmlerde tekrar tekrar betimlenmiştir. Ancak Marksist feminist bakış açısından melodramlarda kadının üretim alanına –ya da kamusala- atılması emeğinin görünümünü doğrudan tartışmaya açmıştır. Eril bakışta kadın emeği, doğrudan kadının toplumsal statüsünü belirlediğinden, Türk melodramlarında kadın emeğinin hem kullanım değeri, hem de artı değer üretmesi eril bakışta onun yalnızca toplumsal konumu üzerinden sorunsallaştırılmıştır. Bu nedenle, kadın emeği sömürüsü ya da ikincilleştirilmesi gerçekçi biçimde yansıtılmamıştır.

1980’ler döneminde üretilen *kadın* hikâyelerinde ise, yine beden-emek ilişkisi sorgulanmış, kadınların asıl taleplerinin arzu ve cinsellik konularının içinde sıkışıp kaldığı görülmüştür. Öte yandan, kadın sorunu yine cinsiyetçi bakıştan kurtulamamış, kadın karakterler arzusunun nesnesi olarak tasvir edilmiştir. Bu nedenle, kadının gerçek sorunları Türk sinemasında aslında hiç var olamamıştır. Erkek egemen anlatı yapısında kadının cinselliği üzerine kurulan hikâyeler, “kadın filmleri” olarak anılan bir dönemle mühürlenmiştir.

Son bölümde ise, 1990’lardan itibaren Türk filmlerinin kendine çizdiği yolun izi sürülmüş, bağımsız sinemada özgün üslubu yaygınlaştıran festival yönetmenlerinin kavramsallaştırdığı sorunlar üzerinde durulmuştur.

90 sonrası bağımsız Türk sinemasında sıkça karşılaşılan hikâyelerin başında kapitalist ahlakın çizdiği toplumsal kurallara ayak uyduramayan bireylerin mücadeleleri yer almıştır. Bu hikâyeler içinde konumlandırılan ve o dönem için yeni bir akım olarak görülen ‘içe dönük’ karakterler, iktidar tahakkümü karşısında yoksul ve sessiz dünyalarıyla ideolojik bir tavır olarak temsil edilmişlerdir. Çalışma kapsamında da sözü edilen temsil biçimlerine başvurmak, ele alınan kadın karakterlerin de sınıfsal koşullarına bağlı olarak kime boyun eğdikleri veya kime isyan ettiklerini çözümleyebilmek açısından kayda değer görülmüştür. Bu nedenle, kavramsallaştırılan belli başlı sorunlar bireysel bakış odağında başlıklandırılmıştır.

Öte yandan, 2000’lerden itibaren Türk sinemasında kadın emeğini ele alma biçimleri de değişmiştir. Kapitalistleşen toplumlar içinde sınıfsal bir sorun olarak ortaya çıkan ekonomik kaygılar, cinsiyetler arasındaki kültürel sorunlarla da paralel gitmiştir. Buna bağlı olarak, Türk sinemasında yoksulluğa karşı bir mücadele alanı olarak kadının üretime atılması, cinsiyetler arasındaki farklı etkilerin görünebilmesinin de önünü açmıştır. Bu nedenle, 2000 sonrası Türk sinemasında kadın sorununu gerçekçi biçimde ortaya koyabilmek bağlamda kadın, işçi kimliği üzerinden analiz edilmiştir.

