

TOZ BEZİ FİLMİ İÇİN İLETİŞİM KURAMLARI BAĞLAMINDA BİR OKUMA DENEMESİ: HÜZNÜN ODAĞINDA GÖRÜNMEYEN ÖZNELER OLARAK KADINLAR

Tuğba GÜLAL
İstanbul Aydın Üniversitesi, Türkiye
tugba_lvnya@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-8991-1334>

<i>Atıf</i>	Gülal, T. (2021). TOZ BEZİ FİLMİ İÇİN İLETİŞİM KURAMLARI BAĞLAMINDA BİR OKUMA DENEMESİ: HÜZNÜN ODAĞINDA GÖRÜNMEYEN ÖZNELER OLARAK KADINLAR. <i>İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi</i> , 13(3), 827 - 850.
-------------	--

ÖZ

Çalışmanın amacı 2015 yapımı Ahu Öztürk'ün yazıp yönettiği *Toz Bezi* filminde yer alan kadınlardan filmin ana eksenine yerleştirilen Nesrin ve Hatun karakterlerinin toplumsal hayatta nerede durduklarını anlamaya çalışmaktır. Girişte filmin konusu incelenecek ve karakterlerin genel hatları çizilecektir. Birinci bölümde, filmdeki kadınların toplumsal cinsiyet rollerinin ve dişilliklerinin temsiliyetinin filmin görüntüsel ve sözel aktarımı aracılığı ile ortaya konabilmesi için, eleştirel bir feminist iletişim kuramı nedir sorusunun takibi yapılarak feminist eleştirel kuramlar genel hatları ile çizilecektir. İkinci bölümde ev işçisi olan Nesrin ve Hatun'un dünyalarına ayna tutulmaya çalışılacak ve toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında, patriarkal yaşamdaki mücadeleleri sorgulanacaktır. Tutunma çabaları sergileyen Nesrin ve Hatun'un iç dünyasının, duygu hallerinin sürekli patriarkal hayata çarpan yanı örneklenilecek, feminist psikanalitik [Lacan (1995, 1999) ve Freud (1971) okumaları çerçevesinde] üzerinden insanlarla, mekânlarla ve nesnelere kurdukları ilişkiler “ses, temsiliyet ve farklılık” alt başlıkları ile betimleyici ve çözümleyici yöntemler aracılığı ile ortaya konacaktır. Söz konusu kadınların toplumsal inşanın öznesi olma mücadelesinde hangi bariyerlere çarptığına ve mücadelede nasıl yöntemler izlediğine, hangi kavramlarla var olmaya çalıştıkları feminist kuramlar ışığında ve feminist öznelerin inşası bağlamında

Geliş tarihi: 12.03.2021 – Kabul tarihi: 21.04.2021, DOI: 10.17932/IAU.IAUSBD.2021.021/iausbd_v13i3012

Araştırma Makalesi - Bu makale iThenticate programıyla kontrol edilmiştir.

Copyright © İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi

açığa çıkarılacaktır. Çalışmanın ana argümanı ekseninde, kadın filmi olarak patriarkal ilişkilere ayna tutsa da *Toz Bezi* filminin, alternatif mücadele oluşturmada ve feminist öznelerin inşasında yeterli olmadığı doğrulanacaktır. Sonuç kısmında ise filmin feminist bağlamda, patriarkal hayatın içerisinde kadın gözü ile [Laura Mulvey (1995, 1999) okuması] yine kadını “özne” olarak nerede konumlandığı ve dolayısı ile *Toz Bezi* filminin iletişim bağlamında feminist eleştirel kuram ile örtüşen bir kadın filmi olup olmadığı tartışılacaktır.

Anahtar Kavramlar: *Feminist, İletişim, Cinsiyet, Patriarki, Kapitalist.*

AN OVERVIEW FOR DUST CLOTH FILM IN TERMS OF COMMUNICATION THEORIES: WOMEN AS INVISIBLE SUBJECTS IN THE CENTER OF SADNESS

ABSTRACT

The aim of this study is to understand Nesrin and Hatun characters in social life, who are situated in the center and acted in the film of *Dust Cloth*. In the first part, by following the question about what a critical feminist communication theory means, critical feminist communication theories will be overviewed so that gender roles and representation of the characters’ femininities can be visible to follow visual and oral language in second part. In the second part, the lives of two women will have been taken into consideration and their struggles in patriarchal life will be analyzed in the context of their gender roles by means of “voice, representation and difference” sub headings and via explanatory and descriptive methods. Inner life of two women, who have shown a big effort in order to keep alive, will be tried to be assessed owing to patriarchal relations with outside world. Aligned with psychoanalysis via (Lacan 1995, 1999) and (Freud 1971), it will be examined that what kind of barriers those women hit in their social construction and with which methods they have been struggling towards them in the light of feminist communication theories towards constructing feminist subjects. Though there have been patriarchal relations observed in *Dust Cloth* film, it will be justified that the film is not adequate in terms of proposing alternative struggle methods and of constructing feminist subjects even though it is a woman film. As a conclusion, the points about where the film has placed the woman as a “subject” in patriarchal life in terms of woman sight (inspiring from Mulvey 1995, 1999) will be revealed and whether *Dust Cloth* film is a kind of a woman film aligned with feminist critical theory of communication will be made visible.

Keywords: *Feminist, Communication, Gender, Patriarchy, Capitalist.*

GİRİŞ

Türkiye’de ve dünyada ev işçisi olarak kadınlar, ev içi emeğin üretiminde oldukça önemli bir role sahiptirler. Yalnızca başkalarının işlerinde değil, kendi alanlarında da kadınlar birçok toplumsal rolleri benimsemek zorunda bırakılmış bir mücadelenin izlerini sürmektedirler. Güvencesiz, sigortasız olarak Türkiye’de “gündelikçi kadın” olarak da adlandırılırken, esasında var olan bu “görünmez” emeğin yeniden ve yeniden üretimidir. “Ev işçisi” evlere gidip, temizlik, bakım, yemek vb. işleri yaparak yaşamlarını sürdürmeye çalışan kadınların yaptıkları işe verilen addır. Tanım olarak “Gündelikçi kadın” olarak da literatüre geçtiği ve kullanıldığı halde bu çalışmada “ev işçisi” karşılığı ile kullanılacaktır. Bunun nedeni, emek ve kadın mücadelesi ekseninde düşünüldüğünde, filmde de bahsedildiği gibi “sigortasız” çalışan ev işçisi kadınların varlığının, görünürlüğüünün kadın mücadelesi için öne çıktığını ve halen belirli kazanımlar olsa da (bkz. Ayten Kargın davası, (URL-1) 10 günden fazla çalışan ev işçilerinin artık sigortasının yaptırılacağı vb.) sigortasız ve güvencesiz olarak çalışan, emekçi-işçi kadınlar olduklarını vurgulamak ve kadın-sınıf eksenli mücadele içerisinde önemli bir sorun olarak varlığını ortaya koymaktır.

TÜİK’in verilerine göre, evde çalışanların yüzde 83’ü kadınlar olup bu kadınların yüzde 94.2’si kayıt dışı çalıştırılmaktadır. Yüzde 55’i tam zamanlı, yüzde 45’i yarı zamanlı çalıştırılan kadınların aylık gelirleri ortalama 500 TL’dir (URL-2). Ücret karşılığı çalışmak zorunda kalan ve başkalarının işlerini yapmak zorunda kalan kadınlar, kendi özel hayatlarında ise “eş olmak”, “anne olmak”, “ev işlerinin bakımından sorumlu olmak”, “çalışan olmak” vb. birçok toplumsal cinsiyet rolleri içerisinde sıkıştırılmış durumdadırlar. Erkek egemen sistemin dayattığı kapitalist patriarkal yaşam formunun kadınları hem fabrika içerlerinde hem de en küçük alanlardan başlayarak sömürdüğü gerçeği her alanda yeniden üretilmektedir. Bu bağlamda da çalışma için seçilen *Toz Bezi* (Öztürk, 2015).film, iki ev işçisi kadının gündelik yaşamda karşılaştıkları olaylar, insanlarla ve hayatla kurdukları bağ ekseninde öykülerini konu alan Eylül 2015’te gösterime giren Ahu Öztürk’ün yazıp yönettiği filmidir. Filmin öyküsünün ana eksenini oluşturan Nesrin ve Hatun iki yakın arkadaş olarak öne çıkarken, birbirlerine anlatımları ve paylaşımları anlamında da filmin öyküsünü şekillendirirler. Nesrin’in kocası, net bilmediği bir sebepten dolayı Nesrin’i terk etmiştir. Kendisini terk eden Cefo’dan çocuğu olan Nesrin, Cefo’nun kendisini neden terk ettiğini anlamaya çalışmaktadır. Hatun ise çalıştığı evlerin olduğu bir semtten (Moda) ev alma hayalini canlı tutmaya çalışmaktadır. İki kadın kendi gündelik deneyimleri ile yaşarken, hayattaki arayışlarını sürdürmekte ve esasında bundan hareketle de patriarkal bir düzenin içerisinde kendi toplumsal varlıklarını yeniden üretme mücadelesi vermektedirler. *Toz Bezi*’nde var olan yalnızca iki kadının hayatına ayna tutmaktan ziyade, Türkiye coğrafyasına

özgü, cinsiyet, kimlik, etnik, din vb. çok parçalı sorunları tartışıp görünür kılmaktır. İlk görüntüden Nesrin'in bir elinde kızı (Asmin) ile birlikte bir evi gözetlemesi ile başlayan film, iş bulması için kızdığı eşinin kendisini terk etmesinin nedenini sorgulaması ile devam eder. Uzun süredir Nesrin ile arkadaş olduğunu ve aynı sosyo-ekonomik koşullardan geldiğini (ev işçisi, Kürt kadınlar) bildiğimiz Hatun ise oğlunun daha iyi koşullarda yaşaması için çalıştığı semtlerden biri olan Moda'da ev alma hayali taşıyan yine ev işçisi bir kadındır. Bu bağlamda filmde özellikle Nesrin ve Hatun ekseninde ilerleyen ve yer alan kodları ve temsiliyetleri görünür kılmak için, ilk bölümde feminist kuramın ve özellikle iletişim kuramının ne olduğu görünür kılınacaktır. İkinci bölümde ise, feminist iletişim kuramlarının temel tartışma kavramları olarak görülen *ses*, *temsiliyet* ve *farklılık* açısından filimin nerede yer aldığı filimin feminist bağlamda kadın filmi olup olmadığı amacına uygun olarak söylem çözümlemesi ve içerik çözümlemesi yöntemleri ile ortaya konacaktır. Çalışmanın amacı olarak, kuram ile uyumlu bir biçimde filmin "feminist" bir gözle aktarılıp aktarılmadığı ve kadın filmi olup olmadığı meselesi, öznelerin kuruluş biçiminden hareketle açığa çıkarılacaktır.

