

## TOZ BEZİ (2015, AHU ÖZTÜRK): KARŞILAŞMALAR, ÇATIŞMALAR, İŞ BİRLİKLERİ<sup>i</sup>

DUST CLOTH (2015, AHU ÖZTÜRK): ENCOUNTERS, CONFLICTS, COOPERATION

Zehra Nurdan ATALAY\*\*, Ebru THWAİTES DİKEN\*\*\*

### Öz

Bu makale yönetmenliğini Ahu Öztürk'ün yaptığı Toz Bezi (Ahu Öztürk, 2015) filmindeki ana karakterler Nesrin ve Hatun'un toplumsal cinsiyet, sınıf ve etnik kimlik üzerinden deneyimledikleri toplumsal eşitsizlikleri kesişimsellik perspektifinden incelemektedir. İstanbul'da göçmen, eş, kadın, Kürt, ve ev işçisi gibi çeşitli ötekilik hallerinin taşıyıcıları olan kadınların birbirleri, işverenleri ve eşleriyle karşılaşmaları, çatışmaları ve işbirlikleri analiz edilmektedir. Farklı ötekilik hallerinin taşıyıcıları olarak ekonomi, aile ve devlet gibi sistemlere uyumlanmak için gündelik yaşam stratejileri geliştiren kadınlar, bir yandan kurdukları iş birlikleri ve dayanışma ağları sayesinde iktidarların yönetimsellik aygıtlarından kaçmanın da yollarını ararlar. Makale yönetmenin bakışı ve ana karakterlerle kurduğu ilişkiyi de kesişimselliğin bir parçası olarak ele almaktadır. Yönetmenin karakterleri temsili ve hikâyeyi anlatım biçimi de kadın karakterlerle kurduğu iş birliğinin bir nişanesidir. Yönetmen bakışının da kesişimsellik analizinin, karşılaşmalar ve iş birliklerinin bir unsuru olarak değerlendirilmesi sosyolojik film okumaları, toplumsal cinsiyet çalışmaları ve feminist film analizi literatürüne özgün bir katkı sunmaktadır.

**Anahtar Kelime:** Kesişimsellik, Toplumsal Eşitsizlikler, Toplumsal Cinsiyet, Sınıf, Etnik Kimlik.

### Abstract

This article explores from the perspective of intersectionality how the feature film, Toz Bezi directed by Ahu Öztürk (2015) problematizes the social inequalities experienced by the main characters, Nesrin and Hatun, through gender, class and ethnic identity. It analyzes the encounters, conflicts and collaborations of female characters who are carriers of various states of 'otherness' such as migrants, wives, women, Kurds and domestic workers, with each other, with their employers and husbands. In order to adapt to the operational logic of systems such as the economy, family and the state, women develop daily life strategies; of survival. While at the same time however, they establish solidarity networks and seek lines of light to escape from the apparatuses of governmentality. The article treats the director's gaze towards the female characters as part of the intersectionality. The director's narration of the story and the (female) gaze are also a sign of her collaboration with the female characters. An analysis of the director's gaze as an element of intersectionality, encounters and collaborations makes a unique contribution to the literature on sociological film analysis, gender studies and feminist film analyses

**Keywords:** Intersectionality, Social Inequalities, Gender, Class, Ethnic Identity.

<sup>i</sup> Bu çalışma, 19-21 Eylül 2019 Tarihleri arasında Ankara'da düzenlenen IX. Ulusal Sosyoloji Kongresinde sunulan bildirinin genişletilmiş halidir.

\* Dr. Öğr. Üyesi, Bandırma Onyediy Eylül Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Sosyoloji Bölümü, natalay@bandirma.edu.tr, ORCID: 0000-0002-4145-8689

\*\* Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Bilgi Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, ebru.diken@bilgi.edu.tr, ORCID: 0000-0001-9293-7738

## GİRİŞ

Bu çalışmanın amacı, kesişimsellik kuramını hem teorik hem de yöntemsel olarak kullanarak yönetmen Ahu Öztürk'ün ilk uzun metraj filmi Toz Bezi'nin İstanbul'da ev işçisi olarak çalışan iki kadın karakteri Nesrin (Asiye Dinçsoy) ve Hatun'un (Nazan Kesal) gündelik hayat ile ilişkilerini, toplumsal cinsiyet, sosyal sınıf ve etnisite boyutlarıyla incelemektir. Film izlerken her ikisi de İstanbul'un gecekondu bölgelerinde yaşayan ve merkezi semtlerdeki evlere temizliğe giden iki Kürt kadınının hem özel hayatlarında hem iş hayatlarındaki deneyimlerine tanıklık edilmektedir. Kesişimsellik bu iki kadının işverenleri olan kadınlarla karşılaşmalarını, evlilikleri içinde konumlanışlarını, eşleriyle ve çocuklarıyla olan ilişkilerini ve son olarak birbirleriyle olan ilişkilerini kapsamaktadır.

Kişisel olanın politik olduğundan hareketle, filmin ana karakterlerinin deneyimlerini incelerken toplumsal eşitsizliklerin, toplumsal cinsiyet, sınıf ve etnisite boyutlarıyla farklı şekillerde kesiştiği görülmektedir. Her ikisi de göçmen olan ana karakterlerin kentteki gündelik deneyimleri de bu kesişimselliğin çerçevesini çizmektedir. Nesrin ve Hatun aynı anda kadın, azınlık, ev işçisi, eş olmak gibi farklı ötekilik hallerinin taşıyıcısı olan karakterlerdir. Filmin hikayesinde bu iki kadın gündelik hayatlarında sistemler (ekonomi, aile, devlet gibi) tarafından kendilerine dayatılan verili çerçevelere uyumlanmak için stratejiler geliştirmektedir. Bu karşılaşmalar sırasında kadınlar arasında var olan iktidar ilişkileri yeniden müzakere edilmekte ve kadınların sistemler içindeki sıkışmışlığını görmenin yanı sıra yönetimsellik aygıtlarından kaçabilecekleri yeni dayanışma ağları da örülmektedir.

Çalışmada, kadın karakterlerin karşılaşmaları, çatışmaları ve iş birliklerini incelerken; yönetmenin bakışına merkezi bir önem atfedilmektedir. Toz Bezi kendisi de Kürt ve orta sınıf, memur bir annenin kızı olan ve teyzesi gündelik ev işçisi olan bir yönetmen tarafından çekilmiştir. Bu bağlamda filmi kesişimsellik perspektifinden analiz ederken yönetmenin bakışı da bu analizin bir boyutunu oluşturmaktadır. Yönetmen kendisi ile yapılan bir söyleşide (Bantmag) film ile ilişkisini şu sözlerle ifade etmektedir:

Babam memurdu, biz başka bir şehirde yaşıyorduk, çocukken bir seferinde teyzemi ve diğer akrabalarımızı görmek için İstanbul'a gelmiştik. Teyzem beni temizliğe gittiği bir eve götürdü, o gün ilk defa öyle güzel bir ev gördüm. Ortada sezgisel bir duvar vardı. Aslında ev bizim gibiydi, kimse yoktu. Her şeyle oynayabilirdim, çocuğun odasındaydım ama oynamamam gerektiğini biliyordum. Bu, çocukluğu yoksullukla geçmiş birinin çok iyi bileceği bir duvardır. Ben orada teyzemin temizlikçi olduğunu anladım, annem bunu kimseye söylememen gerektiğini tembih ettiği için ben de söylememiş oldum. Tabii ki sonra lisede ve üniversitede sol tedarisattan geçtim, *Toz Bezi*'ni de çocukken bana devredilen bu utançtan utanmaktan yola çıkarak yazdım ve teyzeme ithaf ettim (Bantmag: 2016).

Bu sözlerden anlaşılacağı üzere, yönetmen hikâyeye ve karakterlere karşı mesafeli değildir, özdüşünümsel (Bourdieu, 2023) bir bakış açısına sahiptir. Filmin olay örgüsündeki bazı sahneler yönetmenin kendi çocukluğundan anımsadığı diyalogları içermektedir. Nitekim Ergeç de (2019, s.15) kadın yönetmenlerin kendilerinin toplumsal hayatta deneyimledikleri eşitsizliklerden dolayı özdüşünümsel olma ve kadın karakterlerle empati kurma potansiyeline işaret etmektedir.

Toz Bezi'nin birkaç nedenle bir feminist sinema örneğidir; film toplumsal örüntüyü kadın karakterlerin gözünden izleyiciye sunmaktadır. Nitekim karakterlerin gündelik karşılaşmalarında kameranın bakışı pek çok kez Nesrin ve Hatun'un bakışları ile çakışmaktadır. İzleyici hikâyeyi ana karakterlerin gözünden izlemektedir; kenti onların gözünden görmektedir. Yönetmen, izleyiciyi Nesrin ve Hatun ile empati kurmaya yönlendirmektedir. Kameranın özellikle Nesrin'in yüzüne odaklandığı yakın plan çekimlerde onunla duygusal bir ilişki kurar, onun duygulanımlarını izleyiciler kendisi yaşıyormuşcasına hissetmektedir.

