

**32-Türkan Şoray'ın ikinci dalga kadın hareketi paralelinde değişen kariyeri****Şenay TANRIVERMİŞ<sup>1</sup>**

**APA:** Tanrıvermiş, Ş. (2022). Türkan Şoray'ın ikinci dalga kadın hareketi paralelinde değişen kariyeri. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (26), 526-542. DOI: 10.29000/rumelide.1075625.

**Öz**

Ülkemizde Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde doğan Birinci Dalga Kadın Hareketinin ardından 1980'lerde doğan İkinci Dalga Kadın Hareketi, yaşamın her alanına yansıdığı gibi sinemaya da yansımıştır. İkinci dalga hareketin sinemadaki yansımalarını, Türkan Şoray'ın 1980'li yıllardan itibaren başrolde olduğu filmlerden izlemek mümkündür. Sanatçının sinemada olduğu kadar özel hayatında da kadını ikincil konumdan kurtaracak kadar güçlü bir karakter olması, Türkiye sinemasındaki ataerkil bakışın değişiminde kendisinin payını kolaylıkla artırmaktadır. Türkan Şoray, Türkiye sinemasının ikonik ve mitik değerlerinin neredeyse tümünü, en eşsiz estetikle bütünleyen Sultanı olarak kabul görmektedir. Yaşadığı döneme göre değişen kanunları ve kurallarıyla sinema gibi patriarkal düzenin en güçlü çalıştığı bir alanda ve zamanda, belki de Türkiye'deki ikinci dalga kadın hareketinin izlerini kendinde taşıyan ve halk tarafından "sultan" kabul edilen tek isimdir. Sultanlık unvanını kaybetmeden, toplumsal değişimin zorlu özgürlük talebinin icracısı ve ricacısı olarak toplumla çelişmemeyi başarması, Türkan Şoray efsanesini bilakis desteklemiştir. Çünkü Şoray, özellikle ikinci dalga feminist harekete paralel bir değişim gösterirken kentli, taşralı, kasabalı, mahalleli olarak kimi ve nereyi temsil etse, izleyiciye kendisiyle özdeşleşen bir portre sunar. Türkiye sineması halka "kendinden olanı" sunmuş ve böylece halk Doğulu ya da taşralı yönünü sinemada yeniden bulmuştur (Büker, 1993). Sultan, kendinden olanı halka sunarken ülkede ve dünyada gelişen kadın hareketine uygun şekilde büyüme, olgunlaşma ve kendini keşfetmeyle değişimin kadın hareketi açısından gerekliliğine de rol model olmuştur. Dolayısıyla ülke tarihine denk düşen kişisel tarihi, pek çok açıdan incelenmeye değerdir. Bu çalışmada Türkan Şoray'ın Türkiye'deki ikinci dalga kadın hareketinden nasıl etkilendiği, filmleri ve feminist teori üzerinden anlatılmaya çalışacaktır.

**Anahtar kelimeler:** İkinci dalga feminizm, Şoray kanunlarının temsil ettiği değerler, ataerkillik

**Türkan Şoray's career that changed parallel to the 2nd wave's movement****Abstract**

The Second Wave Women's Movement emerged in the 1980s following the First Wave Women's Movement that rose during the waning years of the Ottoman Empire. The latter movement reflected on every aspect of life including cinema. It is possible to observe the effects of the Second Wave movement in films in which Türkan Şoray has been playing the leading role since the '80s. The fact that the actress has as strong of a personality in real life to liberate women from subordination as she does in her movies increases her contribution to the transformation of Turkish cinema. Türkan Şoray is regarded as the Sultan who integrates all of the iconic and mythical values of Turkish cinema with the most unique aesthetics. Like many star personas, she is the only name that carries the traces of the second wave women's movement in Turkey in a field and time where the patriarchal order works

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Nişantaşı Üniversitesi, İktisadi, İdari ve Sosyal Bilimler Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü (İstanbul, Türkiye), senay.tanrivermis@nisantasi.edu.tr, ORCID ID: 0000-0003-1311-9767 [Araştırma makalesi, Makale kayıt tarihi: 12.10.2021-kabul tarihi: 20.02.2022; DOI: 10.29000/rumelide.1075625]

most strongly, such as cinema, with its laws and laws that change according to the period in which she lived, and is accepted as a 'sultan' by the public. The fact that she managed to not contradict the society as a performer and petitioner of the demanding demand for freedom of social change without losing her title of Sultan as an actor supported the legend of Türkan Şoray on the contrary. Because while Şoray shows a parallel change, especially in the second wave feminist movement, it presents a portrait that identifies with itself to the audience, whoever and wherever it represents as urban, rural, townspeople, and neighborhood residents. Turkish cinema offered the public "what is of its own" and thus the public found its oriental or provincial side in cinema. While presenting how herself is same to the public, the Sultan has also been a role model for the necessity of change in terms of women's movement with a growth, maturation and self-discovery in line with the women's movement developing in the country and the world. Therefore, her personal history, which corresponds to the history of the country, is worth examining from many angles, but this study will be evaluated from a feminist perspective in terms of the women's movement.

**Keywords:** Second wave feminism, Values represented by Şoray laws, Patriarchy

## Giriş

Toplumsal gelişim ve değişime paralel olarak 1980'e kadar Türkiye sinemasında ataerkil perspektif yaygın eğilim olagelmıştır. Patriarkal düzenin baskıları altında kadının bireyselliğini inşa etme ve özgürlük arayışı, ancak 1980 sonrası filmlerde görünmeye ve çoğalmaya başlamıştır. Türk sinemasındaki bu değişim, Türkan Şoray'ın 1980 sonrası filmlerinden net şekilde görülmektedir.

Türkan Şoray'ın sinemaya başlangıcından 1980 sonrası dönemine denk gelen süreç, sinema tarihinin feminist perspektifle okunmasında örnek teşkil etmesi açısından ayrıca değerlidir. Yeşilçam kuşağından gelmesine karşın farklı ve kendine özgü bireysel yolculuğunu kısmen de olsa başaran oyuncu, eril merkezli sistemde dişil bir parantez açmayı başarmış ancak toplum nezdinde marjinal ya da özgürlükçü, aktivist ve/ya feminist gibi değerlendirmelerle de anılmamıştır. Kadının kimlik arayışını, özgürleşme hikâyelerini anlatan filmleri popüler seyircinin beklentilerini karşılamasa da, bu filmlerde özellikle ikinci dalga kadın hareketinin etkisi ve rehberliği nettir.

Bu çalışmanın amacı, özellikle ikinci dalga feminist teori ve kültür söylem teorileri eşliğinde, ataerkil dinamiklerin izdüşümünü, Türkan Şoray'ın sarsılmayan "Sultan" lakabı eşliğinde incelemektir. Bir başka deyişle, değişen ataerkil düzen ile feminizm ilişkisine Türkan Şoray'ın sinema kariyeri üzerinden değinmektir. Sanatçı, hem sinemada hem de özel hayatında kadın cinsinin ikincil konumdan kurtarılması mücadelesi verirken; değişen sinemanın yol haritasında kendine patika çıkışlar bularak dominant patriarkal sistemi çok da sarsmadan, sultanlığına gölge düşürmemiştir.

Şoray'ın 1980 sonrası filmlerinde kadının özgürlüğü teması; kadının toplum içindeki baskılardan kurtulup kendi hayatını kurabilmesi, arzuları ve cinselliği gibi bireysel varoluşa dair konuları içerir.

Türk sinemasında süregelen sert toplumsal cinsiyet kurallarına rağmen kadınların kimlik ve cinsel kimlik arayışının 1980'lerde ön plana çıkışı, o dönemlere tezahür eden ikinci dalga kadın hareketiyle ilintilidir. Bu harekete değinmeden önce, Türk sinemasında kadın temsillerin özgürleşmesinin kilometre taşlarını çok önce döşeyen birinci dalga kadın hareketine, bundan yaklaşık 150 yıl öncesine yol alacağız.

## Türkiye’de birinci dalga kadın hareketi

Türkiye’de kadınlara siyasal ve sosyal haklarının tepeden verildiği kanısı doğru değildir. Geçmiş yaklaşık 150 yıl öncesine dayanan güçlü bir kadın hareketinin varlığı ve kazanımları, bunun kanıtıdır. Seçme ve seçilme hakkı kadınlara sunulmamıştır, mücadele ile alınmıştır (Kendirci, 2020, s. 35).

Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemlerinde 1870’lerde başlayan birinci dalga kadın hareketinin öncelikli talepleri arasında; söz söyleme hakkı, eğitim hakkı, çalışma hakkı, aile içinde saygın bir yer edinme hakkı (poligaminin ilgası, tek taraflı bir erkek hakkı olan boşanmanın kısıtlanması) bulunmaktadır. O dönemde 3 Kasım 1839’da başlayan Tanzimat Fermanı’nın da etkisiyle, kadınlara özgürleştiren önemli kararlar alınmıştır. 1845-57 yıllarında köle ve cariyeye satın alınması yasaklanmıştır (Tekeli, 2017). 1869 yılında kadınlara ilkokul (o zamanki adıyla sıbyan okulu) eğitimi zorunlu kılınmış, 1870’de kadınlar için öğretmen okulu açılmış ve ilk kadın okul müdürü atanmıştır. Kadınlar Tanzimat bağlamındaki bu reformları savunsalar da, dönemin reformcu erkeklerinin, kadın hakları konusunda tutuculuğunu çok ciddi olarak eleştirmişlerdir. Gazetelere okur mektupları göndermekle yetinmeyen kadınlar, kendi adlarıyla risale ve romanlar yazmış, dergiler çıkarmış ve dernekler kurmuştur.