1. Feminist İletişim Kuramlarına Genel Bakış

Feminist iletişim kuramları hem dünyada hem de Türkiye'de esasında genel pratikte yaşanan sorunlara cevap olabilmek adına bir yol arayışı olarak ortaya çıkmış ve gelişmesini sürdürmüştür. Yerleşik hayata geçiş ile birlikte üretim araçlarının denetiminin ve kontrolünün yavaş yavaş erkeklerin eline geçmesi ve kapitalist süreçte tamamen kontrolü ele geçirmeleri ile birlikte daha çok kadınlar mekânlara hapsedilmiş ve sömürülmeye başlamıştır. Erkeklerin tarih yazımını da gerçekleştirenler olması ve oradan seslenmesi sebebi ile tarihi sürecin şekillenmesinde kadınların oynadığı roller uzun bir süre görünmez kılınmış ve bu ataerki bakışın içerisine hapsedilmiştir. Fatmagül Berktaş (2010: 20) "tarihin "bilimsel" bir disiplin olarak kabul edildiği 19. yüzyıldan bu yana, kadınların tarihteki rolü, tarihçilerin kendi bakış açılarına göre farklılık gösterdi", diye belirtirken tarihin öznel yanına dikkat çekmek istemiştir. Aynı zamanda yakın zamanlara dek, bu tarihçilerin cinsiyetler arasındaki ilişkilere bakış açıları ataerki toplumsal cinsiyet kalıplarının etkisi altında" olduğundan bahsetmektedir. Doğal bir sonucu olarak da bize konuşan, bizle iletişim kuran bu ataerki forma özgü kodlar, seslerdir. Kadın deneyiminin özgüllüğü ve cinsiyetler sorunu meselesi, sonrasında sistemli hale gelen feminist kuramda merkeze alınarak, özne sorunu merkeze yerleştirilecektir. Bu sürece kadar kadına dair imgeler erkekler tarafından üretilip, kültürel, politik ve ekonomik hayatın içerisinde kadın sesi olmayan bir düzleme yerleştirilmiş olacaktır. Bütün bu baskı dönemlerinde daha da sömürülen kadınlar, toplumsal, ekonomik ve politik hayatın belirlediği biçimde kendi ideolojilerini yeniden üretecek ve öz örgütlenmelerini oluşturup ataerkiye başkaldıracaktır. Dünyanın geçirdiği

politik, ekonomik, toplumsal dönüşüme paralel olarak feminist iletişim modelleri liberal, radikal ve sosyalist ideolojiler çerçevesinde örgütlenen bir modelden hareketle dünyaya ve medyaya bakarlar. Berrin Yanıkkaya (2006) kitle iletişim çalışmalarına dair feminist yaklaşımlarla ilgili olarak şunları belirtir:

“Hem dünyadaki hem de Türkiye’deki ilk dönem çalışmalar açısından baktığımızda özellikle etki araştırmalarında kadın ve erkek ayrımlarının daha çok niceliksel bilgi vermek amacıyla ele alındığını, biyolojik cinsiyet ayrımlarına dayanılarak yapılan saptamalarda kullanıldığını görmekteyiz. Kitle iletişim araçlarının ve bu araçlarının feminist eleştirilerine ise dünyada ilk olarak 1960’ların başında rastlanmaktadır; bu alanda son derece önemli bir kitap The Feminine Mystique (1963) ilk çalışmalara örnek olarak gösterilebilir. (s.68)”

Yukarıdan hareketle 1960’larda artık sistemlileşmeye başlayan bir çalışma alanından bahsedebilmek mümkün hale gelmiştir. Kadın hareketi ve mücadele düzlemi çok eskiye dayansa ve yayınların varlığı Osmanlı döneminde bile dikkat çekse de kitle iletişim alanındaki çalışmalar bu dönemden sonra daha çok kendisini göstermeye başlamıştır. Dünya çapında gelişen toplumsal hareketler, bir kez daha talepler, beklentiler toplumun nasıl bir arada yaşayabileceği üzerine düşünmenin temellerini de oluşturmaktadır. Éric Maigret’in (2011:16) belirttiği biçimde iletişim üzerine bir düşüncenin zorluğu, özel tarihsel koşullardan ileri gelen bir yerde durmaktadır. Toplumsal bir pratiğin ortaya çıkardığı biçimde feminist iletişim modelleri de 60’lar kendi temelini kadın erkek gibi biyolojik ikililik üzerine kurup, metin ve içerik çözümlemelerine ağırlık verse de, politik olarak farklılaşan süreçlere 1990 ve sonrasında evrilmektedir. (Birinci Dalga, İkinci Dalga ve Üçüncü Dalga-Post-feminizm) Bu çok çeşitli feminist bakış, bilimlerin birbirinden beslenerek aşama kaydedeceği fikrini yeniden gündeme taşıyan ve politik mücadelelerin ortak nasıl bir kadın hareketine doğru gelişeceğine dair fikirler sunması bakımından öne çıkar. Feminist iletişim kuramlarının Lana F. Rakow ve Laura A. Wackwitz’in (2004:5) gösterdiği biçimi ile *toplumsal cinsiyeti* ve toplumsal *değişimi* kuramsallaştırmayı içerdiği, psikanalitik, imge, özne, kolektivite, cinsiyet, deneyim, özcü vb. kavramları beraberinde getirmektedir. Bugün feminist bakışa ve iletişimsel çözümlemeye hâkim olan üç temel ideolojik yaklaşımdan bahsetmek mümkündür. Bu ideolojik yaklaşımlar siyasal örgütlenmelerle paralel ilerleyen ve sonrasında kuramsal alana yansıyan bir düzlemi oluşturur. Bunlardan ilki “eşit haklar” meselesine odaklanan, kadınların erkek egemen alanlara girmesiyle güç kazanacaklarına, kitle iletişimin yönünün bu şekilde dönüşebileceğine ve stereotipleri odaklanan. Liesbet van Zoonen, (1991) medyada feminist yaklaşımlara yönelik yapmış olduğu çalışmasında *Liberal Feminizm* bağlamında, gazetecilik bölümlerinde de cinsiyetçi olmayan bir eğitimin olanaklılığını öne sürer. *Radikal Feministler özellikle, 1960’lar,*

beden, toplumsal cinsiyet, iş bölümü meselesi konuları düşünüldüğünde, “ataerki” kavramından hareketle, erkek tahakkümünün tamamen yok olduğu bir dünyada, kendi medyalarının ve seslerinin izlerini ararlar. Hiyerarşinin olmadığı kâr amacı gütmeyen bir medyada kadınların ilk adları ile imzaları atmaları bu ses arayışına örnektir. *Sosyalist Feminist Kuram* ise “kadın emeğinin yeniden üretimi”, “evdeki emeğin yeniden üretimi” meselesine odaklanmaktadır. Yalnızca orta sınıf kadınlara hizmet eden bir medya reformu ve feminist medya üretiminden ziyade bu alanlarda iş gücünün örgütlenmesinde yapısal değişimin zorunlu olduğunu kabul etmesi ve ataerki ve sınıfsal düzlemi ortak ele almasıdır (Bkz. van Zoonen, 1991:73-81) Tüm bu ideolojik çeşitliliğin içerisinde kadınların nerede durdukları daha adil bir yaşam için nasıl yol alınabileceği ve ses olabilmek meselesi temel odak noktaları olurken temelde kadın-erkek ikiliği üzerinden yapılan çözümler özele alınmaktadır. Sorunun temeli, çelişkisi ve çözümü farklılaşmalara sahip olsa da, özellikle 1970-1980’ler sonrası neoliberal süreçler ve toplumsal hareketler çerçevesinde görünür kılınmaya çalışılan meselelerde, psikanalitik ve postfeminist bakış öne çıkmıştır. İlerleyen bölümde *Toz Bezi* filmi üzerinde yapılacak çözümlerden önce; Patricia Lengermann ve Gillian Niebrugge’nin (2010:461) çalışmasında yapmış olduğu Feminist Kuram’a ilişkin; “Cinsiyet farklılığı”(Gender difference), “Cinsiyet eşitsizliği” (Gender inequality), “Cinsiyet baskısı” (Gender oppression), “Yapısal Baskı” (Structural oppression) ve “Sorgulanan Cinsiyet” (Interrogating gender) kavramlarından ilk dört kavramsallaştırmanın çalışmanın kuramsal temelini oluşturmada daha işlevsel olacağı düşünülmektedir. *Farklılık, ses ve temsiliyet* sorunsallarına uzanan düzlemde; baskı ve eşitlik sorunun cinsiyet bağlamındaki ilişkiselliği öne çıkmaktadır.

1.1. “Cinsiyet Farklılığı”na İlişkin Feminist İletişim Modelleri

Cinsiyet farklılığı sorunu, feminizmin temel tartışma konularındandır. Özellikle de patriarkal düzenin içerisinde kadının erkeklerden farklı bir biçimde inşa hali, toplumsal, politik, ekonomik ve kültürel hayatın temel sorunsallarındandır. Buna uygun olarak da feminist kuramlar, bu noktada kadının deneyim özgünlüğüne, belirli koşullara özgü durumlardaki tepkilerine, davranışlarına odaklanır. Lengermann ve Niebrugge’nin (2010:461), Kültürel feminizm, Cinsiyet farklılık kuramları, Sosyolojik kuramlar (Kurumsal ve Etkileşimsel) olarak ayrıntılandığı bu başlık altında feminist sinema kuram çalışmalarını da gözlemleyebilmek mümkündür. Özellikle kültürel, etnisite, cinsiyet vb. kavramsal çerçeve üzerinden ilerleyen feminist sinema kuramları da kültürel kuramlara içkin bir yerde durmaktadır.

