



**T.C. İSTANBUL TİCARET
ÜNİVERSİTESİ**

**DIŞ TİCARET ENSTİTÜSÜ
WORKING PAPER SERIES**

Tartışma Metinleri

WPS NO/ 143 / 2018-01

SON DÖNEM TÜRK SİNEMASI'NDA KADININ SEYRİ

Leylâ GÜRER*

* leygurur@gmail.com İstanbul Ticaret Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Öğrencisi

Özet

Çalışmada son dönem Türk Sineması'nda kadın bedeni üzerinden, geleneksel ataerkil toplumun kurduğu iktidar güçleri analiz edilecektir. Kadın bedeni, cinsiyet, namus, töre, kadınlık, erkeklik, modernlik, şiddet, cinsel istismar, ensest, aidiyet, yabancılaşma, gibi kavramları içeren filmler eşliğinde irdelenecektir. Sinema mevcut iktidar kavramlarını besliyor ya da eleştiriye açıyor mu? Geleneksel kadınlık ve modern kadınlık gibi tanımlamaların sinemadaki temsilleri iktidarı pekiştiriyor mu? Sinemada kadın bedeni görsel bir sunumdan öteye gidip, toplumda ki kadın sorunlarını temsil edebiliyor mu? Sinemada kadın dostluğundan bahsedilebilir mi? Bu sorular ışığında, merkezde Foucault'un beden/iktidar kuramsal çerçevesi olmak üzere kadın bedeninin, iktidar söylevleriyle olan bağı filmler üzerinden şekillendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Kimlik, iktidar, beden, kadın sinema

Abstract

In the study, the powers of authority established by the traditional patriarchal society will be analyzed through the female body in the recent Turkish cinema. It will be scrutinized through the films including concepts such as female body, gender, honor, custom, femininity, masculinity, modernity, violence, sexual abuse, incest, belonging and alienation. Does the cinema nourish or criticize the concepts of power? Do the representations of traditional femininity and modern femininity in the cinema reinforce the power? Does the depiction of female body in the cinema go beyond a visual presentation and represent the problems of women in the society? Is it possible to call the cinema women-friendly? In the light of these questions, the relation of female body and power discourse will be examined, based on the theoretical framework of Foucault's "body-power", through the films.

Key Words: Identity, power, body, woman, cinema,

Giriş

Sosyolojide bedenin ciddi olarak inceleme alanına girmesi 1980'li yılların başlarına denk gelir. Felsefede ruh-beden bağlamında incelenmiş olup yaygın olarak ruh beden hiyerarşik algısı ile çözümlenmeler yapılmıştır. İnsan bedeni, sosyal ve kültürel olarak inşa edilmesi ve biçimlendirilmesi nedeniyle benliklerin ve kimliklerin de ifade edildiği bir yapıdır. Sosyal yaşamda bedenin, toplum içinde varlığını sürdürmesinin şartı, kontrol edilmesi mecburi olan önemli bir güç merkezi olarak görülmüştür. Bedeni kontrol etmek ve iktidara tabi tutmak toplumsal yaşamın içinde benliklerin ve kimliklerin kontrolünü de beraberinde getirmiştir. Birey toplum tarafından ilk olarak bedensel özelliklerine göre tanımlanır. Cinsiyet bu tanımlamaların başında yer alır. İktidar kendi düzenini devam ettirmek için kadınlık ve erkeklik üzerinden güçlü söylemler üretir. Kadın olmanın, erkek olmanın değişmez bir tanımı yoktur. Kültürel bir kurgu ve inşadır. Cinsiyet ideolojileri bağlamında erkeklik ve kadınlık üretilir. Kadınlık özellikleri edilgen, zayıf, itaatkar, naif, incinen olarak belirlenirken; erkeklik özellikleri güçlü, akıllı, aktif, çatışmacı, rekabetçi, maceracı, kahraman, risk alan, şiddet uygulayan olarak belirlenir. Toplumsal cinsiyet algısı ve bilinci yapılandırırken, bilinç toplumun pratiğine uygun bedensel deneyimler olarak ortaya çıkar. İktidar hiyerarşik kategorikleştirmelerle bedenler üzerinde tahakkümünü genişletir. Foucault'nun "iktidar her yerdedir, direnişte" söyleminden anlaşıldığı üzere iktidarın olmadığı bir oluşumdan bahsedilemez. İktidar kendi sürekliliğini devam ettirmek için dirence hem yer açar hem de sınırlandırır. İktidar direnmeye karşı ürettiği söylemlerle süreklilik sağlar

Beden, üretimin olduğu kadar kültürün ve sanatında popüler nesnesi haline gelmiştir. Günümüzde yaygın sanat dalı olan sinema da hem ideolojinin üretilmesinde hem de eleştiriye açmasında etkin bir role sahiptir. Sinema çoğunlukla iktidar ideolojisini ve geleneksel eril toplum anlayışını, kadın bedeni üzerinden yeniden inşa sürecine tabi tutar. Bu nedenle sinemada temsil edilen kadın imgesinin toplumsal cinsiyet bağlamında konumu ele alındığında, iktidar yapılarında gelenekselliğin ve ataerkilliğin etkileri görülmektedir. Araştırmanın amacı, sinemaya beden sosyolojisi bağlamında yaklaşmak, imkânlarından yararlanmak, kadın bedeni üzerinden sinema sanatının ürünleri olan filmlerin değerlendirilmesini yapmaktır. Beden sosyolojisi ve sinema arasında ilişki kurulurken yaşamın bütünlüğü ele alınarak insan ve insana ait değerler bağlamı üzerinde durulacaktır. Film eleştirisi ve çözümlenmesinde dönemin mevcut politik ve sosyal ikliminin kadın bedeni üzerinden nasıl yansıdığı tahlil edilecektir. Sinemaya sosyolojik olarak bakmayı amaçlayan

çalışmada beden sosyolojisinin bakış açısıyla sınırlandırılmıştır. Michel Foucault'nun beden/iktidar kuramsal çerçevesi üzerinden, filmler içerik analiz tekniği ile tahlil edilecektir. Filmlerde karakterlerin sosyal statüsü, psikolojik durumları, birbirleriyle ilişkileri, beden iktidar arasındaki ilişki ve sinemada temsil edilme biçimleri üzerinde durulacaktır.

1. Türk Sinemas'ında 2000 Öncesi Kadın Temsillerine Genel Bir Bakış

Türk Sineması, başlangıcından günümüze kadar eril bir alan içinde gelişim gösterir. Kadın karakterlerin ikincil olarak, erkek üstünlüğünü destekleyen rollerde yer aldığı görülür. Hikâyede kadınların, erkek kahramanın merkezde olduğu, erkek üstünlüğünü destekleyici yan rollerle temsil edildiği görülür. İyi kadın-kötü kadın ayrımı çok keskindir. Aşk için her türlü fedakârlığı yapan, el değmemiş saf masum kadınlar iyiyi temsil ederken, erkeği baştan çıkararak, menfaatleri için hiçbir sınır tanımayan kadınlar kötüyü temsil etmektedir. İyi kadınlar genellikle ev içerisinde yer alırken kötü kadınlar kamusal alan içinde bulunurlar. İyi kadınlar giyimlerinde kendilerinden beklendiği gibi ölçülüdürler. Kötü kadınlar ise ağır makyaj yapan dekolte kıyafetler giyen kadınlardır. Cumhuriyetin ilanından önce Türk Sinemas'ında gayri Müslim kadınlar yer almıştır. Bu yıllarda kadın, cinselliğiyle göz önüne gelmiştir. Ahmet Fehim'in yönetmenliğini yaptığı Mürebbiye (1919) adlı filmde ilk vamp kadına yer verilmiştir. "Matmazel Anjel'in evdeki erkeklerin tümünü baştan çıkarmaya kalkışması ve sonunda uygunsuz girişimini ağzına yüzüne bulaştırıp bütün foyalarının meydana çıkmasını anlatan filmin, bu durumuyla, adeta işgal kuvvetlerine karşı gizli bir protesto havası taşımasından, Anadolu'da gösterilmesi, bu kuvvetlerin sansürü ile yasaklandı. Böylece "Mürebbiye" Türkiye'de ilk sansüre uğrayan film oldu" (Onaran, 1994, s. 15). Yusuf Ziya Ortaç'ın yönettiği Binnaz (1919) adlı filmde ilk göbek dansına yer verilmiştir. Muhsin Ertuğrul'un yönetmenliğini yaptığı Ateşten Gömlek (1923) adlı film Halide Edip Adıvar'ın romanından uyarlamadır. Bu filmde ilk defa Müslüman Türk kadınları rol almıştır. "Ertuğrul, Ateşten Gömlek'i çevirirken filmin ulusal konusundan cesaret alarak, başlıca kadın kahramanlar olan Ayşe ile Kezban'ı Türk oyuncuların canlandırması için uğraştı" (Özön, 2010, s. 89). Ayşe'yi Bedia Muvahhit, Kezban'ı Neyyire Neyir oynamıştır. Bu dönemin filmlerinde her türlü zorluğa katlanan fedakâr, cefakâr, aldatılan, acılar çeken kadınların temsiliyle iyi kadın- kötü kadın ikiliği derinleştirilmiştir. Kardeş kıskançlığı ve dayanışması, fedakâr anne, bar kadınları, basit hafif meşrep kadınlar, armonika ile söylenen şarkılar, fakir gururlu delikanlıların yanında idealist dürüst kadınlar bu dönemin temsilleridir. 1930'ların

sonunda köy melodramlarında, acı ıstırap içinde masum köylü kadınlar temsil edilmişlerdir. Muhsin Ertuğrul'un yönetmenliğini yaptığı İstanbul Sokaklarında (1931) adlı film ilk sesli filmidir. "İlk sesli film oluşu ve melodramatik havasıyla geniş kitleler tarafından ilgiyle izlendi" (Özgül, 2010, s. 42). Bu filmde Semira karakteri tam evlenecekken, nişanlısının eski sevgilisi, kucağında bebeğiyle gelince fedakârlık yaparak her şeyi bırakıp memleketi Mısır'a gider. Bu yıllarda de kız kaçırımlar, başlık parası, eşkıyalık, geçim sıkıntısı gibi konular işlenir. Kadınlar, kaderine razı olan, çile çeken, itaatkâr olarak temsil edilirler. Kırsal kesim kadınları, babalarının erkek kardeşlerinin eşlerinin egemenliği altında temsil edilmiş ataerkil aile yapısı pekiştirilmiştir. Bu dönemin sinemada temsil edilen kadınları, genellikle ücretli olarak bir işte çalışmaz. Bedensel eziyet gördükleri gibi psikolojik baskıya da maruz kalırlar. Milli mücadele döneminin anlatıldığı 1948'li yıllardan sonra güçlü, eğitilmiş, modern Cumhuriyet savunucusu kadınlar temsil edilmiştir. Ömer Lütfi Akad'ın yönetmenliğini yaptığı Vurun Kahpeye (1949) adlı filmde olduğu gibi idealist köy öğretmeni Aliye karakteri, orta-üst sınıf bir aileden gelen kentli, eğitilmiş, cumhuriyet ile kazanılan haklardan yararlanabilen genç bir cumhuriyet kadını temsil etmektedir.

Yeşilçam Sineması'nda özellikle 1960'lı yılların belirleyici ve tanımlayıcısı olan melodramlar daha sonraki yıllarda da etkisini göstermiştir. "Melodramın anlatı yapısına baktığımızda; karakterler, "iyi-kötü, fakir-zengin, köylü-şehirli" gibi keskin hatlarla belirlenmiştir. Melodramda, karşıtlıklarla oluşturulan çatışmalar, izleyiciyi fazla düşündürmeden, kolay anlaşılır bir olay örgüsüyle aktarılmıştır" (Agocuk, 2015, s. 563). Evine eşine bağlı namuslu kadının karşısında iffetsiz eşini aldatan bencil kadın yer alırken saf temiz köylü kadının karşısında şehirli fettan kadınlar yer almıştır. Geleneksel ataerkil yapının istediği gibi eşine sadık, cefakâr anne, namuslu kadın imgelerine yer verilmiştir. Nejat Saydam'ın yönetmenliğini yaptığı Küçük Hanımefendi (1961) adlı filmde, dönemin modasına uygun giyinen, İstanbul Türkçesiyle konuşan, köşklere yaşayan, gece kulüplerinde vakit geçiren sınırlı ölçüler içinde duygusal ilişkiler yaşayan genç kadın tiplemesine yer verilir. Yaşadığı topluma umarsız kendi dünyası ile sınırlı, dar, yüzeysel bir kadın temsili görülmektedir. Aydın Arakon'un yönetmenliğini yaptığı Fosforlu Çevriye (1959) ve Metin Erksan'ın yönetmenliğini yaptığı Şoför Nebahat (1960) adlı filmlerde kamusal alanda var olabilmek için erkeksi tavırlar içinde olan kadınlar temsil edilmektedir. Tavla oynayan bıçak-silah gibi aletleri kullanabilen kadın karakterler âşık olduktan sonra asıl ait oldukları evlerine

dönmüşlerdir. Kadınlar her ne kadar bazı mecburiyetlerden dolayı kamusal alanda erkeksi özelliklerle yer bulsalar da asıl yerinin evi olduğunun altı çizilir.

Yücel Çakmaklı'nın yönetmenliğini yaptığı Birleşen Yollar (1970) adlı film, Yeşilçam'ın gayri ahlaki bulunan filmlerine alternatif olarak çekilen filmlerdendir. Milli Sinema kavramı ile öne çıkan tür, İslami değerleri hatırlatmak amacı taşır. Birleşen Yollar filminde, yoksul dindar genç erkekle, zengin sosyetik genç kızın aşk hikâyesi anlatılır. Batılı yaşam tarzına sahip dekolte giyen genç kız, imanı şuuruna kavuşarak tesettüre girer. Huzuru evinde bulur. Hayatını tamamen değiştiren genç kız, kendi bireysel çabaları ile değil âşık olduğu erkeğin yönlendirmesiyle seküler hayatını bırakıp, manevi değerlere göre hayatını şekillendirir.

Köyden kente göçün yoğunlaştığı 1970'li yıllarda Ömer Lütfi Akad'ın yönetmenliğini yaptığı Göç üçlemesi Gelin (1973), Düğün (1974), Diyet (1975) adlı filmlerde kadınlar merkezde yer alır. Kadınlar bir taraftan kentte tutunmaya çalışırken diğer taraftan eril tahakkümle mücadele ederler. Yılmaz Güney-Zeki Ökten'in birlikte yönetmenliğini yaptığı (1978) Sürü adlı filmde Berivan, aileler arasında kan davasını sonlandırmak için hasımlarının oğluna gelin gitmiştir. Berivan'ın çocuğu olmayınca horlanmıştır. Berivan, kendi hayatının kararını veremeyen ailelerin verdiği kararlar doğrultusunda hayatını sürdüren itiraz hakkı bulunmayan genç bir kadındır. Her ne kadar kadın haklarıyla ilgili yasal düzenlemeler getirilmiş olsa da kırsal kesimde geleneksel ataerkil yapının sürdüğü, kadının alınıp satılan bir meta olarak görüldüğü, doğurganlığı ile değer kazandığı doğurgan olmadığı horlandığı görülmektedir. Ticari maksatlı erotik-komedi filmler, 1970'li yıllarda yaygın olarak çekilmeye başlanmıştır. Bu filmlerde kadın bedeni, sömürü nesnesi haline getirilerek tüketim odaklı görsel haz nesnesi olarak sunuldu. "Geleneksel teşhirci rolleri içinde kadınlar, bakılasılık mesajını veren, güçlü görsel ve erotik etki amacıyla kodlanmış dış görünüşleriyle aynı anda hem bakılan hem teşhir edilendirler. Cinsel nesne olarak teşhir edilen kadın, erotik temaşanın ana motifidir" (Mulvey, 2015, s. 9-10). Bu dönemde çekilen, kadın bedeni erotikleştirilip fetiş nesnesi haline getirilen her iki cinside bayağılaştırılan ticari maksatlı filmlerdir.

Türkiye'de feminist hareketin 1980'lerde ortaya çıkmasıyla cinsiyet ilişkileri, ev içi şiddet, kürtaj hakkı, cinsel taciz gibi konular tartışılmaya başlandı. "Tüm bu hareketlilik, kadınları daha önce hiç olmadığı yoğunlukta kültürel alanın merkezine taşıdı. Akademik araştırmalardan haber dergilerine, mizah programlarından edebiyata kadar kültürel hayatın her alanında "kadınlar" tartışılır oldu" (Suner, 2006, s. 293). Sinemanın yeni kadın karakterleri

bireyselliklerini kazanmış çalışan kentli yalnız özgür kadınlar oluşturmaktadır. Kadın sorunlarına yönelme iddiası taşıyan bu filmlerde, kadınlar kendi yalnızlığından çıkamayan, belli bir amacı olmayan, sağlıklı iletişim kuramayan yalnız ve mutsuz kadınlar olarak ele alınır. Kentli, yüksek gelir sınıfından gelen küçük bir azınlıktaki kadınların yaşadığı cinsel meseleleri, toplumdaki her kesim kadına ait sorun indirmeciliğine gidilir. “Kadın filmlerinin en sorunlu yanlarından biri, bağımsızlaşma mücadelesi veren, bu uğurda toplumla çatışmayı göze alan kadın karakterleri öykünün merkezine oturtmakla birlikte, anlatının konumlanması anlamında filmlerin kadın karakterlere daima dışarıdan, gözetleyici, nesneleştirici bir gözle (erkek gözüyle) bakmasıdır” (Suner, 2006, 295). Kadınların cinselliklerini keşfederek peşinden gitmeleri özgürlüklerini ortaya koymada önemli bir unsur olarak ele alınır. Gerçekte ise kadın cinselliği sonuna kadar kullanılarak sömürü nesnesi haline getirilen bedenler eril bakışın hizmetine sunulur.

1990’larda, yılda neredeyse 10 film den az üretim yapılıyordu. Dağıtımın Amerikan şirketlerinin kontrolünde olması yapımı tamamlanan az sayıda ki filmin gösterim yapacak salon bulmasını zorlaştırıyordu. “Bölge işletmeciliği sisteminin sona ermiş olması, video sektörünün düşüşe geçmesi, özel televizyonculuğun başlaması, yerli filmlerin seyircisini kaybetmesi, Hollywood filmlerinin rekabeti ve dağıtım sürecinin Amerikan şirketlerinin kontrolüne geçmesi gibi etkenler yapımı tamamlanan az sayıda yerli filmin gösterim yapacak salon bulmasını zorlaştırmıştır. Bunun sonucunda yapılan film sayısı ile gösterime giren film sayısı arasında büyük farklar oluşmuştur” (Arslan, 2011, s. 23). Yapımcılar karşılaşılan olumsuz durumlardan kurtulmak için yeni finansal arayışlar içine girmişlerdir. Bu dönemde Uluslararası Eurimages Fonunun ve Kültür Bakanlığının desteği, şirketlerin sponsorluğu ile finansal kriz aşılmaya çalışılmıştır. 1990’ların başlarında yaşanan krizin aşılmasında Yavuz Turgul’un yönetmenliğini yaptığı Eşkıya (1996) adlı film umut ışığı oldu. 2.5 milyon izleyiciye ulaşarak gişe hasılatı elde etti. Eşkıya iyi yönde gelişmelerin başlangıcı oldu. “Turgul, ticari sinemayı sektörün özü olarak görür. Bu durum Turgul’un filmlerindeki sanatsal başarıyı gölgelemez” (Kıraç, 2008, s. 121). Klasik Yeşilçam anlatısının dışına çıkan yeni bir sinema dili oluşturmak için uğraşan yönetmenlerin etkisi ile sanat filmleri ve ticari filmler ayrılmaya başladı. Sinan Çetin’in yönetmenliğini yaptığı, Berlin in Berlin (1992), Bay E (1995), Propaganda (1999), Şerif Gören’in yönetmenliğini yaptığı Amerikalı (1993), Mustafa Altıoklar’ın yönetmenliğini yaptığı Ağır Roman (1997), Gani Müjde’nin yönetmenliğini yaptığı Kahpe Bizans (1999) adlı filmler reklam kampanyalarıyla gişe başarısı

kazanmıştır. Zeki Demirkubuz'un yönetmenliğini yaptığı C Blok (1994), Derviş Zaim'in yönetmenliğinin yaptığı Tabutta Rövaşata (1996), Nuri Bilge Ceylan'ın yönetmenliğini yaptığı Kasaba (1998) adlı filmlerde olduğu gibi, yönetmenler sanatsal ve kişisel kaygılarla çektikleri seyircisi az olan, kendi anlatı dillerini ortaya koydukları örneklerdir.

Kadın bedeni temsillerine bakıldığında hem popüler filmlerde hem de sanat filmlerinde toplumsal cinsiyet kalıplarının aşılamadığı görülür. Çalışma hayatında varlıkları, eğitimleri ataerkil zihniyete uygun şekil almıştır. Anadolu kadınlarının varlığının görülmediği bu dönemin filmlerine bakıldığında; Seni Seviyorum Rosa (1992), Cazibe Hanımın Gündüz Düşleri (1992), Sarı Tebessüm (1992), Mum Kokulu Kadınlar (1996), Kaçıklık Diploması (1998), Bir Kadının Anatomisi (1995), Sekizinci Saat (1994) gibi filmlerde yönetmenlerin şehirde yaşayan kadınların sorunlarını eril bakışla değerlendirdikleri görülür. "Kadın filmlerinin kahramanları sorunlu kadınlardır. Bunlar sanki bu ülkede yaşamakta olan kadınlardan farklı bir dünyadadır. Kadın, erotizmin odak noktası olarak sunulmuştur. Bütün derdi ise cinselliğinden kaynaklanan sorunlardır" (Pösteği, 2004, s. 57). Türk Sineması'nda 1990'larda, işi gücü olan, maddi sorunu olmayan, yaşadığı toplumun sorunlarından uzak, cinsel sorunların odağında kadınlar görülür.

2. Türk Sineması'nda 2000 Sonrası Film Analizleri

Türk sineması 2000'li yıllarda teknolojik gelişmelerden faydalanmaya görüntü kalitesini yükseltmeye başladı. Estetik ve nitelik bakımından ilerleme kaydetti. Farklı anlatım türleri denendi. Filmler ulus ve uluslararası çeşitli ödüller aldı. Gişe başarısı sağlamak için seyircinin ortak ilgi ve beğenisine yönelik popüler filmler çekildiği gibi; gişe başarısını ikinci planda tutan kendi sinemasal diline öncelik veren filmler de çekildi. Nuri Bilge Ceylan, Reha Erdem, Zeki Demirkubuz, Semih Kaplanoğlu, Derviş Zaim, gibi yönetmeler kendi anlatım tarzlarıyla filmler çektiler. Yabancılaşma, modernleşme, bireyselleşme, kent yaşamının sorunları, gelenekten kopamama, aidiyet, kimlik gibi mevzularda psikolojik ve sosyal sorunlar ele alındı. Kadın konusunu ele alan filmlerin az olduğu bu dönemde, erkek kahramanların merkezde olduğu kadının ise edilgen ve ikincil olarak konumlandığı eril kalıpların hâkim olduğu görülür. Kadın beden temsilleri değerlendirildiğinde, ailede hiyerarşik anlayışa uygun, her an cinsel istismar ve tacizle karşılaşma ihtimali bulunan, ev işleri ve çocuk bakımı ile ilişkilendirilen temsiller görülür. "Kadın deneyiminden çıkan, kadın karakterin ya da kadın

sorunsalının (nitekim kadınsız feminizm de olabilir) odakta olduğu, eril söylemi az çok kıran, hatta yapı bozumuna uğratan ya da dişil söylemi bir biçimde öne çıkaran filmler kadın filmleridir” (Öztürk, 2004, s. 12). Bu tariftten anlaşıldığı üzere son dönem Türk Sineması’nda kadın filmleri açısından bakıldığında, daha kat etmesi gereken yol olduğu görülmektedir.

2.1.Suskun Kadınlar

Kadın pratik yaşamında, ait olduğu kültürel sosyal düzenin bağlı olduğu ataerkil geleneksel anlayış nedeniyle çeşitli baskılarla karşılaşır. Ataerkil toplumlarda kadının konuşması olumsuz yorumlar içerir. Değerli olan sessizce kabul etmektir. İnsanın kendisini en kolay ifade etme aracı olan dilin, elinden alınması özgüven eksikliğini, edilgen olmayı beraberinde getirir. Sessizliği normalleştiren eril anlayış suskunluğu, saygı göstermenin ve erdemli olmanın gereği olarak yerleştirir. Türk Sinema tarihinde, eril anlayışın kadından beklenen sessizce kabullerle doludur. Ömer Lütfi Akad’ın yönetmenliğini yaptığı Vesikalı Yârim (1968) adlı filmde Manav Halil’in karısı, sevgilisinden ayrılıp geri dönen kocasını hiçbir şey olmamış gibi susarak kabul eder. Diğer taraftan az olsa da suskunluklarını bir silaha başkaldırıya dönüştüren, kadınlarda vardır. Zeki Ökten ve Yılmaz Güney’in yönetmenliğini yaptığı Sürü (1978) adlı film de Berivan karakteri ve Yavuz Turgul’un yönetmenliğini yaptığı Eşkiya (1996) adlı filmde Keje karakterinde olduğu gibi. Kendi hayatları elinden alınan bu kadınlar dillerini bedenlerine gömerler. Ataerkilliğin üstlerine kurduğu iktidara karşı hiç konuşmayarak, direnç göstermekten başka çareleri yoktur. Şiddet aşağılanma hor görülme karşısında hep suskunlukları ile varlıklarını sürdürürler. Suskunlukları hayatları ile ilgili karar alma noktasında kendilerine bir alan açar. Yönetmenliğini Serdar Akar’ın yaptığı Gemide (1998) adlı film ve Kudret Sabancı’nın yönettiği Laleli’de Bir Azize (1999) adlı filmlerde ise kadın karakterlerin bedenleri adeta herhangi bir nesne gibi oradan oraya taşınır. Eril anlayışın hâkim olduğu iki filmde de kadınlar, hikâyeyi birleştiren çıplak bedenleri ile de erkek izleyiciye sunulan malzemedan öteye gitmez. Her iki filmde de hiyerarşik erkek grubu vardır. Bu hiyerarşide en altta dahi kadının yeri yoktur. Burada kendi aralarında ki iktidar, devletin toplum üzerinde ki iktidarı ile metaforik bir anlatım sunar. Kadın bedeni bu metafor anlatım içinde şiddet ve tecavüzün karşısında dilsizleştirilmiş yok sayılmıştır.

Semih Kaplanoğlu’nun yönetmenliğini yaptığı Meleğin Düşüşü (2004) adlı filmde Zeynep karakteri ise Berivan ve Keje gibi tamamen suskunluğa gömülme de sadece mecburi

durumlarda konuşur. Hiç kimseyle diyalog kurmaz, sorulan sorulara sadece kısa cevaplar verir. Zeynep babasıyla yaşayan, otelde temizlik görevlisi olarak çalışan 20'li yaşlarda genç bir kızdır. Sabah işe giden akşam evdeki sorumlulukları ile ilgilenen Zeynep'in görünüşte sıradan rutin bir hayatı vardır. Zeynep, birkaç beden büyük ve kat kat giydiği kıyafetler ile gizlediği bedeninin dışında katlanılmaz bir sorunu da saklar. Babasının alkol sorunu ve cinsel tacizleri karşısında susmakta hiç kimseye bir şey anlatamamaktır. Zeynep adeta toplumdan soyutlanmış ne bir arkadaşı, ne bir komşusu vardır. Kendisini aşan bir sorunu olmasına rağmen anlatacak çözüm bulmasına yardımcı olacak hiç kimsesi yoktur. Kalabalık bir şehirde yaşamasına rağmen toplumsallaşamamış adeta toplumdan yalıtılmış olarak hayatını sürdürmektedir. Diğer taraftan ses teknisyeni eşi Selçuk tarafından, komşusu Nilgün ile aldatılan Funda kızgınlığını hayal kırıklığını dile getirmeye susar. Hislerini yazdığı mektubu eşine bırakıp gitmek ister. Eşi Selçuk konuşmasını istediğinde ise mektubu elinden alır avucunda buruşturur. Bir daha hiç dile gelmeyecek duygularını, adeta kocaman bavulunun içine hapsederek evden ayrılır. Trafik kazasında Funda'yı kaybeden Selçuk'un, eşinin kıyafetlerinin bulunduğu bavulu Zeynep'e vermesiyle filmin seyri değişir. Filmin başlarında elektriklerin kesildiği bir akşam Zeynep'in kocaman bir kırmızı elmayı yemesi masumiyetini kaybedeceğine dair ipucu verir. Babasının cesedi bavul içinde İstanbul boğazında kaybolurken kötülüğü sanki Zeynep'e miras kalır. Filmin sonunda soyunarak çıplak bedeniyle pencereye çıkan Zeynep masumiyetinden mi soyunmuştur yoksa bütün sıkıntılarından ve dertlerinden kurtulup yeni bir başlangıç mı yapacaktır yoruma açık bırakılmıştır. Yönetmenin, karakterine çaresizlikten ve sıkışmışlıktan, kötülüğe bulaşmadan kurtuluş imkânı sunmadığı görülmektedir.

2.2. Töre Kurbanı Kadınlar

Abdullah Oğuz'un yönetmenliğini yaptığı Mutluluk (2007) Ö. Zülfü Livaneli'nin 2002 basılan Mutluluk adlı romanından uyarlanan bir sinema filmidir. Van gölü çevresinde gelişen, kimin tarafından cinsel istismara uğradığını hatırlamayan töreler karşısında çaresiz kalan 17 yaşında bir genç bir kız olan Meryem'in hikâyesidir. Yakın akrabaları Ali Rıza, Meryem'i, öldürme görevini askerden yeni dönen oğlu Cemal'e verir. Bütün ailenin ve köyün namusu Meryem'in zayıf bedeni ortadan kaldırılınca temizlenmiş olacaktır. Babasının kararlarını sorgulamadan kabul eden Cemal'in üzerinde de, geleneksel ataerkil yapının iktidarı vardır. Cemal birçok kere Meryem'i öldürme girişiminde bulunur ama yapamaz sonunda vaz geçer.

Cemal, öfkelenip telefonunu denize attığı anda babasının iktidarından kurtulur. Meryem ise İstanbul'a geldiğinde üvey annesinin, babasının, bulunduğu sosyal ortamın baskısından kurtulsa da yerine Cemal'in iktidarı ile karşılaşır. Cemal her defasında Meryem ne yapıp yapmaması gerektiğini söylemektedir. İstanbul'da Cemal ile Meryem'in yolu Profesör İrfan Kurudal ile kesişir. Kasabada ki hayatını bırakıp, İstanbul'da yepyeni bir hayat kuran İrfan geçmişinden utanmıştır. Düğününe anne ve babasını çağırmadığı gibi babasının cenazesine de gitmemiştir. Zengin statü sahibi İrfan ilaçlarla tutunduğu bu hayatı ölüm korkusuyla geride bırakır. Bu seferde ikinci defa olmak üzere zengin bir ailenin kızı olan eşini ve bütün sahip olduklarını geride bırakarak denize açılır. Meryem ve Cemal, İrfan'ın Tekne'sinde çalışmaya başlarlar. Modern anlayışa sahip olan İrfan Meryem ve Cemal'in içinde bulunduğu sıkışmışlığı çaresizliği algılayamaz. Meryem'e aldığı kıyafetlerle bedensel değişimi sağladığı gibi, Meryem hayatını değiştirmek kolay değildir. Van'da bırakılan töre iz sürüp İstanbul'da Cemal ve Meryem'i bulunca kovalamaca anında, Meryem cinsel istismarı yapan kişinin Cemal'in babası Ali Rıza olduğunu hatırlar. Ali Rıza, törelere bir bağlılığı olmadığı gibi töreyi kendi lehine kullanmıştır. Törenin hiyerarşik kurulumu güçlüyü koruyup zayıfı cezalandırıcı olmakta araç haline gelmiştir.

2.3. Politik İklimin Sinemada Kadın Beden Temsillerine Etkisi

Pelin Esmer'in yönetmenliğini yaptığı Gözetleme Kulesi (2012) adlı film ve Yeşim Ustaoglu'nun yönetmenliğini yaptığı Araf (2012) adlı film aynı yıl içinde gösterime girdi. Aile, vicdan, mahrem, kültür, toplum, güvenlik ve en önemlisi kürtaj konusunda olumsuz bakışa eleştirel yaklaşımı ortak yanlarıydı. Dönemin Başbakanı Recep Tayyip Erdoğan'ın 25.05.2012 tarihinde "Kürtaj cinayettir", "Her kürtaj bir Uludere'dir", "Kürtaj bu milleti dünya sahnesinden silmek için sinsice bir plandır" açıklamalarıyla gündemin ana konusu haline geldi. Her yönüyle tartışıldı. "Açıklamanın yapıldığı tarihten 2 ay sonraki süreçte 11.000 kürtaj haberi yapıldı" (Bianet, 2012). Gözetleme Kulesi filminde, Edebiyat Fakültesi'nde eğitim görmek için dayısının yanına gönderilen Seher'in hikâyesine odaklanılır. Seher, ailesinin, yurda ya da öğrenci evine yerleştirmeye maddi imkânı olmadığı için dayısının evine gönderilir. Güvenle gönderildiği dayısı tarafından cinsel istismara uğrar. Hamile kaldığını anlayınca şehirlerarası yolcu taşıyan bir otobüs firmasında hostes olarak çalışmaya başlar. Çalıştığı firmada yemek servisi yaptığı bir mekânın bodrum katında tek başına doğum yapar. Bebeğini kimsenin görmediği bir anda çeşmenin yan tarafına bırakıp uzaklaşır. Nihat, Seher'in bebeği bıraktığını görür. Seher'i ve bebeğini çalıştığı Gözetleme Kulesi'ne getir.

Eşini ve oğlunu yarı uykulu araç kullanırken yaşadığı kazada kaybeden Nihat suçluluk duymaktadır. Bir anne ve çocuğun hayatını kurtararak kaybettiği ailesinin yerine koyup teselli bulmak ister. Nihat'ın bütün iyi niyetli çabalarına rağmen Seher'in üzerine baskı ve iktidar kurduğu görülmektedir. Seher'in geleneksel anne rolüne uymasını istemekte bebeğin bakımını üstlenmesini beklemektedir. Seher'in başına gelenler hakkında bilgisi yoktur. Bilgisi olsa bile Seher'in yaşadığı ruhsal bunalımı anlayacak donanıma sahip değildir. Buna rağmen kendi geleneksel değerlerini Seher'e yönlendirmekte ve uyumlu bir şekilde kabul etmesini beklemektedir. Araf filminde ise Karabük'te otoban kıyısında bir benzin istasyonunun yemek bölümünde çalışan 18 yaşında bir genç kız olan Zehra'nın hikâyesi anlatılır. Zehra kendisini kasabadan alıp götüreceğine inandığı, benzin istasyonuna gelip giden kamyon şoförü Mahur ile birlikte olur. Hamile olduğunu öğrendiğinde Mahir'den hiçbir haber alamaz. Her iki durumda da genç kadınlar hamileliklerini gizlerler. Tek başına üstesinden gelmeye çalışırlar ama daha da derin sorunlar yaşarlar. Her iki filmde de eğer kürtaj olsalardı nasıl bir hayatları olurdu sorusunu sordurma niyeti taşır. Seher'in yaşadığı cinsel istismar sonucu mağdur edilmesindeki toplumsal süreçler değerlendirildiğinde, toplumun çözülmesi, böyle bir durumla karşılaştığında sessiz kalınması, benzer olaylarda mağdurun suçlanması gibi geleneksel davranış failleri güçlendirmektedir. Cinsel istismar ve taciz gibi suçlarda, son dönemde yasal düzenlemeler yapılmasına rağmen yeterli olmaması, kadınların damgalanması gibi nedenlerle üstü örtülmektedir.

2.4. Dost Olamayan Kadınlar

Seren Yüce'nin yönetmenliğini üstlendiği Rüzgârda Salınan Nilüfer (2016) adlı film, modern kent hayatının ikiyüzlü, menfaatçi, yapay, yabancılaşma gibi konulara temas ederken orta-üst sınıf iki aileyi konu eder. Merkeze ise kadınların birbirleriyle olan ilişkilerini ortaya koyar. Ev hanımı olan Handan ile iş adamı kocası Korhan İstanbul Bostancı'da yaşayan tek kız çocuklu orta-üst sınıf bir ailedir. Yazar olan Şermin ile reklamcı olan kocası Aykut ise İstanbul Kadıköy'de tek erkek çocuklu bir ailedir. Bu çekirdek iki ailede kadınlar, erkekler ve çocuklar birbirleriyle arkadaşlıklar. Handan modern hayatın kadına dayattığı bütün zorunluluklara sahip olmayı başarmış bir kadındır. Bakımlı, giyimine kuşamına özen gösteren bir çocuk annesi olmasına rağmen bedenini kabul edilen estetik beğeniye göre korumuş, zengin başarılı bir erkekle evlenmiştir. Her şeye rağmen ne alışveriş, ne ailecek dışarda yenilen yemekler ne sosyal paylaşımlar Handan'ı mutlu etmemektedir. Kendisine sürekli yeni meşguliyetler bulup,

sonuçlandırmadan sıkılıp bırakmaktadır. En sonunda ikinci kitabını çıkarmak üzere olan arkadaşı Şermin'inin yazarlığına öykünür ve kendisi de yazar olmak ister. Hiç Van'a gitmediği halde Van'da geçen bir olayı kaleme alır. Kitabını Rüzgârda Salınan Nilüfer olarak adlandırır. Korhan ise eşiyle duygusal bir bağ kuramamanın eksikliğini sosyal paylaşımda tanıştığı kadınlarla doldurmaya çalışır. Buradan tanıştığı Sinem'in evine kahvaltıya gider. Sinem'in tahmin ettiği gibi güzel olmadığını kilolu olduğunu düşünerek birlikte olmaz. Eşiyle kuramadığı duygusal bağı başka biriyle doldurmak gibi isteği yoktur. Şermin kadar entelektüel, Handan'dan ise daha güzel olmalıdır. Muhafazakâr değerlerin yükseldiğinin farkında olan Korhan, işyerinde türbanlı bir kadın çalıştırarak uyumlu görünmek niyeti taşır.

Kadıköy ile Bostancı arasında ki mekânsal farklar, ailelerin hangi alanlarda birbirinden daha güçlü olduğunun metaforik anlatımlarıdır. Kadıköy eski yerleşim yeri ve kültürel çevrenin mekânı olması nedeniyle, burada oturan aile entelektüel aydın kesimi temsil etmektedir. Bostancı ise daha yeni ve lüks yerleşim alanı olması nedeniyle zenginliği temsil etmektedir. Derin ve ince zevkleri olan Kadıköylü aile, yüzeysel zevk ve ilgileri olan Bostancı da ki aileyi küçümserler bir taraftan da onların zenginliğine öykünürler. Bostancı da ki aile, iki katlı her türlü teknolojik donanıma sahip lüks villalarında adeta sıkışmış nefes alamaz duruma gelmişlerdir. Foucault kentleşme ile beraber bunun gibi yapıları “büyük kapatılma” olarak kavramsallaştırmıştır. “Kapatılma işlevini burjuvazi terk etmedi. Başka araçlarla aynı teknikleri elde etmeyi başardı” (Foucault, 2011, s. 139). Her türlü sosyal ve yasal hakları kullanabilme yeterliliğine sahip iki kadın pratik hayatta zayıf taraflarıyla temsil edilirler. Korhan tarafından taciz edilen Şermin bu durumda sessiz kalır. Handan'la olan arkadaşılığın memnun değildir. Handan'ı yüzeysel, cahil, bilgisiz olarak değerlendirir. Handan'ın içinde bulunduğu sıkışmışlığa karşı ufacık da olsa farklı bir bakış sunmaya aklından geçirmez. Daha çok onun karşısında kibrine yenik düşerek fırsat çıktıkça bazen açık bazen örtük olarak eksiklerini yüzüne vurur. Kitabının adıyla ilgili Handan'a fikir vermeyi düşünmezken, kızgınlık anında “Nilüfer suda yaşar bu yüzden rüzgârda salınmaz” diyerek küçümseyici bir tavır alır. İki kadında, birbirleriyle dostane ilişki kurma niyeti taşımaz. Belli menfaatler doğrultusunda görüşmeye devam ederler. Handan her türlü imkânı olan modern bir kadın olmasına rağmen aile içinde kadın erkek rolleri geleneksel eril anlayışa göre konumlandırılmıştır. Korhan'ın alaycı küçük düşürücü yorumlarına katlanır. Her şeyi olan orta-üst sınıf Korhan'ın lüks villasında, güzel bakımlı gösterişli eş pozisyonu dolduran varlığı estetik bir bedenden ibaret olan kadın olarak temsil edilir.

Sonuç ve Değerlendirme

Çalışmanın birinci bölümünde Türk Sineması'nda ilk kadın oyuncularından günümüze kadar kadın beden temsilleri kısaca incelendi. Cumhuriyetin ilanından önce sadece yabancı kadınlar sinemada yer alıyordu. Cumhuriyetin ilanıyla Müslüman Türk kadınları sinema filmlerinde yer almaya başladı. Vatan sevgisi, milli mücadele dönemini içeren filmler çekildi. 1950-1970 yılları arasında idealist eğitilmiş kadınlar, cefakâr köylü kadınları olduğu gibi bıçkın kadın temsilleri de dikkat çeker. 1980'lerde de kadın cinselliği ve bedeni sömürü ve seyirlik haz nesnesi haline getirildi. 1990'larda yönetmenlerin kadın temsillerine bakıldığında eril bakışla değerlendirdikleri görülür. Çalışmanın ikinci bölümünde 2000'li yıllarda kadın temsillerini içeren, seçilmiş filmler üzerinden içerik analizi yapılmıştır. Suskun Kadınlar, Töre Kurbanı Kadınlar, Politik İklimin Sinemada Kadın Beden Temsillerine Etkisi, Sinemada Dost Olamayan Kadınlar başlıkları altında incelenmiştir.

Suskun Kadınlar başlığı adı altında Meleğin Düşüşü adlı film incelenmiştir. Filmde beden temsilleri olarak işçi, teknisyen, yoksul, geleneksel, modern kadın bedenleri, erkek bedenleri görülmektedir. Yeterli sosyalizasyondan geçmeyen, yalın bir hayat sürdüren Zeynep'in, çaresizce iktidarını kabul ettiği babasının cinsel tacizleri karşısında suskunlaşması üzerinde durulmuştur. Zeynep içinde bulunduğu durumdan kurtulmak için yasal yollara başvuracak donanımına sahip değildir. Zeynep'in suskunluğu hem direnç oluşturmamış hem de dilin dinamik yapısından faydalanma imkânını kaybetmesine neden olmuştur. Bulduğu tek çözüm ise, onun sonraki hayatında yeni bir başlangıç yapmasına engeldir.

Töre Kurbanı Kadınlar başlığı altında Mutluluk adlı film incelenmiştir. Beden temsillerine bakıldığında köylü, kentli, kasabalı, eğitilmiş, eğitimsiz, yoksul, zengin, işçi kadın bedenleri erkek bedenleri görülmektedir. Genç bir kız olan Meryem cinsel istismara uğratılıp, mağdur edilmesine rağmen hem ailesi hem içinde bulunduğu ataerkil toplum tarafından yalnız bırakılmıştır. Yakın akrabası Ali Rıza'nın, iktidarın uygulayıcısı rolünü üstlenerek Meryem'e yaşama hakkı vermediği görülmektedir. Filmde her ne kadar töre eleştirilse de, hikâyede anlatılan kadınların, toplumsal cinsiyet kalıplarına uygun olan roller içinde yer aldığı görülür.

Politik İklimin Sinemada Kadın Beden Temsillerine Etkisi başlıklı konuda aynı yıl içinde gösterime giren Gözetleme Kulesi ve Araf isimli iki film incelenmiştir. Her iki filmin ortak beden temsillerine bakıldığında köylü kasabalı yoksul, işçi sınıfı, öğrenci, aşçı, şoför, genç ve

orta yaşlı kasabalı kadın bedenleri, erkek bedenleri, eğitimsiz kesimin temsillerinin olduğu görülmektedir. Mevcut iktidarın kürtaj hakkında olumsuz söylevine eleştiri getirme niyeti taşır. Dönemin başbakanının kürtajı gündeme getirmesi önemli haber değeri taşısa da, gündelik hayatta cinsel istismarın önüne geçememiştir. Bulduğu sosyal ortamın dışında kendine yer edinmek için mücadele eden Seher eğitilmiş kesime en yakın karakterdir. Her iki filmde de genç kadınlar, etrafında bulunan erkeklerin iktidarıyla ve geleneksel ataerkil yapının baskısıyla karşılaşmaktadırlar.

Dost Olamayan Kadınlar başlıklı bölümde, Rüzgârda Salınan Nilüfer filmi incelenmiştir. Filmde ev hanımı, iş adamı, yazar, reklamcı, ev işçisi, öğrenci, yönetici asistanı, orta-üst sınıf, alt sınıf, eğitilmiş, modern beden temsilleri görülmektedir. Orta-üst sınıf iki aile arasında ki ilişkiler üzerine kurulu filmde kent hayatının ikiyüzlü, menfaatçi, yapay, yüzeysel ilişkileri ön plandadır. Her iki kadında yasaların kendilerine sunduğu hakları kullanabilecek bilgi ve güce sahip oldukları halde geleneksel cinsiyet kalıplarına uygun davrandıkları görülür. Şermin cinsel taciz karşısında sessiz kalır. Handan kocası tarafından küçümsemeyi kabullenir. Türk Sineması'nda kadın dostluğuna yer verilmediği bilinmektedir. Bu filmde de yine iki kadın arkadaş olsalar da samimi bir ilişki içinde bulunmazlar. Birbirlerine katkı sağlama amaçları olmadığı gibi kıskançlık, çekememezlik, küçümsemek gibi olumsuz hisler beslerler.

İncelenen filmlerle ilgili genel bir değerlendirme yapıldığında, kadın beden temsillerinin ataerkil cinsiyet kalıplarına uygun olduğu görülür. Kadın olmanın psikolojik ve fiziksel yansımalarına bakıldığında, filmlerde kadın temsillerinin çaresiz, çoğunlukla eğitimsiz, itaatkâr, edilgen, istismara uğrayan, mağdur, sorun çıkaran, doyumsuz, kibirli, idare edilmesi gereken unsur olarak hikâyelerde yer verildiği görülür. Her ne kadar seçilen filmlerin çoğunluğunda kadınların bedenleri teşhir nesnesi olarak sunulmamış olsa da, kadın sorunlarını çözümleyici aktif rollerin dışındadırlar. Erkekler için ahlak kuralları esneme imkânına sahipken kadınlar için katı, aşağılayıcı, kısıtlayıcı, değişmez, ağır kurallar yüklemektedir. Kadınların karşılaştığı şiddet, cinsel istismar, ensest, töre gibi sorunlar hayatın bir parçası gibi gösterilmiş çözüm yolları bırakılmamıştır. Kadın beden temsillerine bakıldığında erkeğin ötekisi olarak inşa edilmiş, pasifleştirilmiş, susturulmuş, benliğini yitirmiş, çaresiz, itaat eden güçlü olsa bile toplumsal cinsiyet kalıplarına uygun biçimde anne, eş, evlat olan, aktif güçlü erkeğin yanında kendisini tanımlayan kadınlar sunulmuştur. Bu analizler sonucunda 2000 sonrasında da Türk Sineması'nda kadın beden temsillerinin ataerkil ideolojiye ve geleneksel toplumsal yapıya uygun olduğu ve yeniden inşa edildiği görülmektedir.

Kaynakça

Agocuk, P. (2015). Türk Sineması'nda melodram: "seven ne yapmaz" filmi üzerinden Yeşilçam Sineması'nda melodramın kodlarının çözümlenmesi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 82, 562-576.

Arslan, E. (2011). 2000'li yıllar öncesi ve sonrasında Türk Sineması'nda kullanılan yapım kaynaklarının değerlendirilmesi. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 25, 17-32.

Bianet Bağımsız İletişim Ağı "iki ayda 11 Bin Kürtaj Haberi Yapıldı". 2012. <https://bianet.org/bianet/medya/139971-iki-ayda-11-bin-kurtaj-haberi-yapildi>. (Erisim Tarihi: 5.12.2017).

Foucault, M. (2011). *Büyük Kapatılma*. (3. Baskı). (I. Ergüden ve F. Keskin Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kıraç, R. (2008). Film icabı Türk Sinemasına ideolojik bakış. Ankara: De Ki Basım Yayım.

Mulvey, L. (2015). Görsel haz ve anlatı sineması. http://sinematek.tv/wp-content/uploads/2015/05/25.kare_yazilari.pdf (Erişim Tarihi: 03.01.2018).

Onaran, A.Ş. (1994). Türk Sineması (1. 15). İstanbul: Kitle Yayınları.

Özgül, Y. (2010). Türk Sinema filmleri. (1. 42). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Özön, N. (2010). Türk Sineması tarihi 1896-1960 (3. Baskı). İstanbul: Doruk Yayınları.

Öztürk, S. R. (2004). Sinemanın dışıl yüzü: Türkiye'de Kadın Yönetmenler. İstanbul: Om Yayınları.

Pösteği, N. (2004). 1990 Sonrası Türk Sineması. İstanbul: Es Yayınları.

Suner, A. (2006). Hayalet ev: yeni Türk Sinemasında aidiyet, kimlik ve bellek. İstanbul: Metis Yayınları.