Fatma Aliye Hanım’ın kurduğu ilk kadın derneği Cemiyet-i İmdadiye 1908 yılında hayata geçmiştir. 1908-1918 yıllarını kapsayan İkinci Meşrutiyet dönemi, kadının sosyal konumu ve hakları mücadelesinde elde ettiği kazanımları artırmış, kadın teşkilatları ve yayınları bu dönemde büyük bir artış göstermiştir. Kadınlara üniversite kapısı ise 1914 yılında, o dönemde adı Darülfünun-u Şahane olan İstanbul Üniversitesi’yle açılmıştır. Yirminci yüzyıl başlarında birinci dalga kadın hareketi daha da şiddetlenmiş, feminist kadın dernekleri sayıca artıp çeşitlenmiştir. Tekeli, oy hakkını 1919’dan itibaren talep etmeye başlayan Türkiye’deki kadınların, süfraj (oy hakkı) mücadelesinde Batılı kadınlara göre geç kalmadığını vurgular (Tekeli, 2004).

Seçme ve seçilme hakkını önceleyen birinci dalga kadın hareketi, Cumhuriyet döneminde artarak devam etmiştir. 15 Haziran 1923 tarihinde kadınlar, genç Türkiye’nin ilk siyasal partisi olan Kadınlar Halk Fırkası’nı kurma girişiminde bulunmuştur. Nezihe Muhiddin ve arkadaşlarının bu girişimi, kadınlara yurttaşlık hakkı tanınmış olmadığı için kabul edilmemiştir. Hemen ardından aynı ekibin 7 Şubat 1924 tarihinde kurduğu Türk Kadınlar Birliği’nin kuruluş amacı, kadının siyasal haklarını elde etmesi ve sosyal yaşama eşit olarak katılımının sağlanmasıdır. Türk Kadınlar Birliği’nin İlk Genel Başkanı Nezihe Muhiddin, halen faaliyette olan derneğin internet sitesinde bu amacı şöyle özetlemektedir:

*“Biz Türk Kadınları toplumsal ve siyasal yaşamda hak ettiğimiz yeri almıyoruz. Önce Türk Kadınlarını bilinçlendirmeli ve eğitmeliyiz. Onlara daha fazla şey istemelerini ve bunlara nasıl ulaşacaklarını anlatmalıyız. Amacımız Türkiye’de kadın ve erkeğin toplumsal, ekonomik ve siyasal eşitliğidir” (www.turkkadınlarbirliği.org/tr/).*

Türk Kadınlar Birliği’nin kuruluş amacında açık olarak belirtildiği gibi, siyasal eşitliğin yanı sıra toplumsal ve ekonomik eşitlik de hedeflenmektedir. Sayıları az da olsa bu hedefleri destekleyen mebuslar, çok sert biçimde eleştirilecek ve sözü kesilecektir.

TBMM’de kadına seçme hakkı verilmesi konusu, ilk kez 15 Kasım 1921’de Köy ve Bucak Yönetimi Kanun tasarısı görüşmelerinde gündeme gelse de konuyu irdeleyen asıl konuşma, 3 Nisan 1923 tarihli Meclis’in birinci toplantısında yaşanmıştır. Erzurum Mebusu Hüseyin Avni Bey’in açtığı, kadınların seçme ve seçilme hakkını destekleyen görüşüyle başlayan tartışma, Bolu mebusu Tunalı Hilmi Bey’in sözleriyle alevlenmiştir. Tunalı Hilmi’nin, kadınlara seçme ve seçime hakkı verilmesini istediği konuşması, bazı mebuslar tarafından, kadınların rüştünü ispat etmediği iddiasıyla sıra kapaklarına vurularak, “Milletin

hissiyatıyla oynama, milletin hissiyatıyla oynama” sözleri eşliğinde protesto edilmiştir. Tunalı Hilmi Bey'in konuşmasının engellenmesi, 1923 yılında TBMM'de kadın ve siyaset meselesinin tartışılmasına bile henüz tahammül olmadığını göstermiştir. (Yılmaz, 2016) Böylece, hazırlık aşamasında öngörülmesine rağmen 1924 Anayasası'nda kadınlara seçme ve seçilme hakkı verilmemiştir. Ne var ki Türk Kadınlar Birliği önderliğinde toplanan kadın hareketinin gayretleri, Atatürk'ün de talepleri benimsemesiyle olumlu sonuç vermeye başlamıştır.

1926 yılında kabul edilen Medeni Yasa ile kadınlar önce toplum içinde kimliğini elde etmiştir. Ardından kadınlar 1930 yılında belediye seçimlerinde seçme ve seçilme hakkına, 1933 yılında köy ihtiyar heyetlerinde seçme ve seçilme hakkına sahip olmuştur. 5 Aralık 1934 tarihinde de nihayet, Anayasada yapılan bir değişiklikle seçme ve seçilme hakkı, kadın, erkek tüm Türk yurttaşlara tanınmış; kadınlar 22 yaşında seçme, 30 yaşında seçilme hakkına sahip olmuştur. Takip eden yıl, 1935 yılı 5. Dönem milletvekili seçimlerinde 18 kadının TBMM'ye girmesiyle kadınların mecliste temsil oranı yüzde 4,5 olarak gerçekleşmiştir. Diğer yandan dünyadaki kadınlar seçme ve seçilme hakkına Fransa'da 1944, Japonya'da 1945, Çin'de 1949, Mısır'da 1956, İsviçre'de 1971, Kuveyt'te 2005 yılında sahip olmuştur. Böylelikle Atatürk, kadın hareketinin de etkisiyle çok sayıda ülkeden daha önce kadınlara seçme ve seçilme hakkının verilmesini sağlamıştır.

Türkiye'deki kadınların seçme ve seçilme hakkını kazanmasının dünyaya duyurulmasında Türk Kadınlar Birliği aracı olmuştur. Bu amaçla 1935 yılında Dünya Kadınlar Birliği Türkiye'de toplanmıştır. Atatürk'ün himayesinde gerçekleştirilen, Türk Kadınlar Birliği'nin ev sahipliğini yaptığı toplantıya 38 ülke katılmış, 500'e yakın kadın delege gelmiştir.

Türk Kadınlar Birliği, 1935 yılında Meclis'e 18 kadın milletvekilinin girmesiyle amaçlarını gerçekleştirdikleri düşüncesiyle, Derneği feshetme kararı almıştır. Şirin Tekeli ise Türk Kadınlar Birliği'nin oy hakkının kazanılması ve kadınların Meclise girmelerinin ardından kendi kendini feshetmek zorunda bırakıldığını ileri sürerken Türkiye'de 1935-1975 arasında artık bir kadın hareketinden söz etmenin mümkün olmadığını altını çizerek ve 1980'lere kadar olan dönemi, Türkiye feminizminin “çorak yılları” olarak nitelendirir (Tekeli, 2004 ve Tekeli, 1998).

### **Türkiye'de ikinci dalga kadın hareketi**

Kadın hareketi Türkiye'de 40 yılı aşan durgunluktan sonra tekrar ayağa kalkarak 1980'lerin başında İkinci Dalga Kadın Hareketi ve/veya İkinci Dalga Feminizmi başlatmıştır. İkinci dalga kadın hareketi, Türkiye'de Batılı ülkelere göre 10 yıllık bir gecikmeyle ortaya çıksa da aslında 1970'lerde güç biriktirmeye başlamıştır. 1978 yılında Nermin Abadan Unat'ın İstanbul'da düzenlediği “Türk Toplumunda Kadın” başlıklı uluslararası konferansta, kadınların toplumdaki mevcut durumunun sanıldığı kadar pozitif olmadığı açığa çıkmıştır. Nermin Abadan Unat, ardından 1979 yılında Türkiye'de kadınların durumunu çeşitli boyutlarıyla ele alan önemli, öncü bir akademik çalışmayla Türk Toplumunda Kadın isimli kitabı derlemiştir. Kitap Türkiye Sosyal Bilimler Derneği tarafından yayımlanmıştır (Makal ve Toksöz, 2012, s. 8).

1978 yılı, dünyadaki önemli feminist yayınların kazandırıldığı yıl olmuştur. Kate Millett, Shulamith Firestone, Simone de Beauvoir'ın kitapları Türkçeye çevrilmiştir. Aynı yıl Türkiye feminizminin önemli isimlerinden Duygu Asena yönetiminde, kadın sorunlarına odaklanan Kadınca dergisi de yayın hayatına başlamıştır. Asena'nın 1987 yılında yayımlanan Kadının Adı Yok kitabının

50'den fazla baskı yapması, 1980'lerin sonunda ve 1990'larda feminizmin tabanının genişlemesine katkı sağlamıştır.

Bunlardan önce, 1975 yılında İlerici Kadınlar Derneği'nin, ardından Demokratik Kadınlar Birliği, Emekçi Kadınlar Birliği, Devrimci Kadınlar derneklerinin kurulması, ikinci dalganın birikim sağlamasında etkili olmuştur. Ayşegül Devocioğlu'nun da vurguladığı gibi kadın hareketi, 1990'ların kitlesel feminizm dalgasına doğru giderken, 1980 öncesinde sosyalist –sol örgütlerde yer alan kadınların katılımıyla güç ve etkinlik kazanmıştır (Devocioğlu, 2010). Bu kadınların, 12 Eylül darbesiyle gelen depolitize ortamda mücadele alanını kadın hareketine kaydırması, ikinci dalganın güçlenip yayılmasını sağlamıştır. Nitekim 12 Eylül askeri darbesinden sonra sokağa çıkıp ilk eylem yapan kadınlar olmuştur. 17 Mayıs 1987 tarihinde İstanbul'da yapılan kadınlara yönelik aile içi şiddeti protesto yürüyüşü, 12 Eylül sonrasında yasal olarak düzenlenen ilk gösteridir.

