

BİLGE OLGAÇ'IN GÜLÜŞAN FİLMİ İÇİN BİR OKUMA DENEMESİ

Feryal Saygılıgil

İstanbul Teknik Üniversitesi
İnsan ve Toplum Bilimleri Bölümü*

Giriş

Türkiye’de film yapan kadınları ve bu kadınların yaptığı filmleri *Sinemanın Dişil Yüzü: Türkiye’de Kadın Yönetmenler* adlı kitabında inceleyen Öztürk (2004), bugüne kadar Türkiye sinema tarihi ile ilgili yazılmış kitapların büyük bir bölümünde kadın yönetmenlerin ya yok sayıldığını ya da onlarla ilgili yanlış bilgiler verildiğini, kadınların sinema gibi bir alanda onların deyimiyle “vahşi bir sektör”de var olmaları için nasıl bir iktidar mücadelesi vererek hatta çoğunlukla kadın kimliklerinden vazgeçerek “erkekleştiklerini” gösterir. Türkiye’deki sinema sektörünün cinsiyetçi yaklaşımlarını örneklerle gözler önüne sererek, film yapan kadınların dünyasını ele alıp, kadınların erkek iktidarında kendi kimliklerinden vazgeçmelerinin öyküsünü ve toplumsal cinsiyetin bu alanda nasıl oluştuğunu sorgular. Yazar kitabın gelişimi içinde hem bunun nedenlerini hem de kadın filmini “kadın deneyiminden çıkan, kadın karakterin ya da kadın sorunsalının (nitekim ‘kadınsız feminizm’ de olabilir) odakta olduğu, eril söylemi az ya da çok kıran, hatta yapı bozumuna uğratan bir dişil söylemi bir biçimde öne çıkaran filmler kadın filmleridir” (Öztürk, 2004, s. 12) biçiminde tanımlayarak çekilen filmlerin de ne ölçüde kadın filmi olduğunu tartışır.

Bilge Olgaç, sinema sektörüne girişinin başlangıç yıllarında varoluş mücadelesini şöyle dile getirir: “Ben kadın olduğumu unutmaya ve onlara unutturmaya çalıştım. Onlara ayak uydurmaya çalıştım. Benim yanımda dövüştüler, küfürleştiler, her şeyi yapma özgürlüğünü kazandılar. Bu gerçekten çok önemliydi ve sonunda beni kendilerinden biri olarak gördüler” (aktaran Öztürk, 2004, s. 82). Başka bir deyişle rahat edebilmek, kendi sinemasını yaratabilmek uğruna kendi kimliğinden vazgeçmek durumunda kalır Olgaç. Ancak bu vazgeçişin ve bedelinin farkındadır. Özellikle *Kaşık Düşmanı* (1984),

* Misafir Öğretim Elemanı

Gülüşan (1985) ve *İpekçe* (1987) gibi filmlerinde de sıra dışı kadınları, toplum değerlerinin dışında kalan kadınların yaşadıklarını, acılarını anlatır. Filmlerinin sonu umut verici değildir, ancak bu kadınları toplumun değerleri ve beklentileri çerçevesinde düzeltmeye kalkışmaz; toplumun onları anlamasını, sevmesini sağlar. Sinema tarihinde şimdiye kadar verildiği gibi kadınları, toplumun onları görmeye alıştığı, nesneleşmiş biçimde değil, kendilerinin üzerinden tanımlar; sinemasının öznelere durumuna getirir. Kadınların kendi kendilerini anlatmalarına izin verir. Gözleri görmeyen *Gülüşan*'ın ilk karşı çıkışını, isyanını “suçum kör olmak mı?” diye haykırışında bize duyurur.

Olgaç, *Gülüşan* filmiyle ilgiyle meselesini şöyle ortaya koyar: “Dört kişiyle bir evde geçer bütün film. Dört kişiden biri de kör... Bu hikâyenin çekilişinin bir tek nedeni var: Kumalık, kısırlık, kadın ve erkek ilişkileri. Ayrıca farklı bir yanı vardı. Biraz fantastik biraz masalımsı ama çıkış nedeni gerçek bir masal. İnsan yaşam koşulları içinde değişebiliyor. Bir insanın gizli duygularına, büyüteç altında bakmaya çalışıyoruz” (aktaran Soykan, 1993, s. 125). *İpekçe* filminin sonunda da “İnsanlar karakterleriyle doğmazlar. Onların karakterlerini belirleyen dünya yüzündeki şartlardır” diye yazar. Simone de Beauvoir'ın meşhur sözünde dediği gibi “kadın doğulmaz kadın olunur” sözünü bütün karakterlerine taşır Olgaç. İnsanların değişebileceklerini, tarihselliklerini, insanları yaratan toplum koşullarını anlamaya ve anlatmaya çalışır.

Bu yazıda Olgaç'ın *Gülüşan*¹ isimli filmine daha yakından bakılarak, bu film üzerinden sinema dili tartışılmaya çalışılacak.

***Gülüşan*'da Kadınlık ve Erkeklik Temsilleri**

Filmin konusu kısaca şöyledir: İki karısı olan ve karılarının kısır olduğunu sanarak üçüncü bir kadın arayışına giren değirmenci Mestan², yolda gördüğü ve kendisine baktığını sandığı bir kızı kaçıtır. Kızın görmediğini anladıktan sonra pişmanlık ve umutsuzlukla kızı geri götürmek ister ancak kız geceyi onun çatısında geçirdiğinden adı “kötüye çıkar” diye götürmekten vazgeçer ve üçüncü karısı olarak haremine alır. *Gülüşan* kör olduğundan onu diğer eşlerinden ayırır ve kendi cinselliğini onunla birlikte yeniden keşfeder. Diğer iki kadın ise yeni geline hizmet etmekten ötürü müthiş bir kıskançlık duyarlar. Sonunda *Gülüşan*'ın kuyuya düşmesine zemin hazırlarlar ve *Gülüşan* ölür.

Olgaç'ın filmdeki temel meselesi kumalık kurumunu sorgulamak gibi gözükse de film daha birçok katman barındırır: Erkekliğin zayıflıklarını gözler önüne sermesi, çelişkilerini su yüzüne çıkarması ve beraberinde ataerkil değerlerin, feodalizmin sorgulanması, kadınlar arası rekabet ilişkisinin nedenlerini açıklaması ve bütün bunların dışında sakatlığı “körlük”ü ele alış biçimi filmin temel izlekleri olarak sınıflandırılabilir. Film, tek bir karakter etrafında geçmemekte, tek tek bütün kişileri birey olarak tanımamızı sağlamaktadır.

¹ *Gülüşan* sözcüğüne sözlükte rastlanmadı; büyük olasılıkla *Gülşen*'den türetilmiş olup “gül bahçesi” anlamını taşıyor.

² Mestan isminin sözlük anlamı “sarhoşlar”dır.

İlk olarak erkeklik meselesinin ele alınış ve gösteriliş biçimine bakarsak, erkeğin anlamını ve değerlerini birçok sembol üzerinden gösterir: Filmin giriş sahnesinde ve sonrasında sıklıkla kullanılan at üstünde erkek motifi, erkeğin av merakı (av köpeğinden anlarız), bıyıklı olması, hareketlerinde ve söyleminde içkinleşen karakterinin sertliği ve kadınlara uyguladığı şiddet gibi... Mestan özellikle, daha genç olan ikinci karısına Gülüşan'a hizmet etmesi için sürekli emirler yağdırır. Gece yarısı uykusundan uyandırarak Gülüşan'ı tuvalete (çişe) götürmesini, yemekten kaldırmak ona yemek götürmesini, onunla sürekli ilgilenmesini emreder. İlk karısına onu sevdiğini söylese de herhangi bir arkadaşına söyler gibidir. Ona evin erkeğinin sözünün önemli olduğunu hatırlatan bir söylev çeker. Filmin arka planında kadınları sürekli çalışırken görürüz. Mestan iki karısını da “işgücü” olarak görür, onları azarlar. Gülüşan'a bakmalarını tehdit içeren bir biçimde her fırsatta hatırlatır: “Hoş tutup kollayacaksınız, emrimdir bu. Dediklerimi yaparsanız ben de sizi hoş tutarım, incitmem. Unutmayın benim ekmeğimi yiyorsunuz bu evde”. Burada bir parantez açıp 1970'lerden itibaren Delphy'nin yaptığı çalışmalarda, kadınlar tarafından yapılan “ev işi”nin³ ekonomik boyutunu ele aldığını ve bunu evlilik kurumu tarafından kadının emeğinin sömürülmesi ya da emeğine el koyulması olarak dile getirdiğini görürüz: “Aslında bir iş sözleşmesi olan evlilik sözleşmesiyle birlikte, kadınlar belirli üretim ilişkisi içine girerler... Bütün evli kadınları aynı üretim ilişkisinin bir tarafı haline getiren ve evli olmayan kadınlar için de belirleyici olan bu sömürü ilişkisi, kadınları erkekler karşısında bir sınıf olarak tanımlar. Bu sömürü biçimi kadınların ortak, özgül ve birincil ezilme biçimidir” (Acar-Savran, 2004, s. 47). Bu sömürü biçimini Delphy “patriyarkal sömürü” olarak adlandırır. Delphy, özellikle ilk yapıtlarında tarımdaki ve kentlerdeki aile ilişkilerini inceler: İş ve ev ayrımının net olmadığı aile işletmelerinde kadınların yaptıkları işler karşılıksızdır ve eve iş alan kadınların ücreti de kocası tarafından denetlenir. “Evlilik akdi ile kadının işgücü kocası tarafından sahiplenilmiştir” (Acar-Savran, 2004, s. 49). *Gülüşan*'da ise, Mestan yalnızca eve nakit girişini sağlayan değirmende çalışmasına rağmen kadınlar klasik ev işi denebilecek yemek pişirme, çamaşır yıkama, temizlik gibi işlerin dışında hayvanları da beslerler, tarlada, bağda çalışırlar, ekmek yaparlar. Filmin arka planında kadınları hep çalışırken görürüz. Evin geçiminin Mestan tarafından sağlanmasının doğal bir durum gibi aktarılması böylece sorunsallaştırılmış olur; bunun yanı sıra “unutmayın benim ekmeğimi yiyorsunuz bu evde” sözleriyle Mestan'ın ağzından bunun meşruluğu ifade ettirilerek yapaylığı gösterilir. Böylece Olgaç ataerki sömürünün ekonomik boyutunu da serimlemiş olur.

Film okumamıza geri dönersek, Mestan Gülüşan'a diğer iki kadından farklı davranır. Ona çocuğu gibi bakar, hediyeler alır, onu kendi elleriyle besler, giydiren, süsler, şımartır. Gülüşan ona “sana yük oluyorum” dediğinde “olur mu

³ 1975 yılında Ann Oakley'in yazdığı makalede ev işi, “daha çok kadınlar tarafından yapılan, parasal karşılığı olmayan bir emek süreci” olarak tanımlanır (aktaran Kalaycıoğlu & Rittersberger-Tılıç, 2001, s. 35).

hiç” yanıtını verir. Gülüşan onun için “kadın-çocuk”tur.⁴ Cinselliğini onunla keşfeder, ona âşık olur; özgürleşir. Toplumun değerlerine karşı gelir. Oğlan çocuk isteğinden vazgeçer: “Çocuk mocuk istemiyorum. Susuz bir ağaç gibi kurusun soyum...” Erkeklik meselesinin üstüne basılarak vurgulandığı, değerlerin, inançların sorgulandığı en önemli sahne “erkeğin kısır olup olmayacağı” tartışmasının yaşandığı Komşu Nuriye’nin evinde geçen sahnedir: Komşu Nuriye Mestan’ın kısır olabileceğini, onun da insan olduğunu söylediğinde Zekiye itiraz eder: “Erkek dölsüz olur mu hiç, şans bu hepimiz aynı çıktık, kader... yazgı bu yazgı...”

Ataerkilliğin öğelerinden ve kadın bedenini denetlemenin temel kavramlarından “namus” filmde mercek altına alınır: Filmin ilk sahnesinde Mestan atı üstünde köye girerken, kadınlar başını çevirir. Mestan: “Kaçın kaçın sanki varıp üstünüze çullanacağım” diye kendi kendine söylenir. Gülüşan’a evlendiği gece “kız mısınız?” diye sorar. Gülüşan’ın zıfak gecesinin ertesinde “çıplak durmam ayıp mı?” sorusunu “Bu odada değil, bu odadan çıktığında kapanman gerekir. Sen benim mahremimsin” diye yanıtlar. “Namus”un kilit mesele olduğunu en çarpıcı biçimde vurgulayan sahne ise, Mestan’ın Gülüşan yalnız gezebilirsin diye iplerin yönlendirmesiyle belirlediği güzergâhta Gülüşan ilerlerken, karşısına çıkan bir yabancıyı onu korkutmasıyla yaşanır. Zekiye onları uzaktan görür; ses çıkartmaz, eve doğru kaçır. Gülüşan yardım ister, korkar, eve doğru korku içinde geri döner. Zekiye, “utanmıyor musun, elin adamına oranı buranı gösteriyorsun, Mestan yetmiyor mu?” diye bağırır. Gülüşan Zekiye’nin orada kendisini gözetlediğini anlayınca haykırır: “Sen oradaydın. Sen gördün. Namusumu iki paralık ettin elin yabancıasına. Suçum ne? Nedir sizden çektiğim, suçum kör olmak mı? Mestan’a beni kaçır mı dedim?” Gülüşan, Mestan’ın ona öğrettiği gibi, sadece onun mahremi, namusu olması gerektiğini dile getirir. O da artık toplumun değerleriyle konuşmaktadır.

Burada bir parantez açmanın ve Gülüşan’ın cinselliğini serbestçe, çıplaklıktan utanmadan yaşamasının nedenlerini tartışmanın yerinde olacağını düşünüyorum. Psikanalizden yola çıkarak bu durumu açıklamak zihin açıcı olabilir.

Genellikle altıncı ve sekizinci aylar arasında yaşanan ayna evresinden önce çocuk ayrı bir varlık olarak kendisiyle ilgili hiçbir duyuya sahip değildir. Burada ne bireysel beden sınırları anlayışı vardır ne de doğal olarak ona dışsal herhangi bir şey. Çocuğun dokunduğu yüzeylerin çoğu-annenin cildi, giysiler, halı ve kilimler-; tamamen sürekliliğin, kesintisizliğin, sınırsız bir varlığın, bu yüzden de yerleşik, özgül ve şahsiyet olarak tanımlanmış herhangi bir şeyle kıyaslanamayan açık uçluluğun ve şekilsizliğin bir parçası olarak hissedilir” (Mansfield, 2006, s. 58).

Gülüşan, kör olduğundan, kendi fiziksel gerçekliği ile yüzleşemediğinden bebeklik dönemine takılı kalmış gibidir. Nitekim filmde ayna çok kullanılır. Ayna evresi sadece temsili olarak değil; Mestan’ın Gülüşan’ın kör olup olmadığını anlamak için gözlerine tuttuğu aynayla bizzat yaşatılır. Gülüşan, içgüdülerinin doğrultusunda hareket eder; ben’in ve öteki’nin iki ayrı kişi

⁴ Prof. Dr. Deniz Bayrakdar’a Gülüşan için bu kavramı önerdiği ve makalenin tümüne yönelik önerilerinden dolayı teşekkür ederim.

olduğunun ayırımına varamaz, bir başka deyişle çocuğun annesinden farklı bir kişi olduğunu kavradığı aşamayı geçemez ve öznelliğini kuramaz. Böylece Mestan annesinin, bağımlı olduğu kişinin yerini alır. Ona güvenir, kendini her anlamda teslim eder. Mestan da ona çocuğu gibi bakarak, ipe yönlendirmesi de dâhil olmak üzere bu duyguyu güçlendirir, bu duygunun sürmesine izin verir. Gülüşan diğer yandan simgesel olanın yani dilin, erkek dilinin, yarattığı “örtünmek gerektiği”, “çıplaklığın ayıp olduğu” gibi toplumsal kodların etkisinde kalmayarak bedensel hazzı özgürce yaşar. Klasik anlamda evliliğin kendisinden beklenen kadınlık görevlerini cinselliğini sunma dışında yerine getirmek zorunda kalmaz. Bir yanıyla erkeğinin cinsel haz nesnesi -arzunun nesnesi- olsa da kendisi de bundan zevk alır. Ancak bu zevk, yine erkeğin belirlediği sınırlar çerçevesindedir. Bunun dışına çıktığında kendisine öğretilen “erkeğin diliyle” konuşur ve kendisine yönelik, ne olduğunu algılayamadığı, dışarıdan gelen herhangi bir saldırıda ilk aklına gelen “namusu” olur.

Filmde tartışacağım diğer bir konu kadınların birbirleriyle ilişkisidir. Filmin başında Gülüşan gelmeden önce, Mestan'ın ilk karısı Cennet ve ikinci karısı Zekiye'nin iyi anlaşmış olduğunu görürüz. Yataklarını bile paylaşmaktadırlar. İki bir arada, birbirlerine can yoldaşlığı yaparak durumlarını kabullenmiş gibidirler. Cennet'in zaten pek sesi çıkmaz. Zekiye ise Mestan'ın getirmek istediği üçüncü kadına karşı birlik olmaları gerektiğini ifade eder. Gülüşan geldiğinde de başlangıçta Zekiye ona karşı sevecendir, ta ki Gülüşan ona “teyze” biçiminde hitap edinceye kadar. Ona bundan sonraki yerini/yaşını hatırlatırcasına, yüzüne bir tokat gibi inen teyze sözcüğüyle Zekiye'nin yüzü değişir. Teyzelik anne kardeşliğidir; dolayısıyla yakın bir akrabalık ilişkisidir ve kendisine teyze diyen birinin kocasıyla cinsellik “hoş karşılanmaz”, tehlikelidir. Bundan sonra başta “kör bir sabi” olarak gördüğü Gülüşan, rakibidir. Kocasının da ona olan eğilimini, ilgisini -Zekiye sürekli gözetler durumdadır- fark ettiğinde durum gittikçe kötüleşir. Gülüşan'ı aç, susuz bırakır; banyo yaptırırken sıcak suyla haşlar. Cennet, ise iki kadının Gülüşan'ın namusuyla ilgili kapıştığı, birbirlerini hırpaladıkları sahneye kadar sessiz adeta suskun, kaderine boyun eğmiş birisidir. İki kadın, Mestan'ı paylaşma kavgası içindeyken birdenbire araya girer, “Allah belanızı versin ikinizin de, o asıl benim erkeğimdi. Gelip evimi dağıttınız,” diye bağırarak ikisine birden vurmaya başlar. Bu sahnede üç kadın cinsellikleri üzerinden bir pazarlık ilişkisi içine girer. Rekabetin vurgulandığı en önemli sahnedir. Ancak Mestan gelir, Gülüşan'ı alır ve uzaklaştırır; iki kadını ise ağaca bağlayarak hem “kısır karılar” diye aşağılar hem de öldüresiye döver. Bu durum iki kadının Gülüşan'a olan nefretini iyice artırır ve Mestan kendi eliyle Gülüşan'ın ölümünü hazırlamış olur. Kadınların rekabeti meselesine biraz daha açıklık getirirsek: Diğerine göre genç ve ikinci gelin olduğu için Zekiye Gülüşan'a hizmet etmek zorunda kalır. Cennet -Mestan'ın ilk karısı- daha yaşlı olduğundan kadınlık/cinsellik yönünden olmasa da saygınlık açısından avantajlı durumdadır. Diğerine göre hiyerarşik olarak daha güçlü konumdadır. Deniz Kandiyoti'nin de belirttiği gibi kadınlar “patriyarkal pazarlık” yaparak aile içindeki güçlerini arttırmaya çalışırlar. Osmanlı/Türk ailesinde özellikle yaşlı kadın figürü, erkekler üzerinde büyük etkiye sahiptir ve aile üyeleri içindeki bağlar iktidar ilişkileri üzerinden kurulur ve “kadınlar arasındaki dayanışma kısa

sürelî ve dar amaçlı olup çok kısa sürede rekabet ve onun getirdiği olumsuz ilişkilere dönüşebilir” (Sirman, 1993, s. 272). Bu rekabet ilişkisi filmde, en vahşi biçimde, kocası tarafından en sevilen kadının öldürülmesiyle, cinayetle sonlanır.

Bu yazıda değineceğim ve filmin temalarından biri olan “körlük” durumu, Yeşilçam melodramlarında “negatif kurulmuş özne konumu” (Suner, 2006, s. 199) olarak sıklıkla işlenir. “Karakterlerin yaşam karşısında takındıkları edilgen tavır, vazgeçiş, kendini feda etme böyle bir bedensel yeti kaybında vücut bulur” (2006, s. 199). Olgaç'ın sinemasında ise körlük, Gülüşan'a diğer kadınların yanında ayrıcalık tanınmasına, sevilen ve kıskanılan bir kadın, “başka” olmasına, toplumsal değerlerin bir noktaya kadar dışında kalmasına neden olsa da sonunda onun ölümüne yol açar. Gülüşan'a kör olmasından dolayı, “elin garibi”, “çocuk gibi” gibi küçümseyici sıfatlar yakıştırılır. Köylüler kör bir kızla evlendiği için Mestan'ı takdir ederler; sevap işlediğini söylerler. Mestan, “kör kızın kader olması” gibi cümleler kullanır iç konuşmalarında. Gülüşan, körlüğünü bir suç olarak görür; bunun sıkıntısını çeker, başkalarına bağımlıdır; hep korkar, ürker, çığlık atar. Bu çığlık aslında Marguerite Duras'ın sinemasında da sıklıkla kullanılır. *Moderato Cantabile*'de filmin kahramanı Anna için çığlık neyi ifade etmektedir? Ölmek üzereyken ve çocuk doğururken bir kadının çığlığı. Çığlık veya sessizlik kadınların sıkıntılarını dile getirmelerine yarayan tek araçtır. Chion bunu “çığlık noktası” olarak isimlendirir (aktaran Suner, 2006, s. 311–312).

Filmde yazgı ve kader sözcükleri çok geçer. Herkes başına gelenleri bu sözcüklerle değerlendirir. Gülüşan'ın kör olması da, Mestan'ın karısı olması da, ölümü de bir yazgıdır. Gülüşan bir masal prensesi gibidir. Daha doğrusu “namus” sözcüğünü ağzına alıncaya kadar öyledir. Durudur, saftır, saflığı ve bekâreti simgeleyen beyaz elbise giyer; içgüdüleriyle hareket eder, sıra dışıdır, içinden geldiği gibi konuşur ve davranır; keşke isyanı da namus üzerinden, erkek değerleri üzerinden değil, kendi kurduğu dille olsaydı. “Güzellik nedir?” sorusunu Mestan'a en saf haliyle yönelttiği gibi...

Sonuç

Olgaç, bu filmde kadınlık ve erkeklik kimliklerini, rollerin kuruluşunu tartışır/gösterir: Cennet'in, Zekiye'nin, Gülüşan'ın ve Mestan'ın bu dört kişilik dünyanın duygusal salınımlarını, dışarıdan çok basit gibi görünen yaşamların hiç de öyle olmadığını, kendileri -ki iç sesleri de çok iyi kullanır Olgaç- ve birbirleriyle olan hesaplaşmalarını incelikle işler. Toplumun gözünde meşruiyetini kazanmak için evlenmek gerekmektedir; bunun da amacı çoğalmak ve erkek çocuk doğurmaktır. Aşka bu düzende /sosyal normların içinde yer yoktur. Aşk ancak sapkınlık olarak, sıra dışı bir ilişkiyle yaşanabilir. Normal ilişkide, evlilik ilişkisinde yaşanan, normal olarak kabul edilmeyen ancak pratikte varolan sertlik, şiddet, hoyratlık gibi haller ancak “başka” değerlere sahip birisi tarafından tersyüz edilir/fark ettirilir. Yaşadıklarımızı yüzümüze çarpar, değerleri alt üst eder Olgaç. Normal kim sorusunu “elin garibi”, “zavallı”, “kör bir sabi” olarak görülen kör bir kadın üzerinden sorar. Körlük temasını Yeşilçam'ın klişe filmlerinde olduğu gibi “eksiklik” ve tedavi edilmesi gereken bir hastalık olarak değil, toplumsal değerleri sorgulamamız açısından

bir açılım olarak kullanır. Aşkın ve özgürlüğün birbirine bağlı olduğunu, ataerkil değerlerden kurtulmak için bir fırsat olabileceğini ve bunun çok da uzağımızda olmadığını fark etmemizi sağlar. Mestan sevgilisini sonsuza dek kaybetse de artık eski Mestan olabilir mi? Bir kez kendisiyle yüzleşmiş, kendisini başka bir ilişki içinde görmüş birisidir o. Bu sorunun sorulabilmesi bile umut taşımamıza ve bir an için bile olsa soluk almamıza neden olmaz mı?

Kaynakça

- Acar-Savran, G. (2004). *Beden Emek Tarihi: Diyalektik Bir Feminizm İçin*. İstanbul: Kanat.
- Dönmez-Colin, G. (2005). *Kadın, İslam ve Sinema* (D. Koç, Çev.). İstanbul: Agora.
- Kalaycıoğlu, S. & Rittersberger-Tılıç, H. (2001). *Evlerimizdeki Gündelikçi Kadınlar*. İstanbul: Su.
- Kandiyoti, D. (1997). *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*. İstanbul: Metis.
- Mansfield, N. (2006). *Öznelik* (H.Çetinkaya, R.Durmaz, Çev.). İzmir: Ara-lık.
- Olgaç, B. (Yönetmen/Senarist). (1985). *Gülüşan* [Film]. Türkiye: Şeref Film.
- Öztürk, S.R. (2004). *Sinemanın Dışıl Yüzü: Türkiye'de Kadın Yönetmenler*. İstanbul: Om.
- Sirman, N. (1993). Köy Kadınının Aile ve Evlilikte Güçlenme Mücadelesi. Ş.Tekeli (Ed.), *1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar* (s. 253–280). İstanbul: İletişim.
- Soykan, F. (1993). *Türk Sinemasında Kadın: 1920- 1990*. İzmir.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis.
- Wright, E. (2002). *Lacan ve Postfeminizm* (E. Kılıç, Çev.). İstanbul: Everest.