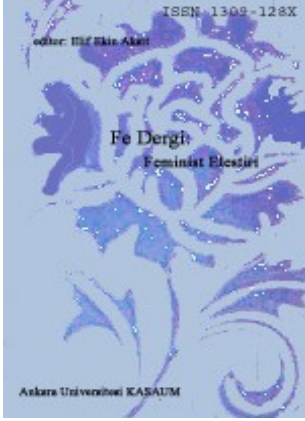


Yayınlayan: Ankara Üniversitesi KASAUM
Adres: Kadın Sorunları Araştırma ve Uygulama Merkezi, Cebeci 06590 Ankara



Fe Dergi: Feminist Eleştiri Cilt 6, Sayı 1
Erişim bilgileri, makale sunumu ve ayrıntılar için:
<http://cins.ankara.edu.tr/>

Sinemada Kamusal/Özel Alan Ayrımı Örneği: Demir Leydi

Duygu Çayırıcıoğlu

Çevrimiçi yayına başlama tarihi: 1 Haziran 2014

Bu makaleyi alıntılanmak için: Duygu Çayırıcıoğlu, “Sinemada Kamusal/Özel Alan Ayrımı Örneği: Demir Leydi,” *Fe Dergi* 6, no. 1 (2014), 68-77.

URL: http://cins.ankara.edu.tr/11_6.pdf

Bu eser akademik faaliyetlerde ve referans verilerek kullanılabilir. Hiçbir şekilde izin alınmaksızın çoğaltılamaz.

Sinemada Kamusal/Özel Alan Ayrımı Örneği:Demir Leydi Duygu Çayırçioğlu*

Bu çalışmanın amacı Demir Leydi (The Iron Lady, Phyllida Lloyd, 2011) filmi üzerinden mekan ve cinsiyet ilişkisini ele almaktır. Kamusal ve özel alan kavramları ile birlikte erillik-dişilik, etkin-edilgen, mantıklı-duygusal gibi karşıtlıklarla sınırlandırarak filmin analizi yapılmaya çalışılacaktır. Aynı zamanda filmin, anaakım sinema filmlerindeki kadın temsillerinden farklı bir örnek ve kalıplaşmış kadın stereotipine alternatif bir temsil biçimi oluşu da çalışmada yapılacak olan değerlendirmenin bir parçasını oluşturacaktır.

Anahtar Kelimeler: kamusal alan, özel alan, mekan, cinsiyet, sinemada kadın temsilleri, Demir Leydi.

The Public/Private Sphere Distinction in Cinema: The Iron Lady

This study aims to addressing relationship between space and gender at The Iron Lady (Phyllida Lloyd, 2011) movie. This film will be analysed with concepts of public and private sphere in conjunction with contrasts such as masculinity-femininity, active-passive, logical-sentimental. At the same time, the female character in The Iron Lady, as an example of an alternative to mainstream cinema stereotyped roles will be discussed.

Keywords: public sphere, private sphere, space, gender, representations of women in cinema, The Iron Lady.

Giriş

Çalışmada, bir kadın yönetmen ve kadın senarist işbirliğinden çıkmış, kadın merkezli bir film olan *Demir Leydi* (*The Iron Lady*, Phyllida Lloyd, 2011), kamusal/özel alan kavramları çerçevesinde analiz edilecektir. Mekanın ve cinsiyetin ilişkilendirilmesinin filmde nasıl yer aldığına odaklanılacaktır.

Filmin analizinde erillik-dişilik, etkin-edilgen, mantıklı-duygusal gibi karşıtlıklardan yararlanılacaktır. Ana karakterin sergilenişinde; mekan kullanımıyla, karakterin çerçevesiyle, ses kuşağında kullanılan müzik ve efektlerle, kostüm ve makyaj kullanımıyla, öznel ve nesnel kamera kullanımıyla, çekim açıları ve karakterlerin konumlandırılma tercihleriyle yaratılan anlamlar ele alınacaktır.

Film aynı zamanda, ana akım sinemadaki kadın temsillerinde farklı bir sunum örneği olarak da ele alınacaktır. Kadın yönetmen ve kadın senarist elinden çıkma bir film olması nedeniyle de ayrıca feminist film teorisi ve literatürü bağlamında da kısaca bir değerlendirmeye girişilecektir. Stereotipleşen kadın ve erkek rollerinin dışına çıkan –elbetteki burada tarihin en güçlü kadın siyasi figürlerinden birinin hikayesinin anlatılıyor oluşu en büyük etkidir- bir film olması itibarıyla de klasik anlatı sinemasındaki kadın ve erkek temsilleriyle karşılaştırmalı bir değerlendirmede bulunulacaktır.

Çalışmanın ilk kısmını kuramsal çerçeve, ikinci kısmını anaakıma dahil olan ve olmayan sinema filmi örneklerinde kadın ve erkek temsillerinin karşılaştırılması, üçüncü kısmını ise *Demir Leydi* (*The Iron Lady*, Phyllida Lloyd, 2011) filminin analizi oluşturacaktır.

Sinemada Kamusal ve Özel Alan Ayrımı

Ruken Öztürk, ortaçağ fermanlarında ‘publicus’un (kamusal) ‘hükmetme’ ile ilgili kullanıldığına değinir. Almanca’da ‘privat’ sözcüğüne 16. yüzyıl ortalarında rastlanır. ‘Privat’ yani ‘özel’, kamusal görevi olmayan, devlet aygıtının dışında olan anlamına gelir. Özel/kamusal hiyerarşik karşıtlığını, ilk çağlardan başlayarak kuran birçok düşünür bulunmaktadır. Bütün Yunan filozofları ‘polis’ yaşamına karşı çıkmış olsalar da özgürlüğün siyasal alanda yer aldığını, zorunluluğun da aslında, özel haneye özgü siyaset öncesi bir fenomen olduğunu; zorunluluğun özgür olmanın tek aracı olduğundan, zor ile şiddetin bu alanda haklılık taşıdığını kabul etmişlerdir.

*Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü Yüksek Lisans Mezunu

Bütün insanların, zorunluluğa tabi olmalarından dolayı başkalarına karşı şiddet uygulamaya hakları vardır. Şiddet kişinin kendisini özgür bir dünya uğruna yaşamın zorunluluğundan kurtarmak için giriştiği siyaset öncesi bir eylemdir. Ev içinde yaşam zorunluluklarına egemen olmak, polisin özgürlüğünün ön koşuludur.¹

Öztürk, bir etkinliğin özel mi yoksa kamusal alanda mı yerine getirildiğinin önemine de vurgu yapar. Çoğu toplumda ev içi ve ailesel dünya kadınların dünyasını, kamusal ve politik dünya erkeklerin dünyasını oluşturmaktadır. Sonuçta kamu alanı toplumsal ilişkilerin, değerlerin, savaşımın gerçekleştiği bir yaşam alanı iken, özel alan kişinin ailesi, yakın çevresi, özel işleri ve seçimleriyle tanımlanan alandır. Özel alanın cinsiyeti kadındır.²

Feministler 1960 ve 1970'lerde kadın ve erkek arasındaki rol dağılımı dengesizliğine karşı çıkarlar. Kadınlara bir yazgı gibi annelik ve ev işleri ayrılmıştı; yaşamlarını politikaya, işe, sanata ya da bilime adanmak isteyen kadınlar anormal sayılmıyordu. Erkekler de kamusal alandaki rolleri sayesinde baba, koca, evin reisi olarak karısı dahil ailenin üyeleri üzerinde otorite sahibidir. Kamusal alanda kadınlara uygun görülen iş türleri de onların ev içi işlerinin birer uzantısıdır. Bunlar sekreterlik, hemşirelik, çocuk bakıcılığı gibi mesleklerdir.³

Aynıyız ama eşit değil diyen liberal feministler, kamusal/özel ayrımında kamusala yerleşmek isterler. Kamusal alanda erkeklerle boy ölçüşebilmek için kadınısı özelliklerini gizlerler, bu özellikleri özel alana saklarlar.

Rosalind Delmar, kadınların, erkeklerin yaptığı her işi yapabileceğini belirtir. Aynı şekilde erkeklerin de kadınların yaptığı işleri yapabileceğini ekler.⁴

Özel ve kamusal alanı birbirinden kolayca ayıramayız, ayırsak bile onu cinsiyetlendirmemeliyiz. Özel alan düşünüldüğü gibi toplumsal yaşam için gereksiz ve önemsiz bir alan değildir, buradaki sorun onun hiyerarşik açıdan ikincil olarak konumlandırılmasıdır.⁵ Diğer yandan 1970'lerden sonra feminist literatürde ortaya çıkan özel/kamusal alan ayrımında bir sorun vardır. Özel alan pek çok feminist kuramcının sandığının aksine sadece ev içi alana eşit değildir. Ev içi alanda bile özel/kamusal alan karşıtlığını bulmak olasıdır. Evlerde mutfaklar kadınlara ayrılmış; televizyonun izlendiği, gazetenin okunduğu ve politik tartışmaların yapıldığı oturma odaları da erkekler için kamusal alan olarak kurulmuştur. Aynı oda içerisinde, kadınlar kendi aralarında duygusal ilişkilerini konuşurken erkekler spordan, iş yaşamından ve siyasetten söz edebilmektedirler.⁶

Cinsiyetçiliğin toplumumuza nüfus ettiği, tutumlarımızı etkilediği; geniş çapta cinsiyetçi bir kültürün ürünleriyiz. Egemen kültür televizyon, sinema, kitaplar ve müziği işgal etmiş durumda olan cinsiyetçi kalıpları yaymaktadır. Sanat ürünlerinde kadının sadece cinsel nesne olarak ya da sadece özel alana sahiplenmiş gibi gösterilmesinde bir sorun vardır. Kadını kamusal alanda, erkeği de özel alanda devindiren bir film gibi farklı temsiller bireyin yaşama farklı bir gözle bakmasını sağlar.⁷

Alison Butler, feminist bir mekan politikasının, kadınların sinemasında toplumsal cinsiyet teknolojileri ile yerel, ulusal ve uluslararası iktidar teknolojilerinin nasıl örtüştüğünü gözler önüne sermek üzere kadın kimliğini dinamik tarihsel durumların içine yerleştiren filmler tarafından dile getirilişine vurgu yapar. E. Ann Kaplan gibi feminist eleştirmenler, kadınlar açısından aidiyet duygusunun genellikle aileye ait olmakla ifade edildiğini açıklarlar. Kaplan, kadınların ev/yurt olarak devlet/ülke alanı içerisinde değil, bir yerel ilişkiler uzamı olan ev/yurt olarak ailelerinin alanında ikamet ettiklerini söyler.⁸

Serazer Pekeran, *Film Dilinde Mahrem* adlı kitabında ortak özellikleri kadın karakterleri ve bu karakterlerin film mekanıyla kurdukları ilişkileri merkeze alan filmleri inceler. Bu hikayelerdeki kadınlar kendilerine ait huzurlu bir evi olmayan; ya yaşanmaz bir evden nasıl çıkacağını bilemeyen ya da erkek egemen kamusal alanda bir köşeye sıkıştırılmış kişilerdir. Film mekanıyla kurduğu bağ kadına içinde bulunduğu alanda var olabilecek ve kendisine uygulanan baskılara direnebilecek bir yer açar. Pekeran'a göre bu filmlerde bağımsızlık uğruna rahatlarını bozmayı, evden çıkmayı ve yollara düşmeyi tercih eden kadınları izleriz. Anaakım medyadaki kadın için en ideal yer olarak sunulan huzurlu evlere ve sonsuza dek mutlu olacak ailelere rastlamayız. Doğru bir erkek ve ev arzusu yerini farklı isteklere bırakır. Kendine ideal bir yuva kuramayan ya da kurmak istemeyen kadının nerelerde hata yaptığına odaklanmak yerine ataerkil düzenin ondan ne istediğine ve neden bunları istediğine odaklanılır.⁹

Sinemadaki Kadın ve Erkek Temsillerine Genel Bir Bakış

Kadınlara ve erkeklere ait karakterlerin oluşturuluşu türden türe farklılık göstermektedir ve çeşitlenmektedir. Kahramanlık rolleriyle, erkeklere toplum içinde çok büyük anlamlar ve misyonlar yüklenmektedir. Tür filmlerinde dünyayı kurtaran, kadınları ve çocukları koruyan, kötülerini bulup cezalandıran erkeklere ait temsiller ataerkil toplumsal yapının gösterenleridir. Bu durum aynı ataerkil söylemle, kadınlara ait kültürel temsiller için

de geçerlidir. Tür filmlerindeki geleneksel anne, eş ya da fahişe stereotipleri ile kadınlar, ikincil statülerinin devamının sağlanmasında kullanılırlar.

Toplumsal arka plan film türlerini, konularını etkiler ve seyirciye istediğini verir. Tür filmleri, ideolojinin en etkin araçlarından birisidir.

Michael Ryan ve Douglas Kellner'a göre, yetmişli yılların Amerikan kültüründe beyaz orta sınıfa ait bir kurtarıcı liderlik özlemi kendisini göstermektedir. Yetmişli yılların sonlarında sahneye çıkan güçlü kahraman imgeleri açıkça bu özlemi karşılamaya yöneliktir.¹⁰ Toplumun içinde bulunduğu kaostan kurtulmak için bir siyasi lider beklentisine girildiği dönemlerde kurtarıcı erkek kahraman imgeleri artış göstermiştir. Bu filmler daha geleneksel değerlere geri dönerek, toplumsal sorunlarını güçlü erkek liderliği ile çözmeye çalışan kriz halindeki toplumlara sergilemektedir. Bu kahramanlar Amerika'yı işgalden kurtarır, topluma yöneltilen tehditleri bertaraf ederler. Eastwood, Norris ve Stallone filmleri bunun en büyük örnekleridir.¹¹ Yine Ryan ve Kellner kadınların konumları için şunları söylemektedirler:

Kültürel temsillerde kadınlar bağımlı uyruklar olarak inşa ediliyordu. Yetmişlerde feminist eleştirmenler sinemasal temsillerin kadını duygusal, eve bağlı ve bağımlı konumlandığını dile getiriyordu. Bunun yanı sıra feminist film teorileri sinemanın özü itibarıyla dikizci ve gözetlemeci olduğunu ileri sürüyordu; Hollywood geleneği kadını erkek arzularının nesnesi olarak konumlamaktaydı. Erkekler tarafından üretilen klişeler kadını dünyayı rasyonel olarak kavramaktan aciz gösteriyordu; bu, psikolojik olgunlaşmamışlığa işaret eden imgelerle canlandırılan bir eksiklik, nesnelere ayıramamak ya da dış dünyayla nesnel bir bağ kuramamak biçiminde ortaya çıkan bir yeteneksizlikti. Aile içi melodramın bulanık duygusal dünyasının geleneksel olarak kadına ait olması gibi, deli kaçık komedilerin saçma, melez dünyası da, noir filmlerinin aşırı derecede farklılaşmamış hayalet dünyası da kadındır.¹²

Tür filmlerinde, başrolde ağırlıklı olarak erkekler vardır. Bazen başrolü kadınlarla paylaşırlar; ancak, burada kadın stereotipi bellidir: Erkeğin himayesinde, korunan, edilgen ve güçsüzdür. Filmlerin konularında, kadın ve ona yüklenen değer hemen hemen bütünüyle, onun fiziksel çekiciliği ve erkek karakterlerle birlikte oynadığı rollerde, erkeklerle bir şeyleri paylaşması üzerinde dönüp durmaktadır.¹³

Robin Wood'a göre, klasik Hollywood sinemasının somutlaştırdığı toplumsal değerler mantıksal olarak ideal erkek (güçlü, serüvenci, etkin, engel olunamaz macera adamı) ve ideal kadın (eş ve anne, mükemmel arkadaş, tamamen güvenilir biri, ailenin ve yuvanın dayanağı) olmak üzere iki ideal karakter yaratmaktadır. Ancak bu iki karakterin gölgeleri de vardır: Güvenilir ama anlayışsız, değişmez bir düzen sahibi koca ve baba karakteri; serüvenci, kumarbaz, büyüleyici ama tehlikeli, erkek karaktere ihanet etmesi kuvvetli olan erotik bir kadın karakteri.¹⁴

Gül Yaşartürk'e göre filmlerde kadın ve erkek imgelerini incelerken "geleneksel filmlerde" temsil ve "sanat filmlerinde" sunum biçiminde iki yola başvurmak da mümkündür. Geleneksel filmlerde erkekler eylemleriyle kadınlar da onlarla olan ilişkileriyle tanımlanırlar. Kadınlar eril düşlemin, korkunun ve imgelemin ürünüdürler. Edilgen ve yardıma muhtaç olarak sunulmaktadırlar. Sanat filmlerinde de görünüş aldatıcı olabilmektedir. Örneğin Godard çoğunlukla kadını eylem dünyasının dışında betimler. *Her şey Yolunda (Tout Va Bien, 1972)* filmi dışında diğer tüm filmlerinde kadının ekonomik-toplumsal rolünü üstlenmiş olarak sunulmadığını, sanki kadının yalnızca cinselliği ile ilgi çekebildiğini söylemek mümkündür. Diğer yandan Yaşartürk, François Truffaut'nun *Jules ve Jim (Jules et Jim, 1962)* adlı filminden eğitilmiş bir kişi olmasına rağmen hayattaki tüm işlevinin Jules ve Jim arasında gidip gelmekle sınırlı olan ve bir mesleğe sahip olmayan Catharine'i de örnek olarak gösterir.¹⁵

Öte yandan, hem sanat sineması içerisinde hem de Hollywood filmlerinde alışlagelen kadın stereotiplerini tersine çeviren, kadını pasif konumlandırmaktan çıkaran eyleyen figürler olarak sergileyen örnekler, özellikle son yıllarla birlikte, artmıştır.

Laura Mulvey'in çığır açan makalesi *Görsel Haz ve Anlatı Sineması (1975)* bu kalıp temsilleri ve sinemadaki eril bakışı ters yüz eder. Makale, sinemadaki eril bakışın farkındalığını yaratması ve bu farkındalık ile birlikte alternatif temsil biçimlerinin oluşturulmasında önemli bir rol oynamıştır. Anneke Smelik, Mulvey'in, feminist film teorisinin ortaya atıldığı ilk yıllarda kadınların patriyarkal sinemadan tamamen kurtulmalarını salık verdiğini belirtir. Böylece, artık Hollywood sinemasının baskıcı düzenine hizmet etmekten başka bir işe yaramayan hoşnutluk, haz ve imtiyaz alaşağı edilebilir.¹⁶

Jane Campion'ın 1993 yapımı *Piyano (The Piano)*, Marleen Gorris'in *Antonia'nın Yazgısı (Antonia, 1995)* ve Sandra Goldbacher'e ait 1998 yapımı *Mürebbiye (The Governess)* adlı filmler bu bilinçliliğin

yansıtıldığı, feminist sinema örnekleri içerisinde gösterilebilecek en önemli sanat filmi örnekleri arasında yer almaktadırlar. Hepsi de kadın yönetmenlerin elinden kadın bakışıyla ele alınmış ve sergilenmiş örneklerdir.

1980'lerin sonlarıyla birlikte Hollywood'da da özellikle tür filmlerinde kadına verilen rollerde ciddi değişiklikler olduğu görülmektedir. Bu az sayıdaki örnekler arasında James Cameron'ın yönettiği 1984 yapımı *Terminator: The Judgement Day* ve 1986 yapımı *Aliens* filmlerinde yaratılan kadın kahramanlar en önemlilerindedir. *Aliens*'de Sigourney Weaver tarafından canlandırılan Ellen Ripley ve *Terminator: The Judgement Day*'de Linda Hamilton tarafından canlandırılan Sarah Connor karakterine fiziksel ve anlatsal eyleyenliğin verildiği görülmektedir. Bu iki karakter de daha sonra feminist tartışmalara konu olacaklardır. Ayrıca hem Ellen Ripley hem de Sarah Connor bilim kurgu ve aksiyon sineması tarihinde çok konuşulan iki ikonik figür haline geleceklerdir.

İlerleyen yıllarda başka filmlerle bu örnekler yenileri eklenmiştir. 1999 tarihli, Wachovski kardeşlerin çektiği, *The Matrix* filminde Carrie Anne Moss tarafından canlandırılan Trinity karakteri ve 2003 yılında çekilen bir Quentin Tarantino filmi olan *Kill Bill: Vol 1*'de ve 2004'te çektiği *Kill Bill: Vol 2*'de Uma Thurman'ın canlandığı *The Bride* sinemada göreceğimiz en güçlü kadınlara gösterilecek diğer örneklerdendir.

Cinsiyet ve Irk Tahayyülü adlı makalesinde Yvonne Tasker'in belirttiğine göre, temel düzeyde aksiyon kadını popüler sinemanın pasiflik, histeri, canavar annelik veya cinsel tehdit gibi rutin kadın temsillerini alt üst etmektedir.¹⁷ Eleştirmenlerin onu en iyi anlamlandırmanın nasıl olacağı konusunda fikir birliğine varamamalarına rağmen, sinemaya/televizyona özgü aksiyon kadın kahramanı 90'ların ortalarına kadar kadının eyleyenliğini şekillendiren ikonik bir figür olarak kendini kabul ettirmiştir.¹⁸

1991 tarihli *Thelma ve Louise* (*Thelma and Louise*, Ridley Scott) adlı yapım da kadın dayanışmasını ön plana çıkaran ve ana karakterleri olan iki kadını eyleyen konumda sergileyen bir film olarak kalıplaşmış temsilleri ters yüz eden en önemli örneklerin başını çekmektedir.

Demir Leydi' de Kamusal/Özel Alan Ayrımı

Demir Leydi (*The Iron Lady*, Phyllida Lloyd, 2011), İngiltere'de başbakan olarak en uzun süre hizmet veren Margaret Thatcher'ın hayat hikayesinden yola çıkmaktadır. Film artık yaşlanmış olan ve hastalığı yüzünden inzivaya çekilmiş Thatcher'ın yaşadığı git geller ile siyaset sahnesine ilk çıktığı yıllardan 11 yıllık İngiltere başbakanlığı dönemine ve bu görevi bırakışına dek uzanan bir zaman diliminde yaşadıklarını hatırlayışına odaklanmaktadır. Başbakanlığı günleri, siyasete ilgi duymaya başladığı gençlik dönemi, eşiyle tanışması ve evlenmesi, görevi bırakma sürecine geldiği dönem, ilerleyen yaşıyla birlikte ortaya çıkan alzheimer hastalığının bir etkisi olarak ölen eşinin hayalini görerek onunla konuştuğu anlardan oluşan bir tablo çıkmaktadır.

1973 Petrol Krizi sonrası dünya genelinde yaşanan ekonomik buhran döneminde İngiltere'de yeni sağ yükselişe geçer ve büyük halk kitleleri desteğiyle muhafazakar sağ parti Thatcher liderliğinde 1979 yılında iktidara gelir. Devletin artık ekonominin temel aktörü olmadığı, özelleştirmelerin arttığı, devletin elini pek çok alandan çektiği yeni bir döneme girilir. Devam eden yıllarda hem IRA meselesinde hem de Falklands Savaşı'nda alınan ciddi kararlar ve göçmen politikasındaki sert tutumlar Thatcher liderliğindeki hükümet döneminden akıllarda kalan en önemli olaylardandır.

Stuart Hall, *Policing The Crisis*¹⁹ adlı çalışmasında Thatcher dönemi İngiltere'sinde yaşananlara ışık tutar. Althusserci anlamda devletin ideolojik ve baskı aygıtlarının rolünün ağırlığına vurgu yapar. Diğer yandan Gramsci'nin *hegemonya* kavramı ile hükümetin uyguladığı baskıcı politikalara rağmen halkın güçlü desteğinin arka planına değinir. Bir unsurun hegemonik olduğunu söylememiz o unsurun o dönemde egemen, hakim olduğu anlamına gelir. Ancak bu hakimiyet toplumun geniş kesimlerince kabul edilmiş, rızaya dayalı olmak durumundadır. Hegemonyanın sağlayıcılarının başında da kuşkusuz liderlik ve iyi örgütlenme gibi özellikler gelmektedir.

Muhafazakar Parti dönemi İngiltere'sinde Althusserci anlamda devletin ideolojik aygıtlarından biri olan medyanın etkinliği de çok önemlidir. Artık medyanın dili iktidarın diline dönüşmüştür. Yeni sağın hegemonik iktidarından sonra artık haberler olgusal gerçeklik, bir tespit, bir anonim olarak ortaya çıkmaya başlamıştır. Başbakanın veya partinin önde gelen isimlerinin sözleri tırnak içerisinde verilmemektedir. Medya da tıpkı iktidar gibi birincil tanımlayıcı konumuna gelmiştir.

Thatcher hükümeti popülist otoriter olarak adlandırılır. Baskıcı (otoriteryanizm) politikalar tek başına olsaydı yeni sağ bu kadar yükselemezdi. Dolayısıyla popülist tavırdan destek alınmıştır. Falklands Savaşı da bu popülizmin arkasında yatmaktadır. Bu savaştan alınan galibiyet ile Thatcher hükümeti iyice güç kazanır ve hegemonyası tam bir hal alır.

Kısaca Thatcher dönemi İngiltere'sine değindikten sonra filme geri dönecek olursak: Filmdeki kamusal ve özel alan ayrımı ağırlıklı olarak Margaret Thatcher'ın evi ve parlamento binası üzerinden kurulmaktadır. Özellikle filmin en uzun kısımlarından biri olan genç anne Margaret'ın evini, çocuklarını kararlı bir şekilde arabasına binip geride bıraktığı ve İngiltere parlamentosuna adım adım ilerlediği, hararetli tartışmaların yaşandığı oturumlarla devam eden parlamento bölümüne gelindiği sekansı bu ayrımı fazlasıyla görünür kılmaktadır. Elinde mutfaka ait gereçler bulunan Margaret bir sonraki sahnede takım elbisesiyle otomobiline binerken görülür. Devamında çocuklarının “anne lütfen gitme!” yakarışları içerisinde oradan uzaklaştığı sahne gelir. Otomobiliyle parlamento binasına ilerlediği süre boyunca çocuklarını hatırlatan eşyalardan kurtulur, kadınsı yönlerini ön plana çıkaracak olan dişine bulaşmış rujunu temizler. Margaret, parlamento binası kapısından içeri girerken yönetmen, seyirciye onun bakış açısından görme imkanı tanımak için, öznel kamera kullanımını tercih etmiştir. İlk olarak önemli erkek politik figürleri temsil eden heykellerle karşılaşırız. Bu heykellere yapılan alt açı çekimlerle ve kamera devinimleriyle olduklarından çok daha heybetli bir görünüme kazandırılmıştır. Aynı şekilde binanın mimari yapısı da benzeri çekimlerle daha kudretli bir görünüme kavuşturulmuştur. Topuklu ayakkabılarıyla Margaret koridorlarda ilerlerken -yine öznel çekimle- hepsi erkek olan, takım elbiseli ve gözlüklü politikacıların tuhaf ve yadırgayan bakışlarına tanık oluruz. Aynı çekimle devam edilir ve Margaret'ın eli tek tek kapalı kapıları açar. İçerisi tıklım tıklım erkek üyelerle dolu olan ilk açtığı kapıdan geri çevrilir. İkinci kapıyı açtığına pisuvarların başındaki erkekleri görürüz. En son açtığı ve üzerinde “kadın üyeler” yazan kapının ardında da bomboş ve sadece bir koltukla ütü masasının yer aldığı bir oda görürüz. Devamında gelen sahnede Muhafazakar Parti üyesi ve kampanya yöneticisi Airey Neave tarafından “umarhaneye hoşgeldiniz!” sözleriyle karşılanışına tanık oluruz. Bu noktada, yönetmenin tercihince biraz groteskleştirilmiş bir sahneye geçilir. İşçi partisi ve muhafazakar parti karşılıklı olarak atışmaktadırlar. Thatcher etrafını saran yüzlerce erkek arasındaki tek kadındır. Ayağa kalkıp konuşmaya başladığında erkeklerin sesini bastırmaya çalışır. İşçi Partisi millet vekillerinden birisi Thatcher'ın konuşmasından hemen sonra ayağa kalkar ve ilk söylediği şey “bence saygıdeğer hanımefendinin sesi çok cırtlak çıkıyor” olur. Bu sözler üzerine muhafazakar parti üyeleri de dahil tüm salon gülmeye başlar.

Filmde; 1973 petrol krizi ve devamında gelen ekonomik kriz, IRA meselesi, Falklands Adaları ve göçmenlik krizi gibi çok önemli olayların yaşandığı böylece karmaşık bir tablonun olduğu bir dönemde İngiltere Başbakanı olan Thatcher'ın gençlik yıllarında ileride onu siyasete ilgili, idealist biri yapacak; onu karizmatik bir lider olarak siyaset sahnesine çıkaracak dinamiklere de yer verilir. Daha çok babasıyla vakit geçirmesi en önemli faktör olarak görülebilir. Babasına bakkalında yardımcı olması, onu Grantham başkanı olarak yaptığı siyasi nutuklarda tamamen erkeklerle dolu salonlarda can kulağıyla dinlemesi ve onun genç Margaret'a her daim “sürüye uyma, kendi yolunu çiz!” direktifleri ilerideki eril fikirlerinin ve sert mizacının belirleyeni olacaktır.

Margaret'ın aldığı Oxford derecesi ve kadın arkadaşlarıyla birlikte şık bir şekilde giyinip sinemaya gitmek gibi sosyal faaliyetlere katılmadığını gösteren sahne, onun mantıkla özdeşleştirildiğinin yansıtıldığı önemli kısımlardır.

Karakterin filmde birkaç kez otomobiliyle yollarda görüntülenişi, özel alanla değil de dışarıyla, kamusal alanla özdeşleşmesini besleyen unsurlardan birisidir. Kızına da araba sürmeyi öğretir. Ona direksiyon başına oturduğunda cesur olması gerektiğini belirtir.

Filmde ev içi emeğin ne kadar değersiz görüldüğü ve ev ekonomisini idare etmenin aslında, ülke ekonomisi idaresi ile fazlasıyla bağlantılı şeyler olduğunun görülmediği bir sekans yer alır. Genç Margaret, siyasetle ve ekonomiyle ilgili konuşmaların yapıldığı bir yemek masasında bu konuşmalara katılan tek kadındır. Ancak, erkeklerin Margaret'ın ağzından çıkan her söze küçümseyen bakışlarla karşı çıkışı mekandaki eril hakimiyeti hissettirmektedir. Bir süre sonra kadınların dışarı çıkması istenir böylece mekânın cinsiyeti tamamen ‘erkek’ olur. Tıpkı Ruken Öztürk'ün *Jules ve Jim* (*Jules et Jim*, François Truffaut, 1962) bağlamında dikkat çektiği üzere: Filmde erkek karakterlerin kamusal alandaki entelektüel tartışmalarına sürekli vurgu yapılır. Ancak, kadınlar bu tartışmalara katılmalarına rağmen bir biçimde dışarıda kalırlar ve ayak uyduramazlar.²⁰ *Demir Leydi*'de de benzeri bir durum söz konusudur. Fakat, Margaret'ın bu tartışmaların dışında kalmayacağını sinyalleri kendisine yönelik her küçümseyici ve dışlayıcı söze cevap verip altta kalmamasıyla hissettirilmektedir. Tarihsel açıdan da özel alan hep kamusal alanın arka planında kalmıştır. Özel alanın uzantıları olan “ev idaresi” gibi tabirler de yoğun zihinsel bir gayreti gerektirmediği için küçümsenmiştir.

Kültürel feministler kadınların sezgilerinin daha hızlı ve doğru olduğunu öne sürerler. Genellikle kadınların, tüm bunları şaşmaz bir muhakeme ile kavrayıp tasvir ettikleri görülmektedir. Başka bir ifadeyle, kadınların, insanlar ve tüm hayat biçimleri arasındaki kolayca fark edilmeyen bağlantıları anlamakta akılcılığın

ötesine giden sezgisel bir algılamalarının olduğu ve bugün kadınların bakışlarının bütüncül olduğu söylenebilmektedir. Fakat, erkekler bu kolayca fark edilmeyen bağları göremedikleri için, kadınların algılamalarıyla alay etmekte ve bunların doğruluklarını kabul etmemektedirler.²¹

Filmin ilk yarısından sonra Thatcher'ın Falklands Adaları krizindeki sert tutumu ve kararlılığı sonucu savaşa girişine odaklanılır. Savaşın galip çıkan taraf İngiltere olur. Ancak, bu galibiyetin gerisinde 250'den fazla İngiliz ve yaklaşık 700 kadar da Arjantinli asker hayatını kaybeder. Thatcher'ın şehit ailelerine yazdığı mektupta bir anne olarak onların yaşadığı üzüntüyü en iyi kendisinin anlayacağını belirtirken; aslında, ne kadar da eril bir karar aldığına altı çizilir. Eril bir alanda "erkek aklı"yla ve onların enstrümanlarıyla (silahlarla) bir çözüm üretmiştir. Bu kısım, filmdeki "duygusal kadın" görüşünü yıkan diğer önemli sahnelerden birisidir. Karakterimiz duygusallıkla değil mantıkla özdeşleştirilmiştir.

Karakter özellikle de zor kararlar aldığı sekanslarda yakın çekimle görüntülenir. Buradaki amaç; onun psikolojisini anlatabilmek, içinde bulunduğu zor durumu ve altına girdiği sorumlulukların ne kadar büyük olduğunu vurgulayabilmektir. Bu çekimler, seyirciye o duyguları geçirebilmek, onun bakış açısından içinde bulunduğu durumu, omuzlarında ne kadar büyük bir yük taşıdığını aktarabilmek ve onunla özdeşleşebilmek için yapılır.

Böylesi eril bir alanda Thatcher bir nevi varolma savaşı vermektedir. Gittikçe kadınsı özelliklerinden taviz vererek, artan bir şekilde erkekleşerek bunu sağlamaya çalışmaktadır. Hatta bazen söylemleri, ses tonu, el hareketleri ve jest/mimikleri ile erkeklerden bile daha sert ve "erkeksi" bir figüre dönüşmektedir. Filmde henüz eğitim bakanı olarak görev yaparken tamamen erkeklerden oluşan bir imaj grubu ile başbakanlığa giden yolda "muhafazakar bir ev hanımını andıran sesi ve görünümü" nünden başlayarak imaj değişikliklerine gidilir. Sesinin daha yüksek tonda ve otoriterlik yansıması için dersler aldırılırken, saçları daha "önemli" bir hale getirilir ve şapkaları çıkarttırılır.

Başbakan olmasıyla birlikte karaktere yapılan çekimlerde de ciddi değişiklikler olur. Genç Margaret ve Eğitim Bakanı Margaret'a daha çok üst açı çekimler yapılırken başbakan oluşuyla birlikte bunlar alt açı çekimlere dönüştürülür. Karakter artık etrafındaki insanlarla birlikte görüntülenirken çerçevenin tam ortasında yer almaya veya onlardan bir kaç adım önde konumlandırılmaya başlanır. Hitabetlerinde hep yüksek yerlerde konumlandırılır ve yan tarafında asılı olan İngiltere bayrağı ile çerçeve içine alınır.

Joseph Mascelli'ye göre, bir sahnedeki karakter –ya da üstün konumdaki karakter- eğer diğerlerinden bir parça ileride konumlandırılır ve alt açı ile filme alınırsa gruptan ayrı tutulmuş olmaktadır. Bu da arkasındaki oyunculara yukarıdan bakmasını sağlamaktadır. Bu basit hile oyuncuya ayrıcalık sağlamaktadır, o olayda üstün olmasına neden olmaktadır. Bazen dramatik sahnedeki ya da önemli bir konuşmadaki artışa denk düşecek biçimde sahne esnasında oyuncunun birkaç adım öne çıkması durumunda daha dramatik bir etki sağlanmaktadır.²²

Yönetmen Phyllida Lloyd'un filmde tercih ettiği ses kuşağı kullanımı da önemlidir. Anaakım sinemadaki erkeklere verilen kahramanlık rollerinin sunumu esnasında fonda yükselen müzik kullanımıyla karakterin konumuna ve konuşmasına ayrıca bir önem kazandırılmaktadır. Sahnenin dramatik etkisi daha da arttırılmaktadır. Seyirci karşısında erkek karakter daha da yüceltilmektedir. *Demir Leydi*'de bu etki kadın karakter ile gerçekleştirilir. Özellikle bu kullanım genç Margaret'ın geleceğe yönelik sıradan bir kadın olmama ideallerinden ve başbakan Margaret'ın ülkenin geleceğine dair hedeflerinden bahsettiği sekanslarda dikkat çekici boyuttadır. Karakterin konuşması hiddetlenirken fondaki müzik de onunla birlikte yükselir. Böylece karşımızda gittikçe yücelen bir Margaret izleriz.

Filmin başında Margaret, erkek arkadaşı Denis'in evlenme teklifine tereddütlü bir şekilde evet yanıtını verir. Bu tereddütün arkasında karakterin, kocasının kollarında sessiz sakin yaşayan veya mutfakta yalnız başına bulaşık yıkayan diğer kadınlar gibi olmak istememesi yatmaktadır. Hayatın yemek yapmanın ve çocuk yetiştirmenin de ötesinde bir anlamının olması gerektiğini, bir çay fincanı yıkarken ölmek istemediğini belirtmektedir. Ancak, yönetmenin filmin final sekansında yaşlı Margaret'a, mutfakta tek başınayken bir çay fincanını yıkamış olması başlangıçtaki Margaret ve Denis diyaloguna gönderme olarak okunabilir. Belki de bu final, kadının yine özel alana, mutfağa geri dönüşü ya da daha da ileri giderek -toplumsal bilinçaltında kabul edilen- ait olduğu yere dönüşü olarak okunmaya imkan tanıyacak şekilde ucu açık bırakılmıştır.

Özel alanın kadınsı ilkeyle temsil edilmesinin nedeni, yalnızca kadınların kamusal yaşama girmelerinin engellenmiş olması değil, daha çok modern aile ile ilişkilendirilen özelliklerin kadınlık kavramı ile anlaşılması ve bu özellikler baz alınarak bir kadınlık kavramının kurulmuş olmasıdır. Erkeklik ve kamusal alan ilişkilendirmesinde de sadece üretim, dağıtım ve yönetim dünyasına çoğunlukla erkeklerin egemen olması etkili

değildir; kadınlar bunlara sahip olsalar da kamusal yaşamın gerektirdiği kapasitenin yalnızca eril kapasite olarak anlaşılması ve kamusal yaşam tarafından oluşturulan kimliğin eril kimlik olması da etkilidir. Buna en iyi örnek dünyada çeşitli ülkelerde başa geçen kadın başbakanların, görevlerini "erkek kimliği" ile sürdürmeye zorlanmaları ya da kimliği zaten içselleştirmiş olmalarıdır.²³

Margaret Thatcher, inzivaya çekildiği evinde bazen hapisteymiş hissine kapılmaktadır. Hayatının ağırlıklı bir kesimini dışarıda, kamusal alanda geçiren; bir dönem İngiltere gibi büyük bir ülkenin aldığı hayati kararların arkasındaki bu gelmiş geçmiş en güçlü kadın politikacının dört duvar arasında kapalı kalması, pek tabii sıkıntılı bir durumdur. Yönetmen karakterin içinde bulunduğu hapsedilmişlik, sıkışmışlık hissini hızlı kamera devinimleriyle, ses efektleriyle desteklediği bazı sekanslarda vermeye çalışmıştır. Dışarıya olan özlemini de karakteri sık sık pencereden dışarı bakarken görüntüleyerek yansıtmıştır.

Laura Mulvey, çerçevelenmiş ve kısıtlanmış olarak yorumladığı evin erkeğe ait dış, katartik aksiyon, macera ve hareket mekanlarının karşısı olarak kurgulandığını iddia etmektedir. Bu mekanlarda yani evlerde hayat ürkütücü bir şekilde değişikliğe uğramadan aynı sürüp gitmektedir.²⁴

Filmdeki, evde düzenlenen bir yemek daveti sekansına değinmekte de fayda var. Thatcher ve kızı Carol yemek masasındaki davetlilerinin yanına giderlerken aralarında masada kimlerin olduğuna dair bir diyalog geçer. Carol tek tek isimleri sayar ve masadaki kadın konukların sayısının az olduğunu söyler. Thatcher bunun üzerine her zaman erkeklerle aynı ortamda olmayı tercih ettiğini belirtir. Bu sözler onun mekanlarla kurduğu ilişkilere, mekansal tercihlerine dair önemli ipuçları vermektedir. Devam eden bu sekans içerisinde araya paralel olarak gençliğinde de erkeklerle dolu ve kamusal alana ait konuların konuşulduğu bir masada sohbeteye dahil oluşu ve isteksizce o masayı terk ettiği sahneler eklenir. İsteksizce o odadan çıkıp sadece kadınlarla baş başa kaldığı odaya girerken erkeklerle aynı mekanda kalmayı yeğlediği görülebilmektedir.

Geriye dönüş, hatırlama sahnelerinin çoğunda Thatcher'ın evinin bazı köşelerinde duran objeler ve resimler önemli bir rol üstlenir. Örneğin bir sahnede asker bibloları onu Falkland Savaşı yıllarına götürür. Eşinin eşyalarının hâlâ yerinde durması da sık sık onu hatırlamasına ve onun hayali ile konuşmasına neden olur. Bu ve benzeri pek çok örnek aslında, onun yaşadığı mekanın tasarımının ve eşya kullanımının hâlâ önceki hayatında sıkışık kalmasında önemli rol oynadığı yönünde yorumlanabilir. Filmin, eve hapsolmuş yaşlı Margaretli sekansları, Thomas Elsaesser'in kısmen de olsa şu yorumunu akla getirmektedir: Kurbanlaştırılmış ve pasif olmaya zorlanmış kadınlar hakkındaki filmlerde en belirgin imge evde bekleyen, pencere önünde oturan, duygularını bağladığı nesnelere dünyasına hapsolmuş kadın karakterlerdir.²⁵

Thatcher kamusal alanda sahip olduğu otoriter tavırını özel alana da taşımaktadır. Eşi ona genellikle patron (lady boss) diye hitap etmektedir. Ancak, bir taraftan da evine ve çocuklarına pek vakit ayıramayışı, işleriyle çok meşgul oluşu evde çocukları ve özellikle de eşi tarafından tepkiyle karşılanmaktadır. Diğer yandan, kamusal alana da ev içindeki tavırlarını, annelik içgüdüleriyle, refleksleriyle sergilediği davranışları taşıyabilmektedir. Bir oda dolusu Muhafazakar Parti üyesi politikacıya tıpkı bir annenin çocuklarını azarladığı gibi çıkışması hem özel hem de kamusal alanı aynı anda idare etmeye çalışırken ikisi arasında gidip gelen kişiliğinin yansıması olarak görülebilmektedir.

Kitaplardaki, gazetelerdeki, televizyondaki ve sokaktaki söylem bilinçli ya da bilinçsiz olarak kadının ailede ve işyerinde geleneksel rolünü sürdürmesine yönelik bir dil kullanarak, statükocu, tutucu iletiler yayar. Bu iletiler erkeklerin beklentilerini şekillendirir. Birlikte oldukları kadının başarılı bir iş kadını, evinde iyi bir ev kadını, çocuklarına karşı iyi bir anne, kendisi için hep hazır bir eş olması beklenir. Böylece kadının kişiliği, birbiriyle uyumsuz kimliklerle sürekli parçalanır.²⁶

Sonuç

Film için Thatcher'ı yansıtamadığı, gerçekleri saptırdığı eleştirisi getirilebilir. Ancak, kadın vurgusunun ağırlık kazanması nedeniyle filme daha çok kamusal/özel alan kavramları, erillik-dişillik, duygusal-mantıklı gibi ikili karşıtlıklar, ve toplumsal cinsiyet rolleri açısından bakmak gerekmektedir. Hem yönetmenin hem de başrol oyuncusu Meryl Streep'in feminist kimliği de bu durumu pekiştirmektedir. Bu açıdan çalışma boyunca bu bağlamdan kopmamaya gayret edilmiştir. Diğer yandan filmin analizinde sinemada kadının temsiline odaklı çalışmalardan ve kuramlardan yararlanılmıştır.

Bir kadın yönetmen olarak Phyllida Lloyd'un kamerası, kamusal alanda varolabilmek için erkekleşen -belki de bunun ayarı konusunda ölçüyü kaçırmış- tarihin en güçlü kadın başbakanı olan Margaret Thatcher'a daha çok erkeklerle özdeşleştirilen kamusal alan ve kadına aitmiş gibi zihinlere yerleştirilen özel alan karşıtlığı

üzerinden bakmaktadır. Bunu, filmin biçimiyle ve kullandığı teknik detaylarla yarattığı anlamlar ile desteklemiştir.

Filmde ön plana çıkan ve final sekansı olması nedeniyle de akıllara kazınan, Margaret Thatcher'ın mutfakta tek başına fincan yıkadığı bölüm özel alanın cinsiyetinin kadın olduğu ve kadının eninde sonunda bu alana geri döndüğüne işaret eden bir okumaya imkan tanıyor mu sorusunu akla getirmektedir.

Sinemanın, özellikle Hollywood sinemasının ve televizyonun kadınlıkla ilgili kalıp yargıları oluşturmaya da güçlendirdiğini gösteren pek çok araştırma yapılmaktadır. Araştırmaların çoğunda gerek sinemada, gerek televizyonda kadının “eşit” olarak sunulmadığını, edilgen, bağımlı, “cinsel nesne” olarak sunulduğunu gösteren sonuçlara ulaşılmaktadır.²⁷ Ancak, Demir Leydi ve benzeri örnekler bunun tam tersi bir duruş sergilemektedir. Temsiller konusunda alternatiflere yenilerini eklemektedir.

Sinema, medya ve edebiyattaki temsillerin arkasında politik tercihler yer almaktadır. Eril bakışın, erkek egemen düzenin devam ettirilmesini engellemede ya da en azından bu durumun farkına varılıp irdelenmesinde kadın temsillerine ayrıca önem verilmesi gerekmektedir.



- ¹Ruken Öztürk, *Sinemada Kadın Olmak* (İstanbul: Alan, 2000), 61.
- ²Öztürk, *Sinemada Kadın Olmak*, 62.
- ³Öztürk, *Sinemada Kadın Olmak*, 65.
- ⁴Rosalind Delmar, "Engels'in 'Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni'ne Yeniden Bakış," *Kadın ve Eşitlik* ed. J. Mitchell (İstanbul: Kaynak, 1984), 153.
- ⁵Öztürk, *Sinemada Kadın Olmak*, 67.
- ⁶Öztürk, *Sinemada Kadın Olmak*, 67-68.
- ⁷Öztürk, *Sinemada Kadın Olmak*, 68-69.
- ⁸Alison Butler'dan aktaran. Nejat Ulusay, *Melez İmgeler: Sinema ve Ulusötesi Oluşumlar* (Ankara: Dost, 2008), 245.
- ⁹Pekerman, Serazer, *Film Dilinde Mahrem: Ulusötesi Sinemada Kadın ve Mekan Temsili* (İstanbul: Metis, 2012), 13.
- ¹⁰Michael Ryan ve Douglas Kellner, *Politik Kamera* (İstanbul: Ayrıntı, 2010), 338.
- ¹¹Ryan ve Kellner, *Politik Kamera*, 349.
- ¹²Ryan ve Kellner, *Politik Kamera*, 218-219.
- ¹³Sharon Smith, "Kadının Sinemadaki İmajı," 25. *Kare*, no. 6 (1994): 19.
- ¹⁴Robin Wood, *Hitchcock Sineması* (İstanbul: Kabcacı, 2004), 320-321.
- ¹⁵Gül Yaşartürk (2006), "Feminist Eleştiri ve Kadının Sunumu," *Sinemasal*. no. 14 (2006): 24-25.
- ¹⁶Anneke Smelik, *Feminist Sinema ve Film Teorisi: Ve Ayna Çatladı* (İstanbul: Agora, 2006), 1-2.
- ¹⁷Yvonne Tasker (2010), "Cinsiyet ve Irk Tahayyülü: Çağdaş Hollywood Aksiyon Sinemasında Kadınlar," *Hollywood'a Yeniden Bakmak* ed. Gürhan Topçu (Ankara: De Ki, 2010), 75.
- ¹⁸Tasker, "Cinsiyet ve Irk Tahayyülü," 77.
- ¹⁹Kitabın geneline yapılan bir atf. Stuart Hall, *Policing the Crisis* (Michigan: Holmes & Meier, 1978).
- ²⁰Yaşartürk, "Feminist Eleştiri ve Kadının Sunumu," 25.
- ²¹Josephine Donovan, *Feminist Teori*. (İstanbul: İletişim, 2010), 75.
- ²²Joseph Mascelli, *Sinemanın 5 Temel Ögesi*. (Ankara: İmge, 2002), 45.
- ²³Öztürk, *Sinemada Kadın Olmak*, 63.
- ²⁴Laura Mulvey'den aktaran. Pekerman, *Film Dilinde Mahrem*, 27.
- ²⁵Thomas Elsaesser'den aktaran. Pekerman, *Film Dilinde Mahrem*, 27.
- ²⁶Öztürk, *Sinemada Kadın Olmak*, 133.
- ²⁷Oğuz Onaran, "Televizyonda Gösterilen Yabancı Filmlerde Kadının Sunumu," *Televizyon, Kadın ve Şiddet* ed. Nur Betül Çelik (Ankara: KİV, 2000), 213.

Kaynakça

- Delmar, Rosalind. "Engels'in 'Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni'ne Yeniden Bakış," *Kadın ve Eşitlik* ed. J. Mitchell (İstanbul: Kaynak, 1984), 133-135.
- Donovan, Josephine. *Feminist Teori* (İstanbul: İletişim, 2010).
- Hall, Stuart. *Policing the Crisis* (Michigan: Holmes & Meier, 1978)
- Mascelli, Joseph. *Sinemanın 5 Temel Ögesi* (Ankara: İmge, 2002).
- Onaran, Oğuz. "Televizyonda Gösterilen Yabancı Filmlerde Kadının Sunumu," *Televizyon, Kadın ve Şiddet* ed. Nur Betül Çelik (Ankara: KİV, 2000), 213-247.
- Pekerman, Serazer. *Film Dilinde Mahrem: Ulusötesi Sinemada Kadın ve Mekan Temsili* (İstanbul: Metis, 2012).
- Öztürk, Ruken. *Sinemada Kadın Olmak* (İstanbul: Alan, 2000).
- Ryan, Michael ve Kellner, Douglas. *Politik Kamera* (İstanbul: Ayrıntı, 2010).
- Smelik, Anneke. *Feminist Sinema ve Film Teorisi: Ve Ayna Çatladı* (İstanbul: Agora, 2006).
- Smith, Sharon. "Kadının Sinemadaki İmajı," 25. *Kare*, no. 6 (1994): 19-24.
- Tasker, Yvonne. "Cinsiyet ve Irk Tahayyülü: Çağdaş Hollywood Aksiyon Sinemasında Kadınlar," *Hollywood'a Yeniden Bakmak* Ed. Gürhan Topçu (Ankara: De Ki, 2010), 174-188.

Ulusay, Nejat. *Melez İmgeler: Sinema ve Ulusötesi Oluşumlar* (Ankara: Dost, 2008).

Wood, Robin. *Hitchcock Sineması*. (İstanbul: Kabalcı, 2004).

Yaşartürk, Gül. "Feminist Eleştiri ve Kadının Sunumu," *Sinemasal*, no. 14 (2006): 17-30.