İkinci dalga kadın hareketini 1980'lerde başlatan olaylara göz attığımızda ise 1981 yılında İstanbul'da feminist bilinç yükseltme toplantılarını görsek de, 1982 yılında Türkiye'nin öncü feministlerinin bir araya gelerek Juliet Mitchell'in Kadınlık Durumu: En Uzun Devrim isimli çalışmasını Türkçeye çevirmesi başlangıç olarak gösterilir. Şirin Tekeli, Gülnur Savran, Günseli İnal, Feraye Tınç, Şule Torun ve Yaprak Zihnioğlu'ndan oluşan kadın aydınların, askeri darbenin Türkiye sosyopolitik iklimini şiddetli biçimde etkileyerek tüm siyasi ve sosyal hareketleri ağır baskı altına aldığı koşullara rağmen bir araya gelişi, feminist hareketin güç birikimine oldukça katkıda bulunmuştur. Ayten Davutoğlu'nun vurguladığı gibi, "Türkiye'de ikinci dalga feminizmin öncüsü kabul edilen kitabın başlığının Kadınlık Durumu olması, kadınlık durumu meselesinin Türkiye'de 1980'li yılların feminist ideolojinin merkezi gündemini oluşturduğunu göstermesi bakımından çok dikkate değerdir" (Davutoğlu, 2017).

Kadınlık Durumu kitabını hazırlayan feminist kadın grubu büyümeye başlamış ve Kadın Sorunları Sempozyumu düzenlemiştir. 20–23 Nisan 1982 tarihlerinde Gazeteciler Cemiyeti'nde düzenlenen Kadın Sorunları Sempozyumu'na, Tunus kökenli Fransız feminist Gisele Halimi davet edilir. Halimi, konuşmasında, o dönem Türkiye feministlerinin kamuoyu önünde kullanılmaktan çekindiği "feminizm" sözcüğünü kullanır. Böylece feminizm sözcüğü, Halimi aracılığıyla, kamuoyu önünde yeniden telaffuz edilmiş olur.

1982 yılının Türkiye feminizm tarihi bakımından bir başka önemi, Şirin Tekeli'nin Kadınlar ve Siyasal Toplumsal Hayat kitabının basılmasıdır. 1983 yılında aralarında Tekeli'nin de olduğu bir grup feminist kadının öncülüğünde, Kadın Çevresi oluşumu şirkete dönüşerek kitap yayımlayacak, konferans ve seminerler düzenleyecektir.

Türkiyeli feministlerin kamusal alana ilk çıkışı ise, YAZKO'nun yayınladığı Somut Edebiyat dergisinin dördüncü sayfasının feministlere ayrılmasıyla olmuştur. Bu sayfa ile feministler, açıkça feminizmin savunuculuğunu yapmaya başlamıştır. Dergide, kadın erkek rollerinin eleştirel değerlendirmesini yapan, kadınların ortak ezilmişliğine ve buna karşı ortak mücadelenin önemine değinen, feminizmin erkek düşmanlığı değil kadınların eşitliğini ve özgürlüğünü hedefleyen bir ideoloji olduğunu anlatan; edebiyat, sinema başta olmak üzere hayatın her alanında feminist eleştiriye yerleştirmeye çalışan yazılar görülmektedir. Feryal Saygılıgil, dergide eleştirel yazılar bulunduğunu da aktarır:

*"Buna karşın feminizmin bu ülkedeki kadınların sorunlarını görmeyen Batı merkezli bir düşünce olduğunu ve insan hakları yerine kadın haklarını savunduğu için kadınların kurtuluşunu sağlamayacağını, kadınların kurtuluşunun kadın ve erkeğin ortak mücadelesi ile kapitalizm yıkıldıktan sonra mümkün olacağını savunan çok sayıda eleştiri yazısı geldiğini de görüyoruz"* (Saygılıgil, 2010, s. 291)

**Adres**  
RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi  
Osmanağa Mahallesi, Mürver Çiçeği Sokak, No:14/8  
Kadıköy - İSTANBUL / TÜRKİYE 34714  
**e-posta:** editor@rumelide.com  
**tel:** +90 505 7958124, +90 216 773 0 616

**Address**  
RumeliDE Journal of Language and Literature Studies  
Osmanağa Mahallesi, Mürver Çiçeği Sokak, No:14/8  
Kadıköy - ISTANBUL / TURKEY 34714  
**e-mail:** editor@rumelide.com,  
**phone:** +90 505 7958124, +90 216 773 0 616

Ardından 1987'de Feminist dergisi, bir yıl sonra da sosyalist-feminist Kaktüs dergisi yayımlanır. 1988'de önce Şubat ayında Ankara'daki feminist manifestoyu, Mayıs'ta İstanbul'daki 1. Kadın Kurultayı takip eder. 1989'da İstanbul'da Kadın Kültürevi, Geceleri İstiyoruz diyerek cinsel tacize karşı Mor İğne kampanyası ve 438. maddeye karşı kampanya başlatır. Ceza Kanununun 438. maddesi, tecavüz edilen kadın fahişe ise cezasından 2/3 oranında indirim yapılmasını öngörmektedir.

"Kadın kimliğini" ve "bedenini" önceleyen ikinci dalga kadın hareketinin düzenlediği tüm bu toplantılar, yayınlar, eylemler, yasal düzlemde somut meyvelerini vermeye başlayacaktır. Önce 1989 yılında 438. madde TBMM tarafından iptal edilir. Evli kadının ev dışında çalışabilmek için kocasından izin almasını gerektiren Medeni Kanunun 159. maddesi de Anayasa Mahkemesi tarafından iptal edilir, gerekçesi Resmî Gazete'de 1992'de yayımlanır. Yeni Medeni Kanun ise 2001 yılında kabul edilecek ve 2002'den itibaren yürürlüğe girecektir.

Daha öncesinde, 1986 yılında Kadınlara Karşı Her Türlü Ayrımcılığın Önlenmesi Sözleşmesi'nin (CEDAW) Türkiye Cumhuriyeti tarafından onaylanması da ikinci dalganın elde ettiği önemli sonuçlardandır.

1990'lara gelindiğinde ülkemizde üniversitelerde, STK'larda ve pek çok alanda kurumsallaşmaya başlayan kadın hareketi, sinemada da varlığını gösterecek ve bu gelişme 2000'li yıllarda hızlanarak devam edecektir.

Kadın bedeninin şiddete maruz bırakılması, aile içi şiddet, tecavüz, cinsel taciz, namus cinayetleri, bekâret kontrolü, kadının ev, iş ve/veya sosyal hayatında uğradığı ayrımcılık gibi çok sayıda kadın sorunu, Türk sinemasında işlenmeye başlanmıştır. Türk sinemasının en sevilen kadın starlarından Türkan Şoray'ın 1980'lerde çevirdiği filmlerde bu konuları görmekteyiz. Bu filmlerden bazılarını aktarmadan önce, Türkan Şoray'ın "Sultan" unvanını kazanmasına ve toplumsal cinsiyet kurallarına uymayan filmlerine rağmen bu unvanı korumasına odaklanacağız.

### **Türkan Şoray'ın ataerkil sistemde "Sultan" unvanını kazanması**

Toplumun ahlaki değerler olarak adlandırdığı ve kadına uyguladığı haksız yaptırımlar, uzunca yıllar "Türkan Şoray Kanunları" şeklinde ifade edilmiştir. 20 Mayıs 1967 tarihli Pazar dergisinde yayımlanan, Türkan Şoray'ın Yeşilçam tarihine geçen Türkan Şoray Kanunlarını, Milliyet Gazetesi şöyle özetler:

Türkan Şoray film anlaşmalarına şart olarak meşhur kurallarını, imzalı ve mühürlü bir şekilde yapımcılara sunuyordu. Yapımcılar bu şartları kabul edip metni imzaladıktan sonra film çekimi başlıyordu. 18 maddelik şartlardan bazıları şöyleydi:

- Filmde öpüşme ve açık sahne olmayacaktır.
- Filmlerdeki tarihsel giysiler şirkete, modern giysiler ise Türkan Şoray'a aittir.
- Çekilecek filmin yönetmeni ve başrol erkek oyuncusu için Türkan Şoray'ın onayı şarttır.
- Film çekimi yalnızca İstanbul'da olur, Şoray İstanbul dışına çıkamaz.
- Çalışma saatleri sabah 08.00 ile akşam 19.00 arasındadır.

- Türkan Şoray, pazar günleri çalışmaz.

Bu şartlar, filmin omurgasını oluşturan yapıma ve içeriğe dair pek çok detaya doğrudan müdahaledir. Öte yandan maddelerin her birinin toplumsal cinsiyet eşitsizliği nedeniyle kadının kamusal alanda varoluş endişesine göre belirlenen kurallar olması saygı uyandırır. Türkan Şoray; sinema oyuncusu ancak öpüşmüyor, müstehcen sahnelerde oynamayarak muhafazakar değerlere sahip çıkıyor, filmin yönetmen ve erkek oyuncusunu seçerek kendi yaptırımlarını hoş görecektir insanlarla çalışıyor, İstanbul dışında çekim kabul etmeyerek evinin kadını profiline uymaya çalışıyor, mesai saatlerini gün içinde tutarak gece vakti sokaklarda değil evinde olmak isteyen kadın imgesini destekliyor ve pazar günleri ise ailesini önceleyerek farklı bir star tutumu sergiliyor olmasıyla; toplumsal cinsiyet eşitsizliğini star olarak adeta yaptırım haline getirmiş ve bizzat kendisine uygulamıştır. Bu kuralların arkasında beraber olduğu erkeğin dahil olduğunun bilinmesi, kanıksanan toplumsal cinsiyet rolleriyle çelişmediğinden toplum nezdinde daha fazla özdeşleşme hissedilmesini sağlamıştır. Oysaki Türkan Şoray, Rüçhan Adlı'yla ilişkisi başlamadan önce birkaç filmde öpüşmüştür. İlk kez 1960 yılında, 15 yaşındayken Köyde Bir Kız Sevdim filminde rol alan Türkan Şoray'ın iki yıl sonra başrolünü Ayhan Işık'la paylaştığı 1692 yapımı Zorlu Damat filmindeki öpüşme sahnesi, rol icabı bile olsa ilk öpüşmesi olacaktır (Uçar, 2020). Şoray'ın Adlı ile beraberliğiyle bu sahneler son bulacaktır.

