

## BİR ÜÇLEMİYİ, ‘MODERN – GELENEKSEL VE KADIN - ERKEK’ KARŞITLIĞINDA YENİDEN OKUMAK: GELİN, DÜĞÜN, DİYET

Defne Özonur Çöloğlu\*

### ÖZET

Lütfi Akad’ın yönettiği “Gelin” (1973), “Düğün” (1974) ve “Diyet” (1974) filmleri, göç konusunu inceleyen bir üçlemedir. Üçleme aynı zamanda göç sorununun beraberinde getirdiği modern-geleneksel karşıtlığı açısından da önemli göstergeleri barındırmaktadır. Geleneksel toplumsal yapıda kadın ve erkeğin birbirine karşıt konumları modernlik ve geleneksellik karşıtlığında da paralel bir şekilde gitmektedir. Üçlemede, filmlerin baş kadın karakterleri göç ettikleri büyük şehirde geçerli olan modern hayatın çeşitli kural ve kurumlarını rasyonel düşüncenin bir gereği olarak hayata geçirip modernizm ile birlikte modern düşüncüyü temsil ederken; erkek karakterler bu kurumlara karşı çıkarak, bu kurumların karşısına koydukları düşünce yapıları ile geleneksel düşüncüyü temsil etmektedirler.

Anahtar sözcükler: Gelin, Düğün, Diyet, Lütfi Akad, göç, kadın, erkek, modern, geleneksel.

### REREADING A TRILOGY IN APPOSITION OF ‘MODERN-TRADITIONAL AND WOMAN-MAN’ THE BRIDE, THE WEDDING, THE BLOOD MONEY

### ABSTRACT

“Gelin” (The Bride) (1973), “Düğün” (The Wedding) (1974) and “Diyet” (The Blood Money) (1974) directed by Lütfi Akad is a trilogy analysing the immigration issue. The trilogy also includes important indicators in terms of the modern-traditional opposition which comes along with the immigration problem. The opposing position of woman and man in a traditional social structure goes parallelly with the opposition of modernity and traditionalism. The leading woman characters of the trilogy rationally comply with the modern rules and institutions of the cities they moved in and representing the modern thought along with modernity, where as the male characters represent the traditional thought by opposing these institutions and their thoughts against these institutions.

Keywords: The Bride, The Wedding, The Blood Money, Lütfi Akad, migration, woman, man, modern, traditional.

### GİRİŞ

1950’lerden sonra sosyal hareketliliği sağlayan başlıca iki faktör dikkat çekmektedir: Eğitim ve Göç (Özbay 1995: 143). Toplumsal yapıda bu kadar etkili olan göç olayının Türk sinemasında en çok işlendiği dönem ise, 1970-’80 yılları arası olmuştur (Güçhan 1992: 12). Bu filmler arasında Lütfi Akad’ın yönettiği ve bir üçleme olan “Gelin” (1973), “Düğün” (1973) ve “Diyet” (1974) filmleri, göç konusunun analiz edilmesi açısından önemli bir yere sahiptir. Üçleme aynı zamanda Türkiye’deki modernleşme süreci ile ilgili, göç ile büyük şehre gelen kadın ve erkeğin konumu üzerinden çeşitli göstergeler barındırması açısından da önemlidir.

Küçük ve geleneksel düşüncenin hâkim olduğu bir yerleşim yerinden, genellikle de köyden büyük şehre göç eden aileler çeşitli sorunlarla yüz yüze kalmaktadır. Göç sonucu yaşanan sıkıntılardan bir tanesi, kapitalist üretim sürecinde büyük şehirde ayakta kalabilmek için bir iş bulabilmek ile ilgili olurken bir diğer sıkıntı ise, geleneksel kalıplardan çıkıp büyük şehirdeki modern hayatın çeşitli kurumlarına (geleneksel tedavi yöntemleri yerine hastaneye gitmek, sendikal hareketlere katılmak, başlık parası ile satmak yerine kız çocuklarına rızaya dayalı evlilikler yaptırmak vb.) ayak uydurmaya çalışmak ile ilgili olmaktadır. Dolayısıyla, bu sorunların büyük bir kısmı, modern-geleneksel karşıtlığı altında incelenebilir. Bu açıdan üçlemedeki kadın ve erkeklerin konumları incelendiğinde ise, üç filmde de kadınların

\*Yrd. Doç. Dr. Yeditepe Üniversitesi İletişim Fakültesi

bu sıkıntılarının ortasında modern hayata ve bu hayatın kurumlarına uyum sürecinde öncü rolü oynadıkları, erkeklerin ise geleneksel kalıplar içinde hareket ettikleri görülmektedir. Bir başka deyişle erkek büyük şehirde de ataerkil, geleneksel yapı içinde kalırken, kadın modernizmin gereği olan rasyonel düşünceye sahip ve bu hayatın gereklerini yerine getiren ve bu anlamda diğerlerine de öncü olan taraf olmaktadır.

Kadının bu konumu, Kemalist modernleşme projesi kapsamında kadından beklenenler ile de örtüşmektedir. Bu bağlamda üçlemede baş erkek karakterler düşünce ve davranışlarıyla geleneksel yapıyı, kadın ise modernizmi ve modernleşme kuramının vazgeçilmez ögesi olan rasyonel düşünceyi temsil etmekte ve aynı zamanda da bu açıdan diğerlerine öncü konumunda olmaktadır. Dolayısıyla filmlerde, modernleşme sürecinde özellikle kadınların konumu dikkat çekicidir.

Bu çerçevede çalışmanın temel amacı, bir iç göç üçlemesi olan Gelin, Düğün ve Diyet filmlerini, filmlerdeki kadın ve erkeklerin konumu üzerinden geleneksel-modern karşıtlığında tekrar okumaktır. Bu amaçla ilk olarak filmlerin konuları, modern-geleneksel, kadın-erkek karşıtlığı ile ilgili olarak yukarıda ileri sürülen tezlerin kanıtlanmasında yol gösterici olması açısından kısaca incelendikten sonra, filmlerdeki kadın ve erkeğin konumları modernleşme süreci bağlamında analiz edilmeye çalışılacaktır.

