


KÖLELİKTEN GÜNÜMÜZE TÜRK SİNEMASINDA AFRO-TÜRK KADINLARIN TEMSİLİ

 Muhsine SEKMEN^a

 Gizem KUL KALKANDELEN^b

Özet

19. yüzyılda Osmanlı topraklarına getirilen ve büyük çoğunluğunu kadınların oluşturduğu Afrikalı köle kadınlar, ev içi hizmetlerde, tarımda çalıştırılmaktaydı. Bu çalışma, Osmanlı döneminde görülen kölecilik anlayışının yansıması olarak Türk sinemasında Afro-Türk kadınların aile içerisindeki konumunu Marksist Feminist bakış açısıyla incelemeyi amaçlamaktadır. Türk sinemasında hizmetçi, dadı, bakıcı rolleriyle bütünleşmiş olan Afro-Türk kadın oyuncular; Yasemin Esmergül ve Dursune Şirin'in "İki Kafadar Deliler Pansiyonunda" (1952), "Hıçkırık" (1953), "Seher Yıldızı" (1959), "Abbas Yolcu" (1959), "Sevmek" (1974), "Süt Kardeşler" (1976) ve "Tosun Paşa" (1976) filmleri Marksist Feminizmin yabancılaşma kavramı ekseninde incelenmeye alınmıştır. Siyahi kadının yabancılaşmasında; ürettiği ürüne, emek sürecine, kendi varlığına ve topluma yabancılaşma kategorileri üzerinden Afro-Türk kadın oyuncuların rolleri niteliksel analizle incelenmiştir. Marx'ın dört biçimini sunduğu yabancılaşma kavramı filmlerde Afro-Türk kadınların rolleri üzerinden ele alındığında, ürettikleri ürüne ve emek sürecine yabancılaşma olarak görülmüştür. Filmlerde Afro-Türk kadınların, gerek ten renkleri üzerinden aşağılamaya maruz kalmaları, gerekse ev içi üretimin yabancılaşmış mekân sunması, kendine yabancılaşma olarak değerlendirilmiştir. Ayrıca filmlerde Afro-Türk'lerin ten renklerinin korku ve komedi unsuru olarak sunulması, topluma yabancılaşma olarak yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Marksist feminizm, Afro-Türkler, Yabancılaşma, Türk sineması



REPRESENTATION OF AFRO-TURKISH WOMEN IN TURKISH CINEMA FROM SLAVERY TO THE PRESENT

Abstract

In the historical process, African slave women, who were taken to the Ottoman lands in the nineteenth century were employed in domestic services and agriculture. This study aims to examine the position of Afro-Turk women in the family in Turkish cinema in the light of the Marxist Feminist perspective, as a reflection of the concept of slavery in the Ottoman period. Afro-Turkish actresses who are known for the roles of maid, nanny, and caregiver in Turkish cinema; Yasemin Esmergül and Dursune Şirin in the same roles, "İki Kafadar Deliler

^a Dr. Öğr. Üyesi, Atatürk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, muhsine.sekmen@atauni.edu.tr

^b Yük. Lis. Öğr., Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema Bilim Dalı, gizemkalkandelen@hotmail.com

Makale Geliş Tarihi: 08.07.2021, Makale Kabul Tarihi: 31.08.2021

Pansiyonunda” (1952), *“Hıçkırık”* (1953), *“Seher Yıldızı”* (1959), *“Abbas Yolcu”* (1959), *“Sevmek”* (1974), *“Süt Kardeşler”* (1976), *“Tosun Paşa”* (1976)” films were examined in the light of the concept of alienation in Marxist Feminism. The roles acted by Afro-Turkish female actors were analyzed qualitatively through the categories of alienation of black women from the product they produced, the labour process, their existence, and society. When the concept of alienation is handled with the roles of Afro-Turk female actors in films in its four forms, it is seen that they are alienated from the product they produce and the labour process. The fact that Afro-Turk characters are humiliated for their skin colour and their productions in domestic life creates an alienated place for them that can be evaluated as alienation from self. In addition, the presentation of skin colors of Afro-Turks as an element of horror and comedy in films has been interpreted as alienation from society.

Keywords: Marxist feminism, Afro-Turks, Alienation, Turkish cinema



Giriş

Osmanlı döneminde Afrika’dan getirilen siyahi köleler, zamanla kölelik anlayışından sıyrılarak ev işleri, tarım işleri gibi alanlarda emek üretmişlerdir. Günümüzdeki Afro-Türkler Osmanlı döneminde Türkiye’ye köle olarak getirilen kişilerin torunlarıdır. Afro-Türklerin Türk sinemasındaki temsilinde, köle anlayışının devam ettirilerek dadı, hizmetçi rolleriyle bütünleştirildiği görülmektedir.

Köle ticareti birçok ülkede olduğu gibi, Osmanlıda da varlığını sürdürmekteydi. İslam hukuku tarafından belirli sınırlamaları olsa da gerek saraylarda gerekse tarım işlerinde kölelerin kullanıldığı kaynaklardan öğrenilmektedir. Osmanlı’ya Afrika’dan getirilen kölelerin en erken tarihi 15. yüzyıl olarak kaydedilmektedir. Ancak günümüzde Türkiye’de yaşayan Afro-Türklerin 19. yüzyılın ikinci yarısı ile beraber Türkiye’ye getirildiği bilinmektedir.

Kadın siyahi köleler, Cumhuriyet öncesi dönemde Osmanlı sarayında çalıştırılırken, Cumhuriyet sonrası ile beraber ev içinde evlatlık, besleme veya hizmetli olarak görev yapmışlardır. Bu çalışma, Türk sinemasındaki Afro-Türk kadınların temsiline odaklanmaktadır. Afro-Türkler, Türk sinemasında Cumhuriyet sonrası dönemde toplumsal yaşamdaki konumlarıyla paralel bir şekilde dadı ve hizmetçi rollerinde görülmektedir.

Erkek egemen toplumda kapitalizmin bir yansıması olarak ucuz ve doğal bir iş gücü bölümü olarak görülen kadının emeği, ev içi alan ile sınırlı kalarak erkeğin kamusal alandaki rolünü kolaylaştırıcı bir unsur olmaktadır. Kapitalizm, kadın ve erkeğin biyolojik farklılığından kaynaklı olarak kadını ev ile erkeği ise kamusal alan ile özdeşleştirir. Marksist feministler, kadına biçilen rolde doğal olarak görülen ücretsiz ev içi emeğin metalaşmasına ve kadının ataerkil toplumda ezilmişliğine vurgu yaparak, kadının sistem içerisinde çifte sömürülüşüne eleştiri getirmişlerdir. Bu nedenle çalışmada Afro-Türkler, Marksist feminizmin yabancılaşma kavramı ekseninde incelenmiştir. Türk sinemasında Afro-Türk kadınların temsili konusunda herhangi bir çalışmaya rastlanmaması nedeniyle bu çalışmanın literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Çalışmanın sınırlılıklarını ise, Türk sinemasında rol alan Afro-Türk kadın oyuncularından Yasemin Esmegül ve Dursune Şirin’in *“İki Kafadar Deliler Pansiyonunda”* (1952), *“Hıçkırık”* (1953), *“Seher Yıldızı”* (1959), *“Abbas Yolcu”* (1959), *“Sevmek”* (1974), *“Süt Kardeşler”* (1976) ve *“Tosun Paşa”* (1976) filmleri oluşturmaktadır.

A. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

A. 1. Köle Kavramı ve Osmanlı'da Köle Anlayışı

Bir başka kimsenin buyruğu altında olan, özgürlüğü olmayan kişi anlamına gelen köle kavramı tarihsel anlamda; savaşta esir alınan, yabancı ülkelerden zorla kaçırılıp hürriyetinden mahrum edilen veya başkasından para karşılığında sahiplenilen kimse olarak tanımlanmaktadır (Türk Dil Kurumu, 2021). Sosyolojik anlamda ise kölelik, bir bireyin sahip olduğu hak ve özgürlüklerinden yoksun bırakılarak başka bir bireye ait olması durumunu ifade etmektedir (Hellie, 2020).

Tarihin her döneminde eski çağlardan beri süregelen kölelik, birçok ülkede ve dinde varlığını yüzyıllar boyunca sürdürmüştür. Özellikle 19. yüzyıla kadar taşınır bir mal olarak görülen kölelerin ticareti eski ve yeni dünyada yapılmaya devam etmekteydi. İslam toprakları da dâhil Afrika'dan Kafkaslara ve Amerika'nın her iki kıtasına aktif bir ticaret hattı bulunmaktaydı (Toledano, 1994). Osmanlı İmparatorluğu döneminde de var olan kölelik anlayışı, deniz yoluyla Kafkasya'dan beyaz köle ithalatına, zorlu karayolu koşulları ile Afrika'dan siyah köle ithalatına dayanmaktaydı. Ancak Osmanlı'da görülen kölelik anlayışı dünyadaki diğer örneklerden farklılık göstermekteydi. Bu farklılığın temel sebebi ise İslam hukukuydu.

İslam hukuku, kölelik sistemini bütünüyle düzenleyen bir yapıya sahiptir. Köle ve sahibinin sorumluluk alanlarını belirleyen ve ilişki biçimlerini düzenleyen Şeriat, köle azat etmeyi öğütlemekte, ancak bunu zorunlu tutmamaktaydı. Kölesine bakamayan veya kötü davranan bir sahip, ispatlamak koşuluyla, mahkeme tarafından serbest bırakmaya mecbur kılınabilmektedir. Köle, sahibi ile belirli bir miktar para ödenmesi karşılığında anlaşarak özgürlüğüne kavuşabilirdi. Mükâtebe¹ yolu ile köle sahibi, kölesi ile bir işin belirli bir süre içerisinde yapılmasına karşılık, azat edilme konusunda anlaşabilmekteydi (Toledano, 1994; Özbay, 2009). Sahibi öldüğünde ise anlaşmaya bağlı olarak köle kişi, hür kalabilmekte aksi halde diğer mallar ve arazilerde olduğu gibi miras olarak ailesine kalmaktaydı.