Şoray'a empoze edilen ve Şoray Kanunları diye tanımlanan yasaklar sektöre yansımış, adeta manifestoya dönüşmüştür. Aslında bu kanunlar Şoray'ın ihtiyaçlarından ve tercihlerinden kaynaklanmaz. Erkek egemen toplumun eşitlikçi cinsiyet rol dağılımıyla beslenen popüler bir ilişkinin kadına yaptırımını, kadının kabullenmesini ve kendi söylemi haline getirmesini örneklendirir. Örneğin Adlı, hayramı olduğu Şoray'a bir davet için gönderdiği notta şöyle yazar: "Gecelik ve baby-dollar'a bir son vermek zamanı gelmedi mi? Ne dersin hanım Sultan?" (Yüksel, 2010, s. 88). Sabah Yüksel, erkeklerin popüler sinemada karar veren ve olayların gidişatına yön veren, buna karşın kadınların tabi olan ve yönlendirilen kişiler şeklinde temsil edildiğini dile getirmiştir. Şoray, bundan sonraki süreçten Mine filmine kadar Şoray kanunlarının uygulayıcısı olagelmış; halk nezdinde geleneksel yaşam biçimini en estetik ve zarif şekilde doğrulayan bir star olarak Sultanlık unvanını kazanmış ve yerleştirmiştir.

*Ataerki düzen, kadınların bir tür dayanışma biçimi olan kız kardeşlik kavramına zarar vermek amacıyla bir kadını diğer kadının karşısına koymaktadır. Geçmişte bunu namuslu kadınlar ile namussuz kadınlar üzerinden yaparken artık çalışan kadınlar ile ev kadınlarını karşılaştırarak yapmaktadırlar. Böylece erkekler kadınları erdemleri, yaşları ve güzellikleri ile kıyaslayıp birbirlerine rakip hale getirerek onları etkisizleştirmektedirler.* (Millett, 2011, s. 68-69)

Kate Millett'in yukarıdaki ifadeleri içeren *Cinsel Politika* kitabından hareketle, Şoray'ı sinemadaki rakiplerinden ayıran ve sultan unvanını kabul ettiren normların, ataerki düzeni doğrulayan Şoray kanunları olduğu söylenebilir. Yeşilçam sinemasında kadın imgesinde iyi kadın - "femme fatale" ayrımında keskinleşme neredeyse 1980'lere kadar artarak devam etmiştir. "Geleneksel ayırım namuslu, iyi, fedakâr kadın - meşum kadındır" (Büker, 2016, s. 199). Bu tanımda olduğu üzere Şoray namuslu, iyi, fedakâr kadın söylemini, sadece film içeriklerinde değil yaşamında da uyguladığı için; Şoray kanunları yapımcılar için problem yaratsa da kabul görmüş, hatta ete kemiğe bürünerek beğeni kazanmıştır.

Mulvey, ataerki kültürde kadının hâlâ anlam yapıcı değil, anlam taşıyıcı konumuna bağımlı olan sessiz imgesi karşısında erkeğin; dilsel komuta aracılığıyla zorla yüklediği fantezi ve takıntılarını sonuna kadar yaşayabileceği bir düzenle kuşatılmış olarak öteki için bir gösteren yerine geçtiğini belirtir. (Mulvey, 2008, s. 236-237). Şoray kanunları kendi ismiyle anılsa da aslında erkeğin karşısında "öteki" konumundaki kadının görünür olması için, erkek egemen toplumdaki rıza isteme ve sempatik görünme çabasıdır. Sanatçı sinemaya başladığı ilk 10 yılda erkek egemen baskıya rıza gösterir, onu öylesine

içselleştirir ki şiddetli bir savunucusu haline gelir. İlk ilişkisi süresince kadını sabit kılan stereotiplerle star personasını inşa eder; anatomik bir beden üzerinden kadına atfedilen ahlaki değer ve baskıları Şoray kanunları olarak kendisine uygular.

Oyuncu, sinemadaki ilk yıllarında mahallenin cici kızı, ahlaklı aile kadını, özverili anne vb. rollerle kocasına, babasına, sevgilisine itaat eden “namuslu” kadın stereotipinin olağanüstü imgesi olmuştur. Sözüyle değil göz süzüşü, salınması ve endamiyla sessiz ve egemen, gözü irkiltmeyen, edilgen kadın imgesidir. Abisel’e göre “Erkeklerin denetlediği bir sektörün ürünleri olarak popüler filmler, kadın-erkek ilişkilerindeki gerginlikleri giderme konusunda, hem ataerkil kuralların geçerli olduğu dünyanın olağanlığını ve doğallığını kanıtlamaya çalışarak, hem de cinsiyetçi yaşam tarzının sivriliklerini törpüleyerek önemli bir işlev görür” (Abisel, 2005, s. 126). Türkan Şoray kariyerinin ilk yıllarında çoğunlukla komedi filmlerinde saflığı ve seksiliğiyle güldüren değil kendini gülünç düşürerek kadının yetersizliğini ifşa eden ve ataerkil düzenin kurallarının doğallığını taşıyan rollerdedir. Gözü ailesinden başkasını görmeyen, sevdiğine sadece gülümseyen ama asla öpüşmeyen ve zaten sevişmeyi aklından dahi geçirmeyen rollerle sadakati, itaati ve bekâreti temsil eder. İnandırıcılığı sorgulanmaz çünkü özel hayatında da benzeri bir tavırla uzunca yıllar kendisine karşı durmuş, kendi gardiyanlığını yapmıştır. Şoray kanunlarına göre giyinir, konuşur, âşık olur, filmlerde oynar, yaşar yani istediği gibi giyinemez, konuşamaz, âşık olamaz, yaşayamaz ve oynayamaz. Çünkü senaryoya göre değil, toplumsal cinsiyetin kadına yazdığı kadere göre hareket eder. Bu minvalde acı çekmeyi, erkek arzusunun nesnesi dişiliği, güzel ama kafası çok çalışmayan hülyalı kadın olmayı yani varolmamayı, acımasızca kendinin önüne dikilerek uygular. Ancak nihayetinde 1982 yapımı Mine filmiyle Cihan Ünal ile senaryo gereği başlayan ilişki, gerçek hayatta aşka dönüşür ve Şoray kanunları sarsılmaya başlar. Mine filmindeki hikâyeye paralel şekilde toplumun aile, mahalle, kasaba gibi herhangi bir grubuna ait olmak yerine, özne olarak varoluş arayışıyla sorgulama dönemi başlar.

1970'ler sinemasının topluluğa, topluluk yaşantısına, topluluk içi dayanışmaya yaptığı vurgunun karşısında, 1980'ler sinemasında bireylerin büyük kentte tek başına verdiği yaşam mücadelesi öne çıkmaktadır (Suner, 2005, s. 221). Suner'in söylemine benzer şekilde, 1980'lerde başlayan ikinci dalga feminist rüzgârların gücüyle Şoray da özel yaşamında ve sinemada bireysel seçimlerini önceleyen bir döneme geçer. Nitekim Ayşe Düzkan'ın yazdığı gibi, “Türkiye’de 1980’lerin başında ikinci dalganın tartışmaya açtığı en önemli alanlardan biri kadın cinselliğinin, kadınlar tarafından açık biçimde konuşulması olmuştur. Bu, erkeklerin hazzına dayanan heteroseksüel cinselliğin sorgulanmasını sağlamıştır” (Düzkan, 2011).

Kadın hareketi perspektifiyle bakıldığında, “aşk” olarak kutsallaştırılan duygu ve düşünce bütünü, feminizmde “cinsel devrim” olarak adlandırılır. Millet’in “cinsel devrim” olarak nitelendirdiği, kadınların biyolojik cinsiyetlerinden kaynaklanan eşitsizliklere kafa tutarak ataerkiye başkaldırdıkları ikinci dalga, kadınların ezilmesinin ana sebebinin erkek ve kadın arasındaki kutuplaşmalardan çok, sosyal öğrenmelerden; yani aterkinin tarihsel bir sonucu olan kadın ezilmişliğinden kaynaklı olabileceğine işaret etmektedir (Millet, 2000). Birinci dalga feminizmde temel amaç kadınların erkekler kadar hukukta, siyasette, eğitimde ve sosyal hayatta belli vatandaşlık haklarına sahip olmalarıdır ve bu evre Şoray’ın sinemaya girişi ve ilk birlikteliği süresince geçirdiği döneme paraleldir. İkinci ilişkisi hemen evlilikle sonuçlanır ve sinema aracılığıyla hayatında da ikinci feminist dalganın izleri görülür. Her ne kadar kurum olarak evlilik, cinsiyet rolleri açısından kadını özel alana hapseden örtük yapısıyla eleştirilse de 1980’ler sonrasında, Duygu Asena eksenli kadın söyleminde büyük değişimler gözlemlenir. Ülkenin genel ruhunu, Anadolu taşrasının mitik değerlerini, sinemadaki star personasını ve de kadın devriminin heyecan ve inanç dolu yüreklerini temsilen Şoray; kendisini



hapseden kanunların ve yasakların bizzat başkaldırımı olarak aşkı tercih eder. Varoluşunu bir aşkla tanımlayarak ve evlenerek toplumsal onayı kazanması, feminist söylemle çelişki yaratsa da sonrasında filmlerinde daha özgür ve başkaldıran rollerle seyirci karşısına çıkacak; kendi hayatını çevreleyen patriarkal düzeni yıkmaya da sarsacaktır.