## GELİN

Üçlemenin ilk filmi "Gelin", Yozgat'taki tüm topraklarını satıp İstanbul'a göç eden bir ailenin hikayesidir. Film, küçük oğulun, karısı ve çocuğunu alıp daha önce İstanbul'a yerleşmiş olan ailesinin yanına trenle gelişiyle başlar. Akad daha ilk sahnede gerilimi hissettirir. Küçük bir bakkal dükkanı işleten baba ve büyük oğulun gözlerini para kazanma ve sermaye biriktirip zengin olma hırsı bürümüştür. Ne pahasına olursa olsun kazanma hırsı küçük gelin Meryem'in oğlunun kurban verilmesiyle sonuçlanır. Akad, Gelin'de göç olgusunu sadece bir toplumsal fenomen olarak değil, kapitalizmin ve şehirleşmenin hakim yaşam tarzı haline gelmesiyle birlikte, eksik toplumsal

ilişkilerin, iş bölümünün daha da sömürüye açık hale gelmesini, çözülen aile ilişkileri bağlamında inceleyerek bu konuya ciddi bir derinlik getirmiştir (Algan 2005: 45).

Akad bu filmde sınıfsal ilişkileri, köyden kente göçü, göç edenlerin sermaye biriktirme tarzlarını, bunun için göze aldıklarını gün ışığına çıkardığı kadar, törelerin ve geleneksel aile ilişkilerinin kapitalizmin yasaları gereği nasıl vahşileşebileceğini, bu acımasız dönüşüm sürecini olanca çıplaklığı ve hoyratlığıyla gözler önüne sermiştir. Mesele sadece büyük şehirde perişan olanların hikayesi değildir. Mesele, aynı zamanda, daha derin bir sorgulama gerektiren "İnsan insanın kurdudur" gözlemidir. Gelin, insan ilişkileri kadar, ataerkil, feodal ilişkilerin de sorgulandığı çok boyutlu bir trajedidir. Çünkü Meryem ve ailenin ezilen kandanın olan kocası, ailenin diğer üyeleri için oğullarını kurban vermişlerdir. Hem ataerkil ilişkiler gereği, hem de kapitalist birikimin vahşi mantığı gereği bu kazanımlar "kardeşçe" paylaşılmayacaktır (Algan 2005: 45). Bu paylaşımında son kararı verecek olan geleneksel yapı içinde erkek olacaktır.

Bu nedenle büyük bir trajediyi yaşamış olan Meryem, evi terk edecek, kişisel özgürlüğünü ve yaşamını kazanmak üzere işçi sınıfı saflarında yer alacaktır. Akad'ın gerçekleştirdiği bu keskin toplumsal analizin önemli yanlarından biri de kadın kahramanı, yani toplumsal dönüşüm süreci sırasında aile ilişkilerinde en mağdur olan halkayı olay örgüsünün merkezine koyup onu kahramanlaştırmasıdır. Bu filmin gerçek kahramanı da bu anlamda gelin Meryem'dir. Olup bitenlerden mağdursa da kendisine dayatılan gerçekliği reddedip onunla mücadeleye etmeyi göze alması bakımından kelimenin iki anlamıyla da kahramandır (Algan 2005: 46).

Gelinin cinsiyet rolü arada kalma durumu olarak yorumlanabilir. Gelin artık kendi ailesinin çatısı altında değildir ama tümüyle yabancı bir çatı altında da değildir (Kanbur 2007: 54). Kendi ailesinin de yaşadığı yerden ayrılıp uzak bir yere ve üstelik de evlendiği erkeğin ailesinin yanında yaşamaya başlamasıyla tam anlamıyla "el kızı" olur. Gelin, gittiği evdeki bütün kendinden büyük kadınlara ve bütün erkeklerle boyun eğmek durumundadır (Starr 1989: 515).

Kadının hayatını belirleyen faktörler, aile ve akrabalık ilişkileri, din ve geleneklerdir. Her birinde de erkeğin sözü, erkek egemenliği belirleyicidir. Yerleşik köy toplumlarında kadınların üretime kaktı biçimleri yerine göre çok değişmekle birlikte konumlarını belirleyen temel etmenler yaşları, doğurganlıkları ve ailedeki yerleri olmaya devam etmektedir (taze gelin, kideimli gelin, kaynana gibi). Köy gelinleri hala gelin gittikleri evin tüm erkeklerinden ve kendilerinden büyük kadınlarından daha alt konumda yer almaktadır (Kandiyoti 1977: 29). Gelin filminde bayramda evin büyük gelini Meryem'e elini öptürmek ister. Her durumda kadınların konumunu belirleyen öğeler aynıdır: Çocuk doğurma ve yaşlanma (Kandiyoti 1977: 45). Yaşlanma ile evin en büyük kadını "erkek gibi" söz sahibi olmaya başlar. Bir gelin gücünün doruğuna ancak yetişkin oğulları ona gelin getirince ulaşır. Bu filmde de iki oğlunun getirdiği gelinlerle ve yaşlanma ile gücünün doruğuna ulaşan kayınvalide evdeki herkes üzerinde etkilidir.

Filmdeki temel çatışma büyük şehirde gözlerini para hırsı bürümüş olan ailenin erkekleri ve kaynana ile oğlunun hastalığıyla ve dolayısıyla hayatıyla uğraşan Meryem arasında gerçekleşmektedir. Oğlu sık sık nefessiz kalmakta ve bayılmaktadır. Kocasını ve kayınpederi, kayınvalidesinin nefesinin çok güçlü olduğunu, onun okuması sonucunda iyileşeceğine inanırken, oğlunun bir hastaneye götürülmesi gerekliliğini düşünen tek kişi Meryem'dir. Ancak sürekli işlerini büyütme hırsı içinde olan kayınpederi ve evin büyük oğlu ameliyat için gerekli parayı ayırmadıkları için Meryem'in oğlu ölür. Oğlunun para karşılığında kurban edildiğini ima etmek isteyen Meryem kurban bayramında kesilmek üzere eve getirilen koçu serbest bırakır. Oğlunun bayramın ilk günü sabahı, kurban kesilmeden önce ölmesi bu etkiyi güçlendirir. Meryem, oğlunun hayatı için onu hastaneye götürürken ve oğlu öldükten sonra evi terk ederek evdeki bütün büyüklere ve dolayısıyla da geleneklere karşı çıkmıştır.