Resmi bir kuruluş olarak köleliğin, bütün Müslüman ülkelerde olduğu gibi Osmanlı İmparatorluğu'nun sınırları içerisinde de, dini ve doğal bir yapı olarak benimsendiği ve geçerliliğini koruduğu bilinmektedir. Özellikle sarayda birçok alanda kullanılan kölelerin, saray dışında da halk arasında yaygın olarak; ev içi hizmetlerde, tarımda, küçük çaplı sanayide çalıştırıldığı kaynaklarda görülmektedir (İnalçık, 2008; Parlatur, 1987; Toledano, 1994, Şaul, 2015). Ekonomik ve sosyal anlamda köle emeği büyük bir önem taşımaktaydı. Köle elde etmenin birçok yolu vardı. Savaşta yenilen taraftan alınan esirlerden elde edilen kölelik (en yaygın görülen yöntem), sınır boylarından diğer ülkelere yapılan akınlar sonucu insanların kaçırılması ile elde edilen kölelik, belirli bölgelerdeki köle pazarlarından satın alma yolu ile elde edilen kölelik en çok bilinen köle elde etme yöntemleridir. Özellikle satın alma yolu ile elde edilen kölelikte, yaşam zorluğu çeken aileler, çocuklarının daha iyi koşullarda hayatlarını

¹ Mükâtebe: (Anlaşmalı Azatlık) Yasal bir islami işlemidir, efendi ve köle, bir ödeme karşılığında kölenin özgürlüğünü kazanmasını sağlayacak bir anlaşmaya kendi istekleri ile ulaşırlar, ödemenin biçimi ve miktarına taraflar karar verir. Ödeme bittiği zaman köle azad edilir (Toledano, 1994).

sürdürebilmeleri umudu ile gönüllü olarak çocuklarını köle tüccarlarına satmaktaydılar (Toledano, 1994; Parlatur, 1987).

Şeriatta köleliğin kaldırılmasına dair kesin bir yargı olmamasından dolayı, Osmanlı'nın son dönemlerine dek kölelik varlığını sürdürmüştür. İmparatorlukta köle ticaretini yasaklama girişimleri 1847 Fermanı ile başlamıştır. Bu ferman ile insan ticaretine yasaklamalar getirilmesine rağmen, kölelik toplumun yaşamında derinlemesine yer kapladığı için yasakların uygulanmasında başarı sağlanamamıştır. Akabinde gelen 1857 Fermanı da köle ticaretini yasaklama konusunda başarısız olmuştur. Bu fermanların başarısız olmasının temel sebebi olarak, ulema sınıfının "şeriatın onayladığı köleliğin kaldırılmasının, şeriate karşı çıkmak" anlamına geleceği düşüncesi gösterilebilir (Toledano, 1994; Olpak, 2013). Afrikalı ve Çerkez köle ticaretini engellemek amaçlı yapılan tüm bu müdahalelere rağmen, yasaklardan sonraki süreçte Osmanlıda sadece siyahi köle ticareti yapıldığında göz yumuluyor veya görmezden gelinerek etkin bir biçimde sürdürülüyordu (Toledano, 1994).

Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması ile birlikte kölelik, 1926 yılında şeriatın kaldırılması ile yasal olmaktan çıkmış ve resmi olarak ortadan kalkmıştır. Ancak uygulama ve zihniyet olarak gerçek anlamda terk edilmemiş başka isimler ve uygulamalar ile kölelik devam etmiştir. Osmanlı döneminde köleliğin yasaklanmasına karşılık ortaya çıkan "evlatlık", yoksul ailelerden alınıp köle gibi çalıştırılan kız çocuklarını ifade eden "besleme", "ahiretlik" gibi kavramlar, 20. yüzyılda köleliğin devam ettiğini göstermektedir (Olpak, 2013; Arsel, 1997).

A. 2. Osmanlı'da Afrikalı Köleler

Köle, başka biri tarafından yönetilen, onun varlıklarından biri olan, ona hizmet eden, alınıp satılabilen insanlar için kullanılan bir terimdir (Arsel, 1997). Osmanlı belgelerine bakıldığında bir köleyi işaret etmede; erkekler için esir, köle; kadınlar için esire, cariye terimlerinin yaygın olarak kullanıldığı görülmektedir. Siyah kölelerin rengini ifade etmek için, kelimenin başına genellikle zenci sıfatı getirilirken, daha az karşılaşılan Arap veya siyah sıfatı da kullanılmaktaydı (Toledano, 1994). Kültürlerarası farklılıklar barındıran dil terminolojisine bakıldığında kölelik, bir toplumun sosyal olgularını açıklamak için kullanıldığında ırk ayrımına doğrudan işaret eden, ötekileştirici, aşağılayıcı ve insan haklarının eşitsizliğini çarpıcı bir biçimde ortaya çıkaran terim olmaktadır. Köleler arasında renk, fonksiyon, köken açısından ayırım yapılmamışsa da beyaz kölelerin değer ve talep bakımından üst sırada yer aldığı, akabinde Habeş ve sonra da siyahi kölelerin takip ettiği bir sosyal tabakalaşma meydana gelmiştir (Toledano, 1994). Afrikalı köleler, beden işlerinde kullanılırken sosyal anlamda üst sınıflara çıkma olasılıkları beyaz kölelere göre daha düşük ihtimal olduğundan, ilerleme ve yükselme fikri de açıkça ten rengine bağlı bir durumdu (Toledano, 1994).

1811-1870 yıllarını kapsayan süreçte Afrika'dan yılda yaklaşık olarak 31.000 köle tüm diğer kıtalara ithal edilirken; 1840'lardan itibaren Osmanlı İmparatorluğu'na yılda 10.000'den fazla siyah ve beyaz köle yasal olarak ithal edilmekteydi (Toledano, 1994). Şeriatın kurallarına göre sadece gayrimüslimlerin köle yapılabilmesi ve azat edilen Müslüman olan kölelerin çokluğu sebebiyle köle ihtiyacının ithal edilerek karşılanması zorunlu hale gelmişti. Şen'e göre, 19. yüzyıldaki Osmanlı köleciliği önceki dönemlerdekinden farklı olarak, savaşlarda esir alınanların köleleştirilmesine değil; Kafkasya'dan ve

Afrika'dan yapılan köle ticaretine dayanmaktadır (aktaran Akpınar, 2016, s. 77). Her ne kadar Osmanlı kölelik anlayışının diğer kıtalarda yapılan kölelik anlayışına göre daha ılımlı ve kent yaşamının görece rahat olduğu görülse de Afrika'dan ticaret amaçlı getirilen kölelerin birçoğu zorlu Sahra Çölünü geçmeden telef olmaktadır.

Günümüzde Türkiye'de farklı illerde yaşamlarını sürdüren geniş bir siyahi nüfusa sahip Afrika kökenli Türkler ya da Afro-Türkler, Osmanlı İmparatorluğu'nda en erkeni 15. yüzyıla tarihlenebilen, ama ağırlıkla 19. yüzyılın ikinci yarısında köle ticareti yoluyla Anadolu'ya getirilen Afrikalıların çocukları ve torunlarıdır (Afrikalılar Kültür Dayanışma ve Yardımlaşma Derneği, t.y.). İslam köleciliğinde, Afrika'dan getirilenlerin üçte ikisini kadınlar oluşturuyordu (Olpak, 2013). Bu kadın köleler, Osmanlı İmparatorluğu'nda ihtiyaç duyulan birçok alanda değerlendirilmekteydi. Ancak yoğun olarak ev içi hizmetlerde kullanıldıkları bilinmektedir. Saray dışında Osmanlı toplumunda bir sosyal statü ve prestij göstergesi olarak, konaklarda yaşayan zengin insanların birden fazla köle edinerek onları ev içi hizmetlerde ve sanatsal el işçiliğinde kullandıkları bilinmektedir (İnalçık, 2008).

Osmanlı sarayına hizmet için gönderilen köleler; haremde, ev işlerinde, tarımda kullanılırken, Cumhuriyet sonrası dönemde ev içi kölelik, evlatlık, besleme gibi başka adlar altında özgür ev hizmetlisine dönüşmüştür. Bu süreç her ne kadar olumlu gibi gözükse de çoğunluğunu siyahilerin oluşturduğu kadın ve çocukların emeklerinin sömürülmesi devam etmiştir. Küçük yaşlarda ev hizmetlerinde; temizlik, yemek hazırlamak, evin çocuklarına bakıcılık yapmak gibi her türlü iş onların sorumluluğunda olmuştur. Bu emek sömürüsü, sabahın erken saatlerinden gece yarısına kadar değerinin altında çok düşük bir ücrete kimi zaman da karın tokluğuna olmuştur (Arsel, 1997). Ancak bunun sebebini sadece köle edinen ailelerin tutumuna bağlamak doğru değildir. Dönemin koşullarına bağlı olarak kölelerin tutumları da sömürünün sürdürülmesine olanak sağlamıştır. Toledano'ya göre (1994); azatlık sonrası dönemde özellikle yaşlı köleler sahipleriyle kalmayı yeğlemekte, fakir aileler hür çocuklarını istekli bir şekilde zengin ailelere vermekteydiler. Çünkü ılımlı İslam Köleliği gereği hane halkının bir parçası olarak görülen ve zengin ailelerde bulunan köleler, genellikle fakir sınıftaki hür insanlardan daha iyi koşullarda yaşamaktaydılar.

Osmanlı sosyal hayatında toplum tarafından "kölelik" teriminin kullanımı nadiren görülürdü. Ev hizmetinde çalıştırılan köleler, ilk olarak acemi konumunda bulunurken yaptıkları işleri kavradıklarında kalfalığa yükselirdi. Özel işlerde kullanılan kölelere ise; dadı, bakıcı, bacı, aşçı gibi sıfatlar ile hitap edilirdi (Olpak, 2013).

