

# MADUN-MADUNİYET KAVRAMLARI ÇERÇEVESİNDE FEMİNİST HAREKETİN İRAN SİNEMASI BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

## AN EXAMINATION OF THE FEMINIST MOVEMENT IN THE CONTEXT OF IRANIAN CINEMA WITHIN THE FRAMEWORK OF SUBJECT-MADUNITY CONCEPTS

Eda İNALOĞLU<sup>1</sup>

### ÖZ

Madun kavramı Antonio Gramsci tarafından subaltern terimiyle ortaya atılmıştır. Gramsci'nin bu tanımı sesi duyulmayan, ezilen olarak tabir edilen toplulukları kapsamaktadır. Kavram üzerinden değerlendirmeler yapan ve madun kavramını feminist eleştiri bağlamında değerlendiren isim ise Gayatri Spivak'tır. Gramsci ve Spivak madun kavramını belli noktalarda birbirlerinden ayıran tanımlamalarla ifade etmişlerdir. Spivak'a göre temel sorun; madunun kendini temsil etme hakkından mahrum oluşudur. Buna göre madun kavramı değerlendirildiğinde karşılaşılan temel olgu toplumsal eşitsizlikten doğan kadınların sorunlarıdır.

Bu çalışma madun kavramından hareketle feminist film kuramı üzerinden İran sinemasında kadın temsili ve kadının toplumsal konumuna ilişkin yerini incelenmiştir. Çalışmanın amacı özellikle İran'da toplumsal cinsiyet eksenli ve ataerkil hegemonya açısından madun konumunda bulunan kadınların, hegemonya karşısında mücadele sürecini sinema anlatıları bağlamında ele almaktır. Çalışmada örneklem olarak seçilen *The Day I Became a Woman* (Kadın Olduğum Gün, 2000) anlatısı nitel film çözümlemelerinden biri olan feminist film eleştirisi odak alınarak incelenmiştir. Çalışmada elde edilen bulgular İran sinemasında kadının konumunun birer madun olarak feminist eleştiriye uygun temsiller ürettiğidir.

**Anahtar Kelimeler:** *Madun, Spivak, Feminist Kuram, İran Sineması, Kadın Olduğum Gün.*

### ABSTRACT

The concept of subalternity was introduced by Antonio Gramsci with the term "subaltern". This definition of Gramsci includes oppressed groups whose voices are not heard. It was Gayatri Spivak who evaluated the concept in the context of feminist criticism. Both names expressed subaltern with different perspectives. According to Spivak, the main problem is; the subaltern's lack of the right to represent oneself. According to this problem, when the concept of subaltern is evaluated, the main phenomenon encountered is the problems of women arising from social inequality. In this study, based on the concept of subaltern, the representation of women in Iranian cinema and its place in relation to the social position of women are examined through feminist theory. The aim of the study is to approach the uprising of women, who are brought to the subaltern position genderwise and in the patriarchal hegemony, especially in Iran, with cinema narratives. The film "The Day I Became a Woman" (2000) is chosen for the sample of this study and its narrative is analyzed by focusing on feminist film criticism, which is one of the qualitative film analysis. The findings obtained in the study are that the position of women in Iranian cinema produces representations suitable for feminist criticism as subaltern.

**Keywords:** *Subaltern, Spivak, Feminist Theory, Iranian Cinema, The Day I Became a Woman.*

<sup>1</sup> Lisans Öğrencisi, Düzce Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, edainaloglu@gmail.com, ORCID ID: 0000-0001-9016-5893

**Sorumlu yazar / Corresponding Author:** Eda İNALOĞLU, e-posta: edainaloglu@gmail.com

**Gönderilme /Submitted:** 14.06.2023 **Kabul/ Accepted:** 21.06. 2023

## 1. Giriş

Gramsci'nin madun kavramsallaştırmasını feminist ve Marksist eleştiriye ekleyen Gayatri Spivak, kavramı toplumun alt ve aşağı konumunda bulunan sesi kısılmış, temsil şansı bulamayan, ötekileştirilmiş kesimi tanımlamak için kullanmıştır. Spivak bu kavramsallaştırmalarını Madun Konuşabilir Mi? adlı eserinde bir araya getirerek temellendirmiştir. Feminist bakış açısıyla paralellik arz eden Spivak'ın görüşleri kadının toplum içerisinde bulunduğu ikincil konumu eleştirmekte, ataerkil kodlara karşı çıkmakta, kadının nesneleştirilmesine ve erkekler karşısında ötekileştirilmesine karşı bir var oluş mücadelesi vermektedir (Aydın, 2019: 28). Yukarıdakilerden hareketle temel olarak dört ana başlıktan oluşan çalışmanın ilk bölümü, Gramsci ve Spivak tarafından farklı açılarla ele alınmış 'madun' kavramına dikkat çekmektedir. İlk bölüm ağırlıklı olarak 'madun' kavramı üzerinde durmakta ve madun kadının ırksal, sınıfsal ve kültürel faktörlerin etkisiyle özne olamama durumunu feminizm hareketi kavramıyla daha geniş bir perspektifle ele almaya yönlendirmektedir (İplikçi, 2020: 2).

İkinci bölüm, feminist hareketin tarihsel sürecine odaklanmaktadır. Feminist hareket, tarihi boyunca toplumsal cinsiyet eşitliği ve kadın hakları mücadelesinde önemli bir rol oynamıştır. Ortaya çıkışından bugüne kadarki süreçte kadınların yaşadığı deneyimleri ve toplumsal cinsiyet dinamiklerini yansıtan etkin bir hareket olarak süreklilik sağlamaktadır. Bu hareket, farklı coğrafya

ve kültürlerde, çeşitli araçlar aracılığıyla ortaya çıkmış ve çeşitlilik göstermiştir (Taş, 2016: 164). Görsel olarak sinemada etkin bir rol oynayan feminist hareket, kadınların temsilini ve sorunlarını ele alan filmlerin ortaya çıkışıyla, kadınların mücadelesine odaklanmaktadır. Kadın kavramının sosyal ve politik eleştirilerle dikkat çeken bir alanı olan İran sineması ise, çalışmanın üçüncü başlığında ele alınmıştır. İran toplumunda var olan ve günümüzde hâlâ devam eden bir sorun olan kadın meselesinin incelendiği bu bölüm, İran'ın toplumsal yapı içerisindeki kadın rolüne ve sinemaya yansımalarına odaklanmaktadır. Feminist incelemelerle toplumsal yapının aynası olan sinemada, devrim öncesi ve sonrası kadının, maruz kaldığı baskı ve sınırlamaları, İran'ın dini yapısı gereği ataerkil sistem içerisinde kadınlara atanmış rolleri incelemektedir.

Son bölümde ise çalışma, alanyazın kısmında tartışılan kavramlar doğrultusunda İran'da bir sorun haline gelen kadın kavramını feminist perspektifle toplumun gelenek, görenek, kültür, yaşam biçimi, sosyo-ekonomik durumu hakkında bilgi vermesi açısından önemli olduğu kadar, temel direniş biçimleri, ideoloji, temel düşünüş açıları hakkında da önemli veriler elde etmemize olanak sağlayan sinema anlatıları bağlamında incelenecektir. Örneklem olarak seçilen anlatı *The Day I Became a Woman (2000)* feminist film eleştirisi yöntemi bağlamında incelenecektir. İncelemeden elde edilen bulgular anlatının madun kavramsallaştırmasıyla feminist ideolojinin eleştirilerinin odak noktalarında bulunan temel argümanlara vurgu yaptığıdır.

## 1. Konuşan Ancak Duyulmayan Öteki: Madun

Madun (*subaltern*) kavramı ilk olarak Antonio Gramsci tarafından *Hapishane Defterleri* adlı eserde hegemonya ile bağdaştırarak alt ve aşağı konumda bastırılmış, *özne* olamamış, *ezilen* grupları ifade etmek amacıyla kullanmıştır. Gramsci siyasi ve sosyal bilinci olmayan, toplumda kendilerini temsil etmektен yoksun işçi sınıfı ve köylü kadınlar gibileri Marx'ın burjuva ve proleterya diyalektiğinde taşralı işçilerin güçsüz ve problematik durumunu tanımlamak amacıyla bu kişileri *madun* olarak ifade etmiş ve kavramı geliştirmiştir (Aydın, 2019: 6). Aynı zamanda Gramsci'nin hegemonya kavramını oluştururken kullanmış olduğu madun kavramı *ezileni* tanımlamasının yanı sıra iktidar baskılı liberallikten uzak bir alan sunmaktadır. Bu durum ezilen taraf için hegemonyaya karşı durabileceği bir alan yaratır. Bu çerçevede karşı-hegemonya terimi üzerinde değerlendirmek yerinde olacaktır. Madunun hegemonik güce karşı direnişiyle bağlantılı olarak ele alınmaktadır. Bu bağlamda toplumsal cinsiyet düzeni içerisinde madun durumundaki kadınların direniş hareketi hegemonyaya karşı güç göstermeleri bağlamından önem taşımaktadır (Kiraz ve Kestel, 2017: 143).