2000'lerde çekilmiş olan bağımsız filmlerde işçi kadınların ele alındığı hikâyelere odaklanılmış, seçilen film örnekleri üzerinden kadınların ataerki kapitalist düzende yaşadığı sorunların görünürlüğü tartışılmıştır. Buradan yola çıkarak, yoksul-işçi kadınların buldukları sınıfsal koşullar ve bu koşullar içindeki çözüm arayışları eylemleri üzerinden incelenmiştir. Bahsi geçen film örneklerinde, ataerki yapı içinde konumlandırılan kadın karakterlerin yoksulluk veya işsizlik gibi mücadelelere işaret eden "pasif" tavırlar içinde kurgulandığı ortaya konmuştur. Bu pasiflik göstergeleri sıklıkla sessizleşme, boyun eğme, terk etme/intihar etme vb. bu anlatı teknikleriyle desteklenmiştir. Böylece, bu tavırlar ataerki-kapitalist sistem içinde politik bir tavır olarak okunmuş, sinemadaki işçi kadın karakterlerin eril kurallarla çevrelenen mekânlar içinde bir aidiyet alanı bulamadığının da göstergesi olarak yorumlanmıştır. Buna rağmen, bağımsız sinemada kadın bakışına yönelik bir anlatı yapısı tam anlamıyla oturtulamamış, seyirci, erkek egemen ideolojisinin bakışını içselleştirmeye devam etmiştir.

Yukarıda belirtildiği gibi, kadın emeğinin ikincilleştirildiği sorununu odağa alarak, seçilen filmlerde kadının sınıfsal konumuna işaret eden davranış kalıpları ve duygu eğilimleri incelenmiştir. 90 sonrası bireysel bakışın hâkim olduğu filmlerde, yabancılaştıkları dünyadan bir kaçış olarak *dışarıya kapanmayı* tercih eden karakterlerin 2000'den sonra da yine aynı 'direniş' yöntemine başvurdukları gözlemlenmiştir. Özellikle kadın karakterler için sessizlik anlatılarının yoğun biçimde kullanıldığının altı çizilmiştir. Ayrıca yapılan analizlerle birlikte kadınların bu pasiflik gösterisinin esasında erkek egemen tavra karşı bir başkaldırısı olarak yorumlanmıştır.

Çalışmada önemli görülen bir başka nokta, 2000'ler Türk sinemasında kadının çalışma koşulları, yaşam pratikleri ve düştükleri çıkmazlar bir görünüm kazanmaya başlamış, kadının emeğinin öznesi olarak konumlandırıldığı filmlere rastlanmıştır. Ancak, bireysel bakışa yönelen yönetmenlerin filmlerinde, proleter kadın odağında hikâyelere rastlansa da, bu hikâyeler yine eril anlatı kalıpları içinde mahsur kalmıştır. Bu nedenle, tezin yazım süreci için de seçilecek filmlerde kâh film yetersizliği, kâh söylem analizi bakımından zor bir aşama olmuştur.

Söz konusu filmlerde, işçi bir erkeğin (örneğin Remzi veya Şefo) yalnızca emek sömürüsüne yoğunlaşırken, kadının, ataerki kapitalist alanda hem bedeni, hem de emeği üzerinden ikili bir bedel ödediği vurgulanmıştır. Filmler bu sorunsallar üzerine konumlandırıldığında sözü edilen istihdam mekânlarının 2000'lerden itibaren kadın için bir

mücadele alanı olarak tasvir edildiği görülmüştür. Bu nedenle, analiz edilen üç filmde de kadınların çalışma koşulları genel çerçevede distopik mekânlar olarak ele alınmıştır. Sonuç olarak, toplumsal bellekte kadın kimliği ile özdeşleştirilen aidiyet alanları gerçekçi bir bakışla değerlendirilmiştir.

Filmlerde ele alınan dört işçi kadın karşısında ataerki kapitalist alan çapraz konuma yerleştirilmiş, iki taraf arasındaki güç dengeleri yoksulluk, işsizlik, dışlanma ve belirsizlik gibi sorunlar bağlamında sorgulanmıştır. Çalışmada “erkeksiz” kadınların, erkek egemen toplum içindeki var olma mücadelesi ortaya konarak bu dengelerin alt üst edilmesi amaçlanmıştır. Örneğin, *Zerre* filmi ekseninde alt sınıfı temsil eden istihdam mekanları, cinsiyetçi bakışın odağına yerleştirilmiştir. *Zeynep*’in çalıştığı her iki fabrika da hem eril, hem de sınıfsal tahakkümü yoğun biçimde yansıtmaktadır. *Mina* ise, terk edilmiş bir binada tek başına yaşamakta, işin denetleme sorumluluğu ise bir erkek üzerinde konumlandırılmıştır. Her iki filmde de erkek karakterlerin geçim sıkıntısı üzerinden bir anlatı kurulduğu görülmemiştir.

