

**“SON PERFORMANS” TOPLUMSAL CİNSİYET KİMLİK
SORUNUNA BİR FİLMDE YAKLAŞIM: ESER METNİ**

İrem Çoban
171177202

SANATTA YETERLİK TEZİ
Güzel Sanatlar Anasanat Dalı
Sinema Sanatta Yeterlik Programı
Danışman: Prof. Dr. Selahattin Yıldız

İstanbul
T.C. Maltepe Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
2021

**“SON PERFORMANS” TOPLUMSAL CİNSİYET KİMLİK
SORUNUNA BİR FİLMDE YAKLAŞIM: ESER METNİ**

İrem Çoban

171177202

Orcid: 0000-0002-6622-1709

SANATTA YETERLİK TEZİ

Güzel Sanatlar Anasanat Dalı

Sinema Sanatta Yeterlik Programı

Danışman: Prof. Dr. Selahattin Yıldız

İstanbul

T.C. Maltepe Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
2021



JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

İrem Çoban'ın

Son Performans: Toplumsal Cinsiyet Kimlik Sorunlarına Bir Filmde Yaklaşım: Eser Metni başlıklı tezi 25/01/2021 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından değerlendirilerek “Maltepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği”nin ilgili maddeleri uyarınca, Güzel Sanatlar Ana Sanat Dalı Sinema Sanatta Yeterlik Programı tezi olarak oy birliğiyle / oy çokluğuyla başarılı/başarısız olarak kabul edilmiştir.

	Unvanı, Adı ve Soyadı	İmza
Tez Danışmanı	: Prof. Dr. Selahattin Yıldız	
Üye	: Prof. Dr. Oğuz Makal	
Üye	: Prof. Dr. C. Oktay Yalın	
Üye	: Dr. Öğr. Üyesi A. Kaya Özakgün	
Üye	: Dr. Öğr. Üyesi Derviş Zaimağaoğlu	

.....

Enstitü Müdürü

ETİK İLKE VE KURALLARA UYUM BEYANI

25/01/2021

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bulguların sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; çalışmamın Maltepe Üniversitesinde kullanılan “bilimsel intihal tespit programı” ile tarandığını ve öngörülen standartları karşıladığını beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

İrem Çoban

TEŞEKKÜR

Bu tezin hazırlanması süresince ve kariyerimle ilgili sorularımda beni sabırla yönlendiren, katkılarını ve desteğini hiç esirgemeyen Kıymetli Danışman Hocam Prof. Dr. Selahattin Yıldız'a,

İlerlemek istediğim sanat ve akademi yolunda beni motive eden, tezimin ilerlemesinde çok önemli katkılar sağlayan Saygıdeğer Hocam Prof. Dr. Oğuz Makal'a,

Tez izleme jürimde olmayı kabul ettiği ve kıymetli önerileri için Sayın Hocam Dr. Öğr. Üyesi A. Kaya Özakgün'e,

Tez savunma jürimde yer aldıkları ve değerli fikirleri ve yönlendirmeleri için Sayın Hocalarım, Prof. Dr. C. Oktay Yalın ve Dr. Öğr. Üyesi Derviş Zaimağaoğlu'na,

Filmime verdikleri destek için Maltepe Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Komisyonu'nda (MÜAR) bulunan Değerli Hocalarıma,

2020 Kadın Konulu Doktora Tezi Araştırma Bursu Ödülü'ne başvurmamı sağlayan, film yapım sürecinde benden desteklerini esirgemeyen çok sevgili Festiva İstanbul Derneği'ne ve Shenema Uluslararası İstanbul Kısa Film Platformu'na ve 2020 Kadın Konulu Doktora Tezi Araştırma Bursu Ödülü'nü bana layık gören, Shenema Uluslararası İstanbul Kısa Film Platformu Doktora Tezi Araştırma Bursu Ödülü Jüri Üyesinde bulunan Sayın Hocalarıma,

Film çekim süreci boyunca desteklerini esirgemeyen film ekibime,

Akademik hayata katıldığım zamandan bugüne, tecrübelerini paylaşarak bana yol gösteren Değerli Hocam Prof. Dr. A. Hülya UĞUR Tanrıöver'e,

Her zaman yanımda olan canım annem Firdevs Berrin Kahyaoğlu ve canım babam Ali Kahyaoğlu'na,

Hayatlarımız bir araya geldiği andan itibaren hep yanımda olan, desteğini benden hiç eksik etmeyen sevgili eşim Erdi Çoban'a sonsuz teşekkür ederim.

İrem Çoban

2021

ÖZ

“SON PERFORMANS” TOPLUMSAL CİNSİYET KİMLİK SORUNUNA BİR FİLMDE YAKLAŞIM: ESER METNİ

İrem Çoban

Sanatta Yeterlik Tezi

Güzel Sanatlar Anasanat Dalı

Sinema Sanatta Yeterlik Programı

Danışman: Prof. Dr. Selahattin Yıldız

Maltepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, 2021

Çalışma “Son Performans” filmi bağlamında, sinemanın temsil gücünü kullanarak feminist anlatı yapısı içerisinde kadınların Türkiye toplumu içerisinde yaşadıkları zorluklara, ön yargı temasından bakmayı amaçlamaktadır. Dünya genelinde ataerkil toplum düzeninin yarattığı toplumsal cinsiyet kimlik eşitsizlikleri, özellikle kadınların gündelik pratiklerinde zorlanmalarına ve erkekler tarafından şiddete maruz kalmalarına neden olmaktadır. Türkiye’de yaşayan bir kadın olarak tarafımın karşılaştığı ya da her gün haberlerde okuduğu bu olumsuz durumların düzelmesine yönelik bir farkındalık yaratmak amacıyla çalışmada, yedinci sanat sinemanın çoklu etkisi kullanılmak istenmiştir. Bu isteğin bir diğer önemli unsuru ise, toplumsal cinsiyet kimlik eşitsizliklerinin sinema sektöründeki kadın çalışanlar tarafından da yaşanıyor olması ve erkek egemen sinema sektörü içerisinde kadın karakterlerin inşa edilmiş biçimleridir. Bu olgular ışığında projenin amacı, film içerisinde oluşturulan Eda ve Aysel karakterleri üzerinden, ataerkil düzenin ortaya koyduğu kurallar çerçevesinde ikincil görülen kadın kimliğinin yaşadığı zorluklara dikkat çekmek ve bu anlayışın düzelmesinin en temelinde, kadınların hemcinslerine önyargılı ve yargılayıcı bakışlarının değişmesi gerektiği fikrinin yattığını belirtmektir.

Çalışmanın ilk aşamasında “Son Performans” filminin sanatsal düşüncesini desteklemesi amacıyla toplumsal cinsiyet kimlik kavramı sosyolojik, psikanalitik ve dini boyutlarıyla incelenmekte ve ardından feminizm olgusu analiz edilmektedir. Türkiye’de feminizm düşüncesinin nasıl somutlaştığı ve Türkiye toplumunda kadının yeri, Eda ve Aysel karakterinin oluşumu için hayati öneme sahiptir. Çalışmada ayrıca, özne olarak öne çıkan kadın karakterler işleme isteği doğrultusunda, feminist sinemanın ve film anlatı yapısının dünya sineması ve Türkiye Sineması üzerinden analizi gerçekleştirilmiştir. Türkiye Sineması içerisinde filmlerini kadın ana karakterler üzerinden işleyen kadın yönetmenlerin filmleri izlenerek çalışmanın amacına benzer üretilen, Çiğdem Vitrinel’in Geriye Kalan (2012), Yeşim Ustaoglu’nun Tereddüt (2016) ve Pelin Esmer’in İşe Yarar Bir Şey (2017) filmleri örneklem olarak seçilmiş ve genel hatlarıyla ele alınmıştır.

İncelenen kuramsal çerçeveler ve Feminist anlatı yapısının sinemada yer alış biçimleri ekseninde son aşamada, “Son Performans” filminin üretim süreci açıklanmıştır. Bu doğrultuda filmin sanatsal düşüncesi, feminist anlatı yapısı temelinde analizi, estetik yaklaşımı ve teknik bilgileri açıklanmıştır. Çalışmanın eseri olan “Son Performans” filminde, kadın sorunlarına kadın karakterler üzerinden değinen ve kadın yönetmenler tarafından çekilen filmlerden farklı olarak, kadınların hemcinslerine karşı önyargılı tutumlarına dair farkındalık oluşturulmak ve toplumsal cinsiyet kimlik sorunlarına dair çözümün her bireyi anlamakta ve bir arda olmakta yattığını aktarmak, izleyiciyi bütün bu sürece dahil ederek düşünmeye sevk etmek istenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Feminist Sinema, Feminist Kuram, Türkiye Sineması, Kadın Yönetmenler, Son Performans, Toplumsal Cinsiyet, Kimlik, Önyargı.



ABSTRACT

“LAST PERFORMANCE”AN APPROACH TO GENDER IDENTITY PROBLEM IN A MOVIE: WORK TEXT

İrem Çoban
Proficiency In Arts Thesis
Department of Fine Arts
Proficiency in Cinema Programme
Thesis Advisor: Prof. Dr. Selahattin Yıldız
Maltepe University Graduate School, 2021

The study, in the context of the film "Last Performance", aims to look at the difficulties that women face in society in Turkey by using the power of representation of cinema narrative structure in prejudices theme. The gender identity inequalities created by the patriarchal social order around the world cause especially women to have difficulties in their daily practices and to be exposed to violence by men. As a woman who lives in Turkey, the negative situations that I face or read in the news, must be fixed. It is aimed to use the multiple effects of the seventh art cinema in the study in order to create an awareness for the improvement of these situations. Another important element of this aim is that gender identity problems are also experienced by female employees in the cinema sector and the way female characters are constructed within the male-dominated cinema sector as a desire object. In the light of these facts, the aim of the project is to draw attention to the difficulties experienced by the female identity, which is seen as secondary within the framework of the rules set forth by the patriarchal order, through the characters of Eda and Aysel and to state that the idea that the prejudiced and judgmental views of women should change towards their fellows lies at the basis of the improvement of this understanding.

In the first chapter of the study, the concept of gender identity is examined with its sociological, psychoanalytic and religious dimensions in order to support the artistic thought of the movie "Last Performance", and then the phenomenon of feminism is analyzed. The process of the embodiment of feminist thought in Turkey and the place of women in society in Turkey is vital for the formation of Eda and Aysel characters. In the direction of the request of forming female characters as the main subject, the analysis of feminist cinema and narrative structure through world cinema and Turkish Cinema is done. Films of women directors which is created with women main characters in Turkish Cinema are watched and the films -Çiğdem Vitrinel's What Remains (2012), Yeşim Ustaoglu's Clair Obscur (2016) ve Pelin Esmer's Something Useful (2017)- that are similar with the aim of the study are selected and generally analyzed. In the last chapter, the production process of the movie "Last Performance" is explained in the axis of the theoretical frameworks examined and the feminist narrative structure. In this direction, the artistic thought of the film, its analysis on the basis of the feminist narrative structure,

its aesthetic approach and technical information are explained. In the film “Last Performance” which is the work of the study, unlike the films made by female directors that touch on women's issues through female characters, raising awareness about the prejudiced attitudes of women towards their fellows is wanted. Besides, conveying the audience by giving the idea of understanding each individual and being together are the only solution of gender identity problems, is second aim of the film.

Keywords: Feminist Cinema, Feminist Theory, Turkish Cinema, Women Directors, Last Performance, Gender, Identity, Prejudice.



İÇİNDEKİLER

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	ii
ETİK İLKE VE KURALLARA UYUM BEYANI.....	iii
TEŞEKKÜR.....	iii
ÖZ	v
ABSTRACT.....	vii
TABLolar LİSTESİ.....	xi
GÖRSELLER LİSTESİ	xii
KISALTMALAR.....	xiii
ÖZGEÇMİŞ	xiv
BÖLÜM 1. GİRİŞ.....	1
BÖLÜM 2. KURAMSAL ÇERÇEVE (FEMİNİZM EKSENİNDE TOPLUMSAL CİNSİYET KİMLİKLERİ VE TÜRKİYE’DE	7
2.1. Toplumsal Cinsiyet Kimlikleri.....	7
2.1.1. Kimlik Kavramı	7
2.1.2. Toplumsal Cinsiyet Olgusu	11
2.1.2.1. Toplumsal Cinsiyet Olgusuna Bakış.....	11
2.1.2.2. Feminist İdeoloji.....	24
2.1.2.2.1. Tanım ve Tarihçe.....	25
2.1.2.2.2. Feminist Teori Türleri.....	29
2.1.2.2.3. Feminizm ve Toplumsal Cinsiyet.....	34
2.1.2.2.4. Cinsiyetli Beden.....	37
2.2. Türkiye Toplumunda Kadının Yeri.....	39
2.2.1. Kadın, Aile ve Toplum	39
BÖLÜM 3. DÜNYADA VE TÜRKİYE’DE FEMİNİST SİNEMA VE TÜRKİYE SİNEMASINDA KADININ TOPLUMDAKİ YERİNİ KADIN KARAKTERLER GÖZÜNDEN ELE ALAN KADIN YÖNETMENLERE VE FİMLERİNE KISA BİR BAKIŞ	45
3.1. Sinemada Feminizm ve Feminist Film Anlatısı.....	45
3.1.1. Dünya Sinemasında Feminizme Genel Bakış	46
3.1.2. Türkiye Sinemasında Feminizme Genel Bakış	53
3.2. Türkiye Sinemasında Kadınları Anlatan Kadın Yönetmenlerden:	64
3.2.1. Çiğdem Vitrinel ve “Geriye Kalan”lar	64
3.2.2. Yeşim Ustaoglu ve Kadınların “Tereddüt”ü	68
3.2.3. Pelin Esmer ve Toplumsal Cinsiyet Kimlik Sorunlarına Dair	73
3.2.4. Değerlendirme	78
BÖLÜM 4. TÜRKİYE SİNEMASINDA FEMİNİST BİR DENEME: KADININ ÇARESİNİN YİNE KADIN OLDUĞUNU ANLATAN BİR FİLM “SON PERFORMANS”	80
4.1. “Son Performans” Filminin Sanatsal Düşüncesi.....	80
4.2. “Son Performans” Filmi Karakter Analizi	81
4.3. “Son Performans” Filminin Feminist Kuram Bağlamında Analizi.....	82

4.4. “Son Performans” Filminin Estetik Yapısı ve Yaklaşımı	86
4.5. “Son Performans” Filmine Dair Teknik Bilgiler.....	90
4.5.1. Sinopsis.....	90
4.5.2. Tretman.....	91
4.5.3. Senaryo	95
4.5.4. Çekim Senaryosu.....	119
4.5.5. Çekim İş Planı	138
4.5.6. Sanat Hazırlık Süreci.....	141
4.5.7. Çekim Ekipman Bilgisi	143
4.5.8. Çekimde Karşılaşılan Zorluklar ve Kamera Arkası	144
BÖLÜM 5. SONUÇ	146
EK’LER	152
KAYNAKÇA.....	154



TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1 Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramları için kullanılan terim karşılaştırması . 35



GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1 Willendorf Venüsü.....	21
Görsel 2 Eda'nın camda yansımasını gördüğü plan.	83
Görsel 3 Eda'nın performans sahnesinden bir kesit.....	84
Görsel 4 Aysel'in kumsala uzandığı plandan bir kesit.....	84
Görsel 5 Eda'nın bilgisayarda çizim yaptığı sahneden bir detay plan.....	86
Görsel 6 Prova sahnesinden bir kesit.....	88
Görsel 7 Aysel'in yüzleşme sahnesinden bir kesit.	88
Görsel 8 Sahil sahnesi: Aysel ve Eda'nın değişen dengeleri.	89
Görsel 9 Gördüm, Duydum, Bağırıyorum Serisi, Genç Etkinlik 8 Sergisi, 2019.	141
Görsel 10 Dünya Atasözlerinde Kadın Serisi, 2019.	142
Görsel 11 Eda'nın Kostümü - Modelleme.....	142
Görsel 12 Okuma Provası-1.....	144
Görsel 13 Kostüm Provası	144
Görsel 14 1.Çekim Gününden Kareler.....	145
Görsel 15 1.Çekim Gününden Kareler.....	145
Görsel 16 1.Çekim Gününden Kareler.....	145
Görsel 17 2.Çekim Gününden Kareler	145
Görsel 18 3.Çekim Gününden Kareler.....	145
Görsel 19 3.Çekim Gününden Kareler	145

KISALTMALAR

LGBTQİ : Lezbiyen, Gay, Biseksüel, Transgender, Queer, İnterseksüel



ÖZGEÇMİŞ

İrem Çoban

Güzel Sanatlar Anasanat Dalı

Eğitim

S.Y. 2021 Maltepe Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Güzel Sanatlar Anasanat Dalı

Y.Ls. 2017 Galatasaray Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
Radyo, TV, Sinema Anabilim Dalı, Medya ve İletişim Çalışmaları Programı

Ls. 2011 Galatasaray Üniversitesi, İletişim Fakültesi
İletişim Bölümü

Lise 2004 İzmir Bornova Anadolu Lisesi

İş/İstihdam

Yıl Görev

2017 - Öğretim Görevlisi. Maltepe Üniversitesi MYO Radyo TV Programcılığı

2017 - Öğretim Görevlisi (DSÜ). Beykent Üniversitesi İletişim Fakültesi Yeni Medya (İng.) Bölümü

2016- 17 Araştırma Görevlisi. Mersin Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü

2014-16 Öğretim Görevlisi. Ayvansaray Üniversitesi Plato Meslek Yüksekokulu Grafik Tasarım Programı

2012-2014 Araştırma Görevlisi. Kültür Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi İletişim Sanatları Bölümü

Alınan Burs ve Ödüller

Yıl Burs/Ödül

2020 Primo Piano LivingGallery- Primo Piano Atelier Prize- Silver Certificate- Best Technic Execution, Video, İtalya

2020 Festiva İstanbul Kültür ve Sanat Derneği- Shenema Uluslararası Kısa Film Platformu- Kadın Konulu Doktora Tezi Araştırma Bursu Ödülü- Birincilik, Türkiye

2010 Okan Üniversitesi- “Yaşamakat Lise ve Üniversitelerarası Sosyal Sorumluluk Reklam Tasarımları Yarışması” - Birincilik - TV Sosyal Reklam Film Kategorisi, Türkiye

Yayınlar ve Diğer Bilimsel/Sanatsal Faaliyetler

- Çoban İrem, Küçük Berna (2018). Dijital Çağda Sanatın Akışı: Refik Anadol’un Eriyen Hatıralar Sergisi Örneği. SOBİDER(25), 230-245. (Yayın No: 4371079) 2.

- Kahyaoğlu, İrem, Küçük, Berna (2014). Yerellik Öğeleri İçinde Küreselleşen Yönetmen Ferzan Özpetek. TOJDAC (Yayın No: 684867) 3.

- Kahyaoğlu, İrem (2013). Postmodern Toplumda Ataerkil Düzen Değişiyor mu? Popüler Kültür İçinde Cinsellik Kullanımına Eleştirel Bir Bakış: Biscolata Reklamı ve Erkek İmgesi. TOJDAC(3), 34-44. (Yayın No: 684474).

- Çoban, İrem (2017). A cultural overview of LGBTI identities in cinema: The Zenne movie and viewer comments. PARC International Interdisciplinarity in the Arts Symposiums II:Cinema / Photography / Plastic Arts (Tam Metin Bildiri/Sözlü Sunum)(Yayın No:3636382)

- Kahyaoğlu, İrem (2014). Gezi Direnişi Türkiye’de Yeni Bir Toplumsal Cinsiyet Düzeni mi Yaratıyor?. ITICAM (International Trends and Issues Communication and Media Conference (Tam Metin Bildiri/)(Yayın No:796116)
- International Interdisciplinarity in the Arts Symposiums II: Cinema/ Photography/ Plastic Arts (2018)., Şenel İpek, Demirtaş Oktay, Demirtaş Mine, Çoban İrem, Özayten Güneş, Çınar Cem, Çelikel Sıdıka Benan, Kılıçkaya Boğ Eren Evin, Akyıldız Ongar Radife, Cinius Yayınları, Editör: Çınar, Cem, Akım, Saba Melike, Basım sayısı:1, ISBN:978 – 605 – 296 – 960 1, İngilizce(Bilimsel Kitap), (Yayın No: 4606892)
- Atatürk Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Reklam Kampanyaları ve Reklamcılık Uygulamalarıdersi ders kitabı, Bölüm adı:“(Reklam Mesajlarında Duyusal Pazarlama ve Reklam Stratejileri”) (2014)., Küçükerdoğan Rengin, Çoban İrem, Atatürk Üniversitesi Açıköğretim Yayınları, Basım sayısı:1, Türkçe(Ders Kitabı), (Yayın No: 3636367)
- Atatürk Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Reklam Kampanyaları ve Reklamcılık Uygulamaları dersi ders kitabı, Bölüm adı:(Reklam Mesajlarında Algı, Bilişsel Süreçler ve Cinselliğin Kullanımı) (2014)., Küçükerdoğan Rengin, Çoban İrem, Atatürk Üniversitesi Açıköğretim Yayınları, Basım sayısı:1, Türkçe(Ders Kitabı), (Yayın No: 3636370)
- İletişim Ve, Bölüm adı:(Japon Toplumu- “Anime” İlişkisi Örneği Üzerinden İletişim Araçlarında Kadın Temsili İncelemesi) (2013)., Kahyaoğlu İrem, ES Yayınları, Editör: Ruken Özgül Kılanç, Basım sayısı:1, ISBN:978-605-5664-30-5.251-265, Türkçe(Bilimsel Kitap), (Yayın No: 685230)
- Küçükerdoğan Rengin, Kahyaoğlu, İrem (2014). Simgeler Evrensel Olabilir Mi? Evrensel Simgeler ve Anlamları. Grafik Tasarım (Ulusal) (Hakemsiz) (Makale Özgün Makale) (Yayın No: 685430) 2.
- Küçükerdoğan Rengin, Çoban İrem (2014). Sizin Halınız da Uçuyor Mu? Halı ve Kilimde Motiflerin Dili”. Grafik Tasarım(60), 36-40. (Ulusal) (Hakemsiz) (Makale Özgün Makale) (Yayın No: 3636376) 3.
- Küçükerdoğan Rengin, Çoban İrem (2014). “Kadın ve Simgeleri: Kadına Özgü Simgeler ve Anlamları”. Grafik Tasarım (58), 36-40. (Ulusal) (Hakemsiz) (Makale Özgün Makale) (Yayın No: 3636374)
- Uluslararası, GÖSTERİLER /Multivizyon gösterileri /, 13.11.2020, Creative Code Festival, Lightbox, New York, (No: 313709)
- Uluslararası, GÖSTERİLER /Multivizyon gösterileri /, 27.10.2020-01.11.2020, 30secondsmuseum, Shibuya, Tokyo, (No: 313718)
- Uluslararası, SERGİLER/Grup Sergiler /, 01.12.2020, Protest&Protect, FeministArtMuseum Online, (No: 313717)
- Ulusal, SERGİLER/Özel kuruluşlarca düzenlenen sergiler /, 26.04.2018-29.04.2018, Yarışma: Mamut Art Project 2018: Bağımsız Sanatçılar İçin Çağdaş Sanat Projesi: ”Art Makes Me” başlıklı sticker seti., Maçka Küçük Çiftlikpark, (No: 264526)
- Uluslararası, SERGİLER/Uluslararası Sergiler /, 25.07.2020-15.08.2020, Echo, Online HubDesign, (No: 308835)
- Uluslararası, SERGİLER/Özel kuruluşlarca düzenlenen sergiler /, 25.06.2020-25.07.2020, Hands Free Vol. 1, Online, (No: 308834)
- Uluslararası, SERGİLER/Özel kuruluşlarca düzenlenen sergiler /, 20.04.2019-25.05.2019, GENÇ ETKİNLİK 8, BEŞİKTAŞ ÇAĞDAŞ SANAT GALERİSİ, (No: 264524)
- Uluslararası, SERGİLER/Üniversitelerin düzenlediği sergiler /, 19.06.2020, Sanal Yansımalar, Online, (No: 308833)
- Uluslararası, SERGİLER/Üniversitelerin düzenlediği sergiler /, 19.04.2018-20.04.2018, Akdeniz Üniversitesi Uluslararası Lisansüstü Eğitimi Sanat ve Tasarım Sempozyumu Karma Sergisi, Akdeniz Üniversitesi - Antalya, (No: 217011)

-Uluslararası, GÖSTERİLER /Multivizyon gösterileri /, 08.08.2020-09.08.2020, Creative Code Visual Art Showcase, Online, (No: 308836)
-Uluslararası, WORKSHOP /, 07.10.2013-11.10.2013, Sign and Space, Çankaya Üniversitesi, Ankara, (No: 2936)
-Uluslararası, SERGİLER/Uluslararası Sergiler /, 07.09.2013-08.09.2013, Foreign Affairs, Beelitz Heilstätten, Almanya, (No: 2957)
-Uluslararası, SERGİLER/Uluslararası Sergiler /, 07.06.2019-23.06.2019, WHAT WE EAT AND WEAR, CICA MUSEUM SEOUL, (No: 264525)
-Uluslararası, SERGİLER/Karma sergiler /, 07.03.2020-21.03.2020, Video Art/Tell me my future/Art Woman 2020 Geo-Graphies, Primopiano LivingGallery/ Lecce/ İtalya, (No: 300057)
-Uluslararası, KISA FİLM VE BELGESELLER /Yönetmen /, 05.08.2020-06.09.2020, Venice Film Awards2020, Venedik, (No: 308929)
-Uluslararası, KISA FİLM VE BELGESELLER /Yönetmen /, 05.07.2020, Prague International Monthly Film Festival, Prague, (No: 308930)
-Uluslararası, KISA FİLM VE BELGESELLER /Yönetmen /, 03.08.2020-03.08.2020, Montreal Independent Film Festival, Montréal, (No: 309023)
-Uluslararası, SERGİLER/Üniversitelerin düzenlediği sergiler /, 03.05.2018-05.05.2018, ASOS Kongre, 4. Uluslararası Güzel Sanatlar Sempozyumu Karma Sergisi, Alanya, (No: 217012)

Kişisel Bilgiler

Doğum yeri ve yılı	:	Cinsiyet: K
Yabancı diller	:	İngilizce (çok iyi); Fransızca (İyi)
e-posta	:	

BÖLÜM 1. GİRİŞ

İnsanlığın var oluşundan itibaren birlikte yaşam amacı, cinsiyetler arasında kurulan bir dengenin varlığını meydana getirmiştir. Toplumsal düzen, gerek inanç sistemleri, gerek güç dengesi temelinde toplumun cinsiyetlere dayattığı roller üzerinden kurulmuştur. Heteronormatif düzen ekseninde oluşturulan kurallar ve gündelik hayat pratikleri, kadınların ve azınlık toplumsal cinsiyet kimliklerine sahip bireylerin, eril tahakküm altında kalması sorununu doğurmuştur. İster özel alanda isterse kamusal alanda, ekonomide, siyasette ya da sanatta, kısacası hayatın hemen her alanında geri plana itilen kadınlar, varlıkları için mücadele etmek durumunda kalmışlardır. Ataerkil düzenin kurallarına uymayan bireyler, mevcut düzeni bozma tehlikesi nedeniyle, toplumun uyumsuzları olarak nitelenmişlerdir. Bu durum ise uğradıkları şiddeti meşrulaştırma aracı olarak kullanılmıştır. Toplumsal cinsiyet kimlik ayrımlarına yönelik sorunlar günümüzde de devam etmektedir. Dünyanın genelinde var olan bu eşitsiz durum, Türkiye’de de yaşanmaktadır. Günümüzde Türkiye’de, azınlık toplumsal cinsiyet kimliklerine sahip bireyler hala toplumda varoluşlarının kabulüne ilişkin mücadele vermektedirler. Kadınlar ise, erkeklerle aynı koşullara ve haklara sahip bir hayat yaşayabilmek için uğraşmaktadırlar. Bütün bu heteronormatif ve ataerkil düzenin sadece erkeklerden değil, aynı zamanda meşruiyeti yenileyen kadınlardan da oluştuğu göz ardı edilmemelidir.

Bu olgular ışığında tezin amacı, **Son Performans** filminde oluşturulan Eda ve Aysel karakterleri üzerinden, ataerkil düzenin ortaya koyduğu ve meşru gördüğü kurallar çerçevesinde ikincil görülen kadın kimliğinin yaşadığı zorluklara dikkat çekmek ve bu anlayışın düzelmesinin en temelinde, kadınların hemcinslerine karşı sahip oldukları önyargılı bakışlarının değişmesi gerektiği fikrinin yattığını belirtmektir.

İnsanlık temel ihtiyaçlarının yanı sıra ruhuna iyi gelen pratiklere de ihtiyaç duymaktadır. Bu bağlamda, sanatla hayat arasında kopmayan bir bağ bulunmaktadır. Kültürel bir varlık olan insan, yaşamın içerisinde yer alan diyalektiği sanat üzerinden keşfetmeye çalışmaktadır (Yıldız, 2014: 9). Toplumsal hayata ve pratiklere dair sorunlar,

sinema sanatı üzerinden izleyicilere aktarılmaktadır. Diğer sanat dallarından yararlanarak, birden fazla duyuya hitap eden ve böylece bireyler üzerinde etkisini güçlendiren yedinci sanat sinema, toplumsal bir işleve de sahiptir. Gündelik hayatın temsillerini içeren karakterlerle ve olaylarla, hem sosyolojik hem psikanalitik etkiler oluşturmaları, sinemanın farkındalık yaratmak adına etkili bir araç haline gelmesini sağlamaktadır.

Sınırlı bir alan (ekran) ve çerçeve içerisine hapsedilmiş görüntünün, bireyler üzerinde özdeşleşme ve farkındalık yaratma süreci oluşturmadaki gücünün, çalışmanın işlediği sorunsalı izleyiciye etkili bir şekilde aktaracağı ön görülmektedir. Ayrıca, çalışmanın içerisinde incelenen toplumsal cinsiyet kavramı ve feminist kuram, sinemada feminist anlatı yapısı ve hem dünya sinemasında hem Türkiye Sinemasında film üreten kadın yönetmenlerin bu soruna bakışları, çalışmanın sanatsal düşüncesinin değinilmemiş bir noktaya sahip olduğunun anlaşılmasına olanak sunmuştur.

Çalışmanın çıkış noktası, toplumsal cinsiyet kimlik eşitsizliğine –kadınlar özelinde– dair, ortaya konacak ve uygulanacak çözümlerin en temelinde kadınların hem cinsilerine karşı önyargılarından kurtulmaları gerekliliğinin yattığıdır. Toplumun hangi sosyo-ekonomik kesiminden olursa olsun, isteyerek ya da yetiştirilme kodları nedeniyle istemeyerek içinde yer alınan ön yargı dolu pratiklerden öncelikli olarak çıkmak ve birlik olabilmek gerekmektedir. Eda karakteri, eksen karakter olarak Aysel üzerinden bu değişimin temsilcisi olması amacıyla oluşturulmuştur.

Tez çalışması, toplumsal cinsiyet olgusu ekseninde, feminist kuram ve film anlatı yapısı temelinde, sosyolojik ve göstergebilimsel yaklaşımlardan da yararlanarak 20 dakikalık bir kısa metraj film çalışması ile gündelik toplum yaşamının toplumsal cinsiyet kimlik eşitliği bağlamında iyileşmesine dair, estetik bir farkındalık yaratma eğilimindedir. Bu noktada çalışmanın önemi, ataerkil düzen içerisinde erkek kimliğinin dışında kalan diğer toplumsal cinsiyet kimliklerine dair farkındalık yaratma amacıyla, kadının kadına bakışını önyargı temasıyla ele alarak, benzer tez ve film çalışmalarından ayrılmasıdır.

Bütün bu tespitlerden yola çıkarak çalışmada, toplum içindeki bu temel sorunun en önemli kaynağının, kadınların kendi içlerinde, birbirlerine olan ön yargıları olduğu varsayımı benimsenmiştir. Çalışmanın alt varsayımları ise şu şekildedir:

- Kadınlar toplumun diğer kesimlerindeki kadınlara ön yargı ile yaklaşabilmektedirler.
- Kadınlar, kendi çocuklarını –özellikle erkek çocuklarını- mevcut heteronormatif düzene uygun yetiştirmektedirler.
- Kadınlar, her kimliği ön yargısız kucaklamayı başardığında, ataerkil toplumdaki erkek egemenliği de, eşit düzene evrilebilecektir.

Çalışma, filmin sanatsal düşüncesinin dışına çıkmamak adına sadece kadınların kadınlara bakış açıları ile sınırlandırılmıştır. **Son Performans** filminin, feminist anlatı yapısı özelliklerine uygun şekilde oluşturulması amaçlanmıştır. İkinci ve üçüncü bölümlerde, **Son Performans** filminin karakter oluşumlarını ve olay örgüsünü desteklemek amacıyla literatür taraması yöntemiyle kuramsal bölümler oluşturulmuştur. Dördüncü bölüm ise, film yapım sürecini ve filmin analizini içermektedir.

Çalışmanın araştırma evreni, kadın kimliğine sahip bireyler ve bu bireyleri işleyen kadın yönetmenlerin filmleridir. Örneklem ise, çalışmanın eseri olan **Son Performans** filminin oluşması öncesinde yapılan film literatür çalışması sonucunda benzer olay örgüsüne ve kadın ana karakter kullanımına sahip olduğu görülen Çiğdem Vitrinel'in **Geriye Kalan** (2012), Yeşim Ustaoglu'nun **Tereddüt** (2016) ve Pelin Esmer'in **İşe Yarar Bir Şey** (2017) isimli filmleridir. Çalışmanın amacı, ortaya koyduğu amaçla örtüşen bir sanatsal düşünceye sahip film çalışması gerçekleştirmek ve bu doğrultuda, çalışmanın evrenini oluşturan kimliklere sahip bireylerden filmin karakterlerini oluşturmak ve olay örgüsünü kurmaktır.

Son Performans filmi, ataerkil düzen içerisinde hemen her coğrafyada yaşanan, ancak içinde yaşadığımız Türkiye topraklarında oldukça rahatsız edici boyutlara varan toplumsal cinsiyet kimlik ayrımlarına dair bir farkındalık yaratmak istemektedir.

Kadınların gündelik pratikleri içerisinde kullandıkları toplu taşıma araçlarında ya da akşam vakti dışarıda olmaları gereken durumlarda can güvenliklerinden endişe eder hale gelmiş olmaları, oldukça önemli bir sorundur. Diğer taraftan hemen her gün basında

veya sosyal medya mecralarında şiddete, tacize maruz kalan bir kadın, azınlık toplumsal cinsiyet kimliklerinden birine sahip birey, bir hayvan ya da bir çocuk haberi verilmektedir. Bütün bu olumsuz durumların tek güçlü tarafı ise heteronormatif düzen içerisinde, düzenin istediği rollerde bulunduğu için güçlü görünen erkek kimliğidir. Her gün duyulan kadın cinayetleri ve erkeklerin korkmadan işledikleri bu suçları namus kavramı altında savunmaları, toplumsal kaygıları artırmaktadır. Emine Bulut, Şule Çet, Duygu Delen, Pınar Gültekin ve daha birçok kadın vatandaşımızın şiddete kurban gitmesi, artık bu olumsuz olayların durdurulması gerektiğini ortaya koymaktadır. Ancak, toplumsal cinsiyet eşitliğinin sağlanması sadece erkek egemen düzenin öznesi olan erkekleri değil, nesnesi olan kadınları da ilgilendirmektedir. Kadınların birbirlerini oldukları gibi kabul etmeleri ve hakları için bir araya gelmeleri gerekmektedir. Bunun ilk adımını, toplumsal hayatın vazgeçilmez unsuru olan kitle iletişim araçları yapmalıdır. Ulusal kanallarda yer alan ve reyting kaygısı nedeniyle kadınların hem cinsilerine karşı olumsuz davranışlar sergilediği yemek, moda programları gibi programlar kaldırılmalı, bireyler arası empatinin ve anlayışın aşılandığı programlar yayınlanmalıdır.

Medya üzerinde önemli olan temsil kavramı ekseninde, toplumsal yaşamdaki erkek hakimiyeti, sanat alanını da etkilemektedir. Tez bağlamında ele alınan sinema sektörü, erkek egemen bir sektör olarak, kadın toplumsal cinsiyet kimliğini ikincil ve edilgen bir yapıda tutmaktadır. Bu durum hem sektörde çalışan kadınlar nezdinde, hem de oluşturulan karakterle kadın temsillerinde somutlaşmaktadır. Haz nesnesi olarak bakılan ve izlenen kadın karakterler, erkek karakterlere bağımlı seyirlik bir meta olarak izleyiciye sunulmaktadır.

Sinema sektöründe erkek egemen yapının değişmesi için dünyada ve Türkiye’de çaba harcayan pek çok kadın bulunmaktadır. Kadın yönetmenlerin sayısı günden güne artmakta ve ürettikleri filmlerde oluşturdukları kadın karakterler, güçlü ve özne olarak işlenmektedir. Filmlerde, kadınların toplum içinde yaşadıkları sorunlara da değinilmektedir.

Ancak, **Son Performans** filminin bütün bu gelişmeler içerisinde değinmek istediği olgu, toplumsal cinsiyet kimlik sorunlarının en temelinde yatan sorunun aslında erkek egemen sistemle değil, kadınların kendi içlerinde hem cinslerine karşı ürettikleri ön yargılarda olduğudur. İster modern ister geleneksel yapıda olsun, kadınların kendileri gibi

yaşamayan ve düşünmeyen diğer kadınlar hakkındaki ön yargılı fikirleri ve eylemleri, erkek egemen yapının meşruluğunu ve gücünü korumaya devam etmesini sağlamaktadır. Bu sebeple atılması gereken ilk adım, kadınların ortak sorunlar etrafında empatiyle birleşmesidir. Film bu doğrultuda motivasyonunu, gündelik hayat içerisinde iki kadın karakter oluşturarak, ön yargı teması etrafında işlediği olay örgüsünde ortaya koymaktadır. Gündelik hayat pratikleri içerisinde karşı karşıya gelen, birbirinden tamamen farklı hayatlar yaşayan iki kadın karakter, sadece belirli bir süre içinde birlikte zaman geçirmek durumunda kalmakta ve bu süre aslında birbirlerine ve kendilerine dair ön yargılarını kırmalarına olanak sağlamaktadır. İzleyicilerin karakterlerin dönüşümlerini izlerken, konuya dair düşüncelerini ve özellikle kadın izleyicilerin kendi içlerinde olumsuz olan duygu durumlarına dair farkındalık oluşturmalarını sağlama amacı, filmin temel motivasyonunu oluşturmaktadır.

Film, Türkiye toplumunda yaşanan kadına karşı şiddet, şiddete karşı sessiz kalma, mağdur olan bireyin yaşam tarzını eleştirme, kendi bakış açısından her olayı doğrulama ya da yanlışlama gibi ön yargı içeren birçok olay hakkında izleyiciyi düşünmeye itmektedir. Hayat içerisinde her şeyin sihirli değnekle dokunur gibi aniden değişmeyeceği, karakterlerin hayatlarından sadece bir kesitin verilmesiyle aktarılmaktadır. Hayat devam etmektedir ve yaşanan bir olay ya da karşılaşılan bir kişi, bireyin yanlış düşüncelerinde doğruya yönelik bir pencere açabilmektedir. Filmde, Laura Mulvey'in ifade ettiği gibi izleyicinin sahiplenilen özelliğinden kurtularak düşünen izleyici olması istenmektedir (Saygılıgil, 2013: 145).

Son Performans filminin amaç ve motivasyonu temelinde tez çalışması, giriş ve sonuç bölümleri dışında üç ana bölümden oluşmaktadır. Filmin sanatsal düşüncesini oluşturması ve desteklemesi amacıyla ilk olarak toplumsal cinsiyet kimlik kavramı sosyolojik, psikanalitik ve dini boyutlarıyla incelenmekte ve ardından feminizm olgusu analiz edilmektedir. Türkiye'de feminizm düşüncesinin nasıl somutlaştığı ve Türkiye toplumunda kadının yeri, Eda ve Aysel karakterinin oluşumu için hayati öneme sahiptir.

Çalışmanın eseri olan **Son Performans** filminin amacının özne halinde işlenmiş kadın karakterler sunmak olması, feminist sinemanın ve film anlatı yapısının dünya sineması genelinde ve Türkiye Sineması özelinde incelenmesini gerektirmektedir. Ayrıca filmin olay örgüsünü desteklemesi amacıyla Türkiye Sineması içerisinde kadın

yönetmenlerin çektiği, kadın ana karakterler üzerinden işlenen filmler izlenmiş ve konuya yakınlığı nedeniyle örneklem olarak seçilen Çiğdem Vitrinel'in **Geriye Kalan** (2012), Yeşim Ustaoglu'nun **Tereddüt** (2016) ve Pelin Esmer'in **İşe Yarar Bir Şey** (2017) filmleri feminist anlatı yapısı çerçevesinde genel hatlarıyla analiz edilmiştir.

İncelenen kuramsal çerçeveler ve Feminist anlatı yapısının sinemada yer alış biçimleri, **Son Performans** filmini oluşturan temel öğeleri ortaya çıkarmıştır. Bu doğrultuda filmin sanatsal düşüncesi, feminist anlatı yapısı temelinde analizi, estetik yaklaşımı ve sinopsis, tretman, ayırlama senaryo, çekim senaryosu, çekim iş planı, sanat süreci, ekipman bilgisi ve çekim sırasında karşılaşılan zorluklar, kamera arkası gibi filmin teknik bilgilerine dördüncü bölümde yer verilmiştir.

Çalışma içerisinde ele alınan yabancı film ve akademik çalışmaların bir kısmının Türkçeye çevrilmemiş olması nedeniyle, anlam karmaşası yaratmamak amacıyla tez boyunca eserlerin orijinal isimleri kullanılmıştır.

BÖLÜM 2. KURAMSAL ÇERÇEVE (FEMİNİZM EKSENİNDE TOPLUMSAL CİNSİYET KİMLİKLERİ VE TÜRKİYE’DE (KADIN KİMLİĞİ))

2.1. Toplumsal Cinsiyet Kimlikleri

Kadın-erkek ikililiğinin bir karşıtlık şeklinde bireylere sunulması ve toplumda yer etmesi oldukça eski zamanlara dayanmaktadır. Örneğin söylencelerde yer alan trajik kahramanlar çoğunlukla erkektir; kadın kahramanlara rastlamak çok nadirdir. Kahraman olgusunu yaratan trajedi unsuru eril gücün elindedir. Gerçekleştirilen eylemler ve eylemlerin getirdiği başarı erkeklere mal edilmektedir (Paglia, 2004: 19). Ancak doğa ve kültür karşıtlığı işte tam da burada ortaya çıkmaktadır. Kadın ve erkek cinsiyetler biyolojinin ötesinde oluşturdukları kültürel kimlikleri temsil etmektedirler. Bu bağlamda bu kimlikleri irdelemeden önce kimlik olgusunu incelemek gerekmektedir.