## DÜĞÜN

"Düğün" filmi, Gelin'deki 'kurban' alegorisinden daha da ağır bir tespit üzerine kurulmuştur: "İnsan eti yemek". Bu kez Urfa'dan İstanbul'a göç eden altı kardeşin hiçbir malı ve

parası yoktur. Emeklerini satarak yaşamlarını sürdürecektir olan ailenin en büyük ağabeyi Halil, ataerkil kültür gereği yönetimi eline alır. Abla Zelha ise aileyi kimse zarar görmeden bir arada tutabilmek için çırpınmaktadır. Zelha kardeşlerine karşı tüm çocuklarını eşit şekilde seven ve koruyan bir ebeveyn gibi davranmaktadır. Halil'in gözü, ailesini sömürüp sermaye oluşturmaktadır. Bunu gerçekleştirmek için geleneksel yapının ona verdiği bütün gücü kullanmaktadır. Gelin'le aynı ev ve avluda çekilen filmde, bu kez Zelha hiç durmaksızın üç tekerlekli arabada satılmak üzere lahmacun hazırlar. Ancak bu bir birikim yapmaya yetmeyince, Halil, kız kardeşlerini yüksek başlık parasıyla uygunsuz adamlara satmaya başlar. Zelha'nın kardeşlerini koruma çabaları bu hırsa bir yere kadar set çeker. İşte 'insan eti yemek' kardeşlerini satarak ve onların emeğine el koyarak sermaye edinme süreci için kullanılan bir tanımdır. Akad, Gelin'in ardından gelen Düğün'de bir kez daha vahşi kapitalizmin yasalarını ve bu yasalara ataerkil kültürün gücünü ekleyerek sermaye edinme sürecinin tahribatını keskin bir üslup ve analizle gözler önüne serer. (Algan 2005: 47). Akad bu durumu şöyle açıklamaktadır:

" Baba yerine geçen büyük kardeş sırası gelince küçükleri rahatça harcamaktan kaçınmıyor. Altı çocuk sahibi olması da bu yüzden. Erkek olursa çalıştıracak, kız olursa başlık parasına satılacak. Baba yokluğunda büyük oğlun yaptığı da bu. Abla bu alçakça düzene elinden geldiğince direnmeye çalışacak. İnsan eti yemek insanlığın ilk günlerinden kalma bir alışkanlık. Sorun, zahmetsiz yiyecek. Bütün canlı varlıklar buna çok hevesli. İnsan kolay ve besleyici bir av, ama çabuk bitiyor. Daha iyisi onu çalıştırıp yetiştirdiği ürünü yemek. Sonuç olarak insan eti yemekle emeğini yemek arasında bir fark yok" (Akad 2004: 550).

Akad, feodal ve ataerkil kültürden vahşi kapitalizme evrilme sürecinin sancılarını her iki filmde de aile ilişkileri içerisinde gösterirken, bir yandan bu ağır ve temel kalıpların en mağdur olanının kadın olduğunu göstererek, öte yandan da buradan daha iyiye, değişime götürecektir olan kudreti yine kadın karakterlere atfedip kadınlara çok merkezli roller vermiştir (Algan 2005:

48). Filmde tıpkı Gelin'de olduğu gibi büyük şehrin acımasız kuralları karşısında para kazanmak için gözünü hırs bürüyen erkek karakterler karşısında kardeşlerini satmadan ayakta durmaya çalışan kadın karakterinin akılcılığı göze çarpar. Bütün gün kardeşlerinin satması için lahmacun yapan Zelha'nın emeği onları şehirde yaşatmaya yetmektedir ama erkek kardeşleri hep daha fazlasını istemektedir. Tıpkı Gelin'deki erkek karakterler gibi. Bu nedenle kız kardeşlerini, başlık paraları karşılığında uygunsuz adamlara satan erkek kardeşlerinden koruyan ve onlara doğru yolu göstermeye çalışan yine kadındır (Zelha). Benzer şekilde kardeşleri bir kavga sonucunda adam yaraladıktan sonra küçük erkek kardeşin suçu üstlenmesine de engel olmaya çalışır ve küçük kardeşe dönerek "sen okuyacaksın" der. Filmde gerçekleşen bütün bu olaylarda erkek karakterler (ağabeyler ve kızları başlık parası karşılığı satın alan erkekler) her türlü yolsuzluk ve haksızlık ile dolayısıyla rasyonel olmayan davranışlar ile özdeşleşirken baş kadın oyuncu kardeşlerini bu haksızlıklardan kurtarmaya çalışarak tek rasyonel düşünceye sahip taraf olur.

## **DİYET**

"Diyet" filmi bir cıvata fabrikası ve gecekondu evinin bahçesinde geçer. Dolayısıyla, Gelin ve Düğün filmlerinin klostrifobik mekanı olan ev ve avlunun dışına, hayatın ve üretimin içine yayılış söz konusudur. Film Akad'ın deyimiyle "kır kesiminden sermayesiz olarak gelip fabrikada çalışan insanların yavaş yavaş bir sınıf bilincine ulaşmasını; ben neredeyim başkaları nerede, ben hangi taraftayım demesinin, bu bilince varmalarının" hikayesini anlatır. Hasan ve Hacer, fabrikada çalışarak kendilerine bir yuva bir hayat yaratmaya çalışan köy kökenli iki emekçidir. Filmde, Hasan ve Hacer'in içinde buldukları kapitalist üretim tarzını kavramaları, ona bir diyet vermeleriyle mümkün olacaktır. Diyet'te köylülüğün, ataerkil düzenin eleştirisinden çok, yeni sistemin işleyişini kavramadaki gecikme büyüteç altına alınır. Filmde Hasan ve Hacer'in üretim sürecini kavrayışındaki gecikmeye karşın, sokaklarda balon satmak durumunda kalan yaşlı baba, evde konuşulan sendika meselelerini dinleyince, peygamberin bir hadisini hatırlatarak birleşmenin hayırlı olduğunu öğütler. Akad, diğer filmlerinde olduğu gibi Diyet'te de dini bilgiyi insanoğlu-

nun en eski bilgi ve deneyim şifreleri olarak kullanmıştır (Algan 2005: 49).

Akad bu filmde, işçi olmanın emeğini satarak geçinmenin güvenli, dört başı mamur bir hayat vaat etmediğinin, örgütlenmenin kapitalizmin acımasız işleyişine karşı yaşamı koruyabilmenin tek çıkış yolu olduğunun altını çizer. Gelin'in Meryem'i kurtuluşu fabrikada çalışmakta bulmuştu. Düğün'ün kadınları da eninde sonunda emeğiyle yaşamaktan başka şansları olmadığını bilincine varmışlardı. Bu kez Diyet'te fabrika işçisi olan Hacer ve Hasan'ın örgütlenmelerinin aciliyeti söz konusudur (Algan 2005: 50). Çünkü fabrikada son derece olumsuz şartlar içinde çalışmaktadırlar.

