

Kaya A.Z. (2024) Türk Sinemasında Feminist Perspektife Bir Örnek:
Bana Karanlığını Anlat Film Analizi

Kaya A.Z. (2024) Türk Sinemasında Feminist Perspektife Bir Örnek:
Bana Karanlığını Anlat Film Analizi

Pamukkale Üniversitesi İletişim Bilimleri Dergisi, 3(1), 39-56

Geliş Tarihi: 04.05.2024

Kabul Tarihi: 25.06.2024



TÜRK SİNEMASINDA FEMİNİST PERSPEKTİFE BİR ÖRNEK: BANA KARANLIĞINI ANLAT FİLM ANALİZİ

Aslı Zeynep KAYA¹

Özet

Sinema, tarihinin ilk dönemlerinden itibaren eril egemen bir dil ile toplumsal cinsiyet rollerini yeniden üreten filmler üzerinden bireyi ve toplumu etkileyen güçlü bir medya aracıdır. Toplumsal cinsiyet kalıplarının dışında hareket eden kadınlar ise negatif bir dil ve cinsiyetçi bir bakış ile temsil edilmektedir. Kadınların ataerkil hegemonya bağlamında sınırlı özgürleşmesinin ancak toplumun kendisinden beklediği rollere uygun davranışlar sergilemesi yahut kurtarıcı niteliğindeki bir erkek figür yardımı ile sağlanabileceği mesajı sinema filmlerinde işlenerek patriarkal sistemin devamlılığı sağlanmaktadır. Çalışmada kadın yönetmen bakış açısının ve dişil söylemin kadın temsili açısından farkını incelemek amacıyla seçilen; yönetmenliğini, yapımcılığını ve senaristliğini Gizem Kızıl'ın üstlendiği *Bana Karanlığını Anlat* (2022) filmi toplumsal cinsiyet olgusu bağlamında feminist kuram çerçevesinde içerik analizi ve söylem analizi yöntemleri kullanılarak incelenmiştir. Yapılan inceleme neticesinde söz konusu filmde toplumsal cinsiyet kodlarına başvurulmadığı ve kadın temsiline eril söylemin tahakkümünden kurtarılarak feminist bir dil ve perspektif ile ele alındığı saptanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Feminizm, Kadın, Sinema, Patriarka, Toplumsal Cinsiyet.

AN EXAMPLE OF FEMININE PERSPECTIVE IN TURKISH CINEMA: BANA KARANLIĞINI ANLAT FILM ANALYSIS

Abstract

Cinema is a powerful media tool that affects the individual and society through films that reproduce gender roles with a male-dominated language since the early periods of its history. Women who act outside of gender stereotypes are represented by a negative language and a sexist view. The continuity of the patriarchal system is ensured by conveying the message that the limited emancipation of women in the context of patriarchal hegemony can only be achieved by behaving in accordance with the roles expected from them by the society or with the help of a male figure who is a savior. In the study, it was selected to examine the difference between the female director's perspective and feminine discourse in terms of female representation; The film *Bana Karanlığını Anlat* (2022), directed, produced and written by Gizem Kızıl, was examined using content analysis and discourse analysis methods within the framework of feminist theory in the context of the phenomenon of gender. As a result of the examination, it was determined that gender codes were not used in the film and that the representation of women was rescued from the domination of masculine discourse and handled with a feminist language and perspective.

¹ Yüksek Lisans Öğrencisi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Tv Sinema A.B.D. ,
E-Posta: aslzeynepkaya7@gmail.com, ORCID: 0009-0001-8642-7907

Kaya A.Z. (2024) Türk Sinemasında Feminist Perspektife Bir Örnek:
Bana Karanlığını Anlat Film Analizi

Keywords: Feminism, Women, Cinema, Patriarchy, Gender.

GİRİŞ

Bireyler biyolojik cinsiyetlerine göre kadın ya da erkek olarak dünyaya gelir ancak içinde yaşadıkları toplum sayesinde nasıl bir kadın ya da erkek olmaları gerektiğini öğrenirler. Toplum, kişilere biyolojik cinsiyetlerine göre birtakım roller atfederek bu rollerin gerektirdiği sorumluluk ve davranış kalıplarına uygun hareket etmesini bekler (Dökmen, 2009).

Ataerkil toplum düzeni ya da bir diğer ismiyle patriarka sosyal ve siyasal yaşamda erkeklerin otorite sahibi olduğu ve kadınların ise çoğunlukla erkeğin ötekisi olarak konumlandıkları; kadınların var olan düzende etkin bir rol oynama hakkının sınırlı olduğu bir sistemdir ve bu durum toplumsal cinsiyet eşitsizliğini doğurmaktadır (Walby, 2021, s. 40). Geçmişten günümüze çoğu toplumda kadınlar fiziksel, psikolojik ve cinsel açıdan pek çok şiddet türüne maruz kalmakta, kamusal alan ve özel alan ayrımında özel alan ile ilişkilendirilerek ev içi işlerin ve çocuk bakımının sorumluluğunu üstlenmektedir. Çalışma hayatında ise medeni durumu ya da anneliği göz önünde tutulmakta, bazı durumlarda aynı işi yaptığı erkek çalışanlara kıyasla daha az ücret almaktadır. Kamusal ve özel alana tezahür eden bu tip ayrımcı etmenler nedeniyle kadınlar kendini gerçekleştirememekte ve ataerkil hegemonyanın sınırları içerisinde mahkûm olmaktadır. Ancak ikinci dalga kadın hareketiyle beraber kadınlar eril tahakküme ve toplumsal cinsiyet rollerine karşı çıkararak cinsellik, doğurganlık ve ücretli emek piyasasında eşit işe eşit ücret konularında mücadelelerini sürdürmekte ve modern günümüz dünyasında halen geçerliliğini koruyan eril düzen içerisinde cinsiyetçi tutumlara maruz kalmalarına karşın temel hakları için çeşitli çalışmalar yürütmektedirler.

Toplumsal cinsiyet kavramları ve cinsiyet eşitsizliği aile ortamında, sosyal yaşamda ya da çeşitli medya araçları aracılığıyla hemen her gün yeniden üretilmektedir (Lips, 2021, s. 93). Sinema da bu bağlamda toplumsal cinsiyet eşitsizliğini gözler önüne seren güçlü bir medya aracıdır. Türk sinemasında kadın, sinemanın ilk dönemlerinden beri cefakâr anne, özverili eş, arzu nesnesi olarak temsil edilmekte ve böylelikle patriarkal toplum düzeninin devamlılığı sürdürülmektedir. 1980'li yıllarda filmlerinde kadın yaşamını ve sorunlarını ele alan yönetmenlerden Atıf Yılmaz, Başar Sabuncu, Ömer Kavur ve Şerif Gören'in üretmiş olduğu filmlerle birlikte kadın odaklı film sayısında artış görülmüştür. Ancak söz konusu yönetmenlerin kadın temsiliyi eril bir dil ile ele aldıklarını ve böylelikle filmlerini feminist anlatılar olmaktan uzaklaştırdıklarını söylemek mümkündür. Türk sinemasında kadın temsiliyi feminist bir dil ve perspektif ile ele alındığı film pratiklerinden bahsedebilmek 2010'larla birlikte kadın yönetmenler tarafından üretilmiş olan film anlatıları sayesinde mümkün olmuştur. Örneğin *Başka Dilde Aşk* (Başarır, 2009), *Mavi Dalga* (Dadak & Kayan, 2013), *Hayatboyu* (Özge, 2013), *Nefesim Kesilene Kadar* (Balcı, 2015) ve *İşe Yarar Bir Şey* (Esmer, 2017) filmlerinde kadın temsiliyi cinsiyetçi tutumdan uzak ve feminist bir bakışla ele alındığını söylemek mümkündür. Buradan hareketle çalışmanın amacı, Türk sinemasında toplumsal cinsiyet rolleri ve kadın temsiliyi kadın yönetmen perspektifinden dışıl söylem unsurları ve feminist bir bakış ile nasıl ele alındığını tespit etmektir.

Kaya A.Z. (2024) Türk Sinemasında Feminist Perspektife Bir Örnek:
Bana Karanlığını Anlat Film Analizi

Feminist film kuramcılarının önde gelen isimlerinden Agnes Varda, sinemanın değil sinemacının cinsiyetinin olduğunu ifade eder (aktaran Demir, 2022). Bir literatür incelemesi olan bu çalışmada, "Sinema ve toplumsal cinsiyet arasında nasıl bir ilişki mevcuttur?" "Feminist film anlatısı nedir?" "Türk sinemasında feminist perspektif nasıl konumlanmaktadır?" soruları cevaplanmaya çalışılmıştır. Buradan hareketle yönetmenliğini, yapımcılığını ve senaristliğini Gizem Kızıl'ın üstlenmiş olduğu *Bana Karanlığını Anlat* filmi (2022) Türk sinemasında eril söyleme karşılık dişil söylemin ön plana çıkarıldığı ve toplumsal cinsiyet olgusunu eleştirerek feminist mesajlarla örülü bir film anlatısı olması bakımından çalışmaya örnek teşkil etmesi amacıyla analiz edilmek üzere seçilmiştir. *Bana Karanlığını Anlat* filminde kadın karakterlerin temsil biçimleri; toplumsal cinsiyet kodlarının kırılma noktaları, filmdeki örtülü ya da açık biçimdeki feminist mesajlar ve özne konumunda bağımsız kadın imgesi feminist kuram çerçevesinde nitel araştırma yöntemlerinden içerik analizi ve söylem analizi yöntemleri kullanılarak Türk sinemasında feminist perspektifin kadına olan bakış açısı analiz edilecektir.

