

TÜRK SİNEMASI'NDA YÜN EĞİREN KADINLARDAN YENİ SİNEMAYA KADIN EMEĞİ MESELESİ: ZERRE FİLMİ ÖRNEĞİ

Tuğba ELMACI
Çanakkale Onsekiz Mart University, Turkey

ÖZ

Bu çalışma ile Türkiye’de sinemanın , emek bağlamında kadını nasıl konumlandığı sorusuna yanıt aranmaktadır. Türk sinemasının gelişiminden itibaren kadın ve emeğinin geçirdiği serüvende kadın emeğinin görünen ya da görünmeyen imgeleri üzerinden genel bir değerlendirme yapılmıştır. Özellikle Bulgular bölümünde Yeşilçam’dan günümüze kadın ve emek bağlamında Türk sinemasında kadın ve çalışma kavramı üzerine makro bir okuma yapılmıştır. Bu değerlendirmede görülmektedir ki kadın çalışma hayatına atıldığında ya toplum tarafından öğretmenlik gibi kutsanan mesleklerde gösterilmektedir ya da düşkünlük ve sınıf göstergesi olarak fabrika işçisi, hizmetli, seks işçisi, şarkıcı gibi meslekleri kadına dayatmaktadır. Kadının en saygın işi ev hanımlığı ve annelik olarak sunulmaktadır. 1980’li yıllarla birlikte sinemada kadın çalışma hayatında aktif olarak görünmesine karşın patriarkal baskıdan özgürleşen kadın bu toplumda yalnızlaştırılmış ve mutsuz kılınmıştır. Çalışmanın son bölümünü ise; Yeni Türk sinemasında emek bağlamında kadının konumlandırılışına, yakın dönemde çekilmiş, merkezine çalışma ve kadını almış Zerre filmine, emek üretim ilişkisini feminist kuramın kavramsal çerçevesinden bakmaya, anlamaya çalışmıştır. Zerre filmi, feminist film eleştirisinin muhalif ve dönüştürücü unsurlarının, feminizmin kavramsal çerçevesiyle yeniden okunarak, kadının toplumsal temsilden kültürel temsile aktarılışındaki geleneksel inşa süreçlerindeki sorunları deşifre edilerek çözümlenmiştir. Bu çözümlemelerde görülmektedir ki Türkiye’de sinema hala kadını çalışma ile özgürleştirmemekte, geleneksel kadın kodlamalarına tabi kılmakta aksi durumda mutsuzluğa mahkum etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Feminist Film eleştirisi, Türk Sineması, Kadın Emeği, Zerre Filmi.

ISSUES FOR WORKING WOMAN FROM WEAVING WOMEN TO NEW CINEMA IN THE TURKISH CINEMA: EXAMPLE OF ZERRE FILM

ABSTRACT

With this study, position of women in terms of labor context is being questioned. An overall assessment is done on apparent and unseen images of women labor in the adventure of women and labor since the development of Turkish cinema. Especially in the Findings part, a macro study has been carried out on women and work concepts in Turkish cinema in the context of women and labor from Yeşilçam to today. It is seen in this assessment that when woman enters working life, the society either puts her in sacred professions such as teaching, or professions that are seen as lust indications such as factory worker, janitor, sex worker or singer. The most prestigious work of women has been displayed as housewifery and motherhood. Although woman had been active in working life with 1980s, this woman on the screen, who became free from patriarchal oppression, was isolated and made unhappy. And in the last part of the study; from the framework of labor production perspective and feminism concepts; position of woman in New Turkish cinema in terms of labor, three films that have recently been filmed and put working woman in the center of the Zerre film has been tried to analyzed and to be understood. Forementioned film has been analyzed by decoding traditional building processes of transferring women from feminist representation to cultural representation by reading antagonist and converting elements of feminist film criticism again in the framework of feminism

conceptual. It is seen in this analysis that cinema in Turkey still does not free women, still subjects women to traditional woman coding, otherwise condemns women to unhappiness.

Keywords: *Feminist Film Theory, Turkish Cinema, Woman's Work, Zerre Film*

GİRİŞ

Türkiye’de sinema, Osmanlı İmparatorluğu’nun son döneminden beri ilgi çeken bir alan olmuştur. 1907’de Manaki kardeşlerin çektiği “*Yün Eğiren Kadınlar*”dan günümüze kadar Türkiye’de sinemanın da kadının da serüveni oldukça engebeli bir yoldan geçmiştir. Manaki kardeşlerin büyükanneleri Despina’yı yün eğirirken çektikleri ilk filmde bu yana Türkiye’de kadın, sinematografin en sevdiği resim olmuştur.

Ortaçağ’da “kilisenin kadının içinde ruh var mıdır?” sorusundan günümüze epeyce bir yol alındığı gerçeğine rağmen kadın meselesi hala istenilen konumuna getirilememiştir. Türkiye gibi patriyarkanın gündelik hayatın her bir hücrelerinde fazlasıyla hissedildiği toplumlarda ise sokaktan, politikaya, eğitimden sanata kadar, kadın meselesi hak ettiği değeri ve tartışma seviyesini kazanabilmekten uzaktır. Türk sinemasının kadının emeği ekseninde değerlendirildiği çalışmalara da pek rastlanmamaktadır. Bu yönüyle çalışma, Türk sinemasında kadın karakterlerin emek ve üretim sürecinde nasıl konumlandırıldığına ilişkin makro bir okumanın olanaklarını da tartışacaktır.

Bu çalışmanın kapsamında incelenecek olan sinema ve kadının emek bağlamında Türkiye’de nasıl bir konumlandırmaya sahip olduğu sorusu ise kadın emeğinin görünen ya da görünmeyen imgeleri üzerinden değerlendirilmiştir. Çalışmanın son bölümünü ise; Türk sinemasında çalışma bağlamında kadının konumlandırılışına, yakın dönemde çekilmiş ve merkezine çalışma hayatındaki kadını almış Zerre filmine çalışma, ev dışı üretim perspektifinden ve de feminizmin kavramsal çerçevesinden bakılmaya, anlamaya çalışılacaktır.

Amaç ve Yöntem

Bu makale kapsamında Türk sinemasında, kadın emeğinin serüveninin tarihsel bağlamda nasıl ilerlediği ve yakın dönem yeni sinema hareketi içerisinde çalışan kadının konumlandırılışından nasıl bir değişim gözlemlendiğinin açığa çıkartılması amaçlanmıştır. Bu anlamda yakın dönemde kadını çalışma kavramı içerisinde değerlendiren Zerre filmiyle kadının kapitalizmin kutsadığı artı değer üreten çalışma ile varlığını patriyarka karşısında eşitleme şansının hala düşük bir motivasyon aracı olduğu görülmüştür.

Bu çalışma kapsamında incelenecek filmler, temelde feminist film eleştirisi metodu ile değerlendirilmiştir. Feminist film eleştirisi "muhalif bir pratik olarak film yapıcılığının potansiyeli (ve sınırları) konusunda anlayış; filmcilikteki özgül estetik ve ticari pratiklerle kadınların (perdede, sinemada ve/ya kamera arkasında) hariçte bırakılmaları arasındaki bağlantı; film türünün ve anlatısının sosyal yapıların ve tarihin ve kadının kendisinin ve kendi imgesinin sosyolojik, ideolojik ve lengüistik inşaları" gibi konularda getirdiği çözümlerle filmsel süreçleri anlama ve değerlendirme biçimlerimizin zenginleşmesini sağlamış ve filmlere kadınların bakış açısından yaklaşan farklı eleştirel tavırların ortaya çıkmasına ve filmlerin feminist bir anlayışla okunmalarına olanak tanımıştır. Feminist film eleştirisi kadınların filmlerde sunum tarzlarının incelenmesiyle filmlerde kadınların simgesel düzeydeki mevcut olmayışlarının, yokluklarının ve değersizleştirilmelerinin nedenlerini araştırmaya girişmekte ve olumsuz ya da yanlış olarak tanımlanan kadın sunumlarının ortadan kaldırılması konusunda çözümler ve öneriler ortaya koymaktadır. Modern toplum içinde kadının toplumsal yaşam içinde sahip olduğu yerin gerçeklerine uygun kadın karakterlerinin ve sunumlarının üretilmesini teşvik etmektedir. (Özden,2004:206)

Tarihsel gelişimine bakıldığında; feminist film eleştirisi Marksizm ve psikanalizin birleşiminden yola çıkmış ve filmleri hem ideolojik hem de ticari olarak satışa sunulan birer tüketim malzemesi olarak görmüştür. Feminizm bu bağlamda temelinde filmlerin ideolojik eleştirisini yaparken filmlerin

anamları yansıttığı değil, yarattığı görüşüne odaklanmıştır. Yani sinema feminist teoriye göre; kadınlık hakkında sürekli anlamlar üreten bir kültürel pratiktir. (Smelik,2008:3-4) Feminist eleştirmenler, göstergebilim ve psikanaliz gibi disiplinlerin yardımıyla patriarkal imgelemenin sapkın güçlerini irdeleyerek, klasik anlatımcılıkta cinsiyet farklılıklarının nasıl kodlandığını çözümlenmeye çalışmışlardır. İlk dönemde feminist sinema kuramı özellikle cinsellik ve sunumu ile bunun erkek iktidarının egemenliğiyle ilişkilerini ana ilgi odağı olarak benimsenmiştir. Kuramının öncüleri Laura Mulvey ile Claire Johnston' dı. On yıldan fazla bir süre psikanaliz, feminist film teorisinde egemen paradigmaydı, ancak bir süre sonra cinsiyet farklılıklarını çok sayıda bakış açısından; kimlikten ve olası izleyicilerin gözünden kavrama çabasından uzaklaşmıştır; erillik, cinsellik, etnik köken, eşcinsellik ve queer gibi kavramlar sorunsallaştırılmaya başlanmıştır. (Öğüt,2004:204)

Bu çalışma kapsamında feminist film eleştirisini kadın emeği özelinde değerlendirip, feminizmin feminizm ve patriyarkal düzenin dayanaklarının film evreninde ve özellikle Türk sinemasındaki film okumalarında neye tekabül ettiğinin anlaşılmasına çalışılacaktır. Bu bağlamda emek ve kadın ilişkiselliğinde feminizmin patriarkallığın ve kapitalizmin güç birliği ile kadını ezme pratiğinden hareket eden öngörüsü bu film çözümlenmelerinde en önemli kilit nokta olacaktır. Özellikle kadının emeğinin belirleyen ev içi iş, ücretli emek, devlet, din kültür, erkek şiddeti ve cinselliğin bu süreçlerin birer uzantısı ile anlam ürettiği dahası tüm bu ilişki süreçlerinin patriarkal kapitalist düzene hizmet ettiği gerçeğini de göz önünde bulundurmaya gerekmektedir.