Hasan ile Hacer'in yan komşuları ve aynı zamanda da Hasan'ın iş arkadaşı fabrikada meydana gelen bir kaza sonucu artık yürüyemez ve çalışamaz hale gelir. Ancak sendikaya üye olmadığından bunun karşılığında tatmin edici bir tazminat alamaz. Dolayısıyla, işçi hakları için sendikaya kayıt olmaları gerekmektedir. Filmin temel çatışması haklarını elde etmek isteyen işçiler ile kendi çıkarları doğrultusunda sendikalaşmaya itiraz eden patron arasında gerçekleşmektedir. En yakınlarında yaşanan kötü örnekten de ders alan Hacer, eşinin bütün itirazlarına rağmen yine eşine ve dolayısıyla geleneksel yapıya karşı çıkarak haklarını elde etmek için sendikal harekete katılır.

Çalışmanın geri kalan kısmında, kadınların filmlerdeki bu modern kurumların yanında yer alan ve dolayısıyla geleneksel yapıya direnen, karşı koyan konumları ile erkeklerin geleneksel olanı savunan, değişmeye direnen, statükocu konumları, geleneksel-modern karşıtlığı altında incelenmeye çalışılacaktır.

## **MODERNLEŞME SÜRECİNDE KADIN VE ERKEĞİN KONUMU VE ÜÇLEME**

Cumhuriyetin modernleşme projesinde kadınlar önemli "siyasal aktörler" ya da "sembolik piyonlar" olmuştur (Arat 1998; 83). Her bireysel ideali, en iyi şekilde özgür kadın imajı yansıtır. Her devrim ideal bir erkek tanımı getirir ama Kemalist devrim için reformların simgesi ideal kadın imajıdır. Türkiye'de modernleşme projesi kadınların kurtuluşuyla ulusun ilerlemesini eşdeğer görür (Göle 1998: 75). Bu anlamda

aşağıda daha ayrıntılı olarak inceleneceği gibi Gelin, Düğün ve Diyet'teki rasyonel kadın imajı modernleşme projesinde kadından beklenenler üzerine önemli bir göstergedir. Üçlemedeki geleneksel yapı yani üçlemede bu yapıyı temsil eden erkekler, kadının modern hayata katılmasını ve bu hayatın bir parçası olmasını istemese de, kadın tek başına mücadele edecek ve liderlik yapacaktır.

Türkiye'de kadının konumu, modernleşme atılımının tarihsel gelişme süreci içinde biçimlenmiştir. Gelenekler ve özellikle İslam karşısında Batı evrenselciliğini seçen modernleşme düşüncesinde, kadın merkezi bir yer tutar. Bugünden geriye yönelik olarak baktığımızda, Türkiye'deki modernleşme tarihini, çok basitleştirme pahasına, bu iki kültürel model ya da iki akım arasındaki mücadelenin tarihi olarak yorumlayabiliriz: Batıcı Akım ve İslamcı Akım. İslam-Batı, geleneksel-modern, farklılık-eşitlik gibi karşıtlıkları çevreleyen bu çatışmada kadının konumu belirleyicidir. (Göle 1991: 17). Üçlemede de bu geleneksel-modern ya da İslam-Batı karşıtlığında modernizm düşüncesinin beklentilerine uyan taraf kadındır. Modernizmi geleneksel düşünceden ve dogmalardan kopuş ve aydınlanma hareketiyle bağlantılı olarak akıl ve düşüncenin ön plana çıkması bağlamında tanımlarsak üçlemedeki baş kadın karakterler modernizmin ve aydınlanma hareketinin temeli sayılan rasyonel düşünceye sahip yapılarıyla modern düşünceyi temsil etmektedir. Erkekler ise, geleneksel, dogmatik ve temeli müslüman din öğretilerine dayanan düşüncelere sahiptir. Dolayısıyla bu değerlendirmede kadının ya da erkeğin rasyonel düşünceye sahip olup olmaması belirleyici olmaktadır.

Aydınlanma düşüncesi, ilerleme fikrine kucak açarken her şeyde akli egemen kılarak insanları kaderci yaklaşımdan kurtarmak istemiş, bilimsel, kültürel, teknik ve endüstriyel devrimlere öncülük etmiştir. Modernizm, Aydınlanma felsefesiyle ortaya çıkan, temelinde insanlığı içinde bulunduğu bağnazlıktan, hurafelerden, geri kalmışlıktan kurtarmayı amaçlayan; toplum bilimlerinde insan uygarlığının, genellikle sanayileşme ve laikleşme aracılığıyla uğradığı ekonomik, siyasal, toplumsal dönüşümdür (Şen, <http://www.enfal.de/dus18.htm>). Bu açıdan bakıldığında üçlemedeki baş kadın

karakterler şehre geldikten sonra karşılaştıkları güçlükler karşısında bağnaz düşüncelerle mücadele ederek rasyonel düşüncenin varacağı sonuçlara ulaşmaktadırlar. Erkek karakterler ise, bu güçlükleri geleneksel bağnaz kalıplar ve hurafeler yardımıyla yenmeye çalışır. Filmlerde ortaya koyulan çatışmalar da genel olarak bu karşıtlık üzerine kurulmuştur. Örneğin, yukarıda detaylı bir şekilde anlatıldığı gibi, Gelin filminde oğlunun kalbinde delik olan Meryem, ev halkının karşı çıkmasına rağmen oğlunu hastaneye götürür ve doktorların tavsiyesi doğrultusunda ameliyat edilmesine karar verir. Doktora, hastaneye gerek duymayan evin erkekleri ise bu sorunu geleneksel yollarla çözmeye çalışırlar. Buldukları çözüm yolu ise, Meryem'in kayınvalidesinin küçük çocuğu üflemesidir. Düğün filminde Zelha, kız kardeşlerini, erkek kardeşlerinin onları başlık parası karşılığı satmasına karşı korumakta ve bir kız kardeşini sevdiği kişiyle evlendirmeye diğerini ise yaşı henüz çok küçük olduğu için evlilikten korumaya çalışmaktadır. Diyet filminde ise, geleneksel üretim sürecinden göç ettikleri şehirde endüstriyel üretim sürecine geçiş ile birlikte gelen çeşitli kurumlara uyum sürecinde Hacer ile kocası Hasan karşıt fikirlere sahip olur. Hacer çalıştığı fabrikada işçilerin sahip olması gereken haklarını elde etmek için sendikal harekete katılmak ister. Kocası ise, böyle bir hareketin çalıştığı yere ihanet etmek anlamına geleceğini düşündüğünden ve patronundan korktuğundan sendikal harekete katılmaz ve Hacer'in de katılmasını istemez.

