

TÜRK SİNEMASINDA KADIN İMGESİNİN FEMİNİST ELEŞTİRİ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

Fatih DİREN* Mehmet BÜYÜKAFŞAR**

AN ANALYSIS OF THE IMAGE OF WOMEN IN TURKISH CINEMA IN THE CONTEXT OF FEMINIST CRITICISM

Özet

Sinema, toplumsal cinsiyet rollerinin inşasında ve yeniden üretiminde kritik bir rol oynayan kültürel bir araçtır. Kadın temsilleri, tarih boyunca erkek egemen bakışın yansımalarıyla şekillenmiş; kadınlar, genellikle ataerkil normlara uygun kalıplar içinde “idealize edilmiş arzu nesneleri” olarak sunulmuştur. Feminist film eleştirisi, bu temsillerin kadınları ikincil konuma iten ve eril tahakkümü pekiştiren bir işlev gördüğünü ortaya koymaktadır. Bu bağlamda Türk sineması, kadın imgesinin dönüşümünü anlamak için önemli bir inceleme alanıdır. Türkiye’de sinema, Osmanlı’nın son dönemlerinden itibaren gelişim gösterirken, kadın karakterlerin temsili de toplumsal değişimlerle paralel bir seyir izlemiştir. Özellikle Yeşilçam dönemi (1950-1980) ve 1990 sonrası Yeni Türk Sineması, kadınların kamusal ve özel alandaki konumlarını farklı biçimlerde yansıtan iki önemli evre olarak öne çıkmaktadır. Bu çalışma, Türk sinemasında kadın imgesinin tarihsel dönüşümünü feminist film eleştirisi ve toplumsal cinsiyet teorileri ışığında analiz etmeyi amaçlamaktadır. Türk sinemasında kadın imgesinin dönüşümünü incelemek için niteliksel bir araştırma deseni benimsenmiştir. Temel yöntem, feminist film eleştirisi ve toplumsal cinsiyet teorilerinin bir çerçeve olarak kullanıldığı karşılaştırmalı tarihsel analizdir. İnceleme, kadın temsillerindeki kalıpların belirgin olduğu Yeşilçam ve bu kalıpların kırılmaya başladığı Yeni Türk Sineması olmak üzere iki dönem üzerine odaklanmıştır. Her dönemden ikişer olmak üzere, Gelin, Selvi Boylum Al Yazmalım, Bizi Hatırla ve Kader filmleri amaçlı örneklem yöntemiyle seçilerek vaka analizine tabi tutulmuştur. Bu filmler, kadın karakterlerin öznelliği, ataerkil yapılarla ilişkisi ve “erkek bakışı”nın sinema teknikleriyle nasıl inşa edildiğini ortaya çıkarmak amacıyla derinlemesine incelenmiştir. Yeşilçam’ın geleneksel kalıpları ile Yeni Türk Sineması’nın eleştirel yaklaşımı karşılaştırılmış; kadın karakterlerin özneleşme mücadelesi, ataerkil yapılar ve sınıfsal dinamiklerle kesişimler üzerinden incelenmiştir. Filmlerin analiziyle, farklı dönemlerdeki temsil biçimlerinin feminist perspektifle nasıl okunabileceği tartışılmaktadır.

Anahtar sözcükler: Yeşilçam Sineması, Yeni Türk Sineması, Feminist Kuram, Toplumsal Cinsiyet Ayrımıcılığı, Kadın

Abstract

Cinema is a cultural tool that plays a critical role in the construction and reproduction of gender roles. Representations of women have been shaped by the reflections of the male-dominant gaze throughout history; women have generally been presented as “idealized objects of desire” within molds compatible with patriarchal norms. Feminist film criticism reveals that these representations function to relegate women to a secondary position and reinforce male domination. In this context, Turkish cinema is an important field of study for understanding the transformation of the image of women. While cinema in Turkey has developed since the late Ottoman period, the representation of female characters has followed a parallel course with social changes. In particular, the Yeşilçam period (1950-1980) and the New Turkish Cinema after 1990 stand out as two important phases that reflect the positions of women in public and private spheres in different ways. This study aims to analyze the historical transformation of the image of women in Turkish cinema in the light of feminist film criticism and gender theories. A qualitative research design was adopted to examine the transformation of the female image in Turkish cinema. The primary method is comparative historical analysis, using feminist film criticism and gender theory as a framework. The study focuses on two periods: Yeşilçam, where stereotypes in the representation of women were evident, and New Turkish Cinema, where these stereotypes began to break down. Two films from each period, Gelin (The Bride), Selvi Boylum (The Girl with the Red Scarf), Remember Us, and Kader (Fate), were selected using a purposive sampling method and subjected to case analysis. These films are examined in depth to reveal the subjectivity of their female characters, their relationship with patriarchal structures, and how the “male gaze” is constructed through film techniques. The traditional conventions of Yeşilçam are compared with the critical approach of New Turkish Cinema, and the female characters’ struggle for subjectivity is examined through their intersections with patriarchal structures and class dynamics. Through film analysis, we discuss how representations from different periods can be interpreted from a feminist perspective.

Keywords: Local brand, Global brand, Brand preference, Ethnocentrism, Quality.

* Dr. Öğr. Üyesi, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon Sinema Bölümü, direnfatih@hotmail.com, Orcid: 0000-0003-4189-3215

** Dr. Öğr. Üyesi, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Gazetecilik Bölümü, mehmetbuyukafsar@gmail.com, Orcid: 0000-0001-9049-4849

Giriş

Yeşilçam sinemasında kadınlar, “iyi kadın” ve “kötü kadın” ikiliği içinde sıkıştırılmış; masumiyet, fedakarlık ve itaatkârlık gibi geleneksel değerlerle özdeşleştirilmiştir (Arslan, 2005). Bu dönem filmlerinde kadın bedeni, erkek bakışının (male gaze) nesnesi haline getirilirken, kamusal alanda özgürleşme çabaları genellikle cezalandırılan veya sindirilen temalarla sınırlandırılmıştır (Dönmez-Colin, 2008). Ancak 1980 sonrasında neoliberal politikaların ve feminist hareketin etkisiyle, kadın temsillerinde kısmi bir dönüşüm başlamıştır. Yeni Türk Sineması olarak adlandırılan 1990 sonrası dönemde ise kadın karakterler, aidiyet krizi, ekonomik bağımsızlık mücadelesi ve ataerkil şiddetle yüzleşen daha karmaşık portrelerle karşımıza çıkmıştır (Suner, 2015).

Bu çalışma, Türk sinemasında kadın imgesinin tarihsel dönüşümünü feminist film eleştirisi ve toplumsal cinsiyet teorileri ışığında analiz etmeyi amaçlamaktadır. Araştırma kapsamında, Yeşilçam’ın geleneksel kalıpları ile Yeni Türk Sineması’nın eleştirel yaklaşımı karşılaştırılacak; kadın karakterlerin özneleşme mücadelesi, ataerkil yapılar ve sınıfsal dinamiklerle kesişimleri üzerinden incelenecektir. Ayrıca, Gelin (1973), Selvi Boylum Al Yazmalım (1977), Bizi Hatırla (2018) ve Kader (2006) gibi filmlerin analiziyle, farklı dönemlerdeki temsil biçimlerinin feminist perspektifle nasıl okunabileceği tartışılacaktır.

Çalışmanın temel argümanı, Türk sinemasında kadın temsillerinin toplumsal cinsiyet eşitsizliğini hem yansıttığı hem de yeniden ürettiği yönündedir. Ancak Yeni Türk Sineması’nın bağımsız üretimleri, kadın öznelliğinin merkeze alınması ve ataerkil normları sorgulayan anlatılar sunarak bu döngüyü kırma potansiyeli taşımaktadır. Bu bağlamda çalışma, sinemanın dönüştürücü gücünü feminist teoriyle birleştirerek, kadınların gerçek deneyimlerinin perdeye yansımalarının önemini vurgulamayı hedeflemektedir.

Türk Sinemasının Gelişimi

Sinemanın dünya çapında ortaya çıkışı 1895’te Lumière Kardeşler’in halka açık gösterimiyle gerçekleşmiştir. Türkiye’ye sinemanın girişi de kısa sürede olmuştur. İlk film gösteriminin Osmanlı Sarayı’nda yapıldığı, II. Abdülhamid’in kızı Ayşe Osmanoğlu’nun anılarında yer almaktadır (Scognamillo, 2010: 15-16). Sinemanın halka açık olarak ilk kez 1897’de İstanbul’daki Sponeck Birahanesi’nde Sigmund Weinberg tarafından

gösterildiği bilinmektedir. Weinberg, aynı zamanda Pathé film şirketinin temsilciliğini yapmış, bu şirketin sinemanın küresel çapta yayılmasında önemli bir rolü olmuştur (Esen, 2016: 3-5).

1914-1922: İlk Yıllar

Türk sinemasının ilk dönemi, 1. Dünya Savaşı ile Kurtuluş Savaşı arasındaki yılları kapsamaktadır (Esen, 2010: 6). İlk Türk filminin hangisi olduğu konusunda farklı görüşler bulunmaktadır. Kimi kaynaklar Fuat Uzkınay’ın 1914’te çektiği *Rus Abidesinin Yıkılışı* filmini ilk kabul ederken, kimileri Manaki Kardeşler’in 1911 tarihli filmini öne sürmektedir (Evren, 1995: 93-98). Uzkınay’ın filmi günümüze ulaşmazken, Manaki Kardeşler’in filmi halen Makedonya’da muhafaza edilmektedir.

Bu dönemde Osmanlı ordusunda sinema faaliyetlerinin başlaması, Enver Paşa’nın Almanya’daki askeri sinema çalışmalarından etkilenmesiyle gerçekleşmiştir. 1915’te kurulan Osmanlı Ordusu Sinema Dairesi, Weinberg’in yönetiminde, Fuat Uzkınay’ın yardımcılığıyla çalışmıştır. Bu dönemde savaş konulu belgeseller çekilmiş ve arşivlenmiştir. 1917 yılında Sedat Simavi, Mehmet Rauf’un romanından uyarlanan *Pençe* filmini çekerek Türk sinemasındaki ilk hikâyeli film örneklerinden birini ortaya koymuştur. 1922 yılında ise özel girişimle kurulan ilk film şirketi Kemal Film faaliyete geçmiştir (Özön, 1985: 344).

1922-1939: Tiyatrocular Dönemi

1922’de Kemal Film’in kurulmasıyla sinema, devlet kontrolünden özel sektöre geçmiştir. Bu dönemde tiyatro kökenli isimlerin sinema üzerindeki etkisi belirgin olmuştur. Dönemin en önemli ismi Muhsin Ertuğrul’dur. Ertuğrul, hem Kemal Film hem de daha sonra kurulan İpek Film için yapımlar üretmiş ve dönemin tek hâkim yönetmeni haline gelmiştir.

Bu dönemde Ertuğrul, *Ateşten Gömlek* (1923) ve *Leblebici Horhor* (1923) gibi filmleriyle öne çıkmıştır. 1931’de Türk sinemasının ilk sesli filmi *İstanbul Sokaklarında*ı çekerek teknik anlamda bir ilke imza atmıştır. Sinema dili bu dönemde henüz gelişmemiş olsa da izleyiciyi sinemaya alıştırtma süreci başlamıştır.

1939-1950: Geçiş Dönemi

1939’da Faruk Kenç’in *Taş Parçası* filmini çekmesiyle Muhsin Ertuğrul’un sinema üzerindeki tekeli kırılmış ve sinemasal anlatımın geliştiği bir dönem başlamıştır (Esen, 2010: 34). 2. Dünya Savaşı

sırasında Türkiye’de ekonomik ve toplumsal sıkıntılar yaşanırken, sinema eğitimi alıp yurda dönen genç yönetmenler sektöre yeni bir soluk getirmiştir. Bu süreçte Türk sinemasında Mısır filmlerinin etkisi belirgin hale gelmiş ve melodram türü ön plana çıkmıştır. Aynı zamanda dublaj tekniği yaygınlaşmıştır.

1946 yılında sinema sektörü içerisinde örgütlenme çabaları hız kazanmış ve *Yerli Film Yapanlar Cemiyeti* kurulmuştur. Bu girişim sayesinde film yapımında devlet desteği artırılmış, vergi oranlarında iyileştirmeler yapılmıştır (Ormanlı, 2006: 76).

1950-1970: Sinemacılar Dönemi

1950’li yıllarla birlikte Türk sineması giderek endüstrileşmeye başlamıştır. Ömer Lütfi Akad, *Vurun Kahpeye* (1949) ve *Kanun Namına* (1952) gibi filmleriyle sinemasal anlatıyı güçlendirmiştir. Yeşilçam sineması bu dönemde şekillenmiş, halkın beğenisine hitap eden melodramlar ve aile filmleri öne çıkmıştır.

1960 darbesiyle birlikte eleştirel ve toplumsal içerikli filmler çekilmeye başlanmıştır. Bu dönemde Metin Erksan’ın *Susuz Yaz* (1964) filmi Berlin Film Festivali’nde ödül alarak uluslararası alanda başarı elde etmiştir (Esen, 2000: 166). Aynı süreçte yönetmenler çeşitli sinema akımları oluşturmuştur. Halit Refiğ’in öncülüğündeki *Ulusal Sinema*, Yücel Çakmaklı’nın savunduğu *Milli Sinema* ve Yılmaz Güney’in temsil ettiği *Devrimci Sinema* farklı yaklaşımlar geliştirmiştir.

1970-1980: Karşıtlıklar Dönemi

1970’lerde siyasi çalkantılar sinemaya da yansımış, toplumsal ve politik içerikli filmler üretilmiştir. Yılmaz Güney’in *Umut* (1970) ve *Yol* (1982) gibi filmleri toplumsal gerçekçiliğin öne çıktığı yapımlar olmuştur (Esen, 2000: 197). Aynı dönemde ticari sinema ise erotik filmler ve melodramlarla varlığını sürdürmüştür.

1980-2000: Darbe Sonrası ve Yeniden Yapılanma

1980 darbesi sonrası sinema sektörü ciddi bir kriz yaşamış, toplumsal eleştiri içeren filmler sansüre takılmıştır. 1990’ların ortalarına gelindiğinde Türk sineması yeni bir ivme kazanmış ve *Yeni Türk Sineması* olarak adlandırılan dönem başlamıştır. Bu süreçte Yavuz Turgul’un *Eşkiya* (1996) ve Derviş Zaim’in *Tabutta Rövaşata* (1996) filmleri dönemin

öncü yapımları arasında gösterilmektedir (Suner, 2015: 33-34).

Asuman Suner’e göre, bu dönemde sinema iki zıt kutup etrafında gelişmiştir: Bir yanda yüksek bütçeli, geniş dağıtımlı popüler filmler, diğer yanda ise sanat filmleri üretilmiştir. Yeni Türk Sineması’nda taşra-kent çatışması, aidiyet sorunu ve bireyin varoluşsal sıkıntıları sıkça işlenen temalar arasındadır (Suner, 2015: 15).

Türk sineması, 1897’den günümüze kadar çeşitli dönemlerden geçmiş, tiyatro kökenli anlatım tarzından sinemasal dile evrilmiş ve uluslararası alanda kendine yer edinmiştir. Özellikle 2000 sonrası Türk sineması, teknik gelişmeler ve uluslararası festivallerdeki başarılarıyla yeni bir kimlik kazanmıştır.

Yeni Türk Sineması (1990 Sonrası)

1990’ların ortalarından itibaren Türk sinemasında yeni bir dönüşüm süreci başlamış ve bu döneme Yeni Türk Sineması adı verilmiştir. Ancak bu isimlendirme konusunda farklı görüşler bulunmaktadır. Asuman Suner’e göre, bu dönem sineması iki temel eksende gelişmiştir: Yüksek bütçeli, ünlü oyuncuların yer aldığı popüler sinema ile düşük bütçeli, bağımsız yönetmenlerin çektiği sanat sineması (Suner, 2015: 33).

Bu dönemde Yeni Türk Sineması kavramı ilk kez uluslararası festivallerde kullanılmış ve “New Turkish Cinema” ifadesi yaygınlaşmıştır (Atam, 2011: 58). Suner, bu dönemin sinemasını “Hayalet Ev” kavramı üzerinden tanımlayarak, geçmişle kurulan aidiyet ilişkisini vurgulamaktadır (Suner, 2015: 15).

Yeni Türk Sineması’nın başlangıç filmleri arasında yer alan *Eşkiya* (1996, Yavuz Turgul) ve *Tabutta Rövaşata* (1996, Derviş Zaim), dönemin temel temalarını yansıtmaktadır. *Eşkiya*, taşra-kent çatışmasını ve aidiyet sorununu anlatırken, *Tabutta Rövaşata* ise toplum dışına itilmiş bireylerin yaşadığı sıkışmışlık hissini ele almıştır (Suner, 2015: 235).

Bu dönemde, filmlerde taşra-kent ikilemi, bireyin aidiyet bunalımı ve nostalji temaları öne çıkmıştır. Özellikle 90’lı yıllarda Türkiye’de artan nostalji kültürü ile toplumsal bellek kaybı arasındaki ilişki, Yeni Türk Sineması’nın anlatılarında belirgin hale gelmiştir (Özyürek, 2012: 7-14).

Yeni Türk Sineması’nın güçlenmesinde, 1990’ların başında Türkiye’nin Avrupa Konseyi’nin Eurimag-

es fonuna üye olması önemli bir rol oynamıştır. Bu destek sayesinde birçok bağımsız film çekilmiş, uluslararası festivallerde ödüller kazanılmıştır. Ayrıca özel televizyon kanallarının yaygınlaşmasıyla, filmlere ön satış yapılarak yeni finansal kaynaklar yaratılmıştır.

Genel olarak, Yeni Türk Sineması bireyin iç dünyasını, toplumsal değişimleri ve aidiyet krizlerini derinlemesine ele alan bir anlatım dili geliştirmiştir. Bu dönemde filmler, sorunlara çözüm sunmaktan çok, mevcut durumun eleştirel bir tasvirini yaparak seyirciyi düşünmeye sevk etmiştir (Çavuş, 2019: 18).

Feminist Film Eleştirisi ve Sinemada Kadın Temsillerinin Dönüşümü

Feminist film teorisi alanında çalışan araştırmacılar, sinema tarihi boyunca kadınların gerçek kimlikleriyle değil, erkek egemen bakışın yansıttığı kalıplar içinde temsil edildiğini vurgular. Bu yaklaşıma göre, kadın karakterler geleneksel toplumsal cinsiyet rollerine sıkıştırılarak "idealize edilmiş bir arzu nesnesi" haline getirilmiş; erkek izleyicinin beklentilerini karşılayacak şekilde kurgulanmıştır. Sinemanın evrensellik iddiasının altını oyan da bu durumdur, zira kadın deneyimleri erkek perspektifinin filtresinden geçerek yansıtılmış ve gerçeklikten uzaklaşmıştır. Feminist eleştiri, bu temsillerin kadını ikincil konuma iten, erkek iktidarını pekiştiren bir araç olarak kullanıldığını ortaya koyar. Özellikle klasik sinemada kadın bedeni, "dikizlenme" pratiğinin bir parçası haline gelmiş; görsel haz nesnesi olarak anlamlandırılmıştır (Akbulut, 2008; Kirel ve Duyal, 2014).

Teorisyenler, perdedeki kadın imgelerinin gerçek kadınları değil, erkeğin bilinçaltındaki korku, arzu ve önyargıları temsil ettiğini savunur. Sinema, bu bağlamda, ataerkil ideolojinin yeniden üretimine hizmet eden bir araç olarak işlev görür. Feminist eleştirmenler, kadınların kendi seslerini duyuramadığı, özgün bakış açılarının yok sayıldığı bu düzeni sorgular. Film tekniklerinin (ışıklandırma, kamera açıları, kurgu) bile cinsiyetçi bir dil oluşturmak için kullanıldığına dikkat çeker: Yakın çekimler, kadını duygusal ve kırılgan gösterirken, geniş açılar erkek karakterleri güçlü ve aktif kılar (Arslantepe, 2010). Bu teknik tercihler, izleyiciye toplumsal cinsiyet rollerini sorgusuz benimsetmeyi amaçlar.

Sinemada kadın temsilleri incelendiğinde, "iyi" ve "kötü" kadın ikiliğinin derinlemesine yer-

leştiği görülür. Geleneksel anlayışa göre "iyi" kadın, aile içinde namusuyla öne çıkan, fedakâr ve ev yaşamına adanmış bir figürdür. Bu karakter, toplumun beklediği masumiyet ve sadakat standartlarını karşılar. Buna karşılık "kötü" kadın, kamusal alanda varlık gösteren, cinsel arzularını özgürce ifade eden ve eril tahakkümü tehdit eden bir profil çizer (Bülbül, 2014). Bu ikilem, Batı sinemasında da Doğu sinemasında da farklı tonlarla var olur. Örneğin Hollywood filmlerinde "özgür" kadın imgesi bile eril bakışın sınırlarını aşamaz; kadınlar güçlü görünse dahi toplumsal cinsiyet rollerinden tam anlamıyla kopamaz.

Feminist film eleştirisi, bu kalıpları kırmak için hem teknik hem de anlatısal düzeyde müdahaleler önerir. Ataerkil kodların deşifre edilmesi, kadınların simgesel düzlemdeki yokluğunun ve değersizleştirilmesinin nedenlerini ortaya çıkarmayı hedefler (Özden, 2004, s.194). Bu çerçevede, gerçek kadın deneyimlerine dayalı karakterlerin yaratılması ve kadın bakış açısının sinemaya dahil edilmesi savunulur. Toplumsal cinsiyet eşitsizliğini besleyen anlatıların yerine, kadınların öznelliğini vurgulayan hikâyelerin inşası teşvik edilir.

Türkiye özelinde ise 1980 sonrası dönem, feminist hareketin ve kadın temsillerindeki dönüşümün kırılma noktasıdır. Askeri darbenin toplumsal muhalefeti kısıtlamasına rağmen, kadın filmleri "zararsız" görülerek bir nevi özgürlük alanı bulmuştur. İkinci dalga feminizmin küresel etkisiyle, Türk sinemasında kadın karakterler daha güçlü ve bağımsız portrelerle sahneye çıkmıştır. Ev içi rollerle sınırlandırılmış temsiller yerine, kamusal alanda mücadele eden, meslek sahibi kadın figürleri öne çıkmaya başlamıştır. Bu değişim, ataerkil normların kırılmaya çalışıldığının bir göstergesi olarak okunabilir (Yerlikaya, 2020).

Feminist film eleştirisi, sinemanın ideolojik aygıt olarak işleyişini sorgularken, kadınların özgün kimliklerinin perdeye yansımaları için mücadele eder. Geleneksel temsillerin aşılması, yalnızca teknik yeniliklerle değil, toplumsal cinsiyet eşitsizliğine karşı kolektif bir bilinçle mümkündür. Sinemanın dönüştürücü gücü, ancak kadınların gerçek hikâyelerinin merkeze alınmasıyla anlam kazanacaktır.

Feminist teori, kadınların toplumsal cinsiyet yapılarını dönüştürme ve özgürleşme mücadelesine odaklanır. Kadınlar, toplumsal cinsiyet normlarını sorgulayarak, ekonomik bağımsızlıklarını kazanarak ve feminist

dayanışma ağları oluşturarak, ayrımcılığa karşı mücadele ederler. Feminist teori ve toplumsal cinsiyet kabulleri çerçevesinde oluşturulacak bir bakış, kadınların toplumsal cinsiyet normları, ataerkil yapılar ve ayrımcılıkla olan ilişkisini genel hatlarıyla ortaya koyabilir. Kadınların, toplumsal cinsiyet rolleri nedeniyle ayrımcılığa uğraması, ekonomik bağımsızlıklarını kazanmakta zorlanmaları ve ataerkil şiddetin farklı biçimlerine maruz kalmaları aynı zamanda feminist film eleştirileri bağlamında Türk sinemasında kadın figürü üzerinden incelenebilir.

Yeşilçam Sinemasında Kadın İmgesi

Yeşilçam sineması, Türk sinema tarihinin 1950'lerden 1980'lere kadar uzanan en önemli dönemlerinden birini temsil eder. Bu dönem, popüler kültürün yanı sıra toplumsal normların ve değerlerin sinema aracılığıyla yeniden üretildiği bir alan olmuştur (Abisel, 1995). Feminist film eleştirisi, bu süreçte kadınların nasıl temsil edildiğini, bu temsillerin toplumsal cinsiyet eşitsizliklerini nasıl pekiştirdiğini ve kadınların özne olarak görünürlüğünü nasıl sınırlandırdığını analiz etmeyi amaçlar (Mulvey, 1975). Yeşilçam sinemasında kadın imgesini feminist film eleştirisi perspektifinden incelemek aynı zamanda kadın karakterlerin temsil biçimlerini ve bu temsillerin toplumsal cinsiyet rolleriyle ilişkisini ortaya çıkarmaktır.

Yeşilçam sinemasında kadın karakterler genellikle iki temel kategoride temsil edilmiştir: "iyi kadın" ve "kötü kadın". İyi kadın, masum, fedakar, ailesine bağlı ve erkeğin otoritesine boyun eğen bir figür olarak karşımıza çıkar (Arslan, 2005). Bu karakterler, toplumsal cinsiyet normlarına uygun davranışlar sergileyerek, ataerkil düzenin devamını sağlayan bir rol üstlenirler. Öte yandan, kötü kadın ise genellikle cinsel açıdan özgür, bağımsız ve erkeğin otoritesini sorgulayan bir figür olarak temsil edilir. Bu karakterler, toplumsal normlara aykırı davranışları nedeniyle cezalandırılır ve genellikle filmin sonunda ya trajik bir sonla karşılaşır ya da toplumsal normlara uyum sağlamaya zorlanır (Dönmez-Colin, 2008).

Yeşilçam sinemasında kadın bedeni, erkek bakışı (male gaze) kavramı çerçevesinde ele alınabilir. Laura Mulvey'in (1975) ortaya attığı bu kavram, sinemada kadınların erkek izleyicilerin arzularına hizmet edecek şekilde temsil edildiğini ifade eder. Yeşilçam filmlerinde de kadın karakterler, genellikle erkek karakterlerin arzularının nesnesi

olarak sunulur. Bu durum, kadınların özne olarak değil, nesne olarak temsil edilmesine yol açar. Özellikle müzikaller ve melodramlarda, kadın bedeni, erkek izleyicinin bakışına sunulan bir metafor haline gelir (Scognamiglio, 2003).

Yeşilçam sinemasında kadınlar, genellikle aile içindeki rolleriyle tanımlanır. Anne, eş ya da kız evlat olarak temsil edilen kadın karakterler, toplumsal cinsiyet rollerine uygun davranışlar sergiler. Bu temsiller, aile ideolojisini yeniden üreterek, kadınların toplumdaki yerini ev içi alanla sınırlandırır (Arslan, 2005). Özellikle annelik kavramı, kadınların en kutsal görevi olarak sunulur ve bu rolün dışına çıkan kadınlar, toplumsal normlara aykırı davranmış olarak görülür (Dönmez-Colin, 2008).

Feminist film eleştirisi, Yeşilçam sinemasında kadın temsillerini sorgularken, bu temsillerin alternatif okumalarını da mümkün kılar. Örneğin, bazı filmlerde kadın karakterler, ataerkil düzene meydan okuyan davranışlar sergileyerek, toplumsal cinsiyet normlarını sorgulayabilir. Bu tür karakterler, feminist eleştiri açısından önemli bir potansiyel taşır. Ancak, bu tür temsiller genellikle marjinalleştirilir ve ana akım Yeşilçam sinemasında nadiren görülür (Abisel, 1995).

Yeşilçam sinemasında toplumsal cinsiyet temsilleri, sınıf ilişkileriyle de yakından bağlantılıdır. Özellikle kırsal kesimden kente göç eden kadın karakterler, hem toplumsal cinsiyet hem de sınıf temsilleri açısından incelenebilir. Bu karakterler, genellikle kent yaşamının zorluklarıyla karşı karşıya kalır ve toplumsal cinsiyet rolleriyle sınıfsal konumları arasında sıkışır (Özgüç, 1998).

Yeşilçam sinemasında kadın imgesi, toplumsal cinsiyet rolleri ve ataerkil yapıların bir yansıması olarak karşımıza çıkar. İyi kadın ve kötü kadın ikiliği, kadınların özne olarak temsil edilmesini sınırlandırırken, erkek bakışı kadın bedenini bir nesne haline getirir. Feminist film eleştirisi, bu temsilleri sorgulayarak, kadınların sinemada daha eşit ve özgür bir şekilde temsil edilmesine yönelik bir perspektif sunar. Yeşilçam sinemasının mirasını anlamak, günümüz Türk sinemasında kadın temsillerini daha derinlemesine analiz etmek açısından da büyük önem taşır.

Yeni Türk Sinemasında kadın temsillerinin dönüşümünü anlamak için farklı anlatı geleneklerini temsil eden filmlerin karşılaştırmalı analizi önem taşır. Bu bağlamda, Ömer Lütfi Akad'ın yönettiği «Gelin» (1973) ve Atif Yılmaz'ın «Selvi

Boylum Al Yazmalım" (1977) filmleri kadın karakterlerin toplumsal cinsiyet rolleri, özgürlük arayışı ve ataerkil yapılar karşısındaki mücadelesini ele almaktadır. Her iki film de Yeşilçam sinemasında kadın imgesi bağlamında detaylı bir şekilde ele alınarak, feminist film eleştirisi ile toplumsal cinsiyet perspektifinden incelemektedir. Filmler, kadınların toplumsal cinsiyet normları ve sınıfsal yapılar arasında sıkıştığını göstererek, bu yapıların dönüştürülmesi gerektiğine işaret eder.

"Gelin" (1973) Filminin Feminist Eleştirisi Bağlamında Analizi

Ömer Lütfi Akad'ın yönettiği «Gelin» (1973) filmi Akad'ın göç üçlemesinin ilk filmidir ve kırsaldan kente göç eden bir ailenin hikâyesini anlatır. Film, özellikle kadın karakterler üzerinden toplumsal cinsiyet rolleri, sınıfsal geçişler ve ataerkil yapıların etkilerini inceler.

Filmin başkarakteri Meryem, kırsal kesimden kente göç eden bir kadın olarak karşımıza çıkar. Meryem'in hikayesi, toplumsal cinsiyet normları ve sınıfsal geçişlerin kadınlar üzerindeki etkilerini açık bir şekilde yansıtır. Kırsalda geleneksel değerlere bağlı bir yaşam süren Meryem, kente geldiğinde bu değerlerle kent yaşamının getirdiği yeni normlar arasında sıkışır. Bu durum, onun hem toplumsal cinsiyet rolleriyle hem de sınıfsal kimliğiyle olan mücadelesini ortaya koyar (Dönmez-Colin, 2008).

Meryem, kırsalda olduğu gibi kentte de ataerkil yapının baskısı altındadır. Ancak kent yaşamı, bu baskıyı farklı bir boyuta taşır. Kırsalda aile içindeki rollerine uygun davranan Meryem, kentte bu rollerin dönüşümüyle karşı karşıya kalır. Özellikle kentte kadınların çalışma hayatına katılması, Meryem'in geleneksel kadınlık rolüyle çatışmasına neden olur. Bu çatışma, onun hem aile içindeki konumunu hem de toplumsal kimliğini sorgulamasına yol açar (Arslan, 2005).

Judith Butler'ın toplumsal cinsiyet sergilenişi kavramı, Meryem'in yaşadığı ayrımcılığı anlamak açısından önemlidir. Butler'a göre, toplumsal cinsiyet, bireylerin sürekli olarak tekrarladığı performanslarla inşa edilir. Meryem, kırsalda toplumun kadınlardan beklediği rolleri yerine getirirken, kentte bu performansların sınırlarını zorlar. Ancak bu süreç, onun hem toplumsal hem de bireysel kimliği arasında bir çatışma yaşamasına neden olur (Butler, 1990).

Bell Hooks'un feminist dayanışma kavramı,

Meryem'in yaşadığı yalnızlığı anlamak açısından önemlidir. Hooks'a göre, kadınların ataerkil yapıya karşı verdiği mücadelede dayanışma büyük önem taşır. Meryem, yaşadığı zorluklara rağmen, feminist bir dayanışma ağından yoksun kalır. Bu durum, onun mücadelesini daha da zorlaştırır (Hooks, 2000).

"Gelin" filminde, ataerkil yapının hem geleneksel hem de modern biçimleri kadın karakterler üzerinde etkisini gösterir. Meryem, kırsalda babasının ve eşinin otoritesi altında yaşarken, kentte ise kapitalist sistemin ve kent yaşamının getirdiği yeni baskılarla karşı karşıya kalır. Bu durum, ataerkil yapının farklı biçimlerde kadınlar üzerinde nasıl etkili olduğunu gösterir (Özgüç, 1998).

Özellikle kentte kadınların çalışma hayatına katılması, Meryem için yeni bir özgürlük alanı gibi görünse de, bu durum aynı zamanda yeni bir baskı mekanizmasına dönüşür. Kentte çalışan kadınlar, hem aile içindeki geleneksel rollerini sürdürmek hem de iş hayatının gerekliliklerini yerine getirmek zorunda kalır. Bu ikili yük, Meryem'in hem fiziksel hem de psikolojik olarak tükenmesine neden olur (Scognamillo, 2003).

"Gelin" filminde kadın bedeni, erkek bakışı (male gaze) kavramı çerçevesinde ele alınabilir. Meryem, kentte çalışmaya başladığında, erkeklerin bakışlarına maruz kalır. Bu durum, kadın bedeninin erkeklerin arzularının nesnesi haline geldiğini gösterir. Film, bu bakışları Meryem'in yaşadığı yabancılaşma ve çaresizlik duygularıyla birleştirerek, kadınların kent yaşamında karşılaştığı zorlukları vurgular (Mulvey, 1975).

Ancak, "Gelin" filmi, kadın bedenini sadece bir nesne olarak sunmakla kalmaz, aynı zamanda Meryem'in bu duruma karşı verdiği mücadeleyi de gösterir. Meryem, erkeklerin bakışlarına ve baskılarına rağmen, kendi kimliğini korumaya çalışır. Bu durum, onun özne olma mücadelesini yansıtır ve feminist eleştiri açısından önemli bir potansiyel taşır (Thornham, 1999).

"Gelin" filmi, toplumsal cinsiyet ve sınıf ilişkisini kadın karakterler üzerinden inceler. Meryem, kırsalda yaşarken sınıfsal konumu daha belirgindir. Ancak kente göç ettikten sonra, sınıfsal kimliği bulanıklaşır ve yeni bir kimlik arayışına girer. Bu süreç, onun hem toplumsal cinsiyet rolleriyle hem de sınıfsal kimliğiyle olan ilişkisini sorgulamasına neden olur (Tasker, 1998).

Kentte çalışmaya başlayan Meryem, işçi sınıfının

bir parçası haline gelir. Ancak bu durum, onun toplumsal cinsiyet rollerini de dönüştürür. Çalışan bir kadın olarak Meryem, hem aile içindeki geleneksel rollerini sürdürmek hem de iş hayatının gerekliliklerini yerine getirmek zorunda kalır. Bu ikili yük, onun hem fiziksel hem de psikolojik olarak tükenmesine neden olur (Dönmez-Colin, 2008).

Gelin" filmi, feminist eleştiri açısından önemli bir potansiyel taşır. Film, kadın karakterlerin ataerkil yapıya karşı verdiği mücadeleyi gösterirken, aynı zamanda bu mücadelenin sınırlarını da ortaya koyar. Meryem, kent yaşamında karşılaştığı zorluklara rağmen, kendi kimliğini korumaya çalışır. Ancak bu mücadele, onun tam anlamıyla özgürleşmesini sağlamaz. Film, kadınların toplumsal cinsiyet normları ve sınıfsal yapılar arasında sıkıştığını göstererek, bu yapıların dönüştürülmesi gerektiğine işaret eder (Thornham, 1999).

"Selvi Boylum Al Yazmalım" (1977) Filminin Feminist Eleştiri Bağlamında Analizi

Atıf Yılmaz'ın "Selvi Boylum Al Yazmalım" filmi, Yeşilçam sinemasında kadın imgesini toplumsal cinsiyet ve sınıf perspektifinden inceleyen önemli bir örnektir. Film, güçlü ve özgür iradeli bir kadın karakter olan Asya'nın yaşadığı zorlukları ve bu süreçte karşılaştığı toplumsal cinsiyet normlarını ele alır. Asya'nın hikayesi, kadınların ataerkil yapılar ve sınıfsal geçişler arasında nasıl sıkıştığını gösterirken, aynı zamanda bu yapıların dönüştürülmesi gerektiğine işaret eder.

Filmin baş karakteri Asya, Yeşilçam sinemasında alışlagelmiş kadın temsillerinden farklı bir portre çizer. Asya, güçlü, özgür iradeli ve kendi kararlarını verme cesaretine sahip bir kadın olarak karşımıza çıkar. Bu özellikleriyle, Yeşilçam'ın geleneksel "iyi kadın" ve "kötü kadın" ikiliğini kırarak, daha karmaşık ve gerçekçi bir kadın karakter sunar (Arslan, 2005).

Asya, sevdiği adam İlyas ile evlenir ve bir çocuk sahibi olur. Ancak İlyas'ın sorumsuz davranışları ve aile içindeki rolünü yerine getirememesi, Asya'nın hayatını zorlaştırır. Bu durum, Asya'nın ataerkil yapıya karşı verdiği mücadeleyi gösterir. Asya, İlyas'ı terk ederek kendi hayatını kurmaya karar verir. Bu karar, Yeşilçam sinemasında kadınların genellikle pasif ve erkeğe bağımlı olarak temsil edildiği bir dönemde, feminist bir duruş olarak değerlendirilebilir (Dönmez-Colin, 2008).

"Selvi Boylum Al Yazmalım" filminde kadın bedeni, geleneksel Yeşilçam temsillerinden farklı bir şekilde ele alınır. Asya, cinselliği ve bedeni üzerinde kontrol sahibi olan bir kadın olarak temsil edilir. Bu durum, Yeşilçam sinemasında kadınların genellikle cinsel nesne olarak sunulduğu temsillerden ayrılır. Asya, kendi bedeni ve cinselliği üzerinde söz sahibi olarak, özne olma mücadelesini gösterir (Mulvey, 1975). Film, kadın karakterlerin ataerkil yapıya karşı verdiği mücadeleyi gösterirken, aynı zamanda bu mücadelenin sınırlarını da ortaya koyar. Asya, kendi hayatını kurma çabalarında karşılaştığı zorluklara rağmen, özne olma mücadelesini sürdürür. Ancak bu mücadele, onun tam anlamıyla özgürleşmesini sağlamaz. Film, kadınların toplumsal cinsiyet normları ve sınıfsal yapılar arasında sıkıştığını göstererek, bu yapıların dönüştürülmesi gerektiğine işaret eder (Thornham, 1999).

Judith Butler'ın toplumsal cinsiyet sergilenişi kavramı, Asya'nın yaşadığı ayrımcılığı anlamak açısından önemlidir. Butler'a göre, toplumsal cinsiyet, bireylerin sürekli olarak tekrarladığı performanslarla inşa edilir. Asya, toplumun kadınlardan beklediği rolleri yerine getirirken, bu performansların kendisine dayattığı sınırları aşmaya çalışır. Ancak bu süreç, onun hem toplumsal hem de bireysel kimliği arasında bir çatışma yaşamasına neden olur (Butler, 1990). Asya, film boyunca toplumsal cinsiyet rolleri nedeniyle ayrımcılığa maruz kalır. Geleneksel toplumun kadınlardan beklediği fedakarlık, itaat ve annelik rolleri, Asya'nın hayatını şekillendirir. Ancak Asya, bu rolleri sorgulayarak, kendi kimliğini korumaya çalışır. Özellikle İlyas'ın sorumsuz davranışları karşısında, Asya'nın aileyi tek başına ayakta tutma çabası, kadınların toplumsal cinsiyet rolleri nedeniyle nasıl ağır bir yük taşıdığını gösterir.

Asya, kocası İlyas'ı terk ettikten sonra, ekonomik bağımsızlığını kazanmak için mücadele eder. Bu süreç, kadınların ekonomik olarak bağımsız olmalarının ne kadar zor olduğunu gösterir. Asya, kentte çalışmaya başladığında, hem toplumsal cinsiyet rolleri hem de sınıfsal ayrımcılıkla karşı karşıya kalır. Özellikle iş hayatında kadın olmanın getirdiği zorluklar, Asya'nın yaşadığı ayrımcılığı daha da derinleştirir. Nancy Fraser'ın tanınma ve yeniden dağıtım teorisi, Asya'nın yaşadığı ekonomik ve toplumsal ayrımcılığı anlamak açısından önemlidir. Fraser'a göre, kadınlar hem ekonomik olarak yeniden dağıtım hem de toplumsal olarak tanınma mücadelesi verir (Fraser, 2013). Asya,

ekonomik bağımsızlığını kazanmaya çalışırken, aynı zamanda toplum tarafından tanınma mücadelesi de verir. Ancak bu süreç, onun hem ekonomik hem de toplumsal olarak ayrımcılığa maruz kalmasına neden olur.

Asya, film boyunca ataerkil yapının farklı biçimlerde şiddetine maruz kalır. İlyas'ın sorumsuz davranışları ve aileyi terk etmesi, Asya'nın hem ekonomik hem de duygusal olarak yalnız kalmasına neden olur. Bu durum, ataerkil yapının kadınlar üzerindeki dolaylı şiddetini gösterir. Ayrıca, İlyas'ın Asya'yı geri kazanma çabaları, kadınların özgür iradelerinin nasıl görmezden gelindiğini ortaya koyar. Wendy Brown'ın ataerkil şiddet kavramı, Asya'nın yaşadığı şiddeti anlamak açısından önemlidir. Brown'a göre, ataerkil şiddet sadece fiziksel değil, aynı zamanda ekonomik, duygusal ve toplumsal boyutlarda da gerçekleşir (Brown, 1995). Asya, İlyas'ın davranışları nedeniyle hem ekonomik hem de duygusal şiddete maruz kalır. Bu durum, onun özgür iradesini koruma mücadelesini daha da zorlaştırır.

Asya, annelik rolü nedeniyle toplumsal beklentilerin ağır yükünü taşır. Geleneksel toplum, anneliği kadınların en kutsal görevi olarak görür ve bu rolün dışına çıkan kadınları cezalandırır. Asya, çocuğunu tek başına büyütürken, bu toplumsal beklentilerin baskısını hisseder. Ancak Asya, annelik rolünü yerine getirirken, aynı zamanda kendi kimliğini korumaya çalışır. Adrienne Rich'in zorunlu annelik kavramı, Asya'nın yaşadığı toplumsal baskıyı anlamak açısından önemlidir. Rich'a göre, annelik kadınlar için bir seçim değil, toplumsal bir zorunluluktur (Rich, 1976). Asya, annelik rolünü yerine getirirken, bu zorunluluğun getirdiği baskıyı hisseder. Ancak Asya, bu rolü sorgulayarak, kendi kimliğini korumaya çalışır.

"Selvi Boylum Al Yazmalım", Yeşilçam sinemasında kadın imgesini toplumsal cinsiyet ve sınıf perspektifinden inceleyen önemli bir örnektir. Asya'nın hikayesi, kadınların ataerkil yapılar ve sınıfsal geçişler arasında nasıl sıkıştığını gösterirken, aynı zamanda bu yapıların dönüştürülmesi gerektiğine işaret eder.

Yeni Türk Sinemasında Kadın İmgesi

Sinemada toplumsal cinsiyet rollerinin izini sürmek, özellikle kadın temsillerinin tarihsel dönüşümünü anlamakla mümkündür. Sinemanın ortaya çıkışından itibaren kadın bedeni, cinsel bir nesne olarak sunulmuş; bu temsil biçimi, farklı

dönemlerde şekil değiştirse de kalıcılığını korumuştur (Akbulut, 2008; Kirel ve Duyal, 2014). Bu süreçte en dikkat çeken unsur, "iyi kadın" ve "kötü kadın" ikiliğinin yerleşik bir klişeye dönüşmesidir. Geleneksel toplumsal cinsiyet normlarına uygun şekilde tasvir edilen "iyi kadın", aile içinde sadakat, masumiyet ve fedakarlıkla özdeşleştirilirken; "kötü kadın" kamusal alanda özgürce var olan, cinsel arzularını açıkça sergileyen ve eril düzeni tehdit eden bir figür olarak resmedilmiştir (Bül-bül, 2014). Batı ve Doğu toplumları arasında kadına biçilen rollerin derecesi farklılaşsa da, ataerkil sistemin sinemadaki yansımaları evrensel bir nitelik taşır. Örneğin Hollywood sineması, kadını nesneleştiren anlatıların küresel ölçekte yaygınlaşmasında kritik bir rol oynamıştır.

1980'li yıllar, Türkiye'de neoliberal politikaların yükselişi ve ikinci dalga feminizmin etkisiyle kadın temsillerinde kısmi bir kırılma dönemine işaret eder. Bu dönemde kadınların kamusal alanda görünürlüğünün artması, sinemada da daha güçlü ve bağımsız karakterlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Geleneksel olarak ev içine hapsedilen kadın imgesi, yerini mücadelecilik ve meslek sahibi figürlere bırakmaya başlamıştır. Ancak bu değişim, ataerkil yapıların tamamen ortadan kalktığı anlamına gelmez. Aksine, kadın karakterlerin "özgürleşme" çabaları, filmlerde genellikle sosyal kontrol mekanizmalarıyla engellenen bir mücadele olarak sunulmuştur. Örneğin 1980 sonrası Türk sinemasında kadınlar, ekonomik özgürlük kazansalar bile ev içi sorumlulukların yükü altında ezilen figürler olarak temsil edilmiştir (Kümbetoğlu, 1997). Bu durum, toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin yeni biçimlerle yeniden üretildiğini gösterir.

Yeni Türk sinemasının en çarpıcı özelliklerinden biri, erkek egemen bir anlatı diline sahip olmasıdır. Aslı Suner (2010), bu dönem filmlerinin büyük çoğunluğunda kadınların "erkek arzusunun nesnesi" olarak kurgulandığını ve kadın öznelliğine yer verilmediğini vurgular. Örneğin Atıf Yılmaz'ın "Adı Vasfiye" (1985) filmi, kadın deneyimini erkek bakış açısıyla yansıtan tipik bir örnektir. Kadın yönetmenlerin sayıca azlığı da bu durumu pekiştirmiştir. Yeşim Ustaoglu, Handan İpekçi gibi isimler, filmlerinde cinsiyet temalarını merkeze almaktan kaçınmış ve «kadın yönetmen» etiketini reddetmişlerdir. Suner'e göre bu tutum, Türkiye'nin «üçüncü dünya» kimliğiyle ilişkilidir; kadınlar, toplumsal meseleleri cinsiyetten bağımsız ele almayı tercih etmişlerdir.

Sinemada kadın imgesinin dönüşümü incelendiğinde, sosyal kontrolün farklı biçimlerinin filmlerde nasıl işlendiği dikkat çeker. Geleneksel namus anlayışı, aile içi denetim, dedikodu, damgalama ve şiddet gibi unsurlar, kadın karakterlerin özgürleşme çabalarını baskılayan araçlar olarak karşımıza çıkar. Özellikle 1980 sonrası filmlerde, kadınların kamusal alanda var olma mücadelesi, ataerkil sistemin “görünmez” engelleriyle sekteye uğratılır. Feminist analizler, bu filmlerde ilk bakışta özgürleşen kadın imgesinin aslında sindirilmiş, yalnızlaştırılmış ve nihayetinde “aileye dönen” figürler olduğunu ortaya koyar (Yerlikaya, 2020). Toplumsal cinsiyet rolleri, kadınları ev içi ve kamusal alanda çifte mesaiye mahkûm eden bir döngüyü besler.

Yeni Türk sineması, kadın imgesini tarihsel kalıplardan kısmen sıyırmayı başarsa da ataerkil anlatıların köklü varlığı devam etmektedir. Kadın karakterler, özgürleşme çabalarına rağmen sosyal kontrol mekanizmalarıyla kuşatılmış, sonunda “makul” sınırlara çekilen figürler olarak temsil edilir. Feminist eleştiriler, sinemanın bu ikircikli tavrını ortaya koyarken, kadın yönetmenlerin sayısının artması ve cinsiyet odaklı anlatıların güçlenmesi gerektiğine işaret eder. Sinema, toplumsal dönüşümün bir aynası olarak kadınların gerçek deneyimlerini yansıtmadığı sürece, eril tahakkümün sanatsal bir uzantısı olmayı sürdürecektir.

Yeni Türk Sinemasında kadın temsillerinin dönüşümünü anlamak için farklı anlatı geleneklerini temsil eden filmlerin karşılaştırmalı analizi önem taşır. Bu bağlamda, Zeki Demirkubuz’un “Kader” (2006) ve Çağan Irmak’ın “Bizi Hatırla” (2018) filmleri, sanat sineması ile popüler sinema arasındaki kadın imgesi farklılıklarını ortaya koyan önemli örneklerdir. Her iki film de ataerkil toplumun kadın bedeni ve kimliği üzerindeki denetim mekanizmalarını ele alırken, farklı türsel yaklaşımlarla bu temaları işler. Feminist film eleştirisi perspektifinden yapılacak bu analizde, kadına yönelik şiddet, namus algısı, örf-adetlerin baskısı ve ekonomik güçsüzlük gibi unsurlar merkeze alınacaktır.

“Bizi Hatırla” (2018) Filminin Feminist Eleştiri Bağlamında Analizi

Çağan Irmak’ın “Bizi Hatırla” filmi, Türkiye’nin toplumsal yapısında kadınların maruz kaldığı sistematik şiddeti, “namus” kavramının ataerkil tahakküm aracı olarak kullanılmasını, geleneksel

örf ve adetlerin kadın bedeni üzerindeki denetimi ve kadının ekonomik bağımsızlık mücadelesini cesur bir şekilde ele alır. Film, bu temaları “nesiller arası bir kadın hikâyesi” üzerinden anlatırken, feminist teorinin “kişisel olan politiktir” ilkesini somutlaştırır. İşte detaylı bir analiz:

Zeynep (başrolde Ece Çeşmioğlu), geçmişte yaşadığı cinsel şiddet ve ailesinin bu travmayı “namus” adına örtbas etme çabasıyla yüzleşen bir karakterdir. Kamera, Zeynep’in iç dünyasını yakın planlar ve sessiz çılgınlıklarla yansıtarak “kadın öznelliğini” merkeze koyar. Geleneksel Türk sinemasında sıklıkla kurbanlaştırılan kadın imgesinin aksine, Zeynep aktif bir “direniş öznesi” olarak çizilir. Örneğin, köye dönüp geçmişle hesaplaşma kararı, ataerkil düzenin dayattığı “suskunluk” pratiğine bir meydan okumadır.

Zeynep’in annesi (Nursel Köse) ve büyükannesi (Lale Mansur), farklı kuşaklardan kadınların patriyarkayla mücadele biçimlerini temsil eder. Büyükanne, gençliğinde yaşadığı zorla evlendirme ve şiddeti içselleştirmişken, anne karakteri bu döngüyü kırma çabasıyla ancak korkuyla hareket eder. Zeynep ise kolektif bir hafızanın izini sürerek “kadın dayanışmasını” yeniden inşa eder.

Zeynep’in çocukken maruz kaldığı cinsel istismar, aile tarafından “namus meselesine” indirgenerek örtbas edilir. Bu durum, Türkiye’deki “ensest ve cinsel şiddetin aile içinde normalleştirilmesi” gerçeğine işaret eder. Filmin geri dönüş sahnelerinde, çocuk Zeynep’in odasının karanlık ve klostrofobik atmosferi, şiddetin kadın bedeni üzerindeki psikolojik tahribatını metaforize eder.

Fail olan amca, toplum ve aile tarafından korunurken, Zeynep’in travması yok sayılır. Bu, feminist eleştiride sıklıkla vurgulanan “kurbanı suçlama” mekanizmasının (blaming the victim) sinemasal bir yansımasıdır. Zeynep’in köye dönüp gerçeği açığa çıkarma çabası, bu sessizlik kültürünü parçalama eylemidir.

Filmde “namus”, kadın bedeni ve cinselliği üzerinde erkek egemenliğini sürdürmek için kullandığı bir araçtır. Zeynep’in ailesi, yaşanan istismarı “aile namusunu lekelememek” için gizler. Bu durum, Türkiye’deki “namus cinayetleri” ve “kadın intiharları” gerçeğiyle örtüşür.

Büyükanne karakterinin gençliğinde yaşadığı zorla evlendirme, geleneksel örf ve adetlerin kadınları “ev içine hapseden” bir rol biçtiğini gösterir.

Zeynep'in şehirdeki özgür yaşamı (fotoğrafçılık kariyeri, tek başına yaşaması) ise bu kalıpları reddeden bir alternatif sunar.

Zeynep'in fotoğrafçı olması ve kendi geçimini sağlaması, feminist teoride vurgulanan "ekonomik özgürlüğün özgürleştirici gücü" ile paraleldir. Şehirdeki yaşamı, geleneksel köy yaşamına kıyasla daha özgürlükçü bir alan olarak resmedilir. Ancak film, ekonomik bağımsızlığın tek başına yeterli olmadığını da ima eder: Zeynep, psikolojik travmasını ancak geçmişle yüzleşerek aşabilir.

Köydeki diğer kadın karakterler (örneğin Zeynep'in teyzesi), ekonomik olarak erkeklere bağımlı oldukları için ataerkil şiddet döngüsünden çıkamazlar. Bu durum, "sınıf ve coğrafyanın kadın deneyimini nasıl şekillendirdiğini" gösterir. Feminist eleştirideki "interseksiyonel (kesişimsel) bakış açısına" uygun bir vurgudur.

Zeynep'in sık sık aynalarla karşılaşması, kimlik parçalanmasını ve kendisiyle yüzleşme sürecini temsil eder. Aynı zamanda, toplumun kadınlara dayattığı "ideal imge"yi sorgular.

Köyün dağlık ve kapalı coğrafyası, ataerkil tahakkümün fiziksel sınırlarını metaforize eder. Zeynep'in şehre dönüş yolculuğu ise özgürleşme arzusunu simgeler.

Geçmiş sahnelerdeki soluk renkler travmayı, şimdiki zamandaki canlı tonlar ise umudu ve direnci yansıtır.

Film, Zeynep'in kişisel zaferine odaklanırken, toplumsal dönüşümü nasıl gerçekleştirebileceğimize dair somut bir perspektif sunmaz. Bu, feminist hareketin "kollektif mücadele" vurgusuyla çelişebilir.

Erkek karakterler (baba, amca) genellikle şiddetin faili veya sessiz kalarak düzeni sürdüren figürler olarak temsil edilir. Bu, erkeklerin de dönüşebileceğine dair bir umut eksikliği yaratır.

"Bizi Hatırla", Türkiye sinemasında kadın deneyimlerini bu kadar radikal bir dürüstlikle ele alan ender filmlerden biridir. Zeynep'in hikâyesi, "ataerkil şiddetin nesiller arası aktarımını", "kadın bedeninin politikasını" ve "ekonomik özgürlüğün önemini" feminist bir perspektifle harmanlar. Ancak, bireysel kurtuluş anlatısının ötesine geçememesi, filmi "kişisel olan politiktir" söylemiyle sınırlandırır. Yine de, özellikle "kadın dayanışması" ve "sessizliği kırma" temalarıyla, Türkiye'de feminist sinemanın gelişimine önemli bir katkı sunar.

Kader (2006) Filminin Feminist Eleştirisi Bağlamında Analizi

Zeki Demirkubuz'un "Kader", "Karanlık Üçleme" serisinin ikinci filmi olarak, varoluşsal bir bunalım ve toplumsal kadercilik içinde sıkışan karakterlerin iç dünyalarını irdeler. Ancak filmin merkezindeki "Bekir-Uğur ilişkisi", Türkiye'deki "ataerkil yapılar", "kadına yönelik şiddet", "namus anlayışı" ve "kadının ekonomik bağımlılığı" gibi temaları feminist bir perspektifle okumaya olanak tanır. Film, kadın karakterlerin sessiz çılgınlıklarını ve toplumsal tahakküm altındaki konumlarını, Demirkubuz'un karakteristik karanlık ve minimalist üslubuyla yansıtır. İşte detaylı bir analiz:

Kader'in anlatısı, temelde Bekir'in (Murat Ünal'ın) suç, pişmanlık ve varoluşsal sorgulamaları üzerine kuruludur. Uğur (Vildan Atasever) ise bu hikâyede "eril şiddetin nesnesi" ve "Bekir'in iç hesaplaşmasının bir aracı" olarak konumlandırılır. Kamera, Uğur'un yüz ifadelerini ve beden dilini yakın planlarla kaydederken bile, onun içsel dünyasına nüfuz etmekten kaçınır. Bu durum, feminist eleştiride sıklıkla vurgulanan "erkek bakışı" (male gaze) kavramıyla örtüşür: Kadın, erkeğin duygusal ve cinsel arzularının pasif bir yansımasıdır.

Uğur, film boyunca minimal diyaloglarla sınırlandırılır. Yaşadığı şiddeti ve duygusal istismarı protesto etmez; sessizce kabullenir. Bu durum, ataerkil düzenin kadınlara dayattığı "itaatkârlık" ve "kadercilik" tavrının bir yansımasıdır. Ancak bu temsil, feminist bir okumada "kadın öznelliğinin yok sayılması" olarak da eleştirilebilir.

Bekir'in Uğur'a attığı tokat, filmin en çarpıcı sahnelerinden biridir. Bu şiddet eylemi, Uğur'un Bekir'i hapse düşürmesi nedeniyle bir "cezalandırma" olarak sunulur. Ancak şiddetin gerekçelendirilmesi, toplumda kadın bedeni üzerinde erkek otoritesinin meşru görülmesiyle bağlantılıdır. Uğur'un şikâyetçi olması, Bekir'in gözünde bir «ihanet» olarak kodlanır.

Bekir, Uğur'u sürekli suçluluk duygusuyla manipüle eder: "Beni hapse attın, hayatımı mahvettin!" söylemi, Uğur'u kendi mağduriyetini sorgulamaya iter. Bu, feminist literatürdeki gaslighting mekanizmasına örnektir: Erkek, kadını duygusal olarak çökertirken kendini kurban olarak konumlandırır.

Uğur'un Bekir'le cinsel ilişkiye zorlanması, açıkça gösterilmese de diyaloglar ve atmosfer aracılığıyla

la ima edilir. Bu, kadın bedeninin erkek arzularına tabi kılınmasının bir metaforudur.

Uğur'un Bekir'i polise şikâyet etmesi, toplumda bir "namus ihlali" olarak yorumlanır. Bekir'in annesi, Uğur'a "Kocanı hapse attın, yüzümüzü kara çıkardın» diyerek toplumsal damgalamayı somutlaştırır. Namus, burada kadının erkeğe itaat etmemesinin bir cezasıdır.

Uğur'un Bekir'le evliliği sürdürme çabası, "boşanmış kadın" olmanın toplumsal damgasından korkmasıyla ilişkilidir. Türkiye'deki geleneksel normlar, kadınları şiddetli ilişkilerde bile evliliği sürdürmeye zorlar. Uğur'un ekonomik bağımlılığı (temizlikçi olarak çalışması) bu baskıyı pekiştirir.

Uğur, düşük ücretli bir temizlik işçisidir. Bu durum, onu Bekir'le ilişkisini sonlandıramamasının temel nedenlerinden biridir. Feminist teoride "ekonomik şiddet" olarak tanımlanan bu dinamik, kadınların finansal özgürlüğü olmadan ataerkil tahakkümden kurtulamayacağını gösterir.

Uğur'un hem kadın hem de işçi sınıfından olması, maruz kaldığı baskıları katmerlendirir. Örneğin, temizlik yaptığı evlerdeki orta sınıf kadınların yaşamıyla kendi yaşamı arasındaki tezat, interseksiyonel eşitsizliği vurgular. Ancak film, bu kesişimselliği derinlemesine işlemez.

Filmdeki iç mekânlar (dar daireler, loş koridorlar), Uğur'un hapsediği yaşamı metaforize eder. Pencerelelerin perdelerle kapatılması, kadının toplumsal görünürlükten uzaklaştırılmasını simgeler.

Uğur'un aynalarla kurduğu ilişki, kendi benliğini parçalanmış ve yabancılaşmış hissetmesini yansıtır. Aynı zamanda, toplumun kadına dayattığı "ideal kadın" imgesiyle yüzleşme çabasıdır.

Filmin dominat gri ve kahverengi tonları, umutsuzluk ve çürümüşlük hissini pekiştirir. Uğur'un giydiği soluk renkli kıyafetler, onun silik ve görünmez kılınmış kimliğini vurgular.

Film, Uğur'un içsel monologlarına veya geçmişine dair ipuçlarına yer vermez. Bu, onu bir "trajik figür" olarak sınırlandırır ve feminist eleştirinin talep ettiği "kadın sesi"ni duyurmaz.

Bekir'in pişmanlık ve acı dolu portresi, seyircinin onunla özdeşleşmesine yol açabilir. Bu durum, şiddetin «trajik aşk» söylemiyle meşrulaştırılması riskini taşır.

Uğur'un hayatında diğer kadınlar (Bekir'in annesi, komşu kadınlar) ya düşmanlaştırılır ya da pasif figürler olarak kalır. Bu, feminist hareketin vurguladığı "kadın dayanışması" temasını görünmez kılar.

Kader, ataerkil şiddetin ve toplumsal baskıların kadın bedeni ve ruhu üzerindeki yıkıcı etkilerini cesurca yansıtır. Ancak, kadın öznelliğini ve direnişini görünmez kılan anlatı yapısıyla, feminist bir "karşı-anlatı" sunmakta yetersiz kalır. Uğur'un sessizliği ve edilgenliği, Türkiye'deki pek çok kadının gerçekliğini yansıtsa da, bu durumun eleştirel bir mesafeye sunulmaması, filmin ataerkil düzeni "yeniden üretme" riskini doğurur. Demirkubuz'un varoluşçu sorgulamaları, kadın karakteri bir "kurban" olarak sabitleyerek, feminist teorinin talep ettiği "özgürleştirici temsillerden" uzaklaşır. Yine de, film, izleyiciyi kadına yönelik şiddetin "görünmez mekanizmaları" üzerine düşünmeye zorlayan önemli bir metin olarak okunabilir.

Sonuç

Türk sinemasında kadın imgesi, tarihsel süreç içerisinde toplumsal cinsiyet normları, ataerkil yapılar ve kültürel dönüşümlerle şekillenmiştir. Yeşilçam döneminde "iyi kadın" ve "kötü kadın" ikiliği etrafında kurgulanan temsiller, kadınları geleneksel rollerle sınırlandırmış ve erkek bakışının nesnesi haline getirmiştir. Bu dönemde kadın karakterler, ya aile içindeki fedakârlıklarıyla öne çıkmış ya da toplumsal normlara aykırı davranışları nedeniyle cezalandırılan figürler olarak temsil edilmiştir. Feminist film eleştirisi, bu temsillerin ataerkil ideolojinin yeniden üretimine hizmet ettiğini ortaya koymuş ve kadın öznelliğinin görünür kılınması gerektiğini vurgulamıştır.

1980 sonrası dönemde, neoliberal politikaların ve feminist hareketlerin etkisiyle kadın temsillerinde kısmi bir dönüşüm yaşanmıştır. Kadınlar, kamusal alanda daha görünür hale gelmiş ve bağımsız karakterler olarak sinemada yer bulmuştur. Ancak bu dönemde bile kadınların özgürleşme çabaları, sosyal kontrol mekanizmalarıyla engellenmiş ve ataerkil yapıların gölgesinde kalmıştır. Yeni Türk Sineması ise kadın imgesini daha karmaşık ve gerçekçi bir şekilde ele alarak, aidiyet bunalımları, ekonomik bağımsızlık mücadelesi ve toplumsal şiddet gibi temaları derinlemesine işlemiştir. Filmlerde kadın karakterler, geçmişle hesaplaşma ve kimlik arayışı içinde resmedilmiş olsa da, eril anlatıların etkisi tam anlamıyla kırılmamıştır. "Gelin", "Selvi Boylum Al Yazmalım", "Bizi Hatırla"

ve “Kader” gibi filmler, kadınların mücadelesini yansıtırken, feminist eleştiri bağlamında sinemanın dönüştürücü gücünü de sorgulamıştır.

Yeşilçam sinemasının kadına bakışını ve genel perspektifini yansıtmak için analiz edilen “Gelin” ve “Selvi Boylum Al Yazmalım” filmleri, kadınların toplumsal cinsiyet normları ve sınıfsal geçişler arasında sıkıştığını gösterirken, Yeni Türk Sineması örnekleri olan “Bizi Hatırla” ve “Kader” gibi yapımlar ise ataerkil şiddetin farklı boyutlarını ortaya koymuştur. Bu filmler, feminist eleştiri bağlamında incelendiğinde, kadınların özne olma mücadelesinin yanı sıra, sinemanın dönüştürücü gücünü de sorgulamaktadır. Ancak, kadın yönetmenlerin sayısının artması ve cinsiyet odaklı anlatıların güçlenmesi, Türk sinemasında kadın temsillerinin daha adil ve çeşitli bir şekilde yansıtılabilmesi için kritik bir öneme sahiptir.

Türk sinemasında kadın imgesi, toplumsal değişimlerle paralel bir evrim geçirmiştir. Feminist film eleştirisi, bu evrimin sınırlarını ve potansiyellerini ortaya koyarak, sinemanın ataerkil kodlardan arındırılması ve kadın deneyimlerinin gerçekçi bir şekilde yansıtılması için önemli bir perspektif sunmaktadır. Kadınların sinemada özne olarak temsil edilmesi, yalnızca sanatsal bir gereklilik değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyet eşitliği mücadelesinin de bir parçasıdır. Bu nedenle, sinemanın dönüştürücü gücünün farkında olarak, kadınların gerçek hikâyelerini merkeze alan anlatıların çoğaltılması büyük önem taşımaktadır.

Türk sinemasının geleceğinde, kadın temsillerinin daha çeşitli ve özgürleştirici bir çerçevede ele alınacağı öngörülebilir. Özellikle genç yönetmenlerin ve kadın sinemacıların artan varlığı, ataerkil kalıpları kıran ve kadın deneyimlerini çok boyutlu bir şekilde yansıtan anlatıların yaygınlaşmasını sağlayacaktır. Son yıllarda, bağımsız film festivallerinde ve dijital platformlarda kadın odaklı hikâyelerin öne çıkması, bu dönüşümün somut işaretleridir. Feminist teorinin sinema pratiğine daha fazla entegre edilmesi, yalnızca içerikte değil, yapım süreçlerinde de kadınların güçlenmesini sağlayacaktır. Kadın yönetmen, senarist ve yapımcıların sayısının artması, erkek egemen sektör dinamiklerini değiştirerek, daha eşitlikçi bir sinema dili oluşturulmasına katkı sunacaktır.

Sonuç olarak, Türk sineması, kadın imgesini tarihsel kalıplardan kurtarmak ve gerçekçi temsillerle buluşturmak için önemli adımlar atmaktadır.

Gelecekte, dijital dönüşümün sunduğu olanaklar ve feminist hareketin sinemaya etkisiyle, kadınların özne olarak yer aldığı, çok sesli ve çeşitli anlatıların hâkim olacağı bir sinema dili gelişebilir. Bu dönüşüm, yalnızca sanatsal bir ilerleme değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyet eşitliği mücadelesinin de bir yansıması olacaktır.

Extended Abstract

This study aims to analyze the historical transformation of the female image in Turkish cinema in light of feminist film criticism and gender theory. Based on the assumption that cinema is a critical cultural tool in the construction and reproduction of gender roles, it argues that representations of women are shaped by a male-dominated gaze and that these representations reinforce patriarchal norms.

This study also adopts a qualitative research design to examine the transformation of the image of women in Turkish cinema. The primary method is a comparative historical analysis, using feminist film criticism and gender theories (Mulvey, Butler, Hooks) as a framework. The study focuses on two periods: Yeşilçam, where stereotypes in the representation of women are prominent, and New Turkish Cinema, where these stereotypes began to break down. Two films from each period, Gelin, Selvi Boylum Al Yazmalım, Bizi Hatırla, and Kader, were selected through a purposive sampling method and subjected to case studies. These films were examined in depth using narrative, visual, and contextual (intersectional) analysis to uncover the subjectivity of female characters, their relationship with patriarchal structures, and how the “male gaze” is constructed through film techniques. The ultimate goal is to reveal the ideological structures underlying women’s representations and how gender inequality is reproduced or challenged through cinema.

Yeşilçam Period: Traditional Stereotypes and Binary Representations

Yeşilçam cinema confined images of women within the dichotomy of “good woman” and “bad woman.” The “good woman” was represented as innocent, self-sacrificing, devoted to her family, and subservient to male authority, while the “bad woman” was presented as sexually liberated, independent, and a threat to the patriarchal order. This dichotomy aligns with Laura Mulvey’s concept of the “male gaze,” where the female body was transformed into an object of desire for the

male viewer. Women's efforts to liberate themselves in the public sphere were often confined to themes of punishment or intimidation, thus serving to reproduce patriarchal ideology.

New Turkish Cinema: Critical Transformation and Complex Portraits

After 1980, under the influence of neoliberal policies and the feminist movement, a partial transformation began in the representation of women. From the 1990s onward, with New Turkish Cinema, female characters were portrayed in a more complex and realistic manner. During this period, women appeared in portrayals shaped around themes such as the crisis of belonging, the struggle for economic independence, patriarchal violence, and collective memory. However, the influence of masculine narratives was not completely broken; female characters' strivings for liberation were hindered by social control mechanisms.

Comparative Analysis of Film Analyses

This study conducted a comparative analysis of four films:

1. Gelin (1973) – Ömer Lütfi Akad: Examines the intersection of gender, class, and patriarchal structures through the story of Meryem, a rural-urban migrant. Meryem is caught between traditional roles and the new norms imposed by urban life. The film highlights the female body becoming an object of the male gaze and the double burden of the pursuit of economic independence.

2. Selvi Boylum Al Yazmalım (1977) – Atıf Yılmaz: The Asian character draws a strong, autonomous and strong-willed portrait, breaking away from Yeşilçam's traditional female representations. However, it cannot be fully liberated due to patriarchal violence and economic dependence. The film points out the importance of women's solidarity and economic freedom.

3. Bizi Hatırla (2018) – Çağan Irmak: It deals with the themes of honor, sexual violence and social oppression through an intergenerational women's story. Zeynep is represented as a subject of resistance who breaks the silence and confronts the past. The film embodies the principle of feminist theory that "the personal is political."

4. Kader (2006) – Zeki Demirkubuz: In an existential narrative, it examines patriarchal violence,

economic dependence and social fatalistic mentality through the character of Uğur. However, the marginalization of female subjectivity and the dominance of the male gaze limit the film's potential to present a feminist counter-narrative.

Conclusion and Future Perspective

The image of women in Turkish cinema has evolved parallel to social changes. While the Yeşilçam era confined women to traditional roles, New Turkish Cinema offered more complex and critical representations. However, the influence of patriarchal structures in cinema persists, and women's struggle to become subjects faces various obstacles. Feminist film criticism demonstrates the transformative power of cinema by questioning these representations. The increase in the number of female directors, screenwriters, and producers, the strengthening of gender-focused narratives, and the opportunities offered by digital platforms will contribute to a more equitable and diverse representation of women in Turkish cinema. This transformation will not only be an artistic advancement but also a part of the struggle for gender equality.

Kaynakça

Abisel, N. (1995). Türk Sineması Üzerine Yazılar. İstanbul: İmge Kitabevi.

Akbulut, H. (2008). Kadına Melodram Yakışır: Türk Melodram Filmlerinde Kadın İmgesi. İstanbul: Bağlam.

Arslan, S. (2005). Cinema in Turkey: A New Critical History. Oxford: Oxford University Press.

Arslanteppe, M. (2010). Sinemada feminist teori. 3. Uluslararası Bir Bilim Kategorisi Olarak Kadın: Edebiyat, Dil, Kültür ve Sanat Çalışmalarında Kadın Sempozyumu (s. 33-40). Konya: Selçuk Üniversitesi Yayınları - Aybil Yayınları.

Brown, W. (1995). States of Injury: Power and Freedom in Late Modernity. Princeton: Princeton University Press.

Butler, J. (1990). Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. New York: Routledge.

Bülbül, H. (2014). Sinemada Kötü Kadın Kimliği. H. Kuruoğlu, ve B. Aydın içinde, Toplumsal Cinsiyet ve Medya Temsilleri (s. 238-251). Ankara: Detay Yayıncılık.

Dönmez-Colin, G. (2008). Turkish Cinema: Identity, Distance and Belonging. London: Reaktion Books.

Fraser, N. (2013). *Fortunes of Feminism: From State-Managed Capitalism to Neoliberal Crisis*. London: Verso Books.

Hooks, B. (2000). *Feminism is for Everybody: Passionate Politics*. Cambridge: South End Press.

Kırel, S. ve Duyal, A. Ç. (2014), *Sinemada Kadının Varlığı ve Temsili Üzerine*. Ş. A. Çelik (Ed.) *Sinemada Bir Asır içinde* (s. 287-297). Ankara: Orient Basım Yayın.

Mulvey, L. (1975). "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen*, 16(3), 6-18.

Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*. Ankara: İmge.

Özgüç, A. (1998). *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi*. İstanbul: Antrakt Yayınları.

Rich, A. (1976). *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. New York: W.W. Norton & Company.

Scognamillo, G. (2003). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Suner, A. (2015). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. Metis Yayınları.

Tasker, Y. (1998). *Working Girls: Gender and Sexuality in Popular Cinema*. London: Routledge.

Thornham, S. (1999). *Feminist Film Theory: A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Yerlikaya, B. (2020). *Türk Sinemasında Kadın Temsillerinin Evrimi*. *Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 19(3), 1286-1303.