Literatüre bakıldığında sinema filmlerinde toplumsal cinsiyet rollerinin ve kadına yönelik eril bakış perspektifinin irdelendiği çok sayıda çalışmaya rastlamak mümkündür. Ancak kadın yönetmenler tarafından kadın temsiliinde eril söyleme karşılık olarak dişil söylemin ön plana çıkarıldığı ve toplumsal cinsiyet rollerine eleştirel bir pencere açabilen feminist film anlatılarının yeni sayılabilecek bir araştırma alanı olması ve bu bağlamda yapılan araştırmaların az sayıda olması nedeniyle çalışma önem arz etmektedir.

TOPLUMSAL CİNSİYET VE KADIN

Toplumsal cinsiyet, kökeni ilkel topluluklara değin uzanan ve modern günümüz dünyasında varlığını sürdüren bir olgudur. Eski çağlardaki topluluklarda erkek fiziksel güç bakımından kadından daha üstün olarak kabul edildiği için avcı olarak nitelendirilirken kadın ise toplayıcı olarak nitelendirilir ve hane içi işler ve çocuk bakımını üstlenir (aktaran Aytan, 2021).

Toplumsal cinsiyet olgusuna bağlı olarak toplumlar kadın ve erkeği zıt kutuplara yerleştirerek onlara biyolojik cinsiyetlerini temel alarak farklılaşan belirli birtakım roller yükler ve kendilerinden bu rollere uygun hareket etmesini bekler. Toplumsal cinsiyet, 1972 yılında Ann Oakley tarafından yazılan *Sex, Gender and Society* isimli kitapta kavramsallaştırılarak feminist literatüre kazandırılmıştır. Bu anlamda "sex" biyolojik açıdan kadın ve erkek cinsini ifade ederken "gender" ise toplumsal anlamda edinilmiş olan cinsiyet kimliğini ve rollerini ifade eder (Marshall, 2005, s. 98). Sylvia Walby patriarka kavramını ilk olarak 1947 yılında erkeklerin aile reisi olarak konumlandıkları toplumlardaki yönetim sistemlerine referans olarak Max Weber'in kullandığını aktarır ve *Patriyarka Kuramı* isimli kitabında patriarkayı otoritede erilin egemen olduğu ve kadınları her anlamda sömüren bir toplumsal sistem olarak tanımlar (2021, s. 40). Patriarkal toplum sosyal, siyasal ve ekonomik anlamda otoritenin erkeklerin denetiminde olduğu ve kadınların bu otoritenin tahakkümü altında varlığını sürdürdüğü bir düzendir. Tarihsel süreç içerisinde pek çok toplum kadını edilgen ve erkeğe bağımlı niteliklerle ilişkilendirerek erkeği esas ve aşkın özne, kadını ise içkin ve nesneyi oluşturan öteki olarak tanımlamıştır (Beauvoir, 2022, s. 15).

Kaya A.Z. (2024) Türk Sinemasında Feminist Perspektife Bir Örnek:
Bana Karanlığını Anlat Film Analizi

Antik çağlardaki mitolojik anlatılardan beri kadın, doğurganlığı ve cinselliği temel alınarak tanımlanmıştır. Örneğin antik Yunan mitolojisindeki efsanelerde Lilith cinselliğe düşkün ve erkekleri kendisiyle çiftleşmeye zorlayarak daha sonrasında dişi bir şeytana dönüşen ve felaket getirdiğine inanılan bir fırtına tanrıçası olarak tasvir edilir (Çınar, 2018). Bir diğer örnekte Tanrı Zeus, Epimetheus'u cezalandırmak amacıyla ilk kadın olan Pandora'yı yaratır ve beraberinde asla açmamasını tembih ettiği bir kutu ile gönderir. Pandora'nın, merakına yenik düşmesi sonucu kutuyu açmasıyla birlikte yeryüzüne kötülükler ve felaketler yayılır. Koncavar (2021, s. 4) antik Yunan efsanelerinde yer alan Pandora'nın Kutusu efsanesinin ingilizce karşılığı olan "*Pandora's box*" tanımında 'box' kelimesinin aynı zamanda vajinanın gündelik dildeki karşılığı olduğuna dikkat çeker. Beauvoir (2022, s. 27) Fransızcada insan varlığını tanımlamak için erkek anlamına gelen "vir" kelimesinin kullanıldığını belirtir. Kadının eksi kutup olarak görüldüğüne ve her tür belirlenim, sınırlama ve cinsiyetin kadına atfedilerek kadının erkeğe göre cinsiyetli bir varlık olarak konumlandığına işaret eder ve Aristoteles'e göre dışının belirli niteliklerden yoksun olduğundan ötürü dişi olduğunu ve Bousset'in deyiimiyle Havva'nın Adem'in fazlalık konumundaki kaburga kemiğinden yaratıldığını anlatan yaratılış öyküsünde bu durumun simgeleştiğini belirtir. (aktaran Beauvoir, 2022, s. 28)

Dünya üzerindeki birçok toplum ve kültürde otorite, özerklik ve başarılı olabilmek kriterleri eril normlar tarafından belirlenmektedir. Her toplum mevcut düzenin devamı için sonraki nesillerin kendi kültür ve değer yargıları ile biçimlenerek ve beklentilerine uygun toplumsal rol ve sorumlulukları benimseyerek sisteme uyum sağlamasını ister. Örneğin erkek çocukları "adam olacak çocuk" olarak methedilirken kız çocuklarına ise itaatkar ve yumuşak huylu olmaları gerektiği öğretilir (Lips, 2021, s. 23). Büyüme evresindeki bir kız çocuğunun dünyaya olan bakış açısı; toplumsal yapıdaki statüsü, romantik ilişkileri ve cinsellik karşısındaki tutumu pek çok ataerkil aile yapısı içerisinde baba, abi ya da amca gibi eril figürler tarafından belirlenmektedir. Ataerkil aile yapısında kız çocukları ilk olarak dünyayı ve kendisini babasının ve diğer erkeklerin gözünden değerlendirir. Murdock (2023, s. 60) bu zihniyeti benimseyen kadınları "babasının kızları" olarak tanımlamaktadır: "*Babaları tarafından kabul edilmiş olduklarını düşünen kadınlar dünya tarafından da kabul göreceklere inanırlar.*"

Patriarkal düzenin ve cinsiyetçi düşüncenin taşıyıcısı olarak erkeklerin olduğu kadar kadınların da payı yüksektir. Cinsiyetçiliği rıza ya da tahakküm yoluyla içselleştiren kadınlar hane içerisinde yetişkin bir eril figürün olmadığı durumlarda dahi çocuklarına cinsiyetçi değerleri aktarmaya ve toplumun beklentilerine uygun rolleri öğretmeye devam etmektedir (Hooks, 2022, s. 91). Çocuk bakımının kadınlar tarafından gerçekleştirildiği aile yapılarında çocuğu eril tahakküme itaatkar biçimde yetiştiren anneler patriarkal ilişkilerin ailede yeniden üretimini gerçekleştirmektedir (Yerlikaya, 2020, s. 40).

Kamusal alan ve özel alan ayrımı eski Yunan kentlerinde "oikos" ve "polis" ikiliği olarak ortaya çıkmıştır. Bu anlamda oikos ev içi üretimin ve yeniden üretim nesnelere köleler ve kadınlar tarafından eylendiği özel alana karşılık gelirken, polis ise ücretli emeğin ve kamusal etkinliğin gerçekleştirildiği kamusal alana karşılık gelmektedir (Yerlikaya, 2020, s. 74). Patriarkal toplum düzeninde erkek kamusal alan ile ilişkilendirilerek evin geçimini sağlamak ve aileyi korumakla yükümlüken kadın ise özel alan ile ilişkilendirilerek ev içi işler ve annelik sorumluluğunu üstlenmektedir. Notz (2018, s. 69)

Kaya A.Z. (2024) Türk Sinemasında Feminist Perspektife Bir Örnek:
Bana Karanlığını Anlat Film Analizi

Betty Friedan'ın *Kadınlığın Gizemi* isimli kitabında kadının rolünün yalnızca ev hanımlığına ve anneliğe indirgenerek özgüvenini yitirmesine neden olduğunu aktarır. Buna istinaden Hooks (2022, s. 67) ev kadını olarak ev içerisinde çalışan kadınların kamusal alanda çalışan kadınlara nazaran ev içi işlerin yükümlülüğü altında ezilerek çevresinden soyutlandığını ve bu anlamda yalnız ve bunalımda olduğunu ifade eder. Sanayi Devrimi ile beraber kadınlar ücretli emek piyasasına dahil olarak kamusal alanda görünürlüklerini artırmışlardır ve ikinci Dünya Savaşı'nın getirdiği işgücü açığı nedeniyle çalışma hayatına katılmaları kayda değer ölçüde artmıştır (Özer ve Biçerli, 2003). Hanenin geçimini erkeğin sağladığı yapılarda kadınlar ev ortamını erkekler için rahatlatma ve konfor alanı haline getirmek için çalışmaktadır. Ancak toplumsal cinsiyete dayalı iş bölümü nedeniyle ev dışında ücretli çalışma hayatına katılan kadınlar ev içi işlerin sorumluluğunu da üstlenmek zorunda kalmaktadır ve evin kadınlar için konfor alanı olmaktan çıkarak patriarkanın çıkarlarına hizmet ettiğini söylemek mümkündür (Cemiloğlu, 2021, s. 100).