1.1.1.Feminist Sinema Kuramlarına Genel Bir Bakış

Dünyada sinema ve feminizm konusu özellikle son dönem ve 1990 sonrası (Butler 2014 ve Post-Feminizm) çalışmalarda kendisini daha açık bir biçimde

göstermektedir. 90'lardan sonra gelişim gösteren Post-feminist tartışmalarla birlikte “özne” artık sabit, değişmeyen bir kategori olarak görülmemeye başlanmıştır. Bu aynı zamanda “anlam” ve “tarih” sorunu ile birlikte yürürken, Postmodernizmin temel tartışma sorunlarını da kapsıyor ve sürekli dönüşen, kaygan bir zemine kavramsallaştırmalarını yapıyordu. “Öznellik”, “inşa”, “temsiliyet” vb. kavramlar temel tartışmalarda kendisine yer bulmaya başlamış bu süreçte Judith Butler postfeminist kuramın çıkışında ve gelişiminde önemli bir isim olarak öne çıkmıştır. Butler (2014:14) kadınlar öznesinin kendisini kalıcı ve sabit olarak anlaşılan bir yerde konulamamış, siyasi ve dilsel “temsil” alanlarının öznelere oluşturan kriterleri baştan belirlediğine vurgu yapmıştır. Dolayısıyla temsil, yalnızca özne olarak tanınabilene bahşedilen bir yerdeyken, temsile kavuşabilmenin yegâne ölçütü olarak Butler, “özne” olabilmeyi gösteriyordu.

Butler’ın (2014: 44) feminist kuramda “özne”, “temsiliyet” ve siyaset bağlamındaki tartışmaları cinsiyet meseleleri üzerine tekrar sorgulanması gereken noktalar olduğuna vurgu yaparken, aynı zamanda iletişimsel bağlamda da düşünülmesi gereken, öznenin ve temsiliyetin iktidarı sorunsalına dikkat çekiyordu. Haz (pleasure), özne (subject), fantezi (fantasy) vb. temel kavramlar İngiliz, Amerikan, Fransız ekollerinin temel çalışma alanlarına girse de Türkiye’de akademik çalışmalara bakıldığında sınırlı olduğu görülür. Özellikle de seyirciye aktarılan ve seyircinin gördüğü hazın erkek egemen bir yerden üretimi, özne-nesne ilişkisi vb. Sorunlar ve bunların eleştirisi bu alandaki temel tartışma konularındandır. Doğal olarak feminist sinema kuramlarının temelde üzerine eğildiği konu da, patriarkal sistem içerisinde feminist film üreticilerinin dünyaya baktığı yerin, kadınların doğasına içkin kodların ve gerçekliğin ortaya konmasına ilişkin olacaktır. Ada Testaferri (1995:10) bu durumun yani feminist film kuramcıları ile feminist film yapımcıları arasındaki etkileşimin, feminist düşüncenin erkeğin toplumsal davranışı ve gündelik gerçekliğine odaklandığı kadar kadını doğrudan etkileyen ve harekete geçiren yanının ortaya konması ile ilgili olduğuna dikkat çeker. Kadının toplumsal ve kültürel bir varlık olarak inşası, yaşam içerisinde yerinin dışında alternatif temsiliyet alanlarının da izlerini sürer. Diğer bir deyişle bu “cinsiyet farklılığını” içerisine alan kadına özgü deneyimin inşasına dikkat çekmekle birlikte, kültürel, psikanalitik yaklaşımları içerisine alır. Buna bir örnek olarak *Mavi En Sıcak Renktir* (Kechiche, 2013) filminde kurulan cinsiyet-cinsellik formları, (lezbiyen çiftin birbirine ilişkilene biçimi) kodları ve inşası kadın tutkusunu özne olarak öne çıkarması ve egemen cinsiyet, cinsellik tahayyüllerine karşıt bir yerde konumlanması bakımından feminist sinema kuramlarının içerisine girebilecek bir yerde durmaktadır. Bunun nedeni fantezinin filmdeki inşasında özne olarak öne çıkan “kadınlar”dır, kadınların tutku ve fantezi, haz dünyasıdır, dolayısı ile alternatif bir yerde durur. Burada var olan “farklılık”, esasında kadının patriarkal düzlem içerisinde bulunduğu durumlar, yerler, deneyimler

bağlamında birçok açıdan erkekten “farklı” olduğuna ilişkindir. Doğal olarak fantezinin “özne”si ve eyleyeni, bu eyleyen olarak da pasifize kılınp erkek gözüyle aktarılmayan “kadın” dişillığının kültürel ve özünde eleştirel inşa biçimidir. Teresa de Lauretis (1995) feminizm ve sinemaya ilişkin şunları belirtir:

““Özne” olarak kastettiğim şey esasında daha özgül bir duruma gönderme yapıyor. Burada özne daha çok, psikanalitik çözümlmelerden, film ve feminist kuramlardan başlayarak kültürel kuramlar şemsiyesi altında toplanan diğer kuramları düzlemi kapsayan çağdaş eleştirel kuramları içermektedir (s.63).”

Özne ve bunun inşası sorununun, Lauretis’in bahsettiklerinden hareketle, psikanalitik, film ve feminist kuramları içeren kültürel kuramlar şemsiyesi altında toplandığı ve tartışıldığı ortaya çıkmaktadır. Bu da Lengermann ve Niebrugge’nin (2010: 461) yapmış olduğu kavramsallaştırmadan “Cinsiyet Farklılığı” başlığının altında yer alan Kültürel feminizm sorunsalına dikkat çeker. Yine Lengermann ve Niebrugge’nin çalışmasından hareketle “Peki ya kadınlar?” sorusunun feminist kuramsal düzlemdeki çeşitliliği “Neden bütün bu olup biten, o şekilde gerçekleşiyor?” sorusunun, çeşitli bakışlardan izlerini sürer. Feminist sinema kuramlarının da benzer bir biçimde, görüntüde gerçekleşenin ne olduğu ve nasıl bir gözden, bakıştan bize aktarıldığını ve bu aktarılma biçiminin izleyen tarafından nasıl alımlandığı ve neden böyle olduğu sorusuna eğildiğini söyleyebilmek mümkündür. Laura Mulvey’in (1999) çalışması sinema, temsiliyet ve “bakış” sorunsalına yapmış olduğu katkı, bakımından burada öne çıkar:

“Etken olan erkek bakışı için edilgen ham madde olan kadın imgesi, en çok ortaya çıkmayı sevdiği sinema formu olarak ilüzyonist anlatı filminde kendisini; patriarkal düzenin ideolojisinin gerektirdiği şekilde içerisine alacak biçimde temsiliyetin yapısı olarak ortaya koyan bir tartışmayı içerisini alır. Bu tartışma da tekrar psiko-analitiğe yüzümüzü çeviren, kadın temsiliyetinin, kendi tehditini kovuşturmak için röntgenci ve fetişistik bir hal alması ile sonuçlanan kastastrayona işaret ettiğini gösterir. (s.843)”

Bunun bir sonucu olarak ortaya çıkan, alternatif ve karşıt temsiliyet alanı üretilmediği sürece erkek bakışı (male gaze) den bize sunulan, onun sınırları ve tanımları çerçevesinde şekillenen ve dolayısı ile oradan alımlanan bir yerde durur. Sinemada, görsel hazzı ve anlatımı, bakışlar ve temsiliyet üzerinden okuyan Mulvey, patriarkal bir düzlemde geleneksel film anlatımının neyi ürettiğini anlatması bakımından feminist sinema kuramları arasında öne çıkar. Kadının patriarkal bilinçaltının sinemada üretmedeki işlevini kastastrasyon olma hali ve bunu çocuk üzerinden sembolik bir düzlemde yetiştirmesi üzerinden okurken, esasında bize sunulan egemen sinema anlatısının ne

olduğuna da dikkat çeker (Mulvey, 1999:833). Bu asla bir olumlama değildir, feminist bakış açısının ön gördüğü bir yerden, alternatife doğru yol alan, erkek egemen patriarkal düzlemin farkında olunmasına gerektiğine bir çağrıdır esasen, bu nedenle de eleştirel kuramın kapılarını aralar. Bize iletilen dilin ne olduğu sorusu da yine burada önem kazanır. Benjamin'in (2014:170) "*Dil neyi iletir*" sorusunda bu kendisini açıkça gösterir. Dilin "*kendisine karşılık düşen tinsel özünü ilettiği, bu tinsel özün kendisini dil aracılığıyla değil, dilde ilettiğinin bilinmesinin temel önem taşıdığını*" vurgulaması da benzer bir yerde konumlanır. Doğal bir sonucu olarak bize film boyunca aktarılan tüm o "şeyler" in dili egemen geleneksel film anlatısında kendisini patriarkal ideolojinin belirlediği ve sınırlandırdığı dilsel alana hapsedmiş olur. Kurbanlaştırılan, metalaştırılan, gizemleştirilen, edilgen kılınan kadın bedeni üzerinden yeniden üretilirken, görsel ve sözel dil buralardan kurulur. Benzer biçimde bize sunulan temsillerin kadın ve erkek temsiliyetleri sunduğunu; kurbanlaştırılan kadınların ve bu türden tanımların sinemada cinsiyet temsillerini bize bu şekilde göstermesi (Clover, 1989:78) esasında "mağdurlaştırılan", "kurbanlaştırılan" cinsiyetin nereye işaret ettiği sorusunu yeniden üretir. Feminist sinema kuramları bu bağlamda hem Mulvey hem de Carol J. Clover'da görüldüğü şekilde bize sunulan "bakış" ın ne olduğunu anlamlandırmaya çalışır. Bu bakışa kadın bir biçimde tabi olmak durumunda kalırken, cinsiyet tahayyülleri buradan üretilir ve dolayısı ile filmi izleyen cinsiyet kategorileri bu kodların üretiminde pasif yerde durmazlar. Ancak mevcut bilinç çerçevesinde bu kodların kırılması ile süreç, sinemada ve dolayısı ile pratik ile olan ilişkisi bağlamında farklı bir yere evrilmektedir. Merak en temelde görmek, bilmek, gizli olanın ve örtük alanların içerisinde nelerin olduğunun açığa çıkartılması ile ilgili olduğundan burada fetişizmin karakteristik yapısı kadın bedeninin sembolize ettiği "farklı"lığa ilişkin görmesinin, bilmesinin ve kabul etmesinin reddinden ortaya çıkarken, Pandora'nın kutuyu açması ile bu artık allak bullak olan bir fetişizmdir (Mulvey, 1995:18). Üretilen artık alternatif bir dilin kendisi olur. Feminist sinema kuramlarının da bütün bu tartışmalar bağlamında sunduğu egemen, patriarkal ideolojinin bize sunduğu, kültürel, bilinçaltı ve üstü düzlemindeki yapısının dışında, bizlerin bunu üretmede nerede durduğu, temsiliyet ve ses olabilme meselesinde egemen anlatının farkında olup alternatif bir yerden bakabilme sorunsalıdır. Özellikle sinemanın psikanalitik alanla ilişkisine yönelik çalışmalara bütüncül bir bakış anlatı filmindeki temsiliyetin kuramının ve politikasının oluşturulmasında önemli bir yer kaplar. Bize sunulan Öteki'nin bakışının temsiliyet alanı ve yapısal olduğunun, bizim deneyimlerimizin üzerinde yapısal, ideolojik ve söylemsel talepler oluşturduğunun daima farkında olduğumuz bir kavrayışın gerekliliği öne çıkar (Cowie, 1997:92).