2.1.1. Kimlik Kavramı

“Kim olduğumuz” ne demektir? Kimlik kavramı kişiyi, toplumda belirli bir rol sahibi olduğunda ya da belirli bir grubun bir üyesi olduğunda tanımlayan; kişiyi kendine özgü bir birey olarak gösteren belirli özellikleri barındıran anlamlar bütünüdür. Örneğin bireyler, öğrenci, işçi, eş veya ebeveyn olduklarında, bir partiye, bir takıma, bir derneğe üye olduklarında veya ahlaki kişiler olarak görüldülerinde bir anlama sahip olmaktadır. İnsanlar, birden çok grubun üyesidirler ve birçok kişisel özelliğe sahip olduklarını iddia etmektedirler. Bu kimliklerin anlamları, toplumun pek çok üyesi tarafından paylaşılmaktadır (Burke, Stets, 2009: 3). Birey, kim olduğunu söyleyerek, ne olduğunu, neye inandığını ve ne istediğini ifade etmeye çalışmaktadır. Bu noktada ortaya çıkan sorun, bu inançların, ihtiyaçların ve arzuların, sadece farklı topluluklar arasında değil, bireylerin kendi aralarında da sıklıkla çatışma yaratmasıdır. Sadece dünya ve içindeki yerimiz hakkındaki kurgular değil; kim olduğumuz, ne olmak istediğimizle ilgili temel ve derinden hissedilen meseleler içermektedir(Weeks,1990). Hall, kimlik kavramının, bazı ortak kökenlerin tanınmasının, başka bir bireyle ya da grupla paylaşılan özelliklerin ya da

ideallerin arkasında bu dayanışmanın yarattığı doğal yakınlaşma ve işbirliğiyle oluştuğunu belirtmektedir (Hall, 2000:16). Bireylerin doğumlarıyla birlikte sahip oldukları özellikler ve sonradan yaşadıkları süre boyunca edindikleri özellikler kimliği oluşturan iki ayrı sınıflandırmadır. İlk sınıflandırmada insan müdahale edemediği bu sınıflandırmanın nesnesi, ikincisinde de öznesidir (Salmış, 2014: 35). Bu doğrultuda, kimlik saptamak her zaman sıradan veya önemsiz bir olgu değildir. Çünkü diğer insanların bizi nasıl gördüklerini etkilemektedir. *Richard Jenkins* konuyla ilgili şöyle bir örnek vermektedir:

“Örneğin ulusal gazetenin yalnız kalpler sayfasında tanıştığınız bir kadınla randevuya çıkmaya hazırlanıyorsunuz. Kalp kıran bir ayrılığın ardından 7 ay sonra ilk defa heyecanlısın. Oldukça gerginsin. İki kere duş aldın ve bolca parfüm ve losyon sürdün. Fakat ne giyeceksin? Gündelik rahat bir giysi (casual) ile senin çok rahat olduğunu ya da çok zeki olmadığını düşünebilir. Karar vermek saatle sürecek gibi duruyor. Kıyafetler her yere dağılmış şekilde. En sonunda gri pamuk-keten bir ceket ve beyaz Oxford Shirt ve siyah Dockers’larını giymeye karar veriyorsun. Yağmur riski olmayan bir havada bulaşacağınız bara doğru gidiyor ve buluşmaya on dakika kala mekâna varıyorsun. Fakat o anda fark ettiğin şey giydiğin bez ayakkabıların ve geri dönmek için çok geç. Buluşacağın kadının iyi bir mizah anlayışı olduğunu ummaktan başka şansın kalmıyor.” (Jenkins, 2014: 2-3.).

Bu örnekle *Jenkins* aslında, diğer bireylerin bizi tanımlama biçimlerine çok sınırlı bir etkimizin olabileceğini göstermektedir. **Son Performans** filminde ele alınan Aysel karakteri de ilk olarak kendi etkisi dışında, Eda karakteri tarafından tanımlanmaktadır. *Jenkins*’in örneğindeki gibi bireyin kendi konumuna etkisi çok az da olsa, bireyler yine de bir grup, topluluk gibi herhangi bir oluşuma ait olarak kendini güven içinde hissetmek istemektedir. Böylece kişi, bireysel etkilerden ziyade, sosyal bir etkinin güvenli sınırlara sahip alanının içinde yer almaktadır. Bu şekilde toplum içerisinde oluşan sosyal kimliklerin incelenmesi noktasında araştırmacılar, kuramcılar ve bilim insanları tarafından Sosyal Kimlik Kuramı ortaya konulmuştur.

Goffman, sosyal kimlik olgusunu, kişinin sahip olduğu sınıflandırmalar —kuşak, cinsiyet, sınıf vb.— ve bütün bu sınıflandırmaların ortaya koyduğu davranışlar bütünü olarak betimlemektedir (Goffman, 1986: 2-3). Böylece bahsedilmesi gereken bir başka nokta, bireyin şekillenmesinde önemli olan ve nesilden nesile geçen toplumsal kimlik kabulleridir. Her toplumun özellikleri ekseninde kendiliğinden oluşan ve gelişen kimlik betimlemeleri ve kategorileri, bireylerin de o topluma ait olabilmek adına uyması gereken kuralları beraberinde getirmektedir. Şerif Mardin, Türkiye özelinde kimlik kavramının

genel durumunu, “insanlara giydirilen bir gömlek” olarak betimlemektedir (Mardin, 2009: 61). Yıllar boyu süren toplumsal bir uzlaşımın ortaya çıkan kimlik kategorileri, doğan her bireye toplum tarafından uygun görülen bir tanesinin atanmasıyla somutlaşmaktadır.

Bireyin kimliği ve kimliğinde benimsediği tutum ve davranışlar bir aidiyeti desteklemektedir. Bu aidiyet, dışarıda kalanları “öteki” olarak tanımlamayı gerektirmektedir. Doğal öteki, bireyin kendisi dışındaki bireylerin, kültürlerin ve kimliklerin var olduğunu düşünmesi ve doğal olarak nitelendirmesidir. Diğer taraftan, sosyal öteki olgusu ise, toplum içinde bulunan sosyolojik belirlemelerle ortaya çıkan bir sınıflandırmadır. Siyasal kimlik ise, bu bağlamda ayrı bir sınıflandırmaya tabidir. Kadına şiddet ya da kadın cinayetleri de, kabul gören bir ötekileştirmenin sonucudur ve bu ötekileştirmenin töreyle, geleneklerle ve normlarla olan bağı dikkat edilmesi gereken bir noktadır (Salmış, 2014: 67-70). Bir diğer kimlik sınıflandırması ise, kültürel kimliktir. Etnisite olgusu, kültürel kimlikle bağlantılı bir olgudur. Bireyin yaşam biçiminin belirlenmesi noktasında etnisite, kültürel bir kimlik oluşturmaktadır. Biyolojik köken, fiziksel anlamda çok anlamlı bir belirlemeye sahip olmasa da, genetik olarak getirdiği toplumsal kabuller belirleyicidir. Bu noktada özellikle, inançlar merkezi konumda yer almaktadır. İnanç, sadece dini boyuta sahip değildir. Aynı zamanda, gündelik hayat pratiklerini ve bireylerin birlikte ya da ayrı konumlanmalarını da etkilemektedir (Salmış, 2014: 239).

Kimlik değerleri olgusundan bahseden Weeks’e göre aidiyet bağlamında bu olgu, bireyin bazı insanlarla olan ortak noktaları ve bireyi diğerlerinden ayıran şeylerle ilgilidir. Bireye en temelde, kişisel konum hissi ve bireyselliğinin istikrarlı özünü vermektedir. Her birey içinde, bağlı kalmak için savaşıyor, potansiyel olarak çelişkili çeşitli kimliklerle yaşamaktadır: siyah veya beyaz, heteroseksüel veya homoseksüel, güçlü veya engelli, “İngiliz” veya “Avrupalı” gibi (Weeks, 1990). Sosyal sınıflandırma kavramı, bir grubun diğer gruplardan ayrı konumlanmasını zorunlu kılmaktadır. Ancak bu şekilde mevcut grup konumunu, “öteki” olarak konumlandığı diğer gruplarla kıyaslayarak belirleyebilmektedir. Bu şekilde, grup içindeki bireyler de kendilerine atanan kimliklere göre bir yer edinmektedirler. Bu edinilen yer, ait olunan ve ait olunmayan karşıtlığının sınırlarını iyi bir şekilde belirlemekte ve karşılaştırma yapma olanağı sağlamaktadır. Karşılaştırma sonucunda varılan karar, değer yargısının ve kimlik değerlerinin

kendiliğinden oluşmasını sağlamaktadır. Bu karşılaştırmayı sağlayan temel etmen de toplumun anlam ağı içerisinde zamanla oluşmuş/oluşturulmuş olan kültürel kodların yarattığı kalıp yargılardır (Çoban, 2017: 14). Bu anlam ağları içerisinde oluşturulan sosyal sınıflandırma, bu sınıfa ait olan bireylerde, ait olmayan bireylere karşı bir takım kalıp yargılar (stereotipler) yaratabilmektedir:

“Kalıp yargı, bireylerin toplumsal gruplara ilişkin bilgi, inanç ve beklentilerini içeren bilişsel bir yapıdır. ‘Kısa boylu insanların kompleksli’, ‘sarışınların akli kıt’, ‘Kayserililerin cimri’ olduğuna ilişkin inançlar birer kalıp yargı örneğidir.”(Madran, 2012: 78).

Birey, içinde bulunduğu sosyal sınıfın bütün kurallarına uymuyorsa bile uyuyormuş gibi gözükmek durumundadır. Bu durum da ister içten gelen, ister rol yapılan bir önyargılı bakışı ve ayrımcılığı oluşturmaktadır. Ortaya çıkan bu sahte yapının Türkiye’de özellikle LGBTQI kimlikli bireylere ve kadınlara karşı kullanılırken görmek mümkündür.¹ Çünkü bireyler, varlıklarını meşru hale getiren topluluklar içerisinde ancak, topluluğun ortaya koyduğu kurallara uyduğu sürece barınabilmektedirler. Bu zorunlu uyum süreci, bireyin “ben” ve “öteki” algısını yapay bir güçle şekillendirmekte ve kendi güvenliğini sağlama noktasında “öteki”leri yok sayma eğilimine gitmesi sonucunu doğurabilmektedir. Örneğin, çalışmanın evrenini oluşturan kadın kimliğine ya da azınlık toplumsal cinsiyet (LGBTQI) kimliklere sahip bireylerin yer aldığı topluluklar ya da gruplar, diğer toplumsal oluşumlar tarafından “öteki”leştirilerek tehlike ve tehdit unsuru olarak algılanabilmektedirler. Bu sorun, *Weeks*’in de belirtmiş olduğu gibi, insan olarak bireylerin kolektif ihtiyaçları ile farklı toplulukların bireyleri ve üyelerinin özel ihtiyaçları arasında nasıl bir uzlaşmanın sağlanacağı, evrensel özelliğin nasıl dengeleneceği gibi büyük politik sorular da ortaya koymaktadır. İlk olarak 1960’ların sonlarından itibaren kamu bilincine gelen kara hareket, feminizm, lezbiyen ve eşcinsel kurtuluşu gibi yeni toplumsal hareketler tarafından tanımlanan “kimlik politikaları”, günümüzde modern politikanın merkezindedir (Weeks, 1990).

¹ LGBTQI: Lezbiyen, Gey, Transseksüel, Queer ve Interseks kimliklere sahip bireyleri tanımlayan kısaltma.

Bknz. Arslan, R. (2016). Hande Kader cinayeti: Kimse sesimizi duymuyor, *Hürriyet*, <https://www.bbc.com/turkce/haberler-turkiye-37141548>, erişim tarihi: 29.03.2020.

Bknz. “Onlarca insanın arasında karısını vurdu”, *DHA*, (2020 27.03) <https://www.cnnturk.com/turkiye/onlarca-insanin-arasinda-karisini-vurdu>, erişim tarihi: 29.03.2020.

2.1.2. Toplumsal Cinsiyet Olgusu

“Kadın doğulmaz, kadın olunur.”

Simone De Beauvoir

Bireyin doğumuyla birlikte ait olduğu cinsel kimliği de en az, etnik kimliği ya da ekonomik statüsünün getirdiği kimliği kadar önemlidir. İçinde bulunulan toplumun kültürel kodları ekseninde yaşanan gündelik pratikler, bu kimlikler temelinde uygulanmalıdır. Aksi takdirde toplumdaki düzen bozulmakta ve birey ötekileştirilmektedir. Mevcut statükonun kendi meşruiyeti desteklenmeli ve onanmalıdır. Her birey kendisine verilen uygun kimlik rolleri içerisinde yer aldığı sürece, huzurlu ve mutlu yaşama vaadini de sistemden almaktadır. Ancak peki ya birey, bu huzurlu –dayatılan- düzeni istemezse ne olacaktır?

Çalışmanın eseri **Son Performans** filminde oluşturulan karakterleri analiz edebilmek adına, çalışmanın çıkış sorusunun temel kavramı olan toplumsal cinsiyet olgusunun irdelenmesi çalışmayı derinleştirmektedir.

2.1.2.1. Toplumsal Cinsiyet Olgusuna Bakış

Bireylerin toplum içinde tanımlanmalarını sağlayan en önemli unsurlardan biri, bedenlerinin ait olduğu cinsiyet ve bu cinsiyetin oluşturduğu kimliktir. Ancak fiziki bedeni oluşturan cinsiyet ile bireyin özümseydiği cinsiyet ve bu seçimin doğal sonucu olan kimlik her zaman aynı değildir. Bu nedenle, bir ayrıma gitmek gerekmektedir. Bu doğrultuda, cinsiyet (sex), erkek veya kadın olarak belirlenen iki ayrı insan biçimini belirtirken; toplumsal cinsiyet (gender) kısmen keyfi olan bu yüzden de aslında eşitsiz bir özelliğe sahip olan, ancak kısmen de olsa cinsiyet (kadın ya da erkek) gibi ayırt edilebilir özelliklere ait iki ya da daha fazla alt sınıfı barındıran bir olgu olarak var olmaktadır (Oakley, 1985).

Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kelimelerinin İngilizce dilindeki ayrımı, ilk kez 1950 ve 1960’lı yıllarda interseks² ve transseksüel³ hastalarla çalışan psikiyatristler ve tıbbi personel tarafından geliştirilmiştir. Transseksüel bireylerin çıkmazı, “yanlış bedene hapsolma” hissi olarak özetlenmektedir. Çünkü bedenlerinin cinsiyeti ile benliklerinin

² Çift cinsiyete de ait özellikleri taşıyan bireyleri tanımlamak için kullanılmaktadır.

³ Kendini biyolojik olarak sahip olduğu cinsiyete ait hissetmeyerek, farklı bir cinsiyeti benimseyen bireyleri tanımlamak için kullanılmaktadır.

cinsiyeti eşleşmemektedir. Psikiyatristler, transseksüellerin 'yanlış cinsiyete ait olma duygularını nasıl geliştirdikleri sorusuyla ilgilenmektedirler. Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet terimlerinin ayrılmasıyla birlikte, doktorlar artık transseksüel bireylerin cinsiyetleri ve ait hissettikleri toplumsal cinsiyetleri arasındaki uyumsuzluktan dolayı acı çektiklerini belirtebilmektedirler. Bu tespit, mevcut sorunun çözümünün basitmiş gibi görünmesini sağlamaktadır. Olması gereken, transseksüel bireylerin cinsiyetlerini ve toplumsal cinsiyet kimliklerini ameliyat ve hormon tedavileri ile eşleyerek uyumlu hale getirmek ve bireyleri iyileştirmektir (Moi, 1999: 21).

Toplumlar içinde doğrusal olarak benimsenen kadın veya erkek cinsiyet kimlikleri bir taraftan bireyin biyolojik cinsiyet kimliğini (dişi “*female*” ya da er “*male*”) belirtirken, diğer taraftan toplumun düzeni içerisinde bireye atfettiği roller sisteminde anlama sahip olan toplumsal cinsiyet kimliğini (kadın “*woman*” ya da erkek “*man*”) tanımlamaktadır. Ancak bu genel geçer nitelendirmelerle tanınan kimlikler, biyolojik ve toplumsal boyutları açısından birbirlerinden oldukça farklıdırlar (Vatandaş, 2011: 30). Cinsiyet çok temel biçimde, anne karnında oluşan embriyonun biyolojik cinsiyetini temsil ederek, fiziksel bir özelliği tanımlarken toplumsal cinsiyet, cinsiyet olgusunun çok da ötesinde yer almaktadır. Toplumsal cinsiyet, toplum düzeni içerisinde benimsenen sosyal ve kültürel değerlerin, yaratılan işbölümü ve gelenek biçimlerinin oluşturup tanımladığı bir cinsel kimliği ifade eden bir terimdir (Uğur Tanrıöver, 2007: 152).

Bir bebeğin daha anne karnındayken ultrasonla öğrenilen cinsiyeti, yaşamı boyunca kendisine atfedilecek rolleri de beraberinde getirmektedir. Kız ya da erkek olmasına bağlı olarak daha dünyaya geldiği ilk andan itibaren mavi ya da pembe renk ile tanımlanması, yeni doğan bir çocuğun birey olma aşamalarında kendisinden beklenen pratiklerin, kendisine sormadan atanan toplumsal cinsiyet kimliğinde somutlaşması anlamına gelmektedir. O yüzden, toplumsal cinsiyet olgusu, cinsiyet olgusundan çok daha kapsamlı ve incelenmesi gereken bir unsurdur. Bu bağlamda toplumsal cinsiyet olgusu, bireyin gelişiminde nasıl bir öneme sahip olduğunun incelenmesi amacıyla psikanalizin, birey ve toplum ilişkisini nasıl kurduğunun tartışılması amacıyla sosyolojinin ve toplum düzenini dini açıdan oluşturma amacıyla da dinlerin ele aldığı bir terimdir. **Son Performans** filminin iki ana karakteri, kadın cinsiyet kimliğinin Türkiye toplumunda yaşadığı zorlukları temsil etmektedir. Ancak kendi aralarındaki iletişimde de bu zorlukların nesnesi olmaları,

toplumsal cinsiyet kimliklerini kuramsal yaklaşımlar ekseninde ele almayı gerektirmektedir.

Psikanalitik yaklaşım temelinde, modern psikiyatrik ve klinik psikoloji literatüründe cinsiyet kimliği ilk olarak 1980'de “Üçüncü Tanı ve İstatistik El Kitabı”nın yayınlanmasıyla ortaya çıkmıştır. Günümüzde cinsiyet kimliği bozuklukları, atanmış olan cinsiyete eşlik eden sürekli bir rahatsızlık durumu tanımı ile karakterize edilmiştir ve üç tanı ile belirtilmiştir: Çocuklarda cinsiyet kimliği bozukluğu, ergenlerde veya yetişkinlerde cinsiyet kimliği bozukluğu ve aksi belirtilmedikçe normal cinsiyet kimliği bozukluğu (American Psychiatric Association’dan aktaran Frable, 1997: 141). Bu tanımlamadan, toplumsal cinsel kimlik oluşumunun çocukluk hatta bebeklik evresiyle yakından ilişkili olduğunu görmek aşîkârdır. Psikanaliz alanında önemli kuramlar ortaya koyan Avusturyalı nörolog *Sigmund Freud*, çocukların psikoseksüel gelişim evresinde, gelişime etki eden durumun ödipus kompleksi olarak isimlendirdiği süreç olduğunu ileri sürmektedir.

Sophokles’in yazdığı Yunan mitolojisine ait Kral *Oedipus*’un hikâyesinden yola çıkarak bu ismi verdiği teorisinde *Freud*, çocuğun karşı cinsinde olan ebeveynini cinsel bir dürtü sonucunda sahiplenerek, rakip gördüğü hem cinsi olan ebeveynini saf dışı bırakma çabasını açıklamaktadır. Bu çaba içerisinde çocuk, çeşitli duygu, düşünce ve fantezilere sahip olmaktadır (Freud, 2009: 129-133). Kız çocuk için penis eksikliğinin yarattığı kıskançlık ve bu eksikliği babayı sahiplenerek giderme arzusu, erkek çocuk için ise hadım edilme korkusunun canlı örneği olan annenin benimsenmesi süreçleriyle açıklanan belli bir dönemi betimleyen bu tanım, çocuğun hem cinsi ebeveynini yenemeyeceğini anlayıp onu da benimsemeye başlamasıyla geçilen bir evreyi temsil etmektedir. *Freud*’un ödipus kompleksi eksenli görüşleri ve bu temeldeki açıklamaları bir açıdan ataerkilliğin doğallaştırılmasına ve yeniden üretimine katkı sağlamaktadır. Bu nedenle, psikanalistler ve feminist kuramcılar tarafından kabul görmemiş ve eleştirilmiştir (Erdoğan, 2008: 75).

Toplumsal cinsiyet kavramıyla ilgili olarak ortaya konan bir başka görüş ise, Fransız psikanalist *Jacques Lacan*’a aittir. *Lacan*, *Freud*’un tanımladığı cezalandırma ve kayıp korkusu temelli imgesel ödipus kompleksini simgesel boyuttan ele almaktadır. *Lacan*’ın savında, “ilkel ben ideali” olarak isimlendirilebilecek bir süreç “cinsel kimlik” ile

eşlenmekte ve bu eşlenme narsistik bir kastrasyon⁴ ortaya çıkarmaktadır. *Lacan*'da "ben" algısı toplum düzeni içerisinde gelişen baskının sonucu olarak eril bir özellik kazanmakta ve cinsiyetler arasındaki ilişki bu temelde oluşturulmaktadır. Cinselliğin çeşitli biçimlerinin deneyimlenmesi, cinsel tatminin yaratacağı hazdan öte, toplum içinde "kendine saygı" sağlama aracı olarak kullanılmaktadır. *Lacan*, bu süreci yapısal-dilsel bir bakış açısıyla da ele almaktadır. Bu da çocuğun gelişimi süresince cinsel kimliğine dair kaygılarının fiziki değil temsili olduğu görüşünü ortaya çıkarmaktadır. Çocuğun korktuğu bir baba simgesi bulunmaktadır. Bu babanın fiziki varlığı değil, temsil ettiği anlamdır. *Freud*'un çocuğu cinsiyetine göre ayırarak yarattığı anlam arayışını, *Lacan* ayırmadan ve simgesel temelde yapmaktadır. *Lacan*'a göre, gerek erkek çocuğun kaybetme korkusuna büründüğü, gerekse kız çocuğunun hayalini kurduğu penis varlığını, baba figürü ve ataerkil bir güç olarak tanımlamaktadır. *Lacan* gösteren özelliğine sahip bu penisi, simgesel düzeyde fallus olarak tanımlamaktadır. Çocuğun "ben" algısının oluşma aşamasında "öteki" algısı da gelişmektedir. İçgüdüsel olarak bastırması gereken dürtüler temelinde aslında, insani arzu Öteki'nin arzusunun arzusu olarak şekillenmektedir. Bu doğrultuda, birey kendini Ötekinin gözünde yine Öteki tarafından kendisine dayatılan yabancı ortamda kendine yabancılaşmış bir şekilde kendini tanımlayabilmektedir: tıpkı çocuğun fallusun kendi üzerinde baskısını kabul etmesi gibi (*Lacan a*, 2013: 32-52).

İsviçreli psikiyatr *Carl Gustave Jung*, ise cinselliği ele alırken kolektif bilinç kavramını da incelemesine dâhil etmektedir. Kolektif bilinç ekseninde bireyler, kadim zamanlardan günümüze atalarından gelen ortak kodlara sahiplerdir. *Jung*'un ortaya koyduğu arketipler⁵ de tam olarak bu rollerle ilişkilidir. Arketipler özleri gereği, imgeler ve resimler üzerinden çalışmaktadır. Bu durum bir temsil durumunu da beraberinde getirmektedir. Arketipler, kalıtım yoluyla aktarılan betimlemeler değildir. Biçim olma özelliğine sahiptirler. Bu durum da aslında biçimsel olan içgüdülere eş oldukları anlamına gelmektedir. Yazdığı "Dört Arketip" isimli kitabında, pek çok arketip tanımlamasına değinse de en temel olan dört tane arketipi –anne, yeniden doğuş, ruh ve hilebaz- ayrıntılı olarak ele almaktadır. Toplumsal cinsiyet temelinde psikolojik bir eksenle ele alınan anne

⁴ Ağırlıklı olarak erkek cinsel organının ve cinsel hormonları üreten testislerinin cerrahi müdahale ile alınması, hadım edilme.

⁵ "Arketip", Platon'un "idea" kavramı ile eş anlama sahip bir terimdir. Esas olan, ilk örnek/ ilk imge anlamına gelmektedir.

arketipi önem arz etmektedir. Anne arketipi, Meryem Ana'dan normal anne olan bir kadına kadar bütün anneleri kapsayan bir betimlemedir. *Jung*'a göre anne arketipinin özellikleri sadece annelik ile ilişkili olması temelinde işlenmektedir. Anne kavramını bilişsel olarak tanımlayan bütün sıfatları –iyi olan, taşıyan, doğuran, bakıp büyüten, bereket getiren, gizli, karanlık, baştan çıkaran, zehirli vb.- içermektedir. Kişilikçi psikoloji savı temelinde *Jung*, çocuk üzerinde gerçekleşen bütün etkilerin kaynağını kişisel ve fiziksel olarak var olan anne değil, anneye aktarılan anne arketipinden kaynaklandığını belirtmektedir. Hatta çocuğun ileride yaşayacağı cinsiyet kimlik sorunlarında da sorunun temelini annede yattığını iddia etmektedir. “Anne Kompleksi” olarak ifade ettiği bu savda, anne sebebiyle oluşan erken çocukluk evresi nevrozlarının sonunda erkek çocuklarda eşcinsellik gibi sorunlar ortaya çıkabilmektedir (Jung, 2005: 42-102).

Toplumsal cinsiyet kavramına, *Freud*, *Lacan* ya da *Jung* gibi erkek kuramcılardan daha farklı bir şekilde bakan feminist kuramcı *Julia Kristeva*'ya göre, bebeğin annesinden ayrı bir varlık olduğunu anlaması, ödipus kompleksi ya da fallus arzusu gibi temel süreçlerden önce başlamaktadır. Bebeğin henüz dil kullanarak iletişim kurma ihtiyacını algılamadan önce, bedensel iletişimle istediği ve istemediği şeyleri belli etmesi, *Kristeva* için bu savın somut kanıtıdır. Diğer taraftan söz konusu kuramların ataerkil düzene oturan açılımlarının tersine *Kristeva*'nın analizinde, çocuğun toplumsal düzene dair temel olan sosyal kuralları ve işleyişi sadece babadan değil, anneden de öğrendiği bilgisi yer almaktadır (Durudoğan, 2012: 62-65).

Fransız bir Feminist kuramcı olan *Luce Irigaray*'a göre ise dişi cinsellik, her zaman eril parametreler temelinde oluşturulmaktadır. Bu etkenlere göre klitoris her zaman, penis yoksunluğu yaşayan kadın için asla fallik organ yerine geçemeyecek vajinanın içerisinde, eril organa dönme arzusunu taşımaktadır. Çünkü kız çocuğu daha en baştan zaten penis yokluğu yaşayarak melankoliğe sürüklenmektedir. Bu temelde kadın kendi arzusunu ancak sonunda erkek organının eşdeğerine sahip olabileceği beklentisi ile yaşamaktadır. Kadınlar fallik olarak babaları, kocaları ya da kadın satıcıları tarafından işaretlenmektedirler ve bu markalama kadınların cinsel ticaret içindeki değerlerini belirlemektedir (Irigaray, 2011: 449-453).

Eda karakterinin güçlü kadın duruşu içerisinde erkekleşmesi *Lacanyen* bakış açısıyla incelendiğinde, penis yokluğunun eksikliğini giderme çabası olarak

okunabilmektedir (3.Bölüm, s.82-83). Ancak bireyin yetişkin olma sürecinde toplumsal cinsiyet kimliğinin oluşmasına psikanalitik ekseninde etki eden faktörler, bireyin içinde bulunduğu toplum işleyişinden bağımsız düşünülememektedir. Cinsiyet kavramının biyolojik özellikler temelinde oluşmasının yanı sıra insanın toplum içinde kolektif yaşayan bir canlı olması, toplumsal özellikleri de beraberinde getirmektedir. Bu bağlamda toplumsal cinsiyet olgusunu sosyolojik yaklaşım ile de ele almak gerekmektedir.

Cinsiyet kimliği biyolojik özelliklerle (yani cinsiyet, hormonal dengeler veya anatomik farklılıklar) ilişkili olsa da, bir cinsiyete sahip olmanın anlamları, ideal erkek ve kadının yaradılışları hakkında kültürel beklentiler, normlar veya kalıpyargılar gibi toplumsal faktörlerden de etkilenmektedir (Bem, Spence, Helmreich, Weitz'den aktaran: Jun, Kyle, 2012: 356). Bir kişi biyolojik olarak kadın olduğunu bildiği ve bilişsel olarak kendini bu şekilde sınıflandırabildiği halde, kendisini sadece stereotipik bir kadın veya erkek olarak gördüğü için kendini daha kadınsı veya daha erkeksi olarak görebilmektedir. O nedenle, cinsiyetin anlamı bireylerin davranışlarını, sosyal olarak daha kadınsı veya daha erkeksi olarak tanımlanan bir şekilde yönlendirmektedir (Jun, Kyle, 2012: 356-357).

Kadın ya da erkek fark etmeksizin insan, diğer insanlarla birlikte yaşama ihtiyacı duymaktadır. Bu özelliği nedeniyle toplumsal birer varlık olan insan, içinde bulunduğu topluluk içinde kalabilmek için belirlenen kurallara uymak zorundadır. Belirlenen kurallardan çoğu, bireyin biyolojik cinsiyetinin getirdiği toplumsal rollerle ilişkilidir. İçinde yaşadığı toplumun kabul edeceği toplumsal cinsiyet kimliği ile hayatına devam eden her birey, toplum düzeninin uyumunu, güvenliğini ve devamını sağlamaktadır.

Sosyolojik bağlamda toplumsal cinsiyet olgusu kültürel aktarım, iktidar, üreten tarih ve toplumun tanımlanması olmak üzere alt kategorilere sahiptir. Nesilden nesile kültürel aktarım yoluyla kodlanan toplumsal cinsiyet olgusu, diğer taraftan resmi tarih öğretisiyle de pekiştirilmektedir. Diğer taraftan, toplumsal cinsiyet iki cinsiyet üzerinden rol tanımlaması yapmaktadır. İkili bir yapı oluşturan bu olgu, bu iki cinsiyetin dışında kalan cinsel kimlikleri normal olarak görmemekte ve ötekileştirmektedir. Bireylerin doğuştan gelen cinsel kimliklerine bağlı olarak uyması gereken davranışları tanımlanırken, bireylerin gündelik hayat pratikleri de tasarlanmaktadır. Ataerkil söylemde bu düzene uymak zorunda bırakılan bireyler ise, belirlenen davranışları sergilemeye zorlanmaktadır (Pamuk: 2014: 127-132).

Ataerkil düzenin yarattığı eril baskının, erkek üzerine de yük bindirdiğine dair düşünceler mevcuttur. Cinsellik, doğal olarak görülen ve o şekilde kabul edilen yapısı gereği eril olarak tanımlanmıştır. Ancak bu tanım, erkek bireylere oldukça zor bir yük bindirmektedir. Çünkü bu ön kabul erkeği, kendi cinsel arzularını ve aktivitelerini, bu sınır içinde yapmaya zorlamaktadır (Jackson, Scott, 2012: 115). Bu savı destekleyen bir diğer kişi Akademisyen Tayfun Atay'dır. Atay'a göre erkeklik olgusu, sadece kadınlık kimliği üzerinde etkili değildir. Erkek egemen düzen aynı zamanda, erkeği de ezmektedir. Bu eylem, toplum düzeninde eşitsiz ve ezilen kadınlık kimliğinden farklı olarak, bu sefer erkeklere dair bir "benlik" ezilmesi sorunudur. Genel olarak, "top", "muhallesi çocuğu", "karı" gibi ithamlar kadını aşağılamaya yönelik ifadeler olarak, erkekler üzerinden üretilen söylemlerdir. Erkeğin erkekliğine hakaret etmesi üzerine kurulan bu söylemler, kadına ait olan özelliklerin olumsuz olduğu savından yola çıkmaktadır. Ancak diğer taraftan, erkek egemen düzen içerisinde tersine örnekler görebilmek de mümkündür. Böyle bir örnek Atay'ın şahit olduğu bir tartışmada yer bulmaktadır. İki erkekten birinin diğerini sakinleştirmeye çalışırken kullandığı biraz dışı konuşması üzerine belirttiği ifade, toplumun içine sinmiş cinsiyetçi bakışın bir örneğidir (Atay, 2012: 15-35). Bu ifade genel geçer kullanımların tersine, dışı olmanın ya da olabilmenin olumlu anlamını içermektedir.

Toplum düzeninde anlam ağını oluşturan temel öğelerden biri karşıtlıklardır. "Ben ve öteki", "iyi-kötü", "gece-gündüz", "doğru-yanlış", "güzel-çirkin", "beyaz-siyah" "doğa-kültür" gibi karşıtlıklar, insanların ortaya koyduğu anlamlandırmalardır. Fransız antropolog Lévi-Strauss'a göre, insan zihni ikili karşıtlıklara göre bilgileri işlemektedir. İletişim içerisinde bulunan her koddaki öğeler birbirleriyle olan ilişkilerini, ötekilerinin koduna göre belirlemektedir (Lévi-Strauss, 1986: 36-41). Toplum düzeni içerisinde oluşturulan anlam ağında kadın ve erkek ancak birbirleriyle var olabilmektedir. Kültürler, bu cinsiyetlere verdikleri rolleri abartarak onların farklı olduğunu iddia etmektedirler. Aslında farklılıklarından çok birbirlerine benzemektedirler. Çünkü ancak birleştiklerinde tam olabilmektedirler. Toplumun kabul ettiği, cinsel kimlikler, bireylerin kendi cinsel kimlikleriyle zaman zaman örtüşüp zaman zaman zıtlasmaktadır. Birey toplum normlarını kabul ettiği zaman, kendi rolleri toplumun beklentileriyle uyusmaktadır. Bu nedenle resmi olmayan tarih, toplumsal cinsiyet rollerini ve normlarını statükonun istediği şekilde kabul ederek, meşrulaştırmakta ve sürekliliğini sağlamaktadır (Pamuk: 2014: 134). Dolayısıyla,

cinsel kimlik temelli kadın-erkek ayrımı da toplumun bu nedenle kabul ettiği temel karşıtlıktır. Bu kimliklerin dışında kalan ve bu iki cinsiyet kimliğinin arabulucusu olan LGBTQI kimlikler ise toplumun dzenini bozmakta, toplumu arafta bırakmaktadır.

Sembolik etkileşim kuramının temellerini atan kuramcılardan biri olan Kanadalı sosyolog *Erving Goffman* ise, toplumsal cinsiyet olgusunun kltrel anlamda rretilen bir terim olduğunu ifade etmektedir. Biyolojik bir ayrımı aıklayan cinsiyet teriminden ok daha kapsamlı olan toplumsal cinsiyet, insanın iindeki temel iıgddülerinin ve hayvansal dtrtülerinin ortaya ikardığı bir toplumsal olgudur. Sosyolojik yaklaşımın temel grurşunr destekler nitelikte, Goffman'a grre de toplum iinde kalabilmek ve korunabilmek iin uyulması gereken zorunlu rolleri ieren toplumsal cinsiyet kavramı, nesilden nesile rgrrenilmekte ve uygulanmaktadır (Goffman, 1987: 3-4). Bu uyum, bireylerin iilerinden gelen bir motivasyona sahip olabileceği gibi, rol yapmayı da gerektirebilmektedir. Bu doğrultuda *Goffman*, gndelik yaşam srrecini bir tiyatro oyununa benzetmektedir. Birey eğer ki toplumsal rollerle uyurşmuyorsa, tıpkı bir oyuncu gibi rollere uyduğu izlenimini aktarmak ve toplumu ikna etmek durumundadır (Goffman, 2009: 16). *Goffman*, benlik kavramını dramatujiyle bağdaştıran, kendi oluşturduğu bir kuram bağlamında ele almaktadır. Bireyin benliğinin oluşmasındaki asıl etken faktör ne birey ne de toplumda bireyi izleyenlerdir. Bu iki rge arasındaki etkileşim benliğin esas belirleyicisidir (Goffman, 2009: 120). Etkileşim bireyin, birlikte yaşadığı diğer bireylerle iletişiminde kabul edilmesi iin olmazsa olmazdır. Toplum tarafından onaylanmak ve kabul edilmek, sosyal bir varlık olan insan iin gereklidir. *Goffman* da bu gereklilikten yola iıkarak teorisini temellendirmektedir. Birey istenilen rolleri oynadığında, toplumdaki diğer bireyler/izleyiciler tarafından dikkatle izlenmek ve onaylanmak istemektedir. Ancak burada rnemli olan, bireyin bir oyuncu gibi rollerini yerine getirirken sunduğu performansın gerçeğe ne kadar yakın olduğudur. rnkrr bireyin istediği ciddiye alınmak ve onaylanmak gddrleri, ancak birey rolrne ya da rollerine uyum sağlarsa mrrmkrrn olmaktadır. Aksi halde bireyin bir aktör olarak performansı toplum tarafından başarısız olarak nitelendirilmektedir ve toplum iindeki yeri tehlikeye girmektedir (Goffman, 2009: 29).

Ayrıca bireyin aktör olarak kendini kabul ettirme amacıyla oynadığı oyunun toplumdaki diğer bireyler – izleyiciler- tarafından beğerilmemesi, aktörün başarısız

bulunması ve damgalanarak ötekileştirilmesi sonucunu doğurmaktadır. *Goffman* bireyin başarısız uyum süreci sonucunda itibarsızlaşmasını damgalama kavramı ile açıklamaktadır. Bireyin toplum içinde ötekileştirmesine neden olan bu “iz”, damgalanan bireyin toplum tarafından insan olarak nitelendirilmemesine kadar gidebilecek bir sona neden olabilmektedir. Bu “iz”, fiziksel bir damgalamanın temsili olabileceği gibi bireyin kabullenmediği kimlik rolleri nedeniyle olabilmektedir. Örneğin, yetişkin bir birey haline geldiği kabul edilen genç bir diğiden evlenip tek eşli bir şekilde hayatına devam ederken çocuk sahibi olması ve namusuyla eşine, çocuklarına hizmet etmesi beklenmektedir. Ancak kadın bir tülü çocuk doğuramıyorsa ya da kürtaj oluyorsa bu durum toplum tarafından beklentilerin karşılanmadığı savıyla, damgalanmaya sebep verebilmektedir (*Goffman*, 1963). Evlilik, toplumsal anlam ağı içerisinde, genel kabul gören bir işlemdir. Toplum içerisinde kabul görmek ve uyumla yaşamak isteyen her birey için kaçınılmazı imkânsız olan bir yapıdır. Siyasal ve dinsel tutum ve aile rollerinin yanında evlilik de önemli bir yükümlülüktür.

"İnsan yurttaşlık rolünü yerine getirmeli, evlenmeli, çocuk sahibi olmalı, Tanrı'yı kutsamalı, ana babasına bakmalı." (Epiktetos'tan aktaran: Foucault, 2012: 413)

Toplumsal cinsiyet kimlikleri üzerinden oluşturulan eşitliksiz bakış açısı ve söylemler zaman ve coğrafya değişse bile aynı ekseninde kalmaktadır. Örneğin Osmanlı Hareminde bulunan Türkiyeli bir kadının Türk olması, çok nadir rastlanılan bir durumdur. Aynı şekilde bir birey olarak sayılması bilgisiyle de çok az karşılaşılmıştır. Çünkü haremden bulunan kadınlar, bir birey olarak değil, bir çoğulluk olarak görülmektedirler. Bu bakış açısı sadece Türkiye özelinde değil, harem kültürünün olduğu bütün toplumlar için geçerlidir (*Schick*, 2011: 181). Diğer taraftan, bu tür toplum anlayışlarının geçmişte kalmadığını da belirtmek gerekmektedir. Türkiye’de modern hayatın düşünceleri ve gündelik pratikleri kabul görüp uygulanırken, bütün bu yenilikler aslında geleneksel olan normlarla iç içe geçerek yaşanmaktadır. Köylere kadar giren internette kullanılan facebook gibi sosyal medya platformları ve birbirlerini görmeden âşık olan çiftten, aşığına kaçan genç kızın namus cinayetine kurban gitmesi ya da şehirde üniversitede okuyan ama ilkel dürtülerle kavga eden gençler gibi örnekler, bu karma yapıya örnektir (*Atay*, 2012: 90-91).

Toplumsal cinsiyet kimliklerine atfedilen rollerin toplumsal bağlamda kökenlerini anlamak için dinlerde bu olgunun nasıl işlendiğine de değinmek gerekmektedir. Tarif

edilebilen her şeyin başlangıcında doğa bulunmaktadır. Tanrı hakkındaki fikirlerin çıktığı ve bu fikirlerin yine kendisine karşı şekillendiği doğa, bütün tanımlamalar içinde en ahlaki sorun olarak yer almaktadır. Amerikalı akademisyen *Camille Paglia*'nın belirttiği gibi, insanlığın doğaya karşı tutumunu netleştirmede sürece cinsellik ve cinsiyeti, cinsel kimlikleri somut şekilde tanımlaması olası değildir. Çünkü cinsellik, doğanın bir alt kümesi olma özelliğine sahip olarak insanda bulunan en doğal ögedir (Paglia, 2004: 13). Doğayla bağlantılı olarak, doğanın döngüleri kadının döngüleriyle doğru orantılıdır. Biyolojik temelde kadınlık tıpkı doğanın sürekliliği gibi, aynı noktada başlayıp biten dairesel dönüşlerin devamlılığıdır. Kadının bu istikrarı ona aynı zamanda bir kimlik istikrarı da sağlamaktadır. Tam da bu noktada kadının bu özelliği ve bu özelliğin yarattığı konumu, erkek için kimlik tanımlamalarında önemli bir sorundur. Erkek bağımsız olarak ilerlemek için, kadından bağımsız hale gelmelidir. Aksi takdirde kadına bağlı ve kafes içinde bir yaşam sürmek zorunda kalacaktır (Paglia, 2004: 22).

Dinler tarihine bakıldığı zaman, ilkel insanlardan günümüze toplumsal cinsiyet kimliklerine bakışta farklılıklar yaşandığı gözlemlenmektedir. Yerleşik hayata geçilmesiyle tarım yapmaya başlayan insanlık, üretimi kadınla özdeşleştirmiş ve Ana Tanrıça kültünü oluşturmuştur. Kadın, tıpkı toprağın verimli olmasını sağlayan Ana Tanrıça gibi (Doğa Ana) verimli ve bereketlidir. Antik kalıntılarda bulunan erken Paleolitik döneme ait olduğu kabul edilen Venüs Heykelcikleri, bu duruma somut örnek oluşturmaktadır. Ancak diğer taraftan doğanın işleyişini ve verimini kendisi için ezen ve yok sayan cinsiyet, erkek olmuştur. Zaman içerisinde doğadan uzaklaşarak kültürel olarak yaşamaya başlayan insanlığın erkek egemen düzen içerisinde oturması, doğayı ezdiği gibi kadını ezmeye başlamasına neden olmuştur (Atay, 2012: 29).