1. Feminizm Tartışmaları

Tarihsel perspektiften kadın hareketlerine bakıldığında temelde üç dalgada sınıflandırıldığı görülmektedir. 19. Yüzyılın sonu ve 20. Yy ın başlarından itibaren kadınlar kolektif olarak hak talebinde bulunmaya başladılar. Birinci dünya savaşının sona ermesiyle birlikte kadınlar pek çok ülkede seçme hakkını elde ettiler. Fakat siyasal katılım hakkını elde etmek kadın-erkek eşitliği üzerinden şekillenen bu kadın hareketi kadınlar için yeterli olmadı. Birinci dalga olarak bilinen bu süreçte kadınlar öncelikli olarak seçme hakkını istediler. Özellikle kadının kendi bedeni üzerine söz sahibi olması noktasından hareket eden 2. Dalga ile birlikte 1960'lı yıllarda kadınlar cinsellik, beden ev emeği ve kadına şiddet gibi farklı sorunları gündeme taşıdılar. Kadınlar artık patriyarkaya karşı mücadelede kurtuluşu salt kendilerinde olacağına inandılar. 2. dalga feministler ünlü İngiliz filozof ve kadın hakları savunucusu Mary Wolstonecraft'ın şu sözlerini slogan haline getirmiştir: "Kadın ve erkek arasında cinsel arzulama dışında hiçbir fark kalmayınca kadar mücadele!"

Dünyada doksanların ilk yarısı, Türkiye'de ise doksanların sonu itibariyle farklı bir feminizm dalgası oluşmuştur: 3. Dalga. Feministler kendilerinden önce gelen kuşağı evrenselci, farklılıklara karşı duyarsız, orta sınıf ve heteroseksist olmakla suçladılar. Lezbiyen kadınların ve ötekileştirilmiş, etnik ayrımcılığa uğramış kadınların da haklarının altının çizildiği yeni bir anlayışı benimsediler.

Tüm bunların dışında artık feminizm tek bir tanımın içerisinde yer almamaya çeşitli perspektiflerden ayrışmaya başladı. Bunların içerisinde ekofeminizm, libereal feminizm, anarkofeminizm, Fransız feminizmi, İslamcı feminizm, Marksist feminizm ve de bu çalışmada sık sık başvurulan sosyalist feminizm gibi pek çok alt dalı da görmek mümkün oldu.

1.2. Kadın emeği

"Kapitalizm, yalnızca emeğin sömürülmesi üzerine bina edilmemiştir; emeğin niteliğini değiştirmiş, onu kendisine tâbi kılmış, bu tâbiyet ilişkisini hoyrat bir biçimde sürekli yeniden biçimlendirmiştir de. Sadece kadın emeğinin değil, doğanın da erkek bir akıl tarafından dönüştürülmesiyle belirlenmiş bir biçimleniştir bu. Kuşkusuz kadın emeğinin sömürüsü, kapitalist ilişki ağı içerisinde, salt emek sömürüsünden fazlasını ihtiva eder." (Mies,2014) Bu kapitalist süreçte kadının ev dışı emeği üzerinden de gelişen tahakküm kadını Mies'in deyişiyle son sömürge haline getirmiştir. Juliet Mitchell kadın bu tabiiyet durumunun belli başlı yapılarını şu şekilde sıralar: Ona göre; Üretim (işgücü, emek), yeniden üretim (çocuk doğurma işgücünden bu dönemde düşerler), cinsellik (dönem dönem bundan dolayı mülk edinilmişleridir), çocukların toplumsallaştırılması (Halbuki emzirme

döneminin zorunluluğu dışında bu rol kadından alınabilir) (Mitchell,2006:45)gibi nedenlerle kadınlar bu sömürü düzeninin en alt tabakasını oluşturmaktadır.

Pek çok feminist kuram içerisinde kadın ve emeği çeşitli argümanlarla değerlendirilmiş ve bu süreci açıklamak ve kadın emeğini yüceltmek adına farklı yaklaşımlar geliştirilmiştir. Bu çalışma kapsamında kadın ve emeğini daha kapsayıcı bir bakışla kucaklayan sosyalist feministler Marksistler kadar katı bir sınıfsal ideolojik bağlanmanın dışında tüm toplumla gerçekleşecek bir dönüşümü arzulamışlardır. Sosyalist feminizm düşüncesi feminist düşüncenin, Marksist, radikal ve psikanalitik akımlarının birleşiminden oluşmuştur. Her bir yaklaşımın dezavantajlarını görek hareket eden yaklaşımın diğer yaklaşımlara getirdiği temel eleştiriler ise şöyledir. Marksist feministler kapitalizm ile birlikte işyerinin/fabrikanın evden nasıl ayrıldığını ve evde yapılan faaliyetlerin nasıl önemsizleştirildiğini açıklayabilmişlerdir ama kapitalizmin neden kamusal alanı erkeklerle, evi-özel alanı da kadınlarla ilişkilendirdiğinin yeterli bir açıklamasını yapamamıştır. Radikal feminist analizin problemi ise, pornografi, fahişelik, cinsel taciz,dayak, şiddet gibi konularda kadına yönelik baskının maddi temellerini belirlemiş olmasına karşın patriyarkallığı evrensel bir olgu olarak görmesiydi. (Ecevit,2011:16) Bu durumu en iyi özetleyen çalışma olan Heidi Hartmann'ın Marksizm ve Feminizm'in mutsuz evliliği makalesidir. Makalede Hartmann "*feminizmin sınıf mücadelesinden daha az önemli, işçi sınıfını bölücü nitelik taşıdığı fikrinin, (kadını sadece ekonomik sistemle olan ilişkisi açısından görmek isteyen) Marksist düşüncede hakim olduğunun*" (Hartmann,2015) altını çizer. Türkiye'den ise mevcut ayrıma Gülnur Savran "Marksizmin cinsiyet körü olduğu" açıklamasıyla oldukça sert bir eleştiri getirir. Sosyalist feministlere göre; gerek Marksist-sosyalist feministler, gerekse radikal feminizmler, 'kadın' kategorisiyle 'kadınlar'ın toplumsal hayatlarının bilincinde olmayı eş zamanlı olarak doğallaştırmışlar ve doğal olmaktan çıkarmışlardır. (Haraway,2006:23) Psikanalitik kuram kullanan feministler radikal feministler gibi evrensel iddialarda bulunmuşlardı ve kadınların ezilmişliğini maddi bir temele dayandırmayıp onların ruhsal yapılarına işaret etmişlerdir. Sosyalist feministler, kapitalist toplumlar için açıklayıcı olan Marksist kuramı tamamlayacak, sadece sınıf değil patriyarkal ilişkileri de açıklayacak bir kuram arayışı içindeydiler. Bu arayış sırasında bir taraftan geleneksel Marksist feministlerin, diğer taraftan radikal ve psikanalizci feministlerin sınırlılıklarını aşmak için ikili sistemler yaklaşımını geliştirdiler. (Ecevit,2011:16)

Türkiye'de ise Kaktüs dergisi etrafında sosyalist feminist mücadelenin derin bir tartışma alanı belirlemiştir. Özellikle "Biz Sosyalist Feministiz" başlıklı çıkış yazısında kadınlık durumları tasniflenirken,"*erkek egemenliğini hangi somut biçimler altında yaşadığımızı toplumun temel örgütlenme alanlarına bakarak ortaya koymak istiyoruz*" diyerek mevcut durumun aslında nerden kaynaklandığının ve mücadeleye nereden başlanması gerektiğinin yolunu çizerler. (Osman,2016:23) Feminizmin tek başına kadının kurtuluşunu mümkün kılamayacağı ve toplumsal hayattaki kapsayıcı bir eşitsizlik mücadelesiyle ancak başarıya ulaşacağı tezini dergide şöyle açıklarlar: "*Kadınlar aynı zamanda farklı toplumsal konumlarla bölünmüş bir grup oluşturmaktadırlar. Bir kadın yalnızca kadın değil aynı zamanda işçi ya da patron, Müslüman ya da Hıristiyan, genç ya da yaşlı, evli ya da bekârdır. Kısacası bir kadını tanımlayan yalnızca cinsel kimliği değil, bunun yanı sıra toplum içindeki farklı konumlara denk düşen farklı toplumsal kimliklerdir. Öyle ki, kadınlık durumunun birleştirdiği kadınlar, toplumsal yaşamlarının diğer alanlarında birbirleriyle çelişen çıkarılara, önceliklere de sahipler. Tam da bu nedenle farklı toplumsal konumlardaki kadınların feminizm anlayışlarını diğer toplumsal kimlikleriyle ilişkilendirmeye tutarlı hale getirmeye çalışmaları kaçınılmaz. (Kaktüs, 1988, Sayı 1: 14)" Kaktüs dergisi etrafında şekillenen bu hareket sendikal faaliyet alanlarına girmeye çalışsa da Türkiye'nin yoğun politik gündeminde istediği tartışma ortamını yaratmamıştır. Yıldız Ecevit yine de sosyalist feminizmi uzlaştırıcı bir yaklaşım olarak görür ve kadın hareketinde çağdaş toplumlarda kapitalizm ile ataerkilliğin karşılıklı olarak birbirlerini besleyerek kadınların ezilmesini sürdüren bir etkileşim içinde olduklarını deşifre eden bir hareket olarak görür.(Ecevit,2011:11)*

Bu çalışmada emek kavramını ev dışı emek olarak kullanılacağını açıklamak gerekir. Çünkü kadının eviçi emeğinin ya da Gülnur Savran ve Nesrin Demiryontan'ın deyimiyle Görünmeyen Emeği (Savran, Demiryontan,2012) toplumsal üretimin ayrılmaz bir parçası olduğu gerçeğini inkar etmemekle

birlikte kimlik kurma kılavuzluğu ve Türkiye özelinde ev dışı çalışmaya yüklenen kültürel anlamlandırmanın daha iyi yansıtılabilmesi açısından ev dışı emek çalışma alanı olarak belirlenmiştir. Fakat kadının görünmeyen emeğinin feminist metodolojiyle yola çıkmış bir makalede yok sayılması kabul edilemez. Bu nedenle patriyarka tarafından bu görünmeyen emeğin nasıl hiçleştirildiği konusu ise ev dışı emek mücadelesi üzerinden yeniden tartışılma fırsatını da sunacaktır. Bazen bir şeyin ne olduğu ne olmadığı üzerinden daha iyi açıklanabilmektedir.