Kadının üretimdeki yeri ne olursa olsun, katkısı büyük oranda yok sayılmakta ve uzmanlık gerektiren uğraşlarla, kamusal alanla ilişkili işler erkeklerin elinde olmaya devam etmektedir. Kadınlar ne üretim ne de üreme üzerinde hiçbir denetime sahip değildir. Her iki durumda da ürün ata soyuna ait olmaktadır (Kandiyoti 1977: 45). Özellikle Gelin ve Düğün filmlerinde kadının emeği yok sayılmakta ve sömürülmektedir. Gelin filminde evin kadınları bütün gün eşleri satsın diye turşu kurmaktayken, Düğün filminde de Zelha her gün kardeşleri satsın diye hamur açmaktadır.

Bu geleneksel yapıda kadının emeği yok sayılırken cinselliği de kontrol altında tutulmalıdır. Modern Batı ile İslam arasındaki en derin düşünce ve duygusal uçurumlar cinslerin ilişki-

rinde ve özel-kamusal tanımlarındadır. Eylemleri de kadın cinselliğinin denetim altına tutulmasına ve cinsiyetler arasında ayrıma dayanan İslami ahlakın yeniden değerlendirilmesine yol açmaktadır. Cinsiyetlerin kamusal alanda görünür olması ve toplumda kaynaşmasını hedefleyen Kemalist feminizm de, özel ve kamusal sayılanları yeniden ve kökten gözden geçirmeye başlamıştır (Göle 1998: 75). Bu anlamda incelendiğinde her üç filmde de kadın cinselliği, geleneksel yapıyı temsil eden erkekler tarafından denetim altına alınmaya çalışılmaktadır. Bu anlamda filmlerdeki geleneksel yapı, büyük ölçüde Müslüman din öğretisinden beslenmektedir. Dolayısıyla, geleneksel düşünce ile din iç içedir. Müslüman muhalefet kadının kamu alanında aktif rol almasını desteklemez (Arat 1998: 85). Filmlerdeki erkekler kadının kamusal alana çıkmasını bile istemez. Gelin filminde Meryem'in eşinin ağabeyi, hemşerileri bir arkadaşları için "avradını fabrikada çalıştırır olacak iş mi?" der. Bir başka sahnede yine ağabey, "kadın kısmı evde gerek" der. Yukarıda da belirtildiği gibi özellikle yaşlanma ile kıdem alan ve evde söz sahibi olan kayınvalide de şehre gelip fabrikada çalışan kadınlar için "onlar yoz olmuşlar" ifadesini kullanır.

Yine bu geleneksel yapı içinde göç eden kadınlar dışarıdaki dünyanın kötülüklerinden korunmalıdır. Bu, yukarıda belirtilen denetimin de önemli bir parçasıdır. Bunun için de kendi fiziksel çevrelerinin içinde kalmaları gerekmektedir. Göç eden kadının kendi kimliğinin temelleri açısından ev, akraba ve komşuları dışında başka bir şeyi yokken, göç eden erkeğin genellikle işi vardır ve işte şehirlilerle daha çok ilişki kurar (Erman 1998: 550). Gelin'de Meryem'in evin bahçesinin dışına çıkmasına, komşuya gitmesine bile hoş gözle bakılmaz. Gelin ve Düğün'de kadınlar evde çalışarak evin bütçesine katkıda bulunurlar. Erkek kendi toplumunun özüne ve normlarına aykırı gelmek zorunda kalmaksızın rahatça gezinirken kadın bu kuralları kırmak zorundadır. Bundan ötürü kadın modernlik yolunda daha çatışmalı bir yolu deneyimleyecektir (Erman 1998: 550). Bu anlamda özellikle Gelin filminde Meryem, kendisine getirilen bütün yasaklamalara rağmen oğlunun sağlığına kavuşması için kamusal hayata tek başına girmek zorunda kalır. Bu durum, eşinin gözünde Meryem'e verilen bir cezadır. "Kadın başına" çıkarsa başına gelecek-

ler konusunda eşi tarafından uyarılır. Ancak Meryem bütün zorluklara rağmen kaldıkları gecekondu mahallesinden şehre, hastaneye gider ve oğlunun sağlığını tekrar kazanması için yapılması gerekeni öğrenir. Ancak bunun için sadece para gereklidir ve bu parayı evin erkekleri vermeyecektir.

Kadınlar hem özel hem kamusal alanların hem de iki uygarlık arasındaki sınırların belirleyicisi olarak görülür. Kamusal yaşama katılan Kemalist kadınlar özel alanın dini yada kültürel kısıtlamalarından kurtulurlar. Ama radikal bir seçimle de karşı karşıya gelirler: Kültürel anlamda ya Batılı ya da Müslüman olmaları gerekir (Göle 1998: 75). Üçlemedeki kadınlar geleneksel yapıyı temsil eden erkekler ve artık yaşlıklarından ötürü "erkek gibi söz sahibi" sayılacak evin büyüğü kadınlara göre, Müslüman geleneklere aykırı hareket etmektedirler ve bu nedenle de cezalandırılmaları gerekir. Örneğin, Gelin filminde Meryem'in kayınvalidesi oğluna sürekli Meryem'i yaptıkları için cezalandırması gerektiğini söylerken, Diyet filminde de Hasan'ın patronu Hasan'a, Hacer'i sendikal harekete girmek istediği için susturması ve cezalandırması gerektiğini belirtir. Ancak üçlemedeki kadınlar, evdeki geleneksel yapının (erkeklerin) karşı çıkmasına rağmen, göç ettikleri şehirde modern hayatın gereksinimlerine uygun bir şekilde kamusal hayata dolayısıyla da modern hayata katılırlar. Bu anlamda kamusal hayata girmek ve çalışmak kimi zaman bir zorunluluk iken kimi zaman da bir kaçıştır. Örneğin Gelin filminde Meryem, uğruna oğlunu kurban verdiği geleneksel zihniyetten kurtuluşu, fabrikada ve göç ettikten sonra geleneksel kalıplardan koparak büyük şehirdeki yaşam tarzına uyum sağlayan köyden bir tanıdıklarının yanında görür. Diyet'te ise, büyük şehirde ayakta kalabilmek için bir zorunluluktur.

Yanaşmalara, gelinlere kötü davranan evin yaşlı hanımı, yukarıda da belirtildiği gibi bir yaştan sonra evin büyük erkeği gibi görüldüğünden güçlü, sert, yöneten erkek özellikleriyle el kızlarını yönetir, üzerlerinde hakimiyet kurar. Örneğin, Gelin filminde Meryem'in kayınvalidesi evin büyük erkeği olan baba kadar söz sahibidir ve Meryem'in ev dışına çıkmasını, oğlunu hastaneye götürmesini tıpkı evin diğer erkekleri gibi onaylamaz. Bu anlamda yaşlı kadınlar yaşlarından da ötürü eski, geleneksel düşünceyi filmlerdeki erkeklerle paylaşır.

