

Nurcan Pınar EKE

Dr. Öğr. Üyesi, Başkent Üniversitesi, pinareke@gmail.com, Ankara - Türkiye

ORCID: 0000-0002-2412-947X

FİLMLER ÜZERİNDEN SANATTA KADIN EMEĞİNİN İNCELENMESİ: “Big Eyes”, “The Wife” ve “Sylvia”**Özet**

Çalışma, 2000’li yıllarda vizyona girmiş, gerçek hayat hikâyelerinden sinemaya uyarlanmış, aynı temayı işleyen üç farklı film üzerinden sanatta kadın emeğini ele almaktadır. *Big Eyes*’da ressam, *The Wife*’da yazar, *Sylvia*’da ise şair bir kadının erkekler tarafından gasp edilen kariyeri anlatılmaktadır. Çalışmanın temel iddiası, kadının toplumsal ikincilleştirilmesinin sanat gibi daha demokratik ve özgür bir atmosfere sahip olduğunu varsaydığımız alanlarda da devam ettiğidir. Dolayısıyla kadının sanatsal üretimde varlık göstermesi bir tür ‘oyalanma/hobi/boş zaman uğraşı’ olarak algılanmakta ve bu yüzden adıyla sanıyla kabul gören bir *sanatçı* haline gelmesi çok daha meşakkatli olmaktadır. İş hayatında ve sosyal yaşamda kadının sıkça karşısına çıkan cam tavanlar ve duvarlar, sanat ortamlarında da vardır ve hatta çok daha ‘kırılmaz’dır. Zira sanat camiasının karar vericileri de erk ağırlıklıdır ve kimin sanatçı sayılıp kimin sayılmayacağı, neyin eser niteliği kazanıp neyi kazanmayacağı erksel yapının dinamikleri gözetilerek ayrıştırılır.

Bu çerçevede öncelikle feminist tarih yazımı uyarınca nedensel bir tarama yapılmış ve yukarıdaki iddiaların sosyo-kültürel temelleri, dayanak noktaları ve kadınlar üzerindeki etkileri kuramsal olarak ortaya konulmaya çalışılmıştır. Daha sonra ise sözü geçen üç film ekseninde bu iddiaların beyaz perdeye nasıl aktarıldığına bakılmıştır. Eleştirel film okuması yöntem olarak benimsenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Kadın Emeği, Sinema, Cam Tavan, Cam Duvar.**EXAMINATION OF WOMEN’S LABOR IN ART THROUGH MOVIES: “Big Eyes” “The Wife” and “Sylvia”****Abstract**

This paper examines women’s labor in art through three different movies released in 2000s adapted from real life stories which covered the same theme. Careers of painter, author and poet women stolen by men are portrayed in *Big Eyes*, *the Wife* and *Sylvia*, respectively. The basic hypothesis of the study is that the social subordination of women continues in areas such as art that we tend to believe to enjoy from a more democratic and liberal atmosphere. Therefore, women making their presence felt in artistic production is perceived as a kind of “lingering/hobby/leisure activity” and for this reason it is even more grueling for a woman to turn into an artist who is acknowledged by her full appellation. Glass ceilings and walls that women encounter in working and social life exist in art environments as well; here they are even more “unbreakable” as the decision makers of the art community are also predominantly male, and who can be considered an artist and who can not, what will qualify as a work and what will not, are differentiated by considering the dynamics of the male structure.

Within this framework, especially in terms of feminist historiography, a causal survey was conducted and attempt was made to display the socio-cultural foundations, reference points and impacts on women of the aforementioned claims theoretically. Then, how these claims were transferred to the big screen was examined in the axis of the three films mentioned. Critical film reading was adopted as a method.

Keywords: Art, Women's Labor, Cinema, Glass Ceiling, Glass Wall.

1. Giriş

“Kendinden vazgeçersen, Kimse seni anımsamaz.

Sahi sen kimsin?”

Karin Karakaşlı / Kim

Karin Karakaşlı'nın *Kim* adlı şiirinden küçük bir dizeye yer verdiğim yukarıdaki alıntı, belki de en sonda varmam gereken bir tespitin erken fısıldanmış özeti. Ama aynı zamanda bu çalışmanın da çıkış sebebi... Zira çalışma kapsamında ele almış olduğum filmlerde de, izlerken beni en çok rahatsız eden bu ‘vazgeçiş’ haliydi. Bu yüzden çalışmama vazgeçmeyi, peşi sıra getirdiği fedakârlığı ve adanmışlığı anlamamız için anahtar niteliğinde olan iki soru ile başlamak istiyorum.

Kadın emeği nedir ve neden görünmezdir?

Bu iki soru hakkında fikir sahibi olmak, bize çalışmanın ilerleyen kısımlarında filmler üzerinden analiz edeceğimiz bir diğer sorunun, neden sanat alanında kadınlardan bu denli az bahsettiğimizin de, yanıtını verecektir.

Kökene aileye, devlete ve özel mülkiyete dek uzanan *kadın emeği*, feminist literatürde *görünmeyen emek* olarak da adlandırılır. Kadınların hane içinde, hanenin ve üyelerinin yeniden üretimini sağlayacak biçimde yerine getirdiği, buna karşılık herhangi bir maddi kazanç elde etmediği tüm işlerde harcadığı toplam zamanın maliyetine kadın emeği denir.

Kadın emeği, cinsiyete dayalı iş bölümü çerçevesinde doğallaştırıldığından görünmezdir. Cinsiyete dayalı iş bölümü ise iki düzenleyici ilke etrafında şekillenir: *Ayrılmama ilkesi* (erkek işi / kadın işi) ve *hiyerarşi ilkesi* (erkek işi ‘değerli’ ve ‘zor’, kadın işi ‘sıradan’ ve ‘basit’tir) (Kergoat, 2004).

Üzerinde pek de düşünme gereği duymadan kanıksadığımız yukarıdaki ilkeler ve beraberinde taşıdığı yargılar, aslında son derece ideolojik ve tarihsel köklere sahiptir. Rowbotham, kültürel alanda “*yaratılmış olan her şey, bütün evrensel değerler, ne olduğumuz konusundaki bütün anlayışlar, erkeklerin egemen olduğu bir toplum içinde ortaya çıkmıştır*” diyerek (1987: 15) bu köklere vurgu yapar.

Ekonomik, siyasal, dinsel ya da toplumsal diğer tüm alanlar gibi kültürel alan da erk hegemonyasındadır; zira baskın toplumsal cinsiyet kodları kadınlara özel alanı, erkeklere ise kamusal mekânı uygun görmüştür. Özel alanda olanlar kadınları ve daha ziyade kadınlara benzeyen olarak addedilen çocuklar, yaşlılar gibi grupları ilgilendirirken; kamusal mekânda olanlar herkesi, ama en önemlisi de uygarlığın ve toplumun kurucu gücü olarak *lanse edilen* erkeği ilgilendirir. Dolayısıyla ideolojik söylem bize, erkeğin ürettiğini yüceltirken; kadının ürettiğini küçümsemeyi öğretir. Zira kapitalizm ve ataerki, birbirlerini besleyen ve birbirlerine dayanarak ayakta kalan ideolojilerdir.