1.2. “Cinsiyet Eşitsizliğine” İlişkin Feminist İletişim Modelleri

Eşitlik sorunsalı feminist mücadelenin tarihsel seyrine bakıldığında dünyadaki politik mücadele ve örgütlenme anlayışında en temel sorunların başında gelmektedir. “Eşit işe eşit ücret”, çalışma koşullarının iyileştirilmesi vb. hak arayışları ile şekillenen süreçte kadınlar toplumsal, politik ve ekonomik olarak “görünür” olabilmenin mücadelelerini sergilemiş ve sergilemeye devam etmektedirler. Kadınlara seçme ve seçilme hakkının verilmemesi de bu “eşit” hak talebine ilişkin kadın mücadelelerinin alanlarından birisi olmuştur. Bugün halen birçok ülkede, birçok alanda kadınların eşit hak sahibi olmak amacıyla mücadele sergilediğini bilmekteyiz. Ekonomik, politik ve kültürel hayatta “eşit” söz sahibi olmak isteyen kadınların birçok durumdaki konumunun “*erkeklerden yalnızca farklı olmadığını aynı zamanda onlara nazaran daha az ayrıcalıklı ve eşitsiz olduğuna*” (Lengermann & Niebrugge, 2010:461) işaret eden bu bakışın yaslandığı yer de “cinsiyet eşitsizliği” sorunu üzerinden okuyan feminist kuramlardır. Burada, kadınların eşit bir biçimde medyada yer alması gerekliliğini, ya da egemen kodlarla üretmenin yarattığı sorunlar, toplumsal alanda daha fazla yer alarak güç kazanması sorunları liberal bakışın ilgilendiği temel alanlardır. Cinsiyet rol stereotipleri, cinsiyete uygun davranış reçeteleri, dış görünüş, ilgiler, yetenekler ve öz anlayışları, liberal feminist medya çözümlemesinin merkezinde yer almaktadır (Tuchman, 1978:5). Sunulan metinlerin içerik çözümlemeleri, cinsiyetçi kodlarının açılması vb. yöntemler bu feminist iletişim kuramlarının temel yöntemleri arasındadır. Bu türden bir yaklaşımın doğal sonucu olarak da var olan sistem içerisinde eşit haklar ve reform taleplerini dile getiren bir feminist örgütlenme modelinin içerisinde yer almış olur. Kişisel ya da biyolojik bir yere hapsedilmeyen ancak toplumsal örgütlenmenin bir sonucu olarak doğduğu var sayılan bu eşitsizlikte kadınlar, maddi kaynaklara, sosyal statüye ve güce ulaşmada erkeklere nazaran, sınıf, ırk, iş, etnisite, din, eğitim, meslek ve vatandaşlık vb. bağlamında bulunduğu düzlemde sınırlıdır.

Cinsiyet eşitsizliğini temel alan yaklaşım da kendisini liberal feminizmde gösterirken, bütün erkeklerin ve kadınların eşit yaratıldığına dair düşünceden hareketle, cinsiyet eşitliğinin hukuk, iş, aile, eğitim ve medya gibi temel kurumların yeniden düzenlenmesi sorunu devreye girer. Daha demokratik bir toplum içerisinde, cinsiyet eşitsizliği sorununu kaldırabilmenin olanaklılığı ve demokrasi ve iletişim konusu yine bu kuramsal bakışın izlerini sürdüğü sorulardandır (Lengermann & Niebrugge, 2010:466). Kültürel Çalışmalar Birmingham Okulu’nun kurucu isimlerinden kültürel kuramcı ve sosyolog Stuart Hall’un (1973) kültürel ve politik alanda yapmış olduğu çalışmalar, kodlama/kodaçımı yöntemleri, medya, dil, temsiliyet, cinsiyet ve ırk çalışmalarına yapmış olduğu katkılar, kendisinden sonra gelen feminist iletişim

modellerinin ve çalışmalarının gelişmelerine katkı sağlayarak bu türden iletişim çalışmalarının kapısını aralamıştır.

1.3.“Cinsiyet Baskısı”na İlişkin Feminist İletişim Modelleri

Tarihin seyri, üretim araçlarının sahipliği muktadirin kim olduğunu belirlerken egemen dilin ve söylemin de nereden kurulduğunu işaret etmektedir. Bu bakışa göre bunun doğal bir sonucu olarak kadınlar yalnızca erkeklerden farklı ve eşit olmamakla kalmıyor, aynı zamanda erkekler tarafından sürekli baskı altına alınıyor, tabi tutuluyor, şekillendiriliyor ve suistimal ediliyor. (Lengermann & Niebrugge, 2010) Bütün bu baskılamaya Öteki konumunda duran kadını ikincileştirip, kendisine tabi kılarken, esasında rıza yöntemi ile patriarkal düzeni hiç de ideolojik olarak değil, normal bir seyirmiş gibi göstererek politik ve hegemonik bir alanı topluma onaylatmış oluyor. Bugün dünyada ve Türkiye genelinde ana akım basının ve egemen sinema anlatım dilinin de halen nereden kurulduğu sorunsalı, feminist iletişim kuramlarının bu çerçevede nereden baktığını ortaya koymaktadır. Egemen olanın bilinçli bir biçimde kurulduğunu işaret eden patriarka, radikal feminist bakışta diğer faktörlerin bir sonucu olmaktan ziyade, güç ve iktidar ilişkilerinin doğal bir sonucu ve de cinsiyet eşitsizliği, farklılığı ve baskısı sorunlarının temel nedeni olarak değerlendirilir. Radikal feminist örgütlenmenin temel tartışmalarının olduğu, beden, toplumsal cinsiyet ve iş bölümü kavramlarının özellikle 1960’lardan sonra “*kişisel olan politiktir*” sloganı ile kadın bedenine ve cinselliğine, onun anti-patriarkal bir toplum dışında topyekûn özgürlüğüne yönelirken “patriarka” kavramını bu süreçte öne çıkarır. (Lengermann& Niebrugge, 2010) “Psikoanalitik feminizm” ve “Radikal feminizm” cinsiyet baskısı sorunlarını tartışan iki kuramsal düzlem ve en öncelikle olarak cinsiyet baskısını temel aldığından feminist iletişim kuramları açısından da ortak bir ilişkiselliğe sahip olması açısından öne çıkar.

1.3.1.İletişimin Doğası Olarak Psikoanalitik Feminizm

Doğduğumuz andan hatta ana rahminden itibaren bizi çepeçevre saran yaşamda biz, bir biçimde dil ile kendimizi ve özümüzü var etmeye çalışır, hayat ile mücadeleyi sürdürürüz. Ana rahminden kopmamız ile birlikte bu dil halen anneye yakın, oralarda kurulan, sıcaklığını sürdürdüğümüz bir temas halindedir. Çocukluktan itibaren ise, tüm o hayal dünyasının bize sundukları “gerçek” olan ile sürekli bir çatışma halinde yürürken bize yine de dil sunmaya devam etmektedir. Psikoanalitik yaklaşımın da temel ölçüt olarak aldığı, çocukluk, cinsellik, bilinçaltı ve bilinç üstü vb. kavramlar da feminist kuramlar açısından oldukça önem teşkil eder. Bunun iki temel nedeni vardır; ilki, cinsin toplumsal olarak inşasında sürekli varoluşsal bir düzleme çarpıyor olması, ikincisi ise baskılanan cinslerin özelde psikolojik varlıklar olarak ekonomik, toplumsal, kültürel hayatın içerisinde dâhil olmalarıdır. Erkek çocuk da doğduğu andan itibaren, patriarkal bir düzenin içerisine fırlatılmış ve oradan bilinçaltı