Türkiye'deki kadın meselesine kadın ve emek perspektifinden bakarken kadının çalışma hayatındaki durumuna da bakmak gerekmektedir. Türkiye'de kadınların iş gücüne katılım oranları oldukça düşüktür. Erkeklerin yüzde % 70'i, kadınların % 26 sı çalışma hayatına katılmaktadır. (TÜİK-2016) Çalışan erkek sayısı yaklaşık 17 milyon iken çalışan kadın sayısı 6 milyon civarında, yani erkeklerin üçte biri oranındadır. Kadınlardaki işsizlik oranı yüzde 9.4 iken, erkeklerde işsizlik oranının yüzde 10.7 olması kadın işsizliğinin daha düşük olduğunun göstergesi değil kadınların işgücüne katılımının azlığıdır. Kadın ve erkek çalışanların ücret dengesizliği ise hala devam etmektedir. Türkiye, Dünya Ekonomik Forumu tarafından yayımlanan 2009 Küresel Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliği Endeksi'nde, 134 ülke arasında 129. sırada yer almıştır. Ayrıca 1990'lı yılların başına kadar da Türkiye'de bir kadının çalışması evli ise kocasının rızasına bağlı bir durumdu. Kadının çalışmasını kocanın iznine bağlayan bu ayrımcı ve aşağılayıcı madde Medeni Kanundan ancak 1992 de kaldırılmıştır.

BULGULAR

2.Yeşilçamdan sinemasına kadın ve emek bağlamında yaklaşmak

Manaki kardeşlerden günümüze kadar Türkiye'de sinematografik serüvende kadın emeği bağlamında değerlendirecek genel bir panorama sunmak; kadın emek perspektifinde kadının Türkiye'deki konumunu da anlaşılır kılacaktır. Türkiye'de sinema tarihine bakıldığında bu topraklarda çekilen ilk görüntünün yün eğiren kadınlar olmasına rağmen maalesef kadını, emeği bağlamında doğru değerlendirecek bir serüveni görmek pek mümkün olmamaktadır. Geleneksel algılarımızdaki kadının bedeni üzerinden değerlendirilen ve tasniflendiren algısını yıkan; daha doğrusu eril bakışın nesnesi olmanın dışında tutulan anlatılara çok da rastlanmamaktadır.

Türkiye'de sinema belli dönemlere ayrılmıştır. İlk dönem Türk Sineması 1950'li yıllara kadar olan serüvende tiyatro kökenli sinemacıların hatta tek isim olan Muhsin Ertuğrul'un çalışmalarından ibaret saymak çok da yanlış olmaz. Bu dönem sinema estetiğine ilişkin önemli bir gelişme görülmemektedir. Dolayısıyla da içerik olarak da çok da zengin bir filmografiyle karşılaşmamaktadır. Bu filmografi içerisinde de kadının konumu dönemin kadını konumlandırışından çok farklı olamamış, kadının ikincilliği pekiştirilmiştir.

1960'lı yıllarla birlikte ise; tiyatro geleneğinden sıyrılan; gerçek anlamda düşünen, gelişen ve güçlü bir sinemanın varlığından artık söz etmek mümkündür. 1970'li yıllara kadar olan bu serüvende kadın ve emeği bağlamında değerlendirildiğinde Türk sineması bize çok da fazla referans verememektedir. Aslında verilen referanslar modernleşme sancuları çeken toplumun kendi travmasıyla paralellikler göstermektedir. Özellikle tarımda makineleşmeyle birlikte 1950'li yıllarda geniş kitlelerin kente göçü ve buradaki ayakta kalma mücadeleleriyle şekillenen toplumsal değişim sancuları kadının hayatını daha da zorlaştırmıştır. Bu dönemdeki filmlerde de çokça işlendiği gibi kentte ayakta kalmanın koşulları oldukça ağırdır. Eskiden sadece aile içinde çalışan kadın için artık başkası için çalışma, eve para getirme zorunluluğu ortaya çıkmıştır. Bu dönemde kadının eviçi hizmet dışında çalışması ise kadına yönelen bakışları iyice olumsuzlaştıran bir anlayışı da beraberinde getirmiştir. Dolayısıyla da artık çalışması zorunlu olan kadın için emeğin 'ahlaklı sınıflandırmaya tabi iş kolu'ndan üretilmesi gerekmektedir. Örneğin bu dönemde kırsal kökenli eğitimsiz kadınlar için, eviçi hizmette çalışması uygun bulunmaktadır. Kadın için en idealize meslek ise öğretmenliktir. O da kendisini o hayattan kurtaracak bir adamı arzulamaktadır.

Klasik Yeşilçam melodramlarında kadını çalışır konumda gördüğümüz en temel alan şarkıcılık ya da konsomatrisliktir. Kır anlatılı filmlerde ise kadının çalışması tarlada ırgatlıktan öteye geçmez. Bu da

aile içi emek bir nevi ev içi emektir ve de kapitalist bakışla artı değer üretmemektedir. 60'lı yılların başından 70'li yılların ortalarına kadarki süreçte melodram filmlerinde ise kadının çalışma hayatı doğal olarak şarkıcılıktan öteye geçememektedir. Burada da kadının şarkıcı konumu onun böyle bir mesleği yapmasının aşağılayıcılığını da barındırmaktadır. Toplumsal olarak gazino ve barlarda şarkıcılık yapan kadın 'ahlaklı sınıflandırmaya tabi iş kolu'na girmemektedir. Kadın karakter, ailesine bakabilmek için tüm Türkiye'nin taptığı bir şarkıcı olmasına rağmen son kalemde evinin kadını ve çocuklarının annesi olmayı arzulamaktadır. Tabi bu dönemi değerlendirirken özellikle de bu melodramların toplumsal bilinç yaratma nosyonlarının oldukça zayıf, kadının ikincil konumunu patriyarkanın okumasıyla yeniden yaratan ve öğreten süreçler olduğunu unutmamak gerekmektedir. Laura Mulvey'in ünlü görsel haz ve anlatı sineması makalesinde belirttiği gibi kadın bu tür içerisinde gerçeklikten uzak olarak patriyarkanın bilinçaltının yansıması olarak yer alır. (Mulvey,1996) Pek çok kadın star skopofilik hazzın nesnesi olmanın ötesinde gerçek kadın sunumları değildir.

Çalışma kavramının namus turnusolu olarak kurgulanması geleneği Türkiye sinema tarihinin ilk renkli filmi olan Muhsin Ertuğrul'un Halıcı Kız (1953)filminden günümüze kadar pek çok filmde karşılaşılan bir olgudur. Çalışan kadın 'ahlaklı sınıflandırmaya tabi iş kolundan dahi olsa namusunu koruması çok zordur. Genelde de evli kadının çalışma hayatında yer alması doğru değildir. Halıcı Kız adlı filmde de fabrika işçisi kız, çalıştığı fabrikanın sahibi tarafından taciz edilmekte ve kendisine kaçış bulmaya çalışmaktadır. 1953 yapımı bu filmin bir başka versiyonunu nerdeyse bundan 20 yıl sonra 1972 yılında Atıf Yılmaz'ın çektiği, evleneceği sırada tecavüze uğrayan ve olaydan sonra büyük bir kentte şarkıcılığa başlayan bir genç kızla, işçi bir gencin sonları ölümle biten acıklı öyküsü Utanç filminde buluruz. İşçi kız çalışmaya giderken tecavüze uğrar. Çalışan kadının başına gelmesi muhtemel dram film evreni üzerinden yeniden üretilerek içselleştirilir.

1960'lı yıllarda Şoför Nebahat adıyla çekilen film serisinde önemli bir çalışan kadın figürü vardır. Şoför Nebahat ailesine bakabilmek için dolmuş şoförlüğü yapmakta olan bir kadındır. Tabi buradaki çalışan kadın figürü çalışma hayatında kadının konumlandırılışının 'kadın' olmakla ilişkilendirmek oldukça yanıltır. Nebahat çalışmak zorunda kalmıştır ve çalışabilmesinin koşulu tüm kadınlık özelliklerini gizleyip erkek taklidi yapmasıyla mümkündür. Pantolonu, ceketini, kasketini ve ağzından düşürmediği sigarası bol argolu konuşmalarıyla 'kadın olma' konumunu çoktan terk etmiş, erkek taklidi yapan biridir. Tüm bunlara rağmen Nebahat erkek tacizinden kendisini koruyamaz. Dolayısıyla da kadın kadındır, ne yaparsa yapsın evinden dışarıda bir hayat onun için güvenli olmayacaktır.

1964 yılında Halit Refiğ'in yönetmenliğini yaptığı 'Evcilik Oyunu' filmi ise erkeklerden nefrete eden işkolik fabrika sahibi bir kadını konu edinir. Konu sinemamız ve patron kadın figürü açısından oldukça enteresandır. Fakat erkeklerden nefret eden bu kadın patron toplumsal baskıları ve de cinsiyet kodlarını içselleştirmemekle birlikte önemser. Kendisine parayla bir koca tutar ve çevresine çalışan kadınların da aslında ev bark sahibi olacağına ilişkin bir imaj yaratır. Film buraya kadar kadını konumlandırışıyla oldukça iyi görünmekle birlikte işkolik bu kadını çirkin ve asosyal konumlandırışı ile bir stereotipe çevirir. Çalışmayı seven, başarılı bir kadın, bu toplumca dışlanır ve de onu bu toplumda tutan tek mekanizma evlilik bağıyla hayatına kattığı erkekle mümkün olur. Zaten filmin sonunda da işkolik bu kadın aslında iş hayatında kazandığı başarıların mutlu bir evliliğe değişilmeyecek kadar değersiz olduğu kanaatine varır.