Kapitalizmin, her şeyi alınıp satılabilen bir metaya dönüştürmesi ve metalara değişim değeri üzerinden rol biçmesi; birikim ekonomisinde artı değeri elinde tutanların erkekler olması sebebiyle, erk yanlı bir edimdir. Bu da, meta sistemi dışında kalan işlerin ekonomik hesap kapsamında değerlendirilmemesine ve kadınlarca üstlenilmesine yol açarak; erkeklerin kadınlara kıyasla daha geniş olan ekonomik ve kültürel üstünlüğünü pekiştirir. Hâlbuki birey olarak her erkek, piyasa koşullarında kazanmak için, kendisini yuvasına feda edecek bir kadının varlığını gereksinmektedir (Rowbotham, 1987: 115). “*Her başarılı erkeğin ardındaki kadın*” söylemi, bu anlamda sadece laftan ibaret değildir.

Kadınları eve ve aileye odaklanmaya teşvik eden *ataerki pazarlık* uyarınca, erkekler kadınların bakım giderlerini ve güvenlik gereksinimlerini karşılar; karşılığında ise her biri ayrı kalemler olan ve ev işlerinin bütünü oluşturarak, piyasadan son derece yüksek meblağlara satın alınabilecek hizmetlere ücretsiz erişim sağlarlar. Bu bedelsiz erişim önemlidir zira erkeğin piyasa için kendini her gün yeniden var edebilmesine ve konumunu kuvvetlendirmesine

yarar. Redfern ve Aune'nın da altını çizdiği gibi, erkek bunu yaparken kadın emeğini, cinselliğini ve duygusal desteğini de kendi iktidarı doğrultusunda kullanır (2012: 159).

Dolayısıyla kadın emeği dediğimiz şeyin sınırları son derece geniştir; temizlikten, bulaşıktan ve ütüden daha fazlasını içerir. Hatta Redfern ve Aune'nın vurguladığı üzere, tarihsel olarak iki yüzyılı aşkın bir süredir de kadınlığın ücretli işle değil, annelik ve eşlikle ilişkilendirilmesinden ötürü (2012: 151), aslında *yaşamın* devamını sağlayan her şey bu emek kategorisinin bir ögesidir.

Buna rağmen, Rowbotham'ın Simmel'den aktardığı üzere, kimi dillerde insan kavramı erkek kavramı ile özdeşdir ve var olan tüm kültür erkeklerin düşünceleri üzerine bina edilmiştir. Haliyle herhangi bir alanda kadınlar tarafından sergilenen üstün bir başarı, ancak *erkekçe* nitelemesinin kullanılmasıyla dile getirilebilir (1987: 75). Bunun en temel sebebi, kadınlara atfedilen becerilere az, erkeklere atfedilen becerilere aşırı değer biçilmesidir (Redfern ve Aune, 2012: 155). Bir kadının herhangi bir alanda sergilediği başarı ancak, onun erkeksi yanı ile nedenselleştirilerek övülebilir. Aksi durumda, erkeksi becerilerin değerine halel geleceği kabul edilir. Yaşamı yeniden üreten kadınlar olsa da, onu tanımlayan erkekler olduğu için; başarı, beceri, değer gibi kavramlar da erk faydasına ve kazancına göre nitelenmektedir.

Tam da Fatmagül Berktaş'ın vurguladığı üzere, "*bir şeyin adını koymak, onu tanımlamak; eşitsiz ilişkilerin var olduğu bir toplumda bir güç gösterisi, bir iktidar ve egemenlik edimidir. Erkekler, maddi ve ideolojik iktidarlarından kaynaklanan bir güçle bu egemenlik edimine girmekte ve kadınları, kendi bakış açılarından tanımladıkları klişeler içine hapsetmektedirler*" (1997: 94).

İçselleştirilmiş ataerkil değerler nedeniyle kadınlar, hane geçimini sağlayacak denli önemli meblağlar kazansalar dahi bunu bir katkı, harçlık ya da ek gelir gibi görmektedir. *Ataerkil saklayarak değersizleştirme* olarak nitelenen bu durum, kadın emeğinin nasıl görünmez hale geldiğinin bir diğer nedenidir. Zira bu tarz değersizleştirme pratikleri, sistemi yeniden üretir. Emeğin saklanarak değersizleştirilmesi, becerinin değersizleştirilmesine; o da cinsiyet bazlı ücret tayininin ve itibar atfının düşmesine uzanan bir zincir yaratır (Topçuoğlu, t.y.: 120).

Ortalamalara bakıldığında kadınlar, dünyanın hemen her yerinde erkelerden daha az kazanmaktadır. Bu durumu açıklayan iki temel unsur; *cam tavanlar* ve *cam duvarlar*dır. Cam tavanlar; kadınların yüksek maaşlı ve prestijli üst düzey mevkilerde temsil edilmemelerini; cam duvarlar ise kadınların esnek zamanlı işler de dâhil olmak üzere düşük statülü işlerle daha çok ilişkilendirilmesini ve yatay pozisyonlardaki sınırlı temsiliyetini ifade eder (Redfern ve Aune, 2012: 150). Bu iki unsur, kadınların neden 'kayda değer işler yapamadıklarını' açıklamakta önemlidir; zira varsayılanın aksine konu sadece yetkinlik, donanım ya da beceri eşitsizliği değildir.

Bir de yine dünyanın hemen her yerinde kadınların işgücüne katılımlarını kendi statüleri açısından tehdit olarak gören erkekler vardır (Redfern ve Aune, 2012: 151). Zira kapitalist dünyanın ücret tayini, *aile ücreti*¹ denen kavram üzerine şekillenir ve bu yapı içinde asıl para kazanması gereken erkek olarak belirlendiğinden; kadınlar erkeklerin işlerini ellerinden alan ve/ya ücretleri kırpıp birer 'gaspçı' gibi görülmektedir. Piyasa koşullarında çoğu iş kolunda kadınların aldığı para sıklıkla erkeklerin aldığından yarısı bile değildir. Aile ücreti sebebiyle, kadının ücretli çalışması ancak destek mahiyetinde algılanmakta ve erkeğinki gibi zorunlu kabul edilmemektedir. Böyle bir ekonomik temelden beslenen bakış, pek tabii kültür alanına da sirayet etmiştir. Toplumsal hafızada kadın emeği, erkek emeğinin yanında ancak destek kuvvet olarak belirir ve buna göre değerlendirilir.