Madun kavramını Gramsci ile ilişkili ancak birbirinden ayrılan içerikler ile ele alıp kavramın sadece popülerlik kazanmasını değil tam anlamıyla feminist, yapıbozumcu ve kuramsal olarak değerlendirip sinema ve kültürel çalışmalar içerisinde yer almasını da sağlayan diğer isim

Gayatri Chakravorty Spivak olmuştur. Çalışmalar çerçevesinde asıl soruyu Spivak sormaktadır: Madun Konuşabilir Mi? Kendi sesiyle bir *özne* olabilir mi? Post-kolonyal teorilerin en önemli kaynaklarından sayılan *Madun Konuşabilir Mi?* (1988) adlı kitabında *madun* tanımını; sesi kaybolmuş temsili olmayan, toplumsal statü anlamında hareketsiz bırakılmış, kendisinden daha üstün konuma erişemeyecek olan gruplar olarak tanımlamaktadır (Kiraz ve Kestel, 2017: 145). Postkolonyal olarak Hindistan'da sadece sömürülen, ezilen, altta kalan sınıfları değil; dil, din, cinsiyet gibi kavramlarla genişleterek aynı zamanda bir toplumsal eleştiri vurgusu yapar. İlgili eserde *madunun* konuşamıyor olmasının dışında, sesinin ne kadar çıktığına ve duyulduğuna işaret eder ve alt grup ile hegemonik yapı arasında bir sınır belirler (Taş Öz ve Yiğit, 2021: 175). Spivak'a göre Gramsci'nin madun kavramını kullanma nedeni sansürden dolayıdır. Proleterya yerine *madun* kavramını kullanır. Zamanla madun kavramı 'proleter' kavramın dışında kalanları çözümler hale gelir. Gramsci her ne kadar Marksist çerçevede, cinsiyetçi hassasiyetler bağlamında madun kavramını ele almamış olsa bile, kavram bu çerçevede Spivak'ın çalışmaları ile incelenebilir. Bundan ötürü Spivak'a göre madun terimi kullanıma açıktır çünkü hâkim sınıfların dar kalıplı terimleri içerisine girmeyen toplumsal mücadeleleri ve kimlikleri (kadın, sömürge) kapsayacak biçimde esnektir. Böylece madun kavramı genel bir sınıf bilincinin dışında kalan, sömürülen, *özne* olmaktan uzak grupların çeşitliliğini ifade eder ve Gramsci'nin ileri sürdüğü kavram daha geniş, kadınlar

bağlamında feminist çalışmalar içerisinde de değerlendirilen bir boyut kazanmış olur (İplikçi, 2020: 72).

### 1.1. Bir Direniş Pratiği Olarak Madun ve Maduniyet Kavramı

Spivak *madun* kavramı ile kadınların ataerkil düzen ve sömürgeci güçler karşısında gösterecekleri herhangi bir direniş eyleminin karşılık bulacağı bir zemin olmaması durumunda, gerçekleştirilecek olan direnişin boşa çıkacağını düşünmekte olmalarından yola çıkarak; kadınların *madun* konumunda erkek egemen tahakkümün etkisi altındaki durumlarının farkındalığı ile 'toplumsal cinsiyet körlüğüne' göndermeler yapar (Taş Öz ve Yiğit, 2021: 387-388). Ona göre *madun* direniş bilinci olmadığından, toplumsal alanda kendisi adına söz söyleme şansına erişemez. Ataerkil düzen içerisinde erkeğin toplumsal alanda yer ediniş, kendisini ifade edebilme şansının kadına oranla daha yüksek olduğunu belirten Spivak, *madun* kavramı genelinde kadının birincil konumuna dikkat çeker (Akbulut ve Aşkan, 2022: 224).

Spivak, Gramsci 'ye atıfla belirtmiştir ki; *madun bir kişi değil toplumsal bir gruptur*. Somut olarak ifade etmek gerekirse Hindistan geleneklerine göre ölümlerinden sonra yakılan kocalarının ardından vefalı birer eş olabilmek adına kendilerini ateşe atan kadınlardır. Buna Sati intiharı da denilebilmektedir. Ölen kocasının ardından bedenini ortadan kaldıran kadın bir erkekle birleştiği için özgür insan olabilmıştır (Manap, 2023; 1).

Spivak'a göre asıl sorun madunun sesinin duyulamıyor olması değil hiç konuşamamasıdır. Bu eksende kavramı değerlendirdiğimizde en çok hegemonik eşitsizliklerin sebep olduğu kadınların sorunları ortaya çıkmaktadır. Ataerkil ideolojide erkek özne karşısında eşit olmayan, konum itibarıyla dezavantajlı bir durumda olan kadınların hegemonyaya başkaldırabilmesi için oluşturulacak alternatif alan, madunun konuşması açısından önem taşımaktadır. Spivak eserinde madun olarak sıklıkla kadınları ele alıp feminist yaklaşımlar çerçevesinde madun kadınlara değinmektedir. Söz konusu madun tanımı dinsel, cinsel ve ırksal ötekileştirmeleri bünyesinde barındırmaktadır. Ataerkil ideoloji alanı oluştururken kadınlar bu oluşumda Spivak'ın ifade ettiği şekilde alt ve aşağı çekilmektedir (Kiraz ve Kestel, 2017: 146). Spivak, kitabında eski bir Hindistan kültürü olan *Sati*'ye vurgu yaparak iki farklı başlık öne çıkarmaktadır. İlki; emperyalist güçlerin amaçlarını ört-pas ederek kolonyal bölgelerdeki sorunları kendilerini aklamak için ve hükümlerini devam ettirebilmede bir araç olarak kullanmasıdır. İkincisi kendini alt konumda gören yerleşik güçlerin halkın irade gücüyle sorunlarından kurtulabileceğine inanmaması ve dış etken desteğe onay vermesinden ibarettir. Bundan kaynaklı madunlar konuşsa bile sesleri duymazlıktan gelinmekte ve kaderleri başkaları tarafından yazılmaktadır (Shiralizade, 2021: 110).

Bahsi geçen *Sati* geleneğine göre eşini kaybeden kadının kendisini ölmüş kocası için yakılan ateşe atması yani aslında intihar etmesi beklenmektedir. Hindu inancına göre intihar suç sayılsa bile *Sati*

geleneği farklı değerlendirilmektedir. Arkaik yazılarda kadınların erkeklerin ‘malı’ olduğu ifade edilerek, *Sati* geleneğinin gerçekleştirilmesini kadınların eşlerine duydukları sadakatin göstergesi olarak güzelleştirilmektedir. Fakat törende kendilerini yakmayan kadınlar toplum tarafından yok sayılarak ölüme terk edilmektedir. Britanya imparatorluğunun Hindistan’a gelişi ile birlikte *Sati* geleneği vahşi bir gelenek olarak görülüp ceza getirilmesi gerektiğinden bahsetmişlerdir. Britanya’nın Hindistan sömürüsü böylece meşrulaştırılmış olur. Spivak’ın söyleminde geçen meşhur ‘*Kahverengi kadınlar, beyaz erkekler tarafından, kahverengi erkeklerden kurtuldular*’ (Spivak, 1988: 93) cümlesi ile Hintli kadınların kurtuluşu için İngilizlere duyulan ihtiyaçtan bahsedilmektedir. Spivak bu tutumu emperyalist düzen bağlamında değerlendirmektedir. Britanyalıların sözde medenileştirme yönteminin arkasına sığındıklarını aslında *Sati*’yi emperyalist tutumlarını gizlemek için bir gerekçe olarak kullandıklarını ifade eder ve ekler: ‘Kadınların korunması doğru ve iyi bir toplumun kurulmasının sembolüne dönüşmüş, bunun uğrunda yasallık, eşit hukuki politikanın gerçekleştirilmesinin çığnenmesi bile göze alınmıştır (Spivak, 1988: 103). *Madun konuşabilir mi?* kitabında konu edindiği Bhaduri isimli genç kadının başına gelenleri anlatarak Sofi’nin 20.yydaki kadınların temsillerine müdahalesini tasvir etmektedir. Bhaduri 1926 yılında babasının evinde intihar etmiştir ve olay gizlilik gerekçesiyle ört pas edilmeye çalışılmıştır. Olayın aslı siyasi örgüt üyesi kadının Hindistan özgürlük

mücadelesinde üstlendiği görevi yerine getiremediği gerekçesiyle intihar ettiği (Shiralizade, 2021: 110).

Tam burada Spivak Hintli kadınların özgürlük mücadelesindeki rollerine karşın isimlerinin tarihe karıştırılmasını madunun ‘konuşamamasının en etken örneklerinden biri olarak değerlendirilmektedir. Dul kadın yakma eylemiyle kadınlar iki farklı şekilde öznesizleştirilmektedir. İlki toplumsal ve geleneksel bakışla bu tür intihar eylemlerini güzelleyen Hindu kültürü tarafından, ikinci olarak ise intiharın ruhsal alt yapıyı getirileri görmezden gelinerek kurtarıcısı olma hikayesi anlatılarak (Manap, 2023:1- 2).

Dolayısıyla Spivak, Gramsci ’den farklı bir bakış açısı ile ele aldığı *madun* kavramını kadınlar bağlamında, feminizm alanındaki önemli tartışma ve sorunlara odaklı inceler. Spivak, ‘*Feminism And The Capital Theory*’ adlı çalışmasında da feminizmin batı merkezli olması, *diğer* kadınların seslerinin görünür olmaması ve feminizmin kültür farklılığını göz ardı etmesi gibi konuları üzerinden ele alır. Spivak’ın bu çalışmaları bağlamında, *madun* kadının her alandaki konumu ve durumu ile ilgili yapmış olduğu kavramsallaştırmalara ek olarak, literatürde kadının yine her türlü alandaki eşitliğini ve özgürlük mücadelesini ifade etmek için feminist kavrama değinmek konunun anlaşılabilir olması açısından önemlidir.