Bu döneme ait bir başka film olan 1966 yapımı Osman Fahri Seden'in Çalıkuşu filmine odaklandığımızda Osmanlı döneminde Anadolu'da öğretmenlik yapmaya çalışan genç bir kadının başından geçen bir dolu kötü olaya tanık olmaktadır. Çalıştığı her köyde bir şekilde tacize uğramakta kadın olduğu için aşağılanmaktadır. Toplum çalışan ve hayatını kazanmaya çalışan bu kadının derdinin aslında erkekleri baştan çıkartmak olduğu noktasında hemfikirdir. Son kerte de idealist öğretmen Feride'de kurtuluşu yaşlı bir subayın (baba/patriyarkanın koruması) onu güçlü himayesine almasında bulmaktadır.

Ömer Lütfi Akad'ın ünlü üçlemesi olan Gelin, Düğün, Diyet'in bu dönemde emek kadın ilişkisi bağlamında önemli bir yeri vardır. Filmler köyden kente göçün dolayısıyla da modernleşmeyle birlikte erozyona uğrayan değerlerle ortaya çıkan ekonomik ve kültürel problemleri ele almaya çalışmıştır. Yönetmen bu üç filmde, bu çalışma bağlamında değerlendirildiğinde aslında, salt kadın karaktere değil aynı zamanda erkek karakterle güç birliği yapan kadının çalışarak kendisini toplumsal cinsiyet açısından eşitleyebileceğine ilişkin bir motivasyonu kullanmıştır. Özellikle Gelin filminde (1973) para hırsıyla insanlıktan çıkan ailesine karşı gelen güçlü bir kadını tasvir eder. O kadın patriyarkaya uzun süre karşı gelmeyen, düzenin devamlılığını sorgulamayan fakat bu düzenin oğlunu elinden almasıyla kocasını ve kendisini fabrikada çalışarak bu düzenden kurtaracağına inanır. Filmin sonunda da patriyarkanın zincirinden kendisini ve kocasını fabrikada bulunduğu işle kurtarır. Tabi burada da feodal sömürüden kapitalist sömürüye geçiş onaylanmaktadır. Fakat kadın için kocasıyla kendisi arasındaki ekonomik eşitliği oluşturmak aynı zamanda cinsiyet eşitliğini de tesis edeceği için önemlidir. Akad; Düğün(1973) ve Diyet'te(1974) de yine göçün sonucu hayatlarını şehirde kazanmak zorunda olan ailelerini ayakta tutmaya çalışan güçlü ve çalışan kadınlarını resmetmeye devam eder.

Melodram sinemasında kadının eğitimi hakkında en ufak bilgimiz yoktur. Kadının eğitilmiş olmasının yüceltilmesine ilişkin de en ufak bir öngörümüz yoktur. Daha sonraki yıllarda Kadın filmleri olarak adlandırılacak sinema serüveninde bile görülen eğitilmiş, yazar, yönetici kadının aslında eğitimle iyice yalnızlaştığı ve mutsuzlaştığına ilişkin gerçek dışı bir stereotip yaratımına neden olacaktır.

Kadın filmleri yönetmeni olarak da anılan Atıf Yılmaz'a burada ayrı bir bölüm açmak gerekir. Atıf Yılmaz çok tartışılabilir da (kadını cinsellik üzerine inşa ettiği gerekçesiyle) sinemada kadın meselesi üzerine en fazla düşünen yönetmendir. Onun filmlerinde kadın meselesine yaklaşımı açısından yukarıda bahsedilen belli sorunlarla birlikte bu sorunu gündeme getirmesi kadının emeği bağlamında bir yere oturtma çabaları oldukça değerlidir. Atıf Yılmaz sinematografisinde kadının çalışması meselesini sorguladığı ilk film 1979 yapımı Ne Olacak Şimdi filmidir. Film avukat olan karı kocanın kadınlık ve erkeliği sorgulamaları üzerine gelişen hikayesiyle dönemi içerisinde farklı bir anlatıma sahiptir. Filmde temel odak çalışan kadının kadınlık görevi olarak kabul edilen eviçi hizmet ve çocuk doğurmak gibi cinsiyetçi görevlerini sorgulamaktadır. Geleneksel bir ailede yetişmiş koca üzerinden bu sorunun yapıldığı film, kadına hakkını ya da eşitlikçi toplumsal konumunu patriyarkanın izin verdiği ölçüde teslim eder. Sonuç olarak çalışan modern avukat kadın aslında batı kültürünün onu çokça yozlaştırdığı kanaatine varır ve de gelenek adı altında sunulan patriyarkal itaati çok da sakıncalı bulmaz, kadınlık görevlerini kabullenir

1980'li yıllara gelindiğinde, tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de feminizm oldukça popüler bir tartışma konusudur. Dönemin kadınları artık yerleşik cinsiyet kodlarını sorgulamakta, kadının ikincil konumuna başkaldırmaktadır. Atıf Yılmaz da bu dönemin kültürel ikliminden bolca etkilenir ve kadın meselesini filmografisinin merkezine alır. Yönetmen Bir Yudum Sevgi'de (1984) daha cesur bir kadın karaktere odaklanır. Bu filmde kadın sorgulamayı bırakıp harekete geçer ve kaderini patriyarkaya teslim etmez. Filmde kadın karakter; dört çocuğunu işsiz kocasının yardımını görmeden büyütme çalışan mutsuz bir kadındır. Ailesini geçindirmek yerleşik cinsiyet rollerinin aksine kendisine düşmüştür ve bir fabrikada çalışmaya başlar. Kadını kurtuluş süreci de burada başlar. Kendisini mutsuz eden kocasını terk eder, çocuklarını alıp başka bir eve taşınır ve bu arada söylenece aldırış etmeden fabrikadaki işi bulmasına aracı olan adamla yakınlaşır. Kadın çalışarak ekonomik ve kişisel özgürleşmeye kavuşur. . Yönetmenin bir diğer filmi ise 1986 yılı yapımı Asiye Nasıl Kurtulur filmi ise çalışmak zorunda kalan ve seks işçisi bir kadının kızı olan genç bir kadının her denemesinde cinsel tacize uğramasını, filmin sonunda da annesi gibi seks işçiliğine zorlanmasını konu edinir. Film bir anlamda kadının dışarıda çalışmasının zorluğunun, yalnız genç bir kadının iş yeri ortamında cinsel bir meta olmanın dışında bir anlamı olmadığını acı bir dışavurumunu yapar. burada aslında kadının eviçi hizmet dışında çalışmasını uzun yıllar neden baskıladığının da alegorik bir temsili görülmektedir.

Modern ve başarılı bir tiyatro oyuncusu kadının geleneksel rol modelde bir kadının yerine sıçrama yaptığı Ah Belinda filmi ise yönetmenin kadını çalışma hayatı bağlamında değerlendirdiği bir başka ilginç çalışmadır. Filmde oldukça batılı tarzda yaşayan ve de bütün gün yemek pişirip temizlik yapan kadınları aşağılayan tiyatrocunun bir kadının kendisini bir anda reklam filminde canlandırdığı tipik ev kadınının hayatını yaşarken bulması anlatılır. Tiyatrocunun kadın karakter bir türlü bu hayatı kabullenemez. Ama geleneksel değerlere mesafeli modern kadın zihniyetiyle yaşadığı ev kadınlığı ve çevresini oldukça yadırgar. En sonunda tüm bunlara teslim olur ve “*tamam, kabul ben buyum ve bundan sonra mutluluk var*” der kocasına. Bu film aslında çalışan ayakları üzerinde duran özgüvenli bir kadın için sunulan hayatın ne kadar zor ve kadını bunalıma sokan tekdüze bir hayat olduğunun vurgusu açısından önemlidir. Kadının çalışarak var olacağı ve de erkek karşısında ekonomik sermaye açısından eşitleneceği üzerine bir antitez sunumudur. Bu bağlamda Ah Belinda filmi tersten başa dönen kadının çalışmasının önemi üzerine iyi bir dilemmadır.

Bu dönemin kadın ve emek kavramıyla değerlendirilecek bir diğer filmi ise Yavuz Turgul’un Fahriye Abla filmi (1984)dir. Fahriye abla sevdiği adamla evlenmekten başka düşüncesi olmayan alımlı bir ev kızıdır. Sevdiği adam ve onunla bir gün evlenebilmek üzerine kurduğu tüm bu hayalleri, sevdiği adamın kendisini aldatması ve yaşadığı çevrenin onu ahlaksızlıkla suçlayan baskıları üzerine yıkılır. Sevdiği adamı yaralar ve hapse düşer. Yaşadığı bu büyük trajedi onu bir anda olgunlaştırır ve hapisneden çıktıktan sonra patriyarkal baskıyı gördüğü mahallesini terk eder, başka bir yere taşınır ve fabrikada bir işe başlar. Artık kendisine, kirasını bizzat kendisinin ödediği, kendisinden başka kimseye hesap vermek zorunda olmadığı bir hayat kurar. Eski Fahriyeyi aşağılayan aldatan sevgili ise bu güçlü kadının yapıp etmelerine hayran olur ve kendisini bağışlamasını ister. Çalışan özgür kadın Fahriye, kendisiyle aynı fabrikada iş bulduğu nişanlısını affederek hem kendisini hem de sevdiği adamı o patriyarkal hapisneden kurtarır.