Kadınların az kazanmaları, işler arasındaki cinsiyet bölünmesinden de beslenir. Kadınlar çoğunlukla cinsiyetlerine tanımlı alanlarda çalışır ve bu alanların ücretleri erkeklerin yoğun olarak faaliyet gösterdiği alanlara

¹ Aile ücreti ile ilgili detaylı bilgi için bakınız: Hartmann, H. (1992). *Marksizm'le Feminizmin Mutsuz Evliliği*, (İçinde: Kadının Görünmeyen Emeği, Der: Gülnur Savran ve Nesrin Tura). İstanbul: Kardelen Yayınları.

kıyasla düşük tutulur. Zira pek çok toplumda kadın emeği, sırf kadın emeği olduğu için daha ucuz ve değersiz görülmektedir (Redfern ve Aune, 2012: 154-155). Öyle ki istatistikler, kadınlaşmakta -eş deyişle kadın çalışan oranı artmakta- olan meslek dallarının, o mesleğin çekiciliğini ve itibarını azalttığını göstermektedir (Bourdieu, 2015: 78).

Bu noktada Beauvoir'ın tespitine katılmamak elde değildir. Beauvoir'a göre, kadının "*toplumsal ezilişi, iktisadi ezilişinin sonucudur*" (1993: 58). Tam da bu nedenle kadın emeği ve görünmezliği mevzuu kadınların toplumsal konumunu anlamak için değerli bir başlangıç oluşturur. Ne de olsa Marksist bir bakışla, üst yapıyı kuran alt yapıdır ve bir üst yapı ürünü olan sanatı ve sanatta kadının yerini sorgulayabilmemiz için önce, bu yerin hangi yapısal koşullardan beslenerek oluşturulduğunu bilmemiz elzemdir. Ramazanoğlu'nun da Hartmann'dan (1981) aktardığı üzere "*patriarkinin maddi temeli, erkeklerin kadınların işgücü üzerindeki denetimidir*" (1998: 60-61).

2. Filmlerde Kadın Emeğinin Temsili

"Ötekilerin yaşamlarının anlamını bozmadan kendi yaşamımızı anlamlandırabilir miyiz?"

Thomas S. Szasz / The Manufacture of Madness

Yukarıda genel çerçevesi çizildiği üzere kadın emeği ve görünmezliği konusu bir sistem sorunudur ve yaşamın her alanına sirayet etmiştir. Ne yazık ki sanat gibi daha demokratik, yenilikçi ve özgürleştirici olduğunu varsaydığımız çevreler de bundan muaf değildir. Bu bölümde, filmler üzerinden farklı sanat dallarında varoluş çabası sergileyen kadınlar ile kadın emeğinin temsili ele alınacaktır. Böylece, toplumun aynası olma niteliği de taşıyan sinemada kadın emeğinin temsili çerçevesinde toplumsal cinsiyet kalıpları, kadınların güçlenme tarzları, erkeklerin tahakküm biçimleri ve benzeri konular da irdelenmiş olacaktır.

Filmler aracılığıyla temsil önemlidir, zira bize neyi nasıl görmemiz gerektiğinin bilgisini verir. Ve bunu en savunmasız olduğumuz zamanda, eğlence ve dinlence anlarımızda yapar. Zira pek çoğumuz için film izlemek böyle bir edimdir; rahatlama, düşünceleri dağıtma ya da niteliği çok da önemsenmeksizin zaman geçirme maksadıyla gerçekleştirilir. Bu nedenle filmlerin seyircisi üzerindeki etki gücü geniştir.

Kırel'in, Laura Mulvey'in kült makalesi *Görsel Haz ve Anlatı Sineması*'ndan (1997) aktardığı üzere kadınlar ataerkil kültürde anlam yapıcı değil, anlam taşıyıcı konumda olduklarından, sinema filmlerinde ele alınışları ve temsil biçimleri de doğal olarak problemlidir (2010: 198-200). Zira sinema, kadına bir temaşa olarak nasıl bakılacağıнын yolunu inşa etmektedir² (Kırel, 2010: 211). Filmler, toplumsal olarak yapılandırılmış cinsiyet temsilleriyle seyircisine seslenmektedir.

Ataman'ın, Kellner ve Ryan (1997) üzerinden vurguladığı gibi; film ve toplumsal tarih arasındaki ilişki *söylemsel şifreleme süreci* olarak tanımlanmakta ve sinemada yer alan temsillerle gerçeklik arasında bağlantı kurmaktadır. Bu nedenle, gündeliğin içinde yer alan biçim, figür ve temsillerden oluşan söylemleri *sinemasal anlatılar* biçiminde aktaran filmler, toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsil sisteminin bir parçasıdır (Ataman, 2002: 60).

² Mulvey, her ne kadar yorumlarını erkek hazzı ve kadının bakılasılığı odağında dillendirmiş olsa da, kadrajın genişletilmesinde ve genelleştirilmesinde mahsur yoktur. Ki zaten ele aldığımız üç film de anaakım sinema örneğinde üretilmiş yapımlardır ve kadına alternatif bir bakış açısı ile yaklaşmamaktadır. İki filmin yönetmeni erkek, birinin ki kadın olduğu halde anlatı tekniği aynıdır, kadın kahramanlar üç filmde de anlamı taşıyanlardır.

Bu çerçevede dikkate almamız gereken sinemada kadın emeğinin temsili, aslında görece yeni bir eğilimdir. Zira az ya da çok feminist bir duyarlılık/farkındalık gerektirdiği gibi bir de bu temayı tüketmeye hazır izleyiciyi talep etmektedir. Dolayısıyla analiz edilen üç filmin de 2000 sonrası yapımlar³ olması, bu anlamda tesadüf değildir.

Bilindiği üzere, toplumsal cinsiyet çalışmalarına dair analitik ilgi de 20. yüzyılın sonlarına doğru ivmelenmiştir. “*Toplumsal cinsiyet, cinsler arasındaki kavranabilen farklılara dayalı toplumsal ilişkilerin kurucu ögesidir ve iktidar ilişkilerini belirgin kılmanın asli yoludur*” (Scott, 2007: 34-38). Kavram esas olarak kadınlar ve erkekler arasındaki eşitsiz sosyal değerler ve uygulamalarla, bunların temelinde yatan tözleşmiş bilgiyle ilgilenir. Eleştirel toplumsal cinsiyet çalışmalarının iddiası temeldeki hatalı inşayı açığa çıkarmanın ve bu konuda farkındalık yaratmanın bugünün ve yarının bakış açısını da dönüştürebileceğidir. Yapıları anlamak, toplumsal cinsiyet rejiminin nasıl işlediğini ve değişimin nerede gerçekleşebileceğini görmek için gereklidir. Zira Scott’un Fransız Antropolog Maurice Godelier’den aktardığı üzere, “*bedenler arasındaki cinsiyete dayalı farklılıklar toplumsal ilişkiler ve cinsellikle ilgisi olmayan fenomenlerin şahidi olarak sürekli devreye sokulur. Söz konusu olan sadece şahitlik değil, diğer bir ifadeyle bir tür meşrulaştırma*” (2007: 44).