Batıdaki örneklerinden farklı olarak Osmanlı'da üst yapının kurduğu bir nevi hizmet sektörü olarak algılanan kölecilik anlayışı sebebiyle ezilen köleler, gidecek yerleri olmadığı ve toplum içinde henüz bağlantıları olmadığı için hiçbir zaman bir ortaklık içinde olamamış, birbirleriyle bağ kuramamış, ortak bir kültür ve miras yaratamamıştır. Tamamıyla yabancı oldukları topraklarda aynı dili konuşamadıkları, gelenek ve göreneklerini bilmedikleri ve ten renklerinden dolayı daha ilk bakışta tanıdıkları bir çevreye götürülen köleler, itaat etmeyi sürdürmek durumunda kalmıştır (Toledano, 1994).

A. 3. Marksist Feminizmde Siyahi Kadın ve Yabancılaşma

Kapitalizme bir eleştiri ve anti-tez olarak doğan Marksizm, temelinde sınıf ayrımlarını ve bu ayrımlardan doğan ekonomik yapıların eleştirilmesi sonucunda yeni bir düzen fikrini ortaya koymaktadır. Ancak bu teorinin temelini erkeklere özgü koşullar oluşturmakta ve kadını ikinci plana atarak sınıfsal ayrıma sebebiyet vermektedir. Bu bağlamdan yola çıkan Marksist Feminizm, sınıfsal eşitsizlik ile cinsiyet eşitsizliğinin benzer noktalarını ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Kadınların eril toplumsal düzendeki ezilmişlikleri, eşitsizlikleri, emeğin sömürülmesi, baskı ve tahakküm gibi yaşadıkları sorunlar ile kapitalist düzende işçi sınıfının yaşadığı sorunların paralel olduğu görülmüştür.

Eril bir düşünce tarafından şekillenen kapitalizmde birçok olgu değişim değeri ile ölçülmektedir ve bu durum sömürüye açıktır. Ücret karşılığında emek satan işçilerin üzerinde baskı aracı haline dönüşen işveren, keyfi uygulamalar ile elindeki gücü çıkarları doğrultusunda kullanmaktadır. Emeğini ücret karşılığında satan işçi erkek ise ailede kadın ve çocuğu tahakkümü altında bulundurmaktadır. Dışarıda ezilen erkek, evde gücü elinde bulunduran birey konumundadır. Ev içerisinde kadın, erkek ve çocuk arasında doğal bir iş bölümü vardır. Bu iş bölümünde kadına biçilen rol, ev işleri ve çocuğun bakımını kapsamaktadır. Kadının emeği bu düzende doğallaştırılarak, Marksist teoride burjuvazi ve proleterya arasındaki ayrımın minyatür bir örneği olarak ortaya çıkar. Kadının emeği ise burada erkek tarafından sömürülür. Bu durumu Marx şu şekilde açıklar:

“...şu halde, ilk biçimi, tohumu, kadının ve çocukların erkeğin kölesi oldukları aile içinde bulunan mülkiyeti içerir. Aile içindeki, elbet henüz çok ilkel ve gizli olan kölelik ilk mülkiyettir ki, bu mülkiyet, ayrıca modern iktisatçıların tanımlamasına mükemmelen uymaktadır” (2013, s. 97).

Sanayi öncesi toplumlarda, kadınlar tarla işlerinde erkeklerle eşit düzeyde, hatta yeri geldiğinde daha fazla emek harcayarak çalışmışlardır (Mitchell, 2006). Ancak sanayi toplumuna geçiş ile birlikte erkek fabrikalara yönelirken, kadın ev ve çevresindeki işleri kullanım değeri üreterek gerçekleştirmiştir. Feministler, Marx'ın değişim değeri, kullanım değeri, artı değer teorilerini kadın sorunları üzerinden ele almışlardır. Kullanım değeri, metaların ihtiyaca yönelik tüketim için üretilmesidir. Genelde kadınların işi olarak görülen örgü örme, yemek yapma gibi ev işleri kullanım değerine örnek gösterilebilir. Değişim değeri ise, metanın alınıp satılabileceği nicel değeridir. Yani ataerkil toplumda kadının ev içerisinde ürettiği emek, karşılığı olmadığı ve değiş tokuşa tabi tutulmadığı için değişim değerinden ziyade kullanım değeri olarak kabul edilmektedir. Ancak kapitalist sistemin büyümesi için daha fazla ve ucuz emeğe ihtiyacın olması köle kullanımına yol açmış ve böylece kadınlar bir değişim değeri kazanmıştır (Donovan, 2019).

Köle olarak görülen siyahi kadının feminist mücadelesinin beyaz kadınla aynı şartlarda olmadığı görülür. Siyahi Marksist feminizm alanında ismini duyuran Claudia Jones, Poor Black Woman (PBW) hareketi ile siyah kadın üzerindeki emperyalizmin, ırkçılığın, cinsiyetçiliğin ve kapitalizmin kaldırılmasına çaba sarf etmiştir. Jones'un annesinin maruz kaldığı ırkçılık ve uzun çalışma saatleri ile erken gelen ölümü, siyahi kadının uğradığı negatif ayrımcılığı en iyi şekilde özetlemektedir (Clarke, 2017). Jones'a göre siyah olmanın cinsiyet ve sınıf ilişkileriyle bağlantısı vardır. Siyahi kadınların, beyaz kadınlar ve beyaz erkeklerin mücadele etmek zorunda olmadıkları ırk konusu etrafında birleşmeleri

gerekmektedir. Aynı zamanda siyahi kadınlar, ırkçılık konusunda mücadele verirken, siyah erkeklerle de cinsiyetçilik konusunda mücadele vermek durumunda kalmaktadırlar (aktaran Robertson & Dundes, 2017). Bu nedenle siyahi kadının özgürleşmesi için beyaz kadının vermiş olduğu cinsiyetçi mücadeleye ırksal mücadeleyi de eklemek gerekmektedir. Bu mücadelenin merkezinde siyahi kadına uygulanan kölelik sıfatı da yer almaktadır. Köleliğin bir başka formu beyaz kadının siyah hizmetçi istihdamı ile birlikte iş yükünü siyah kadının omuzlarına yüklemesiyle gerçekleşmektedir. Bu durum ise zamanla kadınlar arası *cinsiyet hiyerarşisine* yol açarak, (Bozzoli, 1983) siyahi kadının özgürleşmesini zorlaştırmaktadır. Siyah erkekler, sınıfsal olarak siyah kadınlardan daha üst konumda görülmektedir. Tarlada çalışan, evde çalışan siyah kadın, hem siyah erkek tarafından hem de beyaz kadın tarafından sömürülmektedir. Bu nedenle siyah kadın, pantolon giymek, kas gücünü göstermek yerine daha dişi ve hanımefendi olma arzusu içerisinde, beyaz kadından farklı özgürleşme yollarını denemektedir (Donovan, 2014).

Bu çalışmada siyahi kadın, yabancılaşma kavramı ekseninde incelenmektedir. Marx'ın işçi sınıfı için düşündüğü yabancılaşma kavramı köle siyahi kadınlar için uygulanmıştır. Marx, kapitalist toplumda işçinin geçirdiği yabancılaşmayı dört türe ayırmaktadır:

- a) Ürüne yabancılaşma
- b) Emek sürecinden yabancılaşma
- c) İnsanın kendi varlığına yabancılaşması
- d) Diğer insanlardan ve toplumdan yabancılaşma (aktaran Fuchs, 2015).

Aslında yabancılaşma kavramıyla anlatılmak istenen, insanın yaşamsal bağının koparılacak salt et yığınının dönüştürülmesidir. Yabancılaşmanın dört türünü Ollman şu şekilde açıklamaktadır:

“İnsanın işinden koparıldığı söylenir; ne yapılacağı ve nasıl yapılacağına karar verilmesinde hiçbir rolü yoktur. Bu kopma, insan ve insanın yaşam etkinliği arasındaki bir kopmadır. İnsanın kendi ürününden koparıldığı söylenir; yaptığı şey üzerinde ya da yaptığı şeyle daha sonra ne yapılacağı konusunda hiçbir denetimi yoktur. Bu kopma ise, insan ve maddi dünya arasındaki bir kopmadır. Ayrıca insanın diğer insanlardan da koparıldığı söylenir; rekabet ve sınıfsal düşmanlık, iş birliğinin çoğu formunu olanaksız kılar. Bu da insan ile insan arasındaki bir kopmadır. Her bir durumda, insan türünü ayırt eden bir ilişki yok olmuş ve bu ilişkinin kurucu unsurları farklı şeylermiş gibi görünecek şekilde yeniden bir araya getirilmiştir” (2012, s. 217).

İlk yabancılaşma türü; ürüne yabancılaşma, ikinci yabancılaşma türü ise emek sürecine yabancılaşmadır. Bu iki yabancılaşma insanın ne yapacağına ve nasıl yapacağına kendisinin karar verme yetisine sahip olamamasını ifade eder. Fuchs'a (2015) göre; yabancılaşma, insanın kendi yaşamının denetimine sahip olamamasıdır. Marx'a göre; çalışma, işçinin beden gücünü temel alır ve aklını iflas ettirir. Ev yaşamı dışında gerçekleşen çalışma, zorunludur, bu durum işçinin fiziksel ve zihinsel olarak kendini geliştirmesine imkân tanımamaktadır (Ollman, 2012). Üçüncü tür yabancılaşma, insanın kendi varlığına yabancılaşmasıdır. İnsanın kendi varlığına yabancılaşmasını Marx, insan-doğa ilişkisi üzerinden anlatır. Ona göre insanın yaşamak için doğaya ihtiyacı vardır ve doğa ile ilişkisi süreklilik içermektedir. Oysa üretim süreci insanı doğadan koparmaktadır. Bir tür varlığı olarak insan, bilinçli bir

varlıktır. Ancak yabancılaşmış emek, insanın hayat etkinliği için kendi varoluşunu bir araca indirger. Böylece insan kendi bedenine yabancılaşmış olur (Marx, 2013). Tüm bunların sonucunda ise insan insana yabancılaşır. İnsanın kendi hayat etkinliğinin bir araca dönüşmesi, diğer insanlar içinde geçerlidir. İnsanın kendi öz varlığına yabancılaşması ise insanın diğer insanlara yabancılaşması sonucunu getirmektedir.