Şerif Gören’in Kurbağalar filmi (1985) ise köy ortamında kadının çalışması üzerine çekilmiş sinemada görülmeye alışılan köylü kadın rolünün dışında bir filmidir. Türkiye sinema tarihine bakıldığında köy filmlerinin tamamında kadınlar yerleşik toplumsal rollerine ek olarak tarlada ırgatlık da yapmaktadırlar. Tabii yerleşik algıda tarlada çalışan kadın çalışma hayatını içerisinde pek sayılmaz. Çünkü genelde ya kendi tarlasında aile içi emekçidir ya da başkasının tarlasında yine hemcinsleri ve aile fertlerinin gözetiminde bu işi yapmaktadır. Bu anlamda bu filmlerde kadının çalışması kadının hayatını dönüştüren bir olgu değildir. Kurbağalar filmine döndüğünde; kadın karakter tek çocuğuyla köy yerinde dul kalmıştır ve de geçimini erkek işi olarak bilinen kurbağa avcılığı ile sağlamaya çalışmaktadır. Erkeklerin arasında, geceleyin dışarıda çalışması (kurbağa avı gece yapılan bir iş olduğu için) köy ortamında onu ahlaki olarak ötekileştirmeye yetmektedir. Ayrıca köyün erkekleri de onu sürekli taciz eder. Köylüler tarafından dışlanan kadın için sevdiği adamın da onu tek gecelik bir ilişkinin ardından terketmesi bir başka trajedi unsuru olur. Fakat kadın karakter yılmadan hayat mücadelesine devam eder. Kadının hayata çalışarak tutunmaya çalışması ve bu uğurda patriyarkaya boyun eğmeden ayakta kalabilmesi açısından film çalışan kadına köy ortamında bambaşka bir bakış sunmaktadır. Üstelik de Türkiye’de kırsal kökenli bir kadının cinsellikten sıyrılmadan ayakları üzerinde durabiliyor oluşunu vurgulaması açısından daha değerlidir. Çünkü Türk sinemasında bir kadının özellikle de kırsal kesimde saygı görebilmesi için yaşını başını almış ve kadınsı tüm vasfını yitirmiş olması bir nevi cinsiyetsizleşmiş olması gerekmektedir. (Fatma Girik’in stereotipleşen “Fatma Ana” rolleri güçlü bir kadından çok cinsiyetsizleşen hatta çoğunlukla erkekleşen bir kadın temsilidir.)

2.1 . Yeni Türk Sineması’nda Kadın ve Emeği

1990’lı yılların ortalarından itibaren farklı bir sinemacı kuşağının ortaya çıkmasının ardından Türkiye’de sinema anlayışı, üsluplar ve temalarda radikal değişimler ortaya çıkmıştır. Bu değişimler tabii ki toplumsal değişimden fazlasıyla beslenen alanlardır. Artık çalışan kadın daha fazla temsil edilmekte fakat kapitalizm ve patriarkallığın işbirliğindeki bu düzende kadın yerleşik kodlamaların ve eril bakışın odağından uzaklaşmamaktadır. Her şeye rağmen bu dönemde kadını emeği üzerinden ciddi bir yere koyan birkaç film örneği bulabilmek yine de mümkündür.

Yeni Türk Sineması'na bakıldığında ise karşımıza çokça erkek filmi çıkmaktadır. Dolayısıyla da kadına ilişkin verileri bile bulmakta zorlanıldığı gerçeği daha özel bir alan olan çalışan kadının toplumsal konumlandırılışı üzerine sanatsal bir bakış atmayı da zorlaştırmaktadır. Belki de burada feminizm mücadelesinde önemli bir isim olan Juliet Mitchell'in kadınların ezilmesini ortadan kaldırmak için sadece kapitalizm ya da patriarkallıkla mücadele edilmesinin yeterli olmayacağı, aslında insan psikolojisinin ve de psikanalizin bu sorunu çözmeye kullanılması önerisine de kulak asmak gerekmektedir. (Mitchell,1984) Tüm süreci üretim ve patriarkaya bağlamanın dışında erkek psikolojisinin de eğitilmesi, rehabilitesinin önemi büyüktür. Bu dönem filmlerde görülen şey kadının ikincil konumuna salt üretim ve ataerkillik dışında erkeklerin toplumsal koşulların eziciliği karşısındaki bozuk haleti ruhiyelerinin ve bunların yarattığı derin buhrandır. Dolayısıyla da kadının tüm bu sosyal süreçlerin ve ögelerin rehabilitesiyle kurtuluşunu gerçekleştireceği aşikardır.

Yeni sinemanın çokça erkek sineması olması ve ticari film kanadının kadını zaten merkezinden uzaklaştırmış olması kadını emeği bağlamında toplum içerisinde değerlendirecek yeterli veriyi oluşturacak anlatıların azlığı da ortadadır. Yeni sinema içerisinde kadının ev dışı çalışma zorunluluğu Yeşilçam sinemasıyla paralellik gösteren bir sınıfsal sorun olarak gösterilmeye devam etmektedir. Örneğin tekstil işçiliği, garsonluk gibi düşük ücretli ve sürekliliği bulunmayan iş gruplarında kadın hikâyeleri yeni filmlerde sık sık görülen kadın işleri olmaktadır. Ticari kanat sinemada plaza kadını, bankacı ya da farklı üst orta sınıfa ait kadın figürler görmekle birlikte öykü evrenindeki kuruluşları metonimik olarak sorunlu ve elitisttir. Diğer yandan bu kadınların kapitalizmle aşırı uyumları ki bu uyum aynı zamanda ataerkil rollerin de onanması demektir-, tüketim pratikleri, çalışma hayatına katılımlarının geniş kesimden farklı bir matazori (üst orta sınıfa ilişkin sınıfsal onaylanma aracı olarak kullanılması) ile birlikte geniş toplumsal tabandan ayrı, Hollywood yeniden yapımı (remake) olmanın ötesine geçememektedir.

Yeni sinema içerisinde kadını çalışma bağlamında ele alan filmler az da olsa üretilmektedir. Bu çalışmanın ana odağı Zerre filmi olmakla birlikte değinilmeden geçilemeyen birkaç iyi film örneğine de bu çalışma bağlamında değinmek gerekmektedir. Bu anlamda ele alınan ilk film; Kadın yönetmen Çiğdem Vitrinel'in 2011 yapımı **Geriyeye Kalan** filmidir. Film orta sınıfa ait iki kadının hayatına odaklanır. Bu kadınlardan biri hastanede yöneticilik yapan bir kadın iken, diğeri doktor kocasının ona sağladığı imkanlarla yaşayan bir ev kadınıdır. Hastanede çalışan kadın eşinden ayrılmış, çocuğuna tek başına bakma mücadelesi içerisindeydir. Diğer kadın içinse evlilik ona güzel bir ev ve kıyafetler sağlayan bir iş kolu gibidir. İki kadın da hayat şartları anlamında eşit gibi görünse de paranın kazanımı üzerinden kadının toplumsal konumlandırılışına ilişkin ciddi referans verebilmektedir. Bu iki kadını birbirine bağlayan ise doktor adamdır. Doktorun hastanede çalışan kadınla kurduğu yasak ilişki bu iki kadın için farklı bir mücadele alanına dönüşür. Aslında filmdeki ev kadını için yerleşik cinsiyet kodlarına uygun olarak gerçekleştirilmiş olan hayat kurgusunu yerinden oynatan bir süreç yaşanmaktadır. Toplumun ona öngördüğü her şeyi yapmasına karşın(kocasını ve çocuğunu olan mutlu kadın temsili) mutsuzdur ama bu mutsuzluğu meta üzerinden gidermeye çalışır. Çalışan kadının sosyal hayatındaki renklilik, istediği ve kendisinin uygun gördüğü cinsellik gibi kazanımları meta ile belirlediği hayatı yaşayan ev kadını için çok da mümkün değildir. Evliliğine ilişkin tek mutluluk kaynağı bahçe içindeki lüks villadan ibarettir. Kocasını ile yaşadığı cinsel birliktelik sırasında bile halıya dökülen ojeyle kafaya takan ve cinselliğini adeta bir göreve dönüştüren algısıyla da kendisine öğretilen cinsiyet kodlarıyla mutluluğun formülünün örtüşmediği de aşikardır. Film bu bağlamda kadının çalışma hayatı içerisinde toplumsal baskılamaların ötesine geçebilme gücünü ortaya koymakta, yerleşik kodların kadın için korkunç bir çember ve entropiye dönüştüğünü göstermektedir.

2012 yılında Yusuf Pirhasan'ın yönettiği **Kurtuluş Son Durak** filmi yakın dönem sinemada belki de kadın meselesine en doğru yerden ele alma denemesidir. Kara komedi türündeki filmde; Psikolog Eylem nişanlısı Okan ile beraber oturmak için Kurtuluş semtinde aldıkları eve sürpriz biçimde yalnız başına taşınır; çünkü Okan evlilik hazır olmadığını söyleyerek Eylem'den ayrılır. Eylem yeni taşındığı Saadet apartmanında aşk acısı ile depresyona girer. Apartmanda sıradan hayatlar yaşıyor gibi görünen beş komşusu Eylem'e yardımcı olmaya çalışır. Ömür boyu yatalak babasına bakmış olan Vartanuş,

mafya babası sevgilisinin kendisini sürekli oyladığını fark eden Goncagül ; çocukları için kendisini koca dayacağına iyice alıştırmış olan Gülnur ve onunla aynı acıyı çeken kızı Tülay ve bütün bunların içerisinde hayata pembe gözlüklerle bakmaya çalışan kuaför Füsün filmin ana kadın karakterleridir. Tüm bu kadınlar erkeklerle girdikleri mücadelenin sonunda onları çeşitli şekillerde cezalandırır ve sonunda hapse atılmayı göze alarak polise bile direnip kendilerine yeni birer sayfa açmaya çalışırlar. Psikolog Eylem de bir erkeğin ardından yıktığı hayatını bu kadınların hayatlarına dokunma mücadelesiyle hapisanede yeniden kurar. Einsenstein' a göre ; Kadınların kurtuluşu toplumun tüm kurumlarının parçalanmasını gerektirir; aile, devlet, dünya ekonomisi ve politikası. (Osman,2016:206)Yazar olan kadın tam da bunu gerçekleştirir. Ona göre bu düzen yıkılmadıkça kadının mücadelesi hep eksik kalacaktır. Kurtuluş son durak mecazi olarak da bu yıkımın olduğu son duraktır.