Toz Bezi’nde ise durum daha farklıdır. Çalışan kadınların işvereni konumuna “öteki” kadınlar yerleştirilmiştir. Film, kadının ataerki kapitalist alan içinde kadınlar arası hiyerarşiyi ortaya koyarak, bu yöntemle bizi bir kez daha sınıfsal bir sorgulamaya yöneltmeye çalışmıştır.

Diğer taraftan, üç filmde de evin öznesi kadın olmasına rağmen, kadın karakterler ataerki otoritenin tahakkümünü daima hissetmektedir. Buradan anlaşılabilir ki; kadının ev içi veya dışındaki alanlarda maruz kaldığı tahakküm, artık erkeğin somut bedeninden sıyrılmış ve doğrudan düzenin kendisini yansıtmıştır.

Seçilen üç filmde de kadınların ortak mücadelelerine tanıklık etmekle birlikte, bu mücadele alanında kadınların yaşam koşullarına bağlı olarak farklı savunma pratikleri geliştirdikleri gözlemlenmiştir. Yine aynı sınıfa mensup kadınların sorgulama yöntemleri ve başkaldırı biçimleri yaşam ve karakter özellikleriyle ilişkili olarak incelenmiştir. Kadınların gündelik yaşam anlatıları, sınıfsal kimlikleri üzerinden analiz edilmiş ve bir çatışma nedeni olan hiyerarşik tutumlar sınıfsal bağlamda incelenmiştir. Örneğin; *Nesrin*’in ortadan yok olarak, *Mina*’nın kaçıp gitmeye çalışarak, *Zeynep*’in ise eksilerek imkânsızlıklar içinde farklı çözüm arayışlarına girdiği görülmüştür. Öte yandan, *Mina* ve *Nesrin* ile aynı sınıftan olan ancak farklı bir düşünsel tavrı temsil eden *Hatun*, oldukça güçlü bir karakter olarak gözlemlenmiştir. *Hatun*, içe dönük bir karakter olmaktan çok, oldukça bilinçli; tepkilerini, hırslarını, arzularını ve öfkesini açıkça dile getirmiştir.

Çalışmanın son günlerinde karşılaşılan bir filmi naçizane bir tavsiye olarak sunmak isterim. *Western* filmi 2017 yılında Valeska Grisebach tarafından çekilmiştir. Film, bir grup erkek işçinin mücadelesini konu almaktadır. Geleneksel proleter temsillerin aksine, proleter erkek karakterin emek mücadelesi, kadın bakışındaki anlatım biçimi itibariyle ilginç görülmüştür. Kadın yönetmenlerin film üretim süreci bu çalışma kapsamında da tartışılırken, özellikle bağımsız işçi sinemasında kadın bakışında çekilen bu film, izini sürdürdüğümüz kavramlar açısından oldukça ender rastlanır bir örnektir.

Son olarak tüm dünyada olduğu gibi, Türkiye’de de sayıca az üretilmiş olan çıkmazdaki kadın hikâyelerinin akademik açıdan çalışma konusu olabilmesi ayrıca önem taşımaktadır. Bu anlamda, kadın emeğinin hem endüstriyel fonda yaşadığı sömürden, hem de erkek egemen anlatı yapısından kurtulabilmesi açısından bu tezin bir uyarı niteliğinde okunabilmesi umulmaktadır.