Marx'a göre kâr peşinde koşan kapitalistin bir temsilcisi olan işçi, kendisini ve emeğini satmak zorunda kalarak, böylece hem çalışma sürecinden hem de emeğinin ürünlerinden yabancılaşmıştır (aktaran Howard, 1986, s. 1). Marx'ın yabancılaşma aşamaları siyahi kadın için düşünüldüğünde; benzer süreçlerden geçildiğine şahit olunmaktadır. Her şeyden önce siyahi kadın köle, kadın olarak görülmektedir. Köle ise işçi sınıfı ile benzer şekilde patronun ya da sahibin üretilen şey üzerinde kontrol oluşturduğu bir yapıda yer almaktadır. Yani işçi ürettiği ürünü satın alamadığı için yabancılaştığı gibi, siyahi köle kadın da üretim süreci sonunda elde edilen ürüne sahip değildir. Ev veya özel alan, kapitalist toplumlarda yabancılaşmamış bir mekân olarak görülmektedir. Ancak kapitalist toplumda ev içi hizmette kullanılan köle kadınlar için aile veya özel alanın yabancılaşmamış bir mekân olduğunu söylemek mümkün değildir. Çünkü ailedeki şefkat, güven, sıcaklık ve doğal iş bölümü ev içi köleler için geçerli kavramlar değildir. Çalıştığı ev onun için sadece iştir ve bu durum onu eve yabancılaştırmaktadır. Bu aşamada siyahi köle kadın için hem emeğe hem de ürüne yabancılaşmadan söz edilmektedir. Üçüncü aşama yani insanın kendi varlığına yabancılaşması, siyahi kadın için iki şekilde gerçekleşmektedir. İlki, emek süreci sonunda bedenin bir araca dönüşmesi, ikincisi bedenin renginden dolayı ırksal yabancılaşmaya maruz kalmasıdır. Dördüncü aşama ise siyahi kadınların tümünün aynı durumlara maruz kalmasıyla tek tek bütün siyahi kadınların birbirlerinden yabancılaşmasını ifade etmektedir. Yani onların benzer sorunlar karşısında bir araya gelme yetilerini kaybetmelerini anlatmaktadır. Ayrıca ten renkleri de benzer bir şekilde onların içinde yaşadıkları toplumdan, diğer insanlardan soyutlanmalarına neden olmaktadır. Kısaca siyahinin köle kadın olarak kodlanmasında ırk, cinsiyet ve sosyal sınıf ilişkisi üzerinden dışlanma ve yabancılaşma açığa çıkmaktadır. Bu yabancılaşma, *kendinden, işten, egemen ya da alt kültürlerden, aileden, siyasetten,...* ayrılma şeklinde tarif edilmektedir (Howard, 1986).

B. ÇALIŞMANIN AMACI VE YÖNTEMİ

Bu çalışma Osmanlı döneminde görülen kölecilik anlayışının yansıması olarak Türk sinemasında kadınların aile içerisindeki konumunu Marksist Feminist bakış açısıyla incelemeyi amaçlamaktadır. Türk sinemasında hizmetçi, dadı, bakıcı rolleriyle temsil edilen Afro-Türk kadın oyuncular Yasemin Esmergül ve Dursune Şirin, çalışmanın evrenini oluşturmaktadır. 50'lerin Afro-Türk Yıldızı: Dursune Şirin'in "*İki Kafadar Deliler Pansiyonunda (1952)*", "*Hıçkırık (1953)*", "*Seher Yıldızı-Talihsiz Kız (1959)*", "*Abbas Yolcu (1959)*" filmleri ile 70'lerin Afro-Türk Yıldızı: Yasemin Esmergül'ün "*Sevmek (1974)*", "*Süt Kardeşler (1976)*", "*Tosun Paşa (1976)*" filmleri, çalışmanın örnekleme olarak seçilmiştir. Çalışma, Marksist Feminizm çerçevesinde; siyahi kadın ve yabancılaşma konusuna odaklanmaktadır. Ürüne, emek sürecine, kendi varlığına ve topluma yabancılaşma kategorileri üzerinden Afro-Türk kadın oyuncuların oynadıkları roller niteliksel analiz ile incelenmiştir. Anlama odaklanan niteliksel analiz, yazılı metinleri ya da film sahnelerini önce parçalara bölmekte daha sonra onları bir araya getirilerek, onlardan anlamlı sonuçlar çıkarılmasını sağlamaktadır (Erdoğan, 2012).

C. BULGULAR

C. 1. 50'lerin Afro-Türk Yıldızı: Dursune Şirin

Türk sinema oyuncusu Dursune Şirin 1913 Kırklareli, Lüleburgaz doğumludur. Türk sinemasında "Arap Bacı Kalfa" karakterini canlandıran ilk siyahi Türk oyuncu olmasının yanında Türk filmlerinde Arap bacı ve dadı rollerinin simgesi ve değişmez ismi olmuştur. Sinema oyunculuğuna yönetmenliğini Aydın Arakon'un yaptığı "Efsuncu Baba" filmi ile adım atmıştır. Aynı zamanda Türk sanat müziği sanatçısı İbrahim Şirin'in de annesi olan Dursune Şirin 1972 yılında aramızdan ayrılmıştır (Afrikalılar Kültür Dayanışma ve Yardımlaşma Derneği, t.y.).

50'nin üzerinde filme emek veren oyuncu; genelde yardımcı rollerde bacı, dadı, hizmetçi, kalfa karakterlerine hayat vermiştir. Bu rollerini ise; *İki Kafadar Deliler Pansiyonunda* (1952), *Hıçkırık* (1953), *Seher Yıldızı* (1959), *Abbas Yolcu* (1959), *Gece Kuşu* (1960), *Yangın Var* (1960), *Aşkın Saati Gelince* (1961), *Küçük Hanım Efendi* (1961), *Tatlı Bela* (1961), *Cafer Çocuk Hırsız* (1962), *Ayşecik Ateş Parçası* (1962), *Haremde Dört Kadın* (1965) gibi filmlerinde görmek mümkündür.

Çalışmanın bu bölümü oyuncunun; *İki Kafadar Deliler Pansiyonunda*, *Hıçkırık*, *Seher Yıldızı*, *Abbas Yolcu* filmleri, Marksist Feminizm ve yabancılaşma çerçevesinde incelenmiştir.



Fotoğraf. Dursune Şirin (Sinematürk, t.y.).

Tablo 1. Dursune Şirin'in Rol Aldığı Filmlerdeki Karakterlerin Özelliklerine Dair Sınıflandırma

DURSUNE ŞİRİN				
Film Adı (Yönetmen, Yıl)	İki Kafadar Deliler Pansiyonunda, 1952, Atif Yılmaz	Hıçkırık, 1953, Atif Yılmaz	Seher Yıldızı (Talihsiz Kız), 1959, Saim Hecan	Abbas Yolcu, 1959, Semih Evin
Meslek	Dadı	Dadı, Hizmetçi	Aşçı, Hizmetçi	Dadı, Hizmetçi
Hitap Biçimleri	Dadı, Arap Bacı, Arap Kadın	Dadı, Dilber Bacı	Bacı, Şetaret Bacı	Dadı, Didar Bacı, Didar Hanım, Kömürlük
Giyim Tarzı	Sade, düz siyah renk diz altı uzun kollu elbise	Uzun, koyu renk elbise üzerinde beyaz hizmetçi önlüğü, kafasında beyaz sargı	Uzun, koyu renk elbise üzerinde beyaz hizmetçi önlüğü, kafasında beyaz sargı	Açık renkli desenli uzun elbise, kafasında beyaz başörtüsü
Temsil Biçimi	Anaç, Saf, Nazik, Saygılı, Korumacı, Kararlı, Güleç	Anaç, Şefkatli, İşine bağlı, Güleç	Anaç, Şefkatli, İşine bağlı, Görev kadını, Uysal, Güleç	Anaç, Şefkatli, İşine bağlı, Korumacı, Utangaç, Güleç
Yabancılaşma Biçimleri	Topluma yabancılaşma	Emeğe yabancılaşma Ürüne yabancılaşma	Emeğe yabancılaşma Ürüne yabancılaşma	Toplumdan yabancılaşma, Kendine yabancılaşma
Filmsel Anlatıya Katkısı	Karakter filmsel anlatı için etkin bir bilgiye sahipken edilgin bir roldedir. Hikayeye renk ve mizah katmaktadır.	Edilgindir. Az sayıda yer aldığı sahnede de sadece komedi unsuru olarak yer verilmiştir. Dramatik yapıya etkisi yoktur.	Edilgindir. Yer yer komedi unsuru iken genel olarak sadece bir renktir. Dramatik yapıya etkisi yoktur.	Edilgindir. Sahnelerinin dörtte üçünde komedi unsuru olarak yer alır. Alt bir hikaye olarak kırılma yaratmaz ancak anlatıya kısmen katkısı vardır.