şekillenmeye başlamıştır. Freud'un Oedipus kompleksi ile erkeklerin anneleri ile kurdukları bağıllık üzerinden açıklamaları, cinsiyetin oluşumu üzerine etkili bir süreçtir. Kız çocukların da ise bu hadım edilmiş (iğdiş olmuş) ve penisinin olmayışı ile erkek olmadığının farkına varması sürecinde, sevgiyi anneden babaya ve başka erkeğe yönlendirmesi ile gerçekleşir. Erkeğin sonraki süreçlerde de yaşadığı, bu hadım edilme (kastrasyon) sürecinin kendisidir. Bu bir psiko-cinsel kimliğin inşa sürecine ilişkin veridir esasında. Cinsel eğilimlerin özellikle 5-6 yaş gibi fallik dönemde, farklı cinsel unsurların yön değiştirmesinin, oral ve anal pregenital dürtülerin altında toplandığı genital egemenliğin bulunduğu genital örgütlenmede gerçekleştiğini ortaya koymaktadır (Freud'dan aktaran Jakovljević, Matačić, 2005:351-352). Cinsiyet kimliklerinin oluştuğu bu süreçte, bilinç, bilinçaltı ve bilinç dışı, kız ve erkek çocukların anne ve baba ile kurduğu, sevgi, bağıllık, kıskançlık duyguları aynı zamanda bir karmaşa yaşaması (Oedipus ve Elektra kompleksi) da tam bu cinsiyet farkındalığı ile oluşmakta, psiko-cinsel denilen sürece işaret etmektedir. Ancak, bu psikoanalitik görüş oldukça tartışmalı ve sorunlu bir alana da işaret etmektedir. Özellikle feminist tartışmalar açısından patriarkal bir düzlemi yeniden ürettiği ve iktidar alanlarının sınırlarını cinsel inşa üzerinden betimlediği meselesi, tartışmalı ve sorunlu bir yerde durmaktadır. Freud'un, (1971) "belki ataerkil ve toplumsal yetkenin koyduğu geleneğin bir sonucu olarak bu yasaklar kuşaktan kuşağa geçerek sürmüş ama sonraki kuşaklara kalıt olarak kalmış ruhsal bir kendine özgülük durumunda "biçimlenmiştir" (s.18) ifadesi burada Freud'un insan psikolojisinin doğuştan gelen özgü formlarının olduğuna yönelik düşüncesi ile uyumludur ve bu düşünceleri destekler. Bunun doğal bir sonucu olarak da cins ve cinsel kimliklerin, haz, dürtü, fantezi vb. cinsel unsurlara ilişkin yanı sıra bir yerde edilen, pasifize edilen patriarkal sistemi üretmesi bakımından eleştiriye açıktır. Kendinden sonra gelen bir diğer psikanaliz kuramcısı J. Lacan'da (1936) bu cinsel inşa, patriarkal bir düzleme daha net bir biçimde işaret etmesi bakımından öne çıkar. Ayna imgesi ve imajiner dünyanın parçalanabilir bir şey olduğu gerçeği artık çocuğu sembolik olan alana taşıyacaktır. Bu sürekli bir oluş haline tekabül etmesi bakımından diyalektiktir, ancak imge, sembol ve gerçeğin dünyasında bu bir şekilde toplumsal düzlem ile karşılaşır. Bu yanı sıra feminist kuramı etkilemeyi başarmıştır. Özne-ben olarak varlığını sürekli bir oluş halinde sürdürür ve imgesel olandan simgesel olana geçiş bu ayna evresi ile olurken, cinsiyet, patriarkal düzlemin olduğu yerde insan sürekli bir oluş ve toplumsallık içerisinde varlığını sürdürür, yer yer baskılanır. İktidarın dildeki yeri de simgesel düzleme geçiş ile fark edilen bir yerde durur. Ayna ile yüzleşen çocuk bütünsel bir yerden bedenine bakar ve dolayısı ile yeni bakış kazanır, bu bakışta bedeninin farkında olan çocuk imgesel düzen ile sembolik olana gidecek bir oluşu da keşfeder (ref.. Leader, 1997). Birey, sonraki süreçte toplumsal düzlemde bağımsız olmadığını keşfetmesi ile iktidarın olduğu ataerkil alanın

sembolik düzenine girer. Lacan'ın psikanalitik kuramı ile yapmış olduğu temel katkıyı Özmen (2002) şöyle özetlemektedir:

“Lacan'ın yapıtını, getirdiği bireyselliğe indirgenerek anlaşılması mümkün olmayan yeni öznellik anlayışını, öznelğin bu yeni tarzda kavranışının nesnellik anlayışımıza da yeni açılımlar kazandırdığını birlikte ve yeniden düşündüğümüzde, orada göreceğimiz; bireysel ve toplumsal düzeyler arasında varsayılagelen temelli ayrımı geçersiz kılmaya yönelik esaslı bir girişimdir. (Birikim, Lacan: Ayna Evresi, Erişim: 25.05.2016.) (URL-3)”

Bizi oluşturan, bizim de sürekli bu oluşun içerisinde var olduğumuz toplumun kendisidir bu özne. Dolayısı ile yeniden ve yeniden üretilen dil ve iletişim alternatifini üretilmediği sürece bize bu egemen kodların ve toplumsallığın etkisi ile seslenirken, anlatının kendisini oluşturan da yine mevcut tarihsel, sosyolojik, ekonomik, politik, kültürel yapıdır. Özne ve dil ilişkisini buradan kuran Lacan özellikle sinema kuramcılarını ve feminist kuramcılarını, iletişim ve dile dair öznenin cinsel olarak inşasında toplumsallığı göz ardı etmeyen yanı ile etkilemiştir. Sonraki süreçlerde 1970'lerden sonra Julia Kristeva, Luce Irigaray, Helene Cixous gibi feminist kuramcılar, Fransız Feminist Kuramı'nın önünü açarken, psikanalitik bakışa katkı sağlamış, patriarkal düzen içerisinde kadının yerini ve rolünü ortaya koymaya çalışmışlardır.

1.4. Yapısal Baskıya İlişkin Feminist İletişim Modelleri

Feminist politik mücadele hatları ve de bunun kuramsal yansıması her ne kadar birbirinden bağımsız gibi düşünülse de esasında oldukça ilişkili ve birbirinden beslenerek evrilen sürece işaret etmektedir. Cinsiyete yönelik yapısal baskı olarak ortaya çıkan feminist kuramlarda bu, temel çelişki ve çatışmayı feminist bakış açısında “sistem”den alır. Bu sistem kapitalist sistem olup, patriarkal ve ırkçı bir alana karşılık düşmektedir. Bunun bir sonucu olarak da eleştirel bakış ve mücadele edilmesi gereken bu “yapı” öncelikle egemen kapitalist sistemin kendisidir. Sosyalist feminist kuram (Erdogan 2014) “kapitalist ataerkillik” kavramı çerçevesinde, ev içi emeği, görünmez emeği, yabancılaşmayı sınıfsal bir zeminden açıklarken kadınlık konumunu, üreme, toplumsal cinsiyet vb. bağlamında birleştirici bir biçimde ele almaya çalışmıştır. Özel alan ile kamusal alanın bu kadar bölünmesinin, yabancılaşmanın her alanda kadın için yeniden üretilmesinin temel nedenini kapitalizm üzerinden okuyan bu görüşte, eşit iş ve çalışma hakkının da ancak farklı toplumsal cinsiyet kategorilerinin özgürlüğü ile gerçekleşeceği üzerinde durulur. Sosyalist Feminizmin, kapitalizm ve ataerkillik üzerinden kadınları sömüren yanına değindiğini vurgulayan Erdoğan (2014: 16), bu iki kavramın feminist kuram açısından önemine dikkat çeker. Bunun doğal bir sonucu olarak da feminist iletişim kuramları, kadının en özel alanından başlayarak ev içerisinde, birçok toplumsal cinsiyet roller arasında sıkıştırılmasına bağlı olarak gerçekleşen sömürünün kendisine ve iletişime

odaklanacaktır. Hem dışarıda hem de ev içerisinde emeğin yeniden üretilmesini gerçekleştiren, birçok egemen kapitalist kodların atfedildiği kadının emeği en nihayetinde artı değer üreten soyut/görünmez emeğin içerisine hapsolürken, kurulan iletişimin ve ona seslenen dilin kendisi de bu egemen kodlar aracılığı ile üretilir. Söz konusu bağlamda, politik örgütlenme alanına eklemenecek olan, karşıt, alternatif bir yerden üretilen söylem ihtiyacını da beraberinde getirmektedir. Yanıkkaaya (2014) bu durumu şöyle ifade etmektedir:

Buradaki temel sorun böylesine güçlü söylemlerin üretildiği, dolaşıma sokulduğu ve yayıldığı bir ortamda yöntem ve mücadele hatlarının nasıl gerçekleşeceği. Şüphesiz buradaki söylemi üreten temel bariyerler; siyasal elitler ve küresel sermaye ile doğrudan bağlantılara ve uzun bir geçmişe sahip medyadır. Bu durumda, patriarkal kapitalist söyleme ilişkin mücadeleler ancak, karşıt hegemonik kamusal alanları oluşturan muhalif kanallar aracılığı ile kamusal hayatın içerisinde gerçekleşmek durumundadır. (s.181)

Dolayısıyla bizi içerisine alan feminist iletişim kuramları da karşıt hegemonik bir yerde konumlanan kamusal hayat ile içe içe muhalif bir söylemi barındıran bir yerde durmaktadır. Habermas'ın kamusal alan tartışması feminist iletişim teorilerini bu bağlamda etkileyen bir yerde dururken, ev içi emeğin kendisi ile birleştirilebilecek bir düzleme de sahiptir. "Habermas kamusal alan, ekonominin dışında olan bir alandır ve bu alanda gazeteler, dergiler, yayınevleri gibi yazınsal örgütlenmeler vardır." (Onat, 2013:90) Buna bağlı olarak da iletişim kanalları ancak bu farklı, özgün, karşıt hegemonik alanı üreterek feminist iletişim kuramları ile ortak bir zemini bulabilecektir. Onat'ın (2013) Arendt'in bakışına ilişkin bahsettiklerinden hareketle bu insanın kamusal alanda eşitlik ve farklı olma niteliklerini temellendiren söz ve eylemleri ile varlığını bulmasıdır. (s.57) Buna yönelik iletişim Benjamin'in (2014) gösterdiği dilin özüne yönelik, özne olabilmesine yönelik de alternatif katkının kendisidir. Kadınların konumlarının cinsiyetleri kadar, sınıflarının ve etnisitelerinin etkisi ile belirlendiğine dair görüşü içeren "kesişimsellik" (URL-4) son dönem feminist kuram kavramlarından olup iletişim kuramları çerçevesinde özellikle, sınıf, etnisite vb. unsurları göstermesi bakımından öne çıkar. Buna çokkültürlülüğü içeren kültürel iletişim çalışmalarını gösterebilmek mümkün, burada feminist iletişim kuramları özellikle bu vurgularla kadının birçok yerden yeniden ve yeniden sömürünün nesnesi haline getirildiğini ortaya koymayı amaçlar.

2. Feminist İletişim Kuramları Bağlamında Toz Bezi Filmine Bir Bakış

İki ev işçisi kadın olan Nesrin ve Hatun'u merkeze alan film, feminist iletişim kuramları çerçevesinde *farklılık*, *ses* ve *temsiliyet* olmak üzere üç temel kavramsallaştırma üzerinden analiz edilecektir. Nesrin ve Hatun karakterlerinin, kapitalist patriarkal düzende farklılığını oluşturanın ne olduğunu, seslerinin

(görüntünün ve kendi dilleri) nasıl aktarıldığı ve oluşturulan temsillerinin ne olduğu, feminist iletişim kuramları çerçevesinde içerik ve söylem çözümlenmeleri yöntemleri ile örneklendirilecektir. Ortaya çıkan ve temsil edilen kadın karakterlerin “özne” olarak durup durmadığı sorunsalına cevap aranmaya çalışılacaktır.