Evin yaşlı kadını ile erkek otoritesi hayatın her alanında belirgindir. Yüzyılların birikimi ile oluşan değerler sistemi, kadın cinselini “zayıf, duygulu, nazik, boyun eğer varlık” olarak, erkek cinselini ise “güçlü, sert, dinamik, egemen ve yöneten” birey olarak toplumsallaştırmaktadır (Arat 1998: 261). Kadınlar ve çocuklar yemek yerken bile ocaktan uzakta oturarak yemeklerini yerler (Kandiyoti 1977: 60). Özellikle Düğün filminde büyük ağabey kız kardeşleri için gelen misafirlerle yemek yerken, evin kadınları onlardan uzakta bir köşede yemeklerini yer. Ancak filmlerdeki yaşlı ve genç kuşak erkekler arasında değişim yönünde bazı farklılıklar da göze çarpmaktadır. Bu değişim Osmanlı’dan günümüze oldukça yavaş gelişen bir süreçte gerçekleşmektedir. Osmanlı İmparatorluğu toplumundaki baba (peder) eski düzenin ana özelliklerini temsil etmekteydi: Hiyerarşi, değişmezlik ve mutlak otorite. “Yeni erkek” ise, bu değerlerin yıkıldığı, eşler arasındaki duygusal mesafenin yerini sevgi ve arkadaşlığa bıraktığı, erkek ve kadınların duygusal bakımdan çocuklarıyla ilgili ve onlara yakın olduğu, evli çiftlerin büyüklerinden bir parça özerk kalabildiği bir aile ortamına özlem duymaktadır (Kandiyoti 1998: 108). Tarımda kapitalistleşmenin hane yapıları üzerine tartışılmaz etkileri olmakta, baba otoritesine dayalı üç kuşaklı geniş aileyi giderek aşındırmaktadır (Kandiyoti 1977: 9). Bu anlamda filmlerde geleneksel/eski ve modern/yeni karşıtlığında yer alan erkekler bulunmaktadır. Yaşlı erkekler genellikle eski, geleneksel zihniyeti taşıırken daha genç değişmeye hazır erkekler de vardır ve bu erkekler üçlemedeki “kadınların öncülüğünde” değişim geçirirler. Dolayısıyla, filmlerdeki özellikle genç erkeklerden bazıları (Meryem’in kocası ve Zelha’nın erkek kardeşi) en azından bundan sonra gelecek kuşaklar için bu anlamda bir değişimin öncüsü olarak da görülebilir. Bu değişim özellikle Gelin ve Diyet filmlerinde belirgindir. Gelin filminin sonunda Meryem’in kocası, evde başına gelen bütün haksızlıklara baş kaldırarak evden kaçan Meryem’i öldürmesi için babasından gelen emre karşılık onu öldürmez ve hatta onun açtığı yoldan giderek fabrikada onunla birlikte çalışmak istediğini belirtir. Dolayısıyla kendi ailesini de bu anlamda reddeder. Bu tavır kendi ailesiyle birlikte ailenin geleneksel davranış kalıplarına karşı olmaktadır. Düğün filminde ise Zelha, zorla evlendirilmek istenen kız kardeşinin düğünün-

de iki erkek kardeşine yaptıkları yanlışları gösterdikten sonra kardeşlerden bir tanesi onu affetmesini, yaptığı hatayı düzelteceğini ve onunla gelmek istediğini söyler. Diyet filminin sonunda ise, Hacer’in sözünü dinlemeyen Hasan’ın başına gelen kaza sonucunda, Hasan’ın Hacer’in haklı olduğunu anlayacağına dair bir beklenti kurulur.

Geleneksel olarak, son zamanlara kadar, hemen bütün Türk ailelerinde son söz erkeğe aittir. Bu hiyerarşi yaşa göre devam eder. Bu açıdan göç önemli bir değişikliğe sebep olmuştur (Unat 1977: 49). Ancak her üç filmin de sonunda, başından beri söyledikleri sözleri dinletemeyen üç kadın kahramanın haklılığı ortaya çıkar. Bu da, filmlerde geleneksel, ataerkil ve dinsel söylemleriyle hep son sözü söyleyen erkek karakterlerin yanlış yolda olduklarını; bunun karşısında modern kurumları (hastane, sendika, rızaya dayalı evlilik vb) savunan ve rasyonel düşünceye sahip olan kadının ise hep doğruyu söylediklerini ve doğru yolu gösterdiklerini kanıtlar.

Çalışmanın bu kısmında, modern ve geleneksel karşıtlığında kadın ve erkeğin konumunun yukarıda anlatılanlar bağlamında daha net bir şekilde görülmesi amacıyla üçlemenin derin yapısı çıkarılacaktır.

### ÜÇLEMENİN DERİN YAPISI

Bir metinde anlamın üretilme sürecinde değişik düzeyler vardır ve bu düzeyler birbirlerine göre, basitten karmaşığa, soyuttan somuta giden, üretici süreç içinde yer alırlar. En soyut düzeyde, karşıtlık, çelişkinlik ve içerme gibi göstergibilimsel dörtgen üzerinde eklenen temel mantıksal-anlamsal ilişkiler yer alır. Metnin yüzeyinde görülmeyen bu soyut nesnelerin üstleneceği değerler ve özellikleri oluşmaya başlar. Bir anlatının genel yapısı çelişkin içerikleri ekleyen bir anlam eksenini üzerinde yer alır. Anlamın temel yapısını temsil eden bu anlam eksenini göstergibilimsel dörtgen biçiminde gösterilebilir (Kıran ve Eziler Kıran 2000: 247).