C. 1. 1. İki Kafadar Deliler Pansiyonunda

İki Kafadar Deliler Pansiyonunda (Yılmaz, 1952) filminde; köyden kente gelen iki taşralı yakın arkadaş, miras avcısı Abra Kadabra, dadı ve dans dersi hocası Selma adlı bir genç kızın öyküsü anlatılmaktadır. İstanbul'a gelmek üzere kalkan gemide bulunan sihirbaz, çantasını dikkatle kollayan siyahi kadını görünce içinde ne olduğunu öğrenmek amacıyla kadına yaklaşır ve büyü yaparak onu etkisi altına alır. Dadı rolündeki bu siyahi kadın karakterin, Selma isimli kızın evlenmesi şartıyla büyük bir mirasa sahip olacağını müjdelemek üzere İstanbul'a gittiğini öğrenir. Bunun üzerine dadıyı uyutarak

Selma hakkındaki bilgileri öğrenir ve onu bulmak için yola koyulur. Ancak kızın mirastan haberi dahi yoktur. Taşralı iki arkadaş ise İstanbul'a ayak bastıkları gibi bir üçkâğıtçı tarafından garip insanlarla dolu adeta deliler tekkesi denilecek bir pansiyona yerleştirilir. Aynı bina içerisinde dans dersleri veren Selma oturmaktadır. İki kafadardan Durmuş isimli genç, kıza âşık olur. Selma'yla karşılıklı aşk yaşarlar, ta ki sihirbazın gelip zihin kontrolüyle kıza hâkim olmasına kadar. Dadı sihirbazın etkisinde günlerdir bir evde uyutulmaktadır. Bir tüyün suratına gelmesi ve hapşırmasıyla büyü bozulur ve Selma'yı bulmanın yolunu tutar. Dadı, iki kafadarla karşılaşır ve onlarla birlik olup Abra Kadabra'nın etkisindeki evlenmek üzere olan Selma'yı bulur ve onu kurtarır. Ona mirasın haberini verir.

Film incelemesinde Dadı karakterinin filmde kendi adının geçmediği fark edilmektedir. İki kafadar veya gemideki diğer yolcular kendi aralarında konuşurken "Arap Bacı" ve "Arap kadın" şeklinde hitap ederler. Arap sıfatı, siyahi ten rengine bir gönderme içermektedir. Dadı ismi siyahi kadının işi ile ilişkili olarak kullanılırken, Arap sıfatı ten rengi üzerinden oluşturulmuştur. Dadı, evlerde çocuğa bakan kimse olarak tanımlanmaktadır (Türk Dil Kurumu, 2021). Dadının emeği görünmez bir emektir. Bu nedenle dadı, emek sürecinden ve nesneden yabancılaşmaktadır. Dadiya takılan lakaplar ve yöneltilen tuhaf bakışlarla ona kendi türlerinin dışında bir varlıkmiş gibi davranılmaktadır. Bu durum, dadının ten rengi üzerinden ayrımcılığa maruz kalmasına ve kendisini o toplumdan yabancılaştırmasına neden olmaktadır. Filmin tamamında ev dışındaki haliyle görülen dadının kıyafeti düz siyah renk, diz altı uzun kollu bir elbisedir. Diğer filmlerde göreceğimiz aksine başında sargısı yoktur. Dadının, Abra Kadabra ile sohbetlerinde oldukça saygı dolu konuştuğu ve ona devamlı "efendim" şeklinde hitap ettiği görülmektedir. Ataerkil düzen tarafından kuşatılan kadın, bu filmde de bir erkek sihirbaz tarafından köleleştirilmiş ve etkisi altına alınmıştır. Film içerisindeki varlığı sadece bildiği gerçeklik üzerine kuruluyken kalkıp geldiği İstanbul'da geçmişte dadılığını yaptığı Selma'ya miras müjdesini verebilmek için türlü türlü zorluklarla baş ederek elinden geleni yapar. Film boyunca görev kadını dadının yaşamı hakkında hiçbir ipucu verilmemiştir. Ataerkil toplumlarda kadına biçilen rollerden biri olan annelik rolünün bir benzeri dadı karakterinde görülmektedir. Hiç bilmediği bir şehre sırf kızı gibi büyüttüğü Selma'ya müjdeli bir haber vermek için yola çıkmakla kalmayıp, annelik içgüdüsü ile onu kötülüklerden korumaya çalışmaktadır.

C. 1. 2. Hıçkırık (1953)

Kerime Nadir'in aynı adlı romanından uyarlanan *Hıçkırık* (Yılmaz, 1953) filmde birlikte büyüdüğü üvey kardeşine âşık olan Kenan'ın öyküsü anlatılmaktadır. Üvey annesinin kötü davranması ve üvey babası tarafından istenmemesi üzerine Kenan, Azmi Bey'e evlatlık olarak verilir. Azmi Bey, İstanbul'da yaşadığı konağa Kenan'ı götürür ve onu öz kızı Nalan'dan ayırmayarak öz oğlu gibi büyütür. Evdeki yardımcı Dilber Bacı, iki çocuğa da dadılık yapmakta ve aynı zamanda evin işleri ile ilgilenmektedir. Azmi Bey'in kızı Nalan ile beraber çocukluğunu geçiren Kenan, aynı zamanda ona karşı yoğun bir aşk duygusu beslemekte ancak duygularını anlatamamaktadır. Nalan'ın, Doktor İlhami Bey ile hayatını birleştirmesinden kısa bir süre sonra tedavisi mümkün olmayan bir hastalığı ortaya çıkar. Bu hastalık ilerleyerek onu gün geçtikçe halden düşürmeye başlar. Bunu duyan Kenan, işi gücü bırakarak tüm zamanını Nalan'a ayırır ve onun yanında olur. Fakat Kenan duygularını açsa da Nalan tarafından karşılık bulamayacaktır.

Tipik bir Yeşilçam melodramı olan filmde, varlıklı bir ailenin konağında, evin her türlü işini yapmakla görevli olan Dilber Bacı ile siyahi kadın imgesi görünür. Dilber karakterine getirilen bacı sıfatı onun yaşadığı evde uzun zaman çalışmış olduğunu ifade etmektedir. Dilber bacı, çalıştığı evin her detayına dikkat etmesinin yanında, yeri geldiğinde diğer çalışanlardan evi kollayacak kadar sahiplenmiş bir hizmetçidir. Dilber bacının bu tavrına rağmen evde kurduğu sofranın bir üyesi değildir. Bu durum, Marksizm'deki emeğe ve ürüne yabancılaşmanın bir örneği olarak değerlendirilebilir. Özellikle sofranın kurulduğu zaman patronları yemeklerini yerken o bir kenarda ayakta hizmet için beklemektedir. Emeği sonucu ortaya koyduğu ürünler, onun için artık yabancılaşmış birer nesnedir. Yabancılaşmış emek sonucu ortaya çıkan ürün, hizmetçinin kendi ürünü değil patronlarının ürünü olarak görülmektedir. Ayrıca ev içi alan onun için yabancılaşmış bir alan olarak kodlanmıştır. Kendi ürününe ve emeğine yabancılaşan hizmetçinin yapacağı işlerin ve yemeklerin patronları tarafından belirlenmesi, onu kendi öz varlığına da yabancılaştırmaktadır. Marx'ın yabancılaşmanın birinci aşaması olarak belirttiği emeğe yabancılaşmada işçi, neyi nasıl yapacağına kendisi karar verememektedir. Burada da emeğe yabancılaşma dikkat çekmekte ve neyi nasıl yapacağına ev sahibi olan patronu karar vermektedir. Kendi öz etkinliklerine yabancılaşmış oluşu diğer insanlar ile olan ilişkilerine de yansımaktadır. Dilber Bacı, ev içi emek değer üretir, ancak ürettiği değeri kullanamaz, yani yaptığı yemekleri uzaktan izlemeye mahkûmdur. Bunun yanında Dilber bacı, bakmakla mükellef olduğu çocuklara annelik şefkati ile yaklaşmaktadır. Dilber Bacı çocuklar için, evde bir anne ve babanın bulunmasına rağmen, anne rolünü üstlenmiştir. Yeri geldiğinde evin çocukları uyurken onları kontrol edip, üstlerini örtecek kadar anaç duygular ile hareket etmektedir. Görev duygusunun ötesinde anaç duygular besleyen Dilber Bacı, kendinden beklenenlerin fazlasını yapmaktadır.

C. 1. 3. Seher Yıldızı (Talihsiz Kız) (1959)

Seher Yıldızı (Hercan, 1959) filmi, bir balıkçının denizde fıçının içerisinde küçük bir kız bularak onu evlat edinmesi ile başlar. Seher isimli küçük kız, yoksul bir hayat süren bu ailede mutludur. Ancak babasının vefatı üzerine annesi geçimlerini sağlayamaz ve kızını, iyi bir hayat sürdürebilmesi için İstanbul'da zengin bir konakta yaşayan aileye evlatlık olarak verir. Seher'in evlat edinildiği evin oğlu Orhan'a olan aşkı konu edinen filmde evin hanımı, üvey kızı sevmemekte ve devamlı hor görmektedir. Oğluna zarar vereceğini düşündüğü için bu iki gencin arasındaki aşka karşı çıkmaktadır. Evin hizmetçisi Şetaret Bacı, hem evin tüm yükünü sırtlamakta, hem de çocukların bakımı ile ilgilenmektedir.

Bu filmde siyahi kadın, Şetaret Bacı karakteri ile vücut bulmaktadır. Şetaret Bacı, büyük bir konakta eşi ile hizmet vermektedir. Çocukları yoktur; ancak konağın iki çocuğuna anne şefkati ile yaklaşmaktadır. Evin efendisinin yanında daima iki eli önünde bağlı bir şekilde kendisine verilecek görevi beklemektedir. Kapitalist sistemin yarattığı sınıf kavramını, konağın içerisinde dadı ile patronları arasında bariz bir şekilde görmektedir. Özellikle Şetaret Bacı'nın aynı sofraya oturmaması, yemek sırasında veya gündelik hayatın genelinde hizmet için devamlı ayakta ve hazır beklemesi bu ayrımın açık göstergeleridir. Ev içerisinde bütün işlere koşan Şetaret Bacı, emeğe ve ürüne yabancılaşmanın bariz bir örneğini sunar. Yapacağı tüm işler, emeğinin ürünleri, sahipleri tarafından belirlenir ve kontrol edilir. Kendi varoluşunu emeği aracılığıyla ortaya koyamayan Şetaret Bacı'nın yaşamının kontrolünün de kendi elinde olmaması, kendine yabancılaşma olarak değerlendirilebilir. Şetaret Bacı, eve bu kadar

hâkim bir durumda iken ve kendini eve adanmış halde olmasına rağmen, ev ile ilgili alınan kararlarda söz sahibi değildir. Evde yeni işe başlayan kâhyanın hal ve tavırlarından hoşlanmadığını patronlarına dile getirdiğinde azarlanarak susturulması bunun yansımasıdır. Marx, işçinin bedensel üretimini temel alarak onun zihinsel olarak kendini geliştirmesine imkân tanınmamasını yabancılaştırıcı bir unsur olarak görmekteydi. Şetaret Bacı'nın da ev ile ilgili kararlarda söz sahibi olmaması, emeğe ve ürüne yabancılaşma olarak görülmektedir. O evde sadece kol emeği ile vardır, hiçbir fikirsiz etkinlikte bulunamaz. Gerek yapacağı ev işleri ile ilgili gerek evin bireyleriyle ilgili karar alma süreçlerine dâhil olamaz. Şetaret Bacı, evin işlerinin aksamamasını sağlayan bir makinanın dışından başka bir şey değildir. Evdeki işleri yapar ancak evle ilgili söz sahibi değildir.