2.1. Farklılığın Farkındalığı: Nesrin İle Hatun’un Dünyası

Nesrin ile Hatun film boyunca birbirinden farklı karakteri ve arayışları olan iki kadın olarak karşımıza çıkmaktadır. İki kadın da ev işçisi olarak yaşamlarını sürdürmeye çalışırken, esasında farklı arayışlarla yaşamı sorgulamayı sürdürürler. Nesrin kendisini bırakıp giden Cafer’in neden onu bıraktığının arayışında iken Hatun ise çalıştığı yer olan Moda’da bir ev alabilmenin yollarını arar. Esasında var olan kadın deneyiminin kendine özgü koşullarının ortaya çıkardığı farklı deneyimlerdir. Feminizmin temel tartışması olan deneyimin özgüllüğü sorunu aynı zamanda kadınlar arasında da bir biçimde farklılaşma ile paralel yürür. Diğer bir deyişle, “kadınlar erkeklerden olduğu kadar, birbirinden de farklıdır” (Bora, 2005:41) ifadesi Nesrin ve Hatun’un gündelik hayat içerisindeki deneyimlerinde, kadınlarla olan ilişkisi üzerinden kendisini gösterir.



Resim 1. Toz Bezi Filmi

Kaynak: (URL-5)

Ağca (2016) (URL-4) yazısında *Toz Bezi*’nde farklılık meselesi üzerine şunları belirtmektedir:

“1980’ler itibarıyla feminizmin kadınlar arası farklılıklara eğilmesiyle başlayan ve sonrasında bu farklılıkların kurduğu ilişki ve iktidar biçimlerini, başka bir kadınla olan ilişkiyi kendi deneyimlerimiz doğrultusunda ele almamız üzerine olan tartışmalar hâlâ sürüyor; Toz Bezi, Nesrin ile Hatun’un ilişkilerinin yanı sıra çalışmak için gittikleri evlerde işveren-çalışan sınırlarında yeniden inşa edilen kadınlar arası

ilişkilere ve güçlenme yöntemlerine de değiniyor. Her biri farklı sınıflardan, farklı kökenlerden -neredeyse tamamıyla birbirinden farklı diyebileceğimiz- kadınların karşı karşıya geldiklerinde kurdukları iktidar ilişkisini sürdürmenin ya da güçsüz tarafın iktidar karşısında kendi yöntemleriyle güç kazanmaya ve mevcut dengeyi değiştirmeye çalışmasına ilişkin örneklerle ilerliyor film. (Birikim internet arşivinden, kaynakçada verilmiştir.)”

Nesrin ve Hatun bunun doğal bir sonucu olarak bir yandan erkeklerle mücadele etmek zorunda kalan kadın karakterler iken aynı zamanda sınıfsal olan düzlemde ortaya çıkanlar ile mücadele etmek zorunda kalmaktadırlar. Gittikleri evlerdeki kadınların sohbetleri üzerinden bakıldığından Nesrin’e yardım etmek isteyen Aslı Hanım, ya da Hatun ile ilişkisinde Ayten Hanım ve gelini ile kurdukları hem bu sınıfsal düzleme çarpan yerdeki farklılaşmalardır. Farklılık, film boyunca kadınlar arasında kadın deneyiminin farklılığı olmakla kalmayıp, sınıfsal, dil, etnisite vb. farklılıkları da içerisinde barındırır. Esasında filmin başlangıcından itibaren bu farklılık mekânsal olan düzlemde kendisini kurar. Semt, varoş, köhne bir yerdir, tüm gezilen görülen yerler böyledir, duvarlarda “savaşa hayır”, “iş” vb. kavramlara ilişkin yazılarla doğrudan bizi farklı bir politik mekâna çeker. Nesrin’in psikolog Aslı ile kurduğu ilişkide daima çarptığı yerler, temizlik konusunda sorduğu soruya ilişkin Aslı’nın aşağıdaki konuşusunun “kendisi temizlemiyor ki” vb. cevapları, sınıfsal olanın kendisini seyirciyi yöneltir. Kadınlar arasındaki bu farklılaşma, birçok düzlemde kendisini ortaya koyarken tecrübenin sonucu oluşan birçok dili de beraberinde getirir. Örneğin; Nesrin suskundur genelde, ya da öğüt veren iktidarı mevcut koşullar gereği yeniden üretmekle yükümlü olan Hatun’dur. Hatun ancak Kürt olma hali dışında bir *varoluş* ile bulunduğu kadınlar içerisinde var olabileceğinin farkındadır. Bu farklılığın kendisi “Sen Çerkez’sin değil mi?” “Diyarbakırlıymış, hiç Kürt demezsin” ifadesinde farklılığın kendisinin buyurgan bir biçimde özne olarak nereden konumlanması gerektiğini de işaret eden bir iktidar alanıdır. Doğal olarak Butler’ın ifadesi ile bu farklılık dil tarafından kurulan bir alana işaret eder. “*Dil tarafından kurulmak, bir iktidar/söylem ağı içerisinde üretilmektir; yeniden anlamlandırmaya, yeniden kullanıma, altüst edici alıntılama ve böyle ağlar içerisinde kesintiye ve kasıtsız çakışmalara açık bir ağıdır bu.*” (Butler’dan aktaran Behnhabib, 2014: 122) Hatun’un bu durumda Kürt olup olmama ile gidip gelmesi de esasında altüst edici bir iktidar alanının dil üzerinden kurulmasından başka bir şey değildir. Bu farklılığın kendisini Hatun, çalıştığı yerdeki kadınlardan *farklı* oluşunu her defasında bu iletişim düzleminde fark eder. Nesrin’i farklı kılan bir diğer pratikler bütünü ise, film boyunca, savunmasız bir biçimde “yas” ve “melankoli”yi yeniden inşa etmesinde saklıdır. Çoğunlukla siyah kıyafetlerle görüntüde olması, gittikleri düğünde dahi siyah giymesi, yeni aldığı montu kırmızı almaktan vazgeçip siyah alması, bu yeniden üretimin, esasında sevginin

kaybının (Cafer'in Nesrin'i terk edişi ve arkasından koştuğunda cevap vermemesi) sembolik göstergelerdir. Butler'ın (2014) bedeninin cinsiyeti, yas ve melankoli ilişkisi bakımından kurduğu ilişki kayda değerdir:

“Sonuç olarak ölü bedene karşı yaşayan bedeni belirleyen inkâr, yani kaybın inkârı üzerine kuruluyordur. Eğretilime karşıtı bir eylem olarak bünyeye katma, kaybı beden üzerinde veya içinde düzenlamılaştırır, böylece bedenin oluşsallığı gibi, bedeninin “cinsiyeti” düzenlamalı hakikati olarak taşımasını sağlayan şey gibi görünür. (s.136)”

Nesrin'in hem sözel hem görsel olarak kurduğu tüm farklılıklarda bu yas ve melankoli ortaya çıkarken, çalıştığı yerdeki bir soruda bu net bir biçimde cisimleşir. Aslı Hanım'ın Cafer ile ilgili olarak Nesrin “Aradı mı?” sorusuna “Yok, arar ama” cevabı yine bu kaybın inkârına ilişkindir. Sonrasında kaybı, sevilenin eşyalarının yok edilmesine yöneltmesi hafıza ve kadın inşası üzerine düşündürür. Nesrin'in tüm bu farklılık pratikleri karşı cins ile ilişkisi bağlamında siyah ile bedeninde kurduğu üzerinden esasında kaybolan ve yitip giden cinselliğinin, dolayısı ile hüznünün imgesini bize ulaştırır gibidir.

2.2. Toz Bezi'nde Hüznün Sesi Olarak Suskunluk

Bu bölümde, Nesrin ve Hatun karakterlerinin ses olarak var oldukları yerleri, dil ile kurdukları ilişki üzerinden bazı örneklerle değerlendirilmeye alınacaktır. Nesrin akrabaları ile Kürtçe konuştuğu bölümde akrabasının: “Babası böyle güzel bir kızı nasıl bıraktı?” diye sormasının ardından susması. Yine benzer bir biçimde Nesrin'in Aslı Hanım'ın kendisi için iş sorup sormadığını merak etmesi üzere Aslı Hanım'ın “lise mezunu olsan daha çok seçenek var tabi, ama ilkokulla bir şey olmuyor” cevabının ardından Nesrin'in suskunluğu yine iletişimi duraksatır ve aksatır. Nesrin'in çarptığı alanlar yine gücün ve iktidarın kurulduğu yerlere ilişkin seyirciye geçen “es”lerdir. Bu esler içerisinde Nesrin'in sürekli geceleri sessizce ağlaması savunmasızlığının ve iktidar baskısının kendi üzerinde Hatun'a kıyasla daha yoğun hissedildiğini gösterir. Hatun ise eşi Şero'nun çocuğu ve kendi üzerinde yer yer kurduğu iktidar alanlarında memnuniyetsizliği üzerinden okunurken, “çalışma o zaman” vb. söylemlerde iktidar olarak ortaya çıkar. Hatun'un sesi burada Şero'ya eklenen, Nesrin'i tamamlamaya gayret gösteren, ona kadınlığa ilişkin öğütler veren yerededir. “Zor günler için işte koca. O kadar ki gölgesi olsun. Ben Şero'yu evden kovdum mu kız? Sen Cefo'yu evden kovdun” ifadelerinde Hatun var olan patriarkal yapının parçası olduğunun ve kadının burada var olabildiğini mevcut egemen kodlar dışına çıkmadan hareket etmesine bağlar. Hatun kurduğu cümlede, özneyi Nesrin olarak gösterirken, onu suçlayan bir yerde durur ve esasında örtük de olsa eril ve ona tabi kodları üretir, söylem üzerinden düşünüldüğünde “cinsiyetçilik burada özneleri, kadınları erkeklere göre daha aşağıda ve cinsellik anlamda tabi bir yerde konumlarken erkeğe kontrolü atfeder.” (Mills, 1997: 44) Hatun Şero'nun iktidar alanlarına ve de