Filmin sonunda ana karakterlerden biri olan Nesrin'in ortadan kaybolmasıyla, Hatun'un Nesrin'in kızı Asmin'i büyütme kararı vermektedir. Kamera, gecenin karanlığında Asmin'i kucaklayan ve İstanbul sokaklarında yürüyerek uzaklaşan Hatun'u takip etmektedir. Hatun'un jesti hem ahlaki hem de feminist bir jesttir. Sistemlerin rasyonalitesi içinde annelik kapitalizm ve patriyarkanın çıkarları doğrultusunda emek gücünü doğuran ve yeniden üreten bir olgu olarak yüceltilmektedir. Oysa sınıfsal ve etnik ayrıcalık konumuna sahip olmayan Hatun'un Asmin'e sahip çıkma jesti işlevselci ve enstrümental değildir. Yararcı bir tavır çerçevesinde anlaşılmamaktadır. Bauman'ın Postmodern Etik (2016) kitabında anlattığı gibi, bir kural setine, bir codex'e indirgenemeyecek, spontan ve anti-faydacı olabilen bir ahlakla özdeştir. Bu bağlamda sistemlerin dünyasına değil, gündelik hayata dair bir jesttir. Hayatta tutma arzusu barındırmaktadır. Bu bağlamda Hatun'u sistemlerin çerçevesinin dışında hareket edebilen, yeni bir olayı kurabilen bir özne olarak görmenin mümkün olduğu söylenebilmektedir. Hatun'un bu jesti, izleyiciyi ana akım sinemadaki kadın temsillerini sorgulamaya davet etmektedir. Bu anlamda, makalede çakışan toplumsal eşitsizlikleri kesişimsellik perspektifinden yorumlarken filmdeki gündelik hayat savunusunu da film analizinin bir boyutu olarak gözetmektedir. Film analizinde filmin temel anlatısı, karakterler arası ilişkiler, yönetmenin pozisyonu kesişimsellik üzerinden analiz edilmiştir. Bu analiz yöntemi (Hawkey ve Ussher, 2022), karakterlerin kimliklerinin bileşenleri, bunları nasıl dışa vurdukları kadar aynı zamanda içinde buldukları sosyal ilişkiler ağı içindeki eşitsizlikleri nasıl deneyimledikleri ve bu deneyimleri nasıl yansıttıkları sorularına da yanıt aramaktadır.

## 1. Sistemlere Karşı Gündelik Hayat

Gündelik hayat, sosyolojide hem toplumsallığın hem de bu toplumsallıkla ilişkiye giren bireylerin etkileşiminin ele alındığı araştırma alanlarından biridir. Sembolik etkileşimci okuldan itibaren bireyin etrafındakilerle etkileşimi, bireyin kimliği kadar toplumsallığın da inşasını mümkün kılmaktadır. Bireyin kimliğini, bireyin yapmak istedikleri ile etrafındaki insanların beklentileri arasındaki gerilim belirlemektedir (Goffman, 2014a). Bu gerilimin, ortaya çıkardığı etkileşimlerle benlik imal edilmiş olur ve performansla kurulmaktadır. Burada hem bireysel düzeye (rol) hem de yapısal elementlerin varlığına (norm) vurgulamaktadır (Esgin, 2018: s.22). Bu noktada, '(T)toplum kişileri kategorize etme araçlarını ve her bir kategorinin mensupları için sıradan ve doğal olduğu düşünülen nitelikler bütünü tesis eder' (Goffman, 2014b: s. 30). Bu kategorize etme araçları ötekilerle her karşılaşmada onları da kategorize etme imkânı tanımaktadır. Öteki hem kişinin kimliğini mümkün kılarken (Bauman, 2013) hem de grup içindeki farklılıkları 'öteki' ile olan mesafeye yapılan vurgu ile önemsizleştirmektedir (Barth, 1994). Kimliğin üretimi gündelik hayatta da sinemada da ötekine referansla yapılmaktadır. Feminist film kuramcısı Anneke Smelik (2008, s.1) sinemayı edilgenlik, bağımlılık ve duygusallık ile kodlanan dişilik, güç ve iktidar ile kodlanan erillik üzerine mitlerin (Barthes'in kullandığı anlamıyla) inşa edildiği kültürel bir pratik olarak tanımlamaktadır. Barthes'a göre mitler egemen ideolojiyi yeniden üretmeye yarayan, tarihsel ve toplumsal olanı doğalmış gibi temsil eden ve meşrulaştıran olgulardır (Fiske, 2014, s. 118).

Geleneksel anlatı sinemasında kadın mitini göstergebilim çerçevesinde anlamlandırmaya çalışan ilk feminist film kuramcısı Claire Johnston'dır (1973, 1979). Johnston'a göre (1973, 1979) kadın imgesi kadınların kendi varoluşlarına ve kendilerini anlamlandırma biçimlerine ilişkin bir anlam ifade etmemektedir. Erkeklerin gözündeki öteki olarak çeşitli anlamlar yüklenmektedir. Erkek egemen sembolik düzenin bir parçası; ataerkil kültürün kolektif tahayyülünün inşa ettiği bir imgeye indirgenmektedir. Ataerkil sembolik düzen kendisini "kadın öteki"ye referansla kurmaktadır (De Lauretis, 1984; Kaplan, 2000). Aynı zamanda kadın öteki ataerkil düzenin bir semptomudur. Semptom dekonstrüktivize olduğunda sembolik düzenin kendisi de dağılma riski ile karşı karşıya kalmaktadır. Tam da bu nedenle, geleneksel anlatı sineması kadın imgesini mitik bir figür olarak koruma eğilimindedir.

Geleneksel anlatı sinemasının anlatsal yapısını (narrative structure) ve kadın temsillerini bu bağlamda anlamlandırılmaktadır. Nitekim Molly Haskell (2016, s. 43, 287, 294) ana akım sinemada kadın imgesinin ya cinsellikten arındırılmış, kutsal, saygı duyulan figürler olarak (kutsal, fedakâr anne, bakire Meryem gibi), ya da öldürücü cazibeye sahip, kötücül ve toplum

düzenine tehdit teşkil eden figürler olarak temsil edildiğinin altını çizmektedir. Kadınların bu denli çerçeveli temsilleri toplumsal normlara uygun davranan kadın karakterlerin seyircinin gözünde yüceltilmesini, ataerkil düzene tehdit olarak algılanan kadın karakterlerin ise cezalandırılmasını beraberinde getirmektedir. Mary Ann Doane de (1991, s. 125) özellikle kara film türünde (film noir) kentli, modern femme fatale figürünün anne-kadın figürünün tam karşısı olarak eril korkuları yansıtacak şekilde inşa edildiğini belirtmektedir. Bu konuyu Türkiye sineması örneği temelinde tartışan Abisel (2005, s. 172–173) Yeşilçam filmlerinde kadınların iki uça; ya itaatkâr, uysal, fedakâr; ya da bağımsız, çatışmacı ve ben-merkezcil olarak tasvir edildiğini tespit etmektedir. Kadın figürü ya sembolik düzen içinde erkeklerin beklentilerine karşılık gelecek nitelikleri taşır, ya da sembolik düzeni yıkıcı bir figür olarak korkularının ifadesi olarak temsil edilmektedir. Yeşilçam’da da ideal kadın ve kötü kadın ayırımına gerek melodramlarda (Baş, 2019, s. 572), gerekse masalımsı anlatılar içeren filmlerde (Diken-Yücel, 2022) rastlanmaktadır.

Filmlerde kadın temsillerinin bahsedilen stereo tiplere hapsedilmesi Johnston’ın (2008, s. 283) sözleriyle “erkeği tarih içinde konumlandırırken, kadını tarih dışı ve süregelen, dolayısıyla değişmez bırakmıştır” (aktaran Yaşartürk, Aktaş 2023, s. 24). Böylece filmin öyküsünde kadın karakterler değişmemekte ve süregelen olduklarından, var olan bir durumu değiştirecek bir olayın (Badiou’nun kullandığı anlamıyla) öznesi konumuna gelememektedir. De Lauretis (1984, s. 58) de klasik anlatı sinemasında kadınları özne olarak konumlandırmayan bir anlatının hâkim olduğunu belirtmektedir. Feminist sinema için kadın temsillerini tarihsel bağlam içine yerleştirmek, kadınların sınıfsal konumlarından ve etnik kökenlerinden kaynaklı eşitsizlikleri de toplumsal cinsiyet eşitsizlikleri ile düşünmek ve temsil etmek önem kazanmaktadır. Bu nedenle Toz Bezi filminin iki ana karakterinin hikayesini yorumlamak için kesişimsellik kuramı verimli bir perspektif sunmaktadır. Farklı üç eşitsizlik türünün bir araya geldiğinde birbirlerini nasıl etkilediklerini incelemek, filmdeki kadın karakterlerin hikayelerini sadece tarihsel bağlama oturtmakla kalmayacak, aynı zamanda kadın karakterleri gündelik hayat içinde farklı, tekil ve biricik özneler olarak algılamamızı mümkün kılmaktadır.