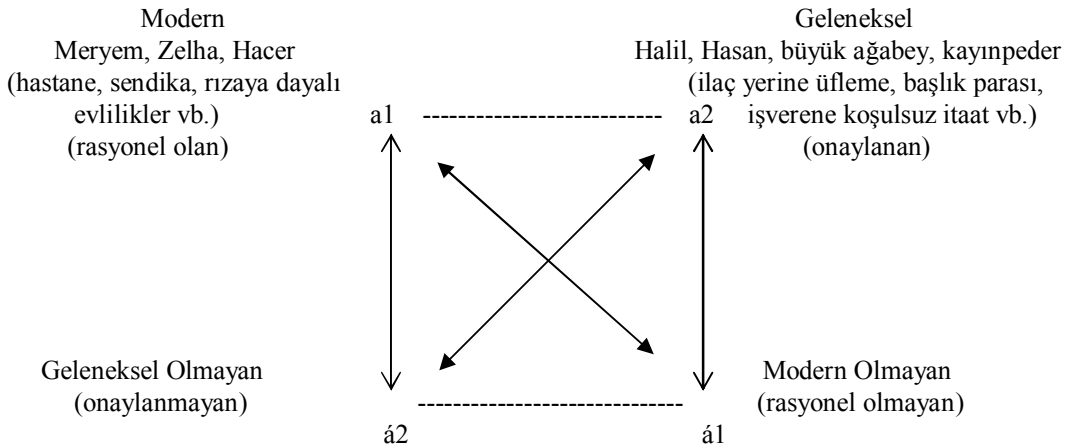
Metnin yüzeyinde görülmeyen bu derin yapıyı ortaya çıkarmak için önce bir karşıtlık ilişkisi kurmak gerekir: a ve a olmayan gibi (a/â). Bu iki olgu da birbirleriyle çelişmelidir. Böylelikle

derin yapının çelişkiler eksenini çıkmış olur. Dörtgenin tamamlanması için üst ve alt karşıtlıklar eksenini oluşturmak gerekir. Alt alta gelen kavramlar içerim ya da bütünleyim eksenini oluşturur. Örneğin, a sağlıklı ise a'nın karşıtı (á) hastadır. Hasta olmayan, hasta ile çelişkinler eksenini oluşturur. Hasta, sağlıklı olmadığı için, sağlıklı olmayan ile bütünleyiciler eksenini oluşturur ve bütünleyiciler ekseninde yer alan olgular birbirini içerir (Greimas'dan aktaran Büker 2000: 122).

Yukarıda kurulan kadın-erkek, modern-geleneksel karşıtlığının daha iyi görülebilmesi için kullanılacak olan göstergebilimsel dörtgende, bu üçleme için geleneksellik ve modernlik ile neyin ifade edildiğinin daha net bir şekilde ortaya koyulması gerekmektedir. Bu bir anlamda bir önceki bölümdeki analizin genel bir özeti de olacaktır. Geleneksel yapıdan modernliğe geçiş için gerekli olan etkenlerde, yeni deneylere açıklık, aile ve dini otorite gibi geleneksel otorite figürlerinden giderek artan bağımsızlık, ülke işleri ile siyasal lider, sendikalar gibi modern kurum ve konulara artan ilgi, bilim ve tıbbın etkinliğine inanç vb. olarak sıralanabilir (Aslan ve Yılmaz 2001: 94). Modernizmin oluş nedeni olarak gösterilen aydınlanma ve aydınlanma çağı insanlık tarihinde akıl ve düşüncenin bireyin en güçlü yetisi olarak birleş-

miş bir biçimde, dünyanın ve toplumun metafizik ve mistifiye edilmiş anlaşılmasına dayalı geleneksel toplum ve bilgi yapılarının ortadan kaldırılmasını ifade eder. Aydınlanma, insanlığı eleştirel aklın kullanılmasıyla mitten, batıl inançtan gizemli güçlere ve doğa güçlerine tabi olmaktan kurtarmayı amaçlamıştır. Aydınlanma hareketiyle birlikte özgürleşim akıl, birey, insan hakları, toplum sözleşmesi, laiklik, demokrasi, eşitlik, bilimsel düşünme gibi kavramlar ön plana çıkmıştır. Modern olmak, tarihsel gelenek karşısında, dışsal otoriteler karşısında bir özerklik talep etmek demektir. Bu talep, insanın toplumsal olarak kendi kendisini yönlendirme ve temelde özerk olma arzusunu ifade eder (Aslan ve Yılmaz 2001: 95-98).

Modernizmle ilgili bu veriler ve filmlerle ilgili yukarıda yapılan açıklamalar ışığı altında filmlerdeki hastane, sendika, rızaya dayalı evlilikler vb. kurumlar modern hayatın içinde yer alırken, hastalıkları üfleme ile iyileştirmek, başlık parası ile kızların satılması, patrona tıpkı evin bir büyüğü gibi koşulsuz itaat etmek gibi düşünceler geleneksel düşünce kalıpları içinde incelenebilir. Bu bağlamda filmlerdeki kadın ve erkeğin konuları modern-geleneksel karşıtlığında göstergebilimsel dörtgen ile şu şekilde kurulabilir:



Bu dörtgene göre tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de modernleşme sürecinde modern kurumlar arasında sayılan hastane (Gelin/Meryem), sendika (Diyet/Hacer) ve rızaya dayalı evlilikler gibi kurumları (Düğün/Zelha) benimseyen ve hatta öncü olarak yakınlarında-

ki erkeklere de yol gösteren taraf filmlerdeki başrol kadın karakterler olmaktadır (a1). Dolayısıyla, kadınların geleneksel ve/veya dini düşünceden kopup modern kurumların hayata geçirilmesi sürecinde öncü, ilerici, yenilikçi oldukları söylenebilir.



Filmlerde kadınlar bu konularıyla rasyonel olan taraftır (a1) çünkü kurulan çatışmalarda en rasyonel çözümler de zaten bu kurumların hayata geçirilmesidir: Gelin’de kalbi delik çocuğun hastanede *ameliyat ettirilmesi*, Düğün’de kız çocukların başlık parasıyla değil kendi *istedikleri kişilerle evlendirilmesi*, Diyet’te emekçi kesimin tazminat vb. gibi özlük haklarını kullanabilmesi için *sendikalaşması*. Ancak, kadınların taraf oldukları bu kurumlar erkekler tarafından onaylanmaz. Bu durumların karşısında bulunan yani rasyonel olmayan kurumlar ise bizi dini, geleneksel inanışlara götürmektedir. Yukarıda belirtilen modern kurumların karşısına erkekler tarafından getirilen dini, geleneksel ve hiç de rasyonel gözükmeyen çözümlere göre, *tedavi yerine üfleme, başlık parası ve patrona, işverene koşulsuz itaat*, karşı gelmeme durumu yaratılmaktadır (â1/a2). Gelin filminde Meryem’in hastane ve ameliyat istekleri karşısında yaşlı annesinin üflemesi ile sorunun çözüleceğini söyleyen Meryem’in kocası, ağabeyi ve kayınpederidir. Düğün filminde kardeşlerinin “etlerini yedirmeden” yani başlık parası karşılığı satmadan istedikleri evlilikleri yapmalarını isteyen Zelha iken buna karşı gelen ve sırayla iki kardeşini başlık parası karşılığı satan Zelha’nın iki erkek kardeşidir. Diyet filminde ise, Hacer’in ve diğer çalışanların işçi olarak haklarını elde edebilmeleri için sendikaya katılma isteğinin karşısında duran ve sendikalaşmayı reddederek patronuna koşulsuz itaat etmek gerektiğini söyleyen kocası ve patronudur. Filmlerde kadınların peşinden gitmek istediği modern kurumlar genel olarak kadınların karşısında duran erkekler tarafından onaylanmazken, geleneksel inanışlar onay bulur. Dolayısıyla bu ilerici, öncü, yenilikçi konumuyla rasyonel modern kadın aynı zamanda geleneksel yapı tarafından onaylanmayandır (â2).