Kürt kimliğinin çarptığı yerlerde sessizleşir, benzer bir biçimde Ayten Hanım'dan zam isteyip reddedildiğinde ve günlerinin düşürülmeye çalışıldığında da yaşadığı bu "suskunluk"tur. Nesrin'in çalıştığı başka yerdeki kadından tekrar iş istemesi, kocasının terk ettiğini söylemesine rağmen işveren kabul etmemesi karşısındaki suskunluğu yine bu kadınların iktidar alanlarına çarptıklarındaki verdikleri tepkilerdir. Yanıkkaya (2016) kadınlardaki bu "suskunluk" halini şu şekilde ifade etmektedir:

"Sessizlikte geniş bir boşluk hissi suskunlukta ise o boşluğa ek olarak bir de duraklama var sanki, bir susma hali, bir negatif eylem, bir es verme, bir sırrı gizleme ya da... Her ikisini de okumak ve anlamlandırmak mümkün, ama suskunluğa içkin zihinsel eylem onu anlamlandırmaya mecbur ediyor insanı." (s.48)"

Hem Nesrin'de hem de Hatun üzerindeki suskunluğun doğasının kurulduğu yerler, sınıfsal, etnisite ve yaşam deneyimleri üzerinden tanımlanan bir "superior" (daha üst) olarak kabul edilen bir düzleme karşıdır. Bu da tam da cinsiyet baskısının ve yapı baskısının kendisini hissettirdiği yerlerde ortaya çıkmaktadır. Kapitalist patriarkal düzlem içerisinde iki kadın, film boyunca yalnızca cinslerinden dolayı değil, kadınlarla kurdukları ilişkilerden de anlaşılacağı üzere sınıfsal bir düzlemde yeniden ve yeniden baskılanmakta ve sömürülmektedirler. Nesrin Hatun ile kurduğu ilişkide, eşinin yanında olmaması, parası olmaması ve kirayı ödeyememesi üzerinden zihinsel düzlemde daha savunmasız ve tutuk bir yerden Nesrin'in Hatun'a bakışına neden oluyor. Nesrin'in zihinsel düzlemde eşini düşerek kurduğu "Ben kadın olamadım herhalde, ne yapayım" ifadesi yine patriarkal sınırlara çarpan ve kendisini oradan tanımlayan yerde durmaktadır. Hatun'un gittikleri evlerdeki kadınlara ilişkin Nesrin'e anlattıklarında bu ses artık "yapay bir kadının yaratılmasına ilişkin hikâyeler, gerçek kadının kusurlu oluşu karşısında duyulan düş kırıklığından uydurulup anlatılır," (Pacteau, 2005:43-44) esasında kadınların kendi deneyimlerine döner. Kameranın işlediği bu yerler yine erkeğe yönelttikleri bakışlarda kadınlarda kameranın cinsiyetlenmiş bir bölünme ile "kimin" baktığı ve "kime" baktığı üzerinden (Jermeyn, 2003:46) de film boyunca şekillenir (Hatun'un tartışma esnasında Şero'ya bakışı, Nesrin'in Cafer'in ardından koşarken bakışı).

2.3. Görünmez Emeğin Kadınları: Bir Temsiliyet Göstergeleri Olarak Nesrin Ve Hatun

Bu bölümdeki esas sorun temsiliyet ve gerçekliğin nasıl gerçekleştiği, gerçekliğin aktarımında, kadın temsiliyetinin nereden kurulduğuna ilişkindir. Hem Nesrin hem de Hatun karakterleri en yalın hali ve film boyunca vurgulanan biçimi ile ev işçisi ve anne olan iki Kürt kadını temsil etmektedir. Bunun dışında film boyunca kültürel, sosyolojik ve psikolojik varlıklar olarak

da kendilerini hissettirmeyi sürdürürler. Ancak iki karakteri de takip eden tarihsel tahakküm “ücretli ev emeği”nin görünmez temsil alanlarını oluşturur. Bu bağlamda sosyalist feminist iletişim kuramlarının temel tartışma alanı olarak “görünmez emek”, “ücretli ev emeği”, “güvencesiz iş” (Nesrin ve Hatun’un sigorta yaptırmak için başvurdukları sahne) aynı zamanda “ev içi emek” kavramlarına yönelik tartışmaları ve sorunsallaştırmaları öne çıkar. “Zira kadın işi olarak görülen ev işinin başka bir kadına ücret karşılığı yaptırılması, daha sezgisel düzeyde bile, hem sınıf hem de toplumsal cinsiyete bağlı bir işbölümünün nasıl üretildiğinin ipuçlarını vermektedir.” (Öğütler, 2013:67) Karşımıza çıkan Hatun’da kendisini gösterdiği şekli ile hem dışarıda hem de kendi özel alanında bu atfedilen toplumsal cinsiyet rollerinden sorumlu olan bir “kadındır”. Yemek yapan, yemekten sonra çayı yapan, hizmet eden, temizliği yapan, çocukla ilgilenen, iletişim kurması gereken yine Hatun’un kendisidir. Bütün bunlara rağmen Şero’nun söylemi ile sabahtan akşama kadar o kadar da bir şey yapmayan ve “görünmeyen” bir düzlemde konumlandırılan yine kendisidir. Hem sınıfsal hem de cinsi olarak baskılanan kadınların hayatlarıdır sunulan. Ağca (2016) filmde iki kadın üzerinden sunulan temsiliyeti şöyle tanımlıyor:

“Toz Bezi ana karakterlerinin hikâyesiyle, film örgüsüyle ve ele almaya çekinmediği meselelerle övgüleri fazlasıyla hak eden politik bir film. Kadın işçilerin hikâyeleri, görünmez emeği görünür kılmaktaki derdi, Kürt sorunu ve kadınlar arası inşa edilen ilişkilere yaklaşımıyla feminist teori ve politikaya ilişkin konuları beyaz perdede kendi izleriyle seyre sunuyor. En önemlisi, bunu yaparken hayatla ve gerçeklikle olan bağının arasına hiçbir mesafe koymuyor. Anlatmaya çalıştığı yoksunluk, mücadele ve var olma çabası çok bizden, çok tanıdık. (URL-5)”

Filmde anlatılan bu görünmez kadın emeğinin kendisi, coğrafyaya özgün temel sorunlarından başında gelmekle birlikte eleştirel bir yerden konumlanır. İki kadın da kameraya bir türlü özne olamamış, arayışları ve hayata dair sorgulamaları süren özne olmak için öyle ya da böyle mücadele eden kadınlar olarak bakarlar, bu temsilin bize ilişkin yanı burada belirir. Temsillerin aktarımı Nesrin’in çocuğu Asmin üzerinde, Hatun’un iş için gittiği evlerde aldatmaya dayalı bir ilişkiyi bilmesi ve evdeki birtakım göstergelerden hareketle Nesrin ile sohbetinde kadının bile bunu göstermiş olabileceği varsayımı ile şekillenir. Hatun’un merakı burada Mulvey’in (1995) kadının bilmesine yönelik merakı (curiosity) ve psiko-analitik çözümleme sunan çalışması ile örtüşür. Hatun’un, bir diğer kadının cinselliğinin dışarı çıkması ile tanımladığı da yine kendine dönen cinsellik deneyimleridir. Mekân iç ve dış olarak kurgulanırken açılan Pandora’nın kutusudur gene. (Nesrin’e Şero ile yaşadıklarına ilişkin örtük bir biçimde bahsettikleri) Asmin’in oyun oynar gibi görüntüye geldiği sahnelerde temizlik yapmış gibi yapması, annesi ile pirinç ayıklaması, yemek yapmaya vb. ev işlerine olan ilgisi Lacan’ın ayna konusuna (URL-3) dönmemizi sağlar.

Çocuğun burada özdeşleşim kurduğu imge esasında sürekli gözlemini yaptığı ve yanından ayrılmadığı annesidir. Tüm bu temsiliyet alanlarında kadınlar, küçük yaşlardan itibaren kadın deneyimlerinin küçük alanlardan başlayarak yansımalarıdır. Bu açıdan bakıldığında sınıfsal düzleminin yanı sıra, görüntünün odaklandığı yerlerde toplumsal dilin oluşumu ile birlikte cinsiyet baskısının yeniden üretildiği patriarkal düzlemdeki kadın temsilleridir.

SONUÇ

Medya, feminist iletişim kuramlarının hem beslendiği hem de alternatif arayışa girdiği bir alan olarak oldukça önemli bir düzlemdir. Egemen iletişim kuramları çerçevesinde düşünüldüğünde medya “kamusal olarak tanınma ve toplumsal olarak kabul görme”nin ölçütlerini sunması açısından öne çıkar. (Carter, Steiner; 2004) Sinema da benzer bir biçimde medya aracı olarak, temsiliyet, dil görünürlük, ses vb. kavramlar çerçevesinde feminist iletişim kuramları açısından oldukça önemli bir veri sunar. Bu veriler, pratik hayattan yükselen, sinemada gerçeklik ve temsiliyet ilişkisi bağlamında ortaya çıkarken, filmi üreten tüm aktörlerin ve izleyenlerin ürettiği bir ideoloji alanına da gönderme yapar. *Toz Bezi* filmi odağında yapılan araştırmada, feminist iletişim kuramları bağlamında; film boyunca filmin ana eksenine yerleştirilen Hatun ve Nesrin *farklılık, ses ve temsiliyet* üzerinden incelenmeye çalışılmıştır. Sonuç olarak ise film incelemesi feminist iletişim kuramları bağlamında dört temel eksende toplanabilir. Bunlardan ilki; Nesrin’in kendisinin yaşamış olduğu deneyimlerden hareketle ancak kendisini “cinsiyetsizleştirerek” ve kaybolan cinselliği ile patriarkal düzende var olabildiği (Butler’daki (2014:136) “*böylece beden oluşallığı gibi, bedenin “cinsiyeti” düzenlamalı hakikati olarak taşımaması sağlayan şey gibi görünür*” yas ve melankoli), Hatun’da ise bu “Kürt” kimliğinin inkarı ile gerçekleşen ve beden üzerinden tanımlanan bir Çerkezlik ile patriarkal düzene tutunabildiği verileridir. İkinci olarak ise, film Foucault’cu bakış açısından dil, din,ırk, cinsiyet vb. gibi güç ve iktidar ilişkilerini, görüntünün diline ve söyleme taşıması açısından öne çıkmaktadır. Bu bağlamda, Lengermann ve Niebrugge’nin (2010:461) kavramsallaştırmaları ile filmde kadınlar aracılığı ile merkeze alınan sorunlar feminist kuramlar açısından “yapısal baskı” ve “cinsiyet baskısı” ile doğrudan ilişkili sorunlardır. Politik ve toplumsal bir sorunsala, her şeyden önce ev içi kadın emeğinin görünmezliğine ve güvencesiz, sigortasız iş vb. konularına değinmesi, kapitalist patriarkal düzen içerisinde kadının her gün, her alanda yeniden sömürü ilişkilerinin içinde olduğuna vurgu yapması bakımından politik bir yere işaret eder ve bir kadın filmidir, ancak bütün bunlar filmin alternatif karşıt hegemonik bir kamusal alana işaret ettiğini göstermemektedir. Var olan kodların ve gerçekliğin film boyunca çözümlenen yanına bakıldığında film; “feminist özneleri” kurmada sınırlı ve muğlak bir alana işaret etmektedir. Bu alternatif