C. 1. 4. Abbas Yolcu (1959)

Abbas Yolcu (Evin, 1959) filmi Necdet'in eski bir adres ve bir fotoğraf ile kız kardeşi Selman'ı bulmaya çalışması üzerine kuruludur. Selman, on seneyi aşkın bir süredir görüşmediği abisi Necdet'i İstanbul'a gelmesi için davet eder. Bursa'da yaşayan Necdet, yakın arkadaşı Abdi ile birlikte yola koyularak İstanbul'a gelir. İki arkadaş ellerindeki kısıtlı bilgi ile Selman'ın evini ararlar ve başka bir eve taşındığı bilgisine ulaşırlar. Yeni adres konusunda bir bilgi edinemezler ve ellerindeki fotoğraf ile sokak sokak gezerler. Dinlenmek üzere oturdukları bir bankta, kız kardeşi Selman'ın evinde hizmetçi ve dadı olarak çalıştığını tesadüfen öğreneceği Didar Bacı'ya âşık olur. Selman'ı aramayı sürdüren iki arkadaş eğlenmek üzere gittikleri gazinoda bir çift ile kavga ederler. Ancak bu çift daha sonra iki arkadaşı evlerinde misafir ederler ve Selman'ı aramaya birlikte koyulurlar.

Bu filmde Didar Bacı, siyahi kadın temsilinde görülmektedir. Necdet ve Abdi, Selman'ı ararken yorulup bir parkta dinlenmeye koyuldukları sırada dadılığını yaptığı evin çocuğunu parka getiren ve yan banklarında oturan Didar Bacı'yı görürler. Didar Bacı, Selman'ın evinde hizmetçilik ve dadılık yapan bir kadındır ancak Necdet ve Abdi bunu çok sonra öğrenir. Necdet, yüzünü henüz görmediği Didar Bacının fiziksel özelliklerini görüp kendine yakın hisseder ve ona duygularını açmaya çalışır. Necdet, Didar Bacı'nın sadece fiziksel özelliklerine vurulmuş olup, hiçbir fikri alışverişleri olmadığı halde evlenmeyi düşünmektedir. İki arkadaşın bu sahnede aralarında geçen bir diyalogda Necdet, "Abdi, şuraya bak" diyerek henüz yüzünü dahi görmediği arkası dönük bankta oturan Didar Bacıyı işaret eder. Abdi ise gördüğü karşısında, "O ne be, karaya vurmuş balina mı?" şeklinde vücut ölçüleri üzerinden onu alaya alır. Necdet ise, "Ne balinası, apartman gibi kadın tam bana göre" diyerek beğenisini dile getirir. Bu diyalogun ardından Bacının yüzünü gördüklerinde Necdet şaşkın bir ifadeyle "Oooo" derken, Abdi, "Apartman dedin ama kömürlük çıktı" diyerek onun koyu ten rengine ırkçı ve alaycı bir benzetmede bulunur. Didar Bacı, ten renginden ve fiziksel yapısından dolayı aşağılanmaktadır. Balina, apartman gibi kadın benzetmeleri iri yarı beden imgesi ile ilişkili olarak kurulmaktadır. Apartman gibi kadın benzetmesi, filmde bir yüceltme olarak gösterilirken, kömürlük ifadesiyle aşağılanmaya maruz bırakılmaktadır. Beyaz adam filmde kadını tanımlayan olarak görülmekte, siyahi kadın ise ötekileştirilmektedir. Bu durum ırkçı bir tutum olarak diğer insanlardan ve toplumdaki yabancılaşma olarak görülebilir.

Filmde Didar Bacı, dadılığını yaptığı çocuğa bir anne şefkati ile yaklaşmakta ve onu koruyup kollamaktadır. Didar Bacı ile evlenmek isteyen Necdet, evin sahibinden izin istemektedir. Evin sahibi de

eşi ile yaptığı istişarede evliliğinin akabinde Didar Bacı'nın evden ayrılmak isteyebileceği fikri üzerinde düşünerek karar verirler. Bu da bize Didar Bacı'nın kendi yaşantısı üzerinde hâkimiyeti olmadığını, çalıştığı evden patronlarının rızası olmadığı takdirde ayrılamayacağını ve evliliğinin de bu duruma bağlı olduğunu göstermektedir. Bu durum geçmiş dönemlerde kölelik kurumunun köle ile sahibi arasındaki bağlayıcı unsurlara benzerken, Marx'ın kapitalist sistem de kendi öz benliğine yabancılaşmış insan tanımına da bir örnektir. Bir insanın kendi öz faaliyetlerine yabancılaşması, diğer insanlarla olan ilişkilerinde de kendi öz benliğiyle hareket edememesine sebep olmaktadır.

C. 2. 70'lerin Afro-Türk Yıldızı: Yasemin Esmegül

Türk tiyatro, sinema ve ses sanatçısı olan Yasemin Esmegül 1920 yılında İzmir'de doğmuştur. Sinema oyunculuğuna Muhsin Ertuğrul'un 1939 yapımı "*Allah'ın Cenneti*" filmiyle başlamıştır. Yasemin Esmegül adıyla da tanınan sanatçı, 1959 yılında Atilla İlhan'ın yazıp Ömer Lütfi Akad'ın çektiği "*Yalnızlar Rıhtımı*" adlı filmin aynı adlı şarkısını da seslendirmiştir. Bir soprano olan ve çok sayıda aya seslendiren sanatçı, tango ve döneminin pop şarkılarını da yorumlamıştır. Atalarının kökeni hakkında fazla bir şey bilinmeyen Esmegül, 2007 yılında İstanbul'da hayata veda etmiştir (Afrikalılar Kültür Dayanışma ve Yardımlaşma Derneği, t.y.).

Dudaktan Dudağa Ölüm (1972), *Sevmek* (1974), *Sayılı Kabadayılar* (1974), *Tosun Paşa* (1976) filmlerinde dadı, *Süt Kardeşler* filminde ise Melek Hanım'ın (Adile Naşit) ahretliği olup Şaban'a (Kemal Sunal) aşık olan Yasemin tiplmesi ile hatırlanmaktadır. Çalışmanın bu bölümünde oyuncunun; *Sevmek*, *Süt Kardeşler* ve *Tosun Paşa* filmlerdeki rolleri Marksist Feminizm ve yabancılaşma çerçevesinde incelenmiştir.



Fotoğraf. Yasemin Esmegül (Sinematürk, t.y.).

Tablo 2. Yasemin Esmergöl'ün Rol Aldığı Filmlerdeki Karakterlerin Özelliklerine Dair Sınıflandırma

YASEMİN ESMERGÖL			
Film Adı (Yönetmen, Yıl)	Sevmek, 1974, Ertem Göreç	Süt Kardeşler, 1976, Ertem Eğilmez	Tosun Paşa, 1976, Kartal Tibet
Meslek	Dadı, Aşçı, Hizmetçi	Ahiretlik	Dadı
Hitap Biçimleri	Dadı	Yasemin, Rengi bozuk karı, Kara tehlike	Dadı
Giyim Taru	Kısa kollu açık renk sade elbise veya uzun koyu renk sade etek üzerine uzun kollu bluz. Başörtüsü başının yarısını örtecek şekilde daima takılıdır.	Osmanlı dönem elbisesi vardır (evin diğer üyeleriyle benzerdir)	Sade uzun koyu renk Osmanlı dönem kıyafeti vardır (diğer karakterlere göre oldukça sadedir).
Temsil Biçimi	Anaç, Şefkatli, İşine sadık, İlgili, Uysal, Güleç	Uyumlu, Saf, Umursamaz	Anaç, Korumacı, Güleç
Yabancılaşma Biçimleri	Emeğe Yabancılaşma Ürüne Yabancılaşma	Kendinden Yabancılaşma Toplumdan Yabancılaşma	Emeğe Yabancılaşma
Filmsel Anlatıya Katkısı	Edilgindir. Dramatik yapıya etkisi yoktur.	Edilgindir. Bir renk ve korku unsuru olarak yer verilmiştir. Dramatik yapıya etkisi yoktur.	Edilgindir. Dramatik yapıya etkisi yoktur.

C. 2. 1. Sevmek (1974)

Sevmek (Göreç, 1974) filmi, Leyla adlı kızı, küçük yaşta emanet alarak, onu büyüten Şahin'in karşılıksız aşkını ve aralarında yaşanan ilişkileri anlatır. İdam cezası alan Bekir, ölmeden önce arkadaşı Şahin'e bir mektup yazarak kızı Leyla'nın iyi şartlarda yaşamasını ve yetişmesini vasiyet ederek ona emanet etmiştir. Yeraltı dünyasının acımasız kişilerinden biri olarak bilinen Şahin'in yanında varlık içinde, sevgi dolu ve iyi bir eğitim alarak büyüyen Leyla, yetişkin alımlı bir genç kadın olur. Ancak Leyla, Şahin'in karanlık tarafını hiçbir zaman bilmez. Leyla, evde yaşayan hizmetliler ve büyürken daima yanında olan dadısı tarafından el üstünde tutulmaktadır. Fakat babası gibi gördüğü Şahin'in kendisine farklı duygular beslediğini fark etmez. Leyla okuldaki bir etkinlikte müzikle ilgilenen Erol ile tanışır ve zamanla ilişkileri aşka dönüşür. Bu birlikteliği öğrenen Şahin, onları ayırmak ve aşkını gösterebilmek için elinden gelen her şeyi yapar.