## SONUÇ YERİNE

Türk sinemasında iç göç üzerine yapılmış önemli bir üçleme olan Gelin, Düğün ve Diyet filmleri, modern-geleneksel karşıtlığı açısından tekrar okunduğunda Türkiye’de modernleşme söylemleriyle paralel ve modernleşme sürecinde kadının konumuna ilişkin önemli ipuçları içermektedir. Yukarıda da incelendiği gibi, Cumhuriyetin modernleşme projesinde kadınlar her zaman önemli bir yer tutmuş ve bu sürecin başarısının kanıtlanmasında kadının

konumu, değişimi önemli bir sembolik gösterge olmuştur. Dolayısıyla, modernleşme sürecinde kadından beklenen, modern kurumların içinde yer alması, bu anlamda örnek olması ve geçirilen değişimi de böylelikle sembolize etmesidir. Türk sinema tarihinde de, kadının modernleşme sürecindeki bu değişimini konu alan pek çok film yapılmıştır: Kınalı Yapıncak, Kezban vb (1).

Bu bağlamda üçleme, iç göç konusunda çok önemli göstergeler içerdiği kadar, modernleşme sürecinde kadın ve erkeğin konumunu göç eden aileler üzerinden göstermesi açısından da önemlidir. Filmler temel olarak, göç eden ailelerin göç aracılığı ile geleneksel hayattan modern hayata geçmeleri sürecinde değişimin yarattığı sıkıntılar içerisinde kadının ve erkeğin bu değişime ne derece uyum sağladıklarını göstermektedir.

Üçlemede kadın tam da yukarıda belirtildiği gibi, Kemalist modernleşme projesinde kadından beklenen değişim ile paralel bir şekilde modern kurumlar tarafında yer alarak öncü görevini üstlenmektedir. Erkeğin ise, göç etmek için ayrıldığı küçük, geleneksel toplum içindeki korumacı, muhafazakar yapısı devam etmekte ve bu düşünce kalıpları ile kadını baskı altında tutmaya çalışmaktadır. Bu yapı içerisinde erkekler, göç ettikleri büyük şehirdeki modern hayata ait, kadınların hayata geçirmeye çalıştıkları kurumları onaylamayarak bu kurumların karşısına sürekli geleneksel düşünceli ve dini inanışları koymaktadırlar. Dolayısıyla, filmlerdeki bu geleneksel-modern karşıtlığı, bu düşünceleri temsil eden kişilere bakıldığında kadın-erkek karşıtlığına dönüşür. Ancak sonuç olarak, bu karşıtlık içerisinde kadın, modernizm ve aydınlanma felsefesiyle birlikte ön plana çıkan rasyonel düşünceye sahip taraf olarak modern kurumlar tarafında yer alacak ve geleneksel, dogmatik düşünceli temsil edenlere de doğru yolu gösterecektir.

## SONNOTLAR

(1) Ayrıntılı bilgi için bkz. Özonur, Defne (2006) “Türk Sinemasının Evlatlık Kızları Türk Modernleşmesini Sorguluyor. Kezban ve Mestan İstanbul’da”. Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 4. Bağlam Yayıncılık, İstanbul

#### KAYNAKLAR

- Akad L (2004) Işıklı Karanlık Arasında, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Algan N (2005) Türkiye'nin Görsel Belleğinde Bir Öncü ve Bir Usta: Lütfi Akad, Ayla Kanbur (yayına haz), Sadeliğin Derinliğinde Bir Usta: Lütfi Akad, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Arat Y (1998) Türkiye'de Modernleşme Projesi ve Kadınlar, Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba (ed), Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik, Tarih Vakfı, İstanbul.
- Aslan S ve Yılmaz A (2001) Modernizme Bir Başkaldırı Projesi Olarak Postmodernizm. C.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi, 2 (2), 93-108.
- Büker S (2000) Fahişeler Sürgünde: Yatık Emine ile İpekçe. İletişim, Bahar, 2000/5.
- Erman T (1998) Becoming Urban or Remainin Rural: The Views of Turkish Rural to Urban Migrants on the Integration Question, International Journal of Middle East Studies, 30 (4).
- Güçhan G (1992) Toplumsal Değişme ve Türk Sineması, İmge Yayınevi, Ankara.
- Göle N (1991) Modern Mahrem. Medeniyet ve Örtünme, Metis Yayınları, İstanbul.
- Göle N (1998) Modernleşme Bağlamında İslami Kimlik Arayışı. Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik, Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba (ed), Tarih Vakfı, İstanbul.
- Kanbur A (2007) Gelin The Bride. The Cinema of North Africa and The Middle East, Edited by: Gönül Dönmez-Colin, Wallflower Press, London.
- Kandiyoti D (1997) Cariyeler Bacılar Yurttaşlar. Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler, Metin Kadın Araştırmaları, İstanbul.
- Kandiyoti D (1998) Modernin Cinsiyeti: Türk Modernleşmesi Araştırmalarında Eksik Boyutlar, Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba (ed), Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik, Tarih Vakfı, İstanbul.
- Kandiyoti D (1977) Sex Roles and Social Change: A Comperative Appraisal of Turkey's Women, 3:1 (Autumn) University of Chicago Press.
- Kıran, Z ve Kıran Eziler, A (2000) Yazınsal Okuma Süreçleri. Dilbilim, Göstergibilim ve Yazınbilim Yöntemleriyle Çözümlemeler, Seçkin Yayınevi, Ankara.
- Starr J (1989) The Role of Turkish Secular Law in Changing the Lives of Rural Muslim Women, 1950-1970, Law and Society Review. 23 (3)
- Şen, Seyit Mehmet, Modernizm Karşısında İslam, <http://www.enfal.de/dus18.htm>
- Özbay F (1995) Kadınların Ev İçi ve Ev Dışı Uğraşlarındaki Değişme. Şirin Tekeli (ed.). 1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Unat N A (1977) Implications of Migration on Emancipation and Pseudo-Emancipation of Turkish Women, International Migration Review, 11 (1).