## 2. Feminist Kuram Olgusu ve Gelişimi

19. Yüzyılda erkeklerin kadınlaştırılması ya da tam tersi olarak kadınların erkekleştirilmesi anlamıyla tıbbi bir kavram olarak kullanılan

feminizm, günümüzde kadının sosyal yaşamdaki rol ve özgürlüklerini elde etme mücadelesiyle ilişkilidir (Heywood, 2013: 235). Temel amacı kadın eşitliği ve özgürlüğüne dayanan ve siyasal bir hareket olan feminizm; Latince anlam olarak kadın kelimesine karşılık gelen *femine* sözcüğünden türetilmiştir (Uğur- Yavuz- Akyurt, 2018: 803)

Feminist hareketi, cinsel her türlü ayrımcılığı reddetmektedir. Kadın ve erkeğin her alanda eşitliği kuramına dayanmaktadır. Ataerkil değerlerin karşısında kadınlar için eşit haklar talep eden bir akım olarak karşımıza çıkar (Öcal, 2021: 6). Feministlerin ataerkil kavramını kullanmalarının sebebi ise kadın ile erkek arasında var olan güç ilişkisini ifade etmek içindir. Kelimenin asıl anlamı ‘babanın yönetimi’dir. Feministler, aile içerisindeki babanın üstünlük durumunun diğer tüm alanlarda ve kurumlarda da erkeklerin egemenliğini sembolize ettiğine inanır (Heywood, 2013: 239).

İlk olarak Fransa’da 1837 yılında ortaya çıkan (Öcal, 2021: 6) kavram, zamanla 1890’lara kadar kullanılan kadıncılık (*womanism*) teriminin yerini almıştır. 17. yy. İngiltere’inde kapitalizm ile toplumdan soyutlanmış bir grup gibi hisseden orta sınıf kadınlarının ortaya çıkardığı *feminizm* hareketi 18. yy. da teorik bir anlam kazanmıştır. Süreç içerisinde giderek güçlenen feminizm hareketi başta da belirtildiği üzere, 19. yüzyıldan itibaren kadın örgütlerinin de ortaya çıkması ile birlikte daha etkili bir harekete dönüşmüştür (Çelik, 2020: 232).

Feminist kuramın temeldeki amacı; kadınların, siyaset, ev ortamı, sosyal yaşam gibi alanlarda maruz

kaldıkları her türlü *ötekileşmenin* ve eşitsizliklerin farkındalığını arttırmak, bunları analiz ederek ortadan kaldırmaya yönelik çözüm önerileri üretmektir. Feminist kuram, kadınların toplumdaki rolünün biyolojik değil, sosyal ve kültürel yapılar kaynaklı olduğunu ileri sürer ve bu sistem içerisinde kadınların *alt* konumda olmasıyla erkeklerin üstün konumda olmasını doğal bir süreç tanımlamasının aksine, toplumsal bir yapı olarak değerlendirir. Feminist kuram kadının erkeğe tabi kılınmasını eleştiren ve düşünsel olarak bir anlam ifade edebilme çabasıdır. Kadınları ve onların özgürlüğünü temel alırken, kadın cinsiyetine sahip olmanın getirisi olan her türlü ayrıştırmacı uygulama ve ataerkil yapıya karşı koyarak erkekler ile eşit statülere sahip olabilmesi için mücadele göstermektedir. Kadının üstünlüğü değil, toplumsal cinsiyet rollerinin sebep olduğu ataerkil yapının kadın-erkek arasında oluşturduğu güç dengesizliğini ortadan kaldırmayı amaçlamaktadır. Feminizmin günümüze kadar olan tüm bu çalışmaları, belli dönemler içerisinde amacı değişmeden karşımıza çıkmaktadır. Feminizm hareketi üç dalga ile şekillenmiştir ve 19. yüzyıl’a ve 21. yüzyıl’a kadarki süreci kapsamaktadır. Her bir dalga fikir altyapısı itibarı ile farklı tarihsel yapılarla ilişkilendirilebilir ancak yine de üç dönem de kendi aralarında bir bütünlük oluşturur kendinden sonra gelen dalga hareketlerinin tetikleyicisi konumundadır (Öcal, 2021: 7).

19. yüzyılın sonu ve 20. Yüzyılın başı Birinci Dalga Feminizm dönemidir. Mary Wollstonecraft’ın 1792 yılında yayınladığı *A Vindication of The Rights of Woman (Bir Kadın Hakları Savunusu)* adlı denemesi

hareketin başlangıcı olarak kabul edilir. Eser her bireyin eşitlik, bağımsızlık, özgürlük gibi haklara sahip olması gerektiği vurgusunun yanında kadınlara yönelik erkek baskısına ve bu durumun sebep olduğu olumsuz sonuçlara dikkat çeker (Alptekin, 2011: 36).

Kadın ve erkek eşitliği düşüncesinin ilk olarak ortaya çıktığı dönem Fransız Devrimi olmuş ve kadın hakları konusu felsefi açıdan bu dönemde temellerini atmıştır (Genç, 2019: 8). Buradan hareketle Birinci Dalga Feminizminin mücadele sahası ABD ve Avrupa ülkelerindeki kadınların siyasal özgürlükleridir. Birinci Dalga Feminizmi, I. Dünya Savaşı'nı takip eden süreçte eğitim hakkının yanı sıra politik alanda da olumlu gelişmeler yaşanmıştır. Bununla birlikte kadınlar 21 ülkede oy kullanma haklarına sahip olmuşlardır (Alptekin, 2011: 36).

I. Dünya Savaşı'ndan sonra daha da gelişerek 1960'lı yıllarda oluşmaya başlayan İkinci Dalga Feminizmi' mücadele sahası ise 'cinsel özgürlük' 'doğurganlık' çerçevesinde şekillenir (Öcal, 2021: 7). Bu dönemde de kürtaj nedeniyle hayatını kaybeden kadınların etkisi olmuştur. O dönem yasal olmayan kürtaj dolayısıyla kadınlar bu eylemi kendi kendilerine gerçekleştirmelerine sebep olmaktaydı, bunun sonuçlarında ise ölüm oranlarının artmasıyla yapılan protesto ve açılan davalarla kürtaj belli ülkelerde yasal hale geldi (Genç, 2019: 8-9). Çocuk bakımı, doğum kontrol özgürlüğü ve bu alandaki araç-gereçlere yeterli erişim ve kürtaj hakkı gibi konular temel olarak ele alınmıştır. İkinci dalga feminizm hareketini birincisinden ayıran söylemler arasında 'kız kardeşlik' kavramı da yer almaktadır. Bu kavramın birleştirici bir düşünce hareketi gibi ön

plana çıkması, Batı kökenli olması ve Batılı beyaz feministlerin üçüncü dünya kadınlarıyla aynı baskı ve sorunları yaşıyor olması düşüncesinden kaynaklandığından dolayı 'kız kardeşlik' kavramının çelişkisini sorgulamaktadır (Özüdoğru, 2018: 309). Dönemin savunulan diğer fikirleri arasında toplumsal cinsiyet rolleri ve bir cinsiyetin diğer bir cinsiyete hiçbir alanda hiçbir üstünlüğü olmadığı şeklindedir. Kadınlar bu dönemde kendi bedenleri üzerinde kurulan tahakkümü yıkararak, bedenleri hakkında söz sahibi olma hakkını talep etmişlerdir bu bağlamda kadın ve erkek arasındaki güç dengeleri üzerinde çalışmalar gerçekleştirilmiştir (Öcal, 2021: 7; Alptekin, 2011: 36). İkinci Dalga Feminizminden 'mutlak eşitlik' mücadelesi ile ayrılan ve İkinci Dalga Feminizmine tepki olarak ortaya çıkan, günümüze kadar devam eden Üçüncü Dalga Feminizmi kadın haklarını daha geniş alana yayarak, kimlik vurgusu yapmaktadır. Tartışma konuları daha çok kadının güçlendirilmesi gibi konular olmuştur (Çelik, 2020:233). Diğer dalgalar gibi bu dalga hareketinin de başlama gayesi kadın kimliğinin tanımlanmasıdır, burada kastedilen 'Batılı Beyaz Kadın' söyleminin bir eleştirisidir.

İkinci dalga feministleri, beyaz batılı kadınlardır ve oluşturdukları feminizm kimliği batı temellidir bu noktada farklı kültür, renk ve ırktan insanların temsili yeterince sağlanamaması noktasında üçüncü dalga feministleri tarafından eleştirilmişlerdir (Genç, 2019:9). Ortaya çıkışından günümüze kadar birçok düşünce akımlarından etkilenecek şekilde şekillenen ve mücadele sahası içerisinde dikkat çektiği konular ile farklı dönem feminizm hareketleri arasında

çeşitlilik gösteren birçok feminist kuram bulunmasına rağmen bu çalışma feminizm konusunda üne sahip Spivak'ın feminizm çalışmaları kapsamında, üçüncü dalga feminizm ile görülen postkolonyal feminist çalışmalarını da kapsar biçimde incelenmiştir. Bu çalışmalar; kadına yönelik ırkçı organizasyonlar, ayrımcılık ve sömürü gibi konuları ele almaktadır. Spivak, Batı feminizminin eksikliğine dikkat çekerken, üçüncü dünya ülkelerindeki kadınların sorunlarını ele almaktadır. Bu süreç küresel çapta bir feminizm hareketi haline gelirken aynı zamanda Batı feminizminin kendi dışına çıkması gerektiğini savunmaktadır. Küresel çapta etki etmiş olan sosyal ve siyasi bir hareket olan bu feminist hareketin yaygınlaşmasında bir araç olarak kullanılan sinema ise etkin bir araç haline gelmiştir. Sinema toplumsal birçok meseleyi ele almaktadır, feminist hareket toplumsal cinsiyet rollerini sorgularken, kadınların özgürlüklerini, sosyal yaşamdaki konumlarını her alanda eşit tutmayı savunmaktadır. Dolayısıyla sinema türlerine de etki edebilmiş olan feminist hareket, savunmuş olduğu tüm olguları sinema aracı ile paylaşırken kadınların maruz kaldığı tüm bu süreç için de farkındalık yaratabilmektedir.

### 2.1. Feminizmin Sinemaya Yansımaları

Geniş bir endüstriye sahip olmasının yanı sıra evrensel bir anlatı diline sahip sinema ve bu evrensel anlatı dünyasının çıktıkları olan filmler her dönem ve her kesim üzerinde etkin bir cazibe alanı oluşturmaktadır. Sinema, geçmişinden bugüne kadar yeni anlatımlarla biçimlenerek etki ve süreklilik alanını genişletmiştir. Popüler bir kitle iletişim aracı

olan sinema, eril ideolojinin ürettiği toplumsal cinsiyet rollerinin aktarımında da etkin bir araç olarak kullanılmaktadır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde, sinemada kadın figürünün sunumunda bakış açısı olarak erkek egemen etkinliği görülmektedir.

Sinemada kadın, toplumsal ve kültürel normlar çerçevesinde iyi eş, erkeğin himayesinde olan, kendi kararlarını kendisi veremeyen, fedakâr anne, bazen baştan çıkaran cinsel bir obje, eril baskının etkisiyle gösterge olarak aşağı konumda kalmış rollerle sunulabilmektedir (Parsa ve Akçora, 2017: 19). Kadının anlatı olarak böylesi kalıplarda cinsiyetçi bir şekilde sunumu, ataerkil kültüre karşı bir eleştiri kültürü oluşmasına sebep olmuştur. Feminist eleştiri olarak ortaya çıkan bu kavram, cinsiyet rollerinin farklılaşmasına etkisi olarak ataerkil ideolojinin belirleyici etkisini saptamaktadır. Feminist eleştiri kadın imajına yönelik belirlemeler ve kadının *öteki* olarak konumlandırılması üzerinde durmaktadır. Bunun sonucunda kadını *öteki* olarak göre tüm toplumsal ayrıştırmalara karşı çıkmaktadır.

1970'li yıllardan itibaren kadın temaslı çalışmaların odak noktası bu filmlerde kadına atfedilen anlam ve kadının seyirlik konumu olmuştur. Ana akım sinemayı etkileyen ve ataerkil ideoloji tarafından belirlenen kadına bakış, filmlerdeki kadın karakterlerin bu ideolojiye uygun olarak oluşturulmasına sebep olmuştur (Koç, 2014:31). Erilin hakimiyeti, klasik sinema ve anlatılarını tamamıyla bu anlamda yapılandırarak, genellikle ataerkil zihinle planlanan kadını, izleyici zevkine göre uyarlamaktadır. Kadın özel alanda pasif



konumda iken erkek kamusal ve aktiftir (Öztürk, 2000:71). Birçok popüler filmlerde ikinci planda tutulan kadınlar, aşk-kariyer veya evlilik-kariyer ikilemelerinde ana karakter olmuş olsalar dahi muhtaç kişiler olarak eril bakış açısı ile oluşturulan rollerde sunulmaktadır. Hollywood sineması filmlerinde kadın temsili yapılırken 1970’li yıllar içinde kadını eril güç olmadan kadınların kamusal alanda tutunamayacakları düşüncesi ile kadını ikincil konumda sunmuşlardır. Ancak 80’ler ile birlikte kadının belli konumda temsil ediliş şekli (aile içi rol, cinsiyetçi söylemler) kısmen de olsa değişmiştir. Git gide gelişen bir toplum yapısından bahsedilse de toplumun kadından beklentisi eski formunu kaybetmeyerek biçim değişikliğiyle devam etmektedir. Bu noktada da zihinsel olarak kamera ardında bir erkek gözü olduğundan bahsetmek mümkündür.

Kadın tarihsel olgulara tezat olmayacak şekilde ikinci konumdadır, kadın erkeğe boyun eğen ev içinde hapis kalan hükmedilen konumda kalmış bir temsil profili çizmektedir (Hıdıroğlu ve Kotan, 2015:57). Eğlence aracı olarak sunulan sinema, izleyiciye dikizlemeyi dayatırken aynı zamanda belli başlı hazlar da sumaktadır. Feminist film teorisyeni olarak tanınan Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (Görsel Haz ve Anlatı Sineması) adlı makalesinde, cinsiyet politikaları ve sinemada kadın temsilleri kavramları ile Freud ve Lacan’ın teorilerine ek olarak izleyicinin filme bakma biçimini feminist açıdan sorgulamaktadır. Bu sorgulama, filmler dışında gündelik hayat içerisinde kadına yönelik ‘erkek bakışı’na da dikkat çekmektedir

(Süllü, 1988:135-136). Bakıştaki hazzın erkek(aktif) ile dişi(pasif) arasında bölündüğünden söz öden Mulvey (Mulvey, 1997: 20); kadınların sıklıkla dış görünümü itibarıyla bakılması mesajı veren ve teşhir edilen bir nesne olarak sunularak kadınların hem ana karakter hem de nesne konumunda olduğunu aktarmaktadır. Mulvey, sinemanın kadını bakılmak içinmiş gibi sergilediğinden bahsetmektedir. Ona göre, kadın bir imge iken, erkek bakışın taşıyıcısı konumdadır. Bu durumu fetiş kavramı ile açıklayan Mulvey, film içerisindeki kadınların görsel varlığının erkek için bir düş unsurunu olarak görülmesine ve kadının film içerisinde fetiş olarak sıkıştırılmasına neden olduğundan bahsetmektedir. Kadının film içerisinde erotik bir nesne olarak görülmesine değinen Mulvey, seyircinin kendisini film içerisindeki erkek (kahraman) ile özdeşleştirdiğini çünkü filmin seyirciyi bu şekilde yönlendirdiğini ileri sürmektedir. Bu konumlandırmadan doğan haz ile kadını sinemada röntgenlendiği belirten Mulvey, sinemanın izleyicilere röntgen fantezilerini tatmin edilebilmesi için yarattığı ortamı eleştirmektedir (1997:21).

Feminist eleştirmenlerin üzerinde durdukları bir diğer konu ise; kadınların kamusal alan ve özel alandaki konumlarıdır. Erkeğe özel yaşamda verilen rol, evin reisi, koca, baba olarak aile bireyleri üzerinde otoriterlik sağlamak iken kadına uygun olarak görülen iş kolu, ev içi rollerinden fazlası değildir (Aslan, 2018:202-203). Feminizmin sinemaya etkisi, kadın karakterlerin bağımsız olmasına, her alanda elde etmeleri gereken cinsiyet eşitliği farkındalığına olan katkısıdır. Kadına yönelik

algı ve bakışı değiştirmeyi amaç edinen feminist yaklaşımın, mücadele sahası çerçevesinde politik bir mücadelenin içerisinde olduğunu da söylemek mümkündür. Feminist açıdan ele alındığında bu mücadelenin içerisinde, en belirgin örneklerinden biri olan İran Sineması 'da yer almaktadır. Toplumsal normlara, siyasi ve dini yasaklara, İran'ın sosyal ve kültürel gerçekleriyle sinemada temsil edilen kadın günlük hayatında olduğu gibi sinemada da belli kısıtlamalar ile işlenmiştir bu nedenle İran sinemasında kadın temsili, feminist kavram üzerinden geniş bir şekilde ele alınabilir. Uzun bir geçmişe ve kültürel mirasa sahip olan İran sineması geleneğinde kadın temsili toplumun dinamikleri ve feminist hareket mücadeleleriyle günümüzdeki konumuna erişebilmiştir.

### 3. İran Sineması ve Kadın Temsili

İran sineması gelişimini, sömürgeciliğin getirilerinden biri olan modernleşme kavramı ile sürdürmektedir. Ortadoğu'nun, batı ülkelerinden farklı olan toplumsal ve ekonomik koşulları, sinemanın gelişim sürecinde etkili olmaktadır. 9. yy. sonları batılı devletlerin, Ortadoğu coğrafyası üzerinde hegemonyalarını kullandıkları bir dönem olmuştur bunun sonucunda sinema, batı modernleşmesinin Ortadoğu ülkeleri üzerindeki yansımaları olarak ortaya çıkmaktadır (Güler, 2006:46). Her sanat dalında olduğu gibi sinema da ideolojiler ve iktidar görüşlerini topluma sunmak ve bunların toplum tarafından kabul görülebilmesi için tahakküm oluşturmak amacıyla kullanılan kültürel yapıtlar olarak işlenmekte aynı zamanda hegemonyaya karşı muhalif ve entelektüellerin

kendilerini ifade etme aracı olarak da kullanılmaktadır. Dünya literatüründe devrimsel süreçlerin değişimine ortak olarak kullanılan sinema, İran'a geldiği tarihten itibaren siyasi süreçlerin birçoğundan keskin bir biçimde etkilenmektedir (Çaparlar, 2021:8).

Gacar Şahı Muzafferüddin Şah, Avrupa ülkelerini ziyarete başlamıştır. Fransa'da, saray fotoğrafçısı Mirza İbrahim Han ile birlikte şahsına ait bir sinemaya gitmiştir. Muzafferüddin elle çalıştırılan, hareketli film gösterimi yapılan makineleri çok beğenerek bu makinelerin alınmasını İbrahim Han'a emretmiştir. Şah'ın 1900 yılındaki Fransız seyahatinde İbrahim Han'a sinematograf aldırması İran sinemasının başlama noktasıdır. İlk kameraman olan İbrahim Han ülkenin önemli isimlerinin çeşitli organizasyonlarında film gösterimleri yapmıştır fakat bu gösterimler sadece üst kesimden insanlara hitap etmiştir, halk bu gösterimlere dahil edilmeyip mahrum bırakılmış, kadınlar ve erkekler ayrı ayrı salonlarda film izlemiş, belli bir süre sinema salonlarına da alınmamışlardır (Gürbüz, 2018:33).

Şah'ın batıyla olan yakınlığından dolayı İran sinemasının başlangıç evrelerinde özellikle Amerikan ve Fransız filmlerinin açık bir etkisi olduğu görülmektedir. Amerikan filmlerinin İran'da oluşturduğu film piyasası İran halkının önemseydiği bir durum olarak göze batmaz çünkü sinema İslam dininde kabul bulunmayacağı sebebiyle aslında İran toplumunda bir rahatsızlık oluşturmaya sebebiyet vermektedir. Filmlerde müstehcen açıklık ve çıplaklık gibi sahnelerin ön planda olması bu rahatsızlığı bir nevi tetikleyen bir etken olarak

karşımıza çıkmaktadır. Sinema din karşıtı bir araç olarak görüldüğünden ve kadının toplumsal konumu da belli kalıplar içerisinde gözetildiğinden filmlerde yer alan kadın oyuncuların işleri dahi günahkâr bir iş olarak algılanmaktadır (Ulusal, 2018:27).

Şah döneminde kamusal bir eğlence aracı olan sinemada o dönem içerisinde İranlı kadınların toplumsal rollerinin değişimiyle birlikte, kadın ve aşk teması endüstriyel açıdan sıkça tercih edilen bir konumda görülmektedir. Kadınlar sinemada kültürel ve sosyal çevresinde düşünülemediğinin tam aksine; kötü yola düşmüş, aldatılmış sembolik olarak kötü yola düşmüş, terk edilmiş, kötü kadın profilleri o dönemde İran sinemasında en çok işlenen konular olarak sunulmaktadır. Erkeklerin cinsel dürtülerini tatmin etme amacı taşıyan bu filmlerden de görülmektedir ki devrim öncesi dönemde kadınlar cinsel obje olarak kullanılmakta, bir erkeğin kurtaramadığı kadınlar zayıf ve kandırılması kolay rollerde kullanılmaktadır. O dönemde kadın eğitimi, çalışma hayatında yer alabilen, özgürlüğü kısmen elinde olan, siyasete dahil olma hakkına sahip olduğu süreçte dahi hükümetin baskıları bu ve diğer konularda kısıtlamalarına devam etmekte olmasına karşın sinemada kadının bu imajı seyirciye tam tersi konumda yansıtılmaktadır (2018:31).

Tarihsel süreçte birçok olaya ev sahipliği yapmış olan İran, Şah'a karşın dindar kesimin Ayetullah Humeyni önderliğinde birlik olup gerçekleştirdiği devrim ile son bulmuştur. Şah döneminde uygulanan din karşıtı kesime karşıt görüşü savunan Müslüman kadın kesim, sahip olacaklarını düşündükleri sosyal ve kültürel hakları doğrultusunda verdiklerini

mücadelenin tam tersi bir uygulamayla karşılaşmışlardır. Bu dönem 1979'da gerçekleşen İran İslam Devrimi adıyla ikiye ayrılmaktadır. İlk dönemlerinde iktidarın isteğine göre şekil alan sinema, 1979 devrimi sonrası çok daha sıkı baskılara maruz kalmış, bazı çekimlere izin verilmemiş, kadınların özel alan ve sinemadaki yansımalarına ilişkin adeta farklı bir değişim göstermektedir (Özkan, 2021:106, Gökdemir, 2021:82).

İran İslam cumhuriyeti 1979 yılında Humeyni önderliğiyle yapmış olduğu devrimde, İran'ın sosyal, siyasi ve kültürel yapısı direkt olarak değişime uğramıştır. Muhafazakâr anlayışı benimseyen güçler iktidara gelmiştir bu durumun getirisi olan siyasi ideolojiler kadını izole etmeye ve ataerkil baskıyı güçlendirmeye çalışmıştır. Bu durum sinemada da etkisini sansürle ve diğer kısıtlamalar ile kendisini göstermektedir. Devrim öncesi sosyal yaşamın her alanında özgürlüğünü elinde bulunduran kadın, devrim ve sonrası süreçle kamusal alanda kendilerine nispeten yer bulabilmekte ve daha çok özel sektöre yönlendirilmektedir (Özkan, 2021: 107). Devrimin katı kurallarını kabul etmemek gibi bir şansları olmayan kadınların sanatta da uzun süre geri planda kalmış olmaları söz konusudur (Gökdemir, 2021:84). Sinema toplumsal yapının bir yansıması olduğundan dolayı, devrim öncesi ve sonrası süreçte kadınlar üzerinde kurulan tahakküm ve baskı sistemi kültürel ve sosyal yapı ile şekillenmektedir. Devrim öncesi nispeten özgür olan kadınlar, Humeyni önderliğiyle birlikte erkek hükmü altına girmiştir. Devrim sonrası sadece sinemada değil, hükümetin dini politikalarının bilhassa kadınlar üzerinde etkili olan

baskıları ortaya çıkmaktadır. Kadınların hak ve özgürlükleri kısıtlanmış, dini görüşü itibarıyla Müslüman olan kadınlar, diğer ülke kadınlarına karşın çok daha dezavantajlı bir konumda bulundurulmaktadır. Bir şahitlik durumunda iki kadının bir erkeğe eşit görülmesi, eşleri olmadan seyahat edememeleri, kıyafet konusunda sıkı rejimlerle karşılaşmaları, başörtüsü olmadan sokağa çıkamamaları bu dezavantajlı konumlardan sadece birkaç örnektir (Gökdemir, 2021:83). Devrim ile birlikte katılaştıran hegemonya, kadınları sosyal hayattan alıp evlerine hapsederken film karelerinden de çıkarmaktadır. Kadına getirilen yasaklar ile birlikte sinemaya olan yaklaşımın getirisi sansürler sansürler bambaşka boyutlarda ortaya çıkmaktadır. Sosyal hayatta sıradan kadının temsili imkansızlaşırken, sinemaya getirilen yasaklar ile birlikte yönetmenlerin hemen hepsi kadınları beyaz perde içerisinde yok saymaktadır (Kanat, 2006:31). İran sineması bugün bile yüzlerce yıllık ataerkil yaşayış ve İslam dininin getirileri olan olgular sebebiyle; namus, mahremiyet ve iffet gibi konuları kadının sinemaya yansısı üzerinden temellendirmektedir. Kadınlar günlük hayatta yok sayıldıkları gibi perdeye yansısı şekilleri de İslami kurallar çerçevesinde sansüre maruz kalmaktadır. Kadının film içerisinde yabancı bir erkekle oluşu, sesi, gülüşü, dans etmesi, oturup kalkması, kıyafeti, makyajı sinemada belli kurallara dayatılmış, kadının gerekirse uzak açıdan çekim ile, haram sayılabilecek hiçbir konumda olmamasına dikkat edilmiştir (Güler, 2006:83).

İran sinemasında otoriterler tarafından uygulanan sansürler, ‘İslami normlar’ bilincinde olmuştur. Bu normlar çoğunlukla kadın erkek ilişkilerine dayalı konular ile sınırlandırılmaktadır. İran’ın sinema politikasını oluşturan her yapı İslami değerler çerçevesinde olduğundan, kadının İslam’a aykırı, teşvik edici bir konumda sunulmasına keskin sınırlar çizilmektedir. Bunun en ayırt edici örneği ise film sahnelerinde cinsel içerikli hiçbir sahnenin yer almamasıdır (Gürbüz, 2018:28).

Devrim öncesinde teşhircilik politikası üzerinden kadın sunumu yapan sinema dili devrim sonrası süreçte örtünme ile baskılanmaktadır. Her iki yönetimde de kadın, ataerkil yapının bir sorunu olarak görülmektedir. İran’ın geçmişten beri var olan İslami kültür politikası günümüze kadar izlerini sürdürmektedir. Dolayısıyla sinemada kadının temsil edilişi İran rejiminden bağımsız düşünülememektedir. Kadın sunumu, dönemin anlayışına paralel olacak bağlamda çekim teknikleri geliştirilerek topluma hâkim olan anlayış biçimine göre şekillenmektedir (Aytekin, 2019:47). İran’ın kültürel yapısı ve dini politikaları içerisinde kadının ‘madun’ konumdan kurtulamaması, hak ve özgürlükleri adına seslerini duyurmaya çalışmalarına karşın, ataerkil yapının kadın bedeni ve hakları üzerindeki sömürge anlayışının son bulmaması İran’ın temel sorunlarından biri olmaktadır. Bu alanda içerik ve anlatı tarzı bakımından bazı yönetmenler kadının ataerkil yapıya karşı direnişini temsil eden eserler ortaya çıkarmaktadır.

#### 4. The Day I Became a Woman Filminin Feminist Film Eleştirisi Bağlamında İncelenmesi

Bu çalışma İran’da *özne* olamamış kadınların var olabilme çabasını feminist hareket bağlamında incelemektedir. Bu bağlamda incelemesi yapılan Marzieh Meshkini’nin yönetmenliğini yaptığı, *The Day I Became a Woman* (2000) filmi, üç kadının cinsiyet rollerine ve eril baskıya karşı özgürlük direnişini, kadın olarak toplumda yer edinebilme arzusuna dikkat çekerken, Spivak’ın, *Madun Konuşabilir Mi?* sorusuna yanıt aramaktadır.



##### 4.1. FİLMİN KÜNYESİ

**Yönetmen:** Marzieh Meshkini

**Senarist:** Mohsen Makhmalbaf

**Yapım Yılı:** 2000

**Ülke:** İran

**Oyuncular:** Fatameh Akhar, Shabna Toloi, Azizeh Sedighi.

**Süre:** 1 saat 14 dk

##### 1.1. Olay örgüsü

Film üç bölümden oluşmakta ve İran’da kadın olmak üzerine problemler yaşayan üç farklı jenerasyonun birbiriyle bağlantılı hayatlarını anlatmaktadır. İran’ kadınlara dayatılan toplumsal kısıtlamaların ve toplumsal cinsiyet rollerinin bir eleştirisi olarak da görülebilmektedir. Her bölüm yaşları daha da artan kadın kahramana ve onların ataerkil toplum içerisinde *özne* olabilme mücadelelerine odaklanmaktadır.

İlk hikâye (Hava), dokuzuncu yaş gününde aniden kadın olarak kabul edilen, toplumsal beklentilere bağlı kalmaya ve çocuk olmanın getirdiği özgürlükleri terk etmeye zorlanan küçük Hava’nın hikayesi ile başlar. Hava’nın oyun arkadaşı Hasan yeniden oyun oynama isteğiyle Hava’nın evine gider fakat annesi ve büyükannesi tarafından Hasan’ın oyun oynama isteği kaba bir tavırla reddedilir. Hava’nın o gün dokuzuncu yaş günüdür ve artık dışarı çıkıp erkeklerle oyun oynamasına müsaade edilmez, çünkü artık kadın olmuştur. Evin bahçesinden kovulan Hasan’la çatıdan konuşan Hava’ya büyükannesi: ‘Sen artık bir kadınsın, çatılarda gezemezsin, bundan böyle erkeklerle oynayamazsın’ der. O esnada Hava’nın annesi elinde örtü ile gelir ve Hava’nın ölçüsünü alacağını söyler. Kadın olarak ilan edildiği için, artık başı açık bir şekilde gezemez. Hasan orada durmaktan pes edip Hava’ya onu dışarıda bekleyeceğini söyler. Annesi ölçü almak için Hava’ya yaklaşır o esnada büyükannesi Hava’nın doğum anından bahseder. Öğle vaktinde doğduğunu anlatmaya devam ederken Hava bunu fırsata çevirip henüz kadın olmadığını

çünkü saatin öğlen vakti olmadığını ve Hasan'la oynamak için vaktinin olduğunu söyler. Kadınlar bu teklifi kabul ederler fakat Hava'ya saatin on iki olduğunu anlaması için odun parçası verip gölgesini takip etmesini isterler ve çıkarken de başına örtü örterler. Hava dışarı çıktığından Hasan'ı göremez evine gider, Hasan ödevleri olduğunu ve dışarı çıkamayacağını söyler. Hava ise çubuğu gösterip gölgesi kaybolunca eve dönmek zorunda olduğunu söyler. Hasan onu sahilde beklemesini söyler.

Hava sahile gider varil yardımıyla sal yapmaya çalışan iki çocukla karşılaşır. Çocuklar salın rüzgarla yön bulabilmesi için Hava'nın başındaki örtüyü almayı planlarlar ve oyuncak bir balık ile Hava'nın başındaki örtüyü takas ederler. Hava balığı alıp Hasan'a gider ve vaktinin kalmadığını, çıkması gerektiğini söyler ama Hasan dışarı çıkmaz. Havaya camdan para uzatır dondurma almasını söyler. Hava dondurma olmadığı için şeker alıp geri döner ve demir korkulukların arkasında duran Hasan'a hem kendi şekerini hem de elinde tuttuğu şekerlerden yedirir. Bu esnada çubuktaki gölgeyi de kontrol etmeyi ihmal etmez. Şekerleri yemeğe devam ettikleri sırada Hava'nın annesi gelir, elinde örtü vardır, Hava'ya vaktinin dolduğunu söyler ve örtüyle Hava'nın başını örter ve Hava ile beraber Hasan'ın bulunduğu cam kenarından uzaklaşarak sahile doğru yürümeye başlarlar.

İkinci hikaye (Aho) sahne kurak bir arazide, at üzerinde Aho isimli birini arayan adamın görüntüsüyle başlar. Arayışına devam ettikçe sahil yolunda bisiklet yarışı yapan bir grup kadın görür ve yanlarına yaklaşır, hangisinin Aho olduğunu

bulmaya çalışır. Bisikletiyle diğer kadınların arasında yarışan Aho'yu görünce, sert ve kaba bir üslupla bisikletten inmesi gerektiğini söyler fakat Aho adamı dinlemez ve hızını artırarak yarışa devam eder. Adamın geride kalmasıyla peşini bıraktığını düşünür fakat adam yanında bir molla ile geri döner. Aho'nun hem sağında hem solunda atlarıyla takipte olan adamların tek söyledikleri bisikletten inmesi gerektiğidir. Molla Osman: 'Sürdüğün bisiklet değil, bu şeytan işi kocanın sana ihtiyacı var' diyerek ısrarlarına devam eder fakat Aho yarışı bırakmamakta kararlıdır. Aho'nun bisiklet sürmesini ne Allah'ın ne de kendisinin kabul etmeyeceğini söyleyen molla Osman kocasından boşanmak isteyip istemediğini sorar ve Aho kararlı bir şekilde boşanmak istediğini belirtip hızlanarak adamları gerisinde bırakır. Molla Osman ayeti okuyarak ikiliyi boşar. Kocasını atıyla hızlanarak yeniden Aho'ya yetişir ve evliliklerinin iptal olduğunu söyleyerek takibine son verir. Yarış devam eder fakat Aho'nun takipçilerinin sonu gelmez. Babası ve ağabeylerinden oluşan bir grup atlı erkek Aho'nun peşine takılıp bisikletten derhal inmesi gerektiğini söylerler. 'Ağabeylerin burada, gerekirse seni sürükleriz, kocan senden boşandı, biz ne yapacağız? Utan kendinden, lanet olsun sana' gibi söylemler ile Aho'ya baskı uygularlar. Aho bu söylemleri de ciddiye almaz ve yarışına hız kesmeden devam eder fakat bir süredir yarışına devam eden Aho'nun önüne çıkan iki adam yarışı sekteye uğratır. Aho'nun önünü keserler ve zorla bisikletini alıp Aho'yu orada, yarışan diğer kadınların arasında bisikletsiz bırakırlar. Filmin son

hikayesi olan üçüncü hikâyede (Hoor) ise, havaalanı önünde yolculara hamallık yapan bir grup çocuğun görüntüleri ile başlar. Uçağın piste indiğini gördüklerinde ellerine tekerlekli bir araç alıp yolcu çıkış kapısında onları beklemeye giderler. Çocuklardan biri yaşlı bir kadının hamallığını yapar. Kadın alışveriş yapmak istediğini söyler ve çocukla birlikte ev eşyası olmaya başlarlar. Çocuk tekerlekli sandalyeyle kadını taşıırken bir yandan da kadının yönlendirmeleriyle alışverişini yapar. Kadın parmaklarına alışverişte alacağı eşyaları hatırlamak için renkli ipler bağlamıştır fakat parmağında son bir ip kalır ve hangi eksik eşyaya ait olduğunu hatırlayamaz. Çocuğa eşyaların hepsini görebileceği bir alan bulup, paketlerinden çıkarmasını ister. Çocuk hamallık yapan diğer arkadaşlarıyla sahil kenarında, kumun üzerine tıpkı bir evin odaları gibi yerleştirir fakat kadın yine de hatırlayamaz. Vazgeçerek, eşyalarını gemiyle eve götürebilmesi için çocuklardan sal bulmalarını isteyen kadının yanına bisiklet süren iki kadın gelir, onlarla sohbet ederken çocuklar eşyaları sallara yüklemeye başlarlar. En sonunda kadını da sala bindirerek eşyaları gemiye yüklemek için denizin üzerinde açılırlar. O sırada sahile annesi ve Hava gelir. Deniz üzerinde eşyalarıyla yolculuk eden kadını izlemeye başlayan Hava'nın görüntüsüyle film son bulur.

### 4.3. Bulgular

Marziyeh Meshkiny'nin *Kadın Olduğum Gün* adlı filmi, İran toplumunun ve kültür yapısının bir betimlemesi niteliğindedir. Farklı yaş gruplarında çocukluk-evlilik ve yaşlılık olarak değerlendirilebilecek üç kadının, birbirinden

bağımsız gibi görünen hayatları aslında karakterler arasında çocukluktan yaşlılığa dair kadın olmanın İran toplumundaki yeri ile kurulan bağ ile ilişkilendirilebilir. Küçük yaştan itibaren ataerkil normlar ve beklentiler sebebiyle katı cinsiyet rollerine maruz kalan üç kadın toplumsal beklentilerin dışında tasvir edilerek İran'ın dini yapısına göndermeler yapılmaktadır. Toplumsal cinsiyet rollerinin genç yaşlardan itibaren nasıl uygulandığı Hava örneğiyle görülmektedir. Hava'nın kadın olduğu gün erkeklerle oynama isteğine getirilen yasak, çocukluğunun elinden alınması ve kadın rolünün atanması, kadınların bedenlerine karşı İran'ın toplumsal ve dini yapının bir denetlemesi olarak yansıtılmaktadır. İran toplumunda güçlü olan dini geleneklere göre Hava belirli eylem ve yerlerden özellikle erkek ile olabileceği alanlardan kısıtlanmaktadır. Annesi ve babaannesi tarafından kısıtlamalarla karşı karşıya kalması kökleşmiş geleneklerle kadınların özgürlük alanlarını kısıtlamaktadır:

**Hava'nın Büyükannesi:** *Hava sen artık bir kadınsın çatılarda gezemezsin. Bundan böyle erkeklerle oynayamazsın.*

**Hava:** *Anne büyükannem Hasan'la oynamama izin vermiyor.*

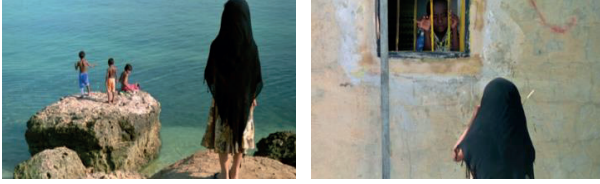
**Hava'nın Annesi:** *Hasan'la ya da başka bir erkekle oyun oynayamazsın. Sen artık bir kadınsın.*

**Hava:** *Anne bırak Hasan'la oynayayım...*

Hava henüz 9 yaşında olmasına rağmen annesi ve büyükannesi tarafından kadın olduğu ifade edilerek erkeklerle oynaması ve dışarı çıkması yasaklanmış,

başını örtmesi gerektiği söylenmiştir. Böylelikle anlatıda bir kız-kadın farklılığına karşın Hasan için böyle bir ayırımdan söz edilmemiştir. Kadın ve erkeğin sosyal, kültürel, sınıf ve toplumsal açıdan aynı statüye sahip olması gerekirken Hava sadece yaşının büyümesinden dolayı herhangi bir erkeğin sahip olduğu haklardan mahrum kalmaya başlamıştır.

Dini ilke ve kültürel uygulamalar çerçevesinde ele alınan Hava'nın örtünme konusuna, kadının kimlik belirteci olan peçeye ile gönderme yapılmaktadır. Peçe kadının bedensel özgürlüğünü sınırlamakta, aynı zamanda Hava'nın kadın sayıldığı ilk andan itibaren iffet vurgusuna değinmekte ve erkekler arasında kurulabilecek ilişkilere de kısıtlama getirmektedir.



**Resim:1 ve 2.** Hava'nın Dışarı Çıkıp Hasan'la Oynamaya Gitmesi

Erkek çocuklar istedikleri gibi dışarıda oynayabilirken kızların dokuzuncu yaşını doldurmalarıyla kadın sayılarak henüz oyun çağında olmalarına rağmen ebeveynlerinin iznini alarak ve örtülerini örterek dışarı belirli -anlatı içerisinde çubuğun gölgesi ile belirlenen- sürelerde çıkmalarına izin verilmektedir.

Hava henüz oyun çağında bir çocuk olarak kız-kadın, örtülü- açık kavramları arasındaki ayrımları bilmediği için bir anlamda bilinçsiz bir şekilde de olsa bir başkaldırı ve var olma mücadelesi

vermektedir. Büyükannesi ve annesi tarafından erkeklerle konuşmaması ve oynamaması öğütlenen Hava erkeklerle oynar hatta örtüsünü isteyen çocuklara küçük bir oyuncak karşılığında örtüsünü verir.



**Resim 3 ve 4.** Hava'nın Oyuncak Karşılığında Örtüsünü Vermesi ve Örtünün Kullanımı

Hava'nın annesi tarafından verilen sürenin dolması -çubuğun gölgesinin yok olması- ile Annesi gelir ve Hava'yı alır. Artık Hava bundan sonraki hayatına bir kadın olarak devam etmek durumundadır. Davranışı, koşulları, hayatı bu görüş ve düşünceler çerçevesinde şekillenecektir.

Hava ile benzer direnişe sahip ikinci hikâyenin kahramanı Ahoo kocasına, sisteme ve düzene karşı bir varoluş mücadelesi vermektedir. Kocasının ısrarlı dur emrine karşı gelen Ahoo kadınların toplumsal yapı içerisindeki eşitsizliğe karşı bir direniş göstermektedir.

**Ahoo'nun Kocası:** *Ahoo, seni son kez uyarmadım mı? İn aşığı, bırak şunu sürmeyi. Neden bisiklet sürüyorsunuz kocanız yok mu sizin? Eğer inmezsen bunun çaresine bakacağım. İnmeyecek misin?*

**Ahoo:** *Hayır.*



Yönetmenin sekansı ele alış biçimine bakıldığında sinemanın olanaklarını olabildiğince kullandığı görülmektedir. Asfalt üzerinde bisiklet yarışı yapan kadınlardan oluşan bir grup dışında makilik alandan başka bir şey yoktur. Ohoo'nun kocası ve ailesi atlarla gelip Ahoo'yu uyarırlar. Bir anlamda asfalt ve bisiklet yeni/ güncel/ modern olanı temsil ederken, geleneksel kıyafetler giyen/ sıradan/ geri kalmışlığı simgeleyen Ahoo'nun akrabalarıdır. Yönetmenin sahneyi ele alış biçimi kadınların bisiklet yarışı var olma mücadelesini temsil etmektedir.



**Resim 5 ve 6.** Ahoo'nun Ailesi ve Bisiklet Yarışı

Sahne boyunca kadına yüklenen toplumsal beklentilere karşı kendi istekleri doğrultusunda hareket eden Ahoo, Hava'nın özgürlük konusundaki arzusu gibi, ataerkil baskıya karşı direniş göstermektedir. Ahoo at ile peşine takılan erkek otorite figürüne karşı keskin sınırlar çizer ve bisiklet sürmeyi asla bırakmaz. Eve dönmediği sürece hem bu dünyada hem de öbür dünyada kabul görmeyeceği üzerinden baskı kurulan Ahoo'nun yarış içerisinde boşandığı da gösterilmektedir. İran'ın dini yapısı itibarıyla kadınlar bu tarz eylemler içerisinde hoş karşılanmamaktadır. Bisikletin bir *şeytan işi* olduğu söylenerek lanetlenen Ahoo'nun davranışının genel kurallar tarafından kabul görmeyeceği yansıtılmaktadır. Evli bir kadının bisiklete binmek gibi basit bir eylemi gerçekleştirirken özgürlük arayışı, cinsiyet rollerinin sınırlayıcı etkisini

eleştirmektedir. Hava'ya atanan kadın rolü Ahoo ile birlikte baskı altında tutulmaya çalışılmaktadır. Dokuz yaşında kadın olarak nitelendirilen, erkeklerle ilişkileri sınırlandırılan Hava, Ahoo ile kadın olarak failliklerinin nasıl sınırlandırılmış hale gelebileceğini göstermektedir. Bu normlara meydan okuyan kadınların ataerkil toplumlar tarafından nasıl *öteki* olarak konumlandırıldığının bir örneği olmaktadır. Ahoo'nun bisiklete binme tutkusuna karşı engellenerek alt ve aşağı konumda görülmesi Spivak'ın madun kavramıyla ilişkilendirilerek, kadınların ana akım söylemde nasıl susturulabileceğini göstermektedir. Birer madun olarak nitelendirilen Hava ve Ahoo, Spivak'ın sözün ettiği madunlar olarak temsil edilirken diğer yandan feminist eleştirinin odak noktasında bulunan toplumsal cinsiyet rollerinin, eşitsizliğin etkisini yaşamlarında derinden hissetmektedirler. Toplumsal eşitliğin sağlanması, eşit hak ve özgürlüklere sahip olmak isteyen kadınların ise içlerine şeytanın girdiği, uyumsuz, akılsız kişiler olarak yaftalanmaktadır. Sisteme, geleneğe, doğma fikirlere karşı gelen her özne şiddetle reddedilmektedir.

**Ahoo'nun Akrabaları:** *Ahoo senin içine şeytan girmiş, bisikletten in, gerekirse seni sürükleyerek götürürüz. Utan kendinden, lanet olsun sana! Büyükbabanı dinlemedin en azından babanı dinle!*

Son hikâyede ise kadın (Hooraa), duygusal açlığını ancak dünyevi arzular ile doyurabileceğini düşünmektedir. Hooraa'nın satın aldığı eşyalar, gelinlik, çeyiz Hooraa'nın gençliğinde yerine getiremediği arzularının sembolü olarak

sunulmaktadır. Üçüncü bölümde aslında Hava ve Ahoo'nun adeta yaşlı halleri görülmektedir. Hooranın eylemlerini kısıtlayacak bir kocası ve ailesi yoktur ancak hiçbir olasılığı da yoktur.

Yaşayamadığı her duyguyu yaşamak istercesine, yaşının önemi olmadan istekleri için kadınların yapabileceklerini göstermektedir. Zamanın geçişi üç hikâye arasındaki ilişki ile sunulmaktadır. Küçük kız bir kadına dönüşmekte, genç bir kadın evlenmekte ve boşanmakta, yaşlı bir kadın geçmişe duyduğu özlem duygusu ile bu boşluğu satın alımlarla doldurmaya çalışmaktadır. İlk bölümde Hava kadın olduğunda erkekler ile arasına sınır çizilmektedir. Kadın haklarının erkek haklarından ayrıldığı bir nokta olarak, eşitsizlik durumu burada ortaya çıkmaktadır. Ahoo özgürlük kazanmaya çalışmakta fakat toplumsal ataerkil yapı bunu reddetmektedir. Bu sahne açıkça İran'ın kadınlar üzerindeki baskıcı politikalarının bir yansımasını sunmaktadır. Kadınlar evde kalmalı, eğer aksini yaparlarsa zorla eve geri döndürülmelidir. Hooranın ise, hayallerine sığınarak özgür bir kadın olabildiğini göstermektedir. Hava ve Ahoo'nun bir yansıması olan Hooranın, İran' da kadınların bundan daha fazlasıyla tatmin olamayacağı göstermektedir. Hooranın bir anlamda kendi hayatının öznesi durumundadır. İsteddiği şeyi kendisinin özgürce karar verdiği aktif birer özne olarak temsil edilmektedir. Hooranın hayatı boyunca hayalini kurduğu her şeye sahip olmaya çalışmaktadır. Parmaklarına bağladığı her bir kurdele arzu ettiği bir şeye denk gelir. Çocukluğundan yaşlılığına kadar hayal edip gerçekleştiremediği tüm şeyleri bir anda gerçekleştirmeye çalışmaktadır.



**Resim 7 ve 8.** Hooranın Hayallerini Gerçekleştirmesi ve Hikayelerin Birleşimi

Üç hikâye Hooranın eşyaları alıp sahile götürmesiyle bisiklet yarışından gelen genç kadınların karşılaşmasıyla gerçekleşir. Yarışmacı kadınlar Hooraya bir kadının (Ahoo) kocasını dinlemeyip yarışa devam ettiğini, zorla eve götürülmesine rağmen yine de yarışa devam edip yarışı tamamladığından söz etmişlerdir. Ahoo'nun ailesi tarafından yarıştan zorla çıkartılması ancak yeni bir bisiklet bularak yarışa devam etmesi direniş pratiği açısından güçlü gelenek ve katı kurallara başkaldırı niteliğindedir. Son sahnede ise Hooranın sala binip ayrılırken ilk hikayedeki Hava ve annesi onu takip ederler. Diğer yandan İran'da kadın olmanın tektipliği giysilerin tektip olmasıyla paralellik arz etmektedir. Anlatı, bir anlamda İran'da kadın olmanın panoramasını betimlendiği üç hikâyede toplumsal eşitsizliğin, birer madun olarak temsil edilen ve eşit haklara sahip olamayan kadınların çocukluk- gençlik ve yaşlılık aşamaları bir arada görülebilir.

## SONUÇ

Antonio Gramsci'nin madun kavramını, toplumsal cinsiyet ve feminizm alanına taşıyan Gayatri Spivak, kavramı ezilmiş, hakları yenmiş, temsil şansı bulamayan, dışlanan ve susturulan kadın özneleri tanımlamak için kullanmıştır. Spivak'a göre toplum

içerisinde eşit haklara sahip olamayan kadınlar seslerini duyurma noktasında başarılı olamamaktadırlar. Diğer yandan feminist ideolojinin odak noktasında aynı durum bulunmaktadır. Feminizm, kadının toplum içerisinde bulunduğu ikincil konumu eleştirmekte, toplumsal açıdan erkek ve kadının eşit haklara sahip olurken kadının, nesneleştirilmesine (cinsel obje, eril baskı altındaki nesne) karşı çıkmaktadır. İran'ın geleneksel toplum yapısına bakıldığında, kadının konumu, var olma mücadelesi toplumsal olay ve dönüşümlerden etkilenen sinema anlatıları üzerinden okunabilir. Anlatıda madun kavramsallaştırmasına paralel olarak birer öteki durumunda olan her üç hikâyenin kahramanları (Hava, Ahoo ve Hoorra) toplumsal yaşantının, eşitsizliklerin ve cinsiyet rollerinin baskısını üzerlerinde hissetmektedirler. Feminist kuram açısından bakıldığında anlatının kadınların sisteme ve var olan kurallara başkaldırıda buldukları, sesi kısılmış madunlar olarak seslerinin duyulması için çaba sarfettikleri görülmektedir. Sonuç olarak İran sineması örneklerinden biri olan *The Day I Became a Woman* adlı anlatı Gayatri Spivak'ın görüşleri çerçevesinde madunun durumunu betimleyen ve içinde bulunduğu koşullardan kurtulabilmesi için eleştiride bulunurken, feminist bakış açısının odak noktasında bulunan eşitsizlik, ötekileştirme konusundaki farkındalığı artırmak için sistem eleştirisi yapan bir anlatı olarak karşımıza çıkmaktadır.

## KAYNAKÇA

- Akbulut, Ö., Aşkan, H. (2022). Ötekiliğin Hiyerarşik Hâlleri: Korku Ruhu Kemirir Filminde Madunların Direnişi. İNİF E- Dergi, 7(2), 220-234.
- Alptekin, D. (2011). Sokaktan Akademiye: Kadın Hareketinin Kurumsallaşma Süreci. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı: 26, ss. 33-43.
- Aslan, M. (2018). Sinemada Kadın: Başka Dilde Aşk Filmi Üzerine Bir İnceleme. Selçuk İletişim, Sayı: 12 (1): 199-215.
- Aydın, F. M. (2019). Madunun Sesi ve Temsili: Kavramsal ve Teorik Değerlendirmeler, Yüksek Lisans Tezi, Gaziantep: Gaziantep Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Ana Bilim Dalı.
- Aytekin, M. (2019). Rahşan Beni-İtimad'ın Perspektifinden Devrim Sonrası İran Sinemasındaki Kadınların Tasviri Üzerine Bir İnceleme. Medya ve Kültürel Çalışmalar Dergisi, Cilt: 1, Sayı: 1 ss. 37-59.
- Çaparlar, Y. A. (2021). İran İslam Devrimi Sonrası İran Sineması ve Cafer Panahi Sinemasında Kadın Temsili. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Arel Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Medya ve Kültürel Çalışmalar Anabilim Dalı.
- Çelik, D. (2020). Feminist Örgüt Kuramları, Journal of Academic Value Studies, 6(3) 231-243.

- Gökdemir, A. (2021). Orta Doğu'da Kadının Yeri ve Sinemada Temsili: Sorayayı Taşlamak Film Analizi. *Journal of Communication Science Researchs*, 1 (2), 81-96.
- Güler, H. (2006). Humeyni Sonrası İran Sinemasında Kadın. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Ortadoğu Araştırmaları Enstitüsü Ortadoğu Sosyolojisi ve Antropolojisi Anabilim Dalı.
- Gürbüz, İ. H. (2018). İran Sinemasında Kadın Temsili: Samira Makhmalbaf Örneği, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Medya ve Kültürel Çalışmalar ABD.
- Heywood, S. (2013). *Siyasi İdeolojiler*, Ankara: Adres Yayınları.
- Hıdıroğlu, İ., Kotan, S. (2015). Sinemada Eril Söylem ve Atıf Yılmaz Filmlerinde Kadın Sorunu. *Atatürk İletişim Dergisi*, Sayı: 9, ss. 55-76.
- İplikçi, A. (2020). Post-Kolonyal, Marksist, Yapısökümcü ve Feminist Bir Düşünür: Gayatri Chakravorty Spivak. Doktora Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Ana Bilim Dalı.
- Kanat, F. (2006). İran Sinemasında Kadın: Kadın Temsili ve Kadın Yönetmenler, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Bölümü.
- Kiraz, S., Kestel, S. (2017). Kadınların Madun Sorunsalı ve Bir Alternatif Olarak Yeni Medyada Dijital Aktivizm: Change. Org. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, s. 53, ss. 139-163.
- Koç, B. (2014). Feminist Kadın Temsili Açısından Kadının Adı Yok Filminin İrdelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Tv ve Sinema Anabilim Dalı Sinema Bilim Dalı.
- Manap, H. M. (2023). Konuşan Ama Duyulmayan Daimî Öteki: Madun. [https://www.academia.edu/39332040/Konu%C5%9Fan\\_Ama\\_Duyulmayan\\_Daimi\\_%C3%96teki\\_Madun](https://www.academia.edu/39332040/Konu%C5%9Fan_Ama_Duyulmayan_Daimi_%C3%96teki_Madun) adresinden 13.06.2023 tarihinde erişilmiştir.
- Mulvey, L. (1997). Görsel Haz ve Anlatı Sineması. (Çev. Nilgün Abisel), 25. Kare, (21), ss. 38-46.
- Öcal, S. (2021). Feminist Kuram Bağlamında Üçüncü Dalganın Sanatta İfadesi, Sanatta Yeterlilik Tezi, Eskişehir: Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Özkan, B. (2021). İran İslam Devrimi Sonrası Kadının Toplumsal Alandaki Konumu ve İslami Feminizm, [https://www.researchgate.net/profile/BeratOezkan/publication/356604735\\_IRAN\\_ISLAM\\_DEVRIMI\\_SONRASI\\_KADININ\\_TOPLUMSAL\\_ALANDAKI\\_KONUMU\\_VE\\_ISLAMI\\_FEMINIZM\\_The\\_Position\\_of\\_Women\\_in\\_Social\\_Life\\_after\\_the\\_Iranian\\_Revolution/links/61ac820750e22929cd4a5dae/IRAN-ISLAM-DEVRIMI-SONRASI-KADININ-TOPLUMSAL-](https://www.researchgate.net/profile/BeratOezkan/publication/356604735_IRAN_ISLAM_DEVRIMI_SONRASI_KADININ_TOPLUMSAL_ALANDAKI_KONUMU_VE_ISLAMI_FEMINIZM_The_Position_of_Women_in_Social_Life_after_the_Iranian_Revolution/links/61ac820750e22929cd4a5dae/IRAN-ISLAM-DEVRIMI-SONRASI-KADININ-TOPLUMSAL-)

- ALANDAKI-KONUMU-VE-ISLAMI  
FEMİNİZM-The-Position-of-Women-in-  
Social-Life-after-the-Iranian-Revolution.pdf  
adresinden 13. 06. 2023 tarihinde  
erişilmiştir.
- Özkan, H. (2021). İran Sinemasında Kadının Temsili ve Toplumsal Konumu: Tahmineh Milani Filmleri Üzerine Bir Çözümleme. *Medya ve Din Araştırmaları Dergisi (MEDİAD)*, 4(1), s. 105-120.
- Öztürk, S. R. (2000). Feminist Film Politikası: "Mürebbiye" Örneği. *Kültür ve İletişim Dergisi*, 3(1) (5) , 51-70.
- Özüdoğru, B. (2018). Beyaz Feminizm ve Öteki Kadınlar, *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı: 12, ss. 304-318.
- Parsa, A., Akçora, E. (2017). Popüler Feminizm ve Film: Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Feminist İdeolojinin İmgesel Sunumu. *İletişim ve Serbest Yazılar* içerisinde. Ed. Aylin Göztaş. Konya: Literatürk Yayınları.
- Spivak, G. (1988). *Madun Konuşabilir Mi?* İstanbul: Dipnot Yayınları.
- Shiralizade, N. (2021). Gayatri Chakravorty Spivak'ın Uluslararası İlişkiler Disiplinine Getirdiği Post-kolonyal Yorum, *Spectrum Journal of Global Studies*.
- Süllü, N. (1988). *Sinemada Feminist Eleştiri*, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Taş, Öz, Y., Yiğit, Z. (2021). Madunun Kentteki Gölgesi: Zerre, *Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi*, Sayı:38, ss. 174-187.
- Taş, G. (2016). *Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri ve Dönüşümleri*, Akademik Hassasiyetler.
- Ulusal, D. (2018). *Bellek Bağlamında İran Sineması'nda Kadın*, Doktora Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Gazetecilik Anabilim Dalı.
- Uğur, U., Yavuz, C., Akyurt, K., (2018). *Feminist Kuram Perspektifinden Atıf Yılmaz Sineması*, ICOS Social Conference.