Görsel 1 Willendorf Venüsü

Boyutu: 11,1 cm, Malzeme: Kireçtaşı, Dönemi: Eski Taş Çağı, Bulunduğu Yer: Avusturya.

Görsel 1.de yer alan Avusturya’da bulunan bu heykelcik, ilkel inanç sisteminde yer alan bütün öğelerin birleştiği somut bir örnektir. Kadın hem bir put hem de bir nesnedir; hem bir tanrıça olarak tapılan hem de tutsak edilendir. Ayrıca, heykelin ölçülerine bakıldığında, bir güzellik ölçütü olarak biçimlendirilmediği aşikârdır. Ancak o dönemler içerisinde güzellik sanat için bir ölçüt değildir, tersine sanat ilkel inançların somutlaşmasını sağlayan bir araçtır. Büyü temelli bir inanç sisteminin varlığı, arzulanan her şeyi yeniden yaratma amacını sunmaktadır. Bahsedilen heykelcikleri ya da mağara resimlerinin amacı, günümüzde kullanılan sanat amacıyla ortaya konulmamıştır. Sanatın başlangıcı kabul edilen bütün bu uğraşlar, büyü, dua ve tapınılan formlara yakarış amacı ile gerçekleştirilmiştir. Görsel bir statüye sahip olmayan bu biçimler, arzu edilene kavuşabilmek için bir garanti nesnesi idi. Güzellikten ve estetikten yoksun *Willendorf* Venüsü şişmanlığıyla, doğanın bolluğunun bereketin sembolüdür. Kendi karnına doğru kıvrılan bir forma sahiptir. Bu kıvrılma, berekete gebeliğinin göstergesidir. Mısır koçanını andıran saçları, tarımın keşfedilmesinin simgesi olarak karşımıza çıkarken, yüzünde herhangi bir ayırt edici organın ve mimiğin olmaması, inanılan dinin genelliğini işaret etmektedir. Çünkü henüz ortada bir kimlik edinme ihtiyacı yoktur. Kadın-erkek ayrımı olmaksızın herkesin güvende olmak için sığındığı bir limandır, yaratan ve öldüren (Paglia, 2004: 68-69).

Çok tanrılı dinlerde, kadın ve erkek cinsiyetleri kendi özellik tanımlamalarına göre çeşitli mitlere, efsanelere ve dini söylencelere konu olmuştur. Ancak zaman içinde Venüs Heykelciğinden çok başka noktalara gelen tapınma pratikleri, erkek egemenliğini somutlaştırmaktadır. Örneğin Yunan Mitolojisinde pek çok güçlü kadın tanrıça varken, tanrı ve tanrıçaların en üstünde yer alan Tanrı *Zeus* ise bir erkektir. Karısı *Hera*, *Zeus*’un çapkınlıklarına boyun eğmek zorundadır ve birini cezalandırması gerekirse bu her zaman

Zeus'un kandırdığı genç ve güzel kadınlar olmaktadır. Tanrıçalar *Demeter* gibi toprakla, *Afrodit* gibi güzellikle, *Athena* gibi zekâyla ve sanatla nitelendirilmiş; tanrılar kadar güçlü olmadıkları bu nitelendirmelerle aktarılmıştır. Benzer şekilde çok tanrılı Mısır Mitolojisinde de baş Tanrı *Ra*, erkek cinsiyeti ile betimlenmektedir. Firavunlar ise, güneş Tanrısı *Ra*'nın çocukları olarak yarı Tanrı özelliğe sahip ve kan bağıyla tahta geçen erkeklerden oluşmaktadır. Çok tanrılı dinler kadın ve erkek Tanrıça ve Tanrı yaratırken, kendi içlerindeki hiyerarşide erkek egemenliğini en üst seviyeye taşıdıkları gözlemlenmektedir. Diğer taraftan çok Tanrılı dinlerin benimsendiği eski toplumlarda, kadının tek Tanrılı dinlerin düzenine göre daha aktif bir konumda bulunduğu belirtmek mümkündür. Kadın felsefenin bir simgesi olarak, antik çağlarda tasvirlerde yer almış, dersler vermiştir. (Başçı, 1999: 67).

Semavi dinlerde –Musevilik, Hristiyanlık, İslamiyet- ise toplumsal cinsiyet kimlikleri, erkek lehine yeniden düzenlenmektedir. Bu düzenlemeyi, kutsal kitaplarda bulunan ve ilk insan, aynı zamanda İslamiyet için ilk peygamber olan Hz. Âdem ve karısı Havva ile ilgili metinlerde görmek mümkündür. Allah'ın, yarattığı bütün varlıkların önünde secde etmesini istediği Hz. Âdem'in, cennet bahçesinde sonsuz nimet içinde yaşarken yanına eş olarak bir kadın yaratılmıştır. Gerek dinler tarihi içerisinde, gerekse çeşitli kültürlerle ait söylencelerde Hz. Âdem ile eşit koşullarda yaratılan *Lilith*'in, Hz. Âdem'in buyruklarına -özellikle cinsellik ile ilgili- uymak istememesi ve Hz. Âdem'i terk ettiği aktarılmaktadır. Hz. Âdem ise, *Lilith*'i Allah'a şikâyet ederek kendisinden bir çare istemekte ve Allah Hz. Âdem'i derin bir uykuya daldırarak, kaburgasından Havva'yı yaratmaktadır. Çünkü eşit bir konum talep eden ve talebi karşılanmayınca cennet bahçesini terk ederek şeytanla işbirliği yapan, her gün yüzlerce cin çocuğu doğuran *Lilith*'in tersine, Hz. Âdem'in bir parçası olan Havva, ona boyun eğecektir (Schipper, 2015: 133-136). Havva'nın Hz. Âdem'e itaat etmesi hayati derecede önemlidir. Bir Macar anlatısında, Havva'nın Hz. Âdem de dâhil olmak üzere hiçbir şeyden korkmadığı belirtilmektedir. Hz. Âdem ise bu durumdan rahatsız olmaktadır. Allah'a bu rahatsızlığı gidermesi için dua etmekte ve Allah, Hz.Âdem'i sakallı hale getirmektedir. Havva ise Hz. Âdem'i sakallı olarak ilk kez gördüğü andan itibaren şaşkın ve korku dolu bir hale bürünmüştür. Dolayısıyla Havva'nın Hz. Âdem'den çekinmemesi ve hürmetle boyun eğmemesi, onu -erkeğine boyun eğmeyi kabul etmeyen- ikinci bir *Lilith* olma durumuna getirmiş ama sakalla birlikte bu risk ortadan kalkmıştır (Schipper, 2015: 69). Diğer taraftan Hz. Âdem

ile Havva'nın cennetten kovulmasında ise, bütün Tek Tanrılı dinlerde ve söylencelerde Havva sorumludur. Havva'nın masum olan Hz. Âdem'e zorla elma yedirmesinden Hz. Âdem'in de elmayı yemesi için ikna etmesine kadar, türlü örgülerin sonunda Hz. Âdem'i kandıran hep Havva, Havva'yı kandıran ise şeytandır. Dolayısıyla Allah'ın nezdinde Havva, şeytanla işbirliği yapan bir günahkârdır (Schipper, 2015: 269-275).

“Keşke sadece ilk erkek yaratılsaydı. Adem'in kaburgası yarardan çok zarar getirir. Cenneti ancak bir kadın mahvedebilirdi.” (Schipper, 2015: 133).

Yalnızca kadın-erkek ilişkisine izin veren semavi dinlerde, kadının ve erkeğin rolleri de net bir şekilde belirlenmiştir. Yahudi geleneğinde kadın, erkeğin oldukça gerisinde yer almaktadır. Sadece anne görevi nedeniyle önem arz eden kadın, üreme görevinin basit bir taşıyıcısıdır. Çünkü erkek üreme ve çoğalma görevlerine esas sahip olandır. Hristiyanlıkta ise, tersine bekar olmak övülmektedir. Çünkü üçlü teslis inancından dolayı Kutsal Ruh'u sadece bekarların taşıyabileceği düşünülmektedir (Kaval, 2016: 312-319). Evlenmemiş kadınlar ya da bakireler hakkında İncil'de -*Corinthians* 7.32'de belirtilen tanımlamalar, bu kadınların amaçlarının hem bedensel ve hem de ruhsal olarak kutsal olana kendilerini adamaları şeklindedir. Hatta evli olsalar bile kocalarından ayrı yatmaları ve cinsel birleşmeye girmemeleri kadınlar için iyi olandır. Çünkü cinsellik yaşamak kutsallığa bir harekettir (MacDonald, 1996: 137). Diğer taraftan, kadının ilk günahı işleyen ve kötülük dolu olduğu düşünülmektedir. İki din için de erken dönemlerinde var olmayan kadın karşıtı ifadelerin, sonraki dönemlerde yazılmaya başlandığı görülmektedir (Kaval, 2016: 320).

Gerek çok Tanrılı dinlerde gerekse tek Tanrılı dinlerde –kültürel nedenlerden dolayı İslamiyet'te az- kadınlar her dönem büyücülük, cadılık gibi baştan çıkartıcı sıfatlarla nitelendirilmişlerdir. Bu nitelendirmeler sonucunda ise Engizisyon mahkemelerinde olduğu gibi yargılanmışlardır. Kadınlara giydirilen bu şeytani elbiseler kadınların kendi ifadeleri ve seçimlerinden çok ne yazık ki, erkeklerin kadınları cadı, büyücü olarak görmeleri ve onları takip ederek cadı olduklarını ispatlamak için her türlü yaptırım uygulamaları sonucunda günümüze kadar ulaşan belgelerde yer etmiştir. Anaerkil toplum düzeninden ataerkil düzene geçiş, kadınların konumunu geri plana iterek olumsuz anlamda değiştirmiştir. Kadın baskılanan ve erkek egemen kurallara uymadığı sürece de ötekileştirilen bir toplumsal cinsiyet kimliği haline gelmiştir (Akyıldız Ercan, 2019: 231).

İslamiyet içinde ise kadın ile ilgili düşüncelerin, diğer iki semavi dinden ayrıldığı noktaları bulunmaktadır. İlk kadın ve erkeğin yaratılışında Tevrat ve İncil’de ifade edilen eşitsizliğin Kur’an-ı Kerim’de yer almadığı ifade edilmektedir. Erkeğin manevi boyutta, kadından üstün olduğunu ifade eden herhangi bir ayetin olmadığı belirtilmektedir. Cinsiyetler arasındaki üstünlüğün, bilinenin aksine “takva” ile belirlendiği aktarılmaktadır:

"Ey insanlar! Doğrusu biz sizi bir erkekle bir dişiden yarattık. Ve birbirinizle tanışmanız için sizi kavimlere ve kabilelere ayırdık. Muhakkak ki Allah yanında en değerli olanınız, O'ndan en çok korkanınızdır. Şüphesiz Allah bilendir, her şeyden haberdardır." (Hucurât, 49/13’den aktaran: Kaval, 2016: 310).

Diğer taraftan, Kur’an-ı Kerim’de yer alan ayetlerin kadınların toplumdaki yerine dair çeşitli baskılamalar ortaya koyduğu da belirtilmektedir. Örneğin, Bakara suresinin 233.ayetinde yer alan kadınların erkeklerin tarlası olduğunu ve o tarlaya istedikleri şekilde varabilecekleri ifadeleri, doğaya ait olan kadının baskı altına alınarak ezildiğine tanıklık etmektedir. Toprağın ve tarımın üreme ve yaratımla ilişkisi temelinde yeryüzü merkezli anaerkil dinler zamanla gökyüzü temelli ataerkil din düzenine evrilmiş, bu evrim de kadının konumunu değiştirmiştir. Doğaya teslimiyet ve saygıyı barındıran anaerkil kültür, doğaya ve aynı zamanda kadına egemen olma özelliği taşıyan ataerkil kültüre dönüşmüştür. Bu kültür içinde, erkekler kendilerini kadından üstün görmüşler ve kadınları yaşamın hemen her alanında baskı altına lamaya başlamışlardır (Akyıldız Ercan, 2019: 230). **Son Performans** filminde Aysel üzerinden aktarılan, İslamiyet’in belirlediği toplumsal cinsiyet rollerinin ülkemizde nasıl pratiklere dönüştüğü, “Türkiye Toplumunda Kadının Yeri” başlığında daha ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

2.1.2.2. Feminist İdeoloji

Bireylerin toplum içinde en çok sorun yaşadığı noktanın toplumsal cinsiyet kimlikleri ve rolleri olduğunu söylemek mümkündür. Normatif sayılan ve meşru görülen tek cinsel yönelimin heteroseksüellik olması ve bu kabulün de erkek egemen bir ön koşula sahip olması kadınların kendi haklarını aramasına neden olmuştur. Feminizm bir ideoloji, bir hareket olarak tam da bu ihtiyaç üzerine ortaya çıkmış ve tarihsel süreçte gelişmiştir.

2.1.2.2.1. Tanım ve Tarihçe

Çalışmanın eseri **Son Performans** filmi, cinsiyet olgusunu feminist ideoloji çerçevesinde ele almaktadır. Bu nedenle, çalışmanın kuramsal bölümü olan bu bölümde, feminizm olgusunu da incelemek yerinde olacaktır. *Larousse* sözlüğünde feminizm, şu şekilde tanımlanmaktadır:

“Toplumdaki kadınların rolünün ve haklarının geliştirilmesi ve genişletilmesi için olan militan hareket.(Larousse)”

Türk Dil Kurumu ise feminizmi,

“Toplumda kadının haklarını çoğaltma, erkeğinkiler düzeyine çıkarma, eşitlik sağlama amacını güden düşünce akımı, kadın hareketi” (TDK)

olarak betimlemektedir.

Feminizm bir felsefe olarak, toplumsal cinsiyet rollerinde eşitliği savunan bir anlayışa sahiptir. İlk zamanlarda kullanılan kadıncılık (*womanism*) terimi yerine zaman içerisinde kullanılmaya başlanmıştır (Kayhan, 1999: 9). Feminizmin ilk olarak 17.yüzyıl İngiltere’inde ele alındığı belirtilmektedir. Kadınların ev işlerinden ibaret oluşturan hayatlarından kurtulmanın yollarını aramaları ile aslında bir orta sınıf (burjuva) kadın düşüncesi olarak ilk defa dillendirilmiştir (Mitchell’den aktaran Arat, 1991: 22-23). Ancak feminizmin kelime olarak kullanılması 1880’lerin Fransa’sına denk gelmektedir. 1890’larda Avrupa’ya yayılan feminizm kelimesi, Amerika’da 1910’da kullanılmaya başlanmıştır (Freedman, 2002: 3). Feminizmin günümüze kadar olan sürecini ele alırken toplumsal koşullardan ayrı düşünmemek gerekmektedir. Bu bağlamda feminist hareket dört dalga olarak sınıflandırılmaktadır.

İlk dalga feminist hareketten bahsetmek için öncelikle ilk olarak 1792 yılında yayınlanan *Mary Wollstonecraft*’ın “*A Vindication of the Rights of Women*” adlı eserinden söz edilmelidir. Bu çalışma sayesinde, feminizm kavram olarak akademik literatüre girmiştir. *Wollstonecraft*, kadınların öncelikle eğitimde erkeklerle eşit haklara sahip olmaları gerektiğini belirtmiştir (Wollstonecraft, 2008: 169-174). Kadınların da erkekler gibi mantıklı ve akıllı çalışan bireyler olduğunu aktarmış ve bütün bu nedenlerden ötürü kadınların erkeklerle eşit haklara sahip olmaları gerektiğini iddia etmiştir. Kadınların eğitim almaları gerektiğini, askerler üzerinden örneklemiş ve eğitim almadan hayata başlayan bu iki farklı grup içinde yaşam pratiklerinin uygulanmasında bir fark olmadığını, yüzeysel

bilgileri yakalayıp hayatlarına devam ettiklerini belirtmektedir. Aradaki tek farkın cinsiyetten kaynaklı değil, askerlerin gözlem yapabilme özgürlüğüne sahip olmasından kaynakladığını da eklemektedir (Wollstonecraft, 2008: 154). Diğer taraftan, *Mrs. Morgan-Dockrell* (1896) ve *Ainslie Meares* (1974) gibi kadın yazarlar da yazdıkları metinlerle “yeni kadın” kavramlarına değinmişler ve “yeni kadın”ın nasıl tanımlanacağı sorusunu sormuşlardır (Heilmann, 2000: 1).

Öncü kadınların çabaları ile başlatılan birinci dalga feminist hareket temelinde, en temel haklara erişimi amaçlamaktadır. Ekonomik, sosyal ve siyasal olarak eşitliğe dayanan bu hareket, kadınların mülkiyet hakkı, eğitimde kadın-erkek eşitliği ve siyasal haklar üzerine oturtulmuştur. Eşit oy hakkına da sahip olmak için mücadele eden kadınlar, bu isteklerini yerine getirmişlerdir. Ancak önemli olan bir nokta, Amerika’da bu mücadeleyi veren ve hak elde eden kadınların beyaz kadınlar, Avrupa’da ise belli hiyerarşik sınıf içinde yer alan kadınlar olmalarıdır (Taş, 2016: 167).

İkinci dalga feminist hareket ise, 1960’larda başlayan toplumsal hareketlerin etkisiyle yoğrulmuştur. Özellikle teknolojinin gelişmesiyle birlikte güvenli doğum yapma şansı oluşmaya başlamıştır. Ancak kadınların bu yeni, güvenli yöntemlere ve ilaçlara ulaşma şansları çok kısıtlıdır. Ayrıca kürtaj da yasaktır. Yasalar temelinde erkekle eşit haklara kavuşan kadınlar, toplumsal hayat içindeki pratiklerde aynı eşitliğe sahip değildirler. Bu eşitsizlik, ataerkil sistemin oluşturduğu normlardan kaynaklanmaktadır ve kadınlar, baskıcı ve tutucu tavırların ve bunu destekleyen yasaların değişimi için mücadeleye başlamışlardır (Taş, 2016: 169-170). Bu dalga ekseninde Amerikalı bir eleştirmen olan *Vivian Gornick* feminizmi, bir hareket, bir devrim ya da bir sebep olarak değil, insan deneyiminin yeni bir yolu olarak tanımlamaktadır (Baumgardner ve Richards, 2010: 83). *Simone de Beauvoir*’in 1949 yılında yazdığı “İkinci Cinsiyet/*La Deuxième Sexe*” kitabı ikinci dalga feminizme temel oluşturmuştur. “Kişi kadın doğmaz, kadın olur/ *One is not born, but rather becomes, a woman*” (De Beauvoir, 1973) cümlesi hareketin sloganı haline gelmiştir. İkinci dalga feminist hareket içerisinde ana akım ve radikal unsurları tanımlayan iki hareket yer almaktadır. Ana akım hareket, yasaları ve sosyal baskıyı kullanarak toplum içinde bir değişim için çalışmıştır. Radikal hareket ise, temel olarak esas sorunun, toplumun hiyerarşik ve ataerkil doğası olup olmadığı sorusunu tartışmıştır (Valadez and Lambrecht, 2019). Kadınlar kendi bedenlerinin erkek kontrolünde olmasına

karşı çıkmışlardır. Amerika Birleşik Devletleri ve Kuzey Avrupa’da – özellikle İngiltere’de- yoğun şekilde devam etmiş olan bu mücadeleler sayesinde 1967 yılında doğum kontrol uygulaması yasalaşmıştır (Taş, 2016: 170). 1990’a kadar etkisi devam eden İkinci dalga feminist hareketini birinci dalga feminist hareketten ayıran temel nokta ise, ikinci dalga feminist hareketin bütün kadınlar için gerçekleşen bir eylemler dizisi olmasıdır.

1990’ların başında ortaya çıkan üçüncü dalga feminist hareket ise, ilk iki feminist hareketin mücadelelerini ve pratiklerini takdir etmekle birlikte eksik bulmuştur. Kadınların aleyhine toplumsal yaşam içinde yer eden pratikleri değiştirmek için daha fazla çaba gösterilmesi gerektiği düşüncesiyle ortaya çıkmıştır. Temel sorunun evrensel bir kadın kimliğini kabul etmek olduğunu savunmaktadır. Kimlik meselesinin ortaya konulduğu bu anlayışta, farklılıkların ve bireysel kimliğin değeri üzerine durulmaktadır (Özdemir ve Aydemir, 2019: 1708). Liberal aydınlanmanın temelini oluşturan ikinci dalga feminist hareketten farklı olarak üçüncü dalga feminist hareket herhangi bir politik kimliği benimsememekte, aksine reddetmektedir ve içinde postmodernist ve sosyalist grupları barındırmaktadır (Donovan, 2001: 351). Baumgardner ve Richards hareketin 3. dalgasının kolayca tanımlanabilir bir mevcudiyete sahip olmadığını ifade etmektedirler (Baumgardner ve Richards, 2010: 79).

“Queer⁶” kuramı, ilk kez üçüncü dalga feminist hareket içerisinde yerleşmeye başlamıştır. *Donald Trump*’ın ABD Başkanı olarak seçildiği Kasım 2016 seçimleri sırasında faşist anlayışa karşı düzenlenen Kadın Yürüyüşü üçüncü dalga feminist hareketiyle özdeşleşmiştir. Kesişimsellik anlamına gelen “*intersectionality*” kavramı ise bu hareketin sloganlaşmış kavramı olmuştur. Bu kavramın sloganlaşmasının sebebi ise, üçüncü dalga feminist hareketin, farklı göçmen gruplarından gelen ve farklı etnik kimliklere sahip – zenci hispanik gibi- kadınları içermesi sebebiyledir (Kaya, 2018: 566). Bu feminizm dalgasında sadece kadın ve erkek arasındaki eşitsiz durum tartışılmamıştır. Savaş, ekonomik ilerleme, çevre sorunları, adalet eşit ulaşım gibi toplumsal konularda da çalışmalar gerçekleştirilmeye çalışılmıştır.

Feminizm tarihçesi içerisinde yer alan temel üç dalga feminist hareketin dışında, günümüzde teknolojinin ve özellikle sosyal medyanın bireylerin günlük hayatlarında çok

⁶ Cinsel kimliğin ve yönelimlerin akışkan olduğunu ve bu nedenle bireylerin belirli cinsel kimlik tanımları ekseninde genellenmenin doğru olmadığını savunan bir kuramdır.

etkin olmasıyla dördüncü bir dalga başladığı düşünülmektedir. Bu nedenle hala şekillenmekte ve oluşmaya devam etmektedir.

Günümüzde erişilen web 4.0 teknolojisiyle birlikte bireyler artık aktif içerik üreticisi olmanın ötesinde sanal gerçeklikte yeni kimliklere kavuşmaktadırlar. Oluşan bu yeni gerçeklik içerisinde gündelik hayat pratiklerinin internet üzerinden şekillenmesi feminist hareketleri de dönüştürmüştür. Feminist yazar *Jessica Valenti*'nin dördüncü dalga feminist hareketin internet üzerinden var olduğunu belirtmesi, bu hareketin temelinin atılmasına ve ana fikirlerinden biri olmasına neden olmuştur (Özdemir ve Aydemir, 2019: 1709). Toplumsal cinsiyet sorunları sosyal medya platformlarında bireylerin aktif içerik üreterek oluşturdukları *hashtagleri* ⁷ ile gün yüzüne çıkarılmaktadır. Örneğin, toplum içerisinde yaşanan bir taciz olayı, sosyal medyada açılan ilgili *hashtag* ile en popüler konu haline gelmekte ve otorite kurumlarının bu konu ile ilgili zorunlu olarak harekete geçmesini sağlamaktadır⁸. Fakat, Türkiye’de yaşlı kesim arasındaki internet kullanımına ilişkin gerçekleştirilen araştırmada, 73 yaşındaki bir erkek katılımcının, internetin toplumsal yaşama aktif bir şekilde dahil olmasıyla birlikte, kadına yönelik şiddet arttığını belirtmesi ve bu kullanıma bir kısıtlama gelmesi gerektiği görüşü (Aytuna ve Çapraz, 2018: 117), bir önceki cümlede belirtilen olumlu görüşe karşıt durmaktadır.

Mc Luhan’ın (1964) ifade ettiği dünyanın artık bir “Global Köy” olduğu savı üzerinden dünyanın çoğu yerindeki kadınların birbirlerine destek verebilmesini sağlayan siber alan, feminizmi de “dijital bir kız kardeşlik” (Fotopoulou, 2016) noktasına getirmektedir. Dijitalleşmenin yarattığı iletişim ortamında kadınlar arasında -etnik, kültürel ya da sınıf kimlik farkları gözetilmeksizin- toplumsal cinsiyet temelinde bir koalisyon kurulmaktadır (Sandoval, 2000: 52).

⁷ Twitter’ın kurulması (2007) ile kullanılmaya başlanan ancak kısa zamanda Facebook, Instagram gibi diğer sosyal medya platformlarına da yayılan, (#) sembolü ile ifade edilen konu başlığı, söz öbeğidir.

⁸ Ayrıntılı bilgi için bkz. - “Ataşehir’de taciz görüntüleri sosyal medyada paylaşılan sürücü yakalandı.”, 09.12.2019, <https://www.ahaber.com.tr/video/gundem-videolari/atasehirde-taciz-goruntuleri-sosyal-medyada-paylasilan-surucu-yakalandi>, erişim tarihi: 29.04.2020.

- “Polanski: #MeToo hareketi kitlesel bir histeri”, 09.05.2018, <https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-44053165>, erişim tarihi: 29.04.2020.

- “Sosyal Medyanın Gücü! Ankara’da Tacizci Pusu Kurulup Yakalandı”, 21.12.2017, <https://www.haberankara.com/sosyal-medyanin-gucu-ankara-da-tacizci-pusu-kurulup-yakalandi/63984/>, erişim tarihi: 29.04.2020.

Ancak diğerk taraftan dördüncü dalga feminist hareketin temelini oluşturan dijital aktivizmin belirtildiğı kadar etkili olmadığını ifade eden düşünürler de bulunmaktadır. “Slaktivizm” olarak isimlendirdikleri bu hareket terimi, bireylerin pasif bir şekilde oturdukları yerden çeşitli siyasal ya da toplumsal konular ile ilgili sosyal medya platformlarında yorum yapmaları, aslında gerçek anlamda bir şeyleri değıştirmeden vicdanlarını rahatlamaları anlamında kullanılmaktadır (Rotman, Vieweg vd. 2011: 821). Dolayısıyla bu sebeple, siyasal ve toplumsal kararlarda dijital aktivizmin çok az bir etkiye sahip olduğunu iddia etmektedirler. Diğerk taraftan dünyada hala %58 civarında olan internet kullanım oranı, tüm kadınların haklarını iyileştirme noktasında da soru işareti oluşturmaktadır (<https://www.internetworldstats.com/stats.htm>, erişim Tarihi: 29.04.2020).

2.1.2.2.2. Feminist Teori Türleri

Feminizm bir ideoloji ve aynı zamanda bir toplumsal olgu olarak dört dalga şeklinde nitelendirilen hareketlerinin dışında kendi içinde farklı türler de oluşturmuştur. 17.yüzyılda Rönesans ve Aydınlanma fikirlerinin etkileriyle ortaya çıkan ilk feminist düşünce biçimleri, günümüzü etkileyen gücünü sanayi devrimiyle birlikte modernleşerek oluşturmaya başlamıştır. Modern feminizm anlayışının ilk örneklerini “liberal feminist teori” içinde görmek mümkündür. Öne sürülen insan hakları bildirgelerinde ya da çeşitli kararlarda kadınların yer almaması üzerine başlayan liberal feminist anlayış, *Mary Wollstonecraft*’ın düşüncelerinde ve eserlerinde somutlaşmaktadır. Kadınların erkeklerle eşit eğitim ve oy hakkı gibi temel haklara erişimini savunmaktadırlar. 1848 yılında *Elizabeth Cady Stone* tarafından yazılan Duygular Bildirisi -*Declaration of Sentiments*- New York’ta düzenlenen Birinci Kadın Hakları Kurultayı’nda okunmuştur ve oy verme gibi temel siyasal hakları ve medeni haklarda eşitlik konularına değinmiştir (Yörük, 2009: 66). *John Stuart Mill* ve *Harriet Taylor* gibi düşünürler de liberal feminizmin köklerinin atılmasında önemli rol oynamışlardır. Örneğın, *Mill*’in yazdığı Kadınların Köleliği/ “*The Subjection of Women*” isimli çalışmasında, kadınları üzerinden eşitlik gibi kavramları ele almaktadır. Kadınların toplum içinde durumlarının iyileşebilmesi için rasyonel, akılcı bir tavır oluşturmak gerektiğinin üzerinde durmaktadır. Taylor ise Kadınların Özgür Kılınması/ “*The Enfranchisement of Women*” başlıklı çalışmasında, kadınların haklarına kavuşabilmesinin en geçerli yolunun oy kullanma hakkına sahip olması olduğunu ifade etmektedir. Ancak bu yeterli değildir. Kadınlar aynı zamanda kapital toplum düzenine dâhil olarak aile

ekonomisine de katkı sağlamalıdır. Zemininde faydacılık ilkesini barındıran liberal anlayış, liberal feminizm için de aynı temelden yola çıkmaktadır. Sanayileşme ve ilerlemede kadın gücünden de yararlanılmalıdır (Altınbaş, 2010: 31-33). *Amy Baehr*'in ifadesiyle popüler liberal feminizm (PLF), feminist bir dayanışmayı zorunlu kılmaktadır. Bu anlayış diğer taraftan, seçimler, seçim lobi temsilcileri ve ajansları, mahkemelerde görülen davalar gibi devletin zorlu gücünü kontrol altına alma yollarını da aramaktadır (Baehr, 2013: 158). Ancak liberal feminizmin eleştirildiği noktalar da bulunmaktadır. Öncelikle erkek gibi olarak hak elde etmeye çalışan kadınlar gerek eşit ücret ve hak talebi noktasında gerekse aile yapısına vereceği zarar konusunda pek çok eleştiri almaktadır (Altınbaş, 2010: 45-48).

Liberal feminizm anlayışı içinde kültürel feminizm anlayışına da destek vermektedir. Ancak “kültürel feminist teori”, liberal feminizm anlayışını eleştirmektedir. Çünkü kadın ve erkek aynı değildir. Liberal feminizmin kadınlığa ait özellikleri yok sayarak eşitlik arama anlayışını vurgulamasının aksine kültürel feministler, kadınlığa ait değerleri savunmaktadırlar (Altınbaş, 2010: 39). Kültürel feminist kuramın dayandığı cinsiyet ayrımı anlayışı aynı zamanda gerçekleşecek yeni toplum düzeninde yaşam tarzı adı altında, ayrıma dayalı bir kurum inşasını da savunmaktadır. Oluşturulacak alternatif bir kadın kültürü ile kadınların özgürleşeceği inancına sahiptir. Bu nedenle sosyalist feminizm, siyah feminizm, postmodern feminizm ve özellikle radikal feminizm gibi pek çok feminist anlayış taafından kendi fikirlerine ihanet ettiği gerekçesiyle, kültürel feminist teori dışlanmaktadır (Taylor ve Rupp, 1993: 32).

“Sosyalist feminist teori”, eşitlikçi bir toplum düzenini kurmayı amaçlamaktadır. Bu doğrultuda mevcut eşitlik savunmalarını eleştiren anlayış, bireylerin cinsiyet ayrımından önce insan olduğunun öne çıkarılması gerektiğini düşünmektedir. Bu nedenle cinsiyet ayrımına gitmeden toplum faydası ekseninde yapılacak değişimler, her iki cinsiyetin de lehine olmalıdır (Parsons, 1990: 50-59). Sosyalist feminist teori, “Marksist feminist teori” ile temel analitik stratejilerde birleşmektedir. İkisinin de temel hedefi, işçi kategorisini genişletmektir. İkisi de cinsiyet birliğini doğallaştırmamaktadır (Haraway, 1994: 95). Marksist feminist teori, kadınların ezildiğini kabul ederek mevcut baskıyı kapitalist/özel mülkiyet sistemine bağlamaktadır. Kadınların baskısına son vermenin tek yolunun kapitalist sistemi devirmek olduğunu savunmaktadırlar

(https://www.uah.edu/woolf/feminism_kinds.htm). Ancak diğer taraftan eksen unsur olarak insanı temel alan bu sosyalist anlayış içerisinde, “siyah feminist teori”yi de kapsamaktadır. Üçüncü dünya feminizmi olarak isimlendirilen bu teori, savunulan hak ve özgürlüklerin beyaz kadınları temel alarak ifade edilmesini eleştirmektedirler. Siyahi ya da farklı etnik kimliğe sahip kadınların mücadelede eşit noktada olmadığını dile getirmektedirler (Altınbaş, 2010: 37).

“Radikal feminist teori” ise, sosyalist feminist teori gibi 1970’lerde oldukça etkili olmuş ve kültürel feminist teoriye benzer noktadan toplumsal cinsiyet düzenini ele almaktadır. Radikal feminizm, devrimsel bir hareketi içinde barındırarak sadece kadınlar için ve kadınlar tarafından gerçekleştirilmesi gereken bir anlayışın temsilidir. Fransız radikal feminist teori gazetesi olan “*Questions Feministes*” (1977) ilk sayısında yayın politikasını, ataerkil toplumsal sistem tarafından kadınlara yapılan baskıya bir karşı duruş şeklinde betimlemektedir (Rowland and Klein, 1996: 10-12). Radikal feminizm adını ve ilişkisini “kadın hakları” mücadelesinin tersine aslen, “kadınların özgürleşmesi” temeline oturtmakta ve radikal feministler kendilerini belirli bir çıkar grubundan öte bir hareketin parçası olarak görmektedirler (Crow, 2000: 2).

Modern feminist anlayış içerisinde yer alan liberal feminizm, kültürel feminizm, sosyalist/Marksist feminizm, siyah feminizm ve radikal feminizm, kadınların toplum içindeki yerini ve haklarını iyileştirme noktasında benzeşen ve ayrılan yönleri sahip, ancak en temelde bir düşünce sistemi ve uygulama geliştirme çabasına sahip anlayışları barındırmaktadır.

Postmodern zaman içerisinde ise, feminist anlayışlar da varoluşçuluk ve yapısalcılık içerisinde bir takım değişimlere uğramıştır. “Varoluşçu feminist teori”, birey olarak var olmayı savunmaktadır. Bu eksende, kadın tıpkı erkek gibi bir birey olarak toplumda bulunmalıdır. Sadece yaşamak değil, üretmek ve geleceği biçimlendirmek birey olmanın temel unsurudur (Errington Nicholson and Pasque, 2011: 9). Bu noktada, varoluşçu feminist teoriyi ortaya koyan kişinin Fransız feminist yazar *Simone de Beauvoir* olduğunu söylemek gerekmektedir. Yazmış olduğu “*La Deuxième Sexe*”/İkinci Cins isimli kitabında kadının erkeğin “ötekisi” olarak tanımlanmasının değişmesi gerektiğini belirtmekte ve kadının ev işi yaparak kapalı bir mekâna kapatılmış olduğunu ileri sürmektedir. Bu savları ve değişmesi gereken unsurları şiddetle belirtmesi *De Beauvoir*’ın varoluşçu noktadan

yapısalcı ve radikal feminist olarak da tanımlanmasına neden olmaktadır. Çünkü ona göre, kadın ancak kendisi için (*pour-soi*) gelecek planları kurarak var olmayı başardığında özgür olabilecektir (Coole, 2000: 39).

Yapısalcı teori, varoluşçu felsefe ve teori ile birlikte özellikle 1960'lı yıllarda oldukça popüler olmuş olan bir teoridir. Yapısalcı teori içerisinde çeşitli savlar ortaya koyan *Ferdinand de Saussure*, *Claude Lévi-Strauss*, *Michel Foucault* ve yapısökümü olgusunu ortaya koyan *Jacques Derrida* gibi kuramcılar dil, dilin toplum içinde kullanımı ve belirttiği anlamlar üzerine çeşitli teoriler ortaya koymuşlardır. “Yapısalcı feminist teori” de, bu kuramcıların savlarında yola çıkarak kendi anlayışını dil ve dile bakış, söylem analizi, farklılık ve yapıçözüm kavramları üzerine oturtmuştur (Yörük, 2009: 72-79). Bu bağlamda teori *Foucault*’unun ortaya koyduğu şekilde, ilişkiler arasında iktidar kavramsallaştırmasını kullanmaktadır. *Foucault*’nun anlayışına göre, güç bir ilişki alanında faaliyet göstermektedir. İnsanlar sosyal konumlarına dayanarak, iktidar/güç dinamiklerini müzakere etmek için taktikleri ve stratejileri kullanmaktadırlar. Gruplar erkekler / kadınlar, heteroseksüel / homoseksüel gibi kimliklerden oluşmaktadır (Cannon, Lauve-Moon, Buttel, 2015: 670).

1970’lerde ortaya çıkan ve günümüzde hala etkisini sürdüren bir başka feminist anlayış ise, “yeni Fransız feminizmi”dir (Linguistik Feminist Teori). Kendisinden önce gelen feminist anlayışları eleştiren bu feminist teori, kadın-erkek arasındaki farkın biyolojik farklardan kaynaklanmadığını savunmaktadırlar. *Freud*’un psikanalistik görüşlerini de ataerkil düzeni meşrulaştırdığı için onaylamamaktadırlar. *Hélène Cixous*, *Luce Irigaray* ve *Julia Kristeva* gibi Fransız kuramcılarının oluşturduğu bu anlayış temelde, kadın bedeninin “dişi olmaktan gelen” gücünün toplum işleyişine ve kültüre dahil edilmesi gerektiğini savunmaktadır (Yörük, 2009: 79-80).

Postmodern zaman içerisinde gelişen bir diğer feminist anlayış “Postmodern feminist teori” oluşturmaktadır. Özellikle üçüncü dalga feminist hareket ile birlikte oluşmaya başlayan ve süreç içerisinde diğer feminist teorilerin etkisiyle ortaya çıkmıştır. Çeşitli doğrular, roller ve gerçeklikler, postmodern feministlerin çok sayıda kimliğe, yaşanmış deneyime ve tanımlara açık olma biçimlerini yansıtmaktadır. Postmodern feminist teorinin en belirgin şekilde ele aldığı konu, toplumdaki dil kullanımıdır. Çünkü toplumsal cinsiyet kimlikleri dil üzerinden oluşturulmaktadır ve aynı zamanda dil de

toplumsal cinsiyeti oluşturmaktadır. Bu noktada verilen örnek ise kız ve kadın kelimelerinin kullanımındaki farklılıklardır (Errington Nicholson and Pasque, 2011: 11).

Son olarak “eko feminist teori” ise, çevreciliğin ve feminizmin ortak noktada bulunduğu bir feminist anlayıştır. 1970’lerin sonları 1980’lerin başlarında ortaya çıkan ve *Francoise D’Eaubonne* tarafından ilk kez dile getirilen terim, çevresel yıkımlara karşı yapılan çok sayıdaki protestolarda kullanılarak popüler hale gelmiştir. Uygulamanın ve kuramın birbirine bağlı olarak bir bütün oluşturduğu bir anlayıştır. Her canlı varlığın özel güce ve bütünlüğe sahip olduğunu ileri sürmektedir (Mies and Shiva, 2014). Eko feminizm, kadına, siyahi insanlara, alt sınıflara ve doğaya/çevreye nasıl davranıldığı noktasında bütün bu unsurları birleştiren bağlantıları ele almaktadır (Warren, : xi).

Çalışmanın Türkiye toplumunu anlatan bir filmle somutlaşıyor olması, dünyadaki feminist bakış açılarına ek olarak, 29 Ekim 1923 tarihinde Cumhuriyet’in ilanından sonra gelişen ve bu topraklar için oldukça önemli olan “Kemalist Feminizm” anlayışından da bahsetmeyi gerekli kılmaktadır. Cumhuriyet’in oluşturulma pratikleri içerisinde inşa edilen “cinsiyetlerarası eşitlik” ideolojisi, Fransız Aydınlanma düşünürlerinin fikirlerinden izler taşımaktadır. Kemalist-milliyetçi anlayış ekseninde yeni doğan bir devlet içinde kadın-erkek eşitliği, sürdürülen milli mücadele ruhuna uygun olarak kadın ve erkek “evlatlarının” eşitliğini ifade etmektedir. İdeal toplum düzeni hayaliyle, Türkiye Cumhuriyeti için çalışacak olan her Türk, cinsiyet farkı gözetmeksizin eşit haklara ve yere sahip olacak bu da ideal toplum olgusunu somutlaştıracaktır (Durakbaşı, 2017). Bu anlayış temelinde, Türk kadınının cinsiyetlerarası eşitliğe sahip olabilmesi temelinde dünya kadınlarıyla benzer noktaya gelebilmesi için uğraşlar veren Atatürk, çeşitli somut adımlar atmıştır. Bu adımların en önemlileri, Türk kadınına seçme ve seçilme hakkı -1930 yılında yürütme, 1934 yılında yasama organlarına- verilmesi olmuştur. Atatürk’ün Türkiye Büyük Millet Meclisi’nde ifade ettiği sözleri bu amaca sıkı sıkıya bağlı olduğunun göstergesidir:

“Milletimiz kuvvetli bir millet olmaya azmetmiştir. Bunun gereklerinden biri de kadınlarımızın her bakımdan yükselmelerini temindir.” (Doğramacı, 1992: 904)

Bu dönem içerisinde kadınları yüceltici ifadelere sıklıkla rastlanırken, diğer taraftan kadının en kutsal görevi olan annelik de ihmal edilmemiştir. Cinsiyetler arası iş bölümü oluşturularak, yeni kurulan Cumhuriyetin emin adımlarla ilerlemesi amaçlanmıştır (Toktaş and Cindoğlu, 2006). Bütün olumlu gelişmelerin yanında Türk kadınları Kemalist reformlar

doğrultusunda Cumhuriyetin getirdiği bir yenilikle karşılaşmışlardır: Türk kadınlarının erkeklerle eşit haklara sahip olması. Türk Kadınlar Birliği ise, kadınların siyasi haklarına izin veren mevzuatın onaylanmasından sonra, 1935'te kapatılmış ve Türkiye'de feminist hareket, 1980'lere kadar siyasi olarak etkin olmamıştır. Türkiye'deki kadın hareketinin ikinci dalgası, ortaya çıktığı dönemde hem dünyada hem Türkiye'de yaşanan sosyal ve politik çevre ile yakından ilişkilidir. Bazı feminist akademisyenler, 1980'deki askeri darbeden sonraki dönemde oluşan depolitize ortamın kadın hareketinin yükselişini sağlayan fırsat yarattığını belirtmektedir. Harekette yer alan kadınlar, çoğunlukla kentsel, orta sınıf, iyi eğitilmiş, profesyonel kadınlardır (Diner and Toktaş, 2010).