EKLER

EK 1. Zerre Filminin Künyesi

Yönetmen:	Erdem Tepegöz
Yapımcı:	Kağan Daldal
Senaryo Yazarları:	Erdem Tepegöz
Görüntü Yönetmeni:	Marton Miklauzic
Kurgu:	Mesut Ulutaş
Sanat Yönetmeni:	Tora Aghabayova
Ses:	Mesut Şenürkmez
Oyuncular:	Jale Arıkan (<i>Zeynep</i>)
	Ergun Kuyucu (<i>Kudret</i>)
	Remzi Pamukçu (<i>Remzi</i>)
	Özay Fecht (<i>Seniha</i>)
	Rüçhan Çalışkur (<i>Anne</i>)

Zerre Filminin Aldığı Ödüller

2012 49. Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali

En İyi Yönetmen

En İyi İlk Film

En İyi Sanat Yönetmeni

Altın Portakal SİYAD En İyi Film Ödülü

2012 3. Malatya Film Festivali

En İyi Kadın Oyuncu

En İyi Kurgu

EK 2. *Toz Bezi* Filminin Künyesi

Yönetmen:	Ahu Öztürk
Yapımcı:	Çiğdem Mater Nesra Gürbüz
Senaryo:	Ahu Öztürk
Görüntü Yönetmeni:	Meryem Yavuz
Kurgu:	Ali Aga
Sanat Yönetmeni:	Aslı Dadak Barış Yıkılmaz
Ses:	Mustafa Bölükbaşı
Oyuncular:	Nazan Kesal (<i>Hatun</i>) Asiye Dinçsoy (<i>Nesrin</i>) Didem İnselel (<i>Aslı</i>) Mehmet Özgür (<i>Şero</i>) Serra Yılmaz (<i>Ayten</i>)

***Toz Bezi* Filminin Aldığı Ödüller**

2016 35. İstanbul Film Festivali

Altın Lale En İyi Film

En İyi Senaryo

En İyi Kadın Oyuncu

2016 21. Türkiye - Almanya Film Festivali

En İyi Film

En İyi Kadın Oyuncu

2016 27. Ankara Uluslararası Film Festivali

Mahmut Tali Öngören Özel Ödülü

En İyi Kadın Oyuncu

EK 3. *Şimdiki Zaman* Filminin Künyesi

Yönetmen: Belmin Söylemez

Yapımcı: Haşmet Topaloğlu

Senaryo: Belmin Söylemez

Haşmet Topaloğlu

Görüntü Yönetmeni: Peter Roehsler

Kurgu: Ali Aga

Sanat Yönetmeni: Revan Barlas

Ses:

Oyuncular: Sanem Öge (*Mina*)

Şenay Aydın (*Fazilet*)

Ozan Bilek (*Tayfun*)

***Şimdiki Zaman* Filminin Aldığı Ödüller**

2012 31.İstanbul Film Festivali

En İyi Film

En İyi Kadın Oyuncu

2013 24.Ankara Film Festivali

En İyi Film

En İyi Kadın Oyuncu

2012 19. Altın Koza Film Festivali

SİYAD En İyi Film

FilmYön Özel Ödülü

Yılmaz Güney Ödülü

2013 56. San Francisco Film Festivali

Yeni Yönetmen Ödülü



KAYNAKÇA

KİTAPLAR

Akbal Süalp, Zeynep Tül. “Mutlu Sınıf Yoktur; Söyle Bunları...”, İşçi Filmleri, Öteki Sinemalar. Funda Başaran (hızl.), İstanbul: Yordam Kitap, 2015: s. 224-226.

Akbulut, Hasan. Kadına Melodram Yakıştır Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri, İstanbul: Bağlam Yay., 1. Basım, 2008.

Alkan, Mehmet Ö. “Altmışlı Yıllarda Günlük Hayatın Siyaseti”, Türkiye’nin 1960’lı Yılları. Mete Kaan Kaynar (hızl.). 1. Basım. İstanbul: İletişim Yay., 2017.