### İkinci dalga feminizmle değişen ve büyüyen “Sultan” imgesi

Liberal feministler siyasal hayatta ve eğitimde eşit hak talep ederken, radikal feministler kadının ezilmişliği olarak aileyi görmektedir. Marksist feministler aile içinde sömürülen kadının emeğinin kapitalist biçimde sömürüldüğünü vurgularken, sosyalist feministler “ikili sistemler teorisi” olarak adlandırılan kadının hem kamusal alanda hem de ev içinde “çifte ezilmişlik”ten (double burden) bahsetmektedir (Bozok, 2018, s. 106). Burada bahsi geçen feminist görüşlerin hiçbirini tam olarak Şoray'ın yaşamında pratik etmek mümkün değildir çünkü bir ilişkiden çıkıp diğer evlilikle kısmen de olsa özgürleşme, bu teorilerin hepsine aykırıdır. Ancak bir önceki ilişkisinde tercih edilen ve edilgen konumundayken evliliğinde tercih eden ve “etken” pozisyonuna geçmek, şüphesiz ülke gerçekleriyle bağlantılıdır. Sevdiğini seçmeye, âşık olma hakkına ve bir başkasına gitme özgürlüğüne yine patriarkal söylemi doğrulayan bir kurum olan “aile” üzerinden geçmek, Şoray'ı sultanlaştıran eylemlerden bir diğeri sayılabilir. Normları kırarken en kutsal sayılan “aile” kurumuna sığınmak, toplum nezdinde saygıdeğerliğini korumuştur. Dolayısıyla âşık olma hakkı patriarkal söylemi sarssada dahi yasal, legal ve en saygın kurum olan evlilik kurumu, “sultanlığını” adeta korumaya alır ve aile kalkarıyla Türkan Şoray kanunlarında reformlar başlar.

Aile; onu meydana getiren üyelerin, etkileşimde kullandıkları sembolleri yorumladıkları ve yeniden ürettikleri dinamik bir yapı mıdır? Toplum düzeni için kendine biçilen rolleri yerine getirerek, düzenin ahengi ve devamı için yükümlülük üstlenen ve kesin sınırları olan bir sistem elemanı mıdır? Yoksa çatışma temelli ve güç odaklı bir ilişkinin enerjisini kendi içinde tüketerek, toplumsal uzlaşının koşullarını yaratan yabancılaşmış bir birim midir? (Kasapoğlu, 2011, s. 5-16). Şoray mesleğe adım attığı ilk yıllarda birinci dalga feminizmin getirilerinden kadına “çalışma” özgürlüğünü kullanırken, evliliği ile ikinci dalga feminizmin rüzgârında etken bir rol model olamasa da özgürlüğüne dair değerli gelişmeler gösterir. Kendi sultanlığının baskısında kölesi olduğu cinsiyet rolleri; ilk yıllarda tutuk, tedirgin ve hüzünlü bir karakter geliştirmesine neden olmuştur. Aile, Şoray'ı meydana getiren tüm özelliklerini kendi güç merkezinde görünür kılmıştır. Tamamen değişimi söz konusu olmasa da küçük adımlar dahi hem yaptığı filmlerde hem de özel hayatında büyük gelişmeler yaratır. Eril özne tarafından yönlendirilen anlam taşıyıcılığından anlam oluşturan, kısmen daha bağımsız ve anlatının merkezinde iyi kötü zıtlığına sıkışmayan roller canlandırırken yaşamı da ülkenin ve sinemanın değişimine ve gelişimine benzerdir. Sanatçının geçirdiği değişim, Mine filminden sonra Seni Kalbime Gömdüm, Metres, Seni Seviyorum, Bir Sevgi İstiyorum, Körebe, Bir Kadın Bir Hayat, Hayallerim, Aşkım ve Sen, Gramofon Avrat, Ada, Rumuz Goncagül, Ölü Bir Deniz ve On Kadın gibi 1980-1990 arasındaki filmlerin isimlerinden bile fark edilebilir. Bu filmlerin genelinde kadının ev içi rollere hapsedilmeye karşı isyanı, özne olarak değer görme talepleri ve aile kurumunun kadına dayattığı eşitsizlikler işlenir.

Carol Hanish'in “Kişisel olan politiktir” sözü, ikinci dalga feminist hareketin en önemli sloganlarından biridir. Kadınların erkeklere tabi olduğu ve ikincilleştirildiği ev içi alan ve aile kurumunun da ataerkil cinsiyetçi sömürüyü üreten alanlar olduğu dile getirilir (Donovan, 2005, s. 273). Türkan Şoray, kişisel olanın politik olduğunu doğrudan hem filmlerinde hem hayatında tecrübe etse de seyircisini asla incitmek için yaşamından fedakârlıklar yapmaktan vazgeç/e/memiştir. 2020 yılında Cumhuriyet gazetesi için verdiği bir röportajda, seyirciyi hayal kırıklığına uğratma endişesini şöyle dile getirir:

**Adres**  
RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi  
Osmanağa Mahallesi, Mürver Çiçeği Sokak, No:14/8  
Kadıköy - İSTANBUL / TÜRKİYE 34714  
**e-posta:** editor@rumelide.com  
**tel:** +90 505 7958124, +90 216 773 0 616

**Address**  
RumeliDE Journal of Language and Literature Studies  
Osmanağa Mahallesi, Mürver Çiçeği Sokak, No:14/8  
Kadıköy - ISTANBUL / TURKEY 34714  
**e-mail:** editor@rumelide.com,  
**phone:** +90 505 7958124, +90 216 773 0 616

“Onları hayal kırıklığına uğratmamak, onların değer yargılarına önem vermek ve bu minvalde yaşamak, benim hayat tarzım oldu. Tüm bu yaşantım boyunca seyircimi hayal kırıklığına uğratmamaya çalıştım” (Çolak, 2020).

Şoray içselleştirdiği toplumsal cinsiyet dilini değiştirmeye çalışırken kimseleri üzmemeye, kırmaya ve ezmemeye kıyamayarak ve en çok kendinden ödün vermiştir. Reform yapmak elbette cesaret işidir ve Sultan “kadın” kimliğini, ideolojik tablonun sınırlarını zarifçe ittirerek anaç bir baskıyla zorlar. Böylelikle sınırlamalarla kuşatılan kadın kimliğini esnetirken, sinemada da varoluşsal kaygıları konu edinen yenilikçi kadın karakterler canlandırmaya devam eder. Tüm bu değişim sırasında, filmlerinin dışında pek ortalıkta görünmez ve magazin haberlerine neredeyse hiç konu olmaz. Halkın tarifsiz sevgisinin sarsılmaması; Şoray’ın samimiyetinden, sıra kendisine gelince öznelliğini öncelememesinden ve/ya görünür kılmamasından ve rekabet yerine hep dayanışmayı tercih etmesindedir. Witting’e göre “Kadını bir kategori olarak belirleyici kılan ve zarif, kırılğan, güçsüz, hassas, duygusal gibi belirleyici sıfatların olduğu alana sıkıştıran kadın mitinin en büyük destekçilerinden biri, kadını doğal ve biyolojik düzleme indirgeyen bu söylemdir” (Witting, 2009, s. 193-194). Sözde biyolojik farklılıklar nedeniyle normalleştirilen cinsiyet rollerinin erkek egemenliğini pekiştirdiği söylem, 1980 sonrası değişim göstermiştir. Witting’in bahsettiği zarif, kırılğan, güçsüz, hassas ve duygusal gibi sıfatların hepsini yerlilikle bütünleyen Şoray da, artık yeni bir döneme geçmiş ve bu tanımları sorgulamaya başlamıştır.

1999 yılında, Uçan Süpürge Film Festivali'nin önemli bölümü Türkan Şoray'a ayrılır. Şoray bu nedenle yaptığı konuşmada 1980'den sonra Türkiye'de değişim yaşandığını, artık kadının cinselliğinin açık açık konuşulduğunu vurgular. Sinemadaki ilk yıllarında bunun utanılacak bir şey olduğunu söyleyen Türkan Şoray, "Kadının cinselliği hep ayıp, yok sayılıyordu. Ama bu bir gerçek. İnsansak, yaşıyorsak, yemek yiyor, uyuyorsak, cinsellik de yaşamın bir parçası. Değişimle birlikte bu sinemaya yansdı" der (Kelebek gazetesi, 1999). Bu söylem Türkan Şoray kanunlarına ters bir içeriktir çünkü oyuncu değişmekte ve bunu ilan etmeyi de gerekli görmektedir. Toplumsal cinsiyete dayalı eşitsizlikleri psikolojik bir açıdan ele alarak, kadınlık ve erkeklik özelliklerini kültürel ve davranışsal olarak sabitleyen kültürel feministlere göre kadınların kurtuluşu, dişil bir karşı-kültür oluşturmak ve bu kültürü savunmaktan geçer (Echols, 1983, s. 440-442). Echols'ün perspektifiyle bakıldığında Şoray'ın söylemi kadar seçtiği mecranın Uçan Süpürge Film Festivali olması, ikinci dalga feminizmde kadının anlam taşıyan değil, anlam oluşturan ve bunu deklare eden duruşuna somut bir örnektir. Nitekim internet sitesinde yer aldığı gibi, Uçan Süpürge Film Festivali'nin en belirgin söylemi; “Kadınların güçlendiği ve toplumsal cinsiyet eşitliğinin sağlandığı, herkes için adil bir dünyaya kavuşmak için değişim yaratmak ve şiddet, yasal haklar, temsil eşitsizliği, görünürlük, üretme ve yaratma gibi birçok farklı konuda farkındalık yaratmayı amaçlamaktır” (www.ucansupurge.org.tr)

Sinema üzerinden kadın cinselliğini dile getirme cesareti, kadın hareketinin kitleler üzerindeki etkisi açısından önemli ve güçlü bir aşama oluşturmaktadır. Foucault, cinselliğin söylemsel boyutunun, asıl dikkate alınması gereken kısım olduğundan bahsetmektedir:

*Buradan yola çıkarak varılacak olan temel nokta (en azından ilk kerte), cinselliğe evet mi hayır mı denildiğini, yasakların mı yoksa izinlerin mi dile getirildiğini, cinselliğin öneminin olumlanıp olumlanmadığını ya da tersine, etkilerinin reddedilip reddedilmediğini, cinselliği belirtmek için kullanılan sözcüklerin cezalandırılıp cezalandırılmadığını bilmek değil; ondan söz edildiğini, üzerine konuşanları, konuşulduğu yer ve bakış açıları, ondan söz etmeyi kısırtan, üzerine söylenen toplayan ve yayan kurumları, kısacası bütünsel "söylemsel olgu"yu, cinselliğin "söyleme dökülmesini" dikkate almaktır (Foucault, 2007: 18).*

Tam da Foucault'nun belirttiği üzere mühim olan söylemin kabul görüp görmemesinden ziyade, toplumsal değerlerin başat temsilcilerinden bir ikonun Uçan Süpürge gibi feminist manifestosu olan bir inisiyatifin konuşmacısı olmasıdır. Böylece sinemada etkin ancak dar çevrelere zar zor ulaşan Uçan Süpürge Film Festivali'nin sözcülüğüyle Şoray, "ikinci" cinse dair farklı düşünceleri olduğunu ifşa etmiştir. Üstelik Foucault'nun altını çizdiği gibi Sultan, "söylemsel olgu"yu, cinselliğin "söyleme dökülmesinin" aracılığı ve taşıyıcılığını yaparak kadın hareketinin bir parçası olmuş ve bunu ilan etmiştir.