1990'larla birlikte kimlik politikasının yükselmesi, Türkiye'de farklı anlayışların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Batıda siyah ve lezbiyen feministlerin beyaz ve heteroseksüel geçmişi nedeniyle feminizme ikinci dalgayla meydan okumasına benzer şekilde, Kürt ve İslamcı feministler Türk ana akım feministlerine etno-merkezli ve diğer kimliklerin dışlanması nedeniyle eleştiriler sunmuşlardır (Diner and Toktaş, 2010). Bu farklılaşmalar ise, pek çok farklı kadın hareket ve örgütünün oluşmasına neden olmuştur (Çaha, 2011: 7). Bu değişim, Türkiye'de feminizmin üçüncü dalgasını oluşturmaktadır.

2.1.2.2.3. Feminizm ve Toplumsal Cinsiyet

Feminizm tarih sahnesinde farklı hareketlerle gelişerek kendi içerisinde farklılaşan anlayışlara sahip olsa da, toplumsal cinsiyet rolleri ekseninde temel bir endişeye sahiptir. Toplumda kadın-erkek ilişkisini ele alan çeşitli feminist düşüncülerin tespitleri bu doğrultuda oldukça önemlidir. Batılı kadın hareketlerinin 1960'lı ve 1970'li yılların sonlarında yeniden hareketlenmesi, kişisel olanın politikleştirilmesini ve aynı doğrultuda cinselliğin gizli, özel ve bireysel alandan, siyasi arenaya doğru çekilmesini beraberinde getirmiştir. Bireysel olan unsurların politik hale gelmesi, bu unsurlara toplumsal bir nitelik atfetmek anlamına gelmektedir.

Feminist kuramcılar 1980'lerden başlayarak, “kadın” sözcüğü kullanımını, “toplumsal cinsiyet” terimi ile değiştirmişlerdir. Bu terimin, toplum içinde yer alan rollerin iktidar ilişkileri tarafından ortaya konulduğuna dair incelemeler yapmak üzere rolleri tanımlamayacağını ifade etmişlerdir. 1980'lerde dünyada yaşanan toplumsal değişimler aynı zamanda kimlik sorunları da gündeme getirmiştir. Modernlik temelinde birey “özne” olarak değerlendirilmeye başlanmış ve kadınlar artık hem bir anne, hem bir lezbiyen, hem

bir işçi, hem de bir siyahi olabilmeye başlamışlardır. Bu değişim, 1990'larda kimlik politikaları adı altında görünür hale gelmiş, günümüzün önemli tartışma konularından olan ırk, sınıf, cinsiyet olguları kimlik sahibi birer özneye dönüşmüştür (Berktaş ve Bora'dan aktaran: Terkan, Serarslan, 2007: 781-782).

Çalışmanın bir önceki bölümünde bahsedildiği gibi cinsiyet ve toplumsal cinsiyet terimlerinin farklılıklarına da değinmektedirler. *Judith Butler*, *Donna Haraway* ve *Elizabeth Grosz* gibi feminist kuramcılarının bu terimlerin ayrılmasıyla ilgili araştırmalarında sıklıkla kullandıkları terimler iki olgu arasındaki farkı net bir şekilde ortaya koymaktadır:

CİNSİYET	TOPLUMSAL CİNSİYET
Biyolojik	Politik
Doğal	Kültürel
Öz	Yapı
Özcü	Oluşturmacı
Beden	Zihin
Edilgen	Etken
Temel	Üst Yapı
Varoluş	Meydana Getirme
Töz	Edim
Durağan	Hareketli/Değişken
Sabit	Sabit Olmayan
Uyumlu	Uyumsuz
Söylem-Öncesi	Söylemsel
Dil-Öncesi/Ötesi	Dilsel
Toplum Öncesi/Ötesi	Toplumsal
Tarihdışı	Tarihsel

Tablo 1 Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramları için kullanılan terim karşılaştırması (Moi, 1999: 33).

Yukarıda bulunan listeye bakıldığında iki terim arasındaki en temel farkın toplumsal bir dil söylemi oluşumunda yattığı anlaşılmaktadır. Dolayısıyla mevcut karşıtlığın toplum düzeni içerisinde yer etmiş alanlarla iç içe olduğu belirgindir. Fransız feminist kuramcı *Monique Wittig*'e göre, toplumsal cinsiyet düzeni içerisinde, bireylerin erkek ve dişi olarak ikiye ayrılmasının sebebi, ekonomik ve siyasi çıkarlardır. Doğa kategorisi içerisinde olması gereken ve doğal sayılan heteroseksüellik, cinselliğin düzenin meşruluğu için kullanılmasından başka bir şey değildir (Wittig, 2012: 106). Bu noktada da, *Wittig*'in de belirttiği gibi, heteroseksüel olarak kadın ve erkek olmanın dışında herhangi bir cinsiyet kimliği bulunmamaktadır. Eşcinsellik, transseksüellik gibi bu ikiliğin dışında kalan oluşumlar yok sayılmaktadır.

Butler toplumda, bir dişi bireyin kendini kadın gibi hissetmesinin ya da erkek bir bireyin kendini erkek gibi hissetmesinin ve bunu ifade etmelerinin olağan ve beklenen olduğunu ifade etmektedir. Belirli bir anatomiye sahip olmak, kabulü de beraberinde getirmektedir. Toplumsal cinsiyet normlarına uygun bir kimlik, bireye toplum içinde başarı kazandırmaktadır (Butler, 2012: 73). Bu anlamda toplumsal cinsiyet sadece bir isim değildir. Toplum içinde var olan statükonun devamı için düzenleyici pratikler gereği zorla oluşturulmuştur. Performatiftir ve kurduğu kimlik, “-miş gibi” de olsa kabul edilmektedir. Bu nedenle de, her zaman –özellikle dıştan gelen beklentileri karşılamak amaçlı- bir yapma edimidir (Butler, 2012: 77).

De Beauvoir için ise esas problem, biyolojik cinsiyetler temelinde değildir. Erkek biyolojik bir cinsel kimlik olarak değil, toplumsal bir statüde kabul gören düzeni temsil ettiği için sorundur. Ancak bu durum güncel bir oluşuma sahip olmadığı için, *De Beauvoir*’in esas ilgilendiği konu, tarihsel olarak erkek egemenliğidir. Bu nedenle toplumsal cinsiyet bir kavram olarak aslında, bir cinsiyetin öteki üzerine baskı kurması anlamına gelmektedir. Anaerkil toplum düzeni içinde kadının doğa ile özdeşleşen kutsallığı, ataerkilliğin baskın olmasıyla birlikte “başka” olarak nitelendirilmiştir. *De Beauvoir*’a göre tarihsel olarak, anaerkil düzenlerde de eril güç baskın ve toplum erkeklerin hükmettiği siyasi erke sahiptir. Ancak doğurma özelliğinin kadına verdiği güç, erkeğin kadından çekinmesine neden olmuştur. Bu da iki cinsiyetin birbirine bağımlı olması sonucunu getirmiş ve kadını köleleşmekten kurtarmıştır. Ataerkillik ise, kadını ve doğurduğu çocukları baskı altına almıştır (Direk, 2009: 17-18). *Butler* da, toplumsal cinsiyet tanımlamalarının heteroseksüel bir temele oturtulduğunu ifade ederek, aslında bu bağlamda bir kültürel anlaşma ağı oluşturulduğunu ifade etmektedir (Butler, 2012: 11-15). *De Beauvoir* gibi *Butlar*’a göre de, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet olguları arasındaki ayrım ataerkil sistem içinde heteronormatif bir mantığı sürekli olarak yeniden üretmektedir. Bu nedenle de cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasındaki ayrım sorgulanması gereken özellikler taşımaktadır (Young, 2009: 42). *Butler*, psikanalizin heteroseksüelliği normalleştirdiğini ifade ederek, tek bir cinsin muhakkak bir diğerini arzulayabileceğini varsayan tavrına karşı çıkmaktadır (Butler’den aktaran: Jackson, Scott, 2012: 50).

2.1.2.2.4. Cinsiyetli Beden

Feminist Akademisyen *Toril Moi*, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramlarına *De Beauvoir* gibi varoluşsal bir çerçeveden bakmaktadır. Bu çerçevenin temeli de bireyin içinde yaşadığı beden olgusudur. Değiştirilmek istenen cinsiyet-toplumsal cinsiyet ikililiğini, yeniden inşa edilmiş bir “yaşanan beden” kavramı yeni kapılar açabilecektir. Durum içindeki beden olarak da ifade edilebilecek bu anlayış, olgusallığın ve özgürlüğün toplamı olarak ortaya çıkmaktadır. Birey, bedeninin fiziksel getirilerini ve bu getirilerin çevresiyle kurduğu ilişki ile iç içedir (Young, 2009: 43).

Bu noktada beden olgusunu ele almak önemlidir. Yirminci yüzyılda beden tasvirleri cinsiyetler üzerinden gerçekleşmeye başlamıştır. Toplum düzeni içerisinde ayıplanan ancak yine de gündelik hayat pratikleri içerisinde rahatça teşhir edilen bedenler, hem medya sektöründe hem de bilim tasvirlerinde çokça kullanılmaktadır. 1968 yılı bütün bu olgu için oldukça önemlidir. 1968’de gerçekleştirilen özgürlükçü eylemler ve hareketler, aynı zamanda cinselliğe dair özgürlüğü de sağlamıştır. Bu tarihte cinsel pratikler ve cinsellik söylemi ilk kez açık bir şekilde bir araya gelmiş ve mahrem kabul edilen özel hayat siyasi olaylara eklenilerek ifade edilmiştir. Ancak, hazzın doğal bir olgu olduğu ve istenmeyen cinselliğin reddedilebileceği, bütün bu süreçlerin konuşulabileceğinin kabul edilmesi çok uzun zaman sonunda gerçekleşmiştir. Günümüzde ise, çıplaklığın normal karşılanmasını sağlayan bakış, iffet olgusuna bakışın görece olarak değişmesinin bir sonucudur. Toplum normlarında ailelerin çocuklarına öğrettiği ve olmazsa olmaz iffet anlayışı, günümüz modern hayatı içerisinde, yetişkin olan bireylerin kendi özel hayatlarında aşınmaya uğramaktadır. Gerek erkekler gerekse kadınlar kendi özel hayatlarında yaşadıkları birlikteliklerle, genel geçer iffet anlayışını bedenlerini kullanarak değiştirmektedirler (Sohn, 2013: 75).

İkinci dalga feminist hareket içerisinde beden, çalışılan önemli bir unsur olmuştur. Feministler, erkeği zihinle, kadını ise bedenle tanımlayan ve bu tanımlamalara göre sınıflandırma yapan tarihsel dengelere değinerek, kadınların kendi bedenlerine indirgeyerek basitleştirmesini irdelenmişlerdir. Kadınların devamlı olarak bakılan bir nesne olarak bedenleriyle özdeşleştirilmeleri ve erkeklerin bakışlarına maruz kalmaları feminist kuramın sorguladığı temel durumlardandır. Kuramsal olarak en temel karşı çıkış, kadın ve erkek arasındaki fiziksel farklılıkların toplum nezdinde kabul edilen biçimlerinedir. Diğer

tarafından ise, toplumsal cinsiyet ve seks kavramları temelinde var olan ön kabulleri biyoloji alanından ayırıştırarak sorgulamaya açmaktadırlar (Jackson, Scott, 2012: 263-267).

Yirminci yüzyılın başında, kadın bedeni ancak eril bakış açısıyla, belirlenen anlamlar çerçevesinde önemlidir. Öncelikle erkeğin hizmetine sunulan, ardından sorunsuz bir doğum gerçekleştirmesi gereken ve sonrasına da bebeğin sağlıklı gelişmesini sağlayan bir beden olmalıdır. Bu nedenle annenin ve çocuğun korunması, kürtajla savaşılmaması gerektirmiştir ve tam da bu nedenle kadınların güçlenmeleri kürtaj hakkına kavuşmaları ile olmuştur (Sohn, 2013: 86-92).

Moi'nin yeniden düşünülmesi gerektiğini ifade ettiği yaşanan beden kavramı, bireyi özne olarak nitelemekte ve deneyimlerini betimlemeyi sağlamaktadır. Ancak diğer taraftan da toplumsal rollerin yerini ve yapısını oluşturmak için bir toplumsal cinsiyet olgusu oluşturmak da gerekmektedir. Bu açıdan feministlerin kadın-erkek farklılığını kabul etmekle beraber, bu kabulde farklılıkların sağladığı fırsat ve pratik ayrımlarını yok saymaları, bu tür beklentilerin toplumsal olarak kurulduğunu somutlaştırmaktadır. “Androjen” bir cinsiyet genellemesi yapılması, biyolojik cinsiyetle uyumlu toplumsal cinsiyet kimliklerinde farklı beklentilere, hayalere ve amaçlara sahip olunabileceği olasılığını yok saymak anlamına gelmektedir (Young, 2009: 40-41).

Önemli bir feminist kuramcı olan *Gayle Rubin*'in kadınlar için sosyal kurtuluş olarak neyin sayılacağı konusundaki anlayışı anlamlıdır. Daha çok antropolojik bir veriyle örülü şekilde *Rubin*, cinsiyetin herhangi bir sosyal biçiminin biyolojik gerçeklere dayandığını veya buna bağlı olduğunu reddetmektedir. Toplumsal normlar, cinsiyetimize ve cinselliğimize verdiğimiz ifadeleri nasıl yönetirse yönetsin, bu normlar tamamen keyfi normlardır ve genellikle kadınları baskılamaktadır. *Rubin*'e göre, cinsiyet ayrımını ve toplumsal cinsiyeti yaratan toplumsal sistemin ortadan kalkması gerekmektedir. Ancak bu tek başına yeterli değildir. *Rubin*, feminist hareketin kadınların ezilmesinin ortadan kaldırılmasından daha fazlasını hayal etmesi gerektiğini hissettiğini belirtmektedir. Kendi hayalinin, herhangi bir bireyin cinsel anatomisi açısından kim olduğu, ne yaptığı ve kiminle seviştiği ile ilgilenmeyen toplumsal cinsiyetsiz bir toplum düzeni olduğunu belirtmektedir (*Moi*, 1999: 27). Bu noktada savunulan görüş *queer* kuramında yer bulmaktadır. *Queer* kuramının radikal bir sava sahip olması, feministlerin düşünürlerin bu kuramın, cinsel ve toplumsal cinsiyet kimliklere yönelik eleştirel tutuma sahip olmasına ve kadın/erkek ve

hetero/homo gibi cinsel tanımlar üzerinden oluşturulan ayrımları yok sayma çabasına eğilmelerine neden olmuştur. *Queer* kuramı, feminist kuramla birlikte ayrıldıkları ve yaklaştıkları noktalarda, toplumsal cinsiyet olgusuna ve heteroseksüellik kabullerine dair önemli katkılar sunmaktadırlar (Jackson, Scott, 2012: 153).

2.2. Türkiye Toplumunda Kadının Yeri

Çalışmanın önceki bölümlerinde ele alınan kimlik kavramı, toplumsal cinsiyet olgusu ve feminist ideoloji konuları, çalışmanın özünü ve örneklemine oluşturan, Türkiye topraklarında kadın bireylerin durumları ve Türkiye sinemasında temsil ediliş biçimlerine dair kuramsal altyapıyı oluşturma amaçlı incelenmiştir. Bu kavramlar temelinde Türkiye’de kadının yerinin ve kadına bakışın incelenmesi, çalışmanın eseri **Son Performans** filminin karakter analizinde destek sağlayacağı düşüncesiyle gerekli görülmüştür.

2.2.1. Kadın, Aile ve Toplum

Ataerkil düzen içerisinde toplumsal cinsiyet rolleri kadını, kültürel yönden daha az değerli kılmaktadır. Mevcut bu durum ise, etkisi bağlamında kadının sağlığına zarar vermektedir. Örneğin ülkenin Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde genel olarak, kadınlar eşlerinden izin almadan herhangi bir eylem yapamamakta, hastaneye dahi gidememektedirler. Muayene olabilecekleri doktorlar kadın olmak zorundadır. Hatta söz konusu bölgelerde yaşayan erkeklerin, kadınlardan üstün olduklarını somut bir gerçek olarak ifade ettikleri de belirtilmiştir. Yapılan araştırmada %60.2’lik bir oranla erkeklerin kadınlardan daha akıllı olduğu ve %56.7’lik bir oranla da eşine itaat etmeyen kadının kocası tarafından dövülebileceği yargıları erkekler tarafından onanmıştır (Kıtiş ve Bilgici’den aktaran: (Dinç Kahraman, 2010: 30). Ayrıca benzer bakış açısı, ülkenin batı bölgelerinde de görülebilmektedir.

Dinç Kahraman’ın “Kadınların toplumsal cinsiyet eşitsizliği hakkındaki görüşlerini” belirlemek amacıyla gerçekleştirdiği çalışmanın sonuçları Türkiye’de kadının konumunu aktarmada önemli veriler sunmaktadır. Kadınlara söz hakkı verilmeyen bir yaşam anlayışı içerisinde Kayseri ilinde yer alan Halk Eğitim Merkezlerine giden 350 kadını kapsayan araştırmada, %79,3 oranında severek ve anlaşarak evlenmek istediğini belirten kadınların %62,1’i maalesef görücü usulü evlendiği sonucuna erişilmiştir. %51,1’i kendi isteğinin dışında çocuk sahibi olurken, kadınların bu durumu kabul etmek zorunda

kaldıkları görülmektedir. Bu sorunun en önemli çözüm unsurları ise, kadınlara sağlanacak eğitim olanağı ve ekonomik bağımsızlıktır. Çalışmanın gerçekleştirildiği 350 kadının % 75,7'si düşük eğitim seviyesine sahiptir ve toplumsal cinsiyet kimlikleri temelinde var olan eşitsizliğin azalabilmesi için kadınların eğitim alması ve çalışması gerektiğini düşünen katılımcı oranı %65'tir (Dinç Kahraman, 2010: 31-34). Ancak ekonomik özgürlüğün ya da eğitimin kadınların güvenli ve özgür bir şekilde yaşamalarını sağlayan esas unsurlar olduğu vurgusu, maalesef günümüz Türkiye'sindeki eşit hukuksal düzenlemelerin uygulamada sonuç vermemesi nedeniyle yeterli olamamaktadır.

Modern toplum yaşamı içerisinde düzenlenen kamusal alanlar, toplumsal cinsiyet pratiklerini de etkilemektedir. Kadın-erkek karşıtlığını derinleştiren pratiklerle oluşan kamusal alan ayrımları, kadını ev içine hapsederken, erkeği her türlü kamusal alan faaliyetine açık hale getirmektedir. Tercih yapma hakkı olan erkek özgürdür. Modernleşmeyle birlikte kadının da ev ekonomisine zorunlu ya da keyfi katkı sağlamaya başlaması, bir takım eşitlik unsurlarını sağlama noktasında olumlu bir adım oluştururken, diğer taraftan eşit çalışma koşulları ve eşit maaş hakkı gibi konularda ciddi eşitsizlikler yaşanmaktadır. Diğer taraftan, siyasal yaşam için de aynı eşitsiz durum söz konusudur. Yasalarla güvence altına alınan ve erkeklerle eşit statüye sahip olma hakkı verilen kadınların, siyasal yaşama pratikte katılmaları ataerkil düzene sahip toplumlarda tam anlamıyla sağlanabilmiş değildir. Türkiye siyasal yaşamında erkek oranı kadın oranından oldukça fazladır. Erkeklerin aktif olduğu ve bu şekilde kabul edildiği siyasal yaşam içerisinde, toplum da aynı şekilde erkek egemenliğini benimsemiş durumdadır. Bu alanda yer alan kadınların da mevcut ataerkil kurallara uygun bir şekilde, erkeklerin izin verdiği alan ve ölçüde kalmaları beklenmektedir. Ancak kadınların kendilerine has hayata bakış ve yaşam biçimlerinin oluşturduğu pratiklerin kabulü, eşit toplum düzeni için olmazsa olmazdır (Aydın Yılmaz, <http://kadinrastirmalari.kadem.org.tr/cinsiyet-esitligi-ve-adalet-perspektifinden-turkiyede-kadinin-siyasal-alana-katilimi/>).

Kırsaldan şehirlere göç, kadına ve heteronormatif düzenin istediği kalıplara uymayan her bireye karşı sahip olunan kültürel etmenler ve ülkenin ekonomik sorunları, bu bireylerin istihdama katılımının düşük seviyede kalmasına neden olmaktadır (Dedeoğlu, 2009: 42). Türkiye Cumhuriyeti tarihinde özellikle 1980'lerden sonra oluşan ve zaman içerisinde dağılan, kapanan ya da hala aktif bir şekilde işlemeye devam eden kadın

inisiyatifleri, dernekleri, üniversitelerde açılan toplumsal cinsiyet araştırma merkezleri teoride aranan bir hak eşitliği mücadelesini simgelerken, diğer taraftan gündelik yaşam içerisinde mevcut bulunan kalıp yargılar bu çabaların sonuçlarını kadınlar aleyhine engellemektedir.

Diğer taraftan Türkiye topraklarında kadın temelinde toplumsal cinsiyet kimliklerine dair ele alınması gereken unsur, din ve toplum ilişki bağlamındadır. *De Beauvoir*'ın kadın olunma sürecinin toplumsal yaşamla doğru orantılı olduğunu ifade ettiği sözü (s.26), toplum hayatında aslında erkekler için de geçerlidir. Kurgulanan kadın-erkek kimlikleri ve bu kimlikler bağlamında yaratılan roller, her bireyi bu işleve uymaya zorlamaktadır. Bundan dolayı da, cinsiyet ayrımı, her zaman işlenmiş biçimde ve bir hiyerarşide oluşturulan erkek/kadın ikililiğini kapsayan bir yorumla var olmaktadır (Agacinski, 1998: 36). Erkek, aktif bir şekilde kamusal alanda var olan, gücü ve aklı temsil eden kimlik iken, kadın evi, korunmayı ve duygusallığı betimlemektedir. Erkeğin akılcı olmaz zorunluluğu, açık bir şekilde duygusal davranışlar sergilemesini engellemektedir. Diğer taraftan, bir erkeğin annesiyle kurduğu bağı da etkilemektedir. Çünkü bir erkeğin annesiyle kurduğu içten bir bağ, erkekliğinin eksik kalmasına neden olmaktadır. Bu durumda birey erkek olmak için, anneye bağlı, yumuşak ve naif olmanın tersine, anneye olan bağı sert ve acı bir şekilde koparmalıdır (Atay, 2012: 36). Müslüman bir toplum yapısına sahip olan Türkiye Cumhuriyeti toplumunda, toplumsal cinsiyet kodlarının kabul gören her iki cinsiyet kimliğine de uygulanması, erkeklerin duygusal kopuş yaşamalarına neden olmakta ve duygusal gelişme kapasitelerinin gelişmesi engellendiği ölçüde de, karşı cinsle sağlıklı bir sevgi ilişkisini kurmakta zorlandığı belirtilebilmektedir (İlyasoğlu, 2013: 83).

Türkiye’de toplumsal cinsiyet kimlik sorunları sadece kültürel değil, aynı zamanda politiktir. Çünkü kadınlar, sosyal ve siyasal yaşama katılımları, hakları ve iddiaları noktasında, hala hak elde etmeye çalışmakta ve bu nedenle bu arayış, ülkedeki en önemli tartışmaların merkezinde yer almaktadır. Günümüzde Türk kadınlarının resmi hakları olmasına rağmen eksik kalmaktadır. En temelde de, feminist yaklaşım tarafından, tamamen aileye bağlı (ve bağımlı) üretimi kullandığı kabul edilen eşitliksiz ve kışkırtan cinsiyetçi söylemlerin ortadan kalkması gerekmektedir (Uğur Tanrıöver, 2015: 122-127).

Modern ve hatta postmodern toplum yapısıyla birlikte Türk aile yapısı da biçim olarak değişmekte ve çekirdek aile yapısına evrilmektedir. Ancak bu evrilme, yapı bakımından gelenekselliğin ve ataerkilliğin işlevlerini hala korumaktadır. Teoride var olan cinsiyet eşitliği, gündelik hayatta kadının, erkeğin denetiminden ve önceliğinden çıkıp erkekle aynı konuma gelmesini sağlayamamıştır. Kadın, artık sadece aile kadını olmasa da, çoklu rol çatışmaları yaşamaktadır. Kadın çocukları birebir yetiştiren olsa da, bu yetiştirme sürecindeki eğitime kısıtlı miktarda etki edebilmektedir. Geleneksel ataerkil aile içine doğup büyüyen bir kadın, doğru kabul ettiği kurallarla yine aynı ataerkil normları devam ettirme eğiliminde olmaktadır Toplumsal düzen içinde üretilen kadınlık, suni bir kader oluşturmaktadır. Türkiye gibi toplumlarda daha da hissedilen bu zorunlu kader, kitle iletişim araçlarında ya da sosyal medyada gerek bireysel gerekse kamu yoluyla yapılan farkındalık çalışmalarında –kız çocuklarının eğitimi, çocuk yaşta evlendirilme sorunu, istismar ve cinayet vakaları vb.-somutlaşmaktadır. Bu olumsuz durum ancak gerçekleşebilecek bir zihniyet değişimiyle düzelebilecektir (Bingöl, 2014: 112-114).

Türkiye Cumhuriyeti'nin resmi olarak Müslüman bir ülke olması, toplumsal cinsiyet kimlik farklılıklarına bakışı da etkilemektedir. Günümüz toplumunda "aydın Müslüman kadın" tanımlaması ekseninde bir imaj oluşturulmuştur. Bu çerçevede, evlilik hayatı içerisinde kadının yaşadığı sorunlar hep gelenekler temelinde eleştirilmektedir. İslamiyet'in ise bu sorunları çözeceği belirtilmektedir. Kadın, aydın bir Müslüman olarak ve evliliğin gerektirdiği iyi bir eş olma vasfına layık olduğu sürece, geleneksellik uygulamalarına da devam edebilmekte, toplumsal yaşam içinde de uygun şekillerde yer alabilmektedir (İlyasoğlu, 2013: 126). Diğer bir noktada İslam düzeninde var olan sistem, kadınların giyim kuşamlarından, cinsel hayatlarına kadar etki oluşturan bir kültürel denetim sistemi de oluşturmaktadır (Kandiyoti, 1987: 319-320).

Bölüm içinde yapılan incelemelerin de ortaya koyduğu gibi toplumsal cinsiyet, cinselliğin ve sosyal hayatın her yönüne yayılarak somutlaşmaktadır. Bu nedenle cinselliğe dair bütün pratikleri cinsiyetçi hale dönüştüren kabullerin ve kuralların incelenmesi gerekmektedir. Bu incelemeyi cinsellik eylemi ve toplumsal cinsiyet olgusu arasındaki farkları göz önünde tutarak yapmak gerekmektedir. Amerikalı Antropolog *Michelle Rosaldo*'ya göre, geleneksel ataerkil toplum düzeninde yetişen ve yaşayan kadınların gündelik yaşam pratiklerinde çocuk doğurmak, yetiştirmek ve ev işleriyle ilgilenmek

normal ve olması gereken sorumluluklarıdır. Kadınların ev dışı ekonomik ve siyasal pratikleri ancak ev içi –çocuk da dahil- işleri hallettikten sonra kalan vakitle sınırlı olabilmektedir. Bu durum da belli bir noktada kadını eve yönlendirmektedir (Rosaldo, 1974: 24). Modern anlayış içerisinde ise, evlilik hayatında olması beklenen uyum, eşler arasında düşünce ve duygu birliği sağlarken, diğer taraftan cinsiyetler arasında bulunan farklılığa ve bu farklılığın birbirini tamamlamasına dayanmaktadır. Bu bağlamda aile bireyleri arasındaki işbölümü, bireylerin farklılıklarını belirgin hale getirerek aralarında güçlü bir ilişki ve dayanışma oluşmasını sağlamaktadır (Passmore, 2009: 248-249). Teoride bu şekilde olması gereken evlilik anlayışı uygulamada ise, kadın için çok daha zorlu yaşanabilmektedir.

Dünya ölçeğinde toplumsal cinsiyet konusunu çalışan akademisyen Deniz Kandiyoti'nin Mart 2020 itibariyle Türkiye'de de etkisini gösteren *COVID 19* pandemisi nedeniyle kadınların neler yaşadıklarına dair gerçekleştirmiş olduğu röportajda ifade ettikleri, günümüz toplumunda kadınların konumunu belirgin şekilde örneklemektedir. Fiziksel/biyolojik olarak erkeklerin daha fazla etkilendiği bu pandemide kadın, sosyal olarak olumsuzluklara maruz kalmaktadır. Kandiyoti, içinde bulunduğumuz postmodern toplum yapısı içerisinde hem iş kadını, hem sosyalleşen bireysel kadın hem de anne kimliklerine sahip olma gereği hisseden kadınların, günlerini planlamakta ciddi sıkıntı çektiklerinden; eve kapanılan bu sürede çocuklarla ilgilenen kadınların, kendilerine hiç zaman ayıramamalarından bahsetmektedir. Diğer taraftan Kandiyoti, ev içine kapanan bireyler arasında eşitliksiz ilerleyen ilişkilerin, kapital sistemin –imkanlar dahilinde- sağladığı kolaylıkların ortadan kalkmasıyla ileri yaşlı kadınlarda değil, ancak genç nesil feministlerde şok etkisi yarattığını ifade etmektedir (Başaran, 2020). Bu süreçte okulların kapatılması, ev işleri için evin dışından hizmet alınamaması, sağlık nedeniyle hijyene normalden fazla dikkat etme gerekliliği, hane içinde bulunan bireylerin bakımlarının artmasıyla ev içi iş yükünün artması, pandeminin kadınlar açısından en yüklü etkilerini oluşturmaktadır (Özar ve Memiş, 2020).

Pandemi süresince kadınlar için ortaya çıkan sosyal ve ekonomik sorunların yanında bir diğer önemli konu ise, eve kapanılan bu süreçte aile içi şiddetin gözle görülür ve ölçülür şekilde artmasıdır. Sosyo Politik Saha Araştırması Merkezi'nin 3-8 Nisan 2020 tarihleri arasında yaptığı "Covid-19 Kadının Etkilenimi ile Kadın ve Çocuğa Yönelik

Şiddete İlişkin Türkiye Araştırma Raporu'nun sonuçlarına göre, yirmi sekiz şehirden araştırmaya katılan 1873 kadın katılımcının sorulara verdiği cevaplar incelendiğinde, pandemi süresince katılımcıların % 23,7'ü psikolojik şiddete, % 10,3'ü ekonomik şiddete, %4,8'i dijital şiddete, %1,7'si fiziksel şiddete, % 1,4'ü ise cinsel şiddete maruz kaldığını ifade etmiştir (Tuncel, 2020). Bu olumsuz durum sadece Türkiye'de değil dünyada da benzer artış göstermektedir. Arjantin, Kanada, Fransa, Almanya, İspanya, Birleşik Krallık ve ABD'de hükümet yetkilileri, kadın hakları aktivistleri ve sivil toplum örgütleri, pandemi süresince aile içi şiddet raporlarında ve acil barınma taleplerinde artış olduğunu belirtmektedir. Singapur ve Kıbrıs'ta ise yardım hatları çağrılarında % 30'un üzerinde artış yaşanmıştır. Avustralya'da da, şiddet konusunda yardım talepleri ciddi oranda artmıştır (Mlambo-Ngcuka, 2020).

Heteronormatif düzenin devamı için oluşturulan toplumsal cinsiyet kimlik rollerinin kimlik, toplumsal cinsiyet olgusuna kuramsal yaklaşımlar, feminist ideolojinin tarihi ve türleri temelinde incelenmesi ve Türkiye'de toplumsal cinsiyet kimlikleri temelinde kadının konumunun sorunsallaştırılması, **Son Performans** filminin senaryosunda yer alan Eda ve Aysel karakterlerinin oluşumu için oldukça önemlidir. Toplumsal cinsiyet kimlikleri ekseninde kadına karşı var olan önyargıyı ana tema olarak benimseyen film çalışmasının önermesini desteklemek amacıyla çalışmanın ikinci bölümünde, feminist sinema anlayışı irdelenecek ve bu temelde Türkiye sinemasında eser üreten kadın yönetmenlerin filmlerinde inşa ettikleri kadın karakterler incelenecektir.

BÖLÜM 3. DÜNYADA VE TÜRKİYE’DE FEMİNİST SİNEMA VE TÜRKİYE SİNEMASINDA KADININ TOPLUMDAKİ YERİNİ KADIN KARAKTERLER GÖZÜNDEN ELE ALAN KADIN YÖNETMENLERE VE FİLMLERİNE KISA BİR BAKIŞ

Dünyada ve Türkiye’de kabul gören heteronormatif toplumsal düzen sebebiyle, kadının ikinci plana itilmesi ve erkeğin arkasında yer alması gerektiği savı, her alanda olduğu gibi sinema sektöründe de karşı duruşlar oluşturmaktadır. Bu bağlamda feminizm kavramının ve olgusunun sinemada yer bulması kaçınılmazdır. Gerek ana akım sinema ekseninde oluşturulan kadın karakterlerin gerekse bağımsız sinemada kadın yönetmenler tarafından oluşturulan kadın karakterlerin incelenmesi, ortaya konulan bu eşitsiz durumun sinemada ne şekilde temsil edildiğini anlamak için önemlidir. Sinema ve feminizm ilişkisini irdelemek ve Türkiye Sinemasında filmler üreten kadın yönetmenlerin filmlerinde yer verdikleri kadın karakterleri analiz etmek, çalışmanın eseri **Son Performans** filminin motivasyonunu, film düşüncesini ve karakterlerini anlamlandırmak için destekleyici bir öge oluşturmaktadır.

3.1. Sinemada Feminizm ve Feminist Film Anlatısı

Sinema, kadın-erkek, dişillik-erillik gibi cinsel farklılıklar üzerine mitlerin oluşturularak temsil edildiği kültürel pratikleri içermektedir (Smelik, 2008:1). Bu bağlamda “Birinin veya bir topluluğun adına davranma” (TDK, 2020) olarak tanımlanan temsil kavramı doğrultusunda, ana akım sinemada bulunan heteronormatif gözün kırılması gerekliliğine, feminist teorinin ileri sürüldüğü ilk dönemde *Laura Mulvey*, kadınların sinemayı bu gözden yeniden kurması gerektiğini ifade ederek değinmiştir. 1970’lerin başı itibarıyla artan kadın hareketleri sonucunda kadınlar, filmlere ve sinema tarihine başka açıdan bakmaya başlamışlardır (Smelik, 2008: 1-2).

Smelik (özgürleştirici) feminist anlatı sineması içerisinde,

“Cinsel farklılığı bir kadının bakış açısıyla sunan ve cinsiyetler arasındaki asimetrik iktidar ilişkisine dair eleştirel bir farkındalık sergileyen filmleri” (2008: xii).

feminist film olarak değerlendirmektedir. Filmin yapısının esas alınması nedeniyle, her kadın yönetmenin çektiği film feminist olarak nitelendirilmediği gibi, erkek yönetmenlerin çektiği filmler arasında da feminist film özellikleri taşıyanlar olabilmektedir. Çalışmanın evreni içerisinde yer alarak genel hatlarıyla değinilecek filmler de, çalışmanın eseri olan **Son Performans** filmi de, *Smelik*'in ifade ettiği “feminist film” tanımlaması dahilinde örneklenmektedir.

3.1.1. Dünya Sinemasında Feminizme Genel Bakış

Sinemanın ilk yıllarında eril düzen, kendi bakışını sinemaya da yerleştirmiş ve kadınların sinemada sadece pasif şekilde izlenen haz unsuru bir meta olarak var olmalarına izin vermiştir. Bu nedenle, *Hollywood*'un ilk ünlü sinema oyuncuları *Mary Pickford* ve *Lillian Gish*'in yönetmenliklerini yaptıkları filmlerde isimlerinin, her ikisinin de imajlarını tehlikeye atmamak adına bilinmesini istemedikleri aktarılmaktadır (Rodnitzky, 1999: 85). *Jill Nelmes*, sinema tarihindeki ilk kadın yönetmenin ***La Fée aux Choux*** isimli, 1896 yılında bir dakikalık kısa metraj film çeken *Alice Guy Blanché* olduğunu belirtmektedir. Senaristlik, yapımcılık ve oyunculuk gibi sinemanın farklı bölümlerinde yer alan ve kürtaj, boşanma gibi konuları işleyen *Lois Weber* de, sinemanın erken döneminde öne çıkan bir diğer önemli isimdir. *Dorothy Arzner*, ***Christopher Strong*** (1933) ve ***Dance Girl Dance*** (1940) gibi filmleriyle erkeksi görünümü ve çektiği filmlerindeki cüretkâr kadın temsilleriyle 1930’lu ve 1940’lı yıllarda dikkat çeken bir kadın yönetmendir. *Dinah Shurey* ise, ***Carry On*** (1927) ve ***Last Port*** (1929) filmlerinin kendisinin çektiği iddiası temelinde, İngiltere’de film çektiği bilenen ilk kadın yönetmendir. Kadınlar İkinci Dünya Savaşına kadar genel olarak film yapım süreçlerinde yer almışlardır (Nelmes, 2003: 243-244).

Ancak toplumsal dönüşüm ve değişimlerle birlikte, eşitlik ve kadın hakları konularında toplumsal hareketlerin başladığı 1960’lı yıllar, sinemada kadına dair unsurların da ortaya çıkmasını sağlamıştır. 1960’lı ve 1970’li yıllarda feminist hareketlerin etkisiyle kadınlar, kitaplarla, filmlerle, film festivalleriyle kendilerini daha iyi tanımaya ve farkındalıklarını yükseltmeye başlamışlardır. 1975 yılında gerçekleştirilen Medya’da Feministler Newyork Konferansı’nda bildirilen Kadın Manifesto’sunda (*Womanifesto*) kadınlar, medyada yer alan olumsuz kadın betimlemelerine dikkat çekerek, bu tasvirlerin düzeltilmesi için harekete geçeceklerini

belirtmişlerdir. Başlarda kadınların sadece farkındalık temelinde bir araya gelmesini sağlayan bu oluşum, 1980’lerde kuramsal düzlemde yeni bakış açıları ortaya koymaya başlamıştır. Feminist film uygulamaları kadına bakışa dair yeni yorumlar getirmiştir. Böylece feminizm kavramı, sinemada daha sağlam temellere oturmaya başlamıştır (Özdemir, 2019 a: 7-8). Virginia Woolf’un “*A Room of One’s Own*” ve De Beauvoir’ın “*Second Sex*” gibi kitapları, feminist hareketle beraber feminist sinema için de temel kaynakları oluşturmuştur.

1979 yılında yazdığı “*Women’s Cinema As a Counter Cinema*” adlı makalesinde Claire Johnston, kadınların temsilleri ile gerçek hayatları arasında bir bağ olmadığını belirtmektedir. Göstergebilimsel bir analizle yaklaştığı filmlerde, kadının ataerkil bağlamda bir gösterge olarak işlendiğini aktarmaktadır. Erkek egemen sinemada da kadınların, kadın olarak değil, erkekler için ifade ettikleri biçimleriyle yer aldığını savunmaktadır (Johnston, 1999: 33).

Laura Mulvey ise, 1975 yılında yazdığı ve oldukça dikkat çeken “*Visual Pleasure and Narrative Cinema*” başlıklı makalesinde, Freud ve Lacan’ın düşünceleri ekseninde sinema ve izleyici arasındaki ilişkiyi fetişizm, narsizm, skopofoli ve voyerizm (röntgencilik) gibi psikanalitik kavramlar temelinde ele almıştır. Kadının oluşturulan ataerkil bilinçdışılık nedeniyle iki işleve sahip olduğunu ifade etmektedir: penis yokluğunun yarattığı hadım edilme tehdidi ve bu tehdit nedeniyle çocuğunu simgesel olarak büyütmesi. Diğer taraftan Mulvey, skopoli ve voyerizm gibi kavramlarla izleyicinin sinema filmini izlerken aldığı hazzı belirtmektedir. Freud’un bilinçdışı ve rüya ilişkisine dair ortaya koyduğu savlar ekseninde, sinema salonunun karanlığı içerisinde koltuğuna yerleşmiş ve kendine dış etmenlerden korunan bir alan çizen izleyicinin röntgenci konumunda izlediği filmdeki kadın karakterlerden haz almasını, cinsiyet temelinde ayırmaktadır. Erkek izleyici bakan taraf olarak kadın karakterleri izlerken haz alırken, kadın izleyici bu hazzı yaşayamamaktadır. Çünkü ana akım filmlerde sunulan kadın karakterler haz ve bakılma zevki yaşatması amacıyla oluşturulmuş görsel metalardır. Mulvey’in, Alfred Hitchcock’un ve Josef von Sternberg’in filmlerinden örneklerle açıkladığı, erkeğin fantezilerini dolduran ve haz nesnesi olarak konumlandırılan kadın, erkeğin istekleri altında yer alan bir gösterendir. Bu doğrultuda Mulvey, ataerkil düzen içerisinde erkek egemen bakışa sahip ana akım sinemanın

varsayım ve isteklerine karşı alternatif bir sinema önerisi sunmaktadır. Gözetleme, fetişleştirme gibi olguların ana akım sinemada erkek hazzı temelinde oluşturulmasına karşıt olarak, izleyicinin filmdeki kadın karakterlerin hayatlarına, mücadelelerine tanık olmalarını, filmlerin izleyiciyi bu karakterleri anlamaya yönlendirilmesi gerektirdiğini savunmaktadır. Kameranın kadına doğrulttuğu eril bakışın değişmesi noktasında iş yönetmene düşmektedir. Kadını pasif bir izlenen nesneden çıkartarak, aktif bir konuma getirecek olan da yine kadındır (Mulvey, 1989). Çalışmanın eseri olarak ortaya konan **Son Performans** filmi, *Mulvey*'in ortaya koyduğu alternatif bakışı yaratmak amacıyla gerçekleştirilmiş bir çalışmadır.

Farklı açıdan, izlediği filmde ve karakterlerden bir seyirci olarak haz alma konusu, izleyicinin bakışının temelindeki arzu nesnesi bağlamında tartışmaya açıktır. İzleyicinin bakmaktan haz aldığı unsurların ne olduğuna göre kadın ya da erkek olmasının öneminin kalmadığı durumlar da olabilmektedir. Bu ayrım, *Mulvey*'in ortaya koyduğu savların açılımlarıyla incelenabilmektedir.