Bu bağlamda, iktidar ilişkilerini kavramak, meşrulaştırmak ve/ya eleştiriye tabi tutmak için toplumsal cinsiyete dayanmak, yaygın işlevsel bir çözümdür. Zira toplumsal cinsiyet, cinsler arası karşıtlıklara işaret ederken bu karşıtlıkların anlamını da inşa eder; ancak bu inşanın meşru kabul edilebilmesi için, büyük bir incelik ve doğallıkla bezenmesi şarttır. Karşıtlıkların, ebedi ve ezeli görüldüğü ölçüde sorgulanması engellenir. Bu önemlidir, sistemde sorgulanıp değiştirilen en ufak parça, tüm sistem için güçlü bir tehdit unsuru haline gelebilir.

³ Sylvia 2003, Big Eyes 2015, The Wife 2017 yapımlarıdır. Üç film de 1950’lerden günümüze uzanan bir anlatı zamanına sahiptir. Kısaca konuları hakkında bilgi verecek olursak; her üç filmi de ortaklaşan yetenekli bir kadın karakterin yaşadığı emek sömürsü ve/ya gaspıdır.

Yönetmenliğini Christine Jeffs’in üstlendiği Sylvia’da, 20. yy’nin Amerikan Edebiyatı’nın sayılı sair ve yazarlarından olan Sylvia Plath’ın yaşamöyküsünden bir kesite yer verilmektedir. Sylvia, 1950’lerde yükseköğretim gören ve şiirlerini saygın dergilerde yayınlamak için çabalayan bir öğrencidir. Hayatı, edebiyatçı Edward (Ted) Hughes’a aşık olup evlenmesiyle yön değiştirir. Edward’ın yazabilmesi için Sylvia, ailenin geçimini üstlenmek zorunda kalır ve bu durum, kendi üretkenliğini sektmeye uğratar. Yazmamak ve zedelenen özgüveni, Sylvia’nın depresif yanını açığa çıkarır ve Edward’la ilişkileri de bundan nasibini alarak kıskançlık krizleri ile bozulur. Ne var ki bu süreçte Sylvia, evli, iki çocuklu ve bunalımda bir kadın halini almıştır. Mutsuzluğu gün geçtikçe büyür ve ancak Edward evi terk edip başka bir kadına gittiğinde kendini bir nebze olsun özgürleşmiş hissederek tekrar üretebilmeye başlar. Ancak bu, eski Sylvia’yı geri getirmek için yeterli olmaz ve sonuçta Edward’ın kendisine dönmeyeceğini anladığında tüm var oluş amacını yitirmiş hissederek yaşamına son verir. Film de burada biter.

Big Eyes’in yönetmeni Tim Burton’dır. Big Eyes’da Amerikalı ressam Margaret Keane’nin gerçek yaşamöyküsünden bir dönem anlatılmaktadır. Margaret, 1950’li yıllarda ikinci eşi olacak Walter Keane ile tanıştığında çocuklu dul bir genç kadındır, sokak ressamıdır ve kızının velayetini ilk kocasına kaptırmamak için mahkemeye düzgün bir aile hayatı ve yeterli geliri olduğunu kanıtlamak zorundadır. Ölümüne dek ressam olduğunu iddia eden ancak yaptığı tek bir resmi dahi bulunmayan Walter, Margaret’in yeteneğini ve çaresizliğini fark ederek onu kendisiyle evlenmeye ikna eder. Ve o günden sonra resimlerini yeni kocasının soyadı olan Keane diye imzalayan Margaret’in sömürü hikâyesi başlar. Walter, çeşitli taktik ve tehditlerle Margaret’in resimlerini kendisine aitmiş gibi lanse ederek sanat dünyası içine girer ve ünlenir. Ancak başlangıçta masumane bir iş birliği (Margaret yapacak Walter satacaktır) gibi başlayan bu durum, gittikçe kabullenilmesi güç ve Margaret’in bireysel alanını yok eden bir hale evrilir. En sonunda Margaret, işin fiziksel şiddete dayanması ile kızını da alarak evi terk eder, boşanma davası açar, büyük sırrı kamuoyuna açıklar ve resimlerin asıl sahibinin kendisi olduğunu söyleyerek Walter’ı dava eder. Film Margaret’in davayı kazanma süreci ile son bulur.

The Wife’in yönetmeni Björn Runge’dur. Filmde Nobel Edebiyat Ödülü sahibi(!) bir yazar ve karısı arasındaki olaylar ele alınmaktadır. Film, ünlü edebiyatçı Joe Castleman’ın Nobel’i kazandığına dair aldığı bir telefonla başlar. Ve ödülü almak için Stockholm’e seyahatleri ile devam eder. Bu zaman süresince Joan Castleman’ın iç huzursuzluğunu sezmeye ve aslında gerçeklerin görünenden farklı olduğunu hissetmeye başlar. Geri dönüşlerden öğreniriz ki edebiyatçı Joe, 1950’lerde üniversitede profesörken, bugün ikinci eşi olan o zamanki öğrencisi Joan ile aşk yaşamaya başlar ve bu aşk sayesinde onun muazzam yeteneğinin üstüne yatar. Filmin ilerleyen sahnelerinde açığa çıkar ki, aslında Nobel’i getiren eserlerin hiç biri Joe’ya ait değildir; hepsini Joan yazmış ancak Joe kendi adıyla yayınlamıştır. Aradan geçen yıllar boyunca ise kendine duyduğu acıma ve Joan’ın yeteneğine duyduğu kıskançlık nedeniyle sıkça başka kadınlarla olmuş; ama her seferinde bir şekilde Joan’ı onunla yaşamaya devam etmek için ikna etmiştir. Ne var ki Joe’nun ödül gecesinde yaptığı konuşma bardağı taşıran son nokta olur, Joan artık devam edemeyeceğini ve boşanmak istediğini söyler. Ancak kavgaları sırasında Joe’nun kalp krizi geçirerek ölmesi üzerine Joan, eve oğlu ile döner ve bu büyük sır açığa çıkamadan film noktanlanır.

Bir önceki başlıkta görüldüğü üzere kadın emeğine biçilen değer de toplumsal cinsiyet kodları ile çevrilidir ve mevcut doğallaştırma, yalnızca emeği ucuzlatmakla ve/ya görünmezleştirmekle kalmamakta; başka kritik sonuçlar da yaratmaktadır. Örneğin, kadın emeğinin yok sayılması, Redfern ve Aune'nun da vurguladığı üzere, kadınların ataerkil toplumlarda ekonomik olarak görece daha korunmasız olmalarına, dolayısıyla da eviçi şiddete daha açık ve savunmasız hale gelmelerine yol açmaktadır (2012: 159).

Genellikle eviçi şiddetin en sık karşılaşıldığı yer, erkeğin partneri üzerinde hakkı olarak gördüğü denetimin sorgulandığı noktadır (Redfern ve Aune, 2012: 111). Üç filmde de fiziksel şiddete doğrudan ya da sıkça tanık olmasak da, tam da yukarıdaki tespiti destekler nitelikte sözel ve psikolojik şiddet unsurlarını görmekteyiz. Kadınlar, emeklerini sahiplenmek ya da mevcut sömürüye bir son vermek istediklerinde şiddete uğruyorlar.