2013 yapımı Deniz Akçay Katıksız'ın yönetmenliğini yaptığı **Köksüz** filmi de kadın, ataerkil hiyerarşi ve çalışma kavramları açısından oldukça kayda değer bir örnektir. Filmde babalarının ölümünden sonra anneleri ile yaşayan üç kardeşin öyküsüne odaklanan bir aile dramı anlatılmaktadır. Anne Nurcan hayatı boyunca çalışmamış, takıntıları olan ve özgüvensiz bir kadındır. Evin büyük kızı annesinin bu sorunlarından dolayı evin geçimini sağlamakta ve evi idare etmektedir. Ortanca kardeşi ergenlik çağında bir erkektir fakat Ailenin beklediği erkeklik rolünün çok uzağında ergenlik sıkıntıları yaşayan sorumsuz bir gençtir. filmde bir de olayları sadece izleyen çocukluk çağında küçük bir kız kardeş vardır. Filmde Feride üzerine yıkılan bu aile sorumluluğu ve iş hayatının stresinden bıkmış durumdadır. Kendisine biçilen bu rolü istemez ve bir gün hiç sevmediği bir adamı o evden ve iş hayatından kaçısın anahtarı olarak görür ve evlenir. Evlenmek onun için tüm sorumluluklardan kaçmanın dışında toplumsal cinsiyet kodlarında kendisi için biçilen toplumca onaylanan bir akışı gerçekleştirme fırsatıdır. Daha ötesinde ise babanın yokluğundaki bir aileden patriyarkanın var olduğu yani aşırı hiyerarşik kurulu ailedeki babanın yokluğunu kendi evinde kocasıyla tesis etme, bu anlamda gönüllü bir teslimiyeti arzulamaktadır.

Bu çalışmanın ana odağındaki Zerre filminde alt sınıf hatta çocuk yaştaki kadınların konfeksiyon atölyelerinde uğradıkları emek sömürsünün minimalist bir örneği de 2014 yapımı Emine Emel Balcı'nın **Nefesim Tükenene Kadar** filminde görülmektedir. Konfeksiyon atölyesinde ortacı olarak çalışan 17- 18 yaşlarındaki Serap, ablası ve eniştesi ile yaşamaktadır. Bir gün babasıyla birlikte tutacakları bir evde yaşamayı hayal etmektedir. Çalıştığı tekstil atölyesinin çalışma koşulları Serap için ağır olmasına karşın babasıyla birlikte yaşam arzusu ile bu hayata katlanır. Atölyede ve ablasıyla yaşadığı evde sürekli erkekler tarafından baskı görür. Onlara direnmeye çalışmakla birlikte patriyarkanın ekonomik dinamiği altında yapabileceği pek bir şey yoktur. Onun için atölyenin dışındaki ara sokakta aldığı bir nefes yaşamın anlamıdır. Film Serap'ında savunmasız bir genç kadın olarak kurgulamamakla birlikte babanın varlığına muhtaç yani patriyarkanın daimi himayesine metazorik olarak tabi olan genç bir kadına odaklanır. Fakat filmin sonunda babanın onunla yaşamayı istemediğini anladığı anda, bir başka nefesle yoluna devam eder.

2.1.2. Zerre: Alt sınıf kadınlar, Kapitalizm, Patriyarka ve Çalışma

Çalışmanın ana odağındaki Zerre filmi üzerinden yeni sinemanın çalışma ve kadının hayata ekonomik yollarla tutunabilme yöntemleri üzerine düşünerek filmin alegorik olarak neye denk düştüğü üzerine feminist eleştirinin temel kavramları ışığında genel bir tartışma yapılacaktır.

Zerre filmi; aslında kapitalist süreçlerin ilk önce kadın emeğini sömürdüğünün ve bu sömürü ile aterkillige nasıl hizmet ettiğini oldukça açık bir şekilde oryaya koyan bir yapımdır. 2012 yılında Erdem Tepegöz'ün çektiği bu filmde; küçük kızı ve annesiyle büyük şehirde kendi ayakları üzerinde kalmaya çalışan Zeynep adında bir kadının hikayesi anlatılır. Şehirdeki pek çok insan gibi işsizlikle mücadele eden Zeynep'i bir yandan da borçları biriken ev sahibi köşe sıkıştırır. Bulaşıkçılıktan konfeksiyonculuğa her işe girip çıkan Zeynep, büyük bir metropolde kadın başına olmanın zorluklarına da tek başına göğüs germeye çalışır. Bu kısır döngü içinde Zeynep şehir dışında bulduğu bir işi mecburen kabul eder ve Tekirdağ yollarına düşer. Fakat işe girdiği konfeksiyon firmasında

herkes birbirinden güvenilmez ve üç kağıtçıdır. Kadın işçiler ustabaşlar tarafından istismar edilir. Zeynep de böyle bir tacizin ardından bu işi bırakmaz zorunda kalır. Film bu anlamda değerlendirildiği kapitalizmin ilk dönemindeki vahşiliği sergiler. Çünkü Zeynep'in bulduğu pek çok işte kadın emeği ikincildir, daha az ücretlendirilir ve dahası daha düşük düzeydeki işlerdir. Zeynep'in hikayesi tam da fiziksel güçsüzlüğün kadını üretken çalışmanın dışında bırakması asla söz konusu olmadığı gibi, toplumsal güçsüzlük onu üretken çalışmanın asıl kölesi yapmıştır mottosunu yaşar.

Zeynep 35-40'lı yaşlarında yüksek eğitilmiş olmayan genelde vasıfsız işler arayan yalnız bir kadındır. Bourdieu'nun deyimiyle kültürel sermayesi bulunmayan bir kadındır. Yani eğitim yoluyla elde edebileceği herhangi bir iş, sosyal statü, saygınlık gibi toplumsal onaylanma unsurlarının dışında bırakılmıştır. Bourdieu'nün kültürel sermaye kavramının sınıfsal aidiyetle doğrudan ilişkisinin altını çizer. Örneğin sistem okulda başarılı olunması durumunda sınıfsal olarak dikey hareketlilik yapılabileceği imajı çizse de ailenin sağladığı eğitim imkânları sınırlı çocukların bu dikey hareketliliği gerçekleştirilmesi istisnadır. Yani ekonomik sermaye kültürel sermayeyi belirlemektedir. Bu nedenle Bourdieu kültürel sermayenin varlığını sınıfsal eşitsizliklere dayandığının altını çizer. Zeynep'in hem oturduğu ev hem de aradığı işlerden böyle bir kültürel sermaye şansının hiçbir zaman olmadığını anlaşılmaktadır. (Calhoun,2016) Daha önce de bahsedildiği gibi Türkiye'de kadın istihdamının %26 olduğu gerçeği, kadınların %74'ünün kültürel sermayenin sahibi olmadığını göstermektedir. Bu da toplumsal onama ya da saygınlık, cinsiyete dayalı ast-üst eşitsizliklerinin yeniden üretilmesinden başka bir şey ifade etmemektedir.

Yalnız yaşayan ve toplumsal terminolojiyle erkeksiz bir kadının hayatta tutunması Türkiye gibi toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin keskin bir şekilde yaşandığı toplumlarda oldukça zordur. Zeynep'in çalıştığı tüm mekanlarda da kapitalizmin her bir dokusunu ataerkil bir tepside görmek mümkündür. Örneğin; filmin açılış sahnesinde yemekhanede Zeynep yemek yerken fonda diğer işçi kadınların hafta sonu mesai serzenişleri ve çocuklarını görememekten duydukları üzüntüyü aktaran konuşmalarını duymaktayız. Adeta 19 yüzyılın vahşi kapitalizmini yaşayan İngiltere'de çekilen bir dönem tasvir edilmektedir. Filmin ilerleyen bölümünde Zeynep Gebze'de bir fabrikada iş bulur. Fakat fabrikanın hem maaşı hem de çalışma koşulları ilk işinden bile daha ağırdır. Filmin bir sahnesinde yaklaşık elli kadar işçi kadının, depo gibi bir yerde sıkışık bir usulde yer yatağında insanlık dışı bir şekilde yattığını görmekteyiz. Filmin bu sahnesi metaforik olarak adeta Auschwitz çalışma ya da ölüm kamplarını andırmaktadır. Zeynep'in ilk işinden kovulma sahnesinde, makinaya sınımsız tutunmasına rağmen zorla atıldığı sahnede de sanki çalışmayan gaz odasına yollandığı kadar korkunç bir metafor çizilmektedir. Gerçekte de Zeynep için de adeta çalışmanın hayatta kalmakla eşit olduğu bir durum vardır. İş bulamamasının sonucunda da organ mafyasının göz koyduğu organını satmaya razı oluyor. Bir nevi bedenini daha yaşarken parçalayarak satmaya ve bu şekilde hayatta kalmaya çalışıyor.

Fabrikanın ağır çalışma koşulları, erkek ustabaşlarının kadın işçileri denetlemeden tacize kadar uyguladıkları her türlü yöntem ataerkilliğin kapitalizmle iç içe konumunu pür bir şekilde sergilemektedir. Zeynep'in iş arama serüveni zaten bunu ortaya koyan bir süreç iken diğer yandan da kadına dayatılan emek biçimleri (genellikle niteliksiz ve geçici iş alanları) ve hiyerarşisi de tüm öykü evreninde görülmektedir. Hartman' a göre toplumsal cinsiyete dayalı iş bölümünün temeli ataerkil düzenin kendi doğasının alt üst ilişki biçimidir. Yani kadınların çalışma hayatında erkek çalışanlara göre daha düşük ücretlendirilmesinden erkekleri üst yani amir konumunda tutmasına kadar eşitlik bir yapı vardır. Çalışma hayatında kadınları erkeklere göre daha düşük ücretlendirilmesi ya da ast üst ilişkisinde yüksek oranda erkekten yana ağırlığını koyması ataerkil düzenin kadın üzerindeki ağır ekonomik yaptırım, bağımlılık ve sömürü düzenini açığa çıkartır. Dahası bu ağır çalışma koşulları ve eşitsiz hiyerarşik ilişkinin mutsuzluğu kadını ev kadınlığını tercih eder duruma getirmektedir. (Hartmann, 2006) Zerre de 40'lı yaşlarına ulaşmış Zeynep'in yaşlı annesi, zihinsel engelli çocuğu ile kurduğu hayatta bu tercihi elinden alınmıştır. Çağdaş Köksüz filminde ailesinin yükü omuzlarına çöken Feride için tam da bu şekilde bir tercih kahramanın önünde durur. Onun çalışma hayatı ve de evde maruz kaldığı hiçlik duygusu, Feride'yi hiç sevmediği bir adamla evlenmeye mecbur bırakır. Zeynep ise bunu çoktan kaçırmış, umutsuzluğa mahkûm edilmiştir.