Julia Kristeva'nın 1941 tarihli “*Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*” isimli kitabı, *Hélène Cixous*'un 1976 tarihli “*The Laugh of the Medusa*” başlıklı makalesi, *Kaja Silverman*'ın 1983 tarihli “*The Subject of Semiotics*” adlı kitabı, *Luce Irigaray*'ın 1985 tarihli “*Speculum of the Other Woman*” isimli kitabı ve *Anneke Smelik*'in 1998 tarihli “*And the Mirror Cracked Feminist Cinema and Film Theory*” başlıklı kitabı gibi feminist film teorisini psikanalitik, linguistik, felsefik ve mitler üzerinden ele alan çalışmalar, kadınların sinema evreninde temsillerine dikkat çekmiştir. Yakın tarihli çalışmalardan, *Alison Butler*'ın 2002 tarihli “*Women's Cinema The Contested Screen*” isimli kitabı, *Shohini Chaudhuri*'nin 2006 tarihli “*Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*” başlıklı kitabı ve *Karen Hollinger*'in 2012 tarihli “*Feminist Film Studies*” adlı çalışması, temel kaynakların üzerine *queer* temsiller, erkeksilik krizi, teknoloji ve toplumsal cinsiyet, üçüncü sinemada kadın gibi konuları da tartışmaya eklemektedir (Özdemir, 2019 a: 10-28).

Feminist film teorisini oluşturan akademik çalışmaların yanı sıra çekilen filmler de feminist anlatıyı oluşturmada oldukça dikkat çekmiştir. *Greta Garbo*'nun, *Marilyn Monroe*'nun ikonik biçimde oluşturdukları “seyirlik kadın” imajını yıkan film çalışmaları

belgesel ve kurmaca türlerinde üretilmiştir. Belgesel film türü, kadın karakterlerin gerçek hayattaki hallerine daha yakın karakterler yaratmaya uygun bir tür olarak görülmüştür (Walker ve Waldman, 1999: 2-3). İlk dönem oldukça az olan kadın yönetmen sayısı zamanla artmış ve belgesel film çeken kadın yönetmenlerin oluşturdukları film biçimi, özellikle 1960'lı ve 1970'li yıllarda yaşanan kadın hareketlerinin de etkisiyle birleşince ana akım sinemanın karşısında duracak bağımsız filmlerin artmasını sağlamıştır.

İngiltere'de 1972 yılında kurulan ilk kadın film grubu *London Women's Film Group*'un amacı, cinsiyetçi temelde kapital düzen içerisinde üretilen filmlerden farklı olarak, kadınların özgürlüklerini nasıl kazanacaklarını aktarmak ve filmlerin gösterildiği sırada tartışılmasını da sağlayarak film izleme pratiğini kökten değiştirmektir. Bu bağlamda, "*The Amazing Equal Pay Show*" (LWFG, 1972) ve "*The Night Cleaner*" (Berwick Street Collective, 1972) gibi deneysel yapıda filmler üretilmiştir (Nelmes'ten aktaran: Özdemir, 2019 a: 34). Smelik, 1954-1970 yılları arasında "*auteur*" kuramının ortaya konduğu, yönetmenin filmin tek "yaratıcısı" olduğu eleştirisinin oluşmaya başladığından söz etmektedir (Smelik, 2008: 28-29). *Alexandre Astruc* tarafından ortaya konan, "yaratıcılar sineması- *cinéma d'auteurs*" ve "alıcı kalem- *La caméraystilo*" kavramları, yönetmenin filminde anlatmak istediği hikayenin sahibi olmasına olanak sağlamaktadır (Astruc, 1948). Kadın yönetmenlerin işledikleri olay örgülerinde ve inşa ettikleri karakterlerde bu duruşun etkisini gözlemlemek mümkün olabilmektedir.

Dünya sinemasında feminist anlatının gelişmesine katkı sağlayan pek çok kadın yönetmen bulunmaktadır. *Mary G. Hurd*, "*Women Directors and Their Films*" başlıklı kitabında, *Dorothy Arzner*, *Ida Lupino*, *Nora Ephron*, *Nancy Meyers*, *Amy Heckerling*, *Martha Coolidge*, *Kathryn Bigelow*, *Mimi Leder*, *Maya Deren*, *Lizzie Borden*, *Mary Harron*, *Julie Dash*, *Nancy Savoca*, *Allison Anders*, *Penelope Spheeris*, *Barbara Kopple*, *Gillian Armstrong*, *Jane Campion*, *Leni Riefenstahl*, *Agnes Varda*, *Lina Wertmüller*, *Sofia Coppola*, *Kimberly Peirce*, *Patty Jenkins*, *Kasi Lemmons*, *Anjelica Huston*, *Penny Marshall*, *Barbra Streisand* ve *Elaine May* olmak üzere feminist sinema içerisinde yer alan önemli kadın yönetmenleri öncü, ana akım, bağımsız, deneysel ve belgesel, uluslararası, yeni gelenler ve oyunculuktan yönetmenliğe geçenler gibi çeşitli başlıklarda incelemektedir. Bahsi geçen isimler, *queer*, siyahi olma, yeraltı dünyası, rüya, punk ve

rock müzikler, marjinal temsiller gibi geleneksel ataerkiyle uyuşmayan ve ana akım sinemaya karşı duran anlatı yapılarıyla filmlerini çekmişlerdir (Hurd, 2007).

Agnès Varda Fransız Yeni Dalga Sinema Akımının içerisinde yer alan bir yönetmen olarak betimlenirken aynı zamanda feminist sinema içerisinde de etkin bir varlığa sahiptir. 1962 yılı yapımı *Cléo de 5 à 7*, 1977 yılı yapımı *L'une chante, l'autre pas* ve 1985 yılı yapımı *Sans toit ni loi* filmleri başta olmak üzere, kadın karakterler üzerinden kadınların hayatının zorluklarına değinen filmleri, feminist sinema için önemli örnekler olmuştur (Ince, 2013: 603). *Mulvey*'in *Petter Wollen* ile birlikte çektiği 1974 yılı yapımı *Penthesilea*, 1977 yılı yapımı *Riddles of Sphinx* ve 1980 yılı yapımı *Amy* isimli filmleri, avangard sinemanın önemli örneklerindendir. *Mulvey*'in kuramsal bakışının etkisiyle örülen anlatı yapıları, haz nesnesi haline getirilen kadına bir başkaldırıdır (Sassatelli, 2011: 2-3). Bu filmler farklı ve çarpıcı yaklaşımlarıyla sinemada feminizmin ilerlemesine de katkıda bulunmuştur.

Modern feminist sinemanın öncülerinden kabul edilen *Chantal Akerman*, kadınların iç dünyalarını kadına özgü bir anlatıyla aktardığı filmleriyle (<https://chantalakerman.foundation/news-from-home-the-films-of-chantal-akerman/>, erişim tarihi: 12.10.2020), Hollywood filmlerini yapıbozumuna uğratan *Sally Potter* ise, kadınların geleneksel rolünü kurgudaki romantik kurbanlar olarak tersine çeviren 1979 yılı yapımı *Thriller* filmiyle (<https://sallypotter.com/film/1216/Thriller>) ve 1992 yılı yapımı *Virginia Woolf*'un romanından uyarlanan ve aynı ismi alan, dört asırlık bir süreçte bazen kadın bazense erkek olarak zaman yolculuğu yapan ana karakterin üzerinden sorgulanan cinsiyet ve cinsiyetsizlik kavramlarını işleyen *Orlando* filmiyle (Ölmez, 2011, <https://www.filmhafizasi.com/orlando-1992/>, erişim tarihi: 10.10.2020), ana akım sinemanın anlatısını bozan karşı feminist sinema örneklerini ortaya koymuşlardır.

Yönetmen *Helke Sander*'in 1981 yılında çektiği *Der subjektive Faktor* isimli filmi, 1960'ların sonlarında Batı Almanya'da meydana gelen Kadın Hareketi'ni anlatmaktadır. Kurmaca ve belgesel film anlatı yapılarını harmanlayan Sander, diğer feminist filmlere benzer bir atmosfer oluşturmaktadır (Smelik, 2008: 32-33). *Marleen Gorris*'in 1982 yılında çektiği *A Question of Silence* ve 1984 yılında çektiği *Gebroken spiegels* isimli filmleri, gerilim türünü gerçeği deneyimleme ekseninde eleştirel bir gözle izleyiciye sunmaktadır (Smelik, 2008: 107-108). *Monika Treut*'un 1988 yılı yapımı *The*

Virgin Machine isimli filmi, geleneksel cinsellik tabularına karşı koyan, lezbiyen cinselliği irdeleyen bir feminist filmidir (https://www.imdb.com/title/tt0095417/?ref_=nm_filmg_dr_18, erişim tarihi: 7.10.2020).

Jane Campion'ın 1993 yılı yapımı **The Piano** filmi, dilsiz bir piyanist kadın karakter üzerinden kadınların erkek egemen düzende yok sayılmalarının sembolü olmayı başarmış ve önemli ödüller almıştır (<https://www.imdb.com/title/tt0107822/>, erişim tarihi: 17.10.2020). *Gillian Armstrong*'ın 1994 yılı yapımı **Little Women** ve 2010 yılı yapımı **Love, Lust & Lies** filmleri ise, kadın gözünden kadınların merkeze alındığı ve feminist anlatı yapısına sahip filmlerdir (<https://www.kviff.com/en/programme/film/195854-love-lust-lies/>, erişim tarihi: 10.10.2020).

Kimberly Peirce'in 1999 yılı yapımı **Boys Don't Cry** isimli filmi, feminist anlatıyı farklı bir noktada ele almaktadır. *Queer* kuramı ekseninde incelenebilecek filmdeki ana karakter, erkek kıyafetler giyen bir travestidir (*Hilary Swank* tarafından canlandırılan *Teena Brandon*). Bu durumun kız arkadaşı tarafından anlaşılmasıyla katledilen karakterin öyküsü, gerçek bir olaydan uyarlanmıştır (Jaremko-Greenwold, 2019, <https://floodmagazine.com/69107/in-conversation-kimberly-peirce-on-boys-dont-cry-twenty-years-later/>, erişim tarihi: 15.10.2020). Oyunculuk kariyeri olan *Kasi Lemmons* tarafından çekilen 2013 yılı yapımı bir müzikal dram olan **Black Nativity** filmi ise, *Langston Hughes*'ın yine **Black Nativity** başlıklı romanından uyarlanan siyahi bir ailenin hikayesini işleyen bir filmidir (<https://www.timeout.com/movies/black-nativity>, erişim tarihi: 17.10.2020).

Ana akım sinema (*Hollywood*) içerisinde yer alarak uluslararası tanınırlığa sahip *Sofia Coppola*, çektiği 2000 yılı yapımı **Virgin Suicides** 2003 yılı yapımı **Lost in Translation**, 2006 yılı yapımı **Marie Antoinette** ve 2017 yılı yapımı **The Bequiled** gibi filmleriyle feminist film anlatı yapısı içinde yer almakta ve kadın karakterleri etkin biçimde işlemektedir (Kennedy, 2010).

Patty Jenkins'in çektiği 2017 yılı yapımı olan **Wonder Woman** filmi ise ana akım sinemada yer alması ve de fantastik bir kahraman filmi olması nedeniyle, feminist anlatı yapısını, ana akım sinemada yer alan erkek kahraman stereotipini değiştirme amaçlı

kullanmıştır. Erkek egemen “fantastik” dünyada artık başrolde bir kadın kahraman da vardır (Setoodeh, 2017, <https://variety.com/2017/film/features/patty-jenkins-wonder-woman-hollywood-sexism-equal-pay-james-cameron-1202583237/>, erişim tarihi: 15.10.2020). *Marvel Comics*’in karakterlerinden *Scarlett Johansson* tarafından canlandırılan “*Black Widow*” karakteri de pek çok erkek kahraman içerisinde yer alan bir karakterken, Cate Shortland tarafından çekilen ve 2021 yılında vizyona girmesi beklenen ***Black Widow*** filmiyle güçlü bir kadın ana karakter olarak karşımıza çıkacaktır (<https://www.marvel.com/movies/black-widow>, erişim tarihi: 18.10.2020). Bu bağlamda tartışmaya açık olan nokta ise, ana akım sinema içerisinde yer alan bu güçlü kadın kahraman karakterlerinin kostümlerinin dar, dekolteli modeller olmasının, bakılan ve haz nesnesi olarak görülen “izlenesi kadın” imajını destekler yanlarının bulunup bulunmadığıdır.

Feminist film kuramı ve sinema içerisinde farklı bakış açılarının işlendiği ve farklı anlatımlarla toplumsal cinsiyet kimlik sorununa değinildiğini de belirtmek gerekmektedir. Örneğin, *Celine Sciamma*’nın 2011 yılı yapımı ***Tomboy*** filmi on yaşındaki toplumsal cinsiyet kimlik tanımlamalarına uymayan bir kız çocuğunun hikayesine odaklanmaktadır. *Sciamma*, fiziksel olarak biyolojik cinsiyetinin fiziksel gerekliliklerine uymayan bir görünüşe sahip olan kız çocuğunun, filmin öyküsü içerisinde adım adım erkekliğe dönüşümünü işlemektedir (Waldron, 2013: 60). 2019 yılı yapımı ***Portrait De La Jeune Fille En Feu*** filmi ise, 18.yüzyılda geçen bir lezbiyen aşk hikayesini ele almaktadır. Toplumsal cinsiyet rollerinin katı bir şekilde uygulandığı dönemde yaşanan bu gizli aşk, kalıpları ve normları cinsiyetler temelinde sorgulamaktadır. Ayrıca, *Ingmar Bergman*’ın sinema tarihinin kült filmlerinden biri olarak kabul edilen 1966 yılı yapımı ***Persona*** filmi, *Mulvey*’in sunduğu film okuma ekseninde heteroseksüel erkek seyirciye karşı-okuma yapma amacıyla, feminist film teorisinin sunduğu bir alan olarak performans teorisi altında incelenebilmektedir (Foster: 1999).

Feminist film anlatı yapısının ve sinema sektöründe kadın yönetmenlerin, kadın çalışanların ve kadın ana karakterlerin etkin varlığına katkı sunan yukarıda bahsi geçen kadın yönetmenler ve sinema sanatını icra eden daha pek çok kadın, ataerkil gücün kırılması ve cinsiyetler (cinsiyetsizlikler) arası eşitliğin sağlanması adına oldukça önemli

bir konumda bulunmaktadırlar. Feminist film kuramını geliştiren ve farklı okumaların da gelişmesini sağlayan kadın akademisyenler de bu dönüşüme önemli katkı sağlamaktadırlar.

3.1.2. Türkiye Sinemasında Feminizme Genel Bakış

Sinemanın topraklarımıza geldiği zamandan itibaren günümüze ekran önünde ve arkasında kadın, heteronormatif toplumsal düzen içinde belirlenen konumunda tutulma eğilimini kırmaya çalışmaktadır. Ülkemizde başlangıç yılı tartışmalı olan sinemanın, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde karşımıza çıktığı belirtilmektedir (Yıldız, 2017). Ancak Türkiye Sinemasında feminist bakış açısının ve anlatı yapısının incelemesine geçmeden önce, toplumsal cinsiyet kabulleri gereğince kadının sinemadaki yerini irdelemek gerekmektedir.

Türkiye sinemasının ana akım anlayışı içerisinde kadın karakterler, ataerkil normlara uygun biçimde betimlenmişlerdir. Ailenin bir arada kalmasını sağlayan ve evin içerisinde ne yaşanırsa yaşansın dışarı çıkmasını engellemeye çalışan fedakar anne, yaşadığı zorluklara rağmen kendisini ve namusunu koruyan kadın gibi temsiller, toplumun kadına uygun gördüğü rollerin birer yansımalarıdır. Bu toplumsal cinsiyet kimlik stereotiplerinin dışında yer alan kadın karakterler ise (*femme-fatel*, hayat kadını vb.), ataerkil düzene karşı çıktıkları için gerek karşılıksız aşk sonucu yaşadığı acıyla, gerek eylemleri gereği fiziksel sonuçlarla cezalandırılmaktadır. Fakat çağdaş Türkiye Sineması içerisinde kadınlar, farklı anlatı yapıları içerisinde ataerkil bakışa karşıt karakterler olarak filmlerde yer alabilmektedirler (Özdemir, 2016: 132).

Türkiye'de sinemanın ilk yıllarında çekilen 1917 yılı yapımı **Pençe** ve 1919 yılı yapımı **Mürebbiye** gibi filmlerde kadın karakterler, toplumda kabul gören kadın algısının dışında karakterler olarak yer almışlardır. Önemli olan bir diğer nokta ise, bu *femme-fatel* ve şehvetli kadın karakterleri oynayan oyuncuların gayrimüslim olmalarıdır (Scognamillo, 1990: 27). 1923 yılında Muhsin Ertuğrul tarafından çekilen, Halide Edip Adıvar'ın romanından uyarlanan **Ateşten Gömlek** filmi, ilk Türk kadın oyuncuların (Bedia Muhavvit ve Neyyire Neyir) oynadığı film olarak önem kazanmaktadır. Cumhuriyetin ilanının getirdiği modernlik temelinde, Mustafa Kemal Atatürk'ün cinsiyetler arası eşitlik sağlanması adına toplumsal gayretleri sanatta da benzer şekilde

gerçekleşmiştir. Sinemanın ilerlemesi (kadın oyunculara yapılan teşvikler) ve toplumsal hayatta kadın-erkek eşitliğinin sağlanabilmesine (film gösterimlerinin birlikte izlenmesi) dair çalışmalar gerçekleştirilmiştir (Karahanoğlu, 2007, s.5).

Türkiye Sinemasının başlangıcı itibariyle sunulan kadın karakterlerin, *Mulvey*'in belirttiği eril bakışa hizmet ettiklerini gözlemlemek mümkündür. Masum genç kızlardan, seksi hayat kadınlarına kadar her tür kadın karakter, eril seyrin hazzına yönelik olarak örülmüştür. 1940'lı ve 1950'li yıllarda Türkiye Sinemasını da etkisi altına alan yıldızlaşma olgusuyla filmler, ana kadın karakter ve ana erkek karakterin arasına giren bir *femme-fatel* kadın ile oluşturulan üç karakter boyutunu içeren anlatılara sahiptir. Türkiye Sinemasında 1960-1975 yılları arasında üretilen melodram filmlerde de kadın karakterler, kültürel anlam ağı içerisinde örülmüş olan toplumsal cinsiyet pratikleri ekseninde kurulmaktadır. Hasan Akbulut bu durumu,

“Filmlerde kadınlar, ataerkil düzenin devamı için bir tehdit oluşturmeyen edilgen, çaresiz, güçsüz olarak tanımlanır. Bu durum, filmlerde kadınlara, gerçek kadınların göstergesi olarak değil, erkek bilinçaltını temsil eden bir gösterge işlevi yükler” (Akbulut, 2008: 356).

cümleleriyle ifade etmektedir. Yeşilçam filmlerinde kadın karakterler toplumsal kurallar temelinde kendisinden beklenen edilgen yapıda, sahip olduklarıyla mutlu, yaşam amacı sevdiği adam ve ailesini mutlu etmek olan karakterler üzerinden oluşturulurken, tersinde yer alan kadın karakterler ise, elindekilerle yetinmeyen ve daha fazlasını isteyen, bu nedende dolayı ideal kadın imajından çıkarak erkeklerin dünyasına giren karakterlerdir. Bir tarafta onaylanan, diğer tarafta ise tercihindendir dolayı toplumun onaylamadığı tarafa geçme tehlikesine sahip kadın karakter bulunmaktadır. Kadın karakterlerin ataerkil normlara uygun şekilde örülmesi ve toplumun kültürel anlam ağını desteklemesi, sinemanın genel anlayışı olmaktadır. 1970'li yıllar ise sinemada ticari kaygıların ön plana çıktığı yıllardır. Sektörel kazanç amacıyla Türkiye Sineması, bu dönemde erotik filmlere yönelmiştir. Anlamdan ve içerikten yoksun yapımlar, sadece erkek hazzına yönelik para kazanma amacıyla üretilmiştir. Ancak her dönemde ortaya konan karşıt anlatı yapılarına sahip filmler gibi, sözü edilen dönem içerisinde de Metin Erksan'ın 1977 yılında çektiği **İntikam Meleği-Kadın Hamlet** filmi, bahsedilmesi gereken bir filmidir. *William Shakespeare*'in *Hamlet* oyununun oldukça özgün bir uyarlaması olan filmin başkarakteri kadın bir Hamlet'tir. Fatma Girik'in canlandığı *Hamlet* karakteri, erkekler dünyasında

babasının katilini arayan ve intikamını almaya yemin etmiş güçlü bir karakterdir (<https://www.filmloverss.com/kadin-hamlet-intikam-melegi/>, erişim tarihi: 10.10.2020). Erksan'ın orijinal ve farklı türleri denemekten korkmayan sinema anlayışının Türkiye Sinemasına oldukça önemli bir katkısı olan **Kadın Hamlet** oluşturduğu güçlü ana kadın karakteriyle döneminin, *Smelik*'in belirttiği cinsiyetler arasında var olan eşitlikçi güç ilişkisine dair bir karşı duruş sergileyen film örneği olarak görülebilmektedir. Diğer taraftan, **Şoför Nebahat** (1965), **Fosforlu Cevriyem** (1969) ve **Kara Gözlüm** (1970) gibi Yeşilçam filmlerinde kadın karakterler, erkeksileşerek gücü eline almaya çalışmaktadır. Erkek gibi davranarak ya da erkek gibi giyinerek ataerkil düzen içerisinde kamusal alanda var olma çabasıdadırlar ve ancak bu şekilde kabul edilmektedirler. Ayrıca, toplumsal algıda olduğu gibi, Türkiye Sinemasında da namus olgusu, kadının üzerinde şekillenen bir unsurdur. Filmlerde namusunu koruyan kadın olumlanmaktadır. Kartal Tibet tarafından yönetilen 1978 yılı yapımı **Sultan** filminde, Türkan Şoray'ın canlandığı Sultan karakteri gibi en büyük amacı, namusunu korumak ve bu şekilde ayakta durmak olan kadın karakterler çizilmektedir (Uğuz, 2013, s. 80).

1980'li yıllar ise Türkiye Sineması için oldukça önemli dönüşümlere sahne olmuştur. 1960'larda dünya genelinde yaşanan toplumsal hareketlerin oluşturduğu zemin ve ardından gelen değişim-dönüşüm süreci, özellikle 1980'lerde sanatta da yansımaları bulmuştur. Kimlik sorunları, bireyin öznel halleri gibi modern hayat içerisinde sorgulanmaya başlanan konular, sanatçılar tarafından eserlerinde işlenmeye başlamıştır. Türkiye Sineması'nda da yönetmenler, bireysel sorunları merkeze koydukları filmler çekmeye ağırlık vermişlerdir. Toplumsal cinsiyet kimlik sorunları temelinde, toplumun genel kabullerinin yansımalarının tersine kadın karakterlerin işlendiğini söylemek mümkündür. 1980 öncesi dönemde Türkiye Sinemasında hakim olan erkeğe bağımlı, edilgen ama bundan mutlu kadın temsiline karşın, 1980 sonrası bağımsız, etken ve özgür kadın temsillerine evrilen örnekler görülmektedir. Bu bağlamda Atıf Yılmaz'ın filmlerine değinmek gerekmektedir. Yılmaz her ne kadar eril bir dilden filmlerini oluşturmuş olsa da, çektiği "kadın filmleri" ile aslında kadına ait sorunları görünür kılma amacıyla olmuştur (Hıdıroğlu ve Kotan, 2005: 59). Feminist teori temelinde kadının özel alanda kalmak zorunda olmasını yıkmış, kadını özgürleştirerek kamusal alana çıkarmıştır. Cinsel kimliğinin farkında, özgür kadın karakterler oluşturmaya çalışmıştır. Yılmaz'ın filmlerinde kadın, feminist teori temelinde birincil konumda var olamasa da, kadınlara

dair konular gündeme gelmektedir. Kadının özgürleşmesinin cinselliği çerçevesinde verilmesi, Yılmaz'ın kadın bedenine eril bakışının bir sonucudur. Ancak diğer taraftan, **Dul Bir Kadın** (1985), **Aaahh Belinda** (1986), **Kadının Adı Yok** (1988) ve **Ölü Bir Deniz** (1989) gibi bazı filmlerinde tek başına ayakta kalabilmeyi başarmış kadın karakterlerin bulunması önemlidir. Yılmaz mevcut dönemde Türkiye Sinemasında var olan kadına bakıştan farklı olarak, bazı filmlerinde ezilen ve sömürülen, bazı filmlerinde eril cinselliğin ve şiddetin nesnesi olan, bazı filmlerindeyse özgürleşmeye çalışan kadın karakterleriyle, toplumda var olan kadın sorunlarını görünür kılmaya çalışmıştır. Ancak bütün bu kadına dair anlatıları, yine eril bir gözden ve eril söyleme ait unsurları kullanarak üretmiştir (Hıdıroğlu ve Kotan, 2005: 72-74). Diğer taraftan ise, heteronormatif toplumsal düzeni sorgulayan filmler de çekmiştir. 1963 yılı yapımı **İki Gemi Yan Yana** ve 1992 yılı yapımı **Düş Gezginleri** filmlerinde izleyici, kadın karakterler arasında açık biçimde olmasa da, duygusal heyecanlar ve yakınlaşmalara şahit olmaktadır.

Semire Ruken Öztürk, Türkiye sinema tarihinde kadınların var olabilmek için “erkeksileşmek” zorunda kaldığını aktarmaktadır. Film yapan kadınların, erkek egemen sinema sektöründe kendi kimliklerinden vazgeçmek zorunda olmalarını belirtmektedir. Türkiye sinema tarihine dair yapılmış çalışmalarda ise, kadın yönetmenlerin yok sayıldığını ya da yanlış bilgilerle aktarıldığını ifade etmektedir. Sinema sektöründe kadınların “erkeksileşmek” zorunda bırakıldığını kadın yönetmenlerden Bilge Olgaç'ın sektörde erkeklere uyum sağlamak zorunda oluşunu aktardığı ifadeleriyle örneklemektedir. Diğer taraftan, yaptığı araştırma sonrası 1914-2002 yılları arasında Türkiye’de çekilen 6035 filmde yalnızca 96 tanesinin kadın yönetmenler tarafından çekildiğini belirtmektedir (Öztürk, 2003).

Türkiye Sineması içerisinde kadınların var olma mücadelelerine ilişkin olarak Cahide Sonku (Cahide Serap), oldukça önemli bir örnek teşkil etmektedir. 1930’lu ve 1940’lı yılların önemli bir kadın oyuncusu olan Sonku, 1950 yılında Sonku Film Şirketi’ni kurmuştur. 1949 yılında çekilen **Fedakar Ana** filmi Sonku’nun ilk yönetmenlik denemesi olarak geçmektedir. 1951 yılında ise evli olduğu Talat Artemel ile birlikte, Türk sinemasının ilk kadın yönetmeni olarak tarihe geçmesine vesile olan **Vatan ve Namık Kemal** filmini çekmiştir (<http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/cahidesonku.html>, erişim tarihi:

19.10.2020). Masum bir genç kızdan, *femme-fattel* bir kadına pek çok kadın karaktere hayat veren Sonku, erkek egemen sinema sektöründe sadece izlenen değil, üreten bir kadın olarak var olmaya çalışmıştır.

1970’li ve 1980’li yıllarda kadının Türkiye Sinemasındaki temsillerinde feminist çerçevede olumlu dönüşümlere rastlanmaya başlasa da, klasik anlatı yapısının güçlü olduğunu ifade etmek mümkündür. Bu dönemde kadın yönetmenler tarafından çekilen filmlerde yer alan kadın karakterler ise her ne kadar klasik anlatı yapısı içerisinde yer alsa da, stereotipleşen kadın karakterlerden farklılaşabilmektedir. Fetay Soykan’ın, kadın yönetmenlerin filmlerinde yer alan kadın karakterler ve bu karakterlerin işlenişi açısından yaptığı liste şu şekildedir: Türkan Şoray’ın 1972 yılı yapımı **Dönüş**, 1976 yılı yapımı **Bodrum Hakimi** ve 1981 yılı yapımı **Yılanı Öldürseler** filmleri; Bilge Olgaç’ın, 1974 yılı yapımı **Açlık**, 1984 yılı yapımı **Kaşık Düşmanı** ve 1985 yılı yapımı **Gülüştan** filmleri; Nisan Akman’ın, 1986 yılı yapımı **Beyaz Bisiklet**, 1987 yılı yapımı **Bir Kırık Bebek** ve 1987 yılı yapımı **Dünden Sonra Yarından Önce** filmleri; Mahinur Ergun’un 1989 yılı yapımı **Medcezir Manzaraları** filmi (Soykan’dan aktaran Özdemir, 2016: 135).

Dilek Cindoğlu, 1980-1989 yılları arasında Türkiye Sinemasında ticari amaçla üretilen filmlerden kadın sorunlarını ele alan dokuz tane filmi feminist teori ve sosyolojik bakış açısı temelinde incelemiştir. Bu filmler: Ömer Kavur’un 1981 yılı yapımı **Kırık Bir Aşk Hikayesi** filmi, Atıf Yılmaz’ın 1982 yılı yapımı **Mine** filmi, yine Atıf Yılmaz’ın 1984 yılı yapımı **Bir Yudum Sevgi** filmi ve **Dağınık Yatak** filmleri, Şerif Gören’in 1984 yılı yapımı **Gizli Duygular** filmi, Ümit Efekan’ın 1986 yılı yapımı **Halkalı Köle** filmini ve 1987 yılı yapımı olan Atıf Yılmaz’ın **Kadının Adı Yok**, Şerif Gören’in **On Kadın** ve Nisan Akman’ın **Dünden Sonra Yarından Önce** filmleridir. Yaptığı çalışma sonucunda Cindoğlu, bu filmlerin her ne kadar kadının cinsel, ekonomik ve toplumsal özgürlüğünü işleyen konulara sahip olsa da diğer taraftan karakterleri, bekar ve yalnız kadınlar olarak resmetmesinin, daha farklı bir erkek egemen düzeni sağlıyor olduğu tespitine ulaşmıştır. Kadın karakterlerin yönlendirmeler olmadan, rahat bırakıldığı zaman yaşayacağı özgürlüğün doğru bir kadın temsilini sağlayacağını belirtmektedir (Cindoğlu, 2012).

12 Eylül askeri darbesinin ardından yaşanan toplumsal olayların etkisi, dünyada ortaya konulan kimlik sorunlarının Türkiye’de de konuşulmaya başlaması, Türkiye

Sinemasında ele alınan konuları da etkilemiştir. 1990’larda işlenen kimlik sorunları, bireysel yalnızlıklar, varoluş sorunsalı, mübadele gibi konular kadın yönetmenler tarafından da ele alınmıştır. Ayrıca, Türkiye Sinemasının ekonomik olarak desteklenmesini sağlayan *Eurimages*, ulusal ve uluslararası festivaller, sponsorluklar gibi finansal unsurlar, filmlerin dillerine ve anlatı yapılarına olumlu etkiler sağlamıştır (Coşkun’dan aktaran: Özdemir, 2016: 136). Dünyada 1980’lerde yükselen ikinci feminist hareketin etkileri Türkiye’de de görülmüştür. Türkiye Sinemasında ataerkil düzenin onadığı kadın karakterler de bu doğrultuda evrilmeye başlamıştır. Ancak, Nilgün Abisel’in ifade ettiği gibi ayakları üzerinde durabilen özgür kadın karakterler, bu özgürlük isteklerinin sonucu olarak yalnız kalmaya ve dış dünyada yaşadıkları olaylarla tek başlarına mücadele etmek zorunda bırakılmışlardır (Abisel, 2005). 1990’larda kadının temsilinin yine eril gözle ve dille oluşturulduğunu belirtmek gerekmektedir. Yerleşik ataerkil anlayış toplumsal yaşamda da, sinemada da devam etmektedir. Mevcut durumla ilgili olarak Tuğba Elmacı şu tespiti yapmaktadır:

“Konjonktürün yükselen milliyetçilik dalgasından etkilenmesi ise daha fazla eril hikayeyi sinemaya kazandırmakta sessiz, kimliksiz kadınlar ve ulusun namusu faziletli anneler olma durumuna daha da yaklaştırılmaktadır. Anlatılarda, kadınlar ikincil konuma çekilmekte, biyolojik fark ataerkil yapı tarafından ideolojik olarak da dayatılmaktadır.” (Elmacı, 2015: 196).

Bu bağlamda, Ümit Efekan’ın çektiği 1990 yılı yapımı **Madde 438** filmi, Türkiye’de kadın haklarına dair yapılan mücadeleleri ele almasıyla, Türkiye Sinemasına feminist bakış temelinde önemli bir yere sahiptir. Gülşen Bubikoğlu’nun canlandığı Naciye karakteri, fuhuşa zorlayan kocasını haşladığı için cezaevine giren ve oradayken kocasından boşanan, çıkınca kendisiyle birlikte olmak isteyen ama evli olduğu için reddedilen erkek ve arkadaşları tarafından tecavüze uğrayan bir kadındır. Yakalandıklarında ise, Naciye’ye fuhuş yaptığı iftirasını atarlar ve ceza indirimi alırlar. Bunun üzerine gerek gazeteciler gerekse kadın sivil toplum örgütleri Türk Ceza Kanunu’nun 438.Maddenin⁹ iptali için çalışmalara başlarlar. Yoğun uğraşlar sonuç verir ve madde iptal edilir. Ancak bu süreçte, çocukları ve sevdiği adam Naciye’yi terk etmiştir. Naciye bir kadın olarak, kendisine atılan iftirayla ve bu iftiranın hem Devlet hem toplum

⁹ Eski TCK 438. madde: "Irza geçmek ve kaçırarak fiilleri fuhuşu kendine meslek edinen bir kadın hakkında irtikâp olunmuş ise, ait olduğu maddelerde yazılı cezaların üçte ikisine kadarı indirilir." (Yazıcı, 2011)

nezdinde sorgusuz sualsiz kabulüyle savaşmak zorunda kalmıştır (<http://eski.sinematurk.com/film/4946-madde-438/>, erişim tarihi: 19.10.2020).

1990 sonrası dönemde öne çıkan bağımsız yapımlarla Türkiye Sineması, toplumda göz ardı edilen konulara değinmeye başlamıştır. Ancak yine eril bir gözün hakimiyeti söz konusudur. Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan gibi yönetmenler ele aldıkları kadın karakterleri eril tahakküm içerisinde işlemişlerdir. Kadın, feminist teori temelinde kamusal alanda da yer alsa, erkek egemen kültürün içerisinde yönlendirilmeye mahkumdur. Ancak dönemin hakim eril gözü içerisinde, Derviş Zaim'in filmlerinde inşa ettiği kadın karakterler dikkat çekmektedir. Zaim'in filmlerinde kadın karakterler güçlüdür. Mücadele etmekten korkmayan, özgür karakterlerdir. Örneğin 2000 yılı yapımı **Filler ve Çimen** isimli filmde izleyici, Havva Adem'in olayların içinde yer alma ve devrime yardım etme çabasını izlemektedir. 2003 yılı yapımı **Çamur** filmde ise Ayşe karakteri, filmin olay örgüsünün sonunda erkek egemen dünyada hayatta kalabilen güçte olan bir karakterdir (<https://www.derviszaim.com/film/camur/>, erişim tarihi: 26.01.2021). 2006 yılı yapımı **Cenneti Beklerken** isimli filmde yönetmenin inşa ettiği Leyla karakteri carie olmasına rağmen, Eflatun'u kurtaracak kadar güçlüdür.

Sevcan Sönmez ve Hale Satıcı'nın belirttiği gibi, Türkiye Sinema tarihinde kadın yönetmen sayısı 1990'lı yıllarda artmaya başlamıştır. Füzan ve Gülsün Karamustafa, Canan Gerede, Tomris Giritlioğlu, Biket İlhan, Seçkin Yaşar, Handan İpekçi, Nisan Akman, Işıl Özgentürk, Canan Evcimen, Fide Montan, Yeşim Ustaoglu, Sunar Kural Aytuna, Mahinur Ergun, Necef Uğurlu ve Jülide Övür, 1990'lı yıllarda sinema sektöründe uzun metraj kurmaca film üreten kadın yönetmenlerdendir (Sönmez ve Satıcı, 2019: 12). Gerede'nin 1990 yılı **Robert'in Filmi** isimli yapımı, Türkiye sineması içerisinde toplumsal cinsiyet kimliklerini ve rollerini sarsan bir yapımdır. Ancak kadın yönetmenlerin, gerek ana akım içerisinde gerekse ana akım dışı ürettiği filmlerde -dönem filmleriyle bilinen Giritlioğlu'nun 1999 yılı yapımı **Salkım Hanımın Taneleri** ve 2008 yılı yapımı **Güz Sancısı** filmleri ya da İpekçi'nin 2001 yılı yapımı **Büyük Adam Küçük Aşk** filmi gibi- kadın karakterler, her zaman feminist teorinin savı ekseninde işlenmemiştir.

2000’li yıllar, düzenlenen festivallerin, bütçe desteklerinin artmasıyla ve teknolojinin de ilerlemesiyle, öğrenci ya da profesyonel pek çok kadın yönetmenin film ve dizi üretimine şahit olmaktadır.

“2000’li yıllarda kadın hareketlerinin Türkiye’de artış göstermesiyle birlikte kadınlar da kendileriyle ilgili farkındalıklarını yükseltmeye başlamışlardır. Ana akım sinemada dahi kadın karakterlerin görünürlükleri fazlalaşmış ve Türk Sineması’nın şefkatli annesi, çaresiz ev kadının yerini farklı stereotipteki kadınlar almaya başlamıştır. Hala evin düzenleyicisi, şefkatli annenin varlığını filmlerde var olmaya devam etse de Türk Sineması’nın kadın karakterlerinin sunumunda farklı anlatı stratejileri izlenmeye başlaması feminist ideoloji açısından önem arz etmektedir”. (Özdemir, 2019 a: 39)

2000 yılı sonrası kadın yönetmenlerin sayılarının artışı, işlenen kadın karakterlerin de erkek egemen bakış açısından çıkmasına olanak sağlamıştır. Ana akım sinema içerisinde gişe filmleri ya da televizyon dizileri çeken kadın yönetmenlerin, ataerkil söylem içerisinde kalabildikleri gözlemlenmiş olsa da, kadın yönetmenlerin bakış açılarının özellikle ana akım dışı filmlerde, kadın karakterlerin örülmesinde olumlu etkileri bulunmaktadır.

Özdemir’in gerçekleştirdiği çalışma sonucunda ortaya koyduğu tespit oldukça önemlidir. 2000’lerin ilk on yılında uzun metraj kurmaca filmler çeken, Türkiye Sineması’na katkı sağlayan Aslı Özge, Belma Baş, Berrin Dağçınar, Çiğdem Vitrinel, Ela Alyamaç, Elisabeth Rygaard, Handan Öztürk, Esin Orhan, Esra Alkan, Hatice Yakar, İlksen Başarır, Leyla Yılmaz, Nur Akalın, Nur Dolay, Özlem Akovalıgil, Pelin Esmer, Rezzan Tanyeli, Selda Çiçek, Yasemin Alkaya, Yeşim Sezgin gibi pek çok yeni kadın yönetmen yer almaktadır. Mevcut kadın yönetmenlerden reklam ve dizi sektöründe çalışan ve kurumsal, ticari filmler çekenler bulunurken, ilk kez sinema filmiyle deneyim yaşayanlar da vardır. Ancak ana akım dışı film çeken kadın yönetmenler oldukça azdır. Bu durum, kadın yönetmenlerinin sayılarının az olmasının yanında sorgulanması gereken başka bir durumu ortaya koymaktadır (Özdemir, 2019 a: 41).

2010’dan günümüze kadar ise, kadın yönetmenler gerek uzun metraj, gerek kısa metraj kurmaca filmler ya da belgesel filmler çekerek aktif bir şekilde sinema sektöründe yer almaya başlamışlardır. Bu artışın çok boyutlu etkilerinden söz etmek gerekmektedir. İlki, kadın yönetmenlerin sinema sektöründeki etkin varlığıdır. Böylece zamanla, erkek egemen düzende kadın da yer almaya başlamakta ve kendi hikayelerini kendileri

anlatabilmektedirler. İkinci önemli unsur, kadın yönetmenlerin inşa ettikleri kadın karakterlerdir. Kadın karakterler *Mulvey*'in ifade ettiği bakılan ve izlenen bir meta olmaktan çıkarak, eril tahakkümün baskısından kurtulabilmekte ve gerçek hayatın mücadelesiyle kadraj önünde yer alabilmektedir. Sonuncusu ise, kadın yönetmenlerin yarattığı kadın karakterlerin kadın izleyicilerle buluşmasıdır. Bütün bu boyutlar, feminist film kuramının tartıştığı temel konulardır.

Ahu Öztürk, Aysim Türkmen, Azra Deniz Okyay, Andaç Haznedaroğlu, Banu Sıvacı, Burçak Üzen Açık, Ceylan Özçelik, Çağır Nurhak Aydoğdu, Çiğdem Vitrinel, Deniz Akçay, Deniz Gamze Ergüven, Dilek Çolak, Eda Fatma Gürbüz, Elfe Uluç, Elif Refiğ, Emine Emel Balcı, Filiz Alpezmen, Görkem Yeltan, Gözde Kural, Gupse Özay, Gülşen Güner, Gülten Taranç, Günay Köker, Melisa Önel, Meltem Bozoflu, Merve Kayan, Nezahat Gündoğan, Nisan Akman, Nisan Dağ ve Esra Saydam, Özgür Selvi, Semra Dünder, Senem Tüzen, Serra Yılmaz, Sibel Tunç, Sümeyya Kökten, Şeyda Şen, Tuğçe Soysop, Türkan Derya, Türkan Şoray, Yasemin Türkmenli, Yeşim Ustaoglu, Vuslat Saraçoğlu ve Zeynep Dadak gibi isimler, 2010 yılından sonra aktif bir şekilde Türkiye Sinemasında film üreten kadın yönetmenlerdir. Söz konusu dönemde, genç kadın yönetmenlerin ilk filmleriyle adlarını duyurmaları ve kadın yönetmenlerin ortaya koydukları filmleri ve anlatılarıyla ulusal ve uluslararası pek çok önemli film festivalinde ödöl almaları, Türkiye Sinemasındaki görünürlüklerini de arttırmaktadır. Yukarıda ismi geçen yönetmenler, oyunculuktan yönetmenliğe geçenler, reklam ve televizyon için yapımlar çekenler, birden fazla film çekmiş olanlar ve ana akım dışı film çekenler olarak ayrılmaktadırlar (Özdemir, 2019 a: 43).

Çalışmanın dayandığı kuramsal temel olan feminist film teorisi bağlamında, ismi geçen her kadın yönetmenin feminist film anlatı yapısına ait filmler ürettiğini söylemek doğru bir tespit olmayacaktır. Örneğin, Özay'ın çektiği 2014 ve 2018 yılı yapımları olan **Deliha** serisi, başrolüne kadın ana karakter koymakta ve Deliha karakterinin bir kadın olarak varoluşunu işlemekte de olsa, ana akım sinema içerisinde mizah unsurunun temel alındığı film anlatı yapısında, kadının seyirlik olma özelliğine değinen noktalara sahiptir. Bozoflu'nun 2015 yılı yapımı **Dedemin Fişi** filmi de, ana akım sinemanın içerisinde komedi türünde çekilen bir film olarak kadın karakterleri tipler olarak üretmiştir. Yılmaz'ın 2018 yılı yapımı **Cebimdeki Yabancı** filmi ikili ilişkilerin çarpıklığına

odaklanırken, kadın-erkek ilişkilerini geleneksel anlatı yapısının kodları etrafında örmektedir. Türkan Şoray'ın yönettiği 2015 yılı yapımı **Uzaklarda Arama** filmi, klasik anlatı yapısı içerisinde yer alan, ancak kadın dayanışmasına dikkat çeken bir özelliğe sahiptir.