Şoray, sinemadaki ilk döneminde eril özne tarafından şekillendirilen kadın karakterleri canlandırırken, 1980 sonrasında bireyselliği önde karakterler yaratmış ve bu dönemden sonra içerik üzerine söylem geliştirmeye de cesaret etmiştir. Çünkü Gosse'nin belirttiği üzere "İkinci dalga, lobi kampanyalarından tıbbi kliniklere, cinsellikten kadın sığınma evlerine ve yayın şirketlerine kadar her şeyi içeriyordu" (Gosse, 2005, s. 154). Türkan Şoray sessiz bir vitrin mankeni gibi kalmamış ve bu güçlü değişim rüzgârının etkilerini dile getirmiştir. Şoray ikinci dalga feminizmin sinemadaki etkisini ve kendi tutumunu sonraları şöyle açıklar:

*"Erkek egemen bakış yavaş yavaş değişmeye, kadın erkek eşitliği sorgulanmaya ve filmlerde başkaldıran, hakkını arayan, özgürlüğünü arayan kadın kahramanlar yaşatılmaya başlandı. Artık toplumdaki değişime uygun olarak hakkını arayan, kimliğine sahip çıkan, kanlı canlı karakterleri tüm gerçekliğiyle canlandırmam gerektiğinin bilincindeydim... Ya bu değişime evet diyecektim ya da çağ dışı kalacaktım" (Şoray, 2012, s.219).*

Kendi söyleminden de anlaşılacağı üzere, kendi kanunlarını yıkmasına rağmen Sultanlığını pekiştirmesinin nedeni; bir yandan çağdışı kalma endişesine karşı bilinçli duruşundan, diğer yandan halka ve geleneğe ters düşmeden, onları incitmeden yeniliğe adapte olmasındandır.

Böylece toplumsal hafızanın belleğinde kariyerinin ilk döneminde canlandığı stereotip roller nedeniyle çatışma yaratmak yerine, 1980 sonrası kadın temsillerinde hayatındakiler filmlerine, filmlerdeki de hayatına yansımıştır. Bu bağlamda Türkan Şoray, "kişisel olanın politik" olduğu söyleminin pratikteki tezahürü olmuştur. J. Kristeva, kadınların anlam oluşturan yani dilin dışında kalması durumunu izah ederken, kadının sembolik olan karşısında yaşadığı ikileme dikkat çeker: "Ya bunun içine girecek ve işlevsel erkeklere dönüşecektir, ya da fallik olarak kabul edilen her şeyden kaçarak sessiz denizaltı canlısının cesaretine sığınacak ve böylece tarihte yer almaktan vazgececektir" (Aktaran: Donnayan, 1997: 217). Yukarıdaki söyleminde olduğu üzere sanatçı, Kristeva'nın bahsettiği ikileme ilk başta düşmüş ve iyi ki çağdışı kalmaktansa çağa katkı sunarak Sultanlığını pekiştirmiştir. Nasıl ki toplum modernleşmeyle gelen değişimlere adaptasyonda birtakım endişe, korku ve itirazlar yükselttiyse Türkan Şoray da kariyerinde değişim ve dönüşüme ayak uydururken hep tereddütlü ve tedirgin olduğunu hissettirmiştir. Türkan Şoray'ın hem özel yaşamında hem mesleki kariyerinde kırılma noktası Mine filmi olmuştur.

### **Toplumsal cinsiyet hapishanesine başkaldırarak kimliğini bulan bir kadının hikâyesi: Mine**

Şoray'ın Mine filmiyle başlayan, sonraki filmlerine de yansıyan patriarkal düzene başkaldırı dönüşümünü, önce Mine filmine odaklanarak analiz edeceğiz. Bu filmi takip eden, yine 1980'lerde çekilen Bir Kadın Bir Hayat, Ada, Ölü Bir Deniz, Rumuz Goncağül, On Kadın isimli filmlerini de, kadını özgürleştiren değerlere kısaca değinerek aktaracağız.

Yönetmenliğini Atıf Yılmaz'ın, senaristliğini Atıf Yılmaz ve Deniz Türkali'nin yaptığı, başrollerini Türkan Şoray, Cihan Ünal, Hümeysra'nın paylaştığı 1982 yapımı Mine filminde, mutsuz ve çaresiz bir evli kadının kimliğini keşfetme süreci, özetle şöyle hikâye edilir:

Genç ve güzel bir kadın olan Mine, kasabanın istasyon şefi Cemil'in karısıdır. Mine'nin kocası kendisinden yaşça büyük, kaba, duyarsız bir adamdır. Her ikisinin de ayrı dünyaları vardır. Kocasını hiç anlamaz, ilgi ve sevgi göstermez, dahası Mine'nin ev dışında hiçbir hayatı yoktur. Adeta bir hapishaneye benzeyen hayatını, içine kapanık, mutsuz bir şekilde yaşar.

Güzelliğiyle erkeklerin yan ısıra kadınların da dikkatini çeken Mine'yi kasaba erkeklerinin çoğu cinsel bir haz nesnesi olarak görmekte ve bu isteklerine karşılık alamadıkları için ona uyguladıkları tacizi her geçen gün artırmaktadır. Kadınlar için ise Mine, kocalarını ellerinden alacak bir tehdit unsuru olarak görülür. Mine'nin kasabada kendine yakın bulduğu tek insan, öğretmen Perihan'dır. Mine'nin dünyası, Perihan'ın ağabeyi İlhan'ın kasabaya gelişiyle birden değişir. Çünkü İlhan öncelikle bir yazardır, ince ruhlu, anlayışlı biridir. Mine'ye şiirler okur, onunla ilgilenir. İlhan'ın bu insanca yaklaşımı kasabada dedikodulara yol açar. Perihan'la birlikte üçü, hiçbir şeyi umursamadan dostluk ilişkilerini sürdürürler. Ne var ki kasabanın yozlaşmış namus anlayışı ister istemez olayı başkaldırma noktasına getirecektir. Kasabanın gençleri bir gece evini basıp Mine'ye tecavüz etmek ister. Mine saldırganlardan kurtulup, kendini zorla İlhan'ın kollarına atar.

Mine'nin İlhan'la yaşadığı cinsellik, topluma karşı bir direnişi simgelerken aynı zamanda kimliğini bulma sürecinin bir parçasıdır. İlhan'ın evinden çıkarken dört bir yanı toplum tarafından kuşatılan Mine, film boyunca ilk defa gözlerini kaçırmadan, başı dik şekilde ve İlhan'ın elini sıkıca tutarak yürür. "Bu el ele tutuş, esas olarak bir başkaldırıştır. Bu başkaldırış, bir son değil başlangıç, aynı zamanda bir kirlenme değil bir arınmadır. Daha açık bir ifadeyle; yeni, gerçek ve dürüst bir ahlaki savunmaktır (Dorsay, 1983; akt. Kalkan ve Taranç, 1988, s. 105). Bu bağlamda Mine ilk defa kendi seçimini yapmış, kimlik ve cinsel kimlik arayışını tamamlamıştır (Yerlikaya, 2020).

Mine'nin kurtuluşu bulunduğu sahneden sonra yeni bir hayata adım attığı görülmektedir. Mağazaların camekânları açılır, fırında taze ekmekler görünür, kahvehane açılır ve esneyerek henüz uyanmaya çalışan insanlar görüntülenir. Bu sahne, Mine'nin de yeni bir hayata atıldığıнын betimlemesi şeklinde düşünülebilir (Yetkiner, 2014).

Mine filmi, toplumsal cinsiyet rolleriyle yoğunlaşan baskıların, kadına ne kadar zarar verebileceğini göstermesi bakımından da değerlidir. Çevre baskısını, erkeklerin fiziksel, psikolojik ve cinsel şiddetini hatta tecavüz girişimini açıkça gözler önüne seren film; anlayışsız, sevgisiz, kaba koca motifinin, ince bir hastalık gibi kadını içten içe bitirmekte olduğunu da yansıtır. Mine ve kocası arasında geçen konuşma sahnesi bu durumu özetlemektedir. Mine ve İlhan'a ilişkin dedikodular karşısında kocası açıkça onunla yatıp yatmadığını sorar. Mine'nin cevabında, kocasının ve diğerlerinin kendisini nesne olarak görmesine isyan vardır:

*"Bu değil mi hepsi? Daha önemli bir şey yok senin için. Çünkü sen bana hep öyle baktın. Sen kalça, göğüs olarak gördün beni, yalnız et olarak gördün. Bir tek defa insan olarak baktın mı bana? Anlamaya çalıştın mı beni? .....Yeter. Ne istiyorsunuz hâlâ benden? Dayanacak gücüm kalmadı... (Mine filmi, dakika 58)*

Diğer yandan filmde erkek şiddetine uğrayan sadece Mine değildir, öğretmen Perihan da eril tahakküme ve psikolojik şiddete maruz kalır. Mine'nin hayatı genellikle ev içinde geçmesine ve toplumsal cinsiyet

kurallarını benimsemiş olmasına karşın Perihan kamusal alanda da varlık gösteren, toplumsal cinsiyet kurallarını benimsemeyen ve kadın sorununa duyarlı bir kadındır.