mücadele “her şeyden önce iktidar ilişkileri ile karakterize edilen kamusal dünyayla, ilişkilerin ya doğal ya da iradi, fakat her durumda politik olarak önemsiz sayıldığı yapay sınırları ortadan kaldırmaya yöneliktir.” (Weeks, 2012:111) Dolayısı ile filmdeki ana karakterler yer yer Foucaultcu iktidara çarptıkları yerlerde karşıt bir alan açmaya çalışsalar da, özellikle Nesrin karakteri üzerinden düşünüldüğünde her iki karakterde de temelde var olmayan bu feminist özneler ve sınırların kaldırılmasına yönelik pratiklerdir. Üçüncü olarak, Nesrin’in sonlara doğru, kızı Asmin’e ve Hatun’a el ele tutuşmuş giderken arkalarından bakması ve sonrasında Asmin’i de bırakarak evi terk edip kaybolması, Hatun’un zamanlarını Asmin ile geçirme isteği üzerinden düşünüldüğünde Savran’ın (2004:240) dikkat çektiği toplumsal olayların karmaşıklığı karşısında ya Lukacs gibi bir öznenin her şeye kadir olduğuna inanma ya da Adorno gibi hiçbir özneye güvenimiz kalmaz ifadesi ile paralel gibidir. Asmin, Nesrin’in yitip giten öznesi iken, Hatun’un öznesi olmuş durumdadır. (Hatun’un Asmin’i, köye teyzesinin yanına göndermemesi, kendisi alması ve bakımını üstlenmesi) Son olarak da, öznenin kendisi olarak her ne kadar var olmaya çalışsalar da hem Hatun hem de Nesrin, kapitalist patriarkal düzenin inşaları olarak kendilerine dönerler ve emek-cinsiyet kavramları olarak feminist iletişim kuramları açısından bize toplumsal gerçekliği sunsa da film, ana eksenini oluşturan kadının ev içi görünmez emeğine yapmış olduğu vurgu açısından karşıt-kamusal alanı (ayrıntılı tartışma için Negt ve Kluge (1972), “counter-public sphere”) ortaya güçlü bir biçimde koyamaması bakımından eleştiriye açıktır.

KAYNAKÇA

- Benjamin, W. (2014). *Son Bakışta Aşk*. N. Gürbilek, Sunuş ve Haz., İstanbul: Metis.
- Benhabib, S., Butler, J., Cornell, D. & Fraser, N. (2014). *Çatışan Feminizmler: Felsefi Fikir Alışverişi*. (F. Evren Sezer. Çev.). İstanbul: Metis.
- Berktaş, F. (2010). *Tarihin Cinsiyeti*. İstanbul: YKY.
- Bora, A.(2005). *Kadınların Sınıfı: Ücretli Ev Emeği ve Kadın Öznelliğinin İnşası*. İstanbul: İletişim.
- Borovečki-Jakovljević, S. & Matačić, J. (2005). “The Oedipus Complex in the Contemporary Psychoanalysis.” *Clinic for Psychological Medicine*, Zagreb Croatia, 351-360.
- Butler, J. (2014). *Cinsiyet Belası*. (Ertür, B. Çev.). İstanbul: YKY.
- Carter, C. & Steiner, L. (2004). “Introduction to *Critical Readings: Media and Gender*.” C. Carter & L. Steiner (edt.) Open University Press.

Clover J. C. (1989). “Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film”, in *Misogyny, Misandry, and Misanthropy* Edited with a New Introduction by R. Howard Bloch and F.Ferguson (edt.) Berkeley: University of California Press.

Cowie, E. (1997). *Representing the Woman: Cinema and Psychoanalysis*. UK: Palgrave Macmillan.

Erdoğan, D. (2014). “FEMİNİST KURAMLAR: Radikal Feminizm ve Marksist Feminizmin Orta Yolu Olarak Sosyalist Feminizm”. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı Kadın ve Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları. Ank. Ders İçeriği.

Freud, S. (1971). *Totem ve Tabu*. (Berkes, N. Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.

Hall, S. (1973). ‘Encoding, decoding.’In *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies, 1972-1979*, ed. By Centre for Contemporary Cultural Studies, 1972-1979, ed. By Centre for Contemporary Cultural Studies, 128-138. London: Routledge

Jermyn, D. (2003). Women with a mission: Lynda La Plante, DCI Jane Tennison and the reconfiguration of TV crime drama. *International Journal of Cultural Studies*. London: Thousand Oaks, CA and New Delhi, Volume 6(1): 46-63.

Kechiche. A. (2013). *Mavi En Sıcak Renktir (La Vie d'Adèle)*.

Lacan. J. (1949). *The Mirros Stage: Theory of Structuring and Genetic Moment of the Constitution of Reality*, conceived in relation to psychoanalytical experience and doctrine) (Sheridan, A. Çev.). UK: Associated Book Publishers.

Lauretis, T.de. (1995). “On the Subject of Fantasy”. *Feminism in Cinema*. L. Pietropaolo, L., A. Testaferri (edt). Indiana University Press, 63-86.

Leader, D. (1997). *Yeni Başlayanlar İçin Lacan*. G. Ç. Güven (çev.). Milliyet Yayınları.

Madoo Lengermann, P. & Niebrugge, G. (2010). “Contemporary Feminist Theory”. G. Ritzer (der.) *Sociological Theory*, New York: McGraw Hill, 8 th edition, 454-499.

Mulvey, L. (1995). “The Myth of Pandora: A Psychoanalytical Approach.” *Feminism in Cinema* L. Pietropaolo, L., A. Testaferri (edt). Indiana University Press. pp.3-20.

Mulvey, L. (1999). “Visual Pleasure and Narrative Cinema.” *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*: L. Braudy and M. Cohen (edt.). New York: Oxford UP, 833-844.

Onat, N. (2013). *Kamusal Alan ve Sınırları: Hanneh Arandt ve Jürgen Habermas'ın Yaklaşımları*. İstanbul: Durak İstanbul.

Oskar Negt and Alexander Kluge, *Öffentlichkeit und Erfahrung: Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit* (Frankfurt: Suhrkamp, 1972); trans. by Peter Labanyi, Jamie Owen Daniel, and Assenka Oksiloff as *Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993).

Öğütle Saygın, V. (2013). Bir Sosyal Mekanizma Olarak Toplumsal Cinsiyet. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*. Ank: Doğu Batı Yayınları. Sayı: 63, 45-75.

Öztürk. A. (2015). *Toz Bezi*. Ret Film Production.

Pacteu. F. (2005). *Güzellik Semptomu*. (Erol, B. Çev.). İstanbul: Ayrıntı Sanat ve Kuram.

Rakow, L. F. & Wackwitz, Laura A. (2004). Feminist Communication Theory: an Introduction. in *Feminist Communication Theory: Selections in Context* (pp. 1-10) . London: Sage Pub.

Savran, G. A. (2006). *Özne-Yapı Gerilimi: Maddeci Bir Bakış*. İstanbul: Kanat Yayınları

Testaferri, A. (1995). Introduction in *Feminism in Cinema*. L. Pietropaolo, L., A. Testaferri (ed.). Indiana University Press.

Tucgman, G. (1978). "Introduction: The Symbolic Annihilation of Women by Mass Media." G.Tuchman and A.K. Daniels, J. Benét (edt.). *Heart and Home: Images of Women in the Mass Media*. New York: Oxford University Press, 3-39.

Van Zoonen, L. (1991). Feminist Perspectives on the Media. J. Curan, M. Gurevitch (der.). *Mass Media and Society*. London: Edward Arnold Adivision of Hodder & Stoughton.

Weeks. K. (2012). *Feminist Öznelerin Kuruluşu*. (Özküraplı, İ. Çev.) İstanbul: Otonom Yayıncılık.

Yanikkaya, B. (2006). İçerideki Farklı Sesler. *Kadın Çalışmaları Dergisi*. Sayı:3.

Yanikkaya, B. (2016). "Kusursuzlar: Suskunluk ve Su" (H. Köse. Ö. İpek Haz.). *Gözdeki Kıymık*, 44-64.

Yanikkaya, B. (2015). "Our Voices, Our Lives, Our Labors, Our Rights: The Socialist Feminist Collective and *The Feminist Politics*", B. Akdenizli (edt.).

Digital Transformations in Turkey: Current Perspectives in Communication Studies. Lexington Books.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

URL-1 <https://m.bianet.org/bianet/kadin/158314-ev-iscileri-sendikasi-baskani-kargin-in-hizmet-tespit-davasi-basladi/> (Erişim Tarihi: 08.03.2016)

URL-2 <http://t24.com.tr/haber/ev-iscisi-olan-kadinlara-1-nisanda-sigorta-geliyor,289696> (Erişim Tarihi: 08.03.2016)

URL-3 <http://www.birikimdergisi.com/birikim-yazi/5175/lacan-ayna-evresi-ve-marx#.V0uodbiLTIU>, Erişim Tarihi: 25.05.2016.

URL-4 <http://www.toplumsal.org/sosyalist-feminist-proje-nancy-holmstrom-ii/> (Erişim Tarihi:27.05.2016)

URL-5 <http://www.birikimdergisi.com/guncel-yazilar/7650/toz-bezi-nin-feminist-izleri#.V0usq7iLTIU>, (Erişim Tarihi: 27.05.2016)