Çiğdem Vitrinel'in 2012 yılı yapımı **Geriye Kalan** filmi, Elif Refiğ'in 2012 yılı yapımı **Ferah Feza** filmi, Elfe Uluç'un 2013 yılı yapımı **Aziz Ayşe** belgesel filmi, Deniz Akçay'ın 2013 yılı yapımı **Köksüz** filmi, Nezahat Gündoğan'ın 2013 yılı yapımı **Hay Way Zaman: Dersim'in Kayıp Kızları** belgesel filmi, Zeynep Dadak ve Merve Kayan'ın 2013 yılı yapımı **Mavi Dalga** filmi, Aysim Türkmen'in 2014 yılı yapımı **Çekmeköy Underground** filmi, Nisan Dağ ve Esra Saydam'ın 2014 yılı yapımı **Deniz Seviyesi** filmi, Melisa Önel'in 2014 yılı yapımı **Kumun Tadı** filmi, Deniz Gamze Ergüven'in 2015 yılı yapımı **Mustang** filmi, Senem Tüzen'in 2015 yılı yapımı **Ana Yurdu** filmi, Gülten Taranç'ın 2016 yılı yapımı **Yağmurlarda Yıkansam** filmi, Gözde Kural'ın 2016 yılı yapımı **Toz** filmi, Emine Emel Balcı'nın 2015 yılı yapımı **Nefesim Kesilene Kadar** filmi, Ahu Öztürk'ün 2015 yılı yapımı **Toz Bezi** filmi, Görkem Yeltan'ın 2015 yılı yapımı **Yemekteydik ve Karar Verdim** filmi, Yeşim Ustaoglu'nun 2016 yılı yapımı **Tereddüt** filmi, Ceylan Özçelik'in 2017 yılı yapımı **Kaygı** filmi, Pelin Esmer'in 2017 yılı yapımı **İşe Yarar Bir Şey** ve 2019 yılı yapımı **Kraliçe Lear** isimli belgesel filmleri, filmi, Burçak Üzen Açık'ın 2017 yılı yapımı **Beginner** filmi, Banu Sıvacı'nın 2018 yılı yapımı **Güvercin** filmi, Vuslat Saraçoğlu'nun 2018 yılı yapımı **Borç** filmi ve Azra Deniz Okyay'ın 2020 yılı yapımı **Hayaletler** filmi ise, kadın karakterlerin öne çıktığı, feminist anlatı yapısı içerisinde kadının toplumdaki yerine dikkat çeken ve kadınların mücadelesine katkı sağlama amacı taşıyan, ana akım dışı anlatı yapısına sahip kurmaca ve belgesel yapımlardır.

1990'ların ikinci yarısı itibariyle, Türkiye Sinemasında kamera arkasında artan kadın çalışan sayısı ve kamera önünde değişen kadın temsillerinin yanı sıra, feminist bakış açısının gelişimine katkı sağlayan önemli bir gelişme, sadece kadın konulu festivaller ve organizasyonların oluşumudur. Uçan Süpürge, 1996 yılında Ankara'da, kâr amacı gütmeyeceğini taahhüt eden bir şirket olarak hayatına başlamıştır. 2009 yılında ise derneği kurulmuştur. Yaşanılan çeşitli sorunlar sebebiyle işleyen hukuki süreçler sonucunda 2017 yılında Uçan Süpürge Vakfı, kadınların dayanışması sonucu resmi

olarak varlığını oluşturmıştır. İlk olarak kurulduğu 1996 yılında olduğu gibi, bugün de kadınların ve kadın örgütlerinin birikimlerinden yola çıkarak, kadınların mücadelelerine inançla sahip çıkmakta ve destek olmaktadır (<https://ucansupurge.org.tr/hakkimizda/biz-kimiz/>, erişim tarihi: 25.10.2020).

2003 yılında kurulan Filmmor Kadın Kooperatifi, on yedi yıldır aktif bir şekilde, kadınlar için sinema yapma amacını devam ettirmektedir (<https://filmmor.org/hakkimizda/>, erişim tarihi: 25.10.2020) :

“Kadınlarla kadınlar için sinema yapmak, itiraz etmek, üretmek, düşlemek ve eylemek için! Filmmor; kadınların sinema ve medyaya katılımını, kendilerini ifade edebilme alan ve olanaklarını; temsil ve üretimlerini, iletişim ve dayanışmayı artırmayı amaçlar. Atölyeler, kadınlarla kadınlar için kadınlık hallerine dair filmler, videolar, dijital ürünler, eylemler, “Kadınların Gözünden Kadınlar”, “Namus İçin Neler Çektik”, “Ev İşlerine Hapsolmayalım İstanbul’a Çıkalım” gibi film-fotoğraf-tasarım sergileri; “Cinsiyetçi Olmayan Medya İçin”, “Cinsiyet Eşitliğinin İnşası”, “Kadın Cinayetleri Önlenebilir” gibi konferans-kampanyalar, 2003’ten beri, her yıl, Uluslararası Gezici Filmmor Kadın Filmleri Festivali’ni yapar. Sinemada, medyada ve nihayet her alanda cinsiyetçiliğin, şiddet ve ayrımcılığın olmadığı bir yaşam düşler...”

Filmmor Festivali bünyesinde, sinema sektöründeki erkek egemen bakışı eleştirmek amacıyla 2009 yılında düzenlenmeye başlayan Altın Bamyı Ödüllerine, 2018 yılında son verilmiştir. Alınan bu kararın gerekçesi ise, internet sitesinde şu şekilde belirtilmiştir (<http://filmmor.org/altin-bamyia-akademisinden-zorunlu-aciklama/>, erişim tarihi: 25.10.2010):

“Sayısı 100’ü aşan birbirinden cinsiyetçi filmler sebebiyle seçim yapmakta zorlanan zahmetkeş Akademi Üyeleri #AltınBamyiaHepinizin etiketiyle sosyal medya eylemlerinde bulunma kararı almıştır. İlk eylemlerinde “Ataerkil toplumun kışkırttığı erkeklik hormonlarıyla birer ego balonu olduklarını kanıtlayan, erkek sinemacı ve sinema yazarlarının insanlıktan nasibini almamış, kedilikten tırmık yemiş film ve yazılarına hayır! #AltınBamyiaHepinizin” mesajını paylaşma kararı almıştır...Son olarak, kamuoyunun dikkatini çekmek isteriz ki: Sinemadaki cinsiyetçilikle mücadele hiçbir akademiye havale edilmeyecek kadar mühim bir meseledir. Her şeyi akademiden beklemeyiniz, misal #Yeter etiketiyle ivedi olarak eyleme geçiniz. #AltınBamyiaSizde”

2019 yılında ise, Festival İstanbul Kültür ve Sanat Derneği çatısı altında oluşturulan Shenema Kısa Film Platformu, konusunun süresiz biçimde kadın olacağı ancak temasının her yıl değişeceği, kadın-erkek yönetmenleri ve filmlerinde kadını ana

akım dışı anlatı yapıları içerisinde işleyen filmleri kısa film desteği, 2 dakika kısa video film desteği ve doktora bursu olarak çeşitli kategorilerde destekleyen bir organizasyondur (<https://www.shenema.org/>, erişim tarihi: 10.10.2020).

3.2. Türkiye Sinemasında Kadınları Anlatan Kadın Yönetmenlerden: Çiğdem Vitrinel, Yeşim Ustaoglu ve Pelin Esmer

2000 yılı sonrası Türkiye Sinemasında giderek artan kadın yönetmenlerin varlığı, kadının toplumsal düzendeki yerinin ve mücadelesinin görünürlüğü için oldukça önemli bir gelişme olmuştur. Çalışmanın eseri olan **Son Performans** filmi, farklı anlatı yapısı içerisinde, bahsi geçen filmlerde işlenen erkek hazzına karşıt oluşturulan kadın karakterlere benzer kadın karakterleriyle, toplumsal cinsiyet eşitliğine dair bir farkındalık yaratmak amacındadır. Feminist film kuramının ortaya koyduğu kadının özel ve kamusal alanlardaki temsiline yönelik olarak, kadının kamusal alanda yer alamaz savını çürütme iddiasındadır. Günümüzdeki temsillerde bu şekilde keskin ayrımlar artık kırılmıştır. Ancak bu gelişme, kadının kamusal alanda da olsa, erkek egemen düzen içerisinde yer alması gerektiği düşüncesini hala tam anlamıyla yok edememiştir. Benzer tespitten hareketle, Türkiye toplumunda farklı toplumsal sınıflarda yer alan kadın karakterlerin temsillerini içeren Vitrinel'in 2012 yılı yapımı **Geriye Kalan**, Ustaoglu'nun 2016 yılı yapımı **Tereddüt** ve Esmer'in 2017 yılı yapımı **İşe Yarar Bir Şey** filmleri, **Son Performans** filminin karakter oluşumları ve anlatı yapısıyla yakın özelliklere sahiptir.

3.2.1. Çiğdem Vitrinel ve “Geriye Kalan”lar

Vitrinel, 2 Temmuz 1973 tarihinde Karabük'te doğmuştur. Eskişehir Anadolu Üniversitesi Sinema ve Televizyon Bölümü'nden mezun olan Vitrinel, Ahmet Uluçay'ın 1999 yılı yapımı **Uzun Metrajın Resmi** kısa filminde yardımcı yönetmen ve görüntü yönetmeni, 2000 yılı yapımı **Exorcise** filminde görüntü yönetmeni, yönetmen asistanı ve oyuncu, 2002 yılı yapımı **Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak** filminde ise yardımcı yönetmen, Ustaoglu'nun 2008 yılı yapımı **Pandora'nın Kutusu** filminde ise yapım koordinatörü olarak yer almıştır. Senaristliğini ve yönetmenliğini üstlendiği 2011 yılı yapımı **Geriye Kalan** ve 2014 yılı yapımı uyarılama olan **Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku** uzun metraj filmleri bulunmaktadır. (<https://www.tsa.org.tr/tr/kisi/kisigoster/16983/cigdem-vitrinel>, erişim tarihi:

25.10.2020). 2019 yılında **Balkon** isimli kısa metraj filmini çekmiştir (<http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/cigdemvitrinel.html>, erişim tarihi: 22.10.2020).

İlhami Algör'ün 2005 yılında yayınlanan aynı isimli romanından uyarlanan **Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku** filmi, Vitrinel'in ilk uzun metraj film çalışmasıdır (Aygündüz, 2014). Vitrinel'in Ceyda Aşar'la birlikte senaryosunu yazdığı, başrollerini Erdal Beşikçioğlu (Arif) ve Sezin Akbaşoğulları (Müzeyyen) paylaştığı film (<http://www.beyazperde.com/filmler/film-229534/oyuncular/#actors>, erişim tarihi: 22.10.2020), günümüzün post-modern dünyasındaki kadın erkek ilişkilerini irdelemektedir. Filmin ana karakteri Arif, ilk kitabını yazma sürecinde olan ve kadınlarla ilişkisinde vurdumduymaz bir yazardır. Kadınlarla yaşadığı günü birlik ve sorumluluktan uzak ilişkilerinin tersine, kitabı için aşk, ayrılık gibi kavramları sorgulamaktadır. Filmin diğer ana karakteri Müzeyyen ise, geleneksel toplum yapısının kadına bakışının tersine, özgür ve modern bir kadındır. Ancak film, feminist film teorisi ekseninde güçlü kadın karakter oluşturmamasını yine modern yapının kendi toplumsal kodları içerisinde kurmaktadır. Gazete yazarı Filiz Aygündüz, filme dair yazdığı köşe yazısında Arif'in Müzeyyen'i betimlemesini şu şekilde aktarmaktadır:

“Hiçbir zamana ait değilmiş gibi duran, yetişecek hiçbir yeri yokmuş gibi kayıtsız yürüyen, pencereden giren sabah güneşlerine karşı birlikte uyanabileceğim, hem biraz sokulgan hem alıp başını giden, hem çapkın hem sadık...” (2014).

Müzeyyen her ne kadar özgür, istediğinde ciddi istediğinde cilveli, kalıplara sığmayan, kendini seven ve ilişkileri için hesap kitap yapmayan bir kadın olsa da film, gerek erkeklerin gerek kadınların gözünde kadınlardan beklenen ideal kadın profilini Müzeyyen üzerinden kurarak, geleneksel gözün tersine modern göz için de belirli kalıplar sunmaktadır. Çünkü Müzeyyen, istediğinde bakılan ve haz alınan, istediğinde ise çekip giden güçlü bir kadın olarak; erkeklerin “sevdiği ve sahip olmak istediği”, kadınların ise “olmak istediği” bir kadın profilinin temsilidir. Yapay biçimde oluşturulan bu karakter temsilleri, anlatı yapısı içerisinde karakterlerin toplumun dışında yer almasına neden olmaktadır. Bu bağlamda film, feminist film teorisi ekseninde işlenmemiş bir kadın temsili sunmaktadır.

Çalışmanın örneklem filmlerinden biri olan Vitrinel'in 2012 yılı yapımı **Geriye Kalan** filmi ise, başrolüne iki farklı kadın karakter koymaktadır. Hikaye, Erkan Bektaş'ın oynadığı cerrah Cezmi, Şebnem Hassanisoughi'nin oynadığı eşi Sevda ve Devin Özgün Çınar'ın oynadığı Cezmi'nin çalışma arkadaşı Zühal karakterleri arasında geçmektedir. İki kadının aynı erkeği sevmesi üzerine gelişen olayları ele alan film, temelde iki ana kadın karakteri hayata bakışları ve toplumdaki konumları üzerinden ele alınmaktadır. Feminist film teorisi çerçevesinde film, iki kadının davranış biçimlerine eğilmektedir. Cezmi karakteri için haz nesnesi olarak betimlenen karısı Sevda ve sevgilisi Zühal, hayatlarında Cezmi'ye bağımlıdırlar. Sevda da, Zühal de bir çocuk annesidir. Ancak Sevda ev kadınıyken, Zühal boşanmış ve çalışan, ekonomik özgürlüğüne sahip bir kadındır. Vitrinel, Sevda'nın ve Zühal'in gündelik hayat pratikleri üzerinden karakterlerini anlatmayı tercih etmiştir. Sevda, evinin, kendisinin temizliğine ve düzenine önem veren bir kadinken Zühal, dağınık ve pis evinde çocuğuyla yaşamaya çalışan bir kadındır. Bekar bir kadın olarak Zühal, yalnızca erkeklerle iletişim kuracağı bir ortam için kendine özen göstermektedir. Genel olarak incelendiğinde filmin, modern toplum düzeni içerisinde kabul edilen basmakalıp kadın temsillerine sahip olduğunu belirtmek mümkündür. Ancak Vitrinel, bilinen özelliklerden, alışık olunmayan bir olay örgüsü oluşturmaktadır. İki kadın karakter üzerinden ataerkil toplum düzeni içerisinde, ister evli ister bekar, ister evde ister kamusal alanda, kadınların erkeklere bağlı olduklarını anlatmaktadır. Feminist eleştiri, **Geriye Kalan**'da kadınların gözünden toplumsal cinsiyet eşitsizliği üzerinden oluşturulmaktadır. Zühal karakteri Sevda karakteri ile karşılaştırıldığında, her ne kadar güçlü ve bağımsız bir kadın gibi görünse de Vitrinel, filmin ilerleyen sahnelerinde erkek egemen düzen içerisinde bastırılan bir kadın olduğunu net biçimde vermektedir.

Sevda'nın kocası Cezmi'yle birlikte olduğu sahnelerde isteksiz olması ve her ilişki sonunda yıkanma isteği, pasif ve haz nesnesi bir kadın temsiliyken, Zühal'in tersine istekli ve şehvetli olması, bu durumdan keyif alan ve erkek için nesne olduğu halde aslında özne olan bir kadın temsilidir. Burada belirtilmesi gereken önemli nokta, Cezmi karakterinin *Mulvey*'in ifade ettiği gibi, kadın karakterlerden daha kusursuz ve güçlü bir ideal temsille belirtilmiş olmasıdır. Ancak Vitrinel, kurduğu klişe olarak tanımlanabilecek karakter ve ilişkilerinde olay örgüsünü farklılaştırmaktadır. Kadın karakterler arasında kurduğu karşıtlık, filmin sonunda tersine dönmektedir. Evliliği

içerisinde pasif bir şekilde yaşayan Sevda, filmin sonunda evliliğini, ailesini ama hepsinden öte yaşadığı hayatı kaybetmemek için kocasının ihanetini göz ardı etmeye ve bunun için gerekli olan her şeyi yapmaya hazır bir kadın haline gelmektedir. Zühal ise, hayatını elinde tutacak kadar güçlü ve bağımsızken, filmin sonunda Sevda tarafından öldürülmektedir. *John Berger*'in,

“Erkekler davrandıkları gibi, kadınlarsa göründükleri gibidir. Erkekler kadınları seyrederek. Kadınlarsa seyredilişlerini seyrederek” (2014: 47).

sözü filmde, Sevda ve Zühal karakterlerinin kuruluşunu desteklemektedir.

Vitrinel, iki kadın ana karakterin karşıtlığını, sinematografik unsurlarla da desteklemektedir. Sevda karakterinin olduğu sahneler soğuk renklere sahipken, Zühal karakterinin sahneleri sıcak renklere sahiptir. Kıyafetleri de bu zıtlığı destekler biçimdedir. Diğer taraftan karakterlerin oluşturduğu zıtlık, feminist film teorisi içerisinde psikanalitik dışavurumları da barındırmaktadır. Lacancı bakış açısı ekseninde Sevda imgesel düzlemi aşamayan ve kendini tamamlayamayan, bu nedenle egemen düzen içerisinde kendine açmayı arzuladığı –istediği evi Cezmi’ye aldırarak– küçük alanda yaşamak isteyen bir kadındır. Mücadelesi sadece bu yöndedir. Zühal ise tersi konumdadır. Ancak filmin, klişeleşmiş unsurları kullanarak şaşırttığı nokta, Sevda karakterinin film sonundaki dönüşümüdür.

Film klasik bir aldatma hikayesine sahip olsa da, Vitrinel nüanslarla filmi feminist sinema örgüsüne yaklaştırmaktadır. Kadın karakterlerin gözünden bir kadın tarafından işlenen hikaye, toplumda yer alan kadın karakterlerini işlerken, toplumdaki kabulü kullanmaktadır. Ancak filmin eleştirdiği “her şey aile içinde kalır” anlayışı, Sevda’nın işlediği cinayetin film içerisinde meşrulaşmamasında görülmektedir. Bu bağlamda filmi sonunda verdiği mesajla, Türkiye sinemasında feminist bakış açısına değinen bir film olarak değerlendirmek mümkündür.

Bir erkek için karşı karşıya gelen, tamamen karşıt karakterlerde ve yaşayış pratiklerinde olan iki kadınla Vitrinel, ataerkil düzen içerisinde egemen olan anlayışları klişe öğelerle aktarırken aslında, toplumsal cinsiyet kimliklerine yüklenen ve asırlardır kuşaktan kuşağa kabul edilen normların ve görevlerin değişebilmesi için bir açık kapı bırakmaktadır. Kadının bu toplumda yaşadığı sorunun çözümünün yine kadının

kendisinde olduğu mesajımı vermektedir. Film özellikle bu yönüyle çalışmanın eseri **Son Performans** filmiyle örtüşmektedir.

3.2.2. Yeşim Ustaoglu ve Kadınların “Tereddüt”ü

18 Kasım 1960 tarihinde Kars, Sarıkamış’ta doğan Ustaoglu, eğitimini Karadeniz Teknik Üniversitesi’nde mimarlık bölümünde tamamlamıştır. Sinemaya üniversite yıllarında ilgi duymaya başlayan Ustaoglu, önce kısa filmler çekmiş, ardından uzun metraj filmlere imza atmıştır. 1988 yılı yapımı **Bir Anı Yakalamak**, 1989 yılı yapımı **Magnafantagna**, 1990 yılı yapımı **Düet** ve 1992 yılı yapımı **Otel**, Ustaoglu’nun kısa metraj filmleridir. Kısa filmleriyle pek çok ulusal ve uluslararası ödül kazanan Ustaoglu, 1994 yılında ilk uzun metraj filmi olan **İz**’i çekmiştir. Film, 4. Köln Türk Filmleri Festivali’nde ve 14. Uluslararası İstanbul Film Festivali’nde En İyi Türk Filmi Ödüllerini ve 1994 yılında Nurnberg Film Festivali’nde En İyi Film Ödülünü kazanmıştır. 1998 yılında çektiği **Güneşe Yolculuk** filmi de, 1999 yılında Berlin Film Festivali’nde Blue Angel En İyi Avrupa Filmi Ödülü, Heinrich Böll Barış Ödülü ve John Templeton Ödülü, Uluslararası İstanbul Film Festivali’nde En İyi Film Ödülü, En İyi Yönetmen Ödülü, FIPRESCI Ödülü ve Halk Jürisi Ödülü, Ankara Film Festivali’nde En İyi Film Ödülü, En İyi Yönetmen Ödülü, En İyi Senaryo Ödülü, Uluslararası Troya Film Festivali’nde Jüri Özel Ödülü ve Ocic Ödülü, Benodet Film Festivali’nde Jüri Özel Ödülü, Valladolid Film Festivali’nde Jüri Özel Ödülü ve 2000 yılında Sao Paulo Film Festivali’nde Jüri Özel Ödülü gibi birçok ulusal ve uluslararası ödül kazanmıştır. 2003 yılı yapımı **Bulutları Beklerken** filmi, 2003 yılında Sundance Film Festivali’nde NHK Uluslararası Film Yapımcıları Ödülünü, 2004 yılında Uluslararası İstanbul Film Festivali’nde Jüri Özel Ödülünü, 2005 yılında ise, Haifa Uluslararası Film Festivali’nde En İyi Film Ödülünü ve Erivan Uluslararası Film Festivali’nde FIPRESCI Ödülünü kazanmıştır. 2008 yılında çektiği **Pandora’nın Kutusu** yapımı, 2008 yılında San Sebastián Uluslararası Film Festivali’nde En İyi Film (Altın İstiridye) Ödülüne, 2009 yılında MedFilm Festivali’nde Eurimages Italy Ödülüne ve Uluslararası Fecr Film Festivali’nde Jüri Özel Ödülüne ve 2010 yılında Boston Türk Filmleri Festivali’nde Türk Sinemasında Mükemmellik Ödülüne layık görülmüştür (<http://www.beyazperde.com/sanatcilar/sanatici-22937/biyografi/>, erişim tarihi: 01.11.2020). 2012 yılı yapımı **Araf** filmi aynı yıl Uluslararası Abu Dabi Film

Festivali'nde En İyi Film Ödülünü, 2013 Sofya Uluslararası Film Festivali'nde En İyi Balkan Filmi ve SİYAD Ödülleri'nde En İyi Film ve Yönetmen Ödüllerini kazanmıştır. Film bunların dışında oyunculuk ve sanat kategorilerinde de pek çok ödül almıştır (https://www.imdb.com/title/tt2249712/awards?ref_=tt_awd, erişim tarihi: 01.11.2020). Ustaoglu'nun son filmi ise 2015 yılı yapımı olan **Tereddüt** filmidir. Film, 2016 yılında Uluslararası Antalya Film Festivali'nde En İyi Yönetmen, Uluslararası Yarışma En İyi Film ve Uluslararası Yarışma En İyi Yönetmen Ödüllerini, 2017 yılında 36. Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde En İyi Yönetmen Ödülünü kazanmıştır. Ayrıca filmin oyunculuk kategorisinde kazandığı ödüller de bulunmaktadır. Bu yapımların dışında, Ustaoglu'nun 2004 yılı yapımı **Sırtlarındaki Hayat** isimli orta metraj belgesel filmi de bulunmaktadır. (https://www.imdb.com/title/tt4373956/awards?ref_=tt_awd, erişim tarihi: 01.11.2020).

Filmografisinde ulusal ve uluslararası pek çok ödül barındıran Ustaoglu, eserlerinde toplumun unutulmuş, göz ardı edilen kimliklerine değinmektedir. Diğer taraftan çalışmanın kuramsal altyapısını oluşturan toplumsal cinsiyet kimlik sorunları, Ustaoglu'nun filmlerinde değindiği önemli bir olgudur. Ataerkil düzen içerisinde erkeğin baskın rol alışı, çocukluk döneminde ortaya koyulan otoriter baba figürü, yetişkinlikte erkek egemen kurallar nedeniyle sıkışmış kadınlar, Ustaoglu'nun filmlerinde kullandığı temel temsillerdir.

Ustaoglu filmlerinde, farklı etnik ve ulus kimliği içerisinde de olsa, kadınların sistem tarafından ezildiğini göstermektedir. **Bulutları Beklerken** filmi, bu tespitin somut örneklerini taşımaktadır. Yaşadığı zorunlu göç sonrası, kendi kimliğini unutmak ve susarak kimlik değiştirmek zorunda kalan Eleni (Ayşe) karakteri, kadının heteronormatif düzen içerisinde yaşadıklarının bir temsili olarak izleyici karşısına çıkmaktadır. Komşu kadınlar tarafından “öteki”leştirilen Eleni'ye kurşun dökülmesi, kadının yalnız kalmaması gerektiği düşüncesi nedeniyle yalnız bırakılmaması gibi erkek egemen toplumsal düzenin getirdiği inanışlar ve pratikler, filmin olay örgüsü içerisinde yer almaktadır. Ancak bir yandan susmak zorunda kalan Eleni bir diğer taraftan, Yunanistan'a kardeşini aramaya gitmektedir.

Pandora'nın Kutusu ise, adını kadının ataerkil düzen içerisinde arka plana atılması ve geride kalması gerektiğini anlatan Yunan Mitolojisine ait hikayeden

almaktadır. Kadının kötülüklerin, baştan çıkarmaların ve günahsız erkeklerin günaha girmelerinin nedeni olmasını açıklayan bu mitolojik hikaye, filmin de genel anlatısını temsil etmektedir. *Mulvey*'in *Hitchcock* filmleri üzerinden somutlaştırdığı eril nazar ve eril haz, erkek yönetmenlerin kurdukları filmsel dünyada kadınları inşa ederken, Ustaoglu tersine, gerçek hayattaki kadın temsilleriyle izleyici karşısına çıkmaktadır. Filmde üstlenmek zorunda kaldığı sorunlar karşısında çaresiz bir şekilde hayatlarına devam eden kadın temsilleri bulunmaktadır.

Ustaoglu'nun **Araf** filmi önceki filmlerinden farklı olarak, kadının ataerkil toplum düzeni içerisinde ne kadar itilmiş ve sıkıştırılmış olduğunu şiddet unsuruyla gözler önüne sermektedir. Kadınların gerçek hayatta yaşanan çaresizliklerinin bir temsili olan film, izleyiciye bu gerçekliği tüm şiddetiyle Zehra karakteri üzerinden aktarmayı amaçlamaktadır. Film, Türkiye'de hangi yaşta olunursa olsun kadın olmanın zorluğunun, toplum baskısının yapılan hatalarda ne kadar ölümcül sonuçlar doğurabileceğinin bir tespitidir. Anadolu'da geçen anlatı, kadının istediği, sevdiği herhangi bir an yaşaması sonucunda maruz kaldığı problemleri ve bu problemler için destek bulamayacağını anlayınca tek başına ölüme kadar gidebilecek bir yolda yalnız yürüdüğünü anlatmaktadır. Zehra'nın genç bir kız olarak içinde sıkıştığı yaşamdan kurtulma umudu olarak gördüğü Maruf'la ilişkisi ve bu ilişkiden hamile kalması, uygun görülmecek bir eylemdir. Kimseye derdini açamayan Zehra, bir hastane tuvaletinde düşük yapmakta ve tuvaletin penceresinden bebeği dışarı atmaktadır. Kadın olarak yaşanan gayrı-resmi ilişkinin sonucu oldukça ağırdır, kadın artık kirlenmiştir. Maruf ise kamyonuyla yeni yerlere doğru yola devam etmektedir. Ustaoglu, düşük yapma sahnesi gibi şiddet içeren rahatsız edici görüntüleri bilinçli bir tercihle kullanmıştır. Bu tercih, kadını kadın gözünden anlatma, gerçeğe yakın biçimde tasvir etme, ana akım sinemada ya da erkek yönetmenlerin sinemasında oluşturulan kadın temsillerinden farklılaşma amacıdır. Derya karakteri ise, filmde Zehra'nın yaşayacaklarının bir öngörüsünü sunmaktadır. İlişkiler konusunda tecrübeli, erkek egemen toplumsal düzen içerisinde sıkışmış ve yaşadıklarıyla Zehra'ya yapılmaması gerekenler açısından örnek olan, ama yine de ekonomik olarak ayaklarının üzerinde duran bir kadındır. Ustaoglu, *Altyazı Dergisi* için Fırat Yücel'le yaptığı röportajda, **Araf** filmi üzerinden Türkiye'deki toplumsal cinsiyet eşitsizliğine dair şu ifadeleri kullanmaktadır (Yücel, 2013):

“... Evet ama genelde muhafazakâr sinemada kadının bu yönü, aşkın peşinden cesurca gitmesi hep bir trajediye yol açar ve burada da aslında aynı şey meydana geliyor, film aynı bakışa sahip olmasa da.

Aslında yaşanan böyledir. Eğer aşkını o kadar hissederek yaşamıyorsa ve biz bunu göstermeseydik, o zaman sonradan başına gelenler bir cezalandırma gibi algılanabilirdi. Bu benim istemediğim bir şeydi tabii ki. Bu çocuğu travmaya sürükleyen biziz; bu yapı, bu toplum. O insanın çaresizliğini hissetmemiz lazım. O sahneyi o yüzden hiç kesmedim zaten. İnsanların bakmadığını da biliyorum, sinir sistemimizi zorlayan bir şey. Ama herkesin bayılmasını istedim... Çünkü bu bir trajedi... Bunu hepimiz oturup seyredin. Bu kadar ağır bir şey yaşadı çünkü bu kız.

Burada yoğun bir öfke de var.

Tabii öfke var. Niye bu kız bu cesareti, bu aşkı yaşayamasın? Niye ben yaşayayım, o yaşamasın? Niye bu kadar sınıfsal? Önünde bir dikenli tel var. Peki Olgun’la evlenmek mi tek çıkışı? Bir hayal kuramayacak mı bu kız? Niye kızların hayatındaki tek perspektif bu olsun? Niye bu kadar pragmatik yetiştiriyoruz onları? Bunları sormak lazım. “Gitmeseydi”, “heves duymasaydı” diyecekler. Peki niye? Aşk, arzu, heves hepimizin en çok yaşaması gereken şeyler. Hiç inandırıcı olmayan filmlerdeki gibi kız masum mu çizilsin; vermez, etmez, gitmez, öpüşmez, elini bile tutturmaz. Yok öyle bir dünya, yalan. Niye yalan söylensin ki? ...”

Tereddüt filminin, **Araf** filminin açtığı yolun devamı olduğunu söylemek mümkündür. **Araf**’ta işlenen yaşadıkları karşısında pasif kalan ve çareyi yine başka bir erkeğin kanatlarının altına girmekle bulan kadın karakterler yerine **Tereddüt**, baskıyı kabul etmeyen kadın karakterler sunmaktadır. Ustaoglu, hem anlatı içerisindeki kadın karakterlerin, hem de kadın izleyicilerin cesaret bulabilmelerini sağlayacak bir örgü kurmaktadır. Filmin, çalışmanın örneklem filmlerinden biri olarak seçilmesinin temel nedeni budur.

Şehnaz karakterinin ekseninde işlenen hikayede, Elmas karakteri de Şehnaz karakteri kadar önemlidir. Filmde, farklı toplumsal sınıflara ait iki kadının kesişen yolları izleyiciyi, Türkiye özelinde ister geleneksel ister modern toplumsal pratikler içinde olsun, kadının erkek temelli baskıya uğraması gerçeğine yönlendirmektedir. Ataerkinin kurduğu toplumsal kurallar içine sıkışan çarpık ilişkiler, çocuk yaşta evlilikler ve beklentiler, özellikle kadın söz konusu olduğunda oldukça travmatik sonuçlar doğurmaktadır. Film bu ekseninde, geleneksel kodların ergen bir kızı getirdiği noktayı Elmas karakteriyle,

modern kodların içerisinde özgür olan bir kadının erkek egemen sistemde sıkışmasını ise Şehnaz karakteriyle vermektedir. Filmleri bir gösterge sistemi olarak inceleyen ilk feminist eleştirmenlerden *Johnston*, klasik sinema anlatısında işlenen kadın mitini, erkekler için ideolojik bir anlama sahip olmasıyla değerlendirmektedir. Kadının erkeği belirlemek dışında herhangi bir anlamı bulunmamaktadır (*Johnston*, 1999). **Terreddüt** de, iki kadın karakteri erkeklerinin (kocalarının) üzerinden nitelemeye başlamakta ancak, Şehnaz'ın modern dünyada yaşayan bir kadın karakter olmasıyla bu eşitsizliği dengelemeye başlamaktadır. Elmas ise, çocukluk ve kadınlık arasına sıkışmış hayatının direnme noktasını kırarak, çözümü şiddette bulmaktadır. Bu doğrultuda Ustaoglu, toplumdaki modern kadın ve geleneksel kadın gerçeğini birlikte ele almakta ve toplumsal cinsiyet kimlikleri düzleminde sorunların benzediğini aktarmaktadır.

Ayrıca, filmde psikiyatr olan Şehnaz'a hasta olarak getirilen Elmas'ın düzelmesini sağlamak amacıyla Şehnaz'ın kullandığı psikoterapi yöntemi, izleyiciye toplumun devamını sağlayan bireyleri doğuran ve ilgilenen kişinin yine kadın olduğunu göstermektedir. Elmas bu seansla hem kendinin hem annesinin yerine geçerek yaşadıklarıyla yüzleşmekte ve bir kız çocuğuyken onu neden evlendirdiğinin hesabını sormaktadır. Kendisiyle zorla cinsel ilişkiye giren kocasını ve genç kızlığını ondan çalan kayıncıvalidesini öldüren Elmas, kendisine dayatılan bu sisteme kendince bir yol bularak karşı çıkmaktadır. Şehnaz ise modern ve mutlu gözüken evliliğinde, yemek yapan, modern düşünce yapısına sahip kocasının benmerkezci tavırlarından bunalmış ve kapana kısılmış gibi hissetmektedir. Çareyi iş arkadaşı olan doktorla romantik bir gece geçirmekte ve birlikte olmakta bulmayı denemektedir. Ama çözüm bu kadar basit değildir ki, izleyici filmin sonunda Şehnaz'ın evini ve kocasını terk ettiği sahneyle asıl çözümün ne olması gerektiğini anlamaktadır. Kadın bakış açısıyla çekilen filmde iki ana kadın karakter, erkek egemen sistemin kendi üzerlerindeki farklı yıkıcı etkilerini gözler önüne sermektedir. Filmde güçlü görünen Şehnaz karakteri kendi labirentinden çıkışı, Elmas sayesinde bulmaktadır. Elmas ise, toplumun ondan çaldığı çocukluğunu cinayet işleyerek geri almaktadır. Toplumun ona dayattığı ayıpları ve günahları, en uç noktaya giderek reddetmektedir. Film feminist kuram temelinde kadınların maruz kaldığı baskıyı aktarırken ve toplumda bu baskıların yarattığı sorunlara değinirken, toplumun iki ayrı kesiminde ve yaş gruplarında bulunan kadınları öne çıkarmaktadır. Sonuç ise aynıdır. Erkek egemen düzen içerisinde baskılanan kadın, çıkış yolunu ancak kendisi bulmalıdır.

Ustaoğlu, filmde Elmas'ın dünyasını anlatırken, yaşanmamış çocukluğunu renk tercihleri üzerinden izleyiciye aktarmaktadır. Elmas'ın kıyafetleri filmin sonuna doğru renklenmektedir. Elmas'ın evi çocukluğuna gönderme yapacak biçimde ağırlıklı olarak pembe tonlardadır.

Çalışmanın dördüncü bölümünde ayrıntılı biçimde ele alınacak olan çalışmanın eseri **Son Performans** filminin çıkış noktasını oluşturan, kadının toplumsal düzen içerisinde güçlü konuma gelmesinin yine kadınlar tarafından sağlanması gerektiği savı, **Tereddüt** filminde de izleyiciye sunulmaktadır. Feminist film teorisinin aktif kadın karakter oluşturma temennisini destekleyen bu savla ilgili olarak Ustaoğlu, filmi üzerinden şu yorumu yapmaktadır:

“Buna belki de bir köprü, bir el uzatma denebilir. Şehnaz ve Elmas, gerçekten çok farklı iki kadın. Kesişmeleri profesyonel anlamda belki ama özellikle bir doktor olarak Şehnaz'ın genç kadınla kurduğu empati önemli ve bu empati, kendi içine dönüp bakmasına da vesile olabilir. (...) Esasta var olan bu ön yargılar, seyirciyi sığılğa ve yüzeyselliğe düşürebilen bir tavır, algı problematiği bana soracak olursanız. Bu noktada dediğim gibi Şehnaz daha kompleks bir ilişkinin içinden geçiyor. (...) Böyle bir kompleksite kim olursanız olun, nereden gelerseniz gelin; (...) aşkın, tutkunun ve bedensel birlikteliğin içerisinde yer alan herkes, her an kendisinin manipüle edildiği ve kendisinin de diğerini manipüle ettiği bir durumun içerisine giriyor. (...) Kısacası, Şehnaz böyle bir döngü içerisinde, belki de ona bir değneğin değmesi gerekiyor... Dolayısıyla Elmas'ın varlığı bir anlamda Şehnaz'ın da uyanmasını sağlıyor.” (Şen ve Ögetürk, 2016).

3.2.3. Pelin Esmer ve Toplumsal Cinsiyet Kimlik Sorunlarına Dair “İşe Yarar Bir Şey”

1972 yılında İstanbul'da doğan Pelin Esmer lisans eğitimini sosyoloji alanında tamamlamıştır. Kendi film şirketini kuran Esmer, 2001 yılından itibaren kendi bağımsız çalışmalarını devam ettirmektedir. Kurmaca ve belgesel film çalışmaları yapan Esmer'in ilk filmi, 2002 yılında çektiği **Koleksiyoncu** isimli belgesel filmidir. Film, Roma Bağımsız Filmler Festivali'nde En İyi Belgesel Film Ödülü ve Ankara Uluslararası Film Festivali'nde Belgesel Film Dalında Üçüncülük Ödülü kazanmıştır (<http://pelinesmer.com/portfolio/koleksiyoncu/>, erişim tarihi: 07.11.2020). 2005 yılında ise ülkemizde ve dünyada oldukça ses getiren **Oyun** belgesel filmini çekmiştir. Yapım, Tribeca Uluslararası Film Festivali, Créteil Kadın Filmleri Festivali, Navarra Punto de Vista Film Festivali, Nürnberg Türkiye/Almanya Film Festivali, Yeni Avrupa Filmleri

Festivali, Adana Altın Koza Film Festivali, Boston Türk Filmleri Festivali ve SİYAD 39. Türk Sineması Ödülleri gibi birçok ulusal ve uluslararası çeşitli ödüllere layık görülmüştür (<http://pelinesmer.com/portfolio/oyun/>, erişim tarihi: 07.11.2020). Esmer 2009 yılında ilk kurmaca filmini çekmiştir. Cannes Film Festivali'nde Cinefondation'a dahil olan **11'e 10 Kala**, İstanbul Uluslararası Film Festivali, Adana Altın Koza Film Festivali, Abu Dhabi Film Festivali, Tromso Uluslararası Film Festivali, Nürnberg Türkiye-Almanya Film Festivali, Ankara Uluslararası Film Festivali, Cinema Novo Film Festivali, Tetouan Uluslararası Film Festivali, IndieLisboa Film Festivali ve Tofifest Film Festivali gibi önemli festivallerde En İyi Film, En İyi Yönetmen vb. ödüllere layık görülmüştür (<http://pelinesmer.com/portfolio/11e-10-kala/>, erişim tarihi: 07.11.2020). 2012 yılı yapımı **Gözetleme Kulesi** kurmaca filmi, Adana Altın Koza Film Festivali, Toronto Uluslararası Film Festivali, Rotterdam Uluslararası Film Festivali, Göteborg Uluslararası Film Festivali, Nürnberg Türkiye / Almanya Film Festivali, Teksas Victoria Indie Film Festival, RxSM Underground Film Expo, 8. Uluslararası Dadaş Film Festivali, Brasilia Uluslararası Film Festivali, Romanya Uluslararası Film Festivali, Mannheim Türk Filmleri Festivali ve Taşkent Uluslararası Film Forum gibi yurtiçi ve yurtdışı pek çok festivalde resmi seçkiye dahil edilmiş ve ödüller kazanmıştır (<http://pelinesmer.com/portfolio/gozetleme-kulesi/>, erişim tarihi: 08.11.2020). Çalışmanın örneklem filmlerinden biri olan 2017 yılı yapımı **İşe Yarar Bir Şey**, 36. İstanbul Film Festivali, 24. Adana Uluslararası Film Festivali, 7. Malatya Uluslararası Film Festivali, 5. Boğaziçi Uluslararası Film Festivali, 6. Uluslararası Zeugma Film Festivali, 21. Tallinn Black Nights Film Festivali gibi önemli festivallerde çeşitli ödüller kazanmıştır. 23. Gezici Festival, 41. Göteborg Film Festivali, 23. Nürnberg Türkiye Almanya Film Festivali, 16. Uluslararası Filmmor Kadın Filmleri Festivali, 6. Uluslararası Değişen Bakış Açıları Film Festivali, 13. Uluslararası İşçi Filmleri Festivali, 21. Uçan Süpürge Uluslararası Kadın Filmleri Festivali, 44. Seattle Uluslararası Film Festivali, 11. Kaunas Uluslararası Film Festivali, 6. Engelsiz Filmler Festivali, 13. Akdeniz Kadın Filmleri Festivali, 18. Uluslararası Frankfurt Türk Film Festivali, 5. Vancouver Türk Filmleri Festivali, 6. Seattle Türk Filmleri Festivali, DC Türk Film Festivali gibi birçok festivalde de gösterim hakkı kazanmıştır (<http://pelinesmer.com/portfolio/ise-yarar-bir-sey/>, erişim tarihi: 08.11.2020). Esmer'in son filmi, 2019 yılı yapımı **Kraliçe Lear** isimli belgesel film yapımıdır. Belgesel

Esmer'in diğerk filmleri gibi, 25. Saraybosna Film Festivali, 26. Adana Altın Koza Film Festivali, Başka Sinema Ayvalık Film Festivali, 56. Antalya Altın Portakal Film Festivali, 8. Uluslararası Zeugma Film Festivali, 13. Sinemardin Uluslararası Mardin Film Festivali, This Human World 12. Uluslararası İnsan Hakları Film Festivali, FIPADOC Uluslararası Belgesel Festivali, 43. Göteborg Film Festivali, 23. Uçan Süpürge Uluslararası Kadın Filmleri Festivali, 28. Barselona Uluslararası Kadın Filmleri Festivali, 18. Uluslararası Gezici Filmmor Kadın Filmleri Festivali, 23. Maine Uluslararası Film Festivali, 15. SEEfest, 52. SİYAD Ödülleri, Orient Express Film Festivali ve 17. Paris Türkiye Filmleri Festivali gibi ulusal ve uluslararası festivallerde çeşitli ödüllere layık görülmüş ve gösterim seçkilerine dahil edilmiştir (<http://pelinesmer.com/portfolio/kralice-lear/>, erişim tarihi: 08.11.2020).