Sözgelimi, Big Eyes'da tabloları Walter'ın kendi adıyla sattığının farkına varan Margaret, buna itiraz etmeye kalkınca; Walter, sözleriyle onun üzerinde psikolojik baskı kuruyor. Filmin genelinde bu değersizleştirme, baskı ve manipülasyon yoluyla şiddet devam ediyor. Walter'ı keşfeden gazeteci bir görüşmelerinde Margaret'a "*senin de resim yaptığını bilmiyordum*" dediğinde, Walter lafa girerek "*evet bundan pek bahsetmiyoruz, kadın ressamlar pek satmıyor*" diyerek; Margaret'a, kendisi olmasa resimlerinin asla ünlenemeyeceğini hatırlatarak onu aşağılıyor. Walter, çaldığı emeğin hakkı olduğunu, yaptığı bir lütufmuşçasına Margaret'a da kabul ettiriyor. Margaret, Walter sayesinde rahat ve konforlu yaşayabildiğine, sevdiği işi yapabildiğine inanıyor. Öyle ki Walter, açtığı galerinin bir köşesinde Margaret'ın kendi adıyla imzaladığı birkaç resmi sergilemesine izin verdiğinde bile; Margaret'ın bu içselleştirilmiş çarpık düşüncelerle konuştuğuna şahit oluyoruz. Margaret, bir sanatseverle girdiği diyalogda "*kadınların yaptığı resimler ciddiye alınmadığı için*" diyerek neden tablolarına açık adı yerine *MDG Keane* diye imza attığını anlatıyor. Bourdieu ise bize (Walter'ın Margaret'a uyguladığı tarzda) sembolik şiddetin temelinde, hükmedilenin hükmedene bağlılığı olduğunu söylüyor. Hükmedilen hükmedeni düşünürken onunla ortaklaşa sahip olduğu dili ve araçları kullanmaya eğilimli olduğundan, kendini ve onu algılayışı aslında bütünüyle kendi kavrayışı dışında, şemaların ise dahilinde (Bourdieu, 2015: 51) kalıyor; Margaret *kendi sesiyle* konuşmıyor⁴.

Ne var ki Margaret'ın bu boyun eğişi, bir noktada yalnızlık, suçluluk, kullanılmışlık, kandırılmışlık gibi duyguların ve kendini yetersiz hissettiği anneliğinin biriktirdiği öfkeyle pasif bir isyana dönüşüyor. Bir süre sonra Walter, *MDG* imzalı resimleri de sahiplenmek istediğinde, Margaret gördüğü baskı ve şiddete eklenen pek çok negatif duyguyla "*bu asla olmaz. Zaten çocuklarımı verdiğim için kendimden nefret ediyorum*" diye karşı çıkınca; Walter, onu ölümle tehdit ediyor. Ki filmin sonlarına doğru buna gerçekten teşebbüs ettiğine de şahit oluyoruz.

Benzer şiddet öykülerine diğer iki filmde de rastlıyoruz. Ekonomik özgürlüğü ve/ya emeğinin değerine olan özgüveni zedelenmiş kadınlar, toplumda var olabilmek için kendilerini kocalarının başarısına adıyorlar. The Wife'da Joan, Joe'nun ilk kitap taslağı hakkında eleştirilerini ifade edince aralarında büyük bir kavga kopuyor. Joe, "*beni beceriksiz bulurken nasıl sevebilirsin? Bana saygı duymayan biriyle nasıl beraber olurum?*" diyerek ilişkilerinin bitmesi gerektiğini söylüyor. Joan'nın tepkisi ise "*sana saygı duyuyorum, sana her açıdan saygı duyuyorum. ... Benim kitaplarımı kimse basmaz ve bassalar bile kimse okumaz. Ben senin gibi büyük fikirlerle dolu değilim, söyleyecek bir sürü şeyi olan sensin, ben değilim. Lütfen beni bırakma, seni kaybedersen hayatım biter*" oluyor. Tam da Beauvoir'ın kadının kendisini aşağı cins olarak nitelenmesinin ve/ya algılamasının temelinde ki somut toplumsal koşulların varlığına yaptığı vurgu, bu sahnede canlanıyor. Beauvoir'un anımsattığı gibi, hâkim kültürde kadın olmanın gereği, kendini küçültmekten ve erkeği yüceltmekten, bağımlılığı görmezden gelmekten geçiyor (1993: 146-147).

⁴ Bu konuda daha detaylı bir okuma ve tartışma için G. C. Spivak'ın *Madun Konuşabilir mi?* adlı kitabına başvurulabilir.

Böylece başlayan öğrenilmiş çaresizliğin getirdiği kendini aşağılama⁵, zamanla Joe'nun açık aşağılamalarına ve baskılarına dönüşüyor. *"Hükmedilenler, tahakküm ilişkilerine hükmedenlerin bakış açısıyla oluşturulmuş kategorilerle bakarlar, bu da kategorilerin doğalmış gibi görünmelerine yol açar. Bu onları sistematik bir şekilde kendi kendini değersizleştirmeye, hatta aşağılamaya götürebilir"* (2015: 50) diyen Bourdieu haklı çıkıyor.

Joan, defalarca aldatılıyor ancak hep affediyor, görmezden geliyor. Kadınlık gururunu bastırdıkça, Joe'nun egosunu şişiriyor. Joe, Joan'ın kendisine duyduğu aşktan faydalanıp önce emeğini, sonra hayatını kontrol altına alıyor. Joan, Joe'nun yanında ve söyleminde tam da sistemin tanımladığı *ailenin fedakâr annesi, kendisinin çilekeş karısı* pozisyonuna indirgeniyor. Joan'ın kişiliği, kabiliyeti, varlığı hiçe sayılıyor ve bu tavır, dışarıda da yankısını buluyor. Öyle ki, ödülü almak için gittikleri Stockholm'de Joe'yu yoğun protokollü ciddi bir program beklerken; Joan'a diğer eşlerle birlikte alışveriş, güzellik ve bakım gibi konularda günleri doldurmak öneriliyor. Kimse Joan'ı görmüyor, herkes *Joe'nun karısı* olarak onunla muhatap oluyor. Joe'nun ödülü aldığı gece yemekte İsveç Ekselansları Joan'a *"kendinizden bahsedin Bayan Castleman, bir meşgaleniz var mı?"* diye sorduğunda; Joan, *"evet, krallar yaratırım"* diyerek seyirciye içinde bulunduğu durumun farkındalığına ve huzursuzluğuna dair kuvvetli bir mesaj veriyor. Zira Rowbotham'ın da altını çizdiği üzere, *"kimliğinizi başka biri için harcadığınız zaman, birdenbire, ürküntü içinde, artık orada olmadığınız duygusuna kapılırsınız"* (1987: 123). Joan, tam olarak bu duyguyu deneyimliyor. Ortam, Ekselanslarının yanıtıyla iyice geriliyor: *"Biliyor musunuz karım da size aynısını söyleyecektir!"* Ne de olsa kadınların toplumca belirlenmiş rolü budur, değil mi? Gerçek bir kralın da karısı olsanız bir yazarın da ve hatta toplumun en alt kesimine konumlandırılan işsiz güçsüz bir adamın da; göreviniz onun krallığını kurmak ve sürdürmesini sağlamaktır!