Atakav, Eylem. Women and Turkish Cinema Gender Politics Cultural Identity and Representation, (New York: Routledge, 2013)

Beauvoir, Simone-de, İkinci Cins Genç Kızlık Çağı, 7. Basım, İstanbul: Payel Yay., 2010.

Bora, Aksu. Kadınların Sınıfı Ücretli Ev Emegi ve Kadın Öznelliğinin İnşası 7. Basım, İstanbul: İletişim Yay., 2016.

Bora, Aksu. “Feminist Antropoloji”, Kültür Denen Şey Antropolojik Yaklaşımlar, Ayfer Batu Candan, Cenk Özbay (hızl.), 1. Basım, İstanbul: Metis Yay., 2018: s. 152

Bora, Tanıl. Cereyanlar Türkiye’de Siyasî İdeolojiler, 5.Basım, İstanbul: İletişim Yayınları, 2017: s.579-580

Brenner Johanna, Laslett Barbara. Sınıf Siyaseti ve Kadın, Defne Yeşilmen (çev.), 1. Basım, Kalkedon Yay., 2012: s.80

Berktaş, Fatmagül. Tarihin Cinsiyeti, 6. Basım, İstanbul: Metis Yay., 2018.

Butler, Judith. Cinsiyet Belası Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi, Başak Ertür (çev.), 6. Basım, İstanbul: Metis Yay., 2018.

Candan, Esin, Günel Özalp, Semiha. “Türkiye’de Tarımda ve Siyasette Görünmeyen Kadın Emeği”, Kadın ve Siyaset Konca Yumlu, Özlem Belkıs (drl.) 1. Basım, Ankara: İmge Yay., 2017, s.90-95

Colley, Helen. “Emek Gücü”, Marksizm ve Feminizm. Shahrzad Mojab (hızl.), Funda Hülagü (çev.), 1.Basım, İstanbul: Yordam Kitap, 2018: s. 288

Connell, R.W. Erkeklikler, Nagihan Konukçu (çev.), 1. Basım, Ankara: Phoenix Yay., 2019.

Coş, Nezih. “Türk Sinemasında İşçi”, İşçi Filmleri, Öteki Sinemalar. Funda Başaran (haz.), İstanbul: Yordam Kitap, 2015: s. 159-162

Çakır, Serpil. “Osmanlı Kadın Hareketi: Yirminci Yüzyılın Başında Kadınların Hak Mücadelesi” Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları Eşitsizlikler Mücadeleler Kazanımlar Hülya Durudoğan, Fatoş Gökşen, Bertil Emrah Oder, Deniz Yüksek (drl.) İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2. Basım, 2014: s.103

Çetin, Derya. “1970’lerde Sinema Endüstrileri ve Yeşilçam Krizi”, 1. Basım, Modernizm Yansımaları: 70’li Yıllarda Türkiye, (Ankara: Efil Yay., 2014), s.303

Davidoff, Leonore. Feminist Tarihyazımında Sınıf ve Cinsiyet, 3. Basım, İstanbul: İletişim Yay., 2012.

Davis, Angela Y. Kadınlar, Irk ve Sınıf, (çev.), Selda Arıt, 1. Basım, Ankara: Heretik Yay., 2019.

Dinler Ş., Demet. İşçinin Varlık Problemi Sınıf, Erkeklik ve Duygular Üzerine Denemeler, 1. Basım, İstanbul: Metis Yay., 2014.

Ecevit, Yıldız. “Türkiye’de Kadın Emeği Konulu Çalışmaların Feminist Tarihçesi” Birkaç Arpa Boyu... 21. Yüzyıla Girerken Türkiyede Feminist Çalışmalar Serpil Sancar (drl.) İstanbul: Koç Üniversitesi Yay., 1. Basım, 2011:

s.131

Foucault, Michel. Cinselliğin Tarihi, Hülya Uğur Tanrıöver (çev.), 8. Basım İstanbul: Ayrıntı Yay., 2017.