Diğer taraftan film Türkiye’de kadın olarak çalışma hayatında sadece ekonomik bir sömürü dışında tacize de değinerek çalışma hayatını bir başka gerçekliğine de temas eder. Kadının çalışma hayatında var olabilmesinin maalesef bir başka boyutu da erkek yöneticileri tacizinin sineye çekilmesidir. Zeynep ustabaşısı tarafından bir gece önce neredeyse tecavüze uğrayacakken ertesi gün aynı ustabaşının gözetimi altında çalışmaya devam eder. Çalışmaktan başka bir seçeneği olamayan Zeynep için yaşadığı bu tacizi sineye çekmekten başka bir yol yoktur. 2016 yılında Hürriyet İnsan Kaynakları yenibiris.com üzerinden online bir anket gerçekleştirmiş ve kadınlara, işyerinde tacize uğrayıp uğramadıklarını sorduklarında ankete cevap veren 1.232 kadının yüzde 62’si evet yanıtı vermiştir. (Hürriyet:2017)) Dahası kadınlar hak arama mücadelesinde önyargı ile karşılaşmaktan korktukları için işi bırakmayı tercih etmişlerdir. Aynı ankete göre tacize uğradığını beyan eden kadınların % 19 u da işi bıraktığını söylemiştir. Türkiye’de tacize ilişkin ceza davalarına bakıldığında da geçmişe göre mağdurların tacize uğradıklarını beyan etmelerinde de nispi bir artış gözlenmektedir. Dahası Yargıtay kararlarına bakıldığında da tacizi en fazla yöneticiler gerçekleştirmektedir. Tabi bu durum her tacizin raporlandığı anlamına maalesef gelmemektedir. Filmdeki Zeynep gibi sineye çeken ya da olağanlaştıran pek çok mağdur kadın bulunmaktadır. film bu anlamda metonimik olarak Türkiye’de çalışma hayatı içerisindeki kadının yaşadığı zorlukları da es geçmemektedir.

Kadının yaşadığı mahalle, kirasını bile ödeyemediği her tarafı dökülen Tarlabasının arka sokaklarındaki ev, Zeynep’in yoksulluğunun metonimik unsurları olarak film evreninde resmedilir. O kent aralarında sıkışan insanların yoksulluğu bitimsiz, umutsuz bir entropiden farksız resmedilir. *“Yeni kent yoksulluğu eskisinden farklı olarak yoksulluğu zamanla mücadele edilebilir ve üstesinden gelinebilir olmaktan çıkararak gittikçe daha kalıcı hale gelmesi durumunu ifade eder. Yoksulluğun sürekliliği ve hak temelli sosyal politika alanın zayıflığı insanların geleceğe ilişkin kaygılarını artırır. Yoksulluk giderek daha fazla ekonomik, mekânsal, kültürel, toplumsal dışlamayı doğuran yoksunluk üretmeye başlar.”* (Özsoy,2012:120)Yeşilçam’da kent saçaklarına tutunanların hayalleri, gelecek umutları bu anlamda yeni sinemanın insanları için kabustan farksızdır.

Kahramanın çalışma ve hayata tutunma mücadelesi bakımından çağdaşlarından ayrılan bir örnek olduğu su götürmez bir gerçek olarak durmaktadır. Filmin yönetmeni Tepegöz de kadın kahramanı seçme nedeninin kadınların hayata tutunma mücadelesinde yerleşik algının dışında bir şeyler var der ve ona göre:

“Yaratıcının cinsiyeti olsaydı dişi olurdu denir, yaratmak ve olmak kavramından hareketle. Bu yüzden doğuranın, doğurmanın; doğanın en güçlü varlığı olması çok kabul edilir bir durum. Gücün sadece fiziki güçle ölçülüyor olması veya fiziki gücün yüzde olarak kadınlarda zayıf olması asıl erk’in kimde olduğunu da ispatlayamaz. İçsel olarak kesinlikle kadınların daha güçlü olduğunu düşünüyorum. Erkek hep güçlüdür ezberi her zaman doğru sonuç veremeyebiliyor. Yukarıda bahsettiğim kapsamda, varoluşun kadınlar da ki üretme ve koruma duygusu ekseninde daha baskın olması nedeniyle; sabır, mücadele, hayata tutunma ve güç kadına daha çok yakışıyor. Kişisel olarak deneyimim; Annem’in her zaman Babam’dan daha güçlü olduğu gözlemime dayanıyor.” (Bora,2017)

Ünlü feminist yazar Judith Butler, Adorno ödüllü “Kötü Bir Hayatta İyi Bir Hayat Sürmek Mümkün Müdür?” adlı ünlü konuşmasında iktidarın bizlere önerdiği yaşam biçimlerinin kodlarını yerine getirdiğimizde, iktidarın belirlediği iyi yaşamın ahlaki olarak doğruluğunu tartışır. Bunu yaparken kadınların, çocukların ya da yaşlılar gibi toplumsal düzende en fazla eşitsizliğe uğrayan grupların bu eşitsizlik içerisinde iyi bir yaşam ya da bu yaşamı arzulama durumlarının paradoksal olarak sorunlu olduğunun altını çizer. Daha herhangi bir açıktan imha veya terkedilmeye gelmeden, onun öncesinde, kimin hayatları zaten hayat olarak kabul edilmez. Ona göre: *Birinin yasının tutulmayacak olmasının ya da onun zaten yası tutulmayacak biri olarak tanımlanmış olmasının nedeni, hayatını idame ettirecek mevcut hiçbir destek yapısının bulunmamasıdır, ki bu onun hayatının değersizleştirilmiş olduğunu, değerinin baskın şemalarına göre bir hayat olarak desteklenmeye ve korunmaya değer olmadığını ima etmektedir. Hayatının geleceğinin ta kendisi bu destek koşuluna bağlıdır, yani desteklenmiyorsam, hayatım güvensiz, kırılabilir olarak kurulmuştur ve bu anlamda yaralanma ve*

kayıptan korunmaya, dolayısıyla yası tutulmaya değer değildir. Eğer sadece yası tutulabilir bir hayat değerliyse ve zaman içinde değerini koruyorsa, demek ki yalnızca yası tutulabilir olan bir hayat sosyal ve ekonomik destek, barınma, sağlık, istihdam, siyasi ifade hakları, sosyal tanıma biçimleri ve siyasi failliğin koşulları (Handlungsfähigkeit) için elverişli olacaktır. Yani yitirilmeden önce, ihmal edilme veya terk edilme sorusuna daha hiç gelmeden kişinin yasının tutulabilir olması gerekir. Ve kişi hayatını, yitirildiğinde yasının tutulacağını, bu yüzden bu kaybı önlemek için her türlü önlemin alınacağını bilerek yaşamalıdır.”(Butler,2017)) Zeynep, Butler’ın tam da yası tutulamayacaklardan kabul ettiği bir yaşam sürer. Toplumun kendi adalet mekanizmasında kadınlar, yaşlılar ve çocukların zaten eşitsizlik düzeninde ikincil planda oluşu, mevcut hayatta bir ön kabul olarak, yası tutulamayan bir kategoriye indirgenmelerine yol açar. Bu anlamda iyi bir hayatı sürmenin de koşulu baştan yok sayılmış olur. Sistem Zeynep, akıl rahatsızlığı olan kızı ve de yaşlı annesini asla görmeyecektir. Onlar bu anlamda sistemin biyopolitikalarında daimi birer yası tutulamayan olarak kalacaktır.

Filmin Kahramanı Zeynep de açılış sahnesinde bırakmadığı makine gibi hayata sımsıkı sarılan ve mücadeleyi bir kadın, güçlü bir figür olarak öykü evreninde yer almaktadır. Bu anlamda yeni sinema içerisinde hayatla bu kadar mücadele eden güçlü bir kadın karakter olarak parlamaktadır. Filme adını veren zerre metaforu da; filmin kadın kahramanından öte, bu toplumda ayakta kalmaya, tutunmaya çalışan nice kadının kapitalist ve patriyarkal bir düzendeki maalesef değişemeyen durumunun özeti, zerre kadar değeri olmayan, görünmeyen bir entropisidir.

Tartışma ve Sonuç

Türk sinemasında feminizm, maalesef hep bir kara propaganda alanı olmuştur. Her dönemde kendi stereotipini üretmiş, özellikle de ticari sinema açısından bakıldığında feminist kadın ‘tip’leştirilerek içi boşaltılmıştır. Türk sineması’nın pek çok şeye yaklaşımı bu kadar yüzeyselken kendi hakları üzerine mücadele eden kadını koruması, emeğine saygı duymasını beklemek abartılı bir çıkarımlı gibi görülebilir. Fakat gündelik hayatta bu kadar travmayı yaşayan kadınların en büyük izleyicisi olduğu sinema tarafından ikincilleştirilmesin gerçek anlamda ‘izlemesi’, ‘seyirci kalmasını’ anlamak oldukça güçtür.