Diğer taraftan *"kentsoylu toplumlarda kadına düşen başlıca rollerden biri temsil etmektedir"* (Beauvoir, 1993: 199). Kadının niteliği, değeri ve uğraşları, ancak erkeğin sahip olduklarını yansıtabildiği ölçüde anlamlıdır. Bu yüzden *"Her erkek, az çok Lidya Kralı Candaule'dür: Böylece kendi değerini gösterdiğine inandığı için, herkesin gözü önüne serer karısını"* (Beauvoir, 1993: 199). Bu anlamda Joe'nun ödül töreninde yaptığı konuşma ve Joan'ın bunu algılayış tarzı önemlidir. Bize, bunca yıl sonra hem de Nobel'i almışken neden işlerin ters yüz olduğunu gösterir. Joe, ödül aldığı gece yaptığı teşekkür konuşmasında şöyle der: *"Bana bahsettiğiniz bu onur için size minnettarım. Ama aslında bu onur başka birine ait olmalı, eşim Joan'a. Joan benim iyi olan yarım, eserlerimi yaratmak için ihtiyacım olan o durgunluğu ve o gücü O sağladı. O olmasaydı bu gece kesinlikle burada olmazdım. Evde olurdum; karşımda bomboş bir kâğıt ve ağzım bir karış açık... Eşim benim aklım, vicdanım ve yaşamış olduğum her hakkaniyetli dürtünün ilham kaynağı. Joan, sen benim esin perimsin, aşkım, ruhumsun. Bu onuru seninle paylaşıyorum."*

İlk duyulduğunda son derece nazik ve düşünceliymiş gibi kulaklarda çınlayan bu konuşma, Joan'ın salonu terk etmesinin sebebidir. Zira burada övülen aslında Joan değil; her açıdan, nasıl da Joan gibi bir kadına sahip olacak kadar mükemmel olduğunu insanlara göstermeye çalışan Joe'dur. Tıpkı bir bumerang gibi konuşma Joe'ya dönmektedir ve asıl yazar Joan olmasına karşın Joe büyük bir alçakgönüllülük(!) örneği sergileyerek lütfedip yaşadığı onuru onunla paylaşmaktadır. Bu durum, Joan'ın yanıtında açıkça görüldüğü gibi, eril tahakkümün bir örneği olduğundan şiddet içermektedir ve sorunludur. Zira Donovan'ın Wollstonecraft'a dayanarak altını çizdiği gibi, böylesine bir geysalık, kadının yalnızca saygınlığını zedelemekle kalmaz; aynı zamanda aklını ve eleştirel yeteneklerini de geliştirmekten alıkoyar (2005: 30). *"Buna artık devam edemiyorum John. Ben yapamıyorum. Kaldıramam. Bunu kaldıramam. Paltonu tutup ilaçlarını hazırlamayı, sakalından kirintileri temizlemeyi, sen başında toplanan o şakşakçılara karının"*

⁵ Ki bunu ona, Joe kadar toplum da öğretiyor. Tanık olduğu kimi olaylar, kadın yazar olarak var olamaya-
cağı inancını pekiştiriyor. Söz gelimi, mezunlar rafında kitapları kapağı dahi açılmadan duran, kimsenin
okumadığı başka bir kadın yazarın şu sözleri Joan'ı derinden etkiliyor; *"toplum bir kadının cesur
yazılarını sindiremez. İlgilerini çekebileceğini bir an bile sanma erkeklerin... Eleştirileri yazan, yayınev-
lerini yönetenlerin... Dergilerin, editörlerin, kimin ciddiye alınacağına kimin hayatının sonuna kadar bir
kaideye konulacağına karar verenlerin. Yazar okunmak zorundadır."* Ya da 60'larda bir yayınevinde
sekreter olarak çalışırken kulak misafiri olduğu erkek editörün şu konuşması: *"Elimde bir kadın yazarın
romanı var. Bir Amerikan ailesi hakkında, üç kuşağa uzanıyor. Gerçekten muhteşem bir eser. Epey parlak
ama bana biraz yumuşak geldi. Bir kadının bakış açısından yansıtıyor hikâye... Bilmiyorum beni
yakalamadı."*

yazamadığını söylerken, saçma sapan alışveriş hikâyelerini konuşmak için diğer eşlerin arasına atılmanın aşığılamasını artık kaldıramam. Karın, evet karın biraz önce Nobel Ödülü kazandı!”

Rowbotham’ın da dediği gibi, “koşullar hem kendilerini, hem de bizim onlarla olan ilişkimizi dönüşüme uğrattılar” (1987: 61). Dolayısıyla başlangıçta rızaya dayalı gibi gözükken emek paylaşımı, şartların değişmesiyle her üç filmde de emek sömürüsüne doğru yol almıştır. Zira aşkın dâhil olduğu bir erkek-kadın ilişkisinde sömürü, çok daha incelikli ve görünmez bir tiranlıkla işlemektedir.

Sylvia’ya baktığımızda da bunu görüyoruz. Film, yazma aşkıyla var olan bir kadının, bencil bir adamın aşkıyla nasıl yok olduğunu anlatıyor. Redfern ve Aune’nin, kadınları çalışma hayatından alıkoyan ve/ya görece daha değersiz kabul edilen alanlara mecbur bırakan en önemli nedenlerin başında evin ve ailenin sorumlulukları gelir (2012: 159) tespiti doğrular nitelikte bir hikâye ile karşılaşılıyor.