Filmde Şahin'in yıllardır evinde yaşadığından bahsedilen Dadı karakteri, Leyla'nın çocukluğunda ve sonrasında hep yanlarında olmuş ve ihtiyaçlarını gidermiştir. Film evrenine katkısı pek görülmesi de renginden ve geçmişinden dolayı hizmetçi rolünü yerine getirmekte yemek masasının bir köşesinde, efendisinin hizmetine hazır bir biçimde ayakta dikilmektedir. Varlıklı evde bir anne yoksa da her zaman hizmete hazır bir Dadı vardır. Evin beyinin ve Leyla'nın etrafında dolanır, ihtiyaçlarını sorar, yemeklerini pişirir. O evde yaşamını sürdürür ancak hiçbir zaman evin bireylerinden biri değildir, kendisinin

hazırladığı sofrada onlarla birlikte oturamaması yaptığı yemekleri yiyememesi kendi ürettiği ürüne yabancılaşmanın bir örneğidir. Bir sahnede akşam yemeği için talep edilen yemekleri yapacağını söylerken, bunu hiçbir zaman ihmal etmediğini de dile getirmek durumunda kalır. Burada ev içi emeğinin görünürlüğü ve sorgulanışı ile karşılaşılır. Dadı (hizmetçi), emeğine yabancılaşmıştır. Dadının yaptığı her iş onun yapması gereken normal işleri gibi algılanmakta ve doğallaştırılmaktadır. Yıllardır yapılması beklenen hiçbir işi ihmal etmeden gerçekleştirdiği halde patronu tarafından ihmalkârlıkla suçlanan dadının verdiği emeğin değeri bilinmemekte ve sorgulanmaktadır. Dadının emeğinin karşılığını göremediği ev ortamı, onun için yabancılaşmış bir mekâna dönüşmektedir.

C. 2. 2. Süt Kardeşler (1976)

Süt Kardeşler (Eğilmez, 1976) filmi, Osmanlı döneminde deniz kuvvetlerinde asker olan Ramazan ve Şaban'ın yaşadıkları olaylar üzerine kuruludur. Şaban, yıllar sonra kendisini büyüten sütanesi Melek'ten aldığı bir mektup ile İstanbul'a davet edilmiştir. Melek, yıllardır görmediği için sutoğlunu tanıyamaz ve konağa gelen Ramazan'ın Şaban olduğunu sanır. Melek, deniz kuvvetlerinde kumandan olan ağabeyi Hüsamettin'den çekindiği için Ramazan'ı, damadı Bayram olarak tanıtır. Konağa gerçek süt oğlan Şaban ve damat Bayram'ın gelmesiyle işler karışır. Bu karışıklık sürerken Şaban, Bayram'ın kız kardeşi Bihter'e, Melek Hanım'ın ahiretliği Yasemin de Şaban'a âşık olur. Konaktaki bu yanlış anlaşılmalarda silsilesi sürerken, gece vakitlerinde Gulyabani isimli bir yaratık, konak civarında görülmeye başlar. Gulyabani korkusu ile konak halkı arasındaki ilişki kuvvetlenir. Tüm korkulara rağmen konakta yaşayan erkekler, bu olayı çözmeye çalışırlar.

Filmin genelinde hâkim görüş, evin reisinin erkek olduğudur. Olaylar Melek Hanım'ın bir korku ve baskı unsuru olarak gösterilen abisi Hüsamettin'den korkarak yalan söylemesi ile başlar. Afro-Türk kadın oyuncu Yasemin Esmegül'ün oynadığı Melek Hanım'ın ahiretliği² rolüyle filmin ana fikrine, ana olay örgüsüne ve kahraman gelişimine katkısı yok denilecek kadar azdır. Oyuncu bu filmde dadı rolünden sıyrılmışken kendisine Osmanlı'daki kölelik anlayışının bir uzantısı ve yeni biçimi olan ahiretlik rolü biçilmiştir. Giyim tarzı diğer kadın karakterler ile aynıdır, evin bir üyesi gibidir. Ancak bu karakter, filmde zengin konak yaşamının bir göstergesi ve korku unsuru olarak kullanılmıştır. Şaban evde Yasemin'i ilk gördüğünde şaşırılmış ve korkmuştur. Arkadaşı Ramazan ile aralarında geçen bir diyalogda Şaban, "Kim bu rengi bozuk karı" şeklinde sorar ve ev halkından biri olduğunu öğrenir. Yasemin'i gördüğünde hissettiği duygularını ise "Çok korktum ben ondan, rüyama girecek" şeklinde ifade eder. Bu diyalog, siyahi insanlar üzerinden oluşturulan komediyi yansıtırken toplumdaki ırkçı bakış açısını da göstermektedir. Ahiretlik Yasemin için bu durum farklı ten rengi üzerinden önce kendisinden sonra toplumdaki yabancılaşmayı getirmektedir. Yaşı 40'ın üzerinde olan Yasemin karakteri, Osmanlı'da beslemelerin evlenmediği evde kaldığı zaman kırklanmış olanlara verilen ahiretlik ismiyle paralel bir bağ kurar.

² Osmanlı'da köleliğin yasaklanması sonrasında, evlerde kullanılan kölelerin devamı niteliğinde evlatlık benzeri bir uygulama varlık göstermiştir. Türk edebiyatında da sıkça rastlanan; dadı, cariye, bacı, acemi gibi isimlerle adlandırılan evlerde kullanılan kadın köleler besleme, ahiretlik şeklinde isimlendirilerek bakılmak, korunmak ya da hizmetçi olarak kullanılmak için alınan evlatlıklardır. Evin bir üyesidir ancak ötekidir. Kan bağları bulunmamaktadır (Özbay, 2012).

C. 2. 3. Tosun Paşa (1976)

Tosun Paşa (Tibet, 1976) filmi, Osmanlı döneminin İskenderiye'sindeki iki köklü aile olan; Tellioğulları ve Seferoğulları'nın Yeşil Vadi adlı bölge için verdikleri mücadeleyi konu almaktadır. İskenderiye Valisi Daver Bey'in, Leyla adında genç ve güzel bir kızı vardır. Her iki aile de Yeşil Vadi'ye sahip olabilmek için Leyla'yı gelin olarak almak isterler. Tellioğulları, evin hademesi Şaban'ı Kahire sarayının nüfuzlu kişilerinden Tosun Paşa'nın yerine geçirerek, Yeşil Vadi'ye ve Leyla'ya sahip olmak için fırsat yakalarlar. Ancak gerçek Tosun Paşa'nın ortaya çıkmasıyla işler planladıkları gibi gitmeyecektir.

Yaşadıkları yerin Valisi olan Daver Bey'in kızı evlilik çağlarında, zengin, kültürlü köşkte yaşayan bir hanımdır. Leyla Hanım'ın filmde bir annesi yoktur ancak onu daima koruyup kollayan, yanından hiç ayrılmayan bir dadısı vardır. Leyla Hanım'ın dadısı rolündeki Yasemin Esmegül'ün filmde dadılık dışında başka bir adı geçmez. Esmegül'ün, bu filmde de yine çok az sayıda sahnesi ve diyalogu vardır, film evrenine, kahraman gelişimine bir katkısı bulunmamaktadır. Dadının giyim tarzı filmin geçtiği dönem kıyafetleridir ve diğer kadın karakterler ile aynıdır. Köşkte, bahçede, hamamda kısacası Leyla Hanım neredeyse dadısı beraberindedir ve Leyla her şeyi ilk dadısıyla paylaşır. Ataerkil toplumlarda kadına biçilen rol olan annelik, burada dadının benimsediği rol haline gelmiş, Leyla Hanım'ın annesinin olmamasının yarattığı boşluğu doldurma görevini üstlenmiştir. Leyla'nın her zaman yanında olan ve ona çokça emek harcayan dadısı olmasına karşın, karar alma süreçlerinde yalnızca babası etkindir. Bu durum verdiği emeğe karşı dadının yabancılaşmasına neden olmaktadır.

Sonuç ve Değerlendirme

Kapitalizmin bir ürünü olarak Avrupa ülkelerinde yaygınlaşan kölecilik anlayışı Osmanlı'da da kendini göstermiştir. Ucuz iş gücü olarak görülen erkek, kadın ve çocuklar düzenin ihtiyaçları doğrultusunda insan ticaret ağları ile meta haline getirilmişlerdir. Köle ticaretinin yasaklanmasının ardından bu anlayış şekil değişikliğine uğrasa da ülkelerinden kopartılan insanların emeklerinden yararlanılmaya devam edilmiştir.

Yasemin Esmegül ve Dursune Şirin'in, *"İki Kafadar Deliler Pansiyonunda"* (1952), *"Hıçkırık"* (1953), *"Seher Yıldızı"* (1959), *"Abbas Yolcu"* (1959), *"Sevmek"* (1974), *"Süt Kardeşler"* (1976) ve *"Tosun Paşa"* (1976) film örnekleri ile Osmanlı dönemi ve sonrası Türk sinemasında Afro-Türk kadınların nasıl algılandığı ve temsil edildiği Marksist Feminist bağlamda yabancılaşma ekseninde incelenerek niteliksel analiz edilmiştir. İncelenen yedi filme bakıldığında, Afro-Türklerin oynadıkları karakterlerde belirli temsillerin ötesine geçemedikleri görülmektedir. Bu temsillerde dadılık, hizmetçilik rolleri siyahi kadına biçilen rollerden farklı değildir. Ayrıca, Afro-Türk oyunculara *"kömürlük, rengi bozuk karı, marsık karı"* gibi olumsuz ifadelerin kullanılması onlara ten renkleri üzerinden uygulanan ayrımcılığı göstermektedir.

| 1148 | Patriyarkal toplum içinde yaşadıkları durumlar komik ve bazen alaycı bir ifade ile verilmekte, aşağılanma ifadeleri doğal ve güldürü unsuru olarak sunulmaktadır. Irkçı olarak görülebilecek bu ifadeler, siyah insanları alt bir tür olarak algılamaya açık hale getirmektedir. Filmlerde özdeşleşim kurulmasına imkân verilmeyen Afro-Türk karakterlere verilen rollerle onlara karşı oluşturulan bakış

açısı normalleştirilmektedir. Gerek ten renginden dolayı aşağılama, gerekse hizmetçi kadın imgesi, siyahi kadınlara sinema filmlerinde uygulanan ırksal bakış açısının bir sonucudur.