Harman, Chris. Kadınların Kurtuluşu ve Sosyalizm (çev.), Çiğdem Özbaş, 1. Basım, İstanbul: Sosyalist İşçi Yay. 1995.

Işık, S. Nazik. “1990’larda Kadına Yönelik Aile İçi Şiddetle Mücadele Hareketi İçinde Oluşmuş Bazı Gözlem ve Düşünceler”, 90’larda Türkiye’de Feminizm Aksu Bora, Asena Günal (drl.) 6. Basım İstanbul: İletişim Yay., 2016, s.47

James, Selma. Cinsiyet, Irk, Sınıf Kadınlardan Yeni Bir Perspektif. Ayten Sönmez Nilgün Ilgıcioğlu ve Sezin Gündoğan (çev.), 1. Basım, İstanbul: BGST Yay., 2010.

Kabeer, Naila, Sudarshan, Ratna, Milward, Kirsty. (hızl.), Kayıt Dışı Ekonomide Örgütlenen Kadın İşçiler Zayıfların Silahları ve Ötesi, Fulya Alikoç (çev.) İstanbul: Kor Yay., 1. Basım 2017: s.21

Kağıtçıbaşı, Çiğdem. “Türkiye’de Kadın ve Eğitim” Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları Eşitsizlikler Mücadeleler Kazanımlar Hülya Durudoğan, Fatoş Gökşen, Bertil Emrah Oder, Deniz Yüksek (drl.) 2. Basım İstanbul: Koç Üniversitesi Yay., 2014: s.17-19

Kandiyoti, Deniz. Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler, 5. Basım İstanbul: Metis Yay., , 2015.

Kırel, Serpil. Kültürel Çalışmalar ve Sinema. 1. Basım İstanbul: İthaki Yay. 2018.

Köksal, Özlem. “Sessizliğin İki Yüzü: Anneannem ve Bulutları Beklerken” Gözdeki Kıymık Yeni Türkiye Sinemasında Madun ve Maduniyet İmgeleri Hüseyin Köse, Özgür İpek (hızl.) 1. Basım, İstanbul: Metis Yay., 2016, s.99-100.

Maktav, Hilmi. Türk Sinemasında Tarih ve Siyaset. 1. Basım İstanbul: Agora Yay., 2013.

Özateş, Ö. Sanem. Malumun İlanı Kadın Emeğinin Saklı Yüzü: Ev İçi Bakım Emeği. 1. Basım, Ankara: NotaBene Yay., 2015.

Özgüç, Agâh, Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi, 5. Basım, İstanbul: 1Kitap Yay., 2006.

Sancar, Serpil. Erkeklik: İmkansız İktidar Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler. 4. Basım İstanbul: Metis Yay., 2016.

Savran-Acar, Gülnur. Beden Emek Tarih, 2. Basım İstanbul: Kanat Yay., 2009.

Savran-Acar, Gülnur. Feminizm Yazıları Kuramdan Politikaya. 1. Basım Ankara: Dipnot Yay., 2018: s.104

Suner, Asuman. Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek, 2. Basım İstanbul: Metis Yay., 2015.

Şenses, Fikret. ”Zor Yıllarda Sanayileşme: 1970’li Yıllarda Türkiye Deneyimi”, R. Funda Barbaros, Modernizmin Yansımaları: 70’li Yıllarda Türkiye, Erik Jan Zürcher (hızl.) Ankara: Efil Yay., 2014: s. 49

Zafer Toprak, Türkiye’de Kadın Özgürlüğü ve Feminizm (1908-1935), 2. Basım, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yay., 2016.

Toprak, Zafer. Türkiye’de Yeni Hayat İnkılap ve Travma 1908-1928, 1. Basım İstanbul: Doğan Yay., 2017.

Tümay Arslan, Umut. Bu Kâbuslar Neden Cemil? Yeşilçam’da Erkeklik ve Mazlumluk, 1. Basım, İstanbul: Metis Yay., 2005.