Ted’le evlenen ve Amerika’ya yerleşen Sylvia, büyük bir hayranlık beslediği eşinin sanatına yoğunlaşabilmesi için annesinin tüm uyarılarına karşın geçinme sorumluluğunu üzerine alıyor. Yazı geçirdikleri sahil evinde ne kadar denese de tek satır yazamıyor. Ted ise son derece üretken ve sürekli Sylvia’nın neden yazamadığı üzerine yorumlar yapıp akıl veriyor. Bir konuşmalarında Sylvia, “bisiklete binmeye gidiyorsun ve kafanda yeni bir şiirle dönüyorsun. Ben yazmaya oturduğumda aklıma gelen tek şey kek satışı” diyerek üretkenliğini baltalayan koşullara dikkat çekiyor ancak umursanmıyor. Yaz bittiğinde şehre taşınıyorlar ve Sylvia bu kez de bir okulda edebiyat dersleri vermeye başlıyor. Yoğun çalışıyor. Ted ise yazıyor, etrafında ona hayran pek çok kadın okurla... Sylvia ve Ted arasındaki ilişkide soğuk rüzgârlar esiyor ve bir kavga sonrasında Ted artık İngiltere’ye dönmek istediğini, burada yazmaya devam edemeyeceğini söylüyor. 1960’ta Londra’ya taşınıyorlar, Sylvia ilk çocuğunu doğuruyor. Evde bir yandan çocuk bakarken bir yandan da redaktörlük yapıyor. Ted yine yazıyor. İlk kitabı basılmış ve edebiyat çevrelerinde büyük övgüyle karşılanmış. Ondandır kısa bir süre sonra uzun bir zamanın ilk ürünü olarak basılan Sylvia’nın şiir kitabı *Kolosos* ise eleştirmenlerin dikkatini bile çekmiyor. Ted’in günden güne yıldızı parlarken, Sylvia’nın ki gittikçe sönüyor. Bu durum Sylvia’nın kendine ve kalemine inancını zedeledikçe kıskançlık krizleri açığa çıkıyor. Ancak her seferinde olduğu gibi Ted, yine kendini aklayıp; Sylvia’nın suçlu hissetmesine sebep oluyor. Bu kez Ted’in BBC için hazırladığı bir radyo oyunu projesini görüşmeye diye evden çıkıp 12 saat dönmeyişi bardağı taşıyor. Tekrar taşınma kararı alıyorlar, İngiltere kırsalı Devon’a gidiyorlar. 1956’da Cambridge’de parlak ve hevesli bir şair adayını olan Sylvia, 1962’de iki çocuklu kırsalda yaşayan mutsuz bir ev kadını artık. Ted ise bu ilham verici yerde kendini tamamen yazılarına vermiş bir yazar. Ailesiyle pek ilgilenmiyor. Sylvia’nın döndürdüğü gündelikte üretkenliğinin doruğunda. Bir gün şehirdeki evlerini kiralarla tanıştıkları dostları ziyaretlerine geliyor. Yemekte Sylvia’ya “bebekleri yetiştirme işiyle diğer şeyleri birlikte yürütebiliyor musun?” diye soruyorlar. Sylvia, “ben mi? Hayır. Ama Ted evet. Ve önemli olan tek şey bu değil mi? Bu evdeki tek gerçek şair o” diyerek, altında ezildiği sorumlulukları ve yazamamanın yarattığı gerginliği açığa vuruyor. Sonrasında ise Sylvia, Ted ile misafirleri Assia arasındaki yakınlaşmayı hissedip, gitmelerini istiyor. Misafirleri kovduğu gerekçesiyle Ted de evi terk ediyor. Tam da Sylvia’nın şüphelendiği gibi Assia’ya gidiyor ve onla ilişkisi başlıyor. Bu durum Sylvia’yı derinden yaralıyor ve ayrılıyorlar. Uzun zamandan sonra ilk kez Sylvia, “o gitti, artık özgürüm yazabilirim” diyerek üretmeye başlıyor. Tekrar Londra’ya taşınıyor. Yalnız bir anne olarak var olmaya çabalarken Ted’in gelgitleri psikolojisini iyice bozuyor. Ve Ted’le tekrar bir araya gelmek istediğini söylemek için son görüştüklerinde, Assia’nın hamile olduğunu Ted’in kendisine dönmeyeceğini öğreniyor, yıkılıyor. İntihar ediyor.

Görüldüğü gibi üç filmde de kadınlar farklı türden ama benzer sebeplerden ve aynı faillerden kaynaklı şiddete uğruyorlar. Ev içi şiddet, türü ne olursa olsun, bir cinsiyetçilik sorunu olarak açığa çıkıyor; toplumsal açıdan kökleri tarihsel ve kültürel pratiklere dayanıyor (Redfern ve Aune, 2012: 116). Rowbotham’ın da altını çizdiği gibi “baskı altında olma, soyut bir ahlaksal durum değil, toplumsal ve tarihsel bir deneyim” (1987: 17) olarak yaşanıyor. Kadınların ezilmelerine ilişkin kavrayışlarının farklılaşması ise, özgürlüğü aradıkları yerleri ve stratejileri

farklılaştırıyor (Ramazanoğlu, 1998: 86). Big Eyes’da boşanarak ve kendi hayatını kurarak özgürleşen Margaret, The Wife’da hayatının iplerini elinde tutan kocasının ölümüyle temiz bir sayfa açacak olmanın ferahlığına erişip geçmişte geçmişte bırakmayı seçen Joan’a, Sylvia’da ise mutluluğu ölümden bulan Sylvia’ya dönüşüyor.

Her kadın sorunu eşit aciliyet taşıyor belki ama bu, kadınların yaşadığı şiddet türlerini birbirinden ayırmayı ya da derecelendirmeyi de makul hale getirmiyor. Zira hangi şiddet ve/ya baskı türünün ne ile sonuçlanacağını öngörmek asla mümkün olmuyor (Yıldız, 2015: 329). Bu nedenle filmler özelinde altı çizildiği üzere, *“onca sorun varken, varsın kadınlar da sanatta bir adım geride kalsın, ne olmuş?”* demek; ünlü bir siyasetçinin kült sözleriyle meseleleri mesele etmeyince ortada mesele kalmadığı anlamına gelmiyor. Ve en nihayetinde 3 film de bize Beauvoir’ı hatırlatıyor. Beauvoir, kadın olmak hakkında *“hareketsiz, önemsiz, edilgen, uysal görünmektir”* derken ve *“kendini ortaya koymaya kalkıştıkça, kadınlığı ve erkekleri baştan çıkarma şansı azalacaktır”* (1962: 81) diye devam ederken... Yine tespitinde haklı çıkıyor.

Üç film de içinde yaşadığımız toplumlarda kadının kendini kanıtlanmasının yegâne aracı olarak *özveri derecesini* işaret ederek kapanıyor. Kadının, kendini kocası, çocukları ve/ya daha genel anlamda yuvası için tükettiği ölçüde makbul ve değerli hale geldiği (Rowbotham, 1987: 126) bilgisi, alt metinlerde bize fısıldanıyor. Bu durum, Bourdieu’nun, *“sembolik olarak feragate ve suskunluğa mahkûm edilmiş kadınların bir parça iktidar uygulayabilmelerinin tek yolu güçlünün gücünü ona karşı döndürmek veya kendilerini silmeyi kabul etmektedir”* (2015: 47) tespitini pekiştiriyor.

3. Sonuç

“Olduğu şey olan varlık özgür olamaz. Özgürlük, tam da... İnsanın kalbinde bulunan ve insan-gerçekliğini, olmak yerine ‘kendini yapmaya’ zorlayan hiçliktir.”

Sartre / Varlık ve Hiçlik

Sanat alanında Michel – Rolph Trouillot tarafından adlandırıldığı şekliyle *tarihsel sessizleştirme* denilen tavrın kadınlar için yaygın olduğu iddiası ile yola çıktığım bu çalışmada; iddiamın izlerini ele aldığım üç farklı filmde aradım. Gerçek hikâyelerden uyarlanan bu filmlere de dayanarak altını kalın kalın çizdiğim konu; erkek yapınca sanat nitelemesi alan pek çok şeyin, kadın yapınca teferruat gibi muamele gördüğü oldu.