Konaklarda yaşayan beyaz kadınların her işini yapan siyahi kadınlara sahip olmaları, bir statü göstergesi olmasının yanında, beyaz kadının üst konumunu da gözler önüne sermektedir. Osmanlı İmparatorluğu'nda Afrikalı siyahilerin zengin ailelerin hizmetinde çalışması sıkça rastlanılan bir durum olması sebebiyle bu karakterlerin tarihi gerçeklerden yola çıkılarak oluşturulduklarını ve aralarında bir paralellik olduğunu söylemek mümkündür. Zihinlerde canlanan dadı ve hizmetçi stereotipi sadece sinema aracılığıyla oluşturulmamış, Osmanlı'da ve sonrası dönemde sosyal hayatın ve ailenin bir parçası olarak romanlarda, tiyatrodada, televizyonda ve medyada temsil edilmiştir. Toplumdaki yaşam şekilleri ve yaşam yerleri; kimliklerinin ve üretim şekillerinin belirlenmesinde rol oynarken, sinemadaki temsilleri ise siyahi oyuncuların stereotipleşmesine sebep olmuştur. Siyahi oyuncular, nadiren korku, sıklıkla da komedi unsuru olarak karakterize edilmişlerdir.

Filmlerde görülen siyahi kadınların, nereden gelip nereye gittiği, köklerinin neresi olduğu konusunda bilgi verilmemektedir. Onların yaşamları, üzüntüleri veya yalnızlıkları hakkında detay sunulmamaktadır. Hizmetini yaptığı evin hanımına veya dadısı olduğu genç kıza üzüntülü anlarında teselli veren, onlara yoldaş olan, koruyup kollayan, azarlandığında ses çıkarmayan bir kadın karakter olmaktan öteye geçilmemektedir. Siyah kimlik olarak sinemada Afrikalı Türk oyuncular çoğunlukla filmlerde nesne konumunda yer almakta, olay örgüsüne katkı sunmanın aksine komedi unsuru için kullanılmaktadır.

Siyah kökenli Türk kadın oyuncular ile özdeşleşen Türk Sineması'nın ilk "Arap Bacı" karakterini canlandıran Dursune Şirin olmuş, ardından daha çok "Süt Kardeşler" ve "Tosun Paşa" filmlerindeki rolleriyle hafızalara kazınan Yasemin Esmergül "Arap Bacı" rolünü devralmıştır. Afro-Türlere oynadıkları filmlerde çoğunlukla dadı ve hizmetçi rollerinde yer verilmesi, Osmanlıdaki geçmişlerine paralel olarak Türk Sinemasının onlara bakış açısını da göstermektedir.

Marx'ın dört biçimini sunduğu yabancılaşma kavramı bu filmlerde Afro-Türk kadın oyuncuların rolleri üzerinden incelenmiştir. Arap Bacı, dadı, hizmetçi rolleriyle filmlerde yer alan Afro-Türk karakterlerin, ürettiği ürüne ve emek sürecine yabancılaştıkları görülmüştür. Hem üretim hem de emek sürecinde karar alma mekanizmalarında yer almamaları ayrıca; ürettikleri yemekleri uzaktan seyretmeleri yabancılaşma olarak değerlendirilmiştir. Marx'ın kendine yabancılaşma kategorisi de film içerisinde dikkat çekmektedir. Afro-Türk oyuncuların, gerek ten renkleri üzerinden aşağılamaya maruz kalmaları, gerekse ev içi üretimin yabancılaşmış mekân sunması, kendine yabancılaşma olarak değerlendirilmiştir. Siyahi kadının ten rengi üzerinden korku ve komedi malzemesi haline getirilmesi, beyaz insan karşısında diğer insanlardan ve toplumdaki yabancılaşmasına neden olmaktadır.

Etik Kurul İzni

Bu makale etik kurul izni gerektiren bir çalışma grubunda yer almamaktadır.

Katkı Oranı Beyanı

Yazarlar makaleye eşit oranda katkı sağlamış olduklarını beyan eder.

Çıkar Çatışması Beyanı

Makale yazarları aralarında herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan eder.

Destek ve Teşekkür Beyanı

Makaleyi önemli ölçüde geliştiren yorumları için Editör ve iki anonim hakeme teşekkür ederiz.



Kaynakça

- Afrikalılar Kültür Dayanışma ve Yardımlaşma Derneği. (2020a). *Afro Türk mü Dediniz?* <http://www.afroturc.org/afroturk-mu-dediniz>
- Afrikalılar Kültür Dayanışma ve Yardımlaşma Derneği. (2020b). *Dursune Şirin*. <http://www.afroturc.org/dursune-sirin>
- Afrikalılar Kültür Dayanışma ve Yardımlaşma Derneği. (2020c). *Yasemin Esmergül*. <http://www.afroturc.org/yasemin-esmergul>
- Akpınar, M. (2016). *Afro-Türklerde Kimlik: Temsiliyet, Gelenek ve Kolektif Bellek* [Ankara Üniversitesi]. Ankara.
- Arsel, İ. (1997). *Şeriat ve Kölelik*. Kaynak Yayınları.
- Bozzoli, B. (1983). Marxism, Feminism and South African studies. *Journal of Southern African Studies*, 9(2), 139-171. <http://www.jstor.org/stable/2636298>
- Clarke, C. S. (2017). Escaping the Master's House: Claudia Jones & The Black Marxist Feminist Tradition.
- Donovan, J. (2019). *Feminist Teori*. İletişim Yayınları.
- Eğilmez, E. (1976). *Süt Kardeşler* N. Ataman.
- Erdoğan, İ. (2012). *Pozitivist Metodoloji ve Ötesi: Araştırma Tasarımları, Niteliksel Ve İstatistiksel Yöntemler*. Erk Yayınları.
- Erdost, B. (Eds.). (2013). *Karl Marx: Yabancılaşma* (Çev. A. Kardam, K. Somer, S. Belli, A. Gelen, Y. Fincancı, A. Bilgi). Sol Yayınları.
- Evin, S. (1959). *Abbas yolcu* Kervan Film.
- Fuchs, C. (2015). *Dijital Emek ve Karl Marx* (Çev. S. Oğuz, T. E. Kalaycı). Notabene Yayınları.
- Göreç, E. (1974). *Sevmek* Sezer Film.
- Hellie, R. (2020). Slavery. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/topic/slavery-sociology>.
- Hercan, S. (1959). *Seher Yıldızı (Talihsiz Kız)* Erkoç Film.
- Howard, J. P. (1986). *Sex, Race, Social Class and Alienation* University of Massachusetts Amherst]. <https://scholarworks.umass.edu/theses/2104>
- SinemaTürk. (2021). <http://www.sinematurk.com>
- İnalçık, H. (2008). Osmanlı İmparatorluğu'nda Köle Emeği. In *Doğu-Batı Makaleler II*. Doğu Batı Yayınları.
- Marx, K. (2013). *1844 El Yazmaları* (Çev. M. Belge). Birikim Yayınları.
- Mitchell, J. (2006). *Kadınlar: En Uzun Devrim* (Çev. G. İnal). Agora Kitaplığı.
- Ollman, B. (2012). *Yabancılaşma: Marx'ın Kapitalist Toplumdaki İnsan Anlayışı* (Çev. A. Kars). Yordam Kitap.
- Olpak, M. (2013). Kronik: Osmanlı İmparatorluğu'nda Köle, Türkiye Cumhuriyeti'nde Evlatlık: Afro-Türkler. *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi Dergisi*, 68(1), 123-141.
- Özbay, F. (2012). Evlerde El Kızları: Cariyeler, Evlatlıklar, Gelinler. In *Leonore Davidoff, Feminist Tarih Yazımında Sınıf ve Cinsiyet*. İletişim Yayınları.

- Özbay, R. D. (2009). Osmanlı İmparatorluğu'nda Köle Emeğinin İstihdamı ve Mükâtebe Yöntemi. *Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 17(1), 148-163.
- Parlatır, İ. (1987). Osmanlı Sosyal Hayatından Köleliğin Kaldırılışı. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 31(1-2), 417-420.
- Robertson, S., & Dundes, L. (2017). Anger Matters: Black Female Student Alienation at Predominantly White Institutions. *Race and Pedagogy Journal: Teaching and Learning for Justice*, 2(2), 3.
- Şaul, M. (2015). Geçmişten bugüne Siyah Afrika'dan Türkiye'ye göçler: Kölelikten Küresel Girişimciliğe. M. M. Erdoğan & A. Kaya (Der.) *Türkiye'nin Göç Tarihi, 14. Yüzyıldan 21. Yüzyıla Türkiye'ye Göçler içinde* (s. 75-119). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Tibet, K. (1976). *Tosun Paşa* N. Ataman.
- Toledano, E. R. (1994). *Osmanlı Köle Ticareti, 1840-1890* (Çev. Y. H. Erdem). Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Tong, R. P. (2006). *Feminist Düşünce*. Gündoğan Yayınları.
- Türk Dil Kurumu. (2021). *Türk Dil Kurumu Sözlüğü*. <https://sozluk.gov.tr/>.
- Yılmaz, A. (1952). *İki Kafadar Deliler Pansiyonunda* Erman Kardeşler.
- Yılmaz, A. (1953). *Hıçkırık* Erman Film.