Bu tartışmadan hareketle, geleneksel anlatı sinemasını mitler üreten, kodları olan bir göstergebilim sistemi olarak kavramsallaştırıldığında, Toz Bezi filmini ise bu sistemlerin dışında dışıl bir dil (Smelik, 2008) kurmaya ve alternatif imgeler üretmeye çalışan, gündelik hayata dair bir sinema olarak tanımlanabilmektedir. Feminist filmlerin amacı da Öztürk’e (2000: 86) göre kadınların gündelik yaşamlarını aktarabilmektir. Bu noktada sistemler ve gündelik hayatın operasyon mantıklarının farklılıklarının altını çizmek gerekmektedir.

Habermas'ın (1968) *İletişimsel Eylem Kuramı*'na göre modern toplumların temel çelişkisi hiyerarşik bir yapıya sahip olan "sistem"lerin "yaşam dünyası"ni kolonize etmesi ve ekonomi ve devlet bürokrasisi gibi sistemlerin farklı değer alanlarındaki sorunların çözümünde yararçı ve enstrümantal mantığı dayatmasıdır. Bu minvalde geleneksel anlatı sinemasını bir sistem olarak kavramsallaştırıldığında, yönetmen ve seyircinin kadın karakterlerle ayrı ayrı kurduğu bakış ilişkisi ve filmdeki erkek karakterlerin kadın karakterle kurduğu bakış ilişkisi hiyerarşik bir yapı içinde örgütlenmiştir. Kadın figürü ataerkil toplumsallık ve onun sembolik düzeni için ne anlam ifade ediyorsa (hem içeride hem dışarıda; hem vazgeçilmez, hem tehdit), gündelik yaşam da sistemlerin mantığı için aynı anlamı taşımaktadır. Gündelik hayatın çerçevesi sistemler tarafından çizilmekle birlikte özneler yönetimsellik aygıtlarından kaçış imkanları bulabilmektedir. Sistemlerin operasyon mantığı dikey iken, gündelik hayat alanının operasyon mantığı ise yataydır. Bir feminist sinema örneği olan *Toz Bezi*'nde de hayatı sistemler tarafından belirlenen kadınların gündelik hayatlarına, yaşam dünyalarına dikkat çekilmektedir. Kapitalizm ve ekonomi gibi sistemler kadınları dışarıda güvencesiz, düşük ücretli ev işçiliğine mahkûm kılarken, patriyarka ve aile gibi sistemler ise ev içindeki rol dağılımlarına ilişkin çerçeveyi çizmektedir. Film bu çerçeveler içinde kadınların gündelik hayatlarında nasıl ilişkiler kurduklarını, hangi kodlarla rekabet ettiklerini ve nasıl karşılaşmalar yaşadıklarını anlatmaktadır.

## 2. Kesişimsellik Perspektifinden Eşitsizlikleri Anlamlandırmak

Toplumsal ilişkilerde temel olarak üç tür eşitsizlik gözlemlenmektedir: sınıfsal eşitsizlik, etnik kimlik temelli eşitsizlikler ve toplumsal cinsiyet eşitsizliği. Toplumsal süreçlerde bu eşitsizlikler çakışmakta ve kentsel yaşam içinde mekânsal ayrışmalar, kent hakkını kullanma, emek piyasasında temel haklara erişim gibi farklı boyutlarıyla görünür olmaktadır. Mikro düzeyde kişisel ilişkiler, evlilik, annelik (ebeveynlik pratikleri) ve ev içindeki ilişkilerde ; mezo düzeyde ise mahalle ve grup gibi içerme ve dışlama pratikleri olan toplumsal gruplarda, makro düzeyde ise kentsel ayrışma ve göç pratikleri gibi olgularda gözlemlenmektedir.

Bu eşitsizlikleri anlamlandırmak için kullanılan kesişimsellik kavramı, tarihsel olarak Crenshaw tarafından (1994) siyahi kadınların hem ırk hem de kadın olmalarından dolayı karşılaştıkları eşitsizliklerin ne sadece ırk ne de sadece cinsiyetle açıklanamayacağından dolayı önerilmiştir. Bu nedenle, bu iki kategorinin nasıl kesiştiğini anlamak amacıyla kullanılmaktadır. Bir diğer katkısı ise grup kimliği içindeki farklılaşmayı anlaşılmasını sağlamasıdır. Bu saptamadan hareketle, toplumsal eşitsizliklerin, sadece farklılıklardan doğmadığını aksine bu farklılıkların hem toplumsal ilişkiler hem de bireysel deneyimlerin gerçekleştiği belirli tarihsel

ve mekânsal süreçlere de bakmak gerektiğini söylenebilmektedir (Anthias, 2001; Collins & Bilge, 2020, s. 25; Crenshaw, 1994). Bu açıdan tartışılan yalnızca toplumsal cinsiyet kategorisi de değildir. Aksine kavram, etnik kimlik, sınıf, milliyet, yaş, medeni durum ve yapabilme becerileri gibi insanların sosyal deneyimlerini belirleyen değişkenlerin tümünü içermektedir. Sosyal deneyimin bütün bu değişkenlerden nasıl etkilendiği ve bu süreçlerin birbiriyle nasıl etkileşime geçtiği de kimin bu durumda güçleneceğini ya da güçsüzleşeceğini de belirler hale gelmektedir (Ferree, 2009, s. 14). Dolayısıyla kesişimsellik, insanların gündelik hayattaki deneyimlerinin içerdiği karmaşıklığı anlama ve açıklama yönünde bir analitik (Collins & Bilge, 2020, s. 25) ve yöntemsel çerçeve (Hawkey ve Ussher, 2022) sunmaktadır. Dolayısıyla kadınlar arasındaki ilişkilerde değişen kimlikler, kesişimsellik üzerinden okunduğunda, “eşitsizliğin farklı boyutlarını anlamamızı sağlar ve bu boyutların ortaya çıkardığı baskı ile mücadele etmenin farklı yollarının geliştirme olanaklarını da mümkün kılar” (Grzanka, 2014, s. XV).

Crenshaw (1994, s. 94) kesişimselliğin getirdiği bakış açısının grup içindeki farklılıkları anlamamızı sağlarken kadınların yaşadığı sorunlara çözüm arayışında bu farklılığın dikkate alınması gerektiğinin altını çizmektedir. Kadınlar gündelik hayatlarında eşitsizliği hem sınıfın hem de ırk ve/veya etnisitenin ve de tabii toplumsal cinsiyetlerinin kesişimselliği içinde deneyimlemektedir. Ev içinde ve ev işleri etrafında şekillenen ilişkilere de bu perspektiften bakmak, kadınların yaşadığı deneyimin anlaşılmasını kolaylaştırmaktadır.

Kadınların, emek piyasalarına dahil olmaları ve ev dışında çalışmaya başlamaları, ev işleri konusundaki sorumlulukları azaltmamıştır. Özellikle Türkiye özelinde baktığımızda, kadınların ev içi sorumluluklarını devam ettirmeleri hem ekonomik olarak hem de politik olarak desteklenmiştir (Buğra & Özkan, 2014; Çakır, 2014). Eve ekmek getirmekle sorumlu erkek çalışan modelinin temel alınması, kadınların çalışma hayatındaki varlığını öteleyip önemsizleştirirken; kadınlara esas sorumluluk alanı olarak evi işaret etmektedir. Bu sorumluluk alanı hem ev içindeki yeniden üretime hem de bakım işlerine karşılık gelmektedir. Kadınların, ev işleri konusunda tek ve sorumlu özne olarak tanımlandığı ataerkil ilişkiler içinde hanedeki kadının çalışıyor olması bu işleri başka bir kadına devretmesiyle çözülmeye çalışılmaktadır.

Özbay (2015) ev işlerinin üst sınıf kadınlar (ve daha sonra orta sınıflar da bu talebe dahil olmuşlardır) için başka kadınlara devredilmesinin tarihini Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemlerinden 2000li yıllar Türkiye’sine kadar izini sürdüğü makalesinde, köle emeğinden, evlatlığa, gündelikçilerden göçmen ev işçilerine doğru değişime işaret etmektedir. Bu farklı kategoriler arasındaki değişim ve dönüşüm, ev içi emeğin kadının sorumluluğu olduğu meselesini değiştirmemiştir. Önceleri kölelere tevdi edilen ev işleri daha sonra evlatlık alınan



kızlara, kadınların emek piyasasına girmesi ve kırsaldan kente göçün yaygınlaşmasıyla birlikte gündelikçilere ve uluslararası göç dalgalarıyla birlikte ek olarak göçmenlere tevdi edilmeye başlanmıştır. Böylece ev işlerinin bir başka kadına yaptırılması/ devredilmesi de iki kadının ev işlerinin yapılması üzerinden karşı karşıya geldiği bir ilişkiye karşılık gelmektedir.