Yalur, Tolga. Benim Adım Kes Ken Loach Söyleşileri, Tolga Yalur (der.), 1. Basım İstanbul: Agora Yay., 2015: s. XIV

Yaylagül, Levent. Türkiye’de Sinema, Toplum ve Siyaset, 1. Basım, Ankara: Dipnot Yay., 2018.

White, Jenny B. Para ile Akraba Kentsel Türkiye’de Kadın Emeği, Aksu Bora (çev.) İstanbul: İletişim Yay., 3. Basım, 2015.

Williams, Raymond. Modernizmin Siyaseti, Barış Şannan (çev.) 1. Basım, İstanbul: Sel Yay., 2018.

Williamson, Judith. “Kadın Bir Adadır Dişilik ve Sömürgecilik”, Eğlence İncelemeleri Kitle Kültürüne Eleştirel Yaklaşımlar. Tania Modleski (haz.), Nurdan Gürbilek (çev.) 2. Basım İstanbul: Metis Yay., 2016.

SÜRELİ YAYINLAR

Şen, Eylem. “Toplumsal Cinsiyetin Sinemada Temsil Edilme Biçimleri ve Cleopatra’nın Ölümü”, *Psikesinema*, Sayı 7, 2016: ss.141-143

İNTERNET KAYNAKLARI

Bora, Tanıl. “Zerre Filmi Yönetmeni Erdem Tepegöz ile Söyleşi: Mazlum Kendini Fark Edince...” *Birikim Dergisi*. 15 Mayıs 2013.

<http://www.birikimdergisi.com/guncel-yazilar/713/zerre-filmi-yonetmeni-erdem-tepegoz-ile-soylesi-mazlum-kendini-fark-edince#.XEcxI9IzbIU> Erişim (07.02.2019)

Bozkurt, Abbas, Ayça Çiftçi. *Toz Bezi: Madunu Kendinde Kısırmak*, 2016

<https://bianet.org/biamag/kultur/173774-toz-bezi-madunu-kendinde-kistirmek> Erişim (13.05.2019)

Elmacı, Tuğba. “Türk Sineması’nda Yün Eğiren Kadınlardan Yeni Sinemaya Kadın Emegi Meselesi: Zerre Film Örneği” *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication* Sayı. 3 Temmuz 2017.

http://www.tojdac.org/tojdac/VOLUME7-ISSUE3_files/tojdac_v07i3113.pdf Erişim (23.04.2019)

Şentürk, Burcu. “Derdi Başından Aşkın Kadınlar: Sultan’dan Zerre’ye Türk Sineması’nda Kenardaki Kadının Dönüşümü” *Fe Dergi: Feminist Eleştiri*, Sayı. 2 Aralık 2016.

http://cins.ankara.edu.tr/16_12.pdf Erişim (07.02.2019)

Özbudun, Sibel. “ ‘Ataerki’ Üzerine: Cinsel Tahakküm ile Sınıfsal Sömürünün Ortak Kökeni *Ekmek ve Gül Dergisi*, Sayı. Temmuz. 07 Temmuz 2018 <https://ekmekvegul.net/dergi/ataerki-uzerine-cinsel-tahakkum-ile-sinifsal-somurunun-ortak-kokeni> Erişim (05.05.2019)

TEZLER

İçöz, Fulya. **Masalda Cadı: “Ötekinin” Arketipi**, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kadın Çalışmaları, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, 2008, s.7

Uğuz, Beril. **Yeni Türk Sinemasında Kadına Yönelik Sosyal Kontrol Kodlarının Dönüşümü: Feminist Açıdan Bir İnceleme**, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, 2013, s.121

Taş, Perihan. **Bağımsız Türk Sinemasında Erkek Egemen Söylemin Oluşturulması ve Bakış: Bir Çözümleme Örneği Üç Maymun**, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmış Doktora Tezi, 2011, s.165