Çektiğı filmlerle gerek yurtiçinde gerek yurtdışında pek çok festivalde başarı elde eden Esmer, anlatılarında toplumsal cinsiyet kimliklerine bakış açısını net biçimde ortaya koymaktadır. Anadolu topraklarında alışıla gelen toplumsal cinsiyet kimliklerine ait kodları kırmaktadır. Ancak diğerk taraftan Esmer'in, insan hikayelerine odaklandığını da belirtmek gerekmektedir. Örneğın **11'e 10 Kala** filminde ana karakter olan Mithat Bey ve karısının kendisini terk etmesine neden olan, takıntının ötesinde kendisiyle özdeşleşen koleksiyonu, herhangi bir toplumsal cinsiyet kodu oluşturmamaktadır. Ancak **Gözetleme Kulesi**'nde işlediğı tecavüz, ensest gibi toplumun en derin yaralarını oluşturan konular, göz ardı edilmek istenen olguları temsil etmektedir. Burada Seher karakterinin, yaşadıklarına karşı tutumu ise dikkat çekicidir. Maruz kaldığı ensest ve tecavüz sonrası doğan bebeğini ve yaşadıklarını kaderci bir bakış açısıyla kabul etmemektedir ve Nihat'ın yardımlarını çaresizce kabul etmeyi seçmemektedir. Seher, yaşadıklarına rağmen ayakları üzerinde durmaya çalışan bir kadın temsilidir. Filmin toplumsal cinsiyet rollerine karşı tutumu, mevcut toplumsal düzen içerisinde kadının kabullenen ve pasif kalan tutumundan sıyrılma çabasını içermektedir.

Bir gazete haberi sayesinde öğrendiğı Toros Dağlarında yaşayan Arslanköylü tiyatrocu kadınların hayatlarını ve tiyatro yapmalarını konu aldığı **Oyun** belgesel filmi (Özdemir, 2019 a: 179), Türkiye Sinemasında feminist film anlatısı içerisinde oldukça güçlü bir yere sahiptir. Esmer, Arslanköylü kadınlarının "Kadının Feryadı" adıyla sergiledikleri tiyatro oyunun hazırlanma süreci ekseninde, kadınların yaşadıkları köyün

toplumsal pratiklerini ele almaktadır. Yaratıcı bir kurmaca hikaye olarak izleyiciye sunulabilecek bu konu, Esmer tarafından gerçekliğine uygun biçimde belgesel olarak işlenmiştir. Konu olan dokuz Arslanköylü kadına çekimlerde herhangi bir müdahalede bulunmamış ve kurgusunu kendi gözlemleri doğrultusunda yapmıştır. Kadınların kendi yaşadıkları sorunları ve olayları işledikleri tiyatro oyunu, hem belgesel yapım ekseninde hem de tiyatro özelinde kadının görünür olmasını sağlamakta ve feminist film pratiğine dikkat çekici bir katkı sunmaktadır. Belgesel, özellikle köylü kadının görünür olmasını sağlayarak, kadının yeri tartışmasında konu olan özel alan ve kamusal alan tartışmasına da cevap vermektedir. Erkek kılığına giren, kocasının izleyicisi olduğu ve kocasıyla yaşadığı sorunları izleyici olan kocasına oynayan kadın, ataerkil düzende benimsenen toplumsal cinsiyet rollerini adeta parçalamaktadır. Neredeyse tamamen kadınlardan oluşan bu yapım, bir kadın pratiği örneğidir. Tiyatro oyununun hazırlanması süresini de, köyün gündelik hayat pratiklerini de gözlemleyen belgesel, feminist kuramın öğelerinden olan toplumsal cinsiyet kimlik sorunlarına da değinmektedir. Bir yandan kadına ait olan hamur açma eylemini gerçekleştirirken bir yandan da erkek olmak istediğini söyleyen köylü kadınlar, çocukluklarından beri kadın olmanın sonucu olan aşağılamalara maruz kalmanın ne demek olduğunu izleyici ile paylaşmaktadırlar (Kırel, 2009). Yine aynı ekibin sahneye koyduğu “Kraliçe Lear” oyunu ise, Sheaksper’in “Kral Lear”ının bir uyarlamasıdır. Ancak önemli olan unsur, oyunda toplumsal cinsiyet kimliklerinin çarpıcı biçimde değiştirilmesidir. Esmer de izleyiciyi, **Kraliçe Lear** belgesel yapımında oyunun hazırlanma ve sahnelenmesine tanıklık etmektedir (<http://pelinesmer.com/portfolio/kralice-lear/>, erişim tarihi: 07.11.2020). Başörtü takan adamlar ve kadın kimliğinde yeniden can bulan bir kral oyunun kendisini, Esmer’in ele aldığı anlatı tarzı, süreci ve çekimleri de belgeseli, feminist sinemanın irdelediği unsurlarla Anadolu topraklarında görünür kılmaktadır.

Çalışmanın örneklemelerinden olan **İşe Yarar Bir Şey** filmi, **Geriye Kalan** ve **Tereddüt** filmlerinde olduğu gibi iki ana kadın karakter ve onların hayata bakışları ekseninde kurulmaktadır. Genç bir hemşirelik öğrencisi (Canan) ile avukat ve şair bir kadının (Leyla) kesişen yolları, toplumsal cinsiyet kimlikleri ve ölüm üzerinden ele alınmaktadır. Tren yolculuğunda karşılaşan bu iki kadın karakter, yolculuğun ilerlemesiyle birlikte yavaş yavaş birbirlerine açılmaktadırlar. Canan, geçirdiği felç sonucunda yatalak olan ve ölmek isteyen Yavuz’un isteğini yerine getirmek için yoldadır.

Leyla ise yirmi beş yıl sonra okul arkadaşlarıyla bir araya geleceği yemeğe gitmektedir. Etrafındaki her olayı ve hikayeyi ilgiyle takip eden Leyla, Canan'ın hikayesini öğrendikten sonra kendi içsel yolculuğunu başlatmakta ve her durakla birlikte bu yolculukta ilerlemeye devam etmektedir. Canan'a yardım etmeye karar veren Leyla ile birlikte filmin kadın dayanışma noktası oluşmaktadır. Kadın bakış açısıyla ilerleyen filmde, erkek temsili kadının kontrolündedir. Yavuz'un ölme isteğini ve karakterlerin ölümle olan ilişkisini karga üzerinden temsil eden Esmer, Leyla'nın bir şair olmasına göndermek yaparak Divan şiirinde kara haber getiricisi olan kargayı, bir metafor olarak kullanmaktadır (Özdemir b, 2019: 501).

İki kadın karakter de, heteronormatif düzen içerisinde kadından beklenen özel alanda kalma gerekliliğini kırmaktadır. Kamusal alanda yer edinmeye çalışan karakterler, erkek egemen baskıya karşın isteklerini yapmayı amaçlamaktadırlar -Canan'ın ailesindeki erkeklerin itirazlarına rağmen oyuncu olma isteği ve Leyla'nın kitaplarıyla hislerini paylaşması gibi. Diğer taraftan iki karakter de dış dünyada var olmaya çalışmanın yanında, özellikle yolculuk boyunca içsel var oluşlarını da sorgulamaktadırlar. Bu var oluş çabası, izleyiciye oldukça aktif iki kadın temsili sunmaktadır.

Özdemir, Yavuz karakteri üzerinden *Lacanyen* bir okuma yapmaktadır. Ölümü isteyen ve pasif bir konumda olan erkek karakterin yaşamının devamına dair kararın kadın karakterin elinde oluşunu *Lacanyen* bir okumayla, kadın karakterin erkek karakteri iğdiş etmesi olarak analiz etmek mümkündür. Böylece, ana akım film anlatımları içinde kötü karakter olarak filmlerin sonlarında cezalandırılan kadın karakterlerin tersine bu filmde Esmer'in ortaya koyduğu iki kadın karakterin erkek karakterin ölümüne karar verici olmaları, film anlatısında kadınları iktidar haline getirmektedir (Özdemir b, 2019: 510). Filmin ölüm teması ekseninde toplumsal cinsiyet kimlik rollerini tersine çevirmesi, izleyici üzerinde de düşündürücü bir etki yaratmaktadır. Ölümü isteyen bir erkeğe kadınların naif yaklaşımı, toplumsal hayatta erkeklerin kadınlara karşı acımasız tavırlarına zıt bir temsil oluşturmaktadır. Kadın karakterlerin röntgenci izlemeye olanak verecek bir haz nesnesi olarak ekran önüne yerleştirilmelerinin tersine **İşe Yarar Bir Şey**, naif ve güçlü kadın karakterler sunmaktadır. Esmer, yarattığı karakterler nezdinde tamamlanan bir durum olmadığını, hayatın devam ettiği gibi karakterlerinin de devam etmesi gerektiğini şu şekilde açıklamaktadır:

“Bir noktada tamamlanan bir dönüşüm beni çok heyecanlandıran bir şey değil sinemada. “Bir şeyler olur ve karakter değişir” cümlesi beni biraz ürpertiyor hatta. Bizim karakterimiz Leyla da bir anda bir şey oldu da yemeğe ya da Yavuz’a gitmedi ya da gidince hayatı değişmedi... Bir şeyler yaşadı, (...)hayatı boyu onu bırakmayacak zor bir deneyime kendi ayaklarıyla gidip, kendi kendini ona maruz bıraktı. Bunun onu nasıl etkilediğini, bunu yaşadktan sonra eğer bir şeye dönüştüyse neye dönüştüğünü hayal edebileceğimiz bir noktada bırakmak bana daha cazip geliyor.” (Şen ve Sağlam, 2017).

3.2.4. Değerlendirme

Sinemanın anlatılmak isteneni görüntü yoluyla aktarma özelliği, yönetmenlerin içsel dünyalarında paylaşmak istediklerini izleyiciye somutlaştırarak sunmasını sağlamaktadır. Toplumsal cinsiyet kimlik sorunları, bu soruna en çok maruz kalan cinsiyet olan kadınlar tarafından artık çok daha görünür hale getirilmeye başlanmıştır. Kadın yönetmenler gerek kadınların gerekse azınlık toplumsal cinsiyet kimliklerine sahip bireylerin, toplumdaki konumlandırılmalarını sorgulayan filmler yapmaya başlamışlardır. Bu doğrultuda çalışmanın eseri olan **Son Performans** filminin oluşturulma aşamasında, etkili olan filmleri çeken yönetmenler Vitrinel, Ustaoglu ve Esmer’dir. Türkiye toplumu içerisinde Anadolu’nun çeşitli yerlerinde yaşayan kadınları bulup çıkartarak, izleyici önüne yerleştiren ve bu temsilleri oluştururken kadınları mağdur konumdan çıkartan yönetmenler, feminist film pratiği ekseninde çalışmalar denemektedirler. Esmer, görülmeyen, bilinmeyen olayları ve yaşamları filmleri aracılığıyla izleyicileriyle paylaşmaktadır (Yüksel, 2019: 73). Ustaoglu ise, filmlerde kadınların yaşadığı sorunlar anlatılırken bile kadının kurban olduğu temsillerle oluşturulduğunu ifade etmektedir. Kendisi için kadın karakterler, hikayelerini her zaman kendileri oluşturmaktadırlar (Özdemir, 2019 a: 234).

Kırel, Türkiye Sinemasında feminist film pratiğinin henüz bir zemine oturmadığını ifade etmektedir. Kadın yönetmenlerin Türkiye’de feminist filmler üretmelerini bir sorun olarak nitелеmektedir. Ayrıca, 1980’li yıllarda erkek yönetmenlerin özgür kadın temsili ile kadın filmleri olarak nitelenen seriler çekmiş olmalarını, popülizm temelinde eleştirmekte ve bu pratiği sorunlu görmektedir (Kırel, 2009: 128). Bu bağlamda, kadınların ve azınlık toplumsal cinsiyet kimliklere sahip bireylerin temsillerinin güçlü şekilde oluşturulması ve toplumdaki alışlagelen pratiklerin

değişmesine destek vermesi amacıyla, erkek egemen sinema sektöründe yer alan kadın yönetmenlerin, güçlü karakterler oluşturulması beklenmektedir. **Son Performans** bu amaçla, toplumun her kesiminde yer alan kadınların güçlü olabileceğini ve asıl sorunun önyargı olduğunu, kadınların birbirlerini önyargıdan uzak biçimde desteklemeleri gerektiğini aktarma çabasındadır.



BÖLÜM 4. TÜRKİYE SİNEMASINDA FEMİNİST BİR DENEME: KADININ ÇARESİNİN YİNE KADIN OLDUĞUNU ANLATAN BİR FİLM “SON PERFORMANS”

4.1. “Son Performans” Filminin Sanatsal Düşüncesi

İlk insanlardan günümüze, bireyler hayatlarını kendi referans çerçevelerinde kodlanan fikirler temelinde sürdürmektedirler. Etrafında gerçekleşen her olayı ve durumu kendi akıl yürütmesi neticesinde ortaya koyduğu fikirlerle yorumlayan insanlık, bu fikirleri yerleşik hayata geçişle birlikte anlatılara ve anlatıları da zaman içerisinde toplumsal kurallara dönüştürmüştür. Temel amacın güç dengesini sağlayarak toplumsal hayatın devamlılığını ve düzenini sağlamak olması, bu kuralların korunmasını gerektirmiştir. Kuralların meşruluğu ise, bireylerin bu kurallara bağlı olmasının sonucunda gerçekleşmektedir. Her bireyin, içine doğduğu toplumun meşru sayılan kuralları gelişimini etkilemekte ve hayatına yön vermektedir. Birey bu kurallara uygunluğu ile toplumun içinde yer almaktadır. Aksi takdirde *Goffman*’ın belirttiği gibi (Bölüm 2 s.18) toplum tarafından damgalanmaktadır.

Tanımlamalar oluşturmak için kullanılan temsiller, bireyleri temelde iki cinsiyet ekseninde betimlemektedir. Kadın ve erkek olarak ayrılan bireyler, ataerkil sistem içerisinde kendilerine tanımlanan rol ve davranış biçimlerini yerine getirdikleri sürece uyumlu ve ideal birey olarak görülmektedir. İşte bu noktada, eril tahakküm içerisinde kendisine ancak arka sıralarda yer bulabilen kadın, ikincil, pasif ve ev içi rollerini yerine getirdiği sürece ideal kadındır. Bireyler arası cins kimlikler üzerinden oluşturulan düzen, erkeği öne çıkartan ve güçlü kılan eşitsizlik bir düzendir. Günümüz modern hayatı içerisinde bile statüko haline gelmiş bu eşitsiz, olumsuz durum, birebir yaşayan kadınlar tarafından bile desteklenebilmektedir. Geleneksel rollerle çevrelenmiş durumda olan kadınlar, ataerkil sistemin devamını, sistemi meşru hale getirerek- kendileri de kendi çevrelerindeki diğer kadınlar için oluşturmaktadırlar. Çünkü bu sistem içerisinden çıkma ihtimali olmadığını ya da doğrusunun bu rol dağılımları olduğunu düşünen kadın, sistem

tarafından onanmak istemektedir. Benzer durum azınlık toplumsal cinsiyet kimliklerine sahip bireyler için de geçerlidir.

Feminist kuram bu temelde, herhangi bir cinsiyetin diğerinden üstün olduğu anlayışına karşı çıkmaktadır. Eşitliğin bütün canlar için geçerli olduğu savı, anlayışın çıkış noktasını oluşturmaktadır. Toplumsal cinsiyet temsillerinin sosyal temsiller olarak karşımıza çıktığı sinema sanatında ise kuramcılar, eleştirmenler ve yönetmenler feminist görüşü, feminist sinema ve kuramı doğrultusunda ele almaktadır. Bu bağlamda kadın cinsiyetinin erkek gözünden ve hazzından kurtulması zaruridir.

Bu sebeple filmin sanatsal düşüncesini -bütün dünyada var olan ama ülkemizde birebir yaşadığımız bu durumu ortaya koymak için-, zorunlu olarak “Kadının hak ettiği eşit haklara ve toplum içindeki yere gelmesi için, ilk olarak kadının kadına bütün ön yargılarından kurtulup destek vermesi gerekmektedir” şeklinde bir söylemle belirtmek mümkündür. Çünkü kadının hak ettiği her şeyi elde edebilmesinin yolu erkeklerin hakimiyetinde değildir, kadınların birbirlerine verecekleri destektedir. *Berger*’in belirttiği gibi seçme edimini kullanarak baktığı şeyleri gören insanın (*Berger*, 1995: 9), toplumsal düzen içerisindeki cinsiyet eşitsizliğinin kadınların bir arada ve güçlü durmasıyla düzeltileceğini görmeyi tercih etmesi gerekmektedir.

4.2. “Son Performans” Filmi Karakter Analizi

Eda

Ana (eksen) karakter. 35 yaşında. Güzel sanatlar lisans mezunu; performans, video ve karışık teknik çalışan bir sanatçı. 1.75 boylarında, güzel ve fit bir vücuda ve dövmelelere sahip, kumral, modern ve kadın hakları savunucusu bir genç kadın. Sanatında işlediği ana temalar, kadın ve LGBTİQ kimlik sorunlarıdır. Ancak bütün bu bakış açısı içerisinde yine de farklı sosyal statüdeki insanlara karşı ön yargılı bir bakış açısına sahip. Filmin sonuna doğru kendi karakterindeki bu çelişkiyi algılayacak bir çözümme yaşayacaktır.

Aysel

Yardımcı karakter. 45 yaşında. İlkokul sonrası okumayan, erken yaşta evlendirilmiş ve çocuklu bir kadın. 1.75 boylarında zayıf bir vücuda sahip. Kocas

tarafından şiddet görmekte. Cahil ama el becerisi çok kuvvetli. Bir moda evinde çalışıyor. Çok güzel dikiş dikiyor. Filmin sonuna doğru Eda ile olan ilişkisi onu, kendisini dinlemeye itecek.

4.3. “Son Performans” Filminin Feminist Kuram Bağlamında Analizi

Çalışmanın 3. Bölümünde ifade edildiği üzere (s.46) *Smelik*, sinemada feminist anlatının varlığının en temelde cinsiyetler arası eşitsizliğe vurgu yapması ve bu sorunun kadın bakış açısından verilmesi üzerinden oluştuğunu belirtmektedir. Bu bağlamda **Son Performans** filminde olay örgüsünün ilerlediği iki ana kadın karakter, filmin tıpkı çalışmanın örneklemelerini oluşturan filmlerdeki (**İşe Yarar Bir Şey**, **Tesadüf** ve **Geriye Kalan**) gibi toplumsal cinsiyet sorununu kadın cinsiyeti üzerinden aktarmayı seçtiğini göstermektedir.

Toplumsal cinsiyet olgusuna yönelik ortaya koyulan kuramsal yaklaşımlar, toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin psikanalitik, sosyolojik ve dini yönlerinin olduğunu ifade etmektedir. Çalışmanın 2.bölümde ele alındığı üzere (ss.14-15), psikanalitik yaklaşım ekseninde *Jung*, bireylerin toplumsal yaşam içerisinde pratiklerini devam ettirmelerinde arketiplere ihtiyaç duyduklarını belirtmektedir. Desteklenen toplumsal cinsiyet rolleri içerisinde, evinin düzenini sağlayan, iyi, masum ve toplum tarafından onaylanan anne arketipi, filmde Eda karakteri üzerinden parçalanmaktadır. Eda yaşı ilerlemiş olmasına rağmen yuva kurmamış, yalnız yaşayan ve geleneksel toplumsal cinsiyet rollerini reddeden bir kadındır. Anne arketipini reddeden Eda’nın hayata bakışında sergilediği duruş, bir diğer taraftan kendi dünyasında hissettikleriyle çatışmaktadır. Kuşaktan kuşağa aktarılacak doğru kabul edilen toplumsal cinsiyet rollerinin ayrımı, bu ayrımları reddeden Eda için bile bir ikilik yaratmaktadır. Deniz ve Gökçe ile sohbet ettikleri akşam, kendisinin erkeklerin kadınlarla takıldığı gibi erkeklerle takıldığını belirtmesi ve birlikte olduğu Erdal ile ilgili neredeyse hiçbir şey bilmemesi, Türkiye toplumunda özgürlüğü “erkek gibi olmakta” bulduğunu izleyiciye aktarmaktadır. Bu doğrultuda Eda’nın Ahmet ile birlikte video kurgusu yaptığı sahnede, kurgulanan işi aslında kendi ruhuna taktığı maskedir, Eda’nın sosyal hayatında giyindiği “personası”nın temsilidir. Eda’nın sanatçı olması filmin olay örgüsü ekseninde bilinçli tercih edilmiştir. Sanatçıların içsel dünyalarını tercih ettikleri herhangi bir mecra ile somut olarak dışa vurmaları, Eda’nın yaşadığı ikilik için destekleyici bir öğedir. Ayrıca *Lacan*, kişilerin cinsiyet algısının

bebekliklerinden itibaren anneleriyle yaşadıkları bağ doğrultusunda oluştuğunu ifade etmektedir. Çocuğun üç yaş civarı içinde bulunduğu ayna evresi artık kendisini farkında olmaya başladığı evredir. Bu evrede kendisinin anneden ayrı ve bağımsız bir varlık olduğunu anlamaktadır. Kendini aynada gördüğünde bağımsız bir varlık olarak tanımlayabilmektedir. Diğer taraftan, kız çocuklarındaki ve annelerindeki penis yokluğu, bir eksiklik olarak güçlü bir erkek sembol ortaya koymaktadır (s.14). Eda evinde arkadaşlarının gelmesini beklediği planda, içinde yaşadığı karşıtlığa dalmışken camda yansımaları görmesiyle kendisine gelmektedir. Ayna evresinde kendisini keşfettiği gibi, camın yansımada kendisini görerek anlık bir yüzleşme yaşamakta, iç çekmekte ve içinde bulunduğu ikiliği kendine itiraf etmektedir. Ancak bu durum, arkadaşları eve geldiğinde bambaşka bir yöne doğru gitmektedir. Çünkü Eda'nın sosyal çevresine karşı sergilediği güçlü, feminist kadın duruşu bozulmaması gereken bir kimlik tanımıdır. *Goffman*'ın çalışmanın 2.bölümünde değinildiği üzere ortaya koyduğu, dramaturjik benlik kavramı (s.18), Eda'nın adeta bir tiyatro oyuncusuymuş gibi rol yapmasını, daha doğrusu bu kimlikle özdeşleşme çabasına girmesini gerektirmektedir. Erkekleri sadece bir tatmin aracı olarak gören, baskın ve toplumda güçlü bir birey olarak var olan Eda, sevilme, şefkat görme isteklerini ve insani bir takım beklentilerini reddetmektedir. Bir diğer taraftan ise kendi ikiliğini reddederek, tanıştığı Aysel karakterini damgalamaktadır. Önyargılar içerisinde sürdüğü yaşamında kendine bile anlık itiraf ederek yok saydığı bu çatışma içerisinde benliğini, bu nedenle filmin sonlarında Aysel ile çözebilmektedir.



Görsel 2 Eda'nın camda yansımaları gördüğü plan.

Ustaoglu'nun filmlerinde tercih ettiği otoriter erkeğin görünür olmama durumu, **Son Performans** filminde de bilinçli bir tercihtir. *Lacan*'ın cinsellik üzerine ortaya koyduğu kuramı içerisinde söz ettiği simgesel erkek figürü, filmde özellikle Aysel üzerinden –kocası– gözükmemektedir. Ancak film, ana düşüncesini desteklemesi açısından

erkek karakterleri sadece hizmet karakteri olarak -Ahmet ve Sezgin karakterleri- kısa süreli işlemektedir. Bu noktada ne Eda'nın sevgilisi Erdal, ne de Aysel'in kocası filmde gözükmemektedirler. Çünkü kadının gücünü fark edebilmesi için bir erkeğe ihtiyacı yoktur. Film iki kadın karakterin, birbirlerinden aldıkları destekle güçlenmelerinin hikayesini işlemektedir.

Feminist kuram ve film anlatı yapısı içerisinde değinilen önemli kavramlardan biri olan beden (s.37), filmde Eda'nın diktirdiği elbisede somutlaşmaktadır. Elbise sıradan bir açılış elbisesi değil, Eda'nın sosyal benliğinde öne sunduğu bütün değerleri temsil eden ve filmin de feminist duruşunu destekleyen bir öğedir. Üzerinde kadın ve erkek toplumsal cinsiyet kimlik simgelerinin yer aldığı ilkel bir modele sahip elbise, Eda'nın performans sahnesinde, ana akım ve erkek egemen sinemanın kadın karakter oluşumuna bir karşı çıkış amacını taşımaktadır. Seyredilen ve haz nesnesi olan kadın bedeni bu sahnede, ön yargılarından kırılarak gücünü haykıran bir bedene, sanatçının kendi tuvaline dönüşmektedir. Ayrıca Aysel'in kuma yattığı sahne de, Aysel'in kendini kapattığı zindanından çıkması ve özgürleşmesinin bedeninde somutlaşmasıdır.



Görsel 3 Eda'nın performans sahnesinden bir kesit **Görsel 4** Aysel'in kumsala uzandığı plandan bir kesit

İki karakter de, Türkiye toplumunda yer alan farklı toplumsal sınıfları temsil etmektedir. Aysel, Türkiye toplumu içerisinde kabul gören geleneksel bir aile yapısı içerisinde evli, çocuklu ve kocasının gücünün altında yaşayan ancak modernleşme sonucunda evin ekonomisine katkı sağlayan bir kadındır. Kadının kamusal alanda yerinin olmadığı anlayışın tersine, Aysel kamusal alanda var olabilen bir kadındır. Ancak bu varlığı, Aysel'in kocasına karşı durabilmesini sağlamamaktadır. Eda ise tam anlamıyla özel alanını açmış ve kamusal alanda da yaptığı performansta olduğu gibi bedenini sergileyebilecek kadar rahat yer alabilen bir kadındır. Sosyolog *Otto Pollak* tarafından ortaya konulan tamamlanmamış aile yapısı, hiçbir zaman kurulmayan bir resmi aile birliği

altında devam eden bir yapıya sahiptir (Pollak'tan aktaran Kongar, 1996: 31-32). Bu bağlamda, Eda'nın yalnız yaşayan bir kadın olması, dağılmış aile modeli içerisinde yer aldığını göstermektedir. Erdal'la yaşadığı ilişki de, özellikle Erdal'ın evli olması ve Eda'nın bundan haberdar olmaması, Eda'nın bu aile yapısı içerisinde geleneksel toplum düzenini tehdit eden gayrimeşru bir ilişki yaşadığını ortaya koymaktadır. Ancak film tam da bu noktada olay örgüsünü ilişkinin gayrimeşruluğu üzerinden değil, Eda'nın erkek gibi yaşayarak güçlü durma, kendi gibi olmadığını düşündüğü farklı toplumsal sınıflardaki kadınlara ön yargılı bakışı ve bu evliliği öğrendiğinde başka bir kadını üzen kadın olmanın ağırlığında ezilmesi üzerinden ilerletmektedir.

Karl Marx'ın tanımladığı yabancılaşma kavramı, işçinin kendi ürününe yabancılaşması temelinde detaylandırılmaktadır. Modern kapital toplum düzeni içerisinde nesnelerin öz anlamlarından uzakta görülerek tüketilmesi ve bireylerin, kapital pratikler nezdinde dostluk ilişkisi içinde bulunan insanlara karşı bile kayıtsız kalmaları sonucunu doğuran bu anlayış (Ollman, 2015) filmde Eda'nın hayata bakışında, izleyicinin tanık olduğu bir olgudur. Bir kadın olarak toplumda güçlü durmak adına erkek gibi olan Eda, yaşadığı ilişkide de bir erkek gibi duygusal hazdan ziyade bedensel hazza yönelmekte ve kendine yabancılaşmaktadır. Yaşadığı ilişkiyi faydacı bir hazla tüketmektedir. Bu durumu yüzleşme sahnesinde anlarken, aynı zamanda sahip olduğu ön yargıları da kırmanın ilk adımını atmaktadır.

Çalışmanın 2.bölümünde incelenen dünya feminizm tarihi içerisinde var olan hareketler temelinde, ikinci dalga feminist hareket (ss.25-26) içerisindeki gösterilerde kullanılan sloganlar, günümüzde dördüncü dalga feminist hareket içerisinde tek bir yerde başlayıp, dijitalleşmenin etkisiyle bütün dünyaya yayılan *Las Tesis* hareketinin temellerini atmaktadır. *Varda*'nın *L'une chante, d'autre pas* filminde (s.51) ikinci dalga feminist harekette yer alan gösterilere, mevcut durumu izleyiciye aktarmak amacıyla yer vermesi gibi, **Son Performans** filminde de güncel bir protesto olan *Las Tesis*, Eda karakterini etkilemektedir. Kendini feminist bir sanatçı olarak nitelendiren ve bu güçlü duruşunun toplumsal pratikler içerisinde dengesini kuramadığı için, içinde çatışmalar yaşayan Eda'nın bu duruşunun görüldüğü sahne, evinde çizim yapmak için bilgisayarının başına oturduğu sahnedir. Eda sloganlara ritim tutarak eşlik etmektedir. Bu noktada

Eda'nın Türkiye toplumu içinde yer alan diğer kimlikleri dışlama eğilimi nedeniyle, Türk ana akım feministlerinden (ss.33-35) olduğunu belirtmek mümkündür.



Görsel 5 Eda'nın bilgisayarda çizim yaptığı sahneden bir detay plan

Çalışmanın 3.bölümünde (s.48) yer verilen *Mulvey*'in sinemadaki kadın karakterlerin temsiliyle ilgili ifade ettiği, ana akım sinema anlatısı içinde sunulan kadın karakterlerin, gerek erkek karakterler gerekse erkek izleyiciler için haz ve bakılma zevki nesnesi olması savının aksine, feminist film anlatı yapısında özne olarak yer verilen güçlü kadın karakterler oluşturulmuştur. Eda ve Aysel kendi içlerinde var olan önyargıdan bağımsız gücü, birbirlerini sayesinde keşfetmektedirler. Bu doğrultuda film, kadın dayanışmasına dikkat çekmekte ve bir arada var olabilmenin önemine değinmektedir.

4.4. “Son Performans” Filminin Estetik Yapısı ve Yaklaşımı

Eisenstein, *Kuleshov*, *Pudovkin* gibi biçimci film kuramcıları, filmin sanatsal estetiğinin kurgu ile biçimlendiğini ifade etmektedirler. Çekimlerin tek tek istenilen şekilde sıralanması sonucunda parçalarından bambaşka bir anlama sahip olan film bütünü, kurgu sayesinde bu anlama kavuşmaktadır. Görüntülerin sinematografik özellik göstermesi ancak kurgu yoluyla perdeye aktarılması sonucunda gerçekleşmektedir. *Kuleshov* ve *Pudovkin* bu anlayışın devamı olarak, çekimlerin tek tek bir duvar öreri gibi birbiri ardına sıralanması savını ortaya koymuşlardır. *Eisenstein* ise farklı bir görüş öne sürmektedir. Mekanik bir arka arkaya ekleme sürecinin ötesinde, kurgu birbirinden bağımsız çekimlerin arasında kurulan anlamda yatmaktadır. Hatta birbirine karşıt çekimler bir karşıtlık yaratmakta ve bu karşıtlık, çatışma sanat eserini oluşturan öge olmaktadır. Çünkü devinimi oluşturmakta ve filmin ilerlemesine katkıda bulunmaktadır. İzleyici bu devinin içine girmekte ve sürüklenmektedir (Yıldız, 2015: 81-83). Bu temelde feminist film anlatısı içerisinde, iki kadın karakterin birbirlerine destek vermeleri ve bu şekilde kendi kısıtlarından arınmalarını anlatan **Son Performans** filmi biçimci bir

anlayışla, karakterlerin içsel çatışmalarının ve arınmalarının aktarımı için birbirinden bağımsız çekimleri çağrışımsal kurgu nezdinde bir araya getirmektedir. Gerçek zamanlı akan sahnelerin aralarına yerleştirilen çağrışımsal sahne kesitleri, anlamı ve çatışmayı güçlendirme amaçlıdır. Bu temelde filmsel anlatıda, karakterlerin tanıştığı sahnede kurucu kurgu biçiminden yaralanırken, karakterlerin birbirleriyle olan çatışmaları, ön yargıları ve yüzleşmelerinde bağlantısal kurgu biçiminden, sembolizm-çağrışımsal özellikleri kullanmak amacıyla yararlanılmaktadır. Filmin doğrusal ilerleyişi içerisinde bir anda izleyici karşısına çıkan çağrışımsal sahneler, filmin devamında izleyici de anlam bütünlüğünü desteklemek amaçlı verilmektedir. Bu noktada izleyiciye ipucu vermek için *flashforward* tekniğinden de yararlanılmıştır. Filmin başlangıç sahnesini oluşturan ve ilerleyen bölümlerde sekansları birbirine bağlayan çağrışımsal sahne kesitleri, *Gestalt* Prensipleri’nde yer alan Tamamlama İlkesi temelinde izleyicinin filme dair oluşturduğu anlam bütünlüğünü desteklemek amaçlıdır. Karakterlerin içlerinde yaşadıkları sıkışmışlık, gerginlik ve bunalım, çağrışımsal sahnelerin görüntü ve ses tasarımlarıyla desteklenmektedir. Gündelik hayata dair sahnelerin arasına yerleştirilen bu sahneler, karakterlerin olay örgüsünün ilerleyişi içerisinde değişen güç dengelerine ve bu dengelerin içsel dünyalarında yarattığı karmaşaya katkı sağlaması amaçlanmıştır. İzleyici, Eda’nın ve Aysel’in çıkmazlarına şahit olduktan sonra, yaşadıkları çatışmaların onları nasıl çözüme ulaştırdığını, bu çözümün içsel dünyalarında neye karşılık geldiğini çağrışımsal sahnelerin yarattığı karşıtlık üzerinden çözümleyebilmektedir.

Film içerisinde karakterler arasındaki denge, mizansenle ve mizanşatla oluşturulmuştur. Fransızca “*mise-en-scène*” tanımından dilimize geçen ve “sahneye koyma” anlamına gelen mizansen, başlarda oyunların yönetilmesini tanımlayan bir kullanıma ait olsa da zamanla, film analizi yapanların yönlendirmesiyle, filmin yönetmeninin çektiği film içerisinde yer alan planların kadrajlarının üzerindeki kontrolünü ifade etmek amacıyla kullanılmaya başlamıştır (Bordwell, Thompson, 2011: 118). Mizanşat terimi de, filmde kullanılan çekim açılarını içermektedir. Bu bağlamda film içerisinde, Eda karakteri Aysel’le olduğu sahnelerde baskın ve güçlü bir kadın karakter olarak verilmektedir. Aysel, Eda ile tanıştığı andan Eda’nın baskısına isyan ettiği sahneye kadar, çekingen, kendini Eda karşısında zayıf gören bir karakterdir. Bu duruşu alt ve üst açı kamera çekimleriyle ve karakterlerin bir arada bulundukları sahnelerde beden dilleriyle aktarılmaktadır. Ancak Aysel’in şiddet gördüğünün anlaşıldığı sahne

itibariyle dengeler değişmektedir. Bu değişim yine karakterlerin kadraj içindeki duruşlarıyla ve kamera açılarıyla verilmektedir. Ayrıca filmin belirli sahnelerinde Aysel'in bildiği bir konu hakkında konuşurken güç dengelerinin ne kadar kaygan olduğu yine anlık değişen açılarla desteklenmektedir. Yakın plan kavramının ise filmin anlatı yapısında ayrı bir yeri bulunmaktadır. Gerçek hayatta gözümüzden kaçan ayrıntılar, perdede gösterilmektedir (Makal, 2014: 78). Bu tespitten yola çıkarak film içerisinde kullanılan detay planlar, filmin önermesini destekleyecek oranda kullanılmıştır. Filmin Eda ve Aysel karakterlerini izleyen bir göz gibi olması amacıyla, ağırlıklı olarak aktüel kamera kullanımı tercih edilmiştir. Eda'nın ekseninde toplumun önemli bir sorunu olan önyargı olgusu, sabit ve uzakta duran bir gözle değil, karakterlerin yaşadığı duygu durumlarına dahil olan bir gözle aktarılacak istenmiştir. Eda'nın Erdal'ın evli olduğunu öğrenmesinden sonra Aysel'le yüzleştiği sahnede, bilinçli bir tercihle sabit kadraj kullanılmıştır. Eda'nın ve Aysel'in artık birbirlerini anladıkları ve çözüldükleri bu sahnede, Eda'nın kendiyle yüzleşmesi sabit bir şekilde izleyiciye aktarılacak istenmiştir.

Diğer taraftan, filmin feminist anlatı yapısı temelinde analiz edildiği bir önceki başlıkta belirtildiği gibi *Lacanyen* bir okumaya izin veren film, karakterlerin cinsiyet eşitsizliğine dair bakışını ve içlerinde sahip oldukları çatışmaları ayna metaforu üzerinden izleyiciye aktarmaktadır. Bu noktada, filmin ilerleyişinde önemli olan iki sahnede çekim açılarının ayna görüntüsü üzerinden oluşturulması bilinçli bir tercihtir. Atölyedeki aynanın iki yanında duran siyah ve beyaz renkteki çıplak prova mankenleri ise, Eda ve Aysel'i, içlerindeki aydınlık ve karanlık tarafları temsil etmektedir.



Görsel 6 Prova sahnesinden bir kesit.



Görsel 7 Aysel'in yüzleşme sahnesinden bir kesit.



Görsel 8 Sahil sahnesi: Aysel ve Eda'nın değişen dengeleri.

Filmde Aysel'in çalıştığı moda atölyesi, Eda'nın evi gibi karakterleri tanımlayan mekanlar kullanılmıştır. O nedenle, mekanlara ve mekanlarda gerçekleşen olaylara göre filmin rengi değişkenlik göstermektedir. Genel olarak pastel bir renk düzenlemesi tercih edilmiştir. Işık ise, Eda'nın evinde loş, moda atölyesinde ise güçlü bir etkiye sahiptir. Bu temelde karakterlerin kostümlerinde de bilinçli renk kullanımı gerçekleştirilmiştir. Eda'nın özgürlüğüne ve yaşadığı hayattaki sahte mutluluğuna gönderme yapan renkli kostümler, Aysel'in karanlık hayatıyla karşıtlık kurmaktadır. Ancak, karakterler arası değişen dengeler, Eda'nın kostümlerinde değişen renkleri de beraberinde getirmektedir. Aysel de arındığı sahnenin sonrasında artık renkli giyinen bir kadın olmuştur.

Filmde oyuncu yönetimi temelinde, Türkiye'de yaşayan kadın oyuncularla çalışmanın avantajı büyük olmuştur. Senaryoda yazılan oyun ve diyalogları, -her ne kadar COVID 19 pandemisi nedeniyle kısıtlı yapılabilse de- oyuncularla yapılan okuma ve ön provalarda kendilerini en iyi ifade edebilecekleri şekilde evirmek, karakterlerin organik olmalarına katkı sağlamıştır. Bu noktada oyuncularla birlikte çalışılmıştır. Yönetmenin ve oyuncuların, filmde anlatılan sorunun gerçek hayatta birebir öznesi olmaları, fikir birliğini güçlendirmiştir. Oyuncular diyalogları kendi dillerine uygun biçimde evirmeleri için serbest bırakılmışlardır. Filmin iki kadın karakterini canlandıran (Eda-Gözde Çetiner, Aysel- Diğdem Alpaylı Erdoğan) oyuncuların profesyonel ve ödüllü oyuncular olmaları, gündelik hayatta yaşadıkları bu olguları başarıyla aktarmalarını sağlamıştır. Oyuncuların gerçek yaşlarının, oynadıkları karakterlerin yaşlarıyla neredeyse eş olması, karakterlerin doğal olmalarını sağlamıştır. Diğer taraftan, oyuncuların birbirlerini tanımaları da, aralarında karakterler üzerinden kurulacak enerjiyi pekiştirmiştir.

Filmin olay örgüsünde yer alan, prolog, serim, düğüm, doruk nokta ve çözüm aşamaları iki katmanlı olarak oluşturulmuştur. Karakterlerin moda atölyesinde

tanışmalarıyla birlikte başlayan temel çatışma, her iki karakter için ayrı ayrı çözülmektedir. Bu bağlamda, Aysel'in şiddet gördüğünün Eda tarafından anlaşılmasından sonra iki karakter arasında yaşananlar ve sahil sahnesinde Aysel'in çözülmesi ilk adımı oluşturarak, filmin sonlarına doğru Eda'nın Erdal'ın evli olduğunu öğrenip Aysel'e sığınmasını ve Eda'nın önyargılarının çözülmesini getirmekte ve böylece ilk çözüm aşaması, ikinci çözüm aşamasını oluşturmaktadır. Hikaye doğrusal bir akış içerisinde ilerlemektedir.