Metin boyunca, Türkiye’de sinemanın serüvenini vermeye çalışıldığında kadını emeğiyle kurgulayan bir tarihsel akış bulmak çok da mümkün olamamıştır. Bu duruma Ali Özgentürk durumu şöyle özetler: "Bu sinema, bilinçaltında Osmanlı kültürünün tortularını taşıyan özü üslüman olan bir sinema. Kadınlar cinsellikleri göz önünde tutularak iyi ya da kötü olarak tanımlanır: kötü kadın sevişir, iyi kadın evlenir. İyi kadın masum cinselliği olmayan bir ikondur ve yaşamaz. Kötü kadının kaderi pavyon ve genel evdir." (Dönmez-Colin,2006:xiv) Özellikle ilk dönem melodram hakimiyetindeki sinemada çokça ortaya çıkan kadının evi dışında bir hayatını olamayacağına ve de tek kutsal mesleğin annelikle karışık ev kadınlığına ilişkin ön kabul, kadını ev ve pavyon/gazino iki uç alana sıkıştırmıştır. Aslında Yeşilçam, kadını emeğine göre sınıflandırmakta dolayısıyla da değersizleştirmekteydi. Kadın çalışma hayatında ise ya alt sınıfa ait olduğunun ya da sınıfsal düşüşün göstergesiydi. Bir kadının hayatını kazanmak zorunda oluşu travmanın sonucu olarak gösterilmekte ve bir zaruret durumu olarak sunulmaktadır. İşin garip yanı seks işçisi ya da pavyonda çalışma en popüler iş koluydu. Bu da yine “çalışan kadını” bir diğer sınıflandırma biçimiydi. Bu temsilleri başka bir okumadan geçirirsek modernleşme kaygılarına sinemanın bulduğu muhafazakar bir eleştiri yöntemiydi. Serpil Kirel bu durumu; *kapitalistleşmenin toplumsal açıdan yarattığı sorunları görmeyi reddeden Yeşilçam anlatılarında sınıf atlama arzusu kadına yüklenen ve erkekleri olumsuz etkileyen bir durum şeklinde sergiler. Sanki asıl sorun kapitalizm değil, kadınların kapitalizmle uyumlanmalarındır diyerek, açıklar.* (Kirel,2014:292)

80’li yıllarda kadını ayakları üzerinde durabilen bir resim çizdiğinde ise onu yalnızlaştırdı. Çalışma ile patriyarkal baskıdan özgürleşen kadın bu toplumda yalnızlaştı. Maalesef gündelik gerçekliğin kültürel temsilde yaşadığı gerçeği sinemanın kadın filmlerini de çok özgürlükçü bir sona ulaştıramadı. Bu anlamda Türkiye’de kadını odağına alan filmleri kadın meselesine doğru yaklaşmamakla eleştirirken gerçeklikten kopmamakla suçlamak da başka bir ironinin konusu olmaktadır. Türk sineması bu

anlamda gündelik hayattan daha önde gitmekte, gerçeklikle aradaki mesafe sinemasal anlam üretimini de bulanıklaştırmaktaydı.

Yeni Sinema ise kadını çalışma hayatında ayakta tutmaya ve tutunmaya çabalatırken son önermesini biraz sorunlu kurmaktadır. Ticari sinema kadını plazalarda çalışan son model kıyafetleriyle kapak kızı gibi kurgularken, ulvi hedef olarak otuz yaşından önce koca bulmayı tavsiye etmektedir. En entellektüel kadın bile hayatta bir koca ve bir çocuğa sahip değilse başarısız hissettirilmektedir. Ticari sinemanın dışında kalan yeni sinema erkeklik krizine fazlasıyla odaklandığı için onun kadınları erkeklerinin yokluğunda ayakta kalmak için çalışmak zorunda olan silik ve savrulan kadınlardı. Erkek sineması olduğu için erillik krizinden muzdarip erkeklerin üzerine de bir yük olarak kalmayı çoğunlukla kadına yakıştırmıştır. Çalışmanın kurtuluş olması gerektiğine ilişkin söylemi ironik olarak değişmiş olmasına karşın hayatta bir erkeğin desteğinin yokluğu onu hayatta tutamaz hale getirmiştir. Tüm bunların dışında kadını emeği açısından daha eşitlikçi kurgulayan tam anlamıyla kadın filmi olmamasına karşın kadının gündelik hayattaki zihinsel haritalamasını doğru çıkararak filmler de bulmak mümkün olmaktadır. Yeni sinemada kadın meselesiyle ilgilenen yeni kuşak kadın yönetmenlerin varlığı, bu soruna Geriye Kalan, Zerre, Kurtuluş Son Durak, Köksüz, Nefesim Kesilene Kadar ve de Zerre'deki kadar berrak yaklaşacak yeni yapımların müjdecisi olacaktır.

Tüm bu film serüveninde iğneyle kuyu kazar gibi kadını emeğiyle açıklama denemesinde Türkiye'de sinemanın gündelik hayatı okuma kılavuzu gibi davrandığı bazen de ona kılavuzluk ettiğini görmek hiç de şaşırtıcı değildir. Kellner ve Ryanın dediği gibi *"temsiller içinde yer alınan kültürden de devralınır ve içselleştirilerek benliğin bir parçası haline getirilir. İçselleştirilen bu temsiller benliği söz konusu kültürel temsillerde içkin olan değerleri de benimseyecek şekilde yoğurur. Bu nedenle bir kültüre egemen olan temsiller aslında can alıcı politik önem taşırlar. Kültürel temsiller yalnızca psikolojik duruşları şekillendirmekle kalmaz, toplumsal gerçekliğin nasıl inşa edileceğine ilişkin olarak da yani toplumsal yaşamın ve toplumsal kurumların şekillendirilmesinde hani figür ve sınırların baskın çıkacağı onuşunda da çok önemli rol oynarlar."* (Kellner,1997:37)Kaja Silverman durumu bir adım daha öteye taşır ve Lacan'ın perde dediği kültürel temsiller bizi yansıtmaktan çok kendi yansımalarını üzerimize düşürürler diyerek kitleleri dönüştürme gücünün altını çizer. (Silverman,2006:93) Kültürel temsillerin yerleşik algıları şekillendirebilme gücünün en yoğun olduğu ülkelerden biri olan Türkiye'de, gerek tv gerekse sinemadaki kültürel temsillerin itinayla işlendiğinde genç kadınlar için hiç kuşkusuz büyük bir dönüştürücü gücü yaratacak, kadınlar için bambaşka bir dünyanın varlığı mümkün olacaktır.

Juliet Mitchell'in söylediği gibi; Fiziksel güçsüzlüğün kadını üretken çalışmanın dışında bırakması asla söz konusu olmadığı gibi, toplumsal güçsüzlük onu üretken çalışmanın asıl kölesi yapmıştır. (Mitchell 2006:45)Tam da bu noktada Hegel'in *'Köle efendi diyalektiği'*nden esinlenerek benzer bir aforizma yaratabilmek de mümkündür. Uzun yıllar patriyarkın kölesi olan kadın ulaştığı tüm birikimle, bir gün kölesine bağımlı hale gelecek olan efendisine kendisini hatırlatacaktır.

KAYNAKLAR

BORA, T. (<http://www.birikimdergisi.com/guncel-yazilar/713/zerre-filmi-yonetmeni-erdem-tepegoz-ile-soylesi-mazlum-kendini-fark-edince#.WP4GePnyiUk>)

(Erişim Tarihi: 22.02.2017)

BUTLER, J (<https://generoussoultidalwaveduvarblog.tumblr.com/>) (Erişim Tarihi: 11.03.2017)

CALHOUN, C. (2016) *"Bourdieu Sosyolojisinin Ana Hatları"* (Çev: Güney Çeğin) (içinde) Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi, Der: Güney Çeğin-Emrah Göker- Alim Arlı-Ümit Tatlıcan, İstanbul: İletişim Yayınları

ECEVİT, Y. (2011) *Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisine Başlangıç. Toplumsal Cinsiyet, Eskişehir: Anadolu Ü.Yay.*

DÖNMEZ-COLİN, G. (2006) *Kadın, İslam ve Sinema, D. Koç (Çev.), İstanbul: Agora*

HARTMANN, H. (2017) *"Marksizm Ve Feminizm'in Mutsuz Evliliği"*

www.yeryuzununlanetlileriblogspot.com.tr. (Erişim tarihi: 28.03.2017)

- HARAWAY, D (2006) *Siborg Manifestosu*, Çev: Osman Akinhay, Agora Kitaplığı:İstanbul.s.23
HÜRRİYET , <http://www.hurriyet.com.tr/en-cok-yoneticiler-taciz-ediyor-40168806>
(Erişim Tarihi: 04.02.2017)
- KAKTÜS, (1988)*Kaktüs*, 1988, Sayı 1: 14, Giriş Yazısı.
<https://www.slideshare.net/mobile/ihramcizade/kakts-dergisi>
(Erişim tarihi: 17.01.2017)
- KIREL, S (2014) *Sinemada Bir Asır Antalya:Antalya Kültür Sanat Vakfı y.*
- MİES,M., BENNHOLDT-THOMSEN,V. , WERLHOF,C., (2014) *Son Sömürge: Kadınlar*; Çev. Yıldız Temurtürkan İstanbul: İletişim yay.
- MİTCHELL, J (1984) *Psikanaliz ve Feminizm İstanbul:Yaprak*
- MİTCHELL, J (2006) *Kadınlar: En Uzun Devrim*, Çev: Günseli İnal, Gülnur Savran, Şirin Tekeli, Feraye Tınç, Şule Torun, Yaprak Zihnioğlu, İstanbul: Agora Kitaplığı
- MULVEY, L (1996) “Görsel Haz ve Anlatı Sineması”, 25. Kare, Ankara:Yıldız Kağıt Matbaacılık
- OSMAN, H (2015) “Maddeci Feminizm: Türkiye’de Sosyalist Feminizme Kaktüs’ten Bakmak” <http://www.praksis.org/wp-content/uploads/2011/07/020-HulyaOsman.pdf>, (Erişim tarihi: 28.03.2016)
- ÖĞÜT,H (2004) *Feminizm, Cogito İstanbul:YKY*
- ÖZDEN, Z (2004) *Film Eleştirisi. Ankara:İmge Kitabevi.*
- ÖZSOY, D. (2012) “Yeni Kent Yoksulluğu, Atık Toplayıcıları Ve Temsil Sorunsalı: Katık Dergisi Üzerine Bir İnceleme” İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 2012/II, 43, 105-121
- RYAN, M , KELLNER, D (1997). *Politik Kamera, E. Özsayar (Çev.)*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- SAVRAN, G ,DEMİRYONTAN, N (2012) *Kadının Görünmeyen Emegi*, İstanbul:Yordam
- SİLVERMAN, K (2006) *Görünür Dünyanın Eşiği*, İstanbul:Ayrıntı.
- SMELİK, A (2008) *Feminist Sinema ve Film Teorisi, D. Koç (Çev.)*, İstanbul:Agora