Bu tavır nedeniyle, kadınlar saygın ve yaratıcı meslekleri icra edebilecek potansiyele ve donanıma sahipken dahi, toplumsal iklimdeki psikolojik engeller ve/ya cesaret kırıcı söylemler sebebiyle kendilerini öne çıkmaktan alıkoyuyorlar. Bu yüzden hayattaki arzularını dolayı biçimde ve çoğu kez eşleri özelinde ‘sağ kol’ görevi görerek yaşamak zorunda kalıyorlar (Chollet, 2020: 81-82). Makale boyunca tartıştığımız bu durumu yaratan dinamikler; eş deyişle kadınların hemen her toplumda gözlenen bağımlı varoluşuna dair kökenler, toplumsal ve ekonomik farklılaşmanın seyriyle iç içe ilerliyor. Tarihsel süreçte mülkiyet kavramının ve kapitalizmin doğuşu kadar sivil devletin yükselmesi de hem patriarkayı hem de sınıf düzenini kurumsallaştırdığından; kadınlar üzerindeki erk baskısı günümüzde kısmen aşırılıklarından sıyrılrsa da nihai olarak güvence altına alındığı gerçeği baki kalıyor (Coontz ve Henderson, 1992: 58-59). Bugün her ne kadar inceleme nesnemiz olan filmler gibi çeşitli sanat mecraları aracılığıyla bu baskının dillendirilişini görüyor olsak da; temsil, önlemeye ya da yok etmeye yetmiyor. Zira Chollet’in de vurguladığı üzere topluma göre, bir kadın için hayal edilebilecek tek yazgı hala yaratıcılığını kendisi için gerçekleştirmesi değil, kendisinden vazgeçmesi (2020: 86) olarak zuhur ediyor. Ki temsilin yetersizliği noktasında; sözün, toplumsal cinsiyet kalıplarını yeniden üretecek ve pekiştirecek, kadınlara güçlenme imkânlarından ziyade diğer seçenekleri gösterecek biçimde kurulması da bir neden olarak beliriyor.

Bu bağlamda, *“kadınların yaşamlarını iyileştirmek için sadece yasalar yetmez, aynı zamanda kadınların ve erkeklerin düşünce ve davranışlarının da değişmesi gerekir”* (Redfern ve Aune, 2012: 29) görüşünden hareketle; önerim, *anlatım biçimlerimizden yola çıkabileceğimizdir*. Unutmamalıyız ki, yaşadığımız dünyayı anlama ve

yorumlama biçimimiz, kısaca anlatılarımız, davranışlarımızın niteliği üzerinde de belirleyicidir. Dolayısıyla sorunlarının nedenini kendinde arayan bir kadının eylemliliği ile benzer sorunların nedenini ekonomik sistemde, kaderde ya da ataerkil düzende arayan bir kadının haliyle eş ve/ya paralel olmayacaktır (Ramazanoğlu, 1998: 85). “Erkek merkezli bakış açısı, kendi belirlediği pratikler tarafından sürekli olarak meşrulaştırılır” (Bourdieu, 2015: 48) olduğundan; anlatılarımızı kadın bakışı üzerine kurmak, yeni bir vizyon ve yeni bir eylem alanı yaratabilme potansiyelini doğuracaktır. Bu da *kadın deneyimini* bir referans noktası olarak güçlendirecektir. Zira mevcut durumda kadınlar, kadın olarak yalnızca kendilerine özgü deneyimleri erkeklere anlattıkları vakit, muhakkak erkeğin kendi deneyiminin *normal ölçü* olarak kabulü ile yüzleşmek zorunda kalıyorlar (Rowbotham, 1987: 71). Dolayısıyla mevcut kültürel yapı içinde çeşitli sanatsal araçlar vasıtasıyla kadın olarak söz/eser/değer üretmek ve bunu kabul ettirmek son derece zorlayıcı bir edim halini alıyor. Bu döngüyü kırmak zor olsa da imkânsız değil. Son söz olarak anımsatmak isterim ki “dünyanın görünüşü değiştirebilmek için, ilkin en sağlam biçimde oraya demir atmış olmak gerekir” (Beauvoir, 1993: 142).

Kaynakça

- Ataman, E. Ö. (2002). *Sinemada Toplumsal Cinsiyet Rollerini: 1980-1999 Yılları Arasında Türk Sineması'nda Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Sunumu*. Anadolu Üniversitesi SBE, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Bourdieu, P. (2015). *Eril Tahakküm*, (Çev: Bediz Yılmaz). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Beauvoir, S. (1962). *Kadın Nedir?* (Çev: Orhan Suda). İstanbul: Düşün Yayınevi.
- Beauvoir, S. (1993). *Kadın/İkinci Cins: Genç Kızlık Çağı*. (Çev: Bertan Onaran). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Beauvoir, S. (1993). *Kadın/İkinci Cins: Bağımsızlığa Doğru*. (Çev: Bertan Onaran). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Berktaş, F. (1997). *Tanımlanması Serbest Bir Nesne: Kadın*, (İçinde: Kadınların Gündemi, Der: Necla Arat). İstanbul: Say Yayınları.
- Chollet, M. (2020). *Bugünün Cadıları: Kadınların Yenilmez Gücü*, (Çev: Hazal Louze). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Coontz, S. ve Henderson, P. (1992). *Sınıflı ve Devletli Toplumların Kökenindeki Mülkiyet Biçimleri, Politik İktidar ve Kadın Emeği*, (İçinde: Kadının Görünmeyen Emeği, Der: Gülnur Savran ve Nesrin Tura). İstanbul: Kardelen Yayınları.
- Donovan, J. (2005). *Feminist Teori*, (Çev: Aksu Bora ve Meltem Gevrek). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kergoat, D. (2004). *Cinsiyete Dayalı İşbölümü ve Toplumsal Cinsiyet İlişkileri*, (İçinde: Eleştirel Feminizm Sözlüğü, Der: H. Hirata, F. Laborie ve diğerleri. Çev: G. Acar-Savran). İstanbul: Kanat Kitap.
- Kırel, S. (2010). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: Kırmızıkeçi Yayınevi.
- Ramazanoğlu, C. (1998). *Feminizm ve Ezilmenin Çelişkileri*, (Çev: Mefkure Bayatlı). İstanbul: Pencere Yayınları.
- Redfern, C. ve Aune, K. (2012). *Baş Harfi F*, (Çev: Aksu Bora ve Simten Coşar). Ankara: Ayizi Kitap.
- Rowbotham, S. (1987). *Kadın Bilinci Erkek Dünyası*, (Çev: Şükrü Alpagut). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Scott, W. J. (2007). *Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz Kategorisi*, (Çev: Aykut Tunç Kılıç). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Topçuoğlu, A. R. (t.y). *Bilinçli Saklama ve Saklayarak Değersizleştirme Mekanizmalarının Ev Eksenli Çalışmada İşleyişi*, (İçinde: Kapitalizm, Ataerkillik ve Kadın Emeği, Der: Saniye Dedeođlu ve Melda Yaman Öztürk). İstanbul: SAV Yayınları.

Yıldız, N. (2015). *Sola Kadın Eli Deęince*, (İçinde: İradenin İyimserliği, Der: Aksu Bora). Ankara: Ayizi Kitap.