Bu karşılaşma üzerine Türkiye’de önemli çalışmalar mevcuttur (Bora, 2014; Kalaycıoğlu & Rittersberger-Tılıç, 2001; Özyeğin, 2003). Ev işlerinin diğer işlerden farklı olarak iki kadını kadınlara mahsus olduğu kabul edilen işler etrafında karşı karşıya getirirken, ev ve iş alanını birleştirmektedir. Formel işlerin tersine bu iş yapma biçimi “hayali akrabalığa” (Kalaycıoğlu & Rittersberger-Tılıç, 2001: s. 53), hukuki düzenlemelerden çok “güven” ilişkilerine dayalı olarak başlatılmakta ve sürdürülmektedir. Bu koşullar altında farklı sınıflardan iki kadın karşılaşırken (Özyeğin, 2003), sınıflar arasındaki farklılıkların dile getirilmediği ama performe edildiği (Bora, 2014) veya kurulan ya da kurulduğu düşünülen yakınlıklar üzerinden yumuşatıldığı ve kültürel normlar üzerinden yeniden inşa edildiği (Kalaycıoğlu & Rittersberger-Tılıç, 2001) ilişkilerden söz etmek mümkündür.

### 3. “Hayali Akrabalıklar”: Ev İşçisi Kadınlar ve Kadın İşverenleri

Evde, işveren konumundaki kadınlar ile evde çalışan kadınların karşılaşma anları, formel çalışma ilişkisinin yanı sıra farklı türden yakınlıklar da içermektedir. Nitekim filmde Hatun Nesrin’e “Ayten’in (Hatun’un işvereni, Serra Yılmaz) onu kızı gibi gördüğünü” söyler. Nesrin ile Aslı (Nesrin’in işvereni ve psikolog, (Didem İnselel) özel ilişkileri hakkında arkadaşça sohbet ederler. Her iki ilişkide de formel iş ilişkisinin dışında yakınlıklar kurulur. İki kadının kızıymış veya arkadaşlarmış gibi kurduğu yakınlıklarda taraflar eşit konumda değildir. Örneğin, Aslı Nesrin’e durumu ondan daha iyi değerlendirebileceği varsayımıyla eşi Cafer (Cefo) hakkında önerilerde bulunur, akıl verir, ancak bunun tersi mümkün olmaz. Aslı, Nesrin’e babasından yakınırken “babam hasta, yaşlı, huysuz” dediğinde, Nesrin “geçmiş olsun” demekle yetinir. Hatun işvereni ve komşusu ile Türk kahvesi içer ve onlara fal bakar, ancak bu onların daveti (“Sen de otur”) üzerine olur. Hatun kendi inisiyatifi ve zamanlaması dahilinde onlara kahve içmeyi teklif etmez. Kısaca yakınlıkların sınırını belirleyen, başlatan ve bitiren hiyerarşik ilişkide üst konumda olandır. Ayrıca bu yakınlıklar sömürüye dayalı kapitalist ilişkilerin üzerini örter. Çalışılan mekânın ev olması ve üst ve ast konumunda olanların kadın olması kamusal ve özel alanı bulanıklaştırır. Kamusal ve özel alanın bulanıklaşması, çalışan/gündelikçi ve işveren/ev sahibi arasındaki ilişkinin de sürekli mücadele ve müzakere alanına dönüşmesine yol açar (Bora, 2014). Bu da kadınlığın ev ve mahremiyet üzerinden yeniden inşa



edilmesine karşılık gelir. Hem işverenin hem de çalışanın kadınlık hali bu karşılaşma üzerinden yeniden okunur.

Bu yeniden okumaya yakından bakacak olursak, işveren kadınların çalışan kadınlar tarafından “yeterince kadın olmamakla” eleştirilmektedir (Bora, 2014) çünkü ev işlerini başkalarına yaptırmaktadırlar. Hatun ve Nesrin işveren kadınlar hakkında konuşurken “evini bok götürüyor” gibi ifadeler kullanırlar. İşveren kadın eğer çalışıyorlarsa mesleki başarıları takdir edilirken yaşam tarzları onaylanmamaktadır (Kalaycıoğlu & Rittersberger-Tılıç, 2001). Hatun, Burcu Hanım hakkında “kadını görsen ne orospuluklar yapıyor kocasına” der. Burada onaylamama aynı zamanda öykünme de içermektedir. Bora’ya (2014, s. 136) göre bu karşılaşmada orta sınıf kadınlar tarafından belirlenen “titiz ev hanımlığı” ile “merhametli kadınlık” normları her iki grup tarafından birbirlerine karşı kullanılmaktadır. Fakat burada asıl avantajlı konumda bulunanın orta sınıf kadınlar olduğu unutulmamalıdır, çünkü normları ve makbul yaşam tarzını belirleyenler onlardır.

Filmde Hatun ve Nesrin çalıştıkları evlerde işverenleri ile her karşılaşmalarında yukarıda tartıştığımız gibi hem ev işlerinin nasıl yapılması gerektiğine dair hem de hayatı yaşamaya dair çeşitli mücadele ve müzakere örnekleriyle karşılaşırız. Nesrin, Aslı’ya eşi Cefo’nun onu terk ettiğini söylediğinde Aslı Nesrin’e iş bulup hayatını düzene sokunca Cefo’yu unutacağını söyler ve ona bu konuda destek olma sözü verir. Bu konuşma, yapılan işin tıpkı yukarıda tartışıldığı üzere ‘bir iş’ olarak anlaşılmadığını ya da “yeterli” bir iş olarak değerlendirilmediğini göstermektedir. İki arasında yeni iş konusu açıldığında, Aslı ona beklemesini söyler. Fakat Nesrin’in karşılanması gereken acil ihtiyaçları (elektrik faturası, kira vb. gibi temel yaşam giderleri) vardır. Bekleyecek zamanı yoktur. Süreç uzayınca, Aslı; Nesrin’in ilkökul mezunu olmasının iş bulmak konusunda yeterli olmadığını belirtir. İşverenle çalışan arasındaki “sınıf farkı” eğitim üzerinden tıpkı Kalaycıoğlu ve-Rittersberger-Tılıç (2001) ve Bora’nın (2014) işaret ettiği gibi burada yüzeyle çıkmakta ve vurgulanmaktadır. Aslı’nın bir önceki konuşmalarında iş bulma konusunda “olanın nasıl oluyor” diyerek ümit vermesine karşın, bir sonraki görüşmelerinde ilkökul mezunu olarak bunun zor olduğunu söylemesi, izleyiciye Nesrin’in sorunlarını çok da önemsemediği, üzerine çok da düşünmeden konuştuğu izlenimini vermektedir.

Nesrin’in sigortalı iş bulmak konusundaki çabalarına film boyunca tanık olunmaktadır. Çeşitli iş yerlerinde iş başvurusu için form doldurur, sigortalı olması durumunda her işi öğrenmeye ve yapmaya isteklidir. Fakat bu çabalarından sonuç alamaz. Artık evine temizliğe gitmediği kadın ile ondan özür dilemek ve işini yeniden kazanmak için karşılaşmaya çalışır, bu kadına tekrar

gider. Karşılaştıklarında “abla (ki hemen hemen yakın yaşlarda olduğunu görürüz) sen beni yanlış anladın” der fakat kadın “neyi yanlış anlayacağım” deyip yapılmamış ve yalapşap yapılmış işleri sayınca, “çekmeceleri katladım, ortalığı topladım, zaten ev çok dağınıktı” diye yanıt verip, kendini savunmaya çalışınca kadın kafasını çevirir. Bu diyalog süresince, işveren ve çalışan arasında kadınlık normları üzerine bir müzakere olduğunu anlarız. “Çekmeceleri topladın da neden tozunu almıyorsun” diye yanıt verir ismini öğrenmediğimiz kadın işveren. “Yüz verince böyle oluyor, iyi niyetli değilsin” der ve Nesrin’den uzaklaşır. Nesrin son bir çare “Abla kocam gitti” deyince kadın “Nereye gitti? Terk mi etti?” deyip uzaklaşır. Nesrin’in “Abla bu sefer çok hızlı yapacağım bak” deyişi karşılık bulmaz, boşlukta kalır. Nesrin’in kadının apartman kapısını açıp içeri girene kadar arkasından bakışını izleyiciler de izlemektedir. Apartman kapısının Nesrin’e kapanması orta sınıf kadınlarla karşılaşmalarının sadece ev mekanlarıyla sınırlı olduğunu işaret eden bir göstergedir.