Kadın dayanışmasını film boyunca sürdüren Perihan, “Seni burada bırakmam” diyen ağabeyine, “Mine ne olacak peki” diye sorar ve çoğu aydınlarımız gibi sorumluluktan kaçmaması gerektiğini söyler. Perihan, bu kararlılığıyla Mine'nin eril tahakkümün pençesinden kurtularak özgürleşmesine büyük katkıda bulunmuştur.

Yeşilçam sinemasının iyi-kötü kalıp yargılarına uymayan Mine karakteri, Türk sineması için de bir dönüm noktası olmuştur. O zamana kadar kadın karakterlerin arzuları yok sayılır, “iyi” kadınlar genellikle sevişmez, üstelik kendi ayağıyla adamın yatağına gitmesi düşünülemezdi. Mine filmi ise kadın cinselliğini ve arzularını, erotik filmlerdekinin aksine doğal bir şekilde ortaya koyarken, cinselliği yaşayan kadını da “kötü kadın” olarak yargılamaz. Bu bakımdan Türkan Şoray, sadece kendi sineması değil, Türk sineması için de yeni bir başlangıca kapı açmıştır.

### **Bir Kadın Bir Hayat filmi**

Yönetmenliğini Feyzi Tuna'nın, senaristliğini de Feyzi Tuna ile birlikte yazar Pınar Kür'ün yaptığı, Türkan Şoray'ın yanı sıra Cihan Ünal ve Engin İnal'ın başrolleri paylaştığı 1985 tarihli Bir Kadın Bir Hayat filmi, orta sınıf bir kadının iç dünyasını sorgulayarak kendi kararı ve ayakları üzerinde durma yolculuğunu anlatır. Film aynı zamanda erkeğin ve kadının evlilikteki geleneksel toplumsal cinsiyet rollerini sorgular.

Genç bir kadın olan Nuran, iyi bir işte çalışan Orhan ile evlidir. Ancak Nuran'ın evliliği pek de yolunda değildir. Bu durumu arkadaşına, “Yani Mutsuzluk değil, çaresizlik daha çok. Sanki hayatın dışındayım” sözleriyle açıklar. Ablasının cevabı, toplumun genelinin beklentisini açığa çıkaracak niteliktedir: “Şikâyet etme. Paran, pulun, kocan, çocuğun, her şeyin var.” Peki, bunlara sahip olmak, evlilik için ve bir kadın için yeterli midir? Film bu soruyu, Nuran'ın cevabı üzerinden verir: “Evlilik bu değil ki. Konuşacak tek lafımız kalmadı sanki. Hep aynı şeyler. Pantolonun fermuarı değişti mi...”

Nuran daha sonra kocasının aile dostları olan bir kadın ile kendisini aldattığını öğrenir. Önce evliliğini kurtarmak için çabalar. Ancak ne kadar uğraşsa da Orhan'dan beklediği karşılığı alamaz. Evliliği boyunca yaşadığı ilgisizlik ve sevgisizliğin üstüne, ihanete şahit olan Nuran, boşanmaya karar verir. Üstelik 1980'li yıllar, kentli, orta sınıf kadının bile kolaylıkla boşanma kararı alamadığı dönemdir. “Dul kalmak”, kolaylıkla altından kalkacağı bir durum olmasa da Nuran kararlıdır, onun için öncelik evlilik değil, onurudur.

Nuran daha sonra Orhan, ablası ve eniştesiyle konuyu tartışırken kararı nettir. Ablasının, “Senin görevin var. Yuvayı korumak..... Basit bir kaçamak yüzünden neden rahatını kaçırasın” sözlerine, “Adamın hiçe saydığı yuvanın nesini koruyacağım..... Onurum var. Ayrılmaya aklım başımda karar verdim” cevabını verir.

Kocası gayet rahat bir şekilde, “Ne istiyorsun? Önünde diz çöküp af mı dileyeyim? Üstüme yapışmadı ya, geçti, gitti” derken ihanetten dolayı kendini savunma veya özür dileme gereği bile duymaz. Ardından Nuran'ın “Ya aynı şeyi ben yapsaydım? Senin için de geçer miydi çabucak” sözlerine cevabı ise tam da geleneksel kadın ve erkek rollerine uygundur: “O aynı şey değil. Ben erkeğim. Sen kadımsın.” Devamı eniştesinden gelir: “Kadının iffeti, erkeğin elinin kiri derler. Erkek elini yıkadı mı geçer... Dünyanın kuralı bu. Sen mi bozacaksnı?” Nuran'ın cevabı çok nettir: “Benim aldığım yara yıkamakla geçmez

enişte. Ben yaptığımda suç olan şeyi kocam da yapamaz.” Eniştisi nasıl geçineceğini ve oğulları Can'ın mutsuz olacağını söyleyince de “Hiçbir şey kocam dediğim adamı başka kadınlarla paylaşmak kadar zor olamaz. Can (oğulları) ikimizin sevgisizliği ortasında ruh hastası olacağına böylesi daha iyi” diye kararlılığını belirtir. Boşanıp iş bulur, bir süre ablasının evinde yaşadıkdan sonra da kendine ev tutar.

Nuran artık özgürlüğüne kavuşmuştur ama onu dul bir kadın olmanın zorlukları, geçim kaygısı ve yalnızlık beklemektir. Bu zorluklarla cesurca savaşır. Onurunu korumanın ve kendi ayakları üzerinde durmanın, mutluluktan önce geldiğini şu sözleriyle aktarır: “Yalnızlık, aldatıcı beraberlikten iyidir. Galiba mutlu olmak da önemli değil. Önemli olan kimseye ihtiyacım olmadığını kavramaktı. Sanırım bunu anlayabildim.”

Daha sonra hayatına bir erkek girer. Arkadaş gibi geçindiği patronuyla sohbet ederken, sevgilisiyle iyi anlaşmanın kendisine yettiğini, evlenmeyi düşünmediğini söyler. Onun için önemli olan, bir kadınla bir erkeğin ilişkiyi eşit şartlarda sürdürmesidir. Ardından, “Sokak kadını değilim. Namus duygusunu yitirmedim ama saçma baskılara boyun eğen aptal kadın da olmak istemiyorum” sözleriyle, bireyselliğine önem verse de hâlâ toplum kurallarını önemseydiğini göstermesi, Türkan Şoray'ın çoğunlukla uzlaşarak “Sultan” unvanını pekiştiren unsurlardan biri olarak yorumlanabilir.

Türkan Şoray'ın ardından başrol oynadığı 1988 yapımı Ada ve 1989 yapımı Ölü Bir Deniz filmleri de, evli ama kimliğinden taviz vermeyen, kentli kadının arayışını anlatır.

Ada filminde, (yönetmen Süreyya Duru, senarist Macit Koper, oyuncular Türkan Şoray, Macit Koper ve Nilüfer Açıkalın) Eser ressam bir adam ile evlidir. Şehir hayatından bunalan adam, adada yaşamaya karar verir ancak Eser, kızıyla birlikte şehirde yaşamayı seçer. Çalışıp tek başına kızını büyütür. Eser, kızının üniversite tercihi için konuşmak üzere adaya eşinin yanına gider. Yıllar sonra yeniden bir araya gelen çift arasında büyük bir hesaplaşma başlar.

Ada filminde evli olmasına rağmen yalnız başına kavgaya atılmaktan, çalışıp ekmeğini kazanmaktan yana tercih yapan, kendini yaşamak isteyen, özgür ruhlu bir kadın görüyoruz.

Ölü Bir Deniz filmi, (yönetmen Atif Yılmaz, senarist Atif Yılmaz ve Mahinur Ergin; oyuncular Türkan Şoray, Rutkay Aziz ve Özdemir İnce) bir bankada müdire olan Yüksel'in iç dünyasına odaklanır. Yüksel, evliliğinden ve hayatından uzaklaşmak isteğiyle bir kıyı kasabasına tatile gider. Burada emekli bir öğretmen olan Adnan ile tanışır ve birbirlerine âşık olurlar. Her ikisi de daha önce gerçek aşkı, gerçek tutkuyu, gerçek cinselliği yaşamamıştır (www.sinemalar.com/film/7821/olu-bir-deniz). Fakat geçmişleri, şimdileri ve düşünce yapıları, bu tutkunun yaşanmasına engeldir. Özgürce âşık olup kaçan sevgisiz yılların acısını çıkarmak isteyen kadın, bu isteğini adama şu sözleriyle açıklar:

*“Ben elmas, pırlanta istemedim ki. Ben hep birşeyler paylaşmak istedim. Sevinçlerime de acılarına da ortak etsinler istedim. Kadın olduğum için beni dışlamasınlar, erkek gibi davranmaya zorlamasınlar istedim. Aşkı da cinselliği de suçluluk duymadan yaşamak istedim. Ama olmadı” (Ölü Bir Deniz filmi, dakika 1,15,58).*

Adamın isteği ise kadının “doğru dürüst bir kadın” olmasıdır. Oteline gitmek üzere, yolcu teknesini süren delikanlıyla tekneye binen kadının ardından, “Şimdi تنها bir koya atıp tecavüz etse ona, hoşuna gider, değil mi?” diyen iç sesi, eğitilmiş erkeklerin bile özgür kadınlara bakışını ortaya koyarken, ilişkilerinin önündeki en büyük engel olacaktır.

1987 yapımı Rumuz Goncagül filmi ise (yönetmen İrfan Tözüm, senarist Macit Koper; oyuncular Türkan Şoray, Hakan Balamir, Müşfik Kenter) kadınların evlilik arayışı, ev kadınlığı, evde kalma konularına mizahi bir eleştiri getirir.