4.5. “Son Performans” Filmine Dair Teknik Bilgiler

4.5.1. Sinopsis

Eda 35 yaşında, Güzel sanatlar lisans mezunu, performans, video sanatçısıdır. Modern zihniyetli ve hak, özgürlük savunucusu bir kadındır. Çalışmalarında da bu konuları tema olarak benimser. Eda, 2020 yılında İstanbul'da hazırladığı solo sergisi için, açılış performansı gerçekleştirmeyi planlamaktadır. Toplumun düzeni içerisinde kimliklerin beden temsilleri üzerinden tanınmasını eleştirmek amacıyla, kadın ve erkek simgelerinin üzerinde olduğu bir elbise diktirmek istemektedir. Elbise üzerine kendi çizdiği simgeleri işleyecek bir terzi ararken, arkadaşı Cansu'nun moda atölyesine gider. Cansu, Eda'ya Aysel'i överek tanıtır. Birlikte çalışmaya başlarlar. Ancak Eda, Aysel'in mazlum bir kadın olmasından rahatsız olur ve elbise dikilmeye başlandıkça zaman zaman Aysel'i yerer. Ancak birlikte zaman geçirmeye başladıkça, Aysel Eda'yı, Eda Aysel'i tanımaya başlar. Birbirlerine yönelik ön yargıları kırılmaya başlar. Aysel ile birlikte Eda da kendi hayatında yeni bir sürece girer. Artık eskisi gibi, elit ve burnu havada bir sanatçı değil, savunduğu hakların herkes için geçerli olduğunu gören, anlayan ve ruhu olgunlaşmaya başlayan bir kadın olmuştur. İki kadının ilişkileri derinleştikçe, Aysel'in kocasından gördüğü şiddet de dozunu arttırmaktadır. Eda, bu duruma müdahale etmek ister. Aysel ise izin vermez. O andan sonra aralarındaki güç dengesi sarsılır. Bir gün Eda birlikte olduğu Erdal'ın evli olduğunu öğrenir. Bu bilgiyle hayatı altüst olan Eda, Aysel'e sığınır. Eda artık, Aysel'in kendi “personası”nın gölgesi olduğunu anlamaya başlar ve kendi hayatında yeni bir sürece girer. Güçlü bir kadın olmanın, etrafındaki erkekleri ezmek olmadığını görür. Her kadının her koşulda isterse bütün olumsuzlukları bir anda söylemeyeceğini, hayatın içindeki düzenin bir anda keskin şekilde değil, yavaş süreçlerle

değişebileceğini, bireyler arasındaki eşitliğin dengeyle geleceğini anlar. Artık eskisi gibi, elit ve burnu havada ve keskin bir sanatçı değil, savunduğu hakların herkes için geçerli olduğunu gören, anlayan ve ruhu olgunlaşmaya başlayan bir kadın olmuştur. Aysel ise çaresizliğin benimsenen bir tutum olduğunu, hayatı sihirli değnekle dokunulmuş gibi bir anda değişmese de, kendi hayatındaki değişimleri kendi cesaretiyle başlatabileceğini görür. İki kadın farklı çizgilerden, ortak bir noktaya doğru gelirler.

Sergi açılışında, Eda Aysel'in diktiği elbise ve maske içerisinde performansını sergiler. Bütün davetliler etkilenmişlerdir. Çok güzel bir sergi açılışı olmuştur. Performansın ardından Eda alkışlar arasında, Aysel ile göz göze gelir. Birbirlerine gülümserler. Bu gülümseme, iki kadının hayata karşı dengeli bir bakış açısında buluşup birbirlerine ve kendilerine karşı ön yargılarını kırmalarının, birbirlerine destek olmalarının gülümsemesidir.

4.5.2. Tretman

Siyah bir oda... Aysel siyah uzun elbisesiyle oturuyor. Kameraya bakıyor. Arkadan beyaz elbisesiyle Eda geliyor. Yavaşça yürüyerek Aysel'in yanına geliyor. Aysel kameraya bakmaya devam ediyor. Eda Aysel'e bakarak yanına çömeliyor. Aysel kameraya, Eda Aysel'e bakıyor. Ekran kararıyor.

Duvarda tabloların olduğu, loş ışıkla aydınlanan bir salon. Eda koltukta lambanın altında kitap okuyor. Önemli yerlerin altını çiziyor. Sehpa da duran telefonu çalıyor. Açıyor. Cansu ile konuşuyor. Konuşması bitince telefonu sehpa ya geri bırakıyor. Kitabını okumaya devam ediyor.

Gökdelenler ve gecekondu larla dolu düzensiz çarpık bir şehir görüntüsü... Eda arabadan iniyor ve binaya doğru yürümeye başlıyor. Eda binanın içerisinde atölyeye doğru geçerken Cansu ile karşılaşılıyor. Cansu kahve içmeyi teklif ediyor. Eda Cansu'nun teklifini geri çeviriyor ve aceleci bir tavırla atölyeye geçmek istiyor. Eda ve Cansu dikim atölyesine giriyorlar. Aysel dikiş makinalarından birinin başında dikim yapıyor. Aysel, Eda ve Cansu'nun girdiğini görünce ayağa kalkıyor. O sırada içeriden biri Cansu'ya sesleniyor ve Cansu gidiyor. Karşı karşıya gelen Eda ve Aysel tanışıyorlar. Eda Aysel'in çekingen tavrını fark ediyor. Eda'nın yönlendirmesiyle yan taraflarında duran masanın

önündeki taburelere oturuyorlar. Eda Aysel'e nasıl bir elbise istediğini anlatmaya başlıyor. Aysel'in anladığından emin olamayan Eda'nın canı sıkılıyor.

Eda evinin salonunda karanlığın içinde oturmuş, ifadesiz ve mutsuz biçimde camdan dışarıya bakıyor. Bir ara camdaki yansımasını fark ediyor ve iç çekiyor. Ardından tekrar uzaklara dalıyor. O sırada zil çalıyor. Eda yavaş bir hareketle kalkıyor. Kapıyı açıyor. Gökçe ve Deniz kapıdan içeri giriyorlar. Evin çok karanlık olduğuna dair söylenerek çantalarını koltuğun yanına koyup koltuğa oturuyorlar. Geçiş... Sehpanın üzerinde cips ve çerez tabakları, sigara ve küllük ve şarap kadehleri duruyor. Eda, Gökçe ve Deniz erkekler hakkında konuşuyorlar. O sırada Erdal arıyor Eda açmıyor. Muhabbete devam ediyorlar. Erdal bir kez daha arıyor. Eda yine açmıyor. Ardından Gökçe'nin sıkılmasıyla konu Eda'nın sergi hazırlığına geliyor. Eda kızlara Aysel'den bahsetmeye başladığı zaman tekli koltuktan kalkıp kızların arasına oturuyor. Aysel hakkında konuştuğuktan sonar kadeh tokuşturuyorlar. Eda sigarasından bir nefes çekip tavana doğru bakıyor, dumanı havaya üflüyor.

Eda mutfak tezgahında duran french presses su koyuyor, kahvesini demliyor. Bardağa koyuyor. Salona çalışma masasına geçiyor. Oturuyor. Bilgisayarını açıyor. Kahvesinden bir yudum alıp Erdal'a mesaj atıyor. Telefonunu masaya bırakıyor. Bilgisayarda çizimini açıyor. Ardından Las Tesis İzmir videosunu açıp izliyor. Sloganın ritmiyle kendi de ritim tutmaya sloganı mırıldanmaya başlıyor. Kapıya kuvvetle vuruluyor. Eda en son kapının vurulma sesini duyuyor. Kendine geliyor, kalkıp kapıyı açıyor. Cansu kapıda Eda'ya kapıyı duymadığı için söyleniyor. Eda Cansu'nun gönlünü almaya çalışıyor. Hemen hazırlanmak için Cansu'ya aşağıda beklemesini söyleyerek kapıyı kapatıyor. Cansu söylene söylene merdivenlerden iniyor.

Aysel atölyedeki dolabı yerleştirirken, Eda atölyeye giriyor. Eda atölyenin girişindeki masaya eşyalarını bırakıyor. Aysel masaya doğru yürüyor. Aysel naif bir tavırla gülümsüyor. Eda kumaşı çantasından çıkarıyor. Kumaşı masaya yayıyor. Aysel kumaşa dokunarak inceliyor. Bilgisini konuşturmanın verdiği kendinden emin tavrı Eda'nın hoşuna gidiyor. Marilyn Monroe'dan bahsederken Aysel'in Eda'nın lafını kesip hayranlıkla konuşmaya başlaması Eda'yı şaşırtıyor. Aysel Eda'nın suskunluğundan rahatsız oluyor ve iç çekiyor. Eda Aysel'in son sözüyle kendine geliyor. Konuyu değiştirmek amacıyla çantasından simgelerin basılı olduğu kâğıtları çıkarıyor. Aysel

çıktılara bakıyor. Kendince çıktılar için uygun olan yerleri söylüyor. Eda Aysel'in bilgisinden ve kendinden emin tavrından etkileniyor. En üstteki çıktıya dokunarak Aysel'i övüyor.

Çıktı detay görüntüsü...

Aysel'in denizin yüzeyinde yattığı görüntü...

Eda ve Aysel atölyedeki aynanın önünde elbisenin provasını yapıyorlar. Eda ayakta duruyor üzerinde elbisenin teyellenmiş hali duruyor. Aysel çömelmiş, Eda'nın bedenine göre yerleşimleri yapıyor. Eda'nın telefonu çalıyor. Eda masaya doğru dönüyor. Çağırıyor reddediyor. Geri dönüyor. Aysel'le konuşmaya devam ediyor. Telefon yine çalıyor. Eda yavaş yavaş sinirlenmeye başlayarak yine dönüp çağırıyor reddediyor. Tekrar önüne dönüyor. O sırada Aysel yanlışlıkla Eda'ya iğne batırıyor. Eda önemli olmadığını söylerken telefon bir kez daha çalıyor. Eda sinirle masaya dönüp telefonu alıp söylenerek mesaj yazıyor. Aysel işini yapmaya devam ederken, bir yandan da Eda'yı izliyor. Bu sırada bluzunun sıyrıldığını fark ediyor ve hızlı bir hareketle Eda bileğindeki morlukları görmeden kapatıyor. Eda telefonu masaya hafif fırlatarak koyuyor önüne dönüyor. Aynadan kendine bakıyor. Ardından Aysel'e doğru bakıyor. Gülümsüyor ve yine aynada kendine bakıyor. Teğellemeye devam ediyorlar.

Eda ve Ahmet bilgisayarın önünde kurgu programında görüntüleri kurguluyorlar. Ahmet mouse pedi kullanarak videonun kurgusunu yapıyor. Eda durumdan memnun oturuyor. Birbirlerine takılıyorlar. Ahmet kurguyu tamamlıyor. Ahmet de Eda da görev bitirmenin verdiği sevinçle masadaki biraları tokuşturup içiyorlar.

Aysel'in denizin içinden yüzeye doğru çıktığı görüntü...

Aysel atölyenin en köşesinde saklanıyormuş gibi başı önünde makinada dikiş dikiyor. Eda enerjik bir şekilde elinde iki kahve karton bardağıyla dikiş atölyesine giriyor. Kapıda bir başka çalışanla karşılaşıyor. Selamlaşıyorlar. Köşede çalışan Aysel'i görüyor. Aysel'in halini görünce panik şekilde eşyalarını ve kahveleri masaya gelişigüzel bir şekilde bırakıyor ve koşar adım Aysel'in yanına gidiyor. Kocasının yaptığını belirterek polisi aramak için masadan telefonunu almaya yelteniyor. Ama Aysel engel oluyor. Eda Aysel'in yanına çömeliyor ve nasihat vermeye başlıyor. Aysel ise tepki göstererek kalkıp gidiyor. Eda Aysel'e sesleniyor. Aysel atölyenin ortasında duruyor. Eda Aysel'in yanına

geliyor. O sırada aynadaki yansımalarını fark ediyor. Aysel'i de aynada kendisine bakmaya zorluyor. Yansımaları üzerinden konuşuyorlar. Eda Aysel'i zorla oradan ayrılmaya ikna ediyor.

Eda arabayı kullanıyor. Yanında Aysel oturuyor. Orman yolunda gidiyorlar. Aysel dalgın bir şekilde yolu izliyor. Eda yola bakıyor. Aysel'e en sevdiği şarkının ne olduğunu soruyor. Aysel cevap vermiyor. Eda bir kere daha soruyor. Aysel zorla cevap veriyor. Eda Felaket şarkısını açıyor ve ritim tutmaya başlıyor. Aysel camdan dışarıya bakıyor. Susuyor. Eda Aysel'e laf atıyor. Ancak Aysel cevap vermiyor. Eda bir iki kere daha isyan edince, Aysel sinirle camı açıyor ve camdan dışarıya bağırıyor. Aysel derin bir nefes alıyor. Yerine geri oturuyor. Camı kapatıyor. Beklenmedik bu hareket sonrası Eda şaşırıyor tepkisiz bir şekilde arabayı kullanıyor. Yola devam ediyorlar.

Eda sahilde, kumda bağdaş kurarak oturuyor. Kumda bulduğu çubukla kuma Venüs heykelciği formu çiziyor. Aysel Eda'nın yanına oturuyor. Biraz Eda'yı izliyor. Sonra etrafına bakıyor. Bir anda otururken kalkıyor denize doğru yürüyor. Kıyafetleriyle denize giriyor. Boyunu geçene kadar ilerliyor. Suya dalıyor. Ardından kumun ve denizin birleştiği yere gidiyor ve bedenin yarısı kumda yarısı denizde olacak şekilde uzanıyor. Gözleri açık gökyüzüne bakıyor. Gözlerini kapatıyor. Sular geldikçe kollarını "O" çizermiş gibi aşağıya yukarıya hareket ettiriyor. Eda şaşkınlıkla Aysel'i izliyor. Aysel üstü başı ıslak şekilde Eda'nın karşısına dikiliyor. Eda'nın çizdiği form Aysel'den süzülen suyla ıslanıyor.

Eda, sergi mekânını kontrol ediyor. Görevliler işleri uygun yerlere bırakıyor. Yaren ve Sezgin de Eda'yla birlikte sergi alanına kontrol ediyorlar. Performans için yer hakkında konuşuyorlar. O sırada Eda'nın telefonu çalıyor. Eda çantasından telefonu çıkarıyor. O sırada Sezgin ve Yaren, Eda'nın yanından ayrılıyorlar. Eda telefonu bütün keyfiyle açıyor. Erdal'la işveli bir şekilde konuşuyor.

Eda'nın kanayan çıplak ayaklarıyla ormanda ileri geri yürüdüğü görüntü...

Eda evin kapısından içeri giriyor. Salona giderken hışımla ayakkabısını bir yana, çantasını bir yana fırlatıyor. Kendini koltuğa atıyor. Gözü sehpanın üzerindeki kadın sembollerinin olduğu taslaklara takılıyor. Taslak kâğıtları alıp hınçla kenara atıyor,

bazıları yere düşüyor. Bazıları sehpa kalıyor. Çaresiz ve durduğu güçlü halinin tam tersi bir durumda yanından duran yastığı alıyor ve göğsüne bastırıyor. Boşluğa bakıyor.

Evin kapısı çalıyor. Eda kapıyı açıyor salona geçiyor. Aysel kapıdan giriyor. Kapıyı ne olduğunu almaya çalışır yavaşlıkla arkasından kapatıyor. Kasvetli havayı bozmak ister gibi davranıyor. Eda'yı harap ve dağınık bir şekilde koltuğa otururken görüyor. Çantasını ve elbise kılıfını masaya bırakıyor. Eda kendini bırakmış bir halde oturuyor. Aysel endişeyle Eda'nın yanına gidiyor. Eda kendini bırakmış bir halde oturmaya devam ediyor. Bitkin bir halde boşluğa bakarak Erdal'ın evil olduğunu öğrendiğini anlatıyor. Eda duraksıyor. Boşluğa bakarak devam ediyor. Aysel ise üzülerek dinliyor. Eda'nın gözünden damlalar akıyor. Aysel Eda'ya biraz daha yaklaşıyor. Eda'nın elini tutuyor. Eda'ya bakıyor. Eda'yı kendisini suçlamaması için ikna etmeye çalışıyor. Eda bir hışımla oturduğu yerde doğruluyor. Aysel'e doğru dönüyor. İsyan ediyor. Ağlayarak Aysel'in dizine uzanıyor. Aysel'den yardım istiyor. Aysel anlık şaşırırsa da, kendini toparlıyor. Eda'ya şefkat göstermeye başlıyor. Saçına dokunuyor, okşamaya başlıyor. Eda'yı teselli etmek için konuşmuyor. Eda Aysel'in sözleriyle kafasını çevirip Aysel'e bakıyor. Ardından yine kafasını çeviriyor. Sakinleşiyor.

Eda ormanda üzerinde beyaz ince uzun bir elbise, ayağı çıplak bir şekilde yürüyor. Yürüdükçe ayağına dikenler taşlar batıyor. Yüzü acıdan zaman zaman buruşsa da yolda yürümeye devam ediyor. Yürüdükçe ayağının tabanı kanamaya başlıyor. Kanama devam ettikçe Eda'nın gözlerinden yaşlar süzölmeye başlıyor. Eda ağlıyor. Duruyor. İsyan eder gibi avazı çıktığı kadar bağılıyor.

Eda bir anda açılan ve sadece kendisine vuran ışık içinde Aysel'in diktiği kıyafetiyle performansını sergilemeye başlıyor. Eda dansını bitiriyor. Davetliler coşkuyla alkışlıyor. Nefes nefese halde başıyla davetlilere selam veren Eda, Aysel'e bakıyor. En önde duran ve içtenlikle alkışlayan Aysel, Eda ile göz göze geliyor. Birbirlerine hafif ve kendilerinden emin şekilde tebessüm ediyorlar.

4.5.3. Senaryo

1. Siyah Fon-Eda, Aysel (İç, Zamansız)

Siyah bir oda... Aysel siyah uzun elbisesiyle oturuyor. Kameraya bakıyor. Arkadan beyaz elbisesiyle Eda geliyor. Yavaşça yürüyerek Aysel'in yanına geliyor.

Aysel kameraya bakmaya devam ediyor. Eda Aysel'e bakarak yanına çömeliyor. Aysel kameraya, Eda Aysel'e bakıyor. Ekran kararıyor.

2. Eda'nın Evi - Eda (İç, Akşam)

Duvarda tabloların olduğu, loş ışıkla aydınlanan bir salon. Eda koltukta lambanın altında kitap okuyor. Önemli yerlerin altını çiziyor. Sehpada duran telefonu çalıyor. Açıyor. Cansu ile konuşuyor.

Eda

Selam canım naber? Evet, evet konuştuğumuz gibi yarın. Tamam... Sen bana konum atsana, çok oldu gelmeyeli. Hatırlayabilir miyim bilmiyorum.

Tamam... Tamam, canım hadi görüşürüz öptüm.

Konuşması bitince telefonu sehpa üzerine geri bırakıyor. Kitabını okumaya devam ediyor.

3. Osmanbey Mahallesi – Eda (Dış/Gün)

Gökdelenler ve gecekonduyla dolu düzensiz çarpık bir şehir görüntüsü... Eda arabadan iniyor ve binaya doğru yürümeye başlıyor.

4. Osmanbey Mahallesi Moda Atölyesi– Eda ve Cansu (İç/Gün)

Eda binanın içerisinde atölyeye doğru geçerken Cansu ile karşılaşılıyor.

Cansu

Ay canım hoş geldin...

Eda

Hoşbulduk Cansucum, naber?

Cansu

İyi valla, yoğunuz çok. Koşturmaca...

Eda atölyeye doğru adım atıyor.

Eda

Sen hep yoğunsun zaten.

Cansu kahve içmeyi teklif ediyor.

Cansu

Hadi gel, kahve içelim.

Eda Cansu'nun teklifini geri çeviriyor ve aceleci bir tavırla atölyeye geçmek istiyor.

Eda

Ne kahvesi ayol? Önce benim şu işi halledelim...

Cansu

Tasarım aceleye gelmez, gel bir kahve içelim.

Eda atölyeye doğru ilerliyor. Cansu da takip ediyor. Aysel dikiş makinalarından birinin başında dikim yapıyor.

Cansu

Sana bahsetmiştim. Çok yetenekli, çok becerikli bir kadın. Aysel?

Aysel, Eda ve Cansu'nun girdiğini görünce ayağa kalkıyor. O sırada içeriden biri Cansu'ya sesleniyor ve Cansu gidiyor.

Çalışan

Cansu?

Cansu

Benim şimdi gitmem lazım. Siz tanışın. Görüşürüz kaçtım ben.

Karşı karşıya gelen Eda ve Aysel tanışıyorlar.

Eda

Merhaba, memnun oldum.

Aysel

Hoşgeldiniz Eda Hanım.

Eda Aysel'i süzüyor.

Eda

Geçelim mi?

Eda Aysel'in çekingen tavrını fark ediyor. Eda'nın yönlendirmesiyle yan taraflarında duran masanın önündeki taburelere oturuyorlar. Eda Aysel'e nasıl bir elbise istediğini anlatmaya başlıyor.

Eda

Şimdi Ayselcim, ben senden nasıl birşey istiyorum biliyor musun? Böyle mağara dönemindeki kadınların giydiği türden bir kıyafet.

Eda duraksıyor. Duraksıyarak devam ediyor.

Eda

Taş devri gibi düşün. Salaş... Ama tabi içinde rahat etmem önemli. Dans edicem çünkü o kıyafetle. Üzerine benim çizimlerimin bazılarını çizeriz, bazılarını ne bileyim boyarız, nakış falan.

Aysel'in anladığından emin olamayan Eda'nın canı sıkılıyor. İç çekiyor.

Eda

Tamam mı dimi Aysel?

Aysel onaylıyor.

Aysel

Evet... Evet.

Eda çok ikna olmuyor. Çizerek anlatmaya devam ediyor.

Eda

Şöyle anlatayım ben sana. Çizeyim bir dakika. Bak şimdi... Şöyle düşün, yani omuzdan geliyor. Böyle inecek...

Eda Aysel'e bakıyor.

Eda

Anlatabiliyor muyum Aysel?

Aysel onaylıyor. Eda ikna olmuyor.

Eda

Hı...

Eda iç çekiyor.

Eda

Böyle bir şey işte.

5. Eda'nın Evi- Eda, Deniz, Gökçe (İç - Akşam)

Eda evinin salonunda karanlığın içinde oturmuş, ifadesiz ve mutsuz biçimde camdan dışarıya bakıyor. Bir ara camdaki yansımasını fark ediyor ve iç çekiyor. Ardından tekrar uzaklara dalıyor. O sırada zil çalıyor. Eda yavaş bir hareketle kalkıyor. Kapıyı açıyor.

Eda

Aaaa

Gökçe

Biz geldiik.

Eda

Erkencisiniz.

Gökçe ve Deniz kapıdan içeri giriyorlar.

Deniz

Yani, bir saatçik kadar.

Eda

Evet.

Evin çok karanlık olduğuna dair söylenerek salona giriyorlar. Işığı açıyorlar.

Deniz

Ay bu ne karanlık ya. Dakikasına içim karardı ha.

Eda

Uyukluyordum ya.

Çantalarını koltuğun yanına koyup koltuğa oturuyorlar.

Gökçe

Kırmızı aldık bu arada. Hazırlarız birazdan.

Geçiş...

Sehpanın üzerinde cips ve çerez tabakları, sigara ve küllük ve şarap kadehleri duruyor. Eda, Gökçe ve Deniz erkekler hakkında konuşuyorlar. Gökçe ikili koltukta oturuyor. Deniz ikili koltuğun dibinde yerde oturuyor. Eda tekli koltukta oturuyor.

Deniz

Ay yolda gördüğümüz çocuk nasıldı?

Eda

Kiim?

Eda şarabını içiyor.

Deniz

Bilmiyorum. Sarışın bir şey.

Eda

Uzun boylu mu?

Deniz

Uzun boylu

Eda

Hemen yolda bulursun.

O sırada Erdal arıyor.

Eda

Ayyy!

Deniz

Erdal dimi?

Eda açmıyor. Muhabbete devam ediyorlar.

Deniz

Kızım az çektirmedin şu adama sen de.

Gökçe sigarasını içiyor.

Gökçe

Kızım sanki bilmiyor musun bizimkini.

Deniz

Tamam da, bu kadarı da biraz olmuyor ha.

Eda işveli şekilde cevap veriyor.

Eda

Ay niye olmasın canım, takılıyorz işte.

Deniz

Sen de az değilsin ha.

Deniz ayağa kalkıyor, koltuğa oturuyor.

Deniz

Hem ayrılanım dökülmesin, hem de...

Eda

Biraz da biz işimizi böyle görelim.

Erdal bir kez daha arıyor.

Eda

Bak yine arıyor.

Eda yine açmıyor. Deniz sigarasını yakıyor.

Deniz

Ay Edaa, açmazsan açma.

Ardından Gökçe'nin sıkılmasıyla konu Eda'nın sergi hazırlığına geliyor.

Gökçe

Ay bir şey sölicem. Bu erkek muhabbetinden acayip sıkıldım. Senin terzi nasıl bu arada? Elbiseye başladınız mı? Bu serge hazırlıkları falan nasıl gidiyor?

Kızım biraz anlatsana.

Eda kızlara Aysel'den bahsetmeye başlıyor.

Eda

Kadın çok yetenekli Aysel. Böyle süklüm püklüm bir tip. Tam bir ezik. Yani sistem tarafından ezilmiş kadın modeli var ya, tam o.

Eda tekli koltuktan kalkıp kızların arasına oturuyor.

Eda

Bir de kocası tarafından şiddet falan görüyorsa, kesin fitratı zannediyordur.

Deniz

Bak sakın, sakın. Seni biliyoruz. Sakın kadının hayatına falan karışayım deme.

Eda

Yok be ne karışcam. Banane ben işime bakarım.

Aysel hakkında konuştuktan sonar Eda kadehini havaya kaldırıyor.

Eda

Hadi kızlar hoşgeldiniz tekrar.

Kadeh tokuşturuyorlar.

Eda

Çin. çin...

Kadehlerinden birer yudum alıyorlar. Eda kadehini sehpaye bırakıyor.

Eda

Ah, iyi ki geldiniz.

Eda sigarasından bir nefes çekip tavana doğru bakıyor, dumanı havaya üflüyor.

6. Eda'nın Evi- Eda, Cansu (İç - Gün)

Eda mutfak tezgahında duran french presses su koyuyor, kahvesini demliyor. Bardağa koyuyor. Salona çalışma masasına geçiyor. Oturuyor. Bilgisayarını açıyor. Kahvesinden bir yudum alıp Erdal'a işveli bir şekilde sesli mesaj atıyor.

Eda

Dün gece açamadım. Ama bugün ararsan açıcam, söz.

Telefonunu masaya bırakıyor. Bilgisayarda çizimini açıyor. Ardından Las Tesis İzmir videosunu açıp izliyor.

Las Tesis Slogan

Kestiğiniz cezamız

Seyrettiğiniz şiddet

Tecavüzler

Cezasız katiller

Şüpheli ölümler

Kadın cinayetleri

Her nerdeysem ne giydiysem suç bende suç bende değil

Her nerdeysem ne içtiysem suç bende suç bende değil

Her nerdeysem ne giydiysem suç bende suç bende değil

Her nerdeysem ne içtiysem suç bende suç bende değil

Kestiğiniz cezamız...

Sloganın ritmiyle kendi de ritim tutmaya sloganı mırıldanmaya başlıyor. Kapıya kuvvetle vuruluyor. Eda en son kapının vurulma sesini duyuyor. Kendine geliyor, kalkıp kapıyı açıyor. Cansu kapıda Eda'ya kapıyı duymadığı için söyleniyor.

Cansu

Neredesin, kaç dakikadır kapıyı çalıyorum.

Eda

Aa, duymadım ya ben işe dalmışım.

Cansu

E kumaş almaya gideceğiz. Daha hazırlanmamışsın.

Eda Cansu'nun gönlünü almaya çalışıyor. Hemen hazırlanmak için Cansu'ya aşağıda beklemesini söyleyerek kapıyı kapatıyor.

Eda

Tamam tamam şey yapalım. İı... Sen gi... Yok. Aşağıda bekle sen. Ben hemen hazırlanıp geliyorum.

Cansu

Tamam, tamam. İniyorum ben aşağıya.

Cansu söylene söylene merdivenlerden iniyor.

Cansu

Of hep böyle yapıyor ya...

Eda kapıyı kapatıp içeri geçiyor.

7. Moda Atölyesi- Eda, Aysel (İç - Gün)

Aysel atölyedeki dolabı yerleştirirken, Eda atölyeye giriyor.

Eda

Aysel naber? Kumaşı getirdim gelsene bakalım beraber

Eda atölyenin girişindeki masaya eşyalarını bırakıyor. Aysel masaya doğru yürüyor.

Aysel

Hoşgeldiniz Eda Hanım. Hemen geliyorum.

Aysel naif bir tavırla gülümsüyor.

Eda

Bak bir konuda anlaşalım. Şu hanımı kaldıralım artık. Ben senin patronun değilim ayol. Birlikte iş yapıyoruz.

Eda masadaki kumaşı gösteriyor.

Eda

Kumaş bu.

Eda oturuyor.

Eda

Bir sürü türü vardı. Sen kalın dedin diye, ben de bu kalın olanından aldım.

Aysel kumaşa dokunarak inceliyor. Bilgisini konuşturmanın verdiği kendinden emin tavrı Eda'nın hoşuna gidiyor.

Aysel

Hımm evet bu iyi olmuş. Bu konuştuğumuz kesimleri bu kumaşta çalışmak daha rahat olacak. Hem potluk da yapmaz.

Eda

Dimi? Potluk yapmaması benim için en önemli şey zaten. Ya bir elbise vardı hatırlar mısın? Yani biliyor musun? Marilyn Monroe'nun giydiği, böyle kısa...

Aysel Eda'nın sözünü kesiyor.

Aysel

Patates çuvalından yapılma...

Aysel oturuyor. Kendini kaptırarak anlatıyor.

Aysel

Mini bir elbise. Verem kesim. Etek uçlarına püskül koymuşlar uçları hareketlensin diye. O kadar güzel bir kadın ki çuval bile giyse yakışır.

Aysel bir an kendine geliyor. Marilyn Monroe'dan bahsederken Aysel'in Eda'nın lafını kesip hayranlıkla konuşmaya başlaması Eda'yı şaşırtıyor. Aysel Eda'nın suskunluğundan rahatsız oluyor ve iç çekiyor.

Aysel

Ay çok afedersiniz. Ben yine böyle çok konuştum.

Eda da Aysel de gülümsüyorlar.

Aysel

Sevdiğim konular olunca dayanamayıp konuşuyorum. Buradaki dergilere bakıyorum ben arada. Hoşuma gidiyor.

Aysel Eda'ya bakıyor.

Aysel

Her ne kadar kendim giyemesem de.

Eda Aysel'in son sözüyle kendine geliyor. Konuyu değiştirmek amacıyla çantasından simgelerin basılı olduğu kâğıtları çıkarıyor.

Eda

**İuh... Ayselcim, singeler bunlar. Gel karar verelim hangilerini
seçeceğimize.**

Aysel çıktılara bakıyor. Kendince çıktılar için uygun olan yerleri söylüyor.

Aysel

**İnce motifleri çalışmak zor olur. Çok zaman alır. Hem hareket halinde
bunlar görülmez bile.**

Eda

Hm...

Aysel

Bence bunları. Arka ortaya yapalım.

Eda şaşkındır.

Eda

Eveet...

Aysel

Aa. Önce bir kalıbımızı alayım da ben sizin.

Eda Aysel'in bilgisinden ve kendinden emin tavrından etkileniyor. Aysel mezurayı alıyor, boynuna asıyor. En üstteki çıktıya dokunarak Aysel'i övüyor.

Eda

İşin ehli sensin. Aklına başka bir fikir gelirse söyle ama.

Eda masadaki çıktıya dokunuyor.

Eda

Bence sen benim ne istediğim anladın.

Masadaki çıktı detay görüntüsü...

8. Deniz - Aysel (Dış-Gün)

Aysel'in denizin yüzeyinde yattığı görüntü...

9. Moda Atölyesi- Eda, Aysel (İç - Gün)

Eda ve Aysel atölyedeki aynanın önünde elbisenin provasını yapıyorlar. Eda ayakta duruyor üzerinde elbisenin teyellenmiş hali duruyor. Aysel çömelmiş, Eda'nın bedenine göre yerleşimleri yapıyor.

Eda

Aysel, biz buna gizli fermuar yapalım.

Eda'nın telefonu çalıyor. Eda masaya doğru dönüyor. Çağrıyı reddediyor. Geri dönüyor. Aysel'le konuşmaya devam ediyor.

Eda

Dans edicem ya, görünmesin çirkin olur.

Telefon yine çalıyor. Eda yavaş yavaş sinirlenmeye başlayarak yine dönüp çağrıyı reddediyor. Tekrar önüne dönüyor. O sırada Aysel yanlışlıkla Eda'ya iğne batırıyor.

Eda

Ay iğne battı.

Aysel, ne yapacağını bilemiyor. Eda Aysel'i sakinleştiriyor.

Eda

Tamam tamam. Sen acele etme, işine bak.

Telefon bir kez daha çalıyor. Eda sinirle masaya dönüyor. Aysel işini yapmaya devam ederken, bir yandan da Eda'yı izliyor. Bu sırada bluzunun sıyrıldığını fark ediyor

ve hızlı bir hareketle Eda bileğindeki morlukları görmeden kapatıyor. Eda telefonu alıp söylenerek mesaj yazıyor.

Eda

Cevap veremiyorsam uygun değilim işte.

Eda mesaj yazmayı bitirdikten sonra, telefonu masaya hafifçe fırlatarak koyuyor ve önüne dönüyor. Aynadan kendine bakıyor. Ardından Aysel'e doğru bakıyor. Gülümsüyor ve yine aynada kendine bakıyor. Elbiseyi teğellemeye devam ediyorlar.

10. Eda'nın Evi- Eda, Ahmet (İç - Gün)

Eda ve Ahmet bilgisayarın önünde kurgu programında görüntüleri kurguluyorlar.

Eda

Akışı güzel oldu.

Ahmet

Aynen. Benim favorim bu. En çok bu beğenilecek bak.

Eda Ahmet'e bakıyor.

Eda

Ay sen olmasan işin içinden çıkamazdım Ahmet.

Ahmet mouse pedi kullanarak videonun kurgusunu yapıyor.

Ahmet

Sen de olmasan, hain olmayacaktım.

Ahmet Eda'ya dönüyor.

Ahmet

Mümkünse ortam içinde çok yardımlarımdan söz etmezsen çok sevinirim.

Duyan ağzıma sıçar valla.

Eda durumdan memnun oturuyor. Birbirlerine takılıyorlar. Eda Ahmet'e vuruyor.

Eda

Deli

Ahmet kurguyu tamamlıyor. Eda'ya dönüyor.

Ahmet

Tamamdır.

Eda

Süpersin.

Ahmet de Eda da görev bitirmenin verdiği sevinçle masadaki biraları tokuşturup içiyorlar.

11. Deniz-Aysel (Dış-Gün)

Aysel'in denizin içinden yüzeye doğru çıktığı görüntü...

12. Moda Atölyesi-Eda, Aysel, Çalışan (İç-Gün)

Aysel atölyenin en köşesinde saklanıyormuş gibi başı önünde makinada dikiş dikeyor. Eda enerjik bir şekilde elinde iki kahve karton bardağıyla dikiş atölyesine giriyor.

Eda

Ayseeel, bak.

Çalışana selam veriyor.

Eda

Merhaba.

Çalışan

Merhaba

Eda

Bak, ne getirdim.

Köşede çalışan Aysel'i görüyor.

Eda

Aysel?

Aysel'in halini görünce panik şekilde eşyalarını ve kahveleri masaya gelişigüzel bir şekilde bırakıyor.

Eda

Noldu sana?

Koşar adım Aysel'in yanına gidiyor.

Eda

Kocan yaptı dimi? Polisi arıyorum.

Polisi aramak için masadan telefonunu almaya yelteniyor. Ama Aysel engel oluyor.

Aysel

Hayır! Arama.

Eda Aysel'e bakıyor.

Eda

Niye susuyorsun?

Eda Aysel'in yanına çömeliyor ve nasihat vermeye başlıyor.

Eda

Niye kabulleniyorsun Aysel? Mecbur değilsin.

Aysel ise tepki gösteriyor.

Aysel

Söylemesi ne kolay dimi? İstemem de olsun bitisin. Karşımayın hayatıma!

Aysel kalkıp gidiyor. Eda Aysel'e sesleniyor.

Eda

Aysel!

Aysel atölyenin ortasında duruyor. Eda Aysel'in yanına geliyor. O sırada aynadaki yansımalarını fark ediyor. Aysel'i de aynada kendisine bakmaya zorluyor. Eda da bakıyor.

Eda

Aysel bir aynaya baksana. Bak bi kendine. Bana söylediklerini aynada gördüğüne de söyleyebilecek misin bakiim?

Eda Aysel'e bakıyor.

Eda

Aysel sen kadınsın. Çok değerlisin.

Eda Aysel'i zorla oradan ayrılmaya ikna ediyor.

Eda

Kalk gidiyoruz.

Aysel istemiyor. Eda ısrar ediyor.

Eda

Hadi gidiyoruz.

Aysel gitmek istemiyor. Eda Aysel'i dayandığı masadan ayağa kalkmaya zorluyor.

Eda

Hadi Aysel.

Birlikte atölyeden çıkıyorlar.

13. Şile yolu/Araba içi -Eda, Aysel (Dış-Gün)

Eda arabayı kullanıyor. Yanında Aysel oturuyor. Orman yolunda gidiyorlar. Aysel dalgın bir şekilde yolu izliyor. Eda yola bakıyor. Aysel'e en sevdiği şarkının ne olduğunu soruyor.

Eda

Aysel en sevdiğin şarkıyı söylesene.

Aysel cevap vermiyor. Eda bir kere daha soruyor.

Eda

Aysel en sevdiğin şarkı ne?

Aysel cevap vermiyor. Eda ısrar ediyor.

Eda

Aysel söylesene en sevdiğin şarkı ne?

Aysel zorla cevap veriyor.

Aysel

Felaket

Eda memnuniyetle cevap veriyor.

Eda

Hay hay.

Eda Felaket şarkısını açıyor ve ritim tutmaya başlıyor. Aysel camdan dışarıya bakıyor. Susuyor.

Şarkı

Güneşi gülüşüne nasıl sığdırdın?

Döndürür kalbimi çöle

Gözünden akan yağmurlar

Döndürür çölleri sele

Saçında kopan fırtınalar

Eserken ruhumda hâlâ

Dediler: "Bu kız neymiş?"

Dedim: "Felaket, felaket!"

Eda Aysel'e laf atıyor.

Eda

Aysel kimmiş felaket?

Ancak Aysel cevap vermiyor. Eda bir iki kere soruyor.

Eda

Aysel kimmiş felaket?

Aysel yine cevap vermiyor. Eda tekrar şansını deniyor.

Eda

Aysel? Bak bi daha sorucam benim diyeceksin tamam mı? Kimmiş felaket?

Aysel tepkiyle cevap veriyor.

Aysel

Ben.

Aysel Eda'ya bakıyor ve tekrar yola dönüyor.

Aysel

Ben

Aysel sinirle camı açıyor ve camdan dışarıya bağırıyor.

Aysel

Beeennnn....!!!

Aysel derin bir nefes alıyor. Yerine geri oturuyor. Camı kapatıyor. Beklenmedik bu hareket sonrası Eda şaşırıyor tepkisiz bir şekilde arabayı kullanıyor. Yola devam ediyorlar.

14. Şile sahili-Eda, Aysel (Dış-Gün)

Eda sahilde, kumda bağdaş kurarak oturuyor. Kumda bulduğu çubukla kuma Venüs heykelciği formu çiziyor. Aysel Eda'nın yanına oturuyor. Biraz Eda'yı izliyor. Sonra etrafına bakıyor. Bir anda otururken kalkıyor denize doğru yürüyor. Kıyafetleriyle denize giriyor. Boyunu geçene kadar ilerliyor. Suya dalıyor. Ardından kumun ve denizin birleştiği yere gidiyor ve bedeninin yarısı kumda yarısı denizde olacak şekilde uzanıyor. Gözleri açık gökyüzüne bakıyor. Gözlerini kapatıyor. Sular geldikçe kollarını "O" çizermiş gibi aşağıya yukarıya hareket ettiriyor. Eda şaşkınlıkla Aysel'i izliyor. Aysel üstü başı ıslak şekilde Eda'nın karşısına dikiliyor. Eda'nın çizdiği form Aysel'den süzülen suyla ıslanıyor.

15. Sergi Alanı (Sahne)- Eda, Yaren, Sezgin (İç-Gün)

Eda, Yaren ve Sezgin'le sergi mekânını kontrol ediyor. Görevliler işleri uygun yerlere bırakıyor.

Yaren

Çok heyecanlıyım Edacım. Bu sergi çok konuşulacak.

Eda halinden memnundur.

Eda

Çok teşekkürler Yarencim. Gerçekten çok çalıştım ve hepsini çok içselleştirdim.

Araya Sezgin giriyor.

Sezgin

Sen hiç merak etme Edacım. Bu işlerin hepsini parlatacağımdan emin olabilirsin. Açılış performansının yeri için bir kaç fikrim var. Onu konuşmak isterim.

Eda

Oluurr.

Sezgin

Bir de elbise için koşturuyordun. Hazır mı?

Eda mutlu bir ifadeye bürünüyor.

Eda

Tam istediğim gibi olacak.

O sırada Eda'nın telefonu çalıyor. Eda çantasından telefonu çıkarıyor.

Eda

Pardon.

Sezgin ve Yaren, Eda'nın yanından ayrılıyorlar. Eda telefonu bütün keyfiyle açıyor. Erdal'la işveli bir şekilde konuşuyor.

Eda

Efendim? Hmm... Ben de özledim. Olur. Akşam görüşürüz o zaman.

Eda telefonu kapatıyor.

16. Orman- Eda (Dış-Gün)

Eda'nın kanayan çıplak ayaklarıyla ormanda ileri geri yürüdüğü görüntü...

17. Eda'nın Evi- Eda (İç-Gece)

Eda evin kapısından içeri giriyor. Salona giderken hışımla ayakkabısını bir yana, çantasını bir yana fırlatıyor. Kendini koltuğa atıyor. Gözü sehpanın üzerindeki kadın sembollerinin olduğu taslaklara takılıyor. Taslak kâğıtları alıp hınçla kenara atıyor, bazıları yere düşüyor. Bazıları sehpa kalıyor. Çaresiz ve durduğu güçlü halinin tam tersi bir durumda yanından duran yastığı alıyor ve göğsüne bastırıyor. Boşluğa bakıyor.

18. Eda'nın Evi- Eda, Aysel (İç-Gün)

Evin kapısı çalıyor. Aysel kapıda enerjik bir tavırla elbiseyi gösteriyor.

Aysel

Edaaa...

Eda kapıyı açıyor salona geçiyor. Aysel kapıdan sesleniyor.

Aysel

Elbise çok güzel oldu.

Ne olduğunu anlamayarak içeri giriyor. Arkasından kapatıyor Kasvetli havayı bozmak ister gibi davranıyor.

Aysel

Hadi bir dene de.

İçeride, Eda'yı harap ve dağınık bir şekilde koltuğa otururken görüyor. Çantasını ve elbise kılıfını masaya bırakıyor.

Aysel

Neyin var?

Eda kendini bırakmış bir halde oturuyor. Aysel endişeyle Eda'nın yanına gidiyor. Eda kendini bırakmış bir halde oturmaya devam ediyor. Bitkin bir halde boşluğa bakıyor. Aysel Eda'ya bakıyor. Eda'ya boşluğa bakarak konuşmaya başlıyor.

Eda

Yaşamın boyunca tek bir şeye inanırsın. Tek doğrun odur ve ona göre yaşarsın. Hayatının tek bir anlamı vardır. Bir yolun olduğuna inanıyorsun hayatta. Sonra tek bir yanlış ve güm!

Eda duraksıyor. Aysel'e bakıyor.

Eda

Erdal eliymiş biliyor musun Aysel?

Aysel ise üzülerek dinliyor. Eda'nın gözünden damlalar akıyor.

Eda

Çok fena gümledim.

Aysel üzