

Fatma GÜNGÖRER

Dr. Öğr. Üyesi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, fatmagungorer@yyu.edu.tr Van-Türkiye

ORCID: 0000-0003-1621-3775

## GELENEKSEL ALGIDA BİR KIRILMA NOKTASI OLARAK

### AAAHH BELİNDİ FİLMİNDE KADIN TEMSİLİ<sup>1</sup>

#### Özet

Geleneksel toplumlarda kadın ve erkeğe yönelik cinsiyet ve rol ayrımının modern toplumlara kıyasla daha keskin çizgilerle ayrıldığı ve kadın temsiline kamusal alan dışında özel yaşam alanıyla sınırlandırıldığı görülmektedir. Başta annelik kutsallığı üzerinden meşrulaştırılan geleneksel rolleriyle kadın; ev ve çocuk bakımı, temizlik, yemek, çamaşır gibi hane içi işlerden sorumludur. Kadınların mevcut hizmet alanları, ekonomik bir girdi sağlamadığından toplumda görünmeyen emeğe karşılık gelmektedir. Geleneksel yapıda kadının kişisel kararları, aile bireyleri ve sosyal çevresi tarafından denetlenebilmektedir. 1980'li yılların Türkiye'si liberal politikalar ve serbest piyasa koşullarının etkisiyle hızlı bir dönüşümün yaşandığı ve özellikle kadınların kamusal alanda görünürlüğünün arttığı yıllardır. Bu yıllarda geçiş toplumu özelliği gösteren Türkiye'de Avrupalı yaşam tarzı ve ithal ürünlerin etkisiyle kadınların gündelik alışkanlıkları ve tüketim tercihleri değişmeye başlamıştır. Bu çalışma Türk sinemasında bir kırılma noktası sayılabilecek; senaryosunu Barış Pirhasan'ın yazdığı, yönetmenliğini Atıf Yılmaz'ın yaptığı 1986 yapımı Aaahh Belinda adlı filmde yola çıkarak, kadının toplumsal algısını, kimlik sorunsalını, geleneksel ve modern kadınlık rollerini sosyolojik açıdan irdelemeye çalışmaktadır. Kadına biçilmiş geleneksel rolleri ve beden algısını reddetmek ve bir şampuan markasının reklam yüzü olarak toplumda görünür olmayı tercih etmek için mevcut toplumsal yapıda bir kadının ancak *deli* olması gerekmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Aaahh Belinda, Geleneksel Kadın, Modern Kadın.

#### FEMALE REPRESENTATION IN AAAHH BELINDA POINT IN TRADITIONAL PERCEPTION

#### Abstract

In traditional societies, it is seen that the gender and role discrimination for women and men is separated more sharply compared to modern societies, and the representation of women is limited to the private life space apart from the public space. Women with their traditional roles, which are legitimized primarily through the sanctity of motherhood; Responsible for household chores such as home and child care, cleaning, cooking and laundry. Since women's existing service areas do not provide an economic input, they correspond to invisible labor in society. In the traditional structure, the personal decisions of women can be controlled by family members and social environment. Turkey in the 1980s was a period in which a rapid transformation was experienced with the effect of liberal policies and free market conditions and the visibility of women in the public sphere increased. In these years, women's daily habits and consumption preferences began to change under the influence of the European lifestyle and imported products in Turkey, which showed the characteristics of a transitional society. This study can be considered a breaking point in

<sup>1</sup> Bu çalışma, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından 28-30 Eylül 2022 tarihleri arasında düzenlenen "2. Uluslararası Kültür, Sanat ve Toplum Sempozyumu"nda bildirisi olarak sunulmuştur.

Turkish cinema; Based on the 1986 film *AAHH BELİNDİ*, written by Barış Pirhasan and directed by Atıf Yılmaz, she tries to examine women's social perception, the problem of identity, traditional and modern femininity roles from a sociological perspective. In order to reject the traditional roles and body image assigned to women and to prefer to be visible in society as the advertising face of a shampoo brand, a woman in the current social structure should only be crazy.

**Keywords:** *AAHH BELİNDİ*, Traditional Woman, Modern Woman.

## 1. Giriş

Sinema gündelik hayatı yaşama, anlama ve anlamlandırma çabası olarak değerlendirildiğinde, sosyal gerçeklik bağlamında yapılan filmlerin gündelik hayata, dönemin toplumsal algısına, kadın-erkek ilişkilerine ve toplumsal cinsiyet rollerine yönelik çok önemli sosyolojik veriler ortaya koyduğu görülmektedir. Sinema sosyal yaşam, iş ve ev yaşamı, toplumsal mekânlar, komşuluk ve aile ilişkileri üzerinden mevcut toplumsal yapıya ve döneme ilişkin zengin bir araştırma ve gözlem imkânı sunmaktadır. Geleneksel toplumlarda kadın ve erkeğe yönelik cinsiyet ve rol ayrımının modern toplumlardan daha keskin hatlarla ayrıldığı ve kadın temsilinin kamusal alanın dışında özel alanla sınırlandırıldığı görülmektedir. Başta annelik kutsallığı üzerinden meşrulaştırılan geleneksel kadınlık rollerinde kadın öncelikle; eşi ve ailesi, ev ve çocuk bakımı, temizlik, yemek, çamaşır vb. hane içi işlerden birincil derecede sorumlu kişidir. Geleneksel ve modern toplumlar arasında yer alan ve özellikle 1980'li yıllarda Özal etkisiyle hızlı bir değişim rüzgârına kapılan Türkiye'nin toplumsal yapısı bir geçiş toplumu özelliği göstermektedir.

En genel anlamda geçiş ailesi, geleneksel geniş aile ile çekirdek aile özelliklerini birlikte bünyesinde taşıyan aile tipi olarak tanımlanır (Gökçe, 1995, 161). Geçiş ailesi, toprağa bağlı üretimden sanayileşmiş bir üretime doğru hızlı bir geçişin olduğu, nüfusun hızla arttığı, toplumsal yapı, yaşam biçimi ve içeriğinin hızla değiştiği toplumlarda oluşan aile tipini ifade eder (Gül, 2004, 16). Geçiş ailesinde kadınlar, çalışma hayatına katılım gösterir ancak bu gelişme, kendilerinden beklenen geleneksel rollerden tam anlamıyla soyutlandıkları anlamına gelmez. Modern toplumsal etkilerin yanında rol ve beklenti düzeyinde geleneksel yapının etkisi ve baskısı hissedilmeye devam eder. Bu durumda kadın, modern toplumun sunduğu eğitim olanakları, iş ve çalışma yaşamına katılım, kamusal alanda etkin olma gibi geleneksel konumuna kıyasla daha görünür olmakla birlikte toplumsal baskının kadın üzerindeki ayırt edici yaptırım gücü ve gözetimini sürdürmeye devam ettiği görülür. Geçiş ailesinde toplumun sorumluluk ağı genişleyen kadın üzerinde yaratmış olduğu sosyal denetim ve kadının hem özel hem de kamusal alanda sergilemesi beklenen iş yükü, kimliğini belirleyen temel faktörlerden biri olarak karşımıza çıkar.

Türkiye farklı toplumsal dönemlerden geçmiştir ancak Türkiye modernleşmesi açısından özellikle 1980'li yıllar, yeni bir döneme işaret etmektedir. Özal'ın etkisiyle şekillenen bu dönemde liberal politikaların, serbest girişimciliğin, toplumda bireyciliğin, fikir ve düşünce özgürlüğünün benimsenmeye başladığı dolayısıyla o yıllara kadar daha içe dönük ve kapalı seyreden toplum yapısının yüzünü Batı'ya ve *ithal* olana döndüğü yıllardır. Bu dönemde yabancı sermayenin Türkiye Pazarına girmesi, her kesimde tüketim olgusunu körükledi. Artık ev içi yaşamdan kılık kıyafete dek her şey markalandı ve bu markalarla yaşamak bir statü göstergesi haline geldi (Ormanlar, 1999, 83). Değişen statü göstergeleri ve toplumda yaşanan bu dönüşümün, sosyal gerçeklikten beslenen sinemaya da yansdığı görülmektedir. 1980'lere gelindiğinde sinemanın konulara yaklaşımında belgeci bir tutum ve insanı doğasıyla birlikte ele alıp inceleme yaklaşımın ön planda olduğu görülür. Bu filmler birçok yönden birbirine benzeyen ve davranışları önceden bilinen kalıplaşmış kahramanları konu edinen filmlerdir. Ancak 1980'li yıllardan sonra farklı özellikte kişi ve konuların sinemaya dâhil olduğu ve bir özne olarak kadınlara ve kadın sorunlarına karşı ilgisinin arttığı görülür. Coward'a (1984) göre popüler Batı romanlarında olduğu gibi Türk filmlerinde de kadın odaklı anlatılar sözde cinsel devrimle eşanlamli hale gelmiştir. Kadın özgürlüğünün cinsel özgürlük şeklinde lanse edildiği bu dönem, kadınların bir erkeğin vesayeti altında yaşamalarının toplumsal bir norm olarak kabul edildiği yıllardır. Bunun yanında özgür kadın, bir erkeğin vesayeti altında yaşamayan aynı zamanda cinselliğini de rahat yaşayabilen kadın tiplmesiyle kamusal alanda her türlü

seyre açık görünmektedir. Kadınların cinselliklerini serbest yaşamasıyla özdeşleşen özgür kadın karakteri sinemaya da yansiyacak ve Türk sinemasındaki bu yeni yaklaşımı temsil edecek ideal tiplerden biri de Müjde Ar olacaktır (Uluyağcı, 2002, 2-3).

Bu çalışma başrolünde Müjde Ar'ın oynadığı ve yönetmenliğini Atıf Yılmaz'ın yaptığı 1986 yapımı *Aaahh Belinda* adlı Türk filmindeki kadın temsillerini konu edinmektedir. Film, 1980'li yılların hızlı kültürel değişimine ayak uydurmuş ve bekâr, özgür, modern kadın temsili olan *Serap* ile geçiş toplumunun kadına yüklediği geleneksel rolleri yerine getiren, evli ve iki çocuk annesi *Naciye* tiplmeleriyle iki farklı kadın imgesi yaratmaktadır. Film ayrıca dönemin birçok özelliğine ayna tutmakta ve toplum hayatındaki değişimi; toplum ve aile yapısı, kadın-erkek ilişkileri, sosyo-kültürel yapı, gündelik yaşam, mahalle ve komşuluk ilişkileri, sahne sanatları ve tiyatroya bakış, evlilik ve anneliğin dönüşümü gibi oldukça zengin bir içerik kaynağı sunmaktadır. Bu bağlamda araştırmanın amacı; *Aaahh Belinda* filmindeki kadın kimliği ve kadın imgesinin, geleneksel ve modern kadın temsilleri üzerinden toplumsal algıda nasıl bir etki/fark yarattığını ortaya koymaktır. Çalışma, kadının toplumsal beklentiler açısından yaşadığı karmaşayı; eğitilmiş, modern, çalışan, geleneksel, ev hanımı gibi farklı nitelikte kadın olma hallerini sosyolojik bir perspektifle tespit etmeye çalışmaktadır. Kadın olgusu ve kadına biçilen roller, toplumların sosyo-kültürel yapısını yansıtır, bu yaklaşımla film analizine geçmeden önce geleneksel ve modern toplum yapıları ve bu yapılar içinde kadının nasıl konumlandığına değinilecektir.

## 2. Geleneksel Toplum ve Kadın Temsili

Geleneksel kapalı toplum, genellikle Batı dışı toplumlar için kullanılan bir kavramdır ve “modern sanayi öncesi dünyanın toprağa bağlı kırsal yanını temsil” (Aysoy, 2003:22) etmektedir. Yaşam ve üretim koşullarının tarıma dayalı olduğu geleneksel toplumların temel yerleşim birimleri köyler ve kasabalardan oluşan kırsal yapılardır. Bu yapılar az sayıda nüfusun bir arada yaşadığı, toplumsal değişimin/hareketliliğin az olduğu, hayat akış hızının yavaş gerçekleştiği, herkesin birbirini tanıdığı ve bu durumun gerektiğinde güçlü bir toplumsal baskıya dönüşebildiği oluşumlardır (Zencirkıran, 2020, 266). Karl Popper, geleneksel kapalı toplumları “dokunma, koklama ve görme gibi somut fizik ilişkilerden meydana gelen somut bireylerin somut bir grubu” (Popper, 2010, 227) olarak tanımlar. Dolayısıyla bu tip toplumlarda sosyal ilişkiler birincil düzeyde ve yüz yüze olmaktadır. Geleneksel toplumun karakteristik aile tipi geniş ailedir. Geleneksel, büyük, birleşik, eski veya kök aile olarak da ifade edilen geniş aile, daha çok kırsal alanda yaşayanların oluşturduğu, tarımsal üretimin yapıldığı, akrabalık bağlarının kuvvetli, aile adının büyük önem taşıdığı, yaşlı erkeğin veya erkeklerin aile sorumluluğunu üstlendiği, gelenek, görenek ve adetlerin etkin olduğu aile tipini ifade etmektedir (Gökçe, 1990, 159).

Birkaç kuşağın bir arada yaşamasına bağlı olarak kalabalık bir nüfusu içinde barındıran geniş aile, babanın ev içi kararlarda etkin olduğu, sosyal değişimin ve hareketliliğin sınırlı gerçekleştiği bir aile modelidir (Sayın, 1990, 187). Geleneksel toplumlar, baba otoritesine bağlı olarak şekillenen ataerkil bir yapıya sahiptir. Ataerkil toplumlarda, kadının toplumsal cinsiyet açısından rolleri geleneksel yapının kültür, ahlak ve inanç sistemleri tarafından belirlenir. Cinsiyet biyolojik içerikliken, toplumsal cinsiyet toplumsal ve kültürel içeriklidir. Bu bağlamda toplumsal cinsiyet, toplumun görmek istediği kadın ve erkek kalıplarını içerir (Oğuz, 2019: Connell, 2009). Toplumda görülen cinsiyet kalıp yargıları, inançlar ve kültürel değerlerle örtüştüğünde, sosyal davranışları biçimlendiren ve sosyalleşme sürecinde kendiliğinden öğrenilen davranışlara dönüşür. Bu durum, dışa kapalı ve geleneksel yapılardaki kadınlara içkin davranış formlarının, bir sonraki kuşağa aktararak gündelik hayatta yeniden üretilmesini sağlar. Bu üretimde cinsiyetler arası farkı yaratan dil kalıplarının da etkisi vardır. Büyükkantarcioglu'nun (2006) belirttiği gibi cinsiyet farklılıklarını vurgulayan bu dilsel yapılar, hem değer yargılarını aşlamakta hem de dil-içi-kimlik denilebilecek bir çerçeve oluşturmaktadır (Çolak, 2020). Türkiye, genel yapı itibarıyla ataerkil bir kültüre sahiptir ancak Sancar (2020), son dönemde Türkiye’de ataerkil kurumların yapısı ve kültürel pratiklerinde bir değişim olduğunu belirtir. Buna karşın eril tahakkümün kendini farklı formlarla da olsa yeniden üretebildiğini öne sürmektedir. Eril ideoloji, anneliği sadece

doğum ve emzirme süreciyle değil, çocuğun duygusal, bilişsel, ahlaki gelişimiyle, cinsiyetler arasındaki işbölümüyle, toplumun cinsiyet rejimiyle, kültürel ve dini yapılanmalarıyla ilişkilendirir. Bu bağlamda Kaylı (2017, 70) eril ideolojinin, kadının varoluşu ve annelik kimliğini kendi önceliklerine göre belirlediğine dikkat çekmektedir.

Geleneksel yapı dolayısıyla geniş aile yapısı içindeki kadın, ekonomik güç ölçütüne göre konumlanmaktadır. Kadının bu konumunu belirleyen temel unsur ilkel toplumdaki tarım toplumuna geçişle birlikte ekonomik dengelerde yer alan güç değişimidir. Ekonomik uğraşların erkekler tarafından yürütülmesiyle birlikte ev içinde uğraş veren kadının fonksiyonu ve etkisi gittikçe önemsizleşmiş, bu durum kadının sosyal konumunu da olumsuz yönde etkilemiştir. Kadın için kamusal ve özel alan ayrımı ortaya çıkmış ve kamusal alanda etkin olan erkek egemen yapıya karşılık kadının etkinlik alanı ev/hane içi alanla sınırlandırılmıştır. Kullanım değeri olarak ev işleri de somut bir zenginlik yaratmadığı için kadının toplumsal statüsü gittikçe gerilemiştir (Şentürk, 2019, 17). Geleneksel yapılarda kadının kutsallığı anne olmasından kaynaklanır. Badinter'e (2011, 119) göre; "her kültüre dönemine göre değişebilen ideal bir annelik modeli hâkimdir. Bilerek ya da bilmeyerek bütün kadınlar bu modelden etkilenir". Geleneksel kültürün ideal kadın tipi, önceliği ev işleri, hane ve çocuklarının bakımı olan ve *anne* kimliği taşıyan kadındır.

Toplumsal yapının referansını tarihsel geçmişin temel ahlak ve inanç sistemlerinden alarak mevcut yapısını korumaya yönelik anlayışa bağlı değer ve tutumların karşısında modernlik ve modern toplum anlayışının odağında yenilik, yenileşme ve var olanın değişimi söz konusudur. Modern toplum, geleneksel toplumdaki temel yaşam ve üretim koşullarının köklü biçimde değiştiği yapısal bir dönüşüme işaret eder (Giddens, 2016, 28-29). Bu dönüşümle kadının kimlik ve toplumsal konumunda da birtakım değişimler yaşanmıştır. Türkiye'de modernleşmeye ve modern bir toplum oluşturmaya yönelik geliştirilen politikalarla hedeflenen toplumsal, siyasal ve kültürel yaşamda topyekûn bir değişimdir. Bu değişime uyum, her yeni oluşuma karşı olduğu gibi toplumsal yapının gündelik pratiğinde hemen karşılık bulmamıştır. Özellikle de aile, kadın kimliği ve toplumsal cinsiyet konuları birtakım tartışmalara neden olmuş ve sosyal hayatın birçok alanında birtakım direnç alanları yaratmıştır.

### 3. Modern Toplum ve Kadın Temsili

Türkiye'de modernleşme tartışmaları Osmanlı'nın son dönemlerinden başlayan ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında hız kazanan bir sürece karşılık gelmektedir. Modernleşme, Batılılaşma çabalarının bir sonucu olarak ortaya çıkar ve gelenekselin karşısında konuşlanan bir anlam ifade eder. Bu nedenle Türkiye'de tartışmalı bir konu olarak çoğu zaman Batı taklitçiliği şeklinde ele alındığı ve geleneksel muhafazakâr toplum yapısını tehdit eden bir unsur olarak değerlendirildiği görülür. Türkiye'de modernleşme çabaları, her ne kadar kaynağını Batı'dan almış olsa da gelişim yönünden farklı bir seyir izlemiştir. Cumhuriyet öncesi, askeri alandaki reformlarla başlayan modernleşme sürecinde en köklü değişim, cumhuriyetin ilanı ve ulus-devletin inşasıdır. Milli değerlerin benimsendiği bu dönemde siyasi, hukuki, ekonomik, sosyal ve kültürel alanlarda toplum hayatını etkileyen ciddi düzenlemeler yapılmıştır (Özyurt, 2007, 113).

Türkiye'nin ilerleme inancı, Batı karşısındaki geri kalmışlık duygusu nedeniyle yönünü Avrupa'ya, yolunu ise Avrupalıların kurum ve kuruluşlarını alma çerçevesinde şekillenecektir. Türkiye'de bu dönem, ailenin ve aileyi oluşturan ilişkiler sisteminin öncelikli siyasal bir sorun olarak algılandığı görülür. Çocuklar, eğitim, aile içi ilişkiler, ebeveynlik gibi kimi sorunlar gündeme gelmiş ve aile içi ilişkilerin dayanması gereken ilke tartışma konusu yapılmıştır. Buna yönelik yasal düzenlemeler ve hukuksal yaklaşımlar ile çocukların ve "yeni nesillerin" ihtiyaçlara bağlı olarak yapılandırılması için kamu yaşamının bu şekilde düzenlenmesi yeterli değildir. Bu düzenleme gereksinimi kadının verili konumunun sorunlaştırılmasını da beraberinde getirmiştir. Kadının önce anne, daha sonra eş olarak sorunsallaştırıldığı belirtilir (Aytaç, 2015, 127-128). Sancar (2020), bu durumu, Türk modernleşmesinin cinsiyeti adlı eserinde "erkekler devlet, kadınlar aile kurar" şeklinde ifade eder. Kadınlar ve erkekler arasında kesin bir cinsiyet ayrımına yol açan bu rol saflaşmasını, geçmişten devralınan cinsiyet kodları olarak, günümüzde önemini koruduğu ve etkisini sürdürmeye devam ettiği belirtilir.

Modern toplumsal etkilerle aile yapısında köklü değişimler yaşanır. Aile yapısı geniş ve geleneksel aileden çekirdek aileye geçer. Çekirdek aile, anne ve baba ile evlenmemiş çocuklardan oluşur. Aile içi toplumsal cinsiyet rollerinde eşit bir görev ve sorumluluk dağılımı beklenir. Modern toplumla kadının iş ve çalışma hayatına girmesi, aile içi karar alma süreçlerine katılım göstermesini sağlamış ve böylece kadının toplumsal statüsü yükselmiştir. Kadın; eğitim olanaklarından yararlanma, kamusal alanda görünür olma, mesleki ve sosyal açıdan kendini geliştirme, tiyatro, müzik ve sahne sanatlarında yer alma, sivil toplum ve siyasi hayata katılım gibi birtakım imkânlarla kavuşmuştur. Modern kadın, bireyselleşmesi için uğraş veren, toplumsal farkındalığı ve statüsü yüksek bir konuma karşılık gelir. Modern toplumsal yapıda, annelik geleneksel yapıda olduğu gibi yine kutsal bir konuma karşılık gelir ancak kadın çocuk eğitimi ve ev bakımı için hem örgün eğitim olanaklarından hem de profesyonel destek hizmetlerinden faydalanabilmektedir. Kişisel bakımı ve gelişimi için gerekli bir alan açabilmektedir.

Modern kadını betimleyen bir diğer unsur, kimlik ve beden algısının özgürleşmesidir. Modernite ile birlikte *beden*, benlik algısı ve kimlik kazanmanın merkezine yerleşmiştir. Beden artık verili değil, onu inşa etmek mümkündür. Bu sebeple esasında modernitenin özgür kılmak istediği bedenin erkekten ziyade kadın bedeni olduğu ileri sürülebilir (Şişman, 2013, 19-20). Kadın bedeni üzerinden tartışılan modern kadın ve özgürlük anlayışının temelinde, kadının bedeni ve cinsel yaşamıyla ilgili tercihlerde bağımsız olma gereksinimi yatar ancak modern toplumun bir tüketim toplumuna dönüşmesi, insan bedeninin de bir tüketim nesnesine dönüşme riskini doğurur. Tüketimi temel alan toplumdaki tüketim değerleri, bedene haz-arzu-seçkinlik simgesi olma anlamları yüklediğinden beden tüketim kültürünün nesnesi haline gelmektedir. Modern teknoloji araçlarıyla oluşturulmak istenen tasarı bedenler, kadın bedenini bir taraftan özgür kılarken diğer taraftan tüketimin aracı haline getirme riski taşır (Bilgin, 2016, 230). Bu bağlamda bir geçiş toplumu olan Türkiye’de modern kadın imgesi geleneksel kodların etkisiyle oldukça girift bir kimlik karmaşasına yol açar. Bu durum kadın haklarına yönelik özgürlük mücadelesi veren yaklaşımların, kadın bedeni üzerinden üretilen söylemlere dikkat çekmesinden anlaşılabilir.

#### 4. Aaahh Belinda Filminde Kadın Temsilleri

Aaahh Belinda filminin konusu İstanbul’da geçmektedir. Filmin çekildiği yıllarda (1986) İstanbul, karakteristik bir geçiş toplumu özelliği göstermektedir. Film, modern kadını temsil eden *Serap* ile (Görsel 1) geleneksel veya geçiş toplumu kadını temsil eden *Naciye* (Görsel 7) karakterlerinin gündelik yaşamları etrafında örüntülenmektedir. Bir şampuan reklamında iki çocuklu bir kadını canlandıracak olan *Serap*, banyo sahnesinde (Görsel 5) birden boyut değiştirerek geleneksel rolleri aşağıladığı bir kadın tipi olan *Naciye*’ye dönüşür ve erkek arkadaşı *Suat* dahil, çevresindeki hiç kimseyi *Naciye* olmadığına ikna edemez.



Görsel 1

*Serap*, 1980’li yıllarda hızlı toplumsal değişimin de etkisi altında olduğu Avrupalı bir yaşam tarzını benimsemiş, yetenekli ve entelektüel bir tiyatro oyuncusudur. Kadına atfedilen geleneksel rolleri aşağılayan *Serap*, üst sınıfa mensup özgür bir kadın portresi çizmektedir. Türk sinemasında sınıf farkı, kültür farkı, yaşam biçimi, giyim-kuşam, aile ve cinsiyet rollerinde modern ve geleneksel karşıtlıkları çoğu zaman kent ve taşra ayrımında ortaya konulur (Yaşartürk ve

İlbuğa, 2014, 159). *Serap*, yaşam biçimi ve giyim-kuşam tercihleriyle kent kültürünü benimsemiş modern bir kadını temsil etmektedir.



**Görsel 2**

*Serap*, bekârdır ve sevgilisiyle birlikte yaşamaktadır. Modern ve rahat bir yaşam alanına sahip olan *Serap*'ın beden algısı oldukça gelişmiştir (Görsel 2). Kadın bedeni ve cinselliğinin geleneksel ve modern toplumdaki tezahürleri farklıdır. Geleneksel toplumlarda ataerkil kodların *namus* olgusuyla ikincil kıldığı kadın kimliğinin, modern toplumda kapitalist tüketimci piyasanın ideolojik etkisiyle imajsal göstergeler üzerinden yeniden sorunsallaştırıldığı belirtilir (Bilgin, 2016, 219). Dış görünümüne ve imajına önem veren ve “ülkenin ilk ve tek diyet içeceği” reklamlarının televizyonlarda boy gösterdiği günlerde *Serap*, aerobik yaparak vücut formunu korumakta ve *ithal* küçük ev aletleriyle hazırladığı kahvaltı öğünleriyle sağlıklı beslenmeye dikkat etmektedir.



**Görsel 3**

Türk Sineması'nda geleneksel ve modern karşıtlığının taşra ve kent ayrımında ortaya konduğu hatırlandığında, bu filmlerde dürüst, ahlaklı, değer ve inançlarına bağlı olmak, şeref ve namus gibi değerler taşra kültürüne atfedilirken (Yaşartürk ve İlbuğa, 2014, 159), gece hayatı, eğlence kültürü ve içki tüketimi gibi geleneksel kodlara ve muhafazakâr yapıya aykırı bohem bir yaşam tarzı ancak kent kültürüyle özdeşleştirilebilir. 1980'li yılların geçiş toplumunda Avrupalı yaşamın statü göstergelerinden biri olarak kabul edilen kadehte içki tüketimine ancak bireyselliğini özgürce yaşayan *Serap* gibi kentli bir kadının cesaret edebileceği anlaşılmaktadır (Görsel 3).



**Görsel 4**

*Serap*'ın tiyatro sahnesinde sergilediği oyun, dönemin ataerkil yapısına bir başkaldırı niteliğindedir. Vasıf Öngören'in "*Asiye Nasıl Kurtulur?*" adlı oyununda başrol oynayan Serap, sınıf mücadelesi ve sömürü düzenini *fuhuşa itilen kadınlar* teması üzerinden sahnelemektedir. Oyun, yoksul ve alt sınıfa mensup kadınların, eril tahakkümün ezici çoğunluğu oluşturduğu çarpık bir düzende, bedenlerini satarak verdikleri var olma mücadelesini işlemektedir. Oyun temasının işleniş yöntemi ve kadın figürlerin oyunun bütününde kullanılma biçimi ataerkil ideolojiyi doğal bir biçimde olay örgüsüne ve kurguya taşımaktadır. Tiyatro oyununun, toplumsal cinsiyeti eleştirmek için yetersiz kaldığı ancak öne çıkan asıl eleştirinin kadınların ezilmesine neden olan ve sınıf ayrımcılığını yaratan para dönüşüm sistemi üzerine odaklandığı belirtilir (Özsoysal, 2005, 69-70). Kadınların ekonomik sömürü düzenine uyumu, aşağıya alıntılanan sahne repliğinden de anlaşılacağı üzere kendi bedenlerine yabancılaşmalarına neden olmuştur;

*"Biz aşk satarız, körelmiştir duygumuz,*

*Biz et satarız budanmıştır sevgimiz,*

*Artık aşk paradır, gönlümüzde yaradır,*

*Alnımızda karadır, bizim gibiler için"*



**Görsel 5**

*Serap*, reklam senaryosu gereği saçlarını *Belinda* şampuanıyla yıkadığında, "yumuşacık, pırlıl pırlıl ve sıcacık" olmaktadır (Görsel 6). Reklam sloganı olan bu cümleler, geleneksel yapının evli ve çocuklu bir kadından yuvası için göstermesini beklediği etkiyi ortaya koyar. "Yuvayı dişi kuş yapar" atasözü, Türkiye'nin geleneksel aile yapısını cinsiyet ayrımı üzerinden özetleyen ve aile içi sorumluluk alanını cazip hale getirerek tümüyle kadına yüklediği bir anlama gönderme yapmaktadır. "Kadını orta halli memur yaşantısından kurtarıp parlak ve dolgun saçlara kavuşturarak bir şampuan" (Albayrak, 2018), reklamından beklenti, hedef kitlenin aynı etkiyi kendi yuvasında görmek için yoğun olarak tercih edeceği bir tüketim nesnesi olacaktır.



Görsel 6



Görsel 7

*Naciye* kente eklenmiş ve geleneksel değerlere bağlı evli ve iki çocuk annesi bir kadındır. Türkiye’de modernleşme ve kadın olguları oldukça tartışmalı kavramlardır. Modern yaşamın temel imkânlarından (eğitim, iş ve çalışma yaşamı vb.) faydalanmak aynı zamanda geleneksel değerlerden kopmadan bir yaşam sürdürmek 1980’li yıllarda yaratılmak istenen orta sınıf ailelerin (orta direğin) genel karakteristiğini yansıtır. *Naciye*, bir bankada çalışarak ev ekonomisine katkı sunmaktadır ancak öncelikli sorumluluğu kadının geleneksel statüsü ve rol beklentilerine uygun olarak evi, eşi ve çocuklarının bakımını en iyi ve özverili şekilde yerine getirmektir.



Görsel 8





**Görsel 9**

Naciye, eşi Hulusi bey ve iki çocuğu, 1980’li yıllarda yaratılmak istenen orta sınıf (orta direk) bir ailedir (Görsel 9). Orta direk, dönemin ekonomi politikalarına ayak uydurmaya çalışan, kentli ve dar gelirlili insanların oluşturduğu bir kitledir. Tüketim alışkanlıklarını gelir düzeyine göre ayarlamak durumunda olan orta direk ailelerin, destek aldığı en önemli besin grubu daha doyurucu ve maliyeti düşük olduğu için karbonhidrat içerikli ürünler ve türevleridir. Hulusi Bey’in eşine “*şöyle bir makarna yap da karnımız doysun*” (Görsel 8) söylemi orta direk ailelerin günlük beslenme alışkanlığını ortaya koymak açısından çarpıcı bir örnektir.



**Görsel 10**

Geleneksel toplumda kadın, görünmeyen emeğe sahiptir. Kadının ev içi üretim alanının herhangi bir ekonomik değere karşılık gelmemesi, onun ev ve çocuk bakımı için harcadığı emeği değersizleştirir. Ücretsiz emeğe sahip olan kadın günlük hayatta yemek yapma, evi temizleme, çocuğa bakma, yaşlı varsa ona bakma gibi birçok işi ücretsiz yapmaktadır. Toplum içerisinde kadının ev içinde gerçekleştirdiği bu emekler herhangi bir ücret karşılığı yapılmadığı için önemli görülmemekte ve bir değere karşılık gelmemektedir (Karakaya, 2018, 75). Serap, Naciye’nin ev ve iş arasındaki yaşantısını her açıdan katlanılmaz bulmaktadır ve alışık olmadığı bu hayata gerçek kimliğiyle kabul görmediği için bir şekilde tutunmak zorundadır. Geçiş ailesinde, çalışan kadınların ev içi sorumluluklarında geleneksel rollerini devam ettirdiği ve özel alanla ilgili birçok konudan yükümlü oldukları görülmektedir. Kadınların hem evde hem de çalışma hayatında aktif olması, toplumsal cinsiyet açısından var olan eşitsizliği derinleştirmektedir. Serap’ın, ait olmadığı bu ikili yapı içinde kendine yabancılaştığı ve mutsuz olduğu görülmektedir (Görsel 11).



**Görsel 11**



**Görsel 12**

Geçiş ailesinde, geleneksel değerlerin korunduğu; (komşu ziyaretleri, misafir ağırlama, el öpme gibi) gelenek ve adetlerin devam ettiği görülür (Görsel 13). Yaşlı kuşak, çocuklarının özel yaşamına birçok açıdan müdahale edebilmektedir. Dede ve nineler, torunlarının bakımı ve eğitimi, çocuklarının karı-koca ilişkileri ve aile içi kararlarında söz hakkına sahiptir, yine kendi sorunlarını çözmek için çocukları ve torunlarının yaşam alanlarına dâhil olabilmektedirler (Görsel 12). Bunun yanında geleneksel eğitim yöntemlerinden korku, şiddet ve cezanın, dönemin en etkili disiplin aracı olarak kullanıldığı dikkat çekmektedir. Filmde emekli öğretmen olan babaanne karakterinin çocukları uyutmak için söylediği tekerlemedeki hayali yaratık “Dun ganga”, çocuklar üzerinde büyük bir korku yaratarak erken uyumaları konusunda kısa sürede etkili olmaktadır (Görsel 14).



**Görsel 13**



**Görsel 14**

Filmde babaanne çocukları uyutmak için yükselen ve gerilimli bir ses tonuyla aşağıda yer alan dizeleri tekrarlamaktadır;

*«Evvel zaman içinde,  
Var imiş bir Dun ganga,  
Alırmış çocukları,  
Atarmış sepetine,  
Yaparmış hep Dun ganga,  
Dun ganga Dun ganga...»*



**Görsel 15**

Geleneksel ve geçiş toplumlarında toplumsal cinsiyet eşitsizliğine bağlı olarak yaşanan bir diğer ayrıştırıcı unsurun kadına yönelik şiddet olduğu görülmektedir. Kadına yönelik şiddetin aile içi şiddet olarak kavramsallaştırıldığı, “ailenin; tarih boyunca kadın ve çocuklara yöneltilen şiddetin kaynağı olduğu ve dünya genelinde aile içi şiddetin % 98’inin erkekler, % 2’sinin ise kadınlar tarafından uygulandığı” (Engström, 2013, 9-10) belirtilmektedir. Filmde kadına yönelik şiddete hem özel alanda (Görsel 15) hem de kamusal alanda (Görsel 16) rastlanmaktadır. Her iki şiddetin çıkış noktası da eril gücün kadını tahakküm altına alma isteğinden doğmuş, eşinin sözünden çıkan kadının şiddete maruz kalması üretilen nedensellik üzerinden gerekçelendirilmiştir. Erol (2014, 51), görsel metinlerde şiddete yönelik kurulan nedensel ilişkilerin aynı zamanda erkeğin şiddetini meşrulaştırma yönünde bir işlev gördüğünü belirtmektedir. Bu durum aynı zamanda topluma içkin eril tahakkümün söylem ve davranışlar üzerinden kendisini yaratma ve yeniden üretimine neden olmaktadır.



**Görsel 16**

Mekân, toplumsal yaşamın üretildiği sınıfsal yapı açısından önemli sosyolojik veriler sunmaktadır. Geleneksel toplum yapısına meskûn mahalleler, sınıfsal farklılıkların en asgari düzeyde olduğu yerleşim yerleridir. Aynı mahallede yaşayan herkes birbirini tanır ve aralarında belli bir dayanışma sistemi vardır. Bu yönüyle mahalle, kendi içinde güvenli bir alana sahiptir ve aynı mahalleden olmayan yabancılar hemen ayırt edilir (Baday, 2011, 25). Filmde *Naciye*'nin kocası Hulusi Bey'in, *Naciye* (Serap) evden kaçarken “*Mahalleliye rezil olduk*” ifadesiyle mahalleli olarak kavramsallaştırılan olgunun sosyal denetim işlevine dikkat çeker. *Naciye* görsel anlamda mahallenin yabancıları değildir ancak evden kaçmaya çalışan içindeki karakter (Serap), davranış ve tavırlarıyla o mahalleye ait olmadığını her fırsatta belli eder. Mahalle mimarisi karşılıklı güven ilişkisine dayalı ve mevcut komşuluk ilişkilerini korumaya yönelik inşa edilir (Baday, 2011, 25). Bu yakın ilişki zaman zaman komşuların bir gözetim ve denetim aygıtına dönüşmesine neden olur ve Şerif Mardin (2007) tarafından kavramsallaştırılan *mahalle baskısının* gündelik hayatta karşılık bulmasını sağlar.



**Görsel 17**

Filmde gözetim toplumu ve sosyal denetimin kapıcı tiplmesiyle bir kişi üzerinden sıklıkla somutlaştırıldığına tanık olunur. *Naciye* her evden panikle kaçma (geç saatte evden çıkma) eğilimine girdiğinde kocası kapıcıyla karşılaşır ve durumu kabul edilebilir kılmak için sakin davranmaya özen gösterir. Mahallelerin bir denetim aygıtı olma özelliği, geçiş veya modern toplumla birlikte çözülmeye başlar. Konuyla ilgili olarak Subaşı (2008, 130), bugünkü koşullarda mahalle olgusunun ancak taşra dünyasının henüz parçalanmış dokusu içinde kendisine ancak bir yer bulabileceğini belirtir. Mahalle olgusunun kentleşme süreci içinde giderek hem kendi iç dinamiklerini hem de kuşatıcı rolünü yitirdiğini öne sürer. Subaşı'ya göre mahalleye atfedilen sosyolojik anlatımlar artık ciddi bir teorik desteğe ihtiyaç duymaya başlamıştır. Mahalle, sosyolojik ilginin yok saydığı bir alana karşılık gelir ve bu bağlamda mahallenin yapısının geçmişte olduğu gibi homojen bir görüntüsü yoktur. Mahallede artık birincil, yani yüz yüze ilişkiler söz konusu değildir. Bunların karşısında artan bir 'bireyselleşme' eğilimi vardır. Dolayısıyla böyle bir toplumsal yapıda baskı diye bir olgudan da söz edilemez (Subaşı, 2008, 130).



**Görsel 18**

*Serap*, *Naciye* olduğunda kendisini itibarsız ve aşağılık görür, bunun nedeni var olduğu kimliğiyle kabul görmeyip uyuşmazlık yaşadığı bir karakter olarak algılanmasıdır. Bu bağlamda Goffman da bir bireyin varsayılan kimliği ile fiili kimliği arasında bir uyuşmazlığın var olabileceğini belirtir ve bu uyuşmazlığın farkına varıldığında veya bu uyuşmazlık aşıkarsa söz konusu bireyin toplumsal kimliğinin örseleneceğini savunur. Söz konusu uyuşmazlık, kişiyi hem toplumdaki hem de kendisinden koparma yönünde bir etkide bulunur ve böylece itibarsızlaştırılmış bir kişi olarak, kabul görmediği bir dünyaya göğüs germek durumunda kalır (Goffman, 2020, 49). *Serap*'ın, karakterine büründüğü *Naciye* olmadığını ispat için verdiği çaba karşılıksız kalınca içine düştüğü çelişkili ruh hali, başta kocası *Hulusi Bey* olmak üzere çevresindeki herkes tarafından akıl hastası olarak nitelendirilmesine ve hastanede tedavi görmesine neden olur (Görsel 18, Görsel 19). *Aaah Belinda* Filmini, gerçeküstü biçim açısından inceleyen Akdoğan (2019, 90), gerçekliği dönüştürmek için düşlerin yanı sıra deliliğin de önemli bir kaynak olarak kullanıldığını dikkat çeker. Akıl hastalarının düşünme biçimlerine, paranoyalara, nesnelere ait oldukları yerden çok daha farklı alanlara yerleştirmeye ilgi duyduklarını belirtir. *Serap*, hastaneye geri dönmek için artık tam olarak *Naciye*'nin yaşantısını benimsemiş ve durumu kabullenmişken her şeyin bir düşsel kurgu olduğunu anlar. Goffman'ın da belirttiği gibi böylece fiili ve varsayılan kimliği arasında yaşadığı kopukluktan kurtulmuş ve eski hayatına dönebilmiştir.



**Görsel 19**

Filmin sonunda *Belinda* şampuanının dev maketi görülür (Görsel 20). Bu maket sosyolojik bakış açısına göre ataerkil toplumun tabularını ve eril tahakkümün kadınlar üzerinde kurduğu toplumsal baskıyı örneklendirebilir. Diğer yandan bağımsız bir birey olmak için çabalayan kadın, toplumsal cinsiyet eşitsizliğine bağlı olarak birçok açıdan farklı engellerle kuşatılmıştır. *Serap*'ın şampuan maketini çekiçle kırması ve maketi yere devirmesi, kadının bireysel özgürlüğü için sınıfsal ve kültürel mücadeleye toplumsal her alanda devam etmesi gerektiği ve ancak bu şekilde eşitlikçi bir yaşam hakkına kavuşacağı şeklinde yorumlanmıştır.



Görsel 20

## 5. Sonuç

*Aaahh Belinda*, yönetmenliğini Atıf Yılmaz'ın yaptığı ve başrolünde Müjde Ar'ın oynadığı 1986 yapımı Türk filmidir. Film, dönemin toplumsal ve kültürel yapısına, kadın-erkek ilişkilerine ve en temelde toplumsal cinsiyet eşitsizliğine yönelik önemli sosyolojik veriler sunmaktadır. Film, geleneksel toplumda yer alan kadın imgesine karşılık “özgür kadın” imgesi yaratarak toplumsal algıda bir kırılma yaşanmasına neden olmuştur. Filmde modern ve geleneksel kadınlık rolleri, yüksek kültüre sahip tiyatrocunun, modern kadın imgesiyle *Serap* ile geçiş ailesinde yer alan ve geleneksel kadınlık rollerini içselleştirmiş *Naciye* tarafından temsil edilmektedir.

Geleneksel ve geçiş toplumlarında kadınların kamusal görünürlüğü sınırlıdır, özellikle de beden algısıyla ilgili ataerkil yapının kadına biçtiği roller, kadını yoğunluklu olarak özel yaşamla sınırlandırmakta ve başta annelik kimliği üzerinden kutsallaştırdığı kadını evinin hanımı ve çocuklarının annesi olarak yüceltmektedir. Toplumsal değişimin etkisindeki 1980’li yılların Türkiye’inde kadın olma halleri, iki farklı perspektiften sunulmakta ve kadının varoluşu için verdiği kimlik mücadelesinde kodların eril politik çerçeve ve söylemle şekillendiği görülmektedir.

Kadın özgürlüğünün cinsel özgürlükle özdeşleştiği yıllarda eşzamanlı olarak *namus* olgusunun birçok kadın için ağır yaptırımları olduğu, Türkiye toplumsal yapısının dönüşümü ve gelişim açısından homojen bir yapıya sahip olmadığı anlaşılmaktadır. Türkiye modernleşmesine bakıldığında toplumsal temelin aileyle özdeşleştirilmesi ve kadınlara “aileyi ayakta tutma” ve dönüştürme görevinin verilmiş olması, geçmişten gelen geleneksel kadınlık rolleri referans alınarak modern toplumla birlikte yeniden yapılandırıldığı ancak yine de kamusal alanda kadınlara sınırlı bir özgürlük alanı tanındığı anlaşılmaktadır. İster çalışan ister çalışmayan olsun toplumda ve ailede kadının görünmeyen emeğini görünür kılmak için yoğun bir çaba harcaması gerekmektedir. Bu bağlamda *Aaahh Belinda* filminden çıkan sonuçlar şu şekilde özetlenebilir:

-Türkiye’de kadınların önemli bir sorunsalı olarak; ister modern, kentli ve çalışan, ister geleneksel, taşralı ve ev hanımı olsun bir varoluş ve kimlik mücadelesi içinde oldukları anlaşılmaktadır.

-Türkiye’de 1980’li yıllarda hızlanan toplumsal değişimle birlikte kadınların kamusal alandaki temsili ve bireysel özgürlükleri için verdikleri mücadelenin başta sosyal ve sanat alanında bir karşılık bulduğu ancak toplumun farklı alanlarında içselleştirilmiş cinsiyet eşitsizliğinin eril kodlar tarafından günümüzde de üretilmeye devam ettiği anlaşılmaktadır.

-Türkiye’de iş ve çalışma yaşamındaki modern kent kadınının, -bölgesel farklılıklara göre beklenti ve baskı düzeyi değişmekle birlikte- geleneksel kadınlık rollerinin de eklemlendiği girift bir kimlik oluşturduğu bunun yanında kadınların bireysel hak ve özgürlükleri için verdikleri mücadelenin kısmen de olsa olumlu bir karşılık bulduğu anlaşılmaktadır.

## Kaynakça

- Albayrak, H. A. (2018). *Aaah Belinda: Seksenlerin Sonunda Doksanların Başında Çocuk Olmak*. Eleştirel Kültür Dergisi. <https://www.ekdergi.com/aaahh-belinda-seksenlerin-sonunda-doksanlarin-basinda-cocuk-olmak/> Erişim Tarihi: 07.10.2022.
- Aytaç, M. A. (2015). *Ailenin Serencamı –Türkiye’de Modern Aile Fikrinin Oluşması-*. (3. Baskı). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Aysoy, Mehmet. (2003). *Geleneksel Sonrası Toplum Üzerine*. Ankara: Açı Kitapları.
- Baday, Ö. N. (2011), *Modern Kent Mekânlarında Mahallenin Konumu*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Bilgin, R. (2016). *Geleneksel ve Modern Toplumda Kadın Bedeni ve Cinselliği*. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt:26, Sayı:1, 219-243.
- Çolak, G. (2020). *Toplumdilbilimi –Toplumsal Cinsiyet ve Dil-*. (2. Basım). İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.
- Engström, G. (2013). *Aile İçi Şiddet Çaresi Ne?*. İstanbul: Dönence Basım.
- Erol, D. D. (2014). (Ed. Huriye Kuruoğlu, Bermal Aydın). *Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Türkiye Yazılı Basımında Şiddet Haberleri ve Haber Fotoğrafları*. (İç). Toplumsal Cinsiyet ve Medya. Ankara: Detay Yayıncılık.
- Giddens, A. (2016). *Sosyolojide Temel Kavramlar*. (Çev. Ali Esgin). (2. Baskı). Ankara: Phoenix Yayınları.
- Goffman, E. (2020). *Damga Örselenmiş Kimliğin İdare Edilişi Üzerine Notlar*. (5. Baskı). (Çev. Ş. Geniş, L. Ünsaldı, S. N. Ağırsanlı). Ankara: Heretik Yayınları.
- Gökçe, B. (1995). “*Toplumsal Değişim Sürecinde “Gecekondu Ailesi”*”, Aile Kurultayı 16-18 Kasım 1994, Aile Araştırma Kurumu Yayını, Ankara.
- Gül, G. (2004). “*Aile ve Evlilik Kurumu*”, Evlilik Okulu, (Edt. Haluk Yavuzer). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Güven Akdoğan, Ö. (2019). *Düş, Paranoya ve Mizah: Aaah Belinda Filminde Gerçeküstücülük*, Egemia Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Medya ve İletişim Araştırmaları Hakemli E- Dergisi, (5), 83-104.
- Karakaya, H. (2018), “*Görünmez Emek Ve Ev Kadınları*”, Fırat Üniversitesi İİBF Uluslararası İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi, Cilt:2, Sayı:1, Sayfa: 73-94.
- Kaylı, D. Ş. (2017). (Ed. Derya Altun, Huriye Toker). *Kadın Bedeninin Annelikle İmtihanı: Toplumsal Cinsiyet Bakış Açısının Annelik Kurgularıyla İlişkisi*. (İç). Toplumsal Cinsiyet Farklı Disiplinlerden Yaklaşımlar. Ankara: Nika Yayınevi.
- Öğuz A. (2019). *Feminizm, Postkolonyal Feminizm ve Toplumsal Cinsiyet-* Buchi Emecheta’nın *The Bride Price* Adlı Romanı-. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.
- Ormanlar, Ç. (1999). *İmaj Devri ve Moda’dan Kurtulan Moda*. 75 Yılda Değişen Yaşam Değişen İnsan Cumhuriyet Modaları. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Özsoysal, F. (2005). *Asiye Ataerkiden Kurtulur mu? Ya da Kurtuluşa Tutsak Kalmak*, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Dergisi, Cilt 0, Sayı 6, 69-100.
- Özyurt, C. (2007). *Yirminci Yüzyıl Sosyolojisinde Kentsel Yaşam*. Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 10, Sayı 18, Aralık 2007, s.111-126.

- Popper, K. (2010). *Açık Toplum ve Düşmanları*, Cilt-I. (çev. Mete Tunçay). (4. Baskı). Ankara: Liberte Yayınları.
- Sancar, S. (2020). *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar*. (5. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sayın, Ö. (1990). *Aile Sosyolojisi*. Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, No: 57, İzmir.
- Subaşı, N. (2008). *Mahalleyi Baskıyla Hatırlamak. Şerif Mardin Okumalar*. T. Takış (Edt.). Ankara: Doğu-Batı Yayınları.
- Şentürk, Ü (2019). *Aile Sosyolojisine Bir Katkı*. Bursa: Dora Yayınları.
- Şişman, N. (2013). *Emanetten Mülke: Kadın Beden Siyaset*. (3. Baskı). İstanbul: İz Yayıncılık.
- Uluyağcı, C. (2002). *1980 Sonrası Türk Sineması'nda Özgür Kadın İmgesi: Türkan Şoray ve Müjde Ar*. Kurgu Dergisi, Sayı:18, 1-8.
- Yaşartürk, G., İlbuğa, E. U. (2014). *Üç Maymun, Pandora'nın Kutusu, Güzel Günler Göreceğiz, Nar, Geriye Kalan, Şimdiki Zaman ve Zerre Film Örnekleriyle Türk Sinemasında Kentli Kadın Olgusu*. İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi, Sayı: 39, Güz, 2014. 159-180.
- Yılmaz, A. (Yönetmen). (1986). *Aaahh Belinda* [Film]. Odak Film.
- Zencirkıran, M. (2019). *Sosyoloji*. (Yenilenmiş 9. Baskı). Bursa: Dora Yayınları.
- Görsel Kaynaklar**
- Görsel Kaynak 1. <https://www.youtube.com/watch?v=> Erişim Tarihi: 07.10.2022
- Görsel Kaynak 2. <https://www.youtube.com/watch?v=tEBfVDRuNyY> Erişim Tarihi: 07.10.2022
- Görsel Kaynak 3. <https://www.youtube.com/watch?v=tEBfVDRuNyY> Erişim Tarihi: 07.10.2022
- Görsel Kaynak 4. <https://www.youtube.com/watch?v=tEBfVDRuNyY> Erişim Tarihi: 07.10.2022
- Görsel Kaynak 5. <https://www.justwatch.com/tr/film/aaahh-belinda> Erişim Tarihi: 06.10.2022
- Görsel Kaynak 6. <https://mubi.com/tr/films/aaahh-belinda> Erişim Tarihi: 06.10.2022
- Görsel Kaynak 7. <https://www.youtube.com/watch?v=tEBfVDRuNyY> Erişim Tarihi: 07.10.2022
- Görsel Kaynak 8. <https://www.youtube.com/watch?v=tEBfVDRuNyY> Erişim Tarihi: 07.10.2022
- Görsel Kaynak 9. <https://saltonline.org/tr/1341/gosterim-aaahh-belinda-1986> Erişim Tarihi: 06.10.2022
- Görsel Kaynak 10. <https://saltonline.org/tr/1203/persembe-sineması-aaahh-belinda> Erişim Tarihi: 06.10.2022
- Görsel Kaynak 11. <https://www.youtube.com/watch?v=tEBfVDRuNyY> Erişim Tarihi: 07.10.2022
- Görsel Kaynak 12. <https://www.youtube.com/watch?v=tEBfVDRuNyY> Erişim Tarihi: 07.10.2022
- Görsel Kaynak 13. <https://www.youtube.com/watch?v=tEBfVDRuNyY> Erişim Tarihi: 07.10.2022
- Görsel Kaynak 14. <https://www.youtube.com/watch?v=tEBfVDRuNyY> Erişim Tarihi: 07.10.2022
- Görsel Kaynak 15. <https://www.youtube.com/watch?v=tEBfVDRuNyY> Erişim Tarihi: 07.10.2022
- Görsel Kaynak 16. <https://www.youtube.com/watch?v=tEBfVDRuNyY> Erişim Tarihi: 07.10.2022
- Görsel Kaynak 17. <https://www.youtube.com/watch?v=tEBfVDRuNyY> Erişim Tarihi: 07.10.2022
- Görsel Kaynak 18. <https://www.youtube.com/watch?v=tEBfVDRuNyY> Erişim Tarihi: 07.10.2022



Görsel Kaynak 19. <https://www.youtube.com/watch?v=tEBfVDRuNyY> Erişim Tarihi: 07.10.2022

Görsel Kaynak 20. <https://filmhafizasi.com/evvel-zaman-icinde-var-imis-bir-dunganga/> Erişim Tarihi:  
06.10.2022