Gülsün, 30 yaş civarında, evde kalmış, güzel bir genç kızdır. Kızını evlendirmek için farklı yöntemler uygulayan annesi, sonunda dönemin modası olan gazeteye ilan verme taktiğini dener. Gülsün'ün Goncagül rumuzuyla verdiği ilana 260 adaydan cevap gelir ([www.beyazperde.com/filmler/film-213281/](http://www.beyazperde.com/filmler/film-213281/)).

Önce oyun olarak yazılan, sonra sinemaya uyarlanan film, kadınların bilinçlenip kendi ayakları üzerinde durabileceği, bir erkeğe muhtaç olmadan yaşayabileceği mesajı verir.

Anne kız, buluşmalardan birinden dönerken kalabalık bir kadın grubunun yaptığı eyleme tanık olur. Eylem yapan kadın megafonla bağırılmaktadır: “Dayak atanlar düşmanlar değil, fedakâr babalar, erkek kardeşler, sevişilen ya da ilerde sevişilmek için seçilen müstakbel kocalar. Dayak cennetten çıkma değildir. Dayağı da istemiyoruz, dayağın çıktığı cenneti de...”

Daha sonra aynaya bakarak “Elin kızı meydanlarda çıkıp konuşuyor, sen gelinlik hayali kuruyorsun” der Gülsün ve mektupları yırtar.

On Kadın filminde ise odaklanılan kadın sayısı dikkat çekilen sorunlar da artar. Yönetmen Şerif Gören'in 1987 yapımı On Kadın filmi, kısa öyküler eşliğinde farklı kadın sorunlarına kamera tutar. Senaryoyu Hüseyin Kuzu'nun yazdığı filmde, Şoray'a Erdal Özyağcılar, Songül Ülkü, Bilal İnci, Asuman Arsan, Gülsen Tuncer gibi çok sayıda oyuncu eşlik etmektedir.

On Kadın, gelin, gazeteci, çingene, anne, hayat kadını, köylü, feminist gibi toplumun farklı kesimlerinden dokuz kadının yaşam mücadelesini, onuncu kadın olan izleyiciye yansıtır. Türkan Şoray, canlandırdığı her bir kadın karakteri, adeta ikinci dalga feminist harekete çekmektedir. Ortak yazgısı ayrımcılık olan kadınların hepsi, yazgılarına başkaldırırken kendini suça itilmiş bulacaktır.

## Sonuç

Türkan Şoray'a halkın nezdinde “Sultan” lakabını kazandıran birinci dalga feminist değerler, ilerleyen ve değişen toplumsal gerçekler ışığında sanatçının ikinci dalga feminizme ayak uydurmaya çalışması ve büyük ölçüde hareketin bir parçası olmasına rağmen kitlelerce çelişmemiştir. Erkek toplumun değerlerini açıkça sorgulayan ve sadece çalışma, eğitim ve siyaset hakkı değil tüm kamusal ve özel alanlarda eşitlik talep eden ikinci dalga kadın hareketi, sanatçının bireyselliğine sahip çıktığı yıllara denk gelir. Şoray, toplumun en kutsal değerlerini temsil eden “aile” kurumuna sığınmış ancak bu sığınağı incitmeden kişisel seçimlerini ilk kez alenen öncelmiş ve kadın erkek eşitliğini sorgulayan filmleri tercih etmiştir. Ülkenin feminist tarihine paralel bir duruşla Sultanlığına gölge düşürmeden yani topluma aykırı düşmeden gelişmelere ayak uydurmayı başarmıştır.

Belki de bugün bakıldığında aile kurumuna sığınarak feminist duruş sergilemenin, birbiriyle çelişen kavramları iç içe geçirmek şeklinde okunması mümkündür. Aile kurumuna sığınarak feminist duruş sergilemenin başka bir okuması da, kadının bireyselliğine giden yolda, Türkiye'deki toplumsal cinsiyet değerlerinin revize edilerek içselleştirilme yolculuğunun örneği olarak analiz edilebilir.

### Kaynakça

- Abisel, N. (2005). Türk Sineması Üzerine Yazılar, Ankara: Phoenix Yayınevi
- Bozok, M. (2018). Toplumsal Cinsiyet ve Aile. (N. Oktik, & H. Ünal Reşitoğlu (Ed.), Aileyi Anlamak (S. 101-114). Ankara: Nobel Yayınları
- Büker, S. ve Uluyağcı, C. (1993). Yeşilcam'da Bir Sultan. İstanbul: Afa
- Büker, S. ve Öztürk, S. R. (2016). "Mutlu Son'dan Abluka'ya Türk Sineması", L. Özgenel (Ed), Sanat Üzerine Okumalar, Ankara: ODTÜ
- Çolak, Ö. (2020). Cumhuriyet gazetesi. <https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/turkan-soray-sinemada-oyun-oynamadim-yasadim-1741732>
- Davutoğlu, A. (2015). Türkiye'de İkinci Dalga Feminizmin Etkisi ve Sosyal Siyaset Konferansları Dergisinde Gülten Kutal'ın İlk Kadın İstihdamı Makalesi, Sosyal Siyaset Konferansları dergisi, Sayı: 69 159-174
- Devocioğlu, A. (2010). "Türkiye'de Feminist Hareketin Son Otuz Yılı, Avrupa Feminist Buluşması" <https://m.bianet.org/bianet/kadin/123068-1980-den-2010-a-turkiye-de-kadin-hareketi>
- Donovan, J. (2005) Feminist Teori. Çev. A. Bora, M. A. Gevrek, F. Sayılan. İstanbul: İletişim Yayınları
- Donovan, J. (1997). Feminist Teori, Çev. A. Bora, M. A. Gevrek, F. Sayılan. İstanbul: İletişim Yayınları
- Düzkan, A. (2011). Feminist Bellek <https://feministbellek.org/feminizm/>
- Echols, A. (1983). "The New Feminism of Yin and Yang", Powers of Desire: The Politics of Sexuality. New York: Monthly Review Press. P:440-442
- Foucault, M. (2007). Cinselliğin Tarihi. Çev. Hülya Uğur Tanrıöver. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Gosse V. (2005). Rethinking the New Left: An Interpretative History. New York: Palgrave Macmillan, [https://doi.org/10.1007/978-1-4039-8014-4\\_11](https://doi.org/10.1007/978-1-4039-8014-4_11), S:154
- Kalkan, F. ve Taranç, R. (1988). 1980 Sonrasında Türk Sineması'nda Kadın, İzmir: Ajans Tümer Yayınları
- Kasapoğlu, A. (2011). Sosyolojik Yaklaşımlar Temelinde Aile Kuramları. (İç. Aile Sosyolojisi), (Ed. A. Kasapoğlu, N. Karkıner), Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayını (No:2306)
- Kendirci, S. (2020). Tez-Koop-İş Kadın Dergisi, Sayı 9
- Makal, A. ve Toksöz G. (2012). Geçmişten Günümüze Kadın Emeği. Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınevi
- Millett, K. (2000). Sexual Politics (4. bs.). New York: University of Illinois Press
- Millett, K. (2011). Cinsel Politika. İstanbul: Payel Yayınları
- Mulvey, L. (2008). Görsel Haz ve Anlatı Sineması, Çev. Nilgün Abisel, Sinema (Tarih/Kuram/Eleştiri), (Derleyenler) Seçil Büker ve Y. Gürhan Topçu. Ankara: Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi
- Saygılıgil, F. (2010). Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları, İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi, Sosyoloji Lisans Programı
- Suner, A. (2006). Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek. İstanbul: Metis Yayınları
- Şoray, T. (2012). Sinemam ve Ben. İstanbul: NTV Yayınları
- Tekeli, Ş. (1998). "Birinci ve İkinci Dalga Feminist Hareketlerin Karşılaştırmalı İncelemesi Üzerine Bir Deneme". 75 Yılda Kadınlar ve Erkekler, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları
- Tekeli, Ş. (2004). On Maddede Türkiye'de Kadın Hareketi <https://m.bianet.org/bianet/kadin/43145-on-maddede-turkiyede-kadin-hareketi>
- Tekeli, Ş. (2017). Türkiye'de Kadın Hareketinin Tarihi <https://www.scribd.com/document/373231087/Kadin-Hareketinin-Tarihi-Sirin-Tekeli>



- Uçar, Ö. (2020). Tarih Dergi, Türkan Şoray ve Sultan'ın Kanunları, İstanbul: İletişim Yayınları  
<https://tarihdergi.com/turkan-soray-ve-sultanin-kanunlari/>
- Wittig, M. (2009). Kadın Doğulmaz. Cogito Dergisi. Sayı 58.
- Yerlikaya, B. (2020). 1980 Sonrası Türk Sineması'nda Kadın Temsilleri ve Cinsiyetçi Söylencenin Reddi: Mine Nasıl Kurtulur? Gaziantep University Journal Of Social Sciences dergisi, 19(3) 1286-1303
- Yetkiner, B. (2014). Mine Filminde Yeni Bir Hayata Geçişte Ara Mekân'ın Temsili, Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik dergisi, Sayı 4, 139-159
- Yılmaz, H. (2016). 1923 Yılı Mizah Basınında Kadınların Seçme-Seçilme Hakkı ve Kadınlar Halk Fırkası, Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi Sayı: 59, S. 263-296
- Yüksel, S, D. (2010). Sinemada Ulusal Kimliğin Pekiştiricisi Olarak Kadınlar. Selçuk İletişim, 6, (3), s.88.  
<https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/ben-de-erkek-baskisi-yasadim-39084187>  
<https://www.beyazperde.com/filmler/film-213281/>  
<https://www.milliyet.com.tr/gundem/iste-18-maddelik-soray-kanunlari-1632528>  
<https://www.sinemalar.com/film/7821/olu-bir-deniz>  
<http://www.turkkadınlarbirliği.org/tr/kurumsal/1/Tarih%C3%A7e>  
<https://ucansupurge.org.tr/hakkimizda/biz-kimiz/>