Kadınlar cinsiyetçi düşüncenin bir ürünü olarak mesleki istihdam alanında ayrımcılığa maruz kalmakta ve belirli bazı meslekler ile sınırlandırılmaktadır. Örneğin kadınlar bebek bakıcılığı, hemşirelik, anaokulu öğretmenliği ve hosteslik gibi meslekler ile ilişkilendirilerek bu türden işlerde daha başarılı olacakları varsayılmakta ve erkeklerin egemen olarak yoğunlukla yer aldığı mesleklerde yeterli olamayacakları düşünülmektedir. Kadınlar işe alınırken öncelikli olarak medeni durumu, gebeliği ve anneliği üzerinden değerlendirilmekte ve toplumun genelinde haneyi geçindirmenin erkeklerin sorumluluğunda olduğu kanısından hareketle toplum tarafından erkek işi olarak nitelendirilen örneğin pilotluk, mühendislik, şoförlük gibi mesleklerde erkekler kadar başarılı olamayacakları düşünülerek istihdam, statü ve ücret üzerinden ayrımcılığa maruz kalmaktadır (Lips, 2021, s. 23). John Stuart Mill (2021, s. 90) erkeklere özgü olarak kabul edilen işlerde kadınların yetersiz olarak algılandığı düşünce sistemini eleştirir ve erkeklerin hakimiyetinde olan mesleklerde kadına yönelik eğitime vurgu yapar: *"Bir kadının bir Homeros, bir Aristo, bir Mikelanj veya bir Beethoven olmasının imkansız olduğu sonucuna varılamaz, çünkü henüz hiçbir kadın bu mükemmellik çizgilerinin hiçbirinde onlarıkiyle karşılaştırılabilir işler üretmedi."*

Ataerkil düşünce sistemi sosyal, siyasal ve ekonomik alanların yanı sıra cinsel anlamda da kadınları tahakküm altına almaktadır. Geleneksel ataerkil toplumlarda kadınlar küçük yaşlardan itibaren evliliğe ve eş olmaya hazır bir biçimde yetiştirilmekte, kadın bedeni erkeğe ait olarak kabul edilerek bekaret ve namus kavramları çerçevesinde cinsel haz alanının eril olduğu öğretilmektedir ve cinselliklerini özgür bir biçimde yaşayan kadınlar iffetsiz, tehlikeli ve yuva yıkıcı olarak tanımlanmaktadır (Bilgin, 2016). Ataerkil toplumlar kadınların yalnızca cinselliğe dair haklarını kısıtlamakla kalmamakta aynı zamanda üremelerini de baskı altında tutmaktadır. Ataerkil toplumsal yapılarda kürtaj konusuna dair çeşitli yasa ve kısıtlamalar getirilerek üreme sıkı bir denetim altında tutulmuş ve kadınlar güvenli tıbbi bakım olanaklarından yoksun bırakılarak istenmeyen gebeliklere mahkûm edilmiştir. Bu anlamda hegemonik erkekliğin devlet eliyle kurumsallaştırıldığını söylemek mümkündür (Yerlikaya, 2020, s. 55). 1960'lı yılların başlarında ortaya çıkan ikinci dalga feminist kadın hareketi ile birlikte kadınların kürtaj hakkı gündeme getirilerek mesele kamuoyunda ve medyada büyük yankı bulmuş, bu gelişmelerin neticesinde yasal bir hak olarak resmen tanınmıştır (Çakır, 2007). Ancak kürtajın ilk zamanlarından günümüze değin yüksek ücretler karşılığında

Kaya A.Z. (2024) Türk Sinemasında Feminist Perspektife Bir Örnek:
Bana Karanlığını Anlat Film Analizi

gerçekleştirildiğini ve anaakım medya ve kamuoyu tarafından tasvip edilmeyen bir eylem olarak halen caydırıcı politikalara maruz kaldığını söylemek mümkündür.

TÜRK SİNEMASINDA TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİ VE KADIN TEMSİLİ

Sinema, tarihinin ilk dönemlerinden itibaren eril egemen bir dil ile patriarkal ilişkileri ve toplumsal cinsiyet rollerini yeniden üreten filmler üzerinden bireyi ve toplumu etkileyen güçlü bir medya aracıdır. Bireyler çeşitli kitle iletişim araçları aracılığıyla içinde buldukları toplumun değer yargıları ve beklentilerini içselleştirmektedir. Toplumsal cinsiyet rolleri sinema filmleri üzerinden meşrulaştırılarak cinsiyet eşitsizliğinin yeniden üretimi gerçekleştirilmektedir (Genç, 2019). Sinemada kadın temsili ataerkil düşüncenin bir uzantısı olarak genellikle mutaassıp; evine ve kocasına bağlı, çoğunlukla özel alanda konumlandırılarak ev içi işleri ve çocukları ile ilgilenen anaç bir karakter üzerinden temsil edilmiştir.

Türk sineması, ilk yıllarından beri hem senaryo, yapım ve yönetim aşamaları bakımından üreticisi hem de tüketici olarak seyircileri erkek ağırlıklı olan bir sanat dalı olarak ortaya çıkmıştır. Sinemada görünürlüğü özellikle 1950'li yılların başlarından itibaren artan kadınlar masum bir sevgili, sadık bir eş ve fedakâr bir anne yahut ilişkilerini ve cinselliğini özgür bir biçimde yaşayan ve aile birliği içerisinde temsil edilmeyerek erkekleri baştan çıkaran yuva yıkıcı "*femme fatale*" imgesi ile ilişkilendirilerek ataerkil bir bakış ile iki tipoloji üzerinden temsil edilmektedir. Türk sinemasında erkekleri yoldan çıkaran *femme fatale*, diğer adıyla ölümcül kadın temsilleri 1910'lu yıllarda başlayarak 1920'li yıllarda ağırlık kazanmış ve bu temsil biçimine karşılık fedakâr anne rolü eklenerek iyi kadın kötü kadın ayrımı ile iki farklı kadın temsili ortaya çıkmıştır (Akdede, 2018). Onat (2023) *femme fatale* imgesinin karşısında konumlanan "*femme vitale*" imgesine dikkat çeker. *Femme fatale* karakterler açgözlü, kibirli, bağımsızlığına ve cinselliğine düşkün olarak temsil edilirken *femme vitale* ise erdemli, fedakâr, erkeğe ya da aile kurumuna gönülden bağlı biçimlerde saf iyilik kavramı ile ilişkilendirilerek idealleştirilen ve gerçek bir kadın olmaktan uzak karakterler olarak konumlanır.

Türk sinemasında 1950'li yıllar ile başlayan Yeşilçam dönemi 1960'lı ve 1970'li yıllarda melodram türlerinin ön planda olduğu, romantik aşk mitinin ve aile temasının sıklıkla işlendiği bir dönem olarak karşımıza çıkar. Türk sinemasındaki melodramik anlatılarda belirli klişe ve zıtlıklara sıklıkla yer verilerek zıtlıkların yaratmış olduğu çatışma hali ve kötülerin cezasını bularak iyilerin ödüllendirildiği, bir diğer tabirle son an kurtuluşu olarak ifade edilen mutlu son kavramına yer verilir. Bazı filmlerde ise kahramanlar kendini kurban ederek çekilen acı yüceleştirilmekte ve kötülük karşısında pasif tutum sergileyerek yazgısına boyun eğen biçimlerde kurgulanmaktadır (Eğitimci, 2020). Örneğin *Kınalı Yapıncak* (Aksoy, 1968) filminde kırsal kesimden gelen kadın karakter uğradığı tecavüz sonrası hamileliğini gizleyerek sessiz kalmakta, öykünün ilerleyen kısımlarında kendisini modern bir kadına dönüştürerek yaşam tarzını âşık olduğu erkeğin beğenisine uyarlamakta ve böylelikle karşısındaki erkeğin üstünlüğünü benimseyip içselleştirmektedir (Kaymal, 2020).

Yeşilçam dönemindeki melodramik anlatılarda iyi kadın ve kötü kadın stereotipleri genellikle aynı oyuncular üzerinden temsil edilir. Örneğin Hülya Koçyiğit, Filiz Akın,

Kaya A.Z. (2024) Türk Sinemasında Feminist Perspektife Bir Örnek:
Bana Karanlığını Anlat Film Analizi

Türkan Şoray ve Fatma Girik saf ve masum kız rolleri ile duygusal ve anaç karakterler üzerinden beyazperdede temsil edilirken Lale Belkıs, Suzan Avcı, Neriman Köksal ve Arzu Okay ise genellikle fethan kadın rollerini canlandırarak kötü kadın tiplmeleri ile şöhret kazanmıştır (Eğitimci, 2020).

Biryıldız (2014, s. 15-16) Yeşilçam döneminde “küçük hanımefendi” ve “fethan kadın” tiplmesinin yanı sıra “erkeksi kadın” tipinin varlığını Şoför Nebahat (1960) filmi özelinde açıklar:

Bu filmde bize ataerkillik ve erkek egemen ideolojinin satır aralarındaki mesajları verilmektedir. Kadın, ancak erkek kılığında erkekle eşit olabilir ve onunla aynı hakları elde edebilir yoksa kadının, kadın olarak erkeklerle aynı işi yapması mümkün değildir. Zaten Şoför Nebahat da filmin sonunda avukat olan bir koca bulup şoförlük mesleğini bırakacak ve evinin kadını olacaktır. Aslında, ona gösterilen yer de erkeksi davranışlar içinde erkeklerin yanı değil, evi, yuvasıdır.