Filmin başında Hatun’u Ayten Hanım’ın evinde gördüğümüz sahnede; anahtarı ile kapıyı açıp giren Hatun, pencerenin başında istifini bozmadan oturan Ayten Hanım’la selamlaşmaktadır. Filmde genelde kendini özgüvenle ifade eden Hatun, bu evde daha çekiniktir. Ayten Hanım, Hatun’un gelini Ferda’nın (Gökçe Yanardağ) evine gitmesini istemediğinden günlerinin dolu olduğunu bildirmesini ister. Hatun’u Çerkes sanan komşusunun bu tavrına uzun uzun güler ve Hatun’un Çerkes’im demesine karşı, apartmana yeni taşınan ve saygılı komşu Ruken Hanım’ın Kürt olduğunu belirtir (“Diyarbakırlıymış. Hiç Kürt demeysin”). Onun hangi işleri ne zaman yapacağına dair direktifler verir, Türkçesini düzeltir (“vidon yerine bidon”). Bütün bu tavırlarında Ayten Hanım, tüm ilişkide son sözü söyleyen taraftır.

İkisinin ilişkisindeki kırılma, Hatun’un Ayten Hanım’la sürdürdüğü ilişkiye güvenerek gündeliğini seksen liradan yüz on liraya çıkarmak istemesiyle başlar. Ayten Hanım ise bu artış gerçekleşirse iki gün gelmesinin yeterli olacağını söyler. Her yere yüz on’a gittiğini söyleyen Hatun’a cevabı “burası her yerle bir mi?” olur. Bu yanıt Hatun’u şaşırtır çünkü kendisi ile Ayten Hanım arasında kurduğu hayali akrabalık yerle bir olur. Ayten hanımın bu parayı ondan esirgemeyeceğini düşünmüştür. Bu konuyla ilgili Nesrin’le konuşurken, Nesrin “Ayten beni kızı gibi görüyor, evi bana bırakır diyordun. Zam bile yapmadı” diyerek Hatun’un beklentilerinin ne kadar gerçek dışı olduğunu altını çizmektedir. Ev alma hayali için daha fazla para kazanmak amacıyla Hatun başta gitmesini Ayten Hanım’ın istemediği gelin Ferda’nın evine gider.

Ferda “Eee ne oldu, hani senin günlerin doluydu?” diyerek kinayeli bir şekilde sorar. Hatun ise Ayten Hanım’a iki gün gideceğini ve günlerinin boşaldığını söylerken, Ayten Hanım’ın istediği

zammı gerçekleştirmediğini ve günlerini azalttığını ve bunun onu kırdığını söyler. Durumu anlatır ve Ferda; Ayten Hanım'ın parasının çok kıymetli olduğunu söyler. Devamında “biliyorsun ki bizde pek anlayamayız onunla” deyip sofrada ona servis açar. Bu hareket Hatun'u sevindirir, Ferda “ama zaten sen biliyorsun bizim anlayamadığımızı” der. Hatun afallar, “yok bilmirim” der. Bu cevap Ferda'yı tatmin etmez. Üsteler. Hatun “ara ara söylenir de...” diyerek geçiştirmeye çalışır. Gelin ısrar eder. Hatun söyleyeceklerini ertelemenin çeşitli yollarını denerken, masadaki Ferda'ya ait telefon çalar. Gelin “anneciğim, kalp kalbe karşıymış” diye telefonu açar ve “kim var yanımda bil bakalım” diye sorar. “Senin Hatun bende” diye konuşma devam ederken, elinde telefonuyla gelin kadrajdan uzaklaşmıştır. Masada şaşkın, yediği kiraz boğazına dizilmiş Hatun'la karşı karşıya kalırız. Konuşma devam ederken Hatun masadan kalkar, balkonda konuşan Ferda'ya bakar, sonra da kapıyı kapatıp, uzaklaşır. Ayten Hanım'la kurduğu hayali akrabalık yıkılırken, ilişkileri iyi olmayan kayınvalide-gelin arasındaki akrabalık performatif olarak yeniden kurulmaktadır.

Yukarıda tartıştığımız sahneler, filmde iş veren ve çalışan kadınlar arasında kadınlık hallerinin karşılaşmalar üzerinden nasıl inşa edildiğini göstermektedir. İşverenler ve çalışanlar arasında kurulan hayali akrabalık ilişkileri işverenler lehine işlemektedir. Çalışan kadınlar ise hem biçim olarak hem içerik olarak muğlak ilişkiler bütününe dengede tutmaya çalışan taraf olmaktadır. Hem yeterince profesyonel olmaları, işi aksatmamaları, hem de yeterince aileden olup evi sahiplenmeleri, kendilerininmiş gibi temizlemeleri, para hesabı yapmamaları beklenmektedir. Uymaları gereken normlar ve roller (Goffman, 2014a), çalışan tarafından belirlenmektedir.

Yine de bu ilişkide Hatun ve Nesrin farklı uyum sağlama stratejileri geliştirmektedir. Bu uyum sağlama stratejilerini de kesişimsellik bağlamında okumak mümkündür. İki karakter de anne, eş, ev işçisi ve Kürt olmaları bakımından benzemektedir. Ortak ötekilik hallerine karşı, içinde yaşadıkları topluma uyum sağlama, aidiyet geliştirme stratejileri farklılaşmaktadır. Örneğin, Hatun işvereni olan kadının arkadaşı ona “Çerkez misin?” diye sorar ve bir iş görüşmesinde Kars'ta yaşayan Çerkezlerden olduğunu söyleyerek bu kimliği benimsemektedir. Böylece ev işçisi olarak hala işveren için sınıfsal ötekidir; ancak Kürt olarak öteki kimliğini reddetmiştir. Siyasi olarak daha kabul edilebilir olan Çerkez olmak işini kolaylaştırmaktadır.

Nesrin ise Kürt kimliğini dil üzerinden açığa vurmaktadır. Filmde Nesrin'in Kürtçe konuştuğu sahnelerde alt yazı yoktur. Zira ötekileştirilmesine karşılık Kürt kimliğini daha da vurgulanmaktadır. Aynı anda, Kürtçe konuştuğu için Türk kadın seyirci onun gerçekte tam olarak ne hissettiğine vakıf olamamaktadır. Filmde Kürtçe ses Nesrin'in yabancılığını hem etrafının hem seyircinin gözünde katmerleştiren bir işlev görmektedir. Film Hatun ve Nesrin'in

patriyarkal toplumsal düzenin sürmesinde nasıl işlevsel olduğunu, toplumsal cinsiyet rollerini nasıl benimsediklerini ve kuşaktan kuşağa aktardıklarını anlatmaktadır.

Yönetmen filmi çekerken amaçlarından birinin kadın seyircinin içinde buldukları sömürü ilişkilerini fark etmelerini amaçlamıştır. Yönetmenin kadın seyirci ile kadın karakterler arasında bir özdeşleşme (identification) ilişkisi üzerinden empati kurmaya yönelik bir anlatı kurmaktadır. Kadın seyirci, toplumsal cinsiyet, sınıf ve etnisitenin kesişimselliği (intersectionality) gözetilerek inşa edilen kadın karakterler ile angaje olurken, kendisinin işveren veya ev işçisi olduğu durumları hafızasından geriye çağırmıştır. Seyirci ve karakterler arasındaki bu özdeşleşme mekanizmaları, seyircinin toplumsal eşitsizlikler meselesine öz-düşünümsel bir bakış geliştirmesini olanaklı kılmaktadır.

#### **4. Hatun ve Nesrin: Bacı, Komşu ve Arkadaş**

Filmde kesişimselliği ilk bakışta ev içi/iş yerinde emek sömürüsüne ilişkin olarak tartışmak mümkündür. Hatun ve Nesrin karakterlerinin evde ve çalıştıkları iş yerlerinde sigortasız ve güvencesiz çalıştıkları ve emek sömürüsüne maruz kaldıkları gözlemlenmektedir. Karakterler aynı zamanda etnik kökenlerinden dolayı dışlanıp ve ötekileştirilmektedir. Evdeki iş bölümü geleneksel toplumsal cinsiyet rolleri uyarınca düzenlenmektedir. Bir farkla, göç ettikleri kentte kadınlardan hem dışarıda çalışıp para kazanmaları hem ev işlerini yapmaları hem de eşlerinin cinsel beklentilerini karşılama beklenmektedir. Hatun'un eşi su akıtan musluğun tamirini bile Hatun'un yapmasını beklemektedir. Hatun'un oğlu okulun para istediğini söyleyince "anandan iste, bende para pul yok" der. Ev içi kadın sömürüsü sürdürülmekle birlikte, geleneksel örüntüde erkeklerin sorumluluğu addedilen evin, kadının ve çocukların ihtiyaçlarını karşılama görevi askıya alınmıştır. Bu bağlamda çifte sömürü mekanizması işlemektedir. Şero Hatun'a ocağı yakanın, bulaşığı yıkayanın, insanların ağız kokusunu çekenin kendisi olduğunu söylemektedir. "Siz keyfinize bakın, balkonda çay kahve için" diyerek kadınların ev içi ve ev dışı emeğini görmezden gelmektedir. Nesrin'in eşi Cafer ise Nesrin'in "ya bir iş bul ya eve bir daha gelme" çıkışına karşılık olarak evi terk eder. Nesrin, kızı Asmin'e tek başına bakmak zorunda kalır. Cafer de geleneksel örüntüde verili alınan erkeğin eve bakması talebini dile getirmediği için terk etmiştir.

Filmde Hatun ve Nesrin menkul kadınlık hali üzerine sadece işverenleriyle değil, kendi aralarında da zaman zaman çatışırlar. Eşleriyle ve işverenleriyle ilgili dertlerini paylaşırlar. Aynı işi yaptıkları için benzer bir kaderi paylaştıkları izlenimini ediniriz. Ancak Hatun, haftalardır bir lavaboyu tamir etmeyen ve evdeki işlere katkıda bulunmayan bir eşi olsa da, salt başında bir erkek olması üzerinden zaman zaman Nesrin'e üstünlük taslar. "Erkeğin gölgesinin

bile yeterli” olduğunu söyleyerek Nesrin’in yoksunluğunu vurgular. Hatun, Nesrin’in kocası Cefo’nun ortadan kaybolmasının suçunu Nesrin’e yükler (“adamı kovdun”). Nesrin’in meşru olan “iş bulmasını istedim” talebi havada asılı kalır (“iş bulmadan gelme” dedim). Benzer şekilde Hatun temizliğe gittiği evlerden birinde erkeğin eşini aldatmasının suçunu kadının yeterince kadın olmamasına bağlar. Hatun’a göre ‘erkeği elinde tutmak’ kadınlık meziyetlerinden addedilir. Evin erkeğini anlattığı sahne bize Hatun’un kocasıyla olan ilişkisine dair de ip uçları sunmaktadır. Nesrin, Hatun’a kendine ait bir sigortası olmadığını ve bu nedenle kocasına bağımlı olduğunu hatırlattığında ise Hatun “benden iyisini bulamaz” diyerek kendi kadınlığını ön plana çıkarır (“yaptığım yenilir, dikiğim giyilir”). Nesrin’in kendi kadınlığına dair algısı geleneksel örüntüden beslenir; terkedildiği için kendini suçlar ve Hatun’a “ben kadın olamadım” der. Bir sahnede yağmurlu bir günde Nesrin’i pencereden Şero’nun (Mehmet Özgür) koluna girmiş yürüyen Hatun’un arkasından bakarken görürüz. Hatun’un Şero’nun koluna girmesi ve ondan destek alarak yürümesinin gündelik hayatta bir karşılığı olmasa bile, Nesrin’in gözünde Hatun’u bir erkeğin dayanağına sahip bir kadın olarak konumlandırır ve kendini eksik hissetmesine neden olur.

Aynı zamanda Nesrin, Hatun’a Şero’nun yine de Cafer gibi olmadığını, en azından onu terk etmediğini, “ben senin ettiğini etsem” diyerek Hatun’a neredeyse katlandığını ima eder. Bunun üzerine sinirlenen Hatun “sen al Şero’yu Nesrin” diyerek Nesrin’i küstürür. Onunla bir süre konuşmalarına rağmen kızı Asmin’i “sen gel benimle, hadi benim güzel kızım” diyerek Nesrin’in onayını almadan kendi evine ve semt pazarına götürür.

Hatun ve Nesrin arasındaki hiyerarşi görsel olarak evlerinin konumu ve komşuluk ilişkilerinin niteliği ile de vurgulanır. Üst katta Hatun ve ailesi, alt katta ise Nesrin ve kızı oturur. Nesrin’i ve kızını Hatunların evinde yemek yerken izlemekteyiz. Hatun’un evinde Şero’yu koltukta ayaklarını uzatmış otururken ya da yemek sofrasında görmekteyiz. Oğlu ise evdeki olaylara kayıtsız kalmaktadır. Nesrin’in bir şeye ihtiyacı olduğunda kamera onu kapıyı açıp, üst kata dik merdivenlerden tırmanırken çekmektedir. Ev sahibi Nesrin’den gecikmiş iki aylık kirayı istediğinde Nesrin aralarındaki tartışmaya ve uğradığı hakarete rağmen merdivenleri çıkar ve Hatun’dan borç ister. Hatun biraz birikmiş parası olmasına rağmen “para yok, parayla Moda’dan ev alacağım” diyerek Nesrin’i geri çevirir. Nesrin “Biz oraya ancak temizliğe gideriz” diyerek Hatun’la kendisinin benzer konumlarda olduğunu vurgular ve Hatun’un kurmaya çalıştığı iktidar ilişkisini reddeder.

Hatun sonradan Nesrin’in evine gidip Nesrin’e borç vermeyi teklif etse ve tavrını “Şero’nun götü iş tutmuyor” diyerek mazur göstermeye çalışsa bile, ağlayan Nesrin’i hassas olmakla

suçlar. “Hassas, gel beni as” diye kafiye yaparak neredeyse Nesrin’in üzgün olmasını alaycı bir ifadeyle eleştirir. Bir başka sahnede Asmin’in Nesrin’in pişirdiği bir yemeği “Hatun teyzeminki gibi yapsana” demesi Nesrin’in bir anne olarak da yetersizlik duygusunu pekiştirir. Nitekim Hatun’un Asmin’i semt pazarına götürürken onları takip eden ve arkalarından bakan Nesrin, kendisini kızı da dahil, kimsenin öncelemediğini düşündüğünden olsa gerek, ortadan kaybolur. Hatun gündeliğe gittiği evlere Asmin’i de götürmeye başlar. Birkaç hafta böyle geçer. Amcasının Asmin’i alması ve köye teyzesine götüreceğini söylemesi üzerine “Nesrin bacımdı, Asmin elimde büyüdü. Ben de Kürdüm. Asmin’e gözüm gibi bakarım, bende kalsın” diyerek Asmin’e sahip çıkar. Benzer konumlarda olan arkadaşlar ve komşu olarak kimi zaman dert paylaşan, kimi zaman da rekabet eden Nesrin ve Hatun arasındaki iktidar ilişkisi, Nesrin’in ortadan kaybolmasıyla son bulmuş ve Hatun bacım dediği Nesrin’e kardeşlik görevini yapmayı borç bilmiştir. Asmin’in bir kız çocuğu olması da semboliktir. Sahip çıkılan bir kız çocuğu olarak kadın dayanışmasının uç noktasıdır.

##### **5. Kesişimselliğin Bir Boyutu Olarak Yönetmen Bakışı**

Feminist film kuramcısı Laura Mulvey (1997, s. 46) hiyerarşik olarak örgütlenen klasik anlatı sinemasında üç tür bakıştan söz etmektedir: kameranın bakışı, izleyicinin bakışı ve karakterlerin birbirlerine bakışı. Kameranın bakışı ve erkek olduğu varsayılan seyirci için kadın karakter bakışın öznesi değil, nesnesidir. Yönetmenler seyircinin bakışını filmdeki erkek karakterin bakışı ile özdeşleştirecek şekilde yönlendirmektedir. Erkek seyirci bakışın sahibi konumuna gelirken ekrandaki kadın karakter ise seyirlik bir nesneye, erkek seyirciye skopofilik haz veren bir imgeye indirgenmektedir. Bu nedenle Mulvey’e göre feminist sinemanın öncelikli amacı bu haz mekanizmasını bozmaktır. 1970’lerden günümüze dek feminist film kuramı her üç düzlemde de temsilin gücünü elinde tutan erkek ve edilgen kadın ikiliğini bozacak anlatısal ve estetik seçimlerin arayışında olmuştur. Kadın karakterlerin verili toplumsal cinsiyet rollerinin dışında temsili, kendi hikayelerini anlatabilmeleri, arzularını ifade edebilmeleri ve yönetimsel aygıtlardan kaçış stratejileri oluşturabilmeleri feminist sinemanın temel politik problemlerini oluşturmaktadır.

Bu üç bakıştan ilki yönetmenin bakışıdır. Feminist sinema literatüründe kadın yönetmenin bakışının temsillerde ve anlatıda fark yaratıp yaratmadığı tartışma konusudur. Bu noktada Yaşartürk (2010, s. 111) Knott ve Silverstein’in tartışmalarına referans vererek “kadın olmak” ve “kadın yönetmen olmak” ayrımına dikkat çeker. Yaşartürk’ün söylediği üzere, Jane Campion’ın Piyano (The Piano, 1993) filmi veya Sofia Coppola’nın Bir Konuşabilse (Lost in Translation, 2004) filmi Oscar alamazken, Kathryn Bigelow The Hurt Locker filmi ile Oscar

alan ilk kadın yönetmen olmuştur. Oysa Hurt Locker izleyiciyi Irak'ta savaşan askerlerin milliyetçi refleksleri ile empati kurmaya yönlendiren, militarist ideolojiyi pekiştiren bir filmidir (age: 111). Filmin bir kadın yönetmen tarafından çekilmiş olması kadınların deneyimlediği eşitsizliklere karşı pozisyon aldığı veya eril bakış ile bakmadığı anlamına gelmez. Yönetmen bakışı açısından biyolojik cinsiyet ile toplumsal cinsiyet kavramlarının farkı burada önem arz eder. Biyolojik olarak kadın doğan bir yönetmenin hikâyeyi dişil bakış perspektifinden anlatacağını varsayılmamaktadır.

Literatürde dişil bakış kavramı Mulvey'in eril bakış kavramının tam zıddı olarak tartışılır. Erika Balsom, Iris Brey'in (2020) bir filmin dişil bakış ile çekildiğini söyleyebilmek için sıraladığı kriterleri açıklar: “anlatı düzeyinde baş karakterin kadın olması, hikayenin onun perspektifinden anlatılması ve ataerkil sembolik düzene eleştirel bir bakışı olması; biçimsel düzeyde ise estetiği izleyiciyi kadın karakter ile empati kurmaya yönlendirmesi, kadın bedenlerinin erotize edilmesinin patriyarkal bir bilinçdışı kaynaklı bir eylem değil, bilinçli bir seçim olması, ve son olarak izleyicinin skopofilik bir seyir hazzına sahip olmaması”. Brey'in sıraladığı kriterleri genel bir çerçeve olarak kabul edersek Toz Bezi filminde yönetmenin bakışı dişil bakışın özelliklerini taşır.

Özetle, yukarıda da bahsedildiği üzere, filmdeki karakterlerin deneyimlediği etnik, sınıfsal ve cinsiyet temelli ayrımcılıkları deneyimlemiş olması yönetmenin bakışına yansır ve yönetmen bakışı da kesişimselliğin bir boyutu haline gelir. Bir parantez açarak, yönetmen filmin analiz ettiğimiz unsurlarının ayrılmaz parçası olmaktadır. Filmin görsel dilini belirleyen görüntü yönetmeninin de katkısından bahsetmek gerekir. Zira görsel öğeleri hikâyeyi destekleyecek şekilde kurgulayan görüntü yönetmeni de yönetmen ile çalışarak filmin mizansenini kurar. Toz Bezi'nin görüntü yönetmeni Türkiye'nin az sayıda kadın görüntü yönetmenlerinden olan Meryem Yavuz'dur. Film karakterlerinin duygu ve düşüncelerinin yansıtılmasında, izleyicinin seyir deneyiminin kadın karakterlerle empati kuracak biçimde kurgulanmasında Ahu Öztürk kadar Meryem Yavuz'un da rolünü kayda geçmek gerekir.

Meryem Yavuz'un kullandığı çekim ölçekleri ve ışık tercihleri karakterlerin içinde yaşadığı görsel dünyayı anlamlandırmaktadır. Örneğin, Nesrin ve Hatun karakterlerinin birlikte balkonda çay içtikleri, fasulye kırdıkları, dertleştikleri sahneler yakın plan çekilirken, oturdukları semtten temizliğe gittikleri evlerin bulunduğu semtlere yaptıkları yolculuklar ise uzun plan çekilmiştir. Sinematografik olarak yakın plan çekim tekniği seyircinin dikkatini karakterlerin duygu durumlarına yoğunlaştırırken, seyircinin Nesrin ve Hatun arasındaki ilişkiye daha yakından tanık olmasını sağlamaktadır. Uzak plan çekimler ise geniş bir kent



alanını uzaktan göstererek, karakterlerin kendi evlerinden çalıştıkları evlere yolculuklarında kentsel yaşamla ilişkisizliklerini vurgulamaktadır. Nesrin ve Hatun'un kentsel yaşamla ilişkileri kendi oturdukları mahalle ile sınırlı kalmaktadır.

Filmin ışık tasarımına bakıldığında, Meryem Yavuz'un göçmen kadınların yaşadıkları evlerdeki görüntülerde daha düşük bir aydınlatma kullanıldığı ve kasvetli bir ortam yaratıldığı görülmektedir. Buna karşın karakterlerin çalıştıkları evler ise daha güçlü bir ışıkla aydınlatılmıştır. Nesrin ve Hatun ile yanlarında çalıştıkları kadınların yaşam deneyimleri arasındaki kontrast, filmin ışık tasarımı ile desteklenmiştir. Bu örneklerde görüleceği üzere, filmdeki sinematografik anlatım öğeleri filmin hikayesi ile örtüşmekte ve onu desteklemektedir.

### **SONUÇ: KARŞILAŞMALAR, ÇATIŞMALAR VE İŞ BİRLİKLERİ**

Çalışmada, Toz Bezi filminde anne, eş, azınlık, kadın olarak temsil edilen karakterlerin gündelik hayatlarında deneyimledikleri toplumsal eşitsizlikler sınıf, etnisite ve toplumsal cinsiyet açılarından incelenmiştir. Farklı türden eşitsizliklerin birbirini etkilemesi ve çakışması kesişimsel bir perspektiften ele alınmış; bu çakışmalar karşısında kadınların ev içinde ve ev dışında geliştirdikleri stratejiler açıklanmıştır. Nesrin ve Hatun ekonomi, devlet ve ataerkillik gibi sistemlerin çerçevesinde göç ettikleri kentte var olmaya çalışmaktadır. Bu çerçevede Nesrin güvenceli bir iş arar ve başarılı olamaz. Hatun para biriktirip ev almak ister ancak O da muradına eremez. Ev içi sömürüye karşı çıkmaya çalışırlar ancak sonuç alamazlar. Hatun sonunda bozuk lavaboyu kendi tamir etmeye çalışır. Nesrin'in kocasından iş bulması talebi yerine getirilmediği gibi kocası terk edip, kayıplara karışır.

Kadınların toplumsal konumlarını anlamak için farklı eşitsizlikleri göz önünde bulundurulması gerektiğinin altını çizen kesişimsellik perspektifinden bakıldığında filmdeki karakterler arasında hem bu eşitsizliklerin nasıl deneyimlendiği hem de bu eşitsizlikler karşısındaki davranışların farklılaştığı görülmektedir. Bu açıdan üç farklı karşılaşma anından bahsetmek mümkündür. Bu karşılaşma anları hem iş birliği hem de çatışma içermektedir. Bu anlar, birincisi işveren ve çalışan pozisyonundaki karşılaşmalar, ikincisi iki ana karakter Nesrin ve Hatun arasındaki karşılaşmalar, üçüncüsü ise yönetmen ve kadın karakter arasındaki karşılaşmalar olarak sınıflandırılabilir. Birinci duruma örnek olarak, Nesrin ve işvereni sınıfsal olarak çatışan konumlardadır. Ancak kadın olarak her ikisi de patriyarkal uzlaşımın ötekisi oldukları için kısa süreli iş birliklerinden de söz edilebilmektedir. Örneğin, işvereni Nesrin'e sigortalı, güvenceli bir iş arama sözü verir. Ancak Nesrin'i çok da fazla umursamadığı için sözünü çabuk unutmaktadır.

İkincisi Nesrin ve Hatun'un ilişkisinde gözlemlenebilen bir iş birliği ve çatışmanın bir aradılığıdır. Hatun, kendisini Nesrin'e göre daha ayrıcalıklı hisseder. Bunun sebebi Nesrin'in bekar anne olması, kocasının onu terk etmiş olması, ekonomik olarak büyük zorluk içinde yaşamasıdır. İçselleştirilmiş ataerkillik Hatun'un Nesrin'i küçük görmesini beraberinde getirir, kadınlar arası bir hiyerarşiye yol açmaktadır. Hatun "Ben akıl küpüyüm" derken bu hiyerarşinin altını çizmektedir. Öte yandan Hatun Nesrin'e destek olmaktadır. Hatta Nesrin'in sosyalleştiği tek kadın Hatun'dur. Bir sahnede Nesrin ve Hatun'u masada ortak bir kaderi paylaştıkları, yan yana durdukları bir film karesinde görülmektedir. Bazı sahnelerde ise Nesrin ve Hatun arasındaki hiyerarşik ilişki görsel bir dile de tercüme edilmiştir.

Sonuncusu ise yönetmen Ahu Öztürk ile kadın oyuncular arasındadır. Filmin hikayesi kadınlar tarafından anlatılmaktadır. Filmde, erkekler de kadınların gözünden görülmektedir. İlk sahnelerden birinde Hatun lavabonun tamirinden bahsederken kamera Hatun'un kocasını seyirciye Hatun'un gözünden göstermektedir. Bu kamera açısı Ahu Öztürk ile kadın oyuncuların arasındaki iş birliğinin sonucu olarak okunabilir. Geleneksel anlatı sinemasında ekrandaki kadın erkeğin bakışı dolayısıyla nesneleştirilirken, bir feminist sinema örneği olan bu filmde bakışın sahibi kadınlar olmaktadır. Bu filmi kadın seyirci için özellikle ilginç kılmaktadır. Yukarıda da bahsedildiği üzere, kadın seyircinin kadın oyuncularla özdeşleşme yaşamasına olanak tanırken, feminist sinema yönetmen, karakter, seyirci arasındaki iş birliklerini de güçlendirmektedir.

**KAYNAKÇA**

- Abisel, N. (2005). *Türk sineması üzerine yazılar*. İmge Kitabevi.
- Anthias, F. (2001). The concept of ‘social division’ and theorizing social stratification: looking at ethnicity and class. *Sociology*, 35(4): 835-854.
- Balsom, E. (2020). In search of the female gaze. <https://cinema-scope.com/features/in-search-of-the-female-gaze/> (erişim 29.08.2023).
- Bantmag. (2016). [https://bantmag.com/dergi/no-49/kadinlar-uzerinden-sinifsal-karsilasma-alani-ahu-ozturkle-toz-bezi-uzerine/%22%20/t%20%22\\_blank%22/](https://bantmag.com/dergi/no-49/kadinlar-uzerinden-sinifsal-karsilasma-alani-ahu-ozturkle-toz-bezi-uzerine/%22%20/t%20%22_blank%22/) (erişim tarihi: 28.08.2023).
- Barth, F. (1994). ‘*Enduring and emerging issues in the analysis of ethnicity*’, İçinde H. Vermeluen ve C. Govers (Der.), *The anthropology of ethnicity: “beyond ethnic groups and boundaries”*. (ss. 11-32). Het Spinhuis.
- Baş, E. (2019). Türk melodram filmlerinde ideal / kötü kadın imgesi: bir demet menekşe film örneği. *Journal of International Social Research*. 12 (65): 568-57
- Bauman, Z. (2016). *Postmodern Etik*. (Çev. A. Türker). Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2014). *Sosyolojik düşünmek*. (Çev. A. Yılmaz). Ayrıntı Yayınları. IX. Baskı.
- Bora, A. (2014). *Kadınların sınıfı: ücretli ev emeği ve kadın öznelliğinin inşası*. İletişim Yayınları.
- Bourdieu, P & Wacquant, L. (2023). *Düşünümsel bir sosyolojiye davet*. İletişim Yayınları. II. Baskı.
- Buğra, A.&-Özkan, Y. (2014). ‘*Türkiye’nin ekonomik kalkınma sürecinde modernleşme, dini muhafazakarlık ve kadın istihdamı*’. İçinde A.-Buğra ve Y.-Özkan (Der.). *Akdeniz’de kadın istihdamının seyri* (Çev. E.-Yılıgür). (ss.125-154). İletişim Yayınları.
- Collins, P. H. ve S. Bilge. (2020). *Intersectionality*. Polity. II. Edition.
- Crenshaw, K. (1994). *Mapping the margins: intersectionality, identity politics, and violence against women of color*. In M. Albertson Fineman and R. Mykitiuk (Eds.) *The public nature of private violence: the discovery of domestic abuse* (ss. -93-118)
- Çakır, S. (2014). *Kadınların eşit yurttaşlık ideali niçin gerçekleşmiyor?*. İçinde A Durakbaşa, N. A. Ş. Öner ve F. Karapehlivan Şenel (Der.) *Yurttaşlığı yeniden düşünmek: sosyoloji, hukuk ve siyasal tartışmalar*. (ss. 233-240). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- De Lauretis, T. (1984). *Alice doesn’t: feminism, semiotics, cinema*. Indiana University.
- Diken Yücel, D. (2022). Yeşilçam’ın masal uyarlamalarına feminist perspektiften bakmak: pamuk prenses ve yedi cüceler, ayşecik ve sihirli cüceler rüyalar ülkesinde, külkedisi sinderella . *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 10 (1), 326-358 . DOI: 10.19145/e-gifder.1010015.
- Doane, M. A. (1991). *Femmes fatales: feminism, film theory, psychoanalysis*. Routledge.

- Ergeç, N. E. (2019). Feminist anlatı yaklaşımıyla Mustang filmi ve dişil dilin kurulmasında bir yöntem değeriendirilmesi; Dijital Hikaye Anlatım Atölyesi. *Sinefilozofi*. 4, 7. 10-27.
- Esgin, A. (2018). ‘Gündelik hayat sosyolojisi: tarihsel süreç ve temel ilkeler’ içinde A. Esgin ve G. Çeğin (Der.), *Gündelik hayat sosyolojisi: temalar, sorunsallar ve güzergahlar* (ss. 13-34).Phoenix Yayınları.
- Ferree, M. M. (2009). *Inequality, intersectionality and the politics of discourse: framing feminist alliances*. In Lombardo, E., Meier, P., Verloo, M., (Eds.). *The discursive politics of gender equality: stretching, bending and policymaking*. (ss. 86-104). Routledge.
- Fiske, J. (2014). *İletişim çalışmalarına giriş*. (Çev. S. İrvan). Pharmakon Yayınları.
- Grzanka, Patrick R. (2014). *Introduction: intersectional objectivity*. In Grzanka, P. R. (Ed.) *Intersectionality: a foundations and frontiers*, (ss. XI-XXVII). Routledge.
- Goffman, E. (2014a). *Günlük yaşamda benliğin sunumları*. (Çev. B. Cezar). Metis Yayınları. III. Baskı.
- Goffman, E. (2014b). Damga: örselenmiş kimliğin idare edilişü üzerine notlar. (Çev. Ş. Geniş, L. Ünsaldı, S. N. Ağırnaslı). Heretik Yayınları. II. Baskı.
- Habermas, J. (1968). *Technik und wissenschaft als ideologie*. Suhrkamp Verlag.
- Haskell, M. (2016). *From reverence to rape: the treatment of women in the movies*. Chicago University Press.
- Hawkey, A. J., Ussher J. M. (2022). *Feminist research: inequality, social change, and intersectionality*. In U. Flick (Ed.) *The SAGE handbook of qualitative research design*. (ss. 175-193). Sage.
- Johnston, C. (1973). *Women’s cinema as counter-cinema*. In Johnston C. (Ed.) *Notes on women’s cinema*, (ss.24–31). Society for Education in Film and Television.
- Johnston, C. (1979). *Women’s cinema as counter cinema*. In P. Ernes (Ed.) *Sexual stratagems: the world of women in film*. Horizon Press .
- Kalaycıoğlu, S. Rittersberger&- Tılıç, H. (2001). *Cömert ‘abla’ların sadık ‘hanım’ları: evimizdeki gündelikçi kadınlar*. Su Yayınları.
- Kaplan, E. A. (2000). *Women and film: both sides of the camera*. Routledge.
- Mayne, J. (1981). The woman at the keyhole: women's cinema and feminist criticism. *New German Critique*. 23, 27-43.
- Mulvey, L. (1997). *Görsel haz ve anlatı sineması*. (Çev. N. Abisel), *Kare*, (21): S. 38-46
- Öztürk, S. R. (2000). *Sinemada kadın olmak*. Alan Yayıncılık.
- Özbay, F. (2015). *Türkiye’de ev emeğinin dönüşümü: ondokuzuncu yüzyıldaki osmanlı ev kölelerinden günümüz kaçak göçmen işlere’*. İçinde At Makal ve Gy Toksöz (Ed.) *Geçmişten günümüze Türkiye’de kadın emeği*. (ss. 99-134). İmge.

- Özyeğin, G. (2003). *Kapıcılar, gündelikçiler ve ev sahipleri: yeni kent yaşamında sorunlu karşılaşmalar*. İçinde D. Kandiyoti ve A. Saktanber (Ed.) *Kültür fragmanları:Türkiye’de gündelik hayat*. (ss. 57-83). Metis Yayınları.
- Smelik, Anneke. (2008). *Feminist sinema ve film teorisi: ve ayna çatladı (feminist cinema and film theory: and the mirror cracked)* (Çev. D. Koç.). Agora Kitaplığı.
- Yaşartürk, G. (2010). Kadın yönetmen olmak üzerine bir inceleme: “başka dilde aşk” (ilksen başarır) ve “peri tozu” (ela alyamaç) örnekleri. *Yedi, DEÜ GSF Dergisi*, 4, 111 – 115.
- Yaşartürk, G.; Aktaş, M.B. (2023) Feminist karşı sinema bağlamında agnès varda filmleri: ‘cléo beşten yediye’, ‘mutluluk’, biri şarkı söylüyor, diğeri söylemiyor.’ *Medya ve Kültürel Çalışmalar Dergisi*. 5(1), 23-42.
- “Kadınlar üzerinden sınıfsal karşılaşma alanı”: Ahu Öztürk’le “Toz Bezi” üzerine - bant mag (2016) (erişim 28.08.2023).