Erkek Fatma (Palay, 1959), *Şoför Nebahat* (Erksan, 1960) ve *Fosforlu Cevriyem* (Saydam, 1969) gibi filmlerde kamusal alan ve özel alan ayrımı cinsiyetçilik çerçevesinde şekillendirilerek kadının kamusal alanda varlığının ancak erkeksi tavırlar sergilemesi ile mümkün olabileceği ve esasında kamusal alanın eril olduğu mesajı verilerek kadının özü itibariyle oraya ait olamayacağı fikri vurgulanmıştır (Tekin, 2021). 1980 sonrası Türk sinemasında yalnızlık, buhran ve çaresizlik temalarının yanı sıra kadın filmleri de yükselişe geçmiş ve kadın odaklı film sayısında kayda değer bir artış gözlemlenmiştir. Kadın filmlerindeki artışın en önemli sebeplerinden biri dönemin siyasal atmosferinin baskıcı tutumu nedeniyle sinemasal eğilimler bakımından toplumsal konu ve sorunların işlenmesinin sakıncalı bulunarak kadın filmlerinin üretiminde nispeten engel bulunmadığı düşüncesidir. İç göçün etkisiyle kentlerde meydana gelen toplumsal yozlaşmayla birlikte bu dönemde arabesk film kültürü ortaya çıkmış, arabesk filmlerde kadın bedeni sıklıkla teşhir edilerek arzu nesnesi ve cinsel bir meta olarak yer almıştır.

Arabesk filmlerden bazıları bir anlamda erotik film özelliği de göstererek erkek gözetleyen, kadın ise gözetlenen olarak konumlandırılmaktadır. Laura Mulvey bu durumu Skopofili kavramı ile açıklar. Skopofili Freud’un tanımıyla gizlice bir başkasını seyretme eyleminden alınan zevk durumudur (aktaran Cemiloğlu, 2021, s.17). Eril bakışa hizmet eden film anlatılarında sinematografik olarak kameranın farklı şekillerde kadının erkeğin bakışına seyir nesnesi olarak sunulduğu biçimlerde özel olarak konumlandırılması, bazı sahnelerde ışığın aydınlatılıp karartılması ve kurgu yolu ile kadın üzerinde erkek tahakkümü vurgulanmaktadır.

Bu dönemde üretilmiş olan filmlerde kadın; erkeğe seyir yoluyla görsel haz yaşatan, edilgen rollerde ve erkek karaktere bağımlı biçimlerde kurgulanmıştır. Örneğin kötü yola düşen fahişe kadın tiplmelerinin karşısında kurtarıcı niteliğinde eril bir figür konumlandırılarak kadın ehlileştirilerek evlenip çocuk sahibi olmaya ikna edilmeye ve ahlaki değerler çerçevesinde itaatkar bir yaşam tarzı benimsetilmeye çalışılmaktadır (Ataman, 2002).

1980’li ve 1990’lı yıllarda toplumsal cinsiyet rollerinin yanı sıra kadınların sinemada başkaldıran, bastırılmış duygu ve düşüncelerini dile getirmekten çekinmeyen bağımsız

Kaya A.Z. (2024) Türk Sinemasında Feminist Perspektife Bir Örnek:
Bana Karanlığını Anlat Film Analizi

karakterler olarak daha gerçekçi biçimlerde ele alındığını söylemek mümkündür. Ancak dönemin kadın filmleriyle öne çıkan yönetmenlerinden Başar Sabuncu, Şerif Gören, Ömer Kavur ve Atıf Yılmaz'ın anlatılarında eril bakış hakimiyetinin ve kadınların temsil sorununun sürdürüldüğünü; bu anlamda cinsiyet eşitsizliğinin yeniden üretilerek devamlılığının sağlandığını söylemek mümkündür (Yerlikaya, 2020, s. 171). Örneğin yönetmenliğini Atıf Yılmaz'ın üstlendiği *Deli Kan* (1981), *Dağınık Yatak* (1984) ve *Asiye Nasıl Kurtulur?* (1986) filmlerinde kadınlar fahişe kadın tipolojisi ile namuslu olan kadınların ve annelerin karşısında öteki olarak konumlandırılmış; bedenleri ve varlıkları cinselliğe indirgenmiş, eril bakışın iktidarı altında erkeğin arzu nesnesi olarak temsil edilmiştir (Hıdıroğlu ve Kotan, 2015).

2000'li yıllarla birlikte önceki dönemlerden farklı olarak belirli bir iyi ve kötü karakter tiplmesi bulunmamakta ve birden fazla türün bir arada yer aldığı filmler üretilmektedir. Bu dönem itibariyle kapitalist toplum ve tüketim temasının ön plana çıkarıldığını ve kadınların kamusal alanda görüldüğü film anlatılarına nazaran ev içi ilişkiler ve aile kurumu içerisinde temsil edildiği filmlerin daha fazla üretildiğini söylemek mümkündür (Yerlikaya, 2020, s. 186). İlk zamanlarından beri erkeklerin egemen olduğu film sektöründe bu dönem itibariyle kadınların sinemada yapımçı, yönetmen ve senarist olarak sayıları kayda değer bir artış göstermiştir. Ancak kadının sorunlu temsili, kadınların üretmiş olduğu film pratiklerinde de eril söylem ve cinsiyetçi bir bakış ile devam ettirilmiştir. Örneğin Yeşim Ustaoglu sinemasından *Pandora'nın Kutusu*, *Araf*, *Tereddüt* ve *Kaçış* filmlerinde kadının kimlik ve özgürlük arayışına karakterlerin gözünden yer verilmişse de kadınlar şiddet mağduru; bastırılmış, ezilen, kendi bedenlerini eril bakış üzerinden değerlendiren, cinsel tahakküme boyun eğen ve aldatılan pasif karakterler olarak yer almıştır (Uçar, 2023).

FEMİNİZM VE SİNEMA

Feminizm, cinsler arası eşitsizliğe ve cinsiyetçi tutuma karşı çıkarak kadınlara yönelik özgürlük alanının genişletilmesini amaçlayan toplumsal bir kadın hareketi olarak ortaya çıkmıştır (B. G. Özdemir, 2019). Buna istinaden Hooks (Hooks, 2022) feminizmin erkek karşıtı değil cinsiyetçilik karşıtı bir ideoloji olduğunu belirtir. İlk olarak 18. yüzyılda İngiltere'de ortaya çıkan feminizm, tarihsel süreç içerisinde dört dalga halinde dünyaya yayılmıştır. Birinci dalga kadın hareketi kadınların eğitim, mülkiyet ve oy kullanma hakkına yönelik mücadelesini içerirken ikinci dalga ve radikal feminizm olarak adlandırılan kadın hareketi 1960'lı yıllarda toplumsal cinsiyet eşitsizliğine dikkat çekerek kadınların üreme, cinsellik, ev içi emeğine yabancılaşması ve kamusal alanda ücretli emek piyasasında eşit işe eşit ücret haklarına yönelik verdikleri mücadeleyi içerir (Taş, 2016). Marshall (2005, s. 40) ikinci dalga feminist kadın hareketi ile beraber kadın akademisyenlerin ve kadın çalışmalarının sayısının arttığını belirterek patriarka ve cinsiyet eşitsizliğini temel alan yeni kuramların geliştirildiğini belirtir. Ancak statü bakımından üstün konumda olan beyaz kadınların feminist ideolojiyi kendi çıkarları doğrultusunda yönlendirmeye çalışması Hooks tarafından "oportünist feminizm" olarak adlandırılır ve bu tutum üçüncü dalga kadın hareketinin ortaya çıkmasına neden olmuştur (2022, s. 29). Üçüncü dalga kadın hareketi 1990'larda ortaya çıkarak eşitlik kavramını temel alır ve hiçbir sınıf, ırk ya da inanç farkı gözetmeksizin tüm kadınların hak ve özgürlüklerini gözetmeyi amaçlar (Egemen, 2023). Dördüncü dalga kadın hareketi, bir diğer adıyla dijital feminizm

Kaya A.Z. (2024) Türk Sinemasında Feminist Perspektife Bir Örnek:
Bana Karanlığını Anlat Film Analizi

ise internet ortamının ve sosyal medyanın yaygınlaşmasıyla birlikte 2010'lu yıllarda ortaya çıkmıştır. Sosyal medya aracılığıyla kadınlar birbiri ile kolaylıkla iletişim kurabilmekte; dijital ağlar sayesinde çeşitli kampanya ve protestolar düzenleyerek birbirlerine destek olabilmekte ve bu anlamda küresel anlamda bir aidiyet hissi çerçevesinde buluşabilmektedir (Akan ve Gürhan, 2020).

Feminizm, ikinci dalga kadın hareketiyle birlikte sinemada etkisini göstermiştir. Buna ilişkin ortaya çıkan feminist film kuramı kadınların patriarka içerisinde ötekileştirilmiş konumlarına eleştiri getirir ve her türlü cinsiyetçi eşitsizliğin; ayrımın ve sömürünün üretim süreçlerini açığa çıkararak izleyiciye farkındalık kazandırmayı amaçlar (Cemiloğlu, 2021, s. 14). Feminist film kuramcılarında Laura Mulvey ve Anneke Smelik, kuramın geliştirilmesine katkıda bulunan önemli isimlerdendir. Mulvey, patriarkal bakış açısı ile ele alınan filmlerde kadının anlam üreten bir özne olarak değil, erkeğin hayallerinin ve arzularının üzerine yansıtıldığı bir gösteren ve nesne olarak temsil edildiğini belirtir (aktaran Öztürk ve Akbulut, 2022). Anneke Smelik *Ve Ayna Çatladı* isimli kitabında anaakım sinemanın ataerkil kodları ve bu kodların nasıl kırılabilirliğini sorgulamayı amaçlarken aynı zamanda dişil söylemin özne olarak kadın temsiliinde ne derece önemli olduğunu altını çizer ve feminist bir film anlatısının nasıl olması gerektiği üzerine düşünmenin gerekliliğini vurgular (Özdemir, 2023).

Yerlikaya (2020, s. 83) bir filmin feminist kuram çerçevesinde ele alınmasında yönetmenin cinsiyetinden ziyade bakış açısının önemli olduğunu ancak filmin üretim aşamalarında çoğunlukla erkeklerin olmasının sinema filmlerinde eril hegemonyanın genişlemesinde etkili olduğunu ve bu anlamda kadın yönetmenlerin de eril bakış açısını benimseyerek ataerkiyle içkin değer ve pratiklerin yeniden üretilmesine neden olduğunu belirtir. Kadın yönetmenlerin üretmiş olduğu her film kadın filmi olarak nitelendirilememektedir. Örneğin 1930'lu ve 1940'lı yıllarda Hollywood'da üretilen ve "chick flick" olarak nitelendirilen film anlatılarında mağdur ve ev kadını stereotiplerinin yer aldığı filmler de kadın filmi kategorisine dahil edilmektedir. Ancak Doane'a göre gerçek anlamı ile kadın filmi; kadınların tecrübelerinden yola çıkarak anlatının odak noktasında kadının olduğu ve eril söylemin karşısında konumlanarak dişil söylemi ön plana çıkaran filmlerdir (aktaran Cemiloğlu, 2021, s. 18). Buna istinaden Beauvoir (2022, s. 37) kadınla duygusal ve düşünsel bakımdan en çok empati kurmayı başarabilen erkeğin dahi onun içerisinde bulunduğu somut durumu tam anlamıyla idrak edemeyeceğini belirtir. Bu anlamda kadın yaşamını ve sorunlarını yanlış temsil biçimlerinden kurtararak gerçek ve dolaysız biçimde erkeklere nazaran kadınların ele aldığını söylemek mümkündür.

Kınal (2015, s. 11) 1970'lere değin kadın yönetmenlerin yahut ürettikleri filmlerin hiçbirinin kayıtlara düşülmediğini; örneğin sinemanın başlangıcının Georges Méliès'in üretmiş olduğu ve tarihteki ilk kurmaca film olan *Le Voyage dans la lune* (Ay'a Seyahat, 1902) ile başlayarak David Griffith ile devam ettiğini belirten resmi kaynakların aksine Alice Guy Blaché'nin Méliès'ten çok daha önce kurmaca türünde filmler ürettiğini belirtir. Aynı zamanda Blaché'nin Dünya Sinema tarihinin ilk kadın yönetmeni olduğunun, yüzlerce filmin senaristliğini üstlendiğinin ve birçok filme soundtrack eklediğinin altını çizer. 1970'li yıllarla beraber kadınların sinemanın üretim aşamasında yer almaya başladığını ve kadın temsiliini eril bilinçten uzaklaştırarak gerçek manada ele alan film pratikleri üretmeye

Kaya A.Z. (2024) Türk Sinemasında Feminist Perspektife Bir Örnek:
Bana Karanlığını Anlat Film Analizi

başladıklarını söylemek mümkündür. Sinemada kadına yönelik eril ve dişil dil farkına örnek olarak *Mildred Pierce* (Ömre Bedel Kadın, Curtiz, 1945) filminin senaristlerinden biri kadındır ve senaryonun kadın tarafından ele alınan kısmında boşanmış ve başarılı bir kariyer sahibi olan Mildred, olgun ve bağımsız temsillerle beyazperdeye yansırken final senaryosu erkek senariste aittir ve Mildred karakterinin bağımsızlığı patriarkal düzene karşı işlenen bir suç ile ilişkilendirilerek bir kara film çerçevesi çizilir (Ryan ve Kellner, 2010, s. 220).

Yapımcılığını, yönetmenliğini ve senaristliğini Claudia Weill'in üstlendiği *Girlfriends* (1978) filmi ise sinemada kadın bakış açısının farkını ortaya koyan kayda değer filmlerden biridir. Filmde Susan ve Linda karakterleri hayatlarındaki erkeklerle olan ilişkilerinden değil birbirlerine karşı olan duyguları ve yaşam hakkında konuşur, Linda'nın kocasının eve geri dönüşüyle birlikte ise iki kızın arasındaki arkadaşlık bağı kesintiye uğrar. *Girlfriends* filminde erkekler güvenli bir liman ve kurtarıcı figür rollerinden ziyade dışarıda bırakılarak ansızın çıkagelen bir öteki olarak temsil edilir. Bir diğer örnek olarak senaryosunu Alice Hoffmann'ın kaleme aldığı *Independence Day* (Bağımsızlık Günü, Mandel, 1983) filminde ana tema kadın karakterin ölüm döşeğindeki annesi, kocası tarafından şiddet gören bir ev kadını olan arkadaşı ve sevdiği ancak sanat kariyerine engel olmasına izin vermediği sevgilisi çerçevesinde oluşturulmuştur. Filmde kadın karakterin bağımsızlığı ile umutsuz bir ev kadını olan arkadaşı arasında negatif bir paralellik kurularak aile içi tahakküme ve bu tahakkümün içselleştirilmesini isteyen ataerkil ideolojiye mensup toplum düzenine atıfta bulunulur. Final sahnesinde ise ev kadını kibritle kocasını ve evi havaya uçururken kadın karakterin ise hayallerini tercih ederek tek başına kaçtığı bir son ile özne konumunda bağımsız kadın imgesine vurgu yapılmaktadır (Ryan ve Kellner, 2010, s. 229-230).

Türk Sinemasında ikinci dalga feminizmin etkileri 1980'li yıllarda hissedilerek kadın odaklı film yapımında artış görülmüş ise de gerçek anlamda feminist anlatılardan bahsedebilmek 2010'larda kadın yönetmenler tarafından ele alınan film pratikleri ile mümkün olmuştur. Bu dönem itibarıyla anaakım sinemada toplumsal cinsiyet rolleri ve belirli stereotipler halen devam etmiş ise de özellikle bağımsız film türünde kadın karakter sunumunun farklılaşması feminist film kuramı bakımından önem arz etmektedir (Özdemir, 2019, s. 39). Emine Emel Balcı; İlksen Başarır, Çağla Zencirci, Handan İpekçi, Çiğdem Vitrinel, Belma Baş, Ahu Öztürk, Merve Kayan, Eylem Kaftan, Gizem Kızıl, Melisa Önel, Deniz Akçay Katıksız, Aslı Özge, Nisan Akman, Pelin Esmer, Senem Tüzen, Zeynep Dadak ve Yeşim Ustaoğlu öykülerinin merkezinde kadını temel alan kadın yönetmenlerden önde gelen isimlerdir. Ancak söz konusu yönetmenlerin bazı filmlerinin ataerkil izler taşıdığını ve feminist film anlatıları olmaktan uzaklaştığını söylemek mümkündür. Örneğin senaryo, yapım ve yönetim aşamalarını Yeşim Ustaoğlu'nun üstlendiği *Araf* (2012) filminde Zehra yaşadığı küçük yerden kendisini kurtarması umuduyla Mahur ile yakınlaşır. Mahur ile olan birlikteliğinden hamile kalan Zehra, Mahur'un kendisini terk etmesiyle birlikte hamileliğinin sorumluluğunu tek başına üstlenmek zorunda kalır. Olanları öğrenen eskisi sevgilisi Olgun, Zehra'ya cinsiyetçi hakaretlerde bulunur ve arkadaşı Derya'ya Zehra'yı kötü yola sevk ettiği gerekçesiyle fiziksel şiddet uygular. Ancak aynı zamanda Olgun, Zehra'yı sevdiğini söyleyerek kendisiyle evlenmeyi ve bebeğine sahip çıkmayı teklif eder. Zehra gittiği merdiven altı bir klinikte kürtaj olmasının mümkün olmadığını öğrenir ve kendi yöntemleriyle hamileliğini

Kaya A.Z. (2024) Türk Sinemasında Feminist Perspektife Bir Örnek:
Bana Karanlığını Anlat Film Analizi

sonlandırmaya çalışır. Filmin bu sahneleri ile Zehra bir anlamda evlilik dışı cinsel birliktelik yaşadığı için cezalandırılmaktadır. Filmin final sahnesinde Zehra, Olgun ile kendi rızasıyla evlenir; böylelikle Olgun kurtarıcı rolünde bir eril figür olarak temsil edilir. Bu anlamda filmin ataerkil toplum düzenini gözler önüne serdiğini ancak söz konusu düzene herhangi bir eleştiri getirmeyerek patriarkal toplum düzeninin devamlılığını sağladığını söylemek mümkündür.

Yönetmenliğini ve senaristliğini Senem Tüzen'in üstlendiği *Ana Yurdu* (2015) filminde ise boşanmış ve bir kızı olan Nesrin, çalıştığı işten ayrılarak kızı ile birlikte anneannesinden kalma evine geri döner. Ancak annesi, boşanmasından ötürü toplum içerisinde dedikoduların önünün alınamayacağını ileri sürerek Nesrin'in geri dönmesine şiddetle karşı çıkar ve film temel olarak Nesrin ve annesi arasındaki çatışma çerçevesinde ilerler. Annesi, ataerkil yaşam biçimini içselleştirmiş bir kadındır ve Nesrin'e her defasında cinsiyetçi bir dil ile ahlaktan ve toplum baskısından söz ederek baskıcı bir tutum sergiler. Nesrin karakteri baba evinden, eril iktidardan ziyade ana yurdunu seçmektedir ancak annesinin cinsiyetçi söylemleri ve toplumsal dayatmaları dolayısıyla ataerki karşısında pasif ve edilgen bir konumda temsil edilmiştir (Sönmez ve Satıcı, 2019, s. 172). Bu anlamda örnek olarak gösterilen filmlerde cinsiyetçi bakışa karşılık alternatif bir bakışın getirilmediğini ve dışıl söylemin farkının tam anlamıyla ön plana çıkarılmadığını söylemek mümkündür.

BANA KARANLIĞINI ANLAT FİLM ANALİZİ

Bana Karanlığını Anlat; yönetmenliğini, yapımcılığını ve senaristliğini Gizem Kızıl'ın üstlendiği 2022 yapımı bir filmidir. Filmin ana karakteri olan Nermin evli ve mutsuz bir ev kadınıdır. Kocası Veli ise Nermin'i annesinin kendisiyle evlendirmek istediği Zeynep ile aldatmaktadır. Açılış sahnesinde Nermin ile Veli sofrada karşılıklı yemek yerken Veli bir anda kalp krizi geçirerek yere yığılır ve hayatını kaybeder. Veli'nin ölümünün ardından Nermin ve Veli'nin ailesi gasil hanede görülür. Filmin ilerleyen sahnelerinin tamamı gasil hane etrafında gerçekleşen karşılıklı diyaloglardan oluşmaktadır. Veli'nin annesi ataerkil düşünce biçimini içselleştirmiş cinsiyetçi bir kadındır ve Nermin'e her defasında çocuğu olmadığı için eksik ve yetersiz olduğunu, oğluna layık bir gelin olmadığını ve Veli'yi mutsuz ettiğini söyler. Aynı zamanda Ahu'yu da diğer oğluna bir çocuk veremediği gerekçesiyle ötekileştirir. Ancak diyaloglarının devamından geçmişte kendi kayınvalidesinin de benzer tutumlara sahip olduğu, böylelikle düşünce ve davranış biçimini kayınvalidesinin baskı ve tahakkümü ile içselleştirdiği anlaşılır. Bu durumu sembolik etkileşimcilik kuramı ile açıklamak mümkündür. Sembolik etkileşim kuramının kurucularından Mead, davranış kalıplarının nedenlerinin tek tek bireyler üzerinden değil, tekil bireyler aracılığıyla toplumun geneli üzerinden yapılan incelemelerle açıklanabileceğini ileri sürer (aktaran Şahin, 2019). Patriarkal toplumlarda cinsiyetçi ideoloji hane içerisinde yeniden üretilerek sonraki nesillere aktarılmakta ve böylelikle var olan düzenin devamlılığı sağlanmaktadır.

Film boyunca kayınvalidesi sıklıkla Zeynep'i hamaratlığıyla ve uysallığıyla yüceltirken Nermin'i ise ev içi işlerdeki yetersizliği ve çocuk sahibi olamaması üzerinden eleştirir.

Kaya A.Z. (2024) Türk Sinemasında Feminist Perspektife Bir Örnek:
Bana Karanlığını Anlat Film Analizi

Nermin – “Tam hayallerdeki köle. Beni o hale getirmek için on sene uğraştınız. Şimdi hazırını bulmuşsunuz.”

Nermin Veli ile yalnız kaldığında o güne kadar içinde biriktirdiği bastırılmış bütün duygu ve düşüncelerini anlatarak kendiyi bir vicdan muhasebesi yapar. Evlenmeden önce okulunu dereceyle bitirdiğini, hayallerinin olduğunu ancak Veli'nin çocuk sahibi olma bahanesi ile çalışmasına izin vermediğini ve yıllar içerisinde uğradığı manipüle ve haksızlıklardan ötürü tükendiğini anlatır. Ardından kim olduğunu ve hayattan ne istediğini sorgulayarak kendisini ne pahasına olursa olsun bulma sözü verir.

O sırada Veli'nin kalbi yeniden atmaya başlar, orada bulunan imam ise Nermin'e dul olmanın zorluğundan ve Allah'ın kendisini dulluktan kurtardığından söz eder. Nermin, imama karşı Veli yerine kendisi vefat etmiş olsa dul olmanın Veli için de zor olup olmayacağını sorar. O esnada konuşmaya dahil olan gassal, kadın ve erkeğin eşit olduğunu vurgulayarak dul olmanın erkek için de zor olması gerektiğinden bahseder. Patriarkal toplum düzeninde din olgusu, toplumun kadına karşı cinsiyetçi tutumundan kaynaklanan dul kalma korkusu, geleneksel aile yapısı, yetersiz eğitim seviyesi ve ekonomik anlamda erkeğe bağımlı olma durumu kadınların boşanmaları önünde engel teşkil eden unsurlardır. Ücretli emek piyasasında çalışarak ekonomik özgürlüğe sahip olan kadınlar aldatılma, fiziksel ve/veya psikolojik şiddete uğrama durumlarında finansal anlamda bir başkasına bağımlı olan kadınlara nazaran boşanma kararını daha kolay alabilmektedir (Karakaya, 2019).

Veli'nin cenazesini yıkamak üzere görevlendirilen gassal, Nermin ile ve diğerleriyle olan diyaloglarında sürekli olarak kadın ve erkeğin eşit olduğunu savunan cümleler kullanır. Filmde gassalın Nermin'e içindekileri dökmesi, cesaretlenmesi ve güçlenmesi yönünde telkinler vermesinin ve bir erkek olmasına rağmen her fırsatta kadın ve erkek eşitliğini vurgulayan feminist söylemlerde bulunmasının feminizmi yalnızca kadınların değil erkeklerin de benimseyerek savunması gerektiği mesajını vurguladığını söylemek mümkündür. Nermin'in evliliği süresince kocasının baskıcı karakterinden ve manipülatif tutumundan yorularak mutsuz olduğundan yakındığı bir sahnede gassal, kendi iç dünyasında mutlu olmayan bir adamın kimseyi mutlu edemeyeceğini söyler. Buna istinaden Hooks (2022, s. 89) erkeklerin çocukluk dönemlerinden itibaren sağlıklı bir öz benlik saygısına ve sevgiye ihtiyaçlarının olduğunu, erkekleri iyileştiren olgunun ataerki ve başkası üzerinde kurulan tahakküm ile değil anlayışlı ve sevgi ile dolu feminist politikalar ile mümkün olabileceğini ifade eder.

Ahu ve Zeynep'in kendi aralarındaki diyaloglarında ise Ahu, ataerki aile yapısının ve evliliğin zorluklarından bahsederek kadınların birbiriyle dayanışma içerisinde olmasının gerekliliğini vurgular.

Ahu – “Üzülüyor değilim Nermin'e. Sonuçta bugün ona yarın bana. Kadınlar birbirini desteklemeli, kadın kadının kurdu olmamalı Zeynep.”

İkinci dalga kadın hareketiyle birlikte feminizmi benimseyen kadınlar arasında “kız kardeşlik olgusu” gelişmiştir. Kız kardeşlik olgusu hiçbir din; dil, ırk ve statü farkı gözetmeksizin kadınların ataerki hegemonyaya karşı birlikte mücadele etmesini temel alan bir olgudur (H. Özdemir ve Aydemir, 2019). Hooks (2022, s. 29) “oportünist feminizm”

Kaya A.Z. (2024) Türk Sinemasında Feminist Perspektife Bir Örnek:
Bana Karanlığını Anlat Film Analizi

adı verilen, statü ve ayrıcalık sahibi kadınların sınıfsal anlamda kendilerinden alt seviyede bulunan kadınlara karşı takındıkları cinsiyetçi tutumu eleştirir ve kadınların küresel anlamda kız kardeşlik çatısı altında birleşmelerinin gerekliliğini vurgular. Filmin bu sahnesiyle birlikte kadınlar arası dayanışmanın ve kız kardeşlik olgusunun ön plana çıkarıldığını söylemek mümkündür. Filmin ilerleyen sahnelerinde Veli'nin kalbi tekrar durarak yaşamını yitirir ve Nermin, hocaya dönüp gülümseyerek adaletin varlığına artık inandığını söyler. Gasil hanede bekleyen akrabalarından Veli'nin dayısı da tıpkı Veli gibi karısını başka bir kadınla aldatmaktadır ve sevgilisinden gelen telefon üzerine diğerlerinden uzaklaşarak konuşmaya dalar, ardından farkında olmadan morga girer. Bu anlamda Veli'nin ölümü ve dayısının bilinçsizce morga doğru ilerlediği sahne ile filmde ölüm olgusu bir metafor olarak kullanılmakta ve ataerkinin çöküşüne işaret etmektedir.

Bana Karanlığını anlat filminin açılış sahnesinin Ümit Ünal'ın *Sofra Sırları* (2017) filminde yine bir sofraya başında Neslihan karakterinin kendisini aldatan kocasının yemek yerken tıkanıp fakat yardım etmeyerek ölümüne sebep olduğu sahneye gönderme yaptığını ve bu anlamda açılış sahnesinde pastiş kullanımına yer verildiğini söylemek mümkündür. Filmde Nermin kamusal alan ve özel alan ayrımında özel alan ile ilişkilendirilmekte, patriarkal düzeni içselleştirmiş ve tek başına kalmaktan korkan bir kadın olarak *Sofra Sırları* filmindeki Neslihan karakterine bu anlamda benzer özellikler göstermektedir.

Nermin – “Ben ne yapacağım ki şimdi Veli? Yani ne yapılır ki hayatta? O kadar unutmuşum ki kendi kendime kalmayı, insanlar kendi kendine ne yapar bilmiyorum.”

Filmde toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve Nermin'in kocası ve kayınvalidesi tarafından uğradığı ataerkil baskı görüntüler üzerinden değil yalnızca kurulan diyaloglar üzerinden aktarılır. Aynı zamanda filmin kara komedi türünde ele alınması Nermin'in kurban olarak konumlanmasına ve olayların dramatize edilmesine engel teşkil etmektedir. Böylelikle kadınların zayıf ve edilgen bir madun olarak temsil edilmemesi, cinsiyet eşitsizliğinin yeniden üretiminin önüne geçilerek yalnızca farkındalık kazandırma ile seyircinin bilinçlendirilmesi amaçlanmaktadır. Filmde Zeynep, Ahu ile olan bir konuşmasında esasında Veli ile üvey babasından kaçmak için görüştüğünü anlatır. Böylelikle Zeynep de Nermin ve Ahu ile birlikte eril hegemonyanın bir mağduru olarak gösterilmekte ve yuva yıkıcı bir femme fatale olarak konumlanmasının önüne geçilmektedir. Son olarak ise filmin, Nermin'in evliliği süresince yitirdiği benlik saygısını geri kazanma ve kendini bulma mücadelesinde kendisine verdiği söz ile kadınların güçlendirilmesine ve özne olarak bağımsızlığına vurgu yapılarak feminist mesajlarla örülü bir film anlatısı olduğunu söylemek mümkündür.

SONUÇ VE TARTIŞMA

Toplumsal cinsiyet, tarih boyunca pek çok ataerkil toplum düzeninde kabul görmüş ve feminist ideoloji bağlamında değişime uğrasa da modern günümüz dünyasında hem kamusal alanda hem de hane içi ilişkilerde halen varlığını sürdüren bir olgudur. İçerisinde bulunduğu topluma bir nevi ayna görevi gören sinema, sunduğu tipolojilerle her yaşta bireyi etkileyen güçlü bir medya aracıdır. Kadına yönelik şiddet, cinsiyet rolleri ve cinsiyetçi tutumlar sinema filmlerinde sıklıkla işlenerek bir nevi normalleştirilmekte ve patriarkal düşünce sistemi yeniden üretilerek var olan düzenin devamlılığı

Kaya A.Z. (2024) Türk Sinemasında Feminist Perspektife Bir Örnek:
Bana Karanlığını Anlat Film Analizi

sağlanmaktadır. Türk sineması ilk dönemlerinden bugüne kadını eril bakışın gölgesi altında patriarkal ilişkiler ve cinsiyet rolleriyle birlikte ele alarak erkeğe bağımlı, pasif, kurban, ötekileştirilen bir madun olarak yahut aile ve namus kavramının karşısında konumlandırılan femme fatale rolleriyle temsil etmektedir. 1960'ların başlarında ortaya çıkan ikinci dalga feminizmin etkilerinin Türk sinemasında 1980'li yıllarla birlikte yankı bulduğunu ve üretilen kadın odaklı film sayısında kayda değer bir artış gerçekleşerek kadınların sinemada görünürlüğünün artırıldığını söylemek mümkün ise de bu dönemde çekilen filmler toplumsal cinsiyet olgusu bağlamında incelendiğinde kadınların süregelen eksik ve sorunlu temsiline devam ettirildiği görülmektedir. Türk sineması film yapım ve yönetim aşamalarıyla büyük oranda erkeklerin hakimiyetinde olan bir alandır ancak 2000'li yıllarla birlikte kadın yönetmenler önceki yıllara nazaran sayıca kayda değer bir artış göstermiştir ve üretmiş oldukları filmlerle Türk sinemasının önde gelen isimleri arasında yerini almıştır.

Her kadın yönetmenin üretmiş olduğu kadın odaklı film feminist film anlatısı olarak kabul edilememektedir ancak gerçek anlamda feminist film anlatıları özellikle 2010 yılı sonrasında kadın yönetmenlerin üretmiş olduğu bağımsız filmlerle birlikte mümkün olmuştur. Bu dönem itibarıyla kadınların öznelliğine, bağımsızlığına ve güçlendirilmesine vurgu yaparak cinsiyetçiliğin her türlüşünün ve eşitsizliği yeniden üreten kodların karşısında konumlanan, örtülü ya da açık biçimlerde feminist mesajlarla örülü ve toplumsal cinsiyet sorununa kadını mağdur konumda temsil etmeden değinerek seyircinin farkındalık kazanmasının ve bilinçlenmesinin amaçlandığı feminist film pratiklerinden söz edilebilmektedir. Bu anlamda yakın dönem Türk sinemasında eril söyleme karşılık feminist perspektifin ve dişil söylemin ön plana çıkarıldığı film pratiklerinden bahsedebilmek mümkündür. Çalışmada Türk sinemasında feminist perspektife örnek olarak incelenen *Bana Karanlığını Anlat* filmi bağımsız türde ele alınmıştır ve filmin eril dili yapı bozuma uğrattığı; ölüm olgusunun bir metafor olarak kullanılarak ataerkil hegemonyanın çöküşüne işaret ettiği, kadınlar arası dayanışmayı temel alan kız kardeşlik olgusunu vurguladığı ve ideolojik feminist mesajlar ışığında dişil bir dil kullanılarak seyircinin bilinçlendirilmesinin amaçlandığı görülmüştür. Filmin bu anlamda feminist sinema alanına katkı sağladığını söylemek mümkündür.

Feminist film pratikleri klasik anlatı yapısına sahip olan anaakım sinemaya nazaran daha çok bağımsız film türünde ele alınmaktadır. Feminist film üretimine katkı sağlayan kadın yönetmenler ele aldıkları bağımsız türdeki film anlatılarıyla son dönemde sayıca artış gösterebilir de üretilen filmler oldukça az sayıdadır. Buna istinaden feminist sinemanın ülkemizde henüz çok yeni sayılabilecek bir alan olduğu söylenebilir. Feminizm erkek karşıtı değil cinsiyetçilik karşıtı bir ideolojidir. Bu anlamda feminist sinema yalnızca kadın yönetmenlerle sınırlandırılmamalı, erkek yönetmenler de kadın doğası ve yaşamıyla empati kurabilen ve ataerkil ideolojinin karşısında konumlanan feminist film pratikleri üreterek feminist sinemaya katkı sağlamalıdır. Bu bağlamda feminist sinema alanının toplumsal cinsiyet olgusuna eleştirel bir söylem getiren, kadınların bireyselliğini ve güçlendirilmesini vurgulayarak özne konumunda ve gerçek biçimlerde temsil edildiği hem konvansiyonel hem de bağımsız türde film üretimine ihtiyaç duyduğunu söylemek mümkündür.

Kaya A.Z. (2024) Türk Sinemasında Feminist Perspektife Bir Örnek:
Bana Karanlığını Anlat Film Analizi

KAYNAKÇA

Akan, E., & Gürhan, N. (2020). Feminizmin “e-Hali”: Dijital Feminizm Üzerine Bir Araştırma. *Hafıza*, 2(2), Article 2.

Akdede, F. (2018). *Türk sinemasında femme-fatale karakterler* (Tez No. 510487) [Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Ataman, Ö. E. (2002). *Sinemada toplumsal cinsiyet rolleri: 1980-1999 yılları arasında Türk sinemasında toplumsal cinsiyet rollerinin sunumu* (Tez No. 125359) [Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Aytan, O. A. (2021). Hareketli Avcı-Toplayıcı Grupların Yaşam Biçimiyle Yerleşik Çiftçi Toplulukların Yaşam Biçimi Arasındaki İnsan-Mekân İlişkisinin Mukayesesi. *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 18(2), Article 2. <https://doi.org/10.33437/ksusbd.780605>

Beauvoir, S. D. (2022). *İkinci Cinsiyet* (4. bs, C. 1). Koç Üniversitesi Yayınları.

Bengi, B. & Şenöy, M. (Yapımcılar) & Başarır, İ. (Yönetmen). (2009). *Başka Dilde Aşk* [Film]. Medyafilm.

Beyer, B., Garrido, R., Gümürhan, M., Karahan, T., Köstepen, E., Meixner, G., Öperli, N., Paul, R. & Reuter, M. (Yapımcılar) & Özge, A. (Yönetmen). (2013). *Hayatboyu* [Film]. Bulut Film.

Bilgin, R. (2016). Geleneksel ve Modern Toplumda Kadın Bedeni ve Cinselliği. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 26(1), Article 1. <https://doi.org/10.18069/fusbed.43256>

Biryıldız, E. (2014). Şoför Nebahat Mi Olalım, Küçük Hanımefendi Mi? *Marmara İletişim*, 4(4), Article 4.

Blatt, D. H. & Singer, R. (Yapımcılar) & Mandel, R. (Yönetmen). (1983). *Independence Day* [Film]. Cyclops Films.

Cemiloğlu, M. (2021). *Türkiye’de Kadın Sinemasına Bir Bakış*. Literatürk Academia.

Çakır, S. (2007). Feminizm: Ataerkil İktidarın Eleştirisi. *İstanbul Bilgi Üniversitesi*, 412-475.

Çınar, A. (2018). Lilith: Yahudi Mitolojisinde Ana Tanrıça’nın Düşüş ve Şeytana Dönüşüm Serüveni. *Bilimname*, 2018(35), Article 35. <https://doi.org/10.28949/bilimname.381879>

Demir, S. K. (2022). Son Dönem Türk Sinemasında Anti-Kahraman Kadınlar. *Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 8, Article 8. <https://doi.org/10.46372/arts.1022839>

Deveci, S. & Gür, Ş. (Yapımcılar) & Yılmaz, A. (Yönetmen). (1981). *Deli Kan* [Film]. Yeşilçam Film.

Dökmen, Z. Y. (2009). *Toplumsal Cinsiyet Sosyal Psikolojik Açıklamalar* (6. bs). Remzi

Kaya A.Z. (2024) Türk Sinemasında Feminist Perspektife Bir Örnek:
Bana Karanlığını Anlat Film Analizi

Kitabevi.

Duru, N. (Yapımcı) & Erksan, M. (Yönetmen). (1960). *Şoför Nebahat* [Film]. Duru Film.

Dussart, K., Çakarer, S., Ustaoglu, Y. & Weber, M. (Yapımcılar) & Ustaoglu, Y. (Yönetmen). (2012). *Araf* [Film]. Ustaoglu Film.

Eckelt, M., Moutselos, N., Okur, Y. & Onrust, F. (Yapımcılar) & Dadak, Z., & Kayan, M. (Yönetmenler). (2013). *Mavi Dalga* [Film]. Bulut Film.

Egemen, E. E. (2023). Marksist Feminist Teorinin İncelenmesi. *Sakarya Üniversitesi Kadın Araştırmaları Dergisi*, 2(2), Article 2. <https://doi.org/10.61158/saukad.1325669>

Eğitimci, U. T. (2020). Melodramatik Anlatımda Cinsiyet Kimliği. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(2), Article 2. <https://doi.org/10.46442/intjcss.825238>

Genç, A. (2019). "Yılanı Öldürseler" Filminin Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Çözümlemesi. *Kültür Araştırmaları Dergisi*, 1(3), Article 3.

Hıdıroğlu, İ., & Kotan, S. (2015). Sinemada Eril Söylem ve Atıf Yılmaz Filmlerinde Kadın Sorunu. *Atatürk İletişim Dergisi*, 9, Article 9.

Hooks, B. (2022). *Feminizm Herkes İçindir Tutkulu Politika* (E. Aydın, B. Kurt, Ş. Özgün, & A. Yıldırım, Çev.; 6. bs). Bgst Yayınları.

Kalvo, M. (Yapımcı) & Esmer, P. (Yönetmen). (2017). *İşe Yarar Bir Şey* [Film]. Mars Prodüksiyon.

Karakaya, H. (2019). Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Boşanma/ Boşanma Süreci ve Kadın: Elazığ Örneği. *Kadın ve Demokrasi Derneği*, 4(2), 261-291. <https://doi.org/10.21798/kadem.2019249088>

Kaymal, C. (2020). Toplumsal Cinsiyet Algısı ve Sinemanın İççeliği: Yeşilçam Filmlerindeki Kadın Karakterler Üzerine Bir Analiz. *19 Mayıs Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(4), Article 4.

Kızıl, G. (Yapımcı & Yönetmen). (2022). *Bana Karanlığını Anlat* [Film]. Sky Films.

Koncavur, A., & Sadakaoğlu, M. C. (Ed.). (2021). *Sinemasal Kadınlar*. Kriter.

Köseoğlu, M. (Yapımcı) & Saydam, N. (Yönetmen). (1969). *Fosforlu Cevriyem* [Film]. Acar Film.

Kreyenberg, T. & Ormières, A. (Yapımcılar) & Balcı, E. E. (Yönetmen). (2015). *Nefesim Kesilene Kadar* [Film]. Prolog Film.

Lips, H. M. (2021). *Toplumsal Cinsiyet Temel Bilgiler* (O. Orhangazi, Çev.). Ütopya.

Marshall, G. (2005). *Sosyoloji Sözlüğü* (O. Akınhay & D. Kömürcü, Çev.). Bilim ve Sanat.

Méliès, G. (Yapımcı & Yönetmen). (1902). *Le Voyage dans la lune* [Film]. Star Film Company.

Kaya A.Z. (2024) Türk Sinemasında Feminist Perspektife Bir Örnek:
Bana Karanlığını Anlat Film Analizi

- Mill, J. S. (2021). *Cinsiyetler Arası Eşitsizlik* (A. Ceylan, Çev.). Gece Kitaplığı.
- Murdock, M. (2023). *Kadın Kahramanın Yolculuğu* (A. D. Yurdakul, Çev.; 8. bs). Beyaz Baykuş.
- Notz, G. (2018). *Feminizm* (S. D. Çetinkaya, Çev.; 2. bs). Phoenix.
- Onat, E. (2023). Kara Filmin Evcimen Kadını. *Uluslararası Sosyal Bilimler ve Sanat Araştırmaları*, 2(1), Article 1. <https://doi.org/10.32955/neuissar202321608>
- Özdemir, B. (2023). Feminist Sinema ve Film Teorisi: Ve Ayna Çatladı: Feminist Sinema'nın Pencerelerinden Sızan Bir Güneş Işığı. *Filmvisio*, 1(1), 263-266. <https://doi.org/10.26650/Filmvisio.2023.0011>
- Özdemir, B. G. (2019). *Türk Sinemasının Kadın Yönetmenleri Konuşuyor*. Der Kitabevi.
- Özdemir, H., & Aydemir, D. (2019). Ekolojik Yaklaşımlı Feminizm/Ekofeminizm Üzerine Genel bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihi Süreci ve Türleri. *Akdeniz Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Dergisi*, 2(2), Article 2. <https://doi.org/10.33708/ktc.608639>
- Özer, M., & Biçerli, K. (2003). Türkiye'de Kadın İşgücünün Panel Veri Analizi. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 3, 55-86.
- Öztürk, B., & Akbulut, Ö. (2022). Laura Mulvey'in Eril Bakış Perspektifinden Susuz Yaz Filminde Kadının Nesneleştirilmesi. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 10(2), Article 2. <https://doi.org/10.19145/e-gifder.1103969>
- Pesen, N. (Yapımcı) & Palay, A. (Yönetmen). (1959). *Erkek Fatma* [Film]. Pesen Film.
- Ryan, M., & Kellner, D. (2010). *Politik Kamera* (E. Özsayar, Çev.; 2. bs). Ayrıntı.
- Solmuş, T. (2015). Başlangıçta Kadın Vardı. İçinde Ö. Kınal (Ed.), *Sinemada Kadın Psikolojisi*. Doruk.
- Sönmez, S., & Satıcı, H. (Ed.). (2019). *Kadının Kamerasından*. Doruk.
- Şahin, M. (2019). Kültür Aktarımında Toplumsal Cinsiyetin Rolü. *Akademik Hassasiyetler*, 6(11), Article 11.
- Taş, G. (2016). Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri ve Dönüşümleri. *Akademik Hassasiyetler*, 3(5), Article 5. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/akademik-hassasiyetler/issue/27268/287075>
- Tekin, N. (2021). *2000 sonrası Türk sinemasında ataerki ve kadın temsili* (Tez No. 685576) [Yüksek Lisans Tezi, Batman Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Uçar, Ö. (2023). Yeşim Ustaoglu Sinemasında Kadın Temsilinin Feminizm Açısından İncelenmesi: Pandora'nın Kutusu ve Tereddüt. *Marmara Üniversitesi Kadın ve Toplumsal Cinsiyet Araştırmaları Dergisi*, 7(1), Article 1.

Kaya A.Z. (2024) Türk Sinemasında Feminist Perspektife Bir Örnek:
Bana Karanlığını Anlat Film Analizi

Ünal, İ. (Yapımcı) & Aksoy, O. (Yönetmen). (1968). *Kınalı Yapıncak* [Film]. Akün Film.

Ünal, Ü. (Yapımcı & Yönetmen). (2017). *Sofra Sırları* [Film]. Chantier Films.

Walby, S. (2021). *Patriyarka Kuramı* (H. Osmanağaoğlu, Çev.; 2. bs). Dipnot.

Wald, J. (Yapımcı) & Curtiz, M. (Yönetmen). (1945). *Mildred Pierce* [Film]. Warner Bros.

Weill, C. (Yapımcı & Yönetmen). (1978). *Girlfriends* [Film]. Cyclops Films.

Yerlikaya, B. (2020). *Türk Sineması'nın Üretken Kadınları Öteki'den Özne'ye*. Nobel Bilimsel Eserler.

Yershova, O. (Yapımcı) & Tüzen, S. (Yönetmen). (2015). *Ana Yurdu* [Film]. Zela Film.

Yılmaz, A. (Yapımcı & Yönetmen). (1986). *Asiye Nasıl Kurtulur?* [Film]. Odak Film.

Yurdatap, K. (Yapımcı) & Yılmaz, A. (Yönetmen). (1984). *Dağınık Yatak* [Film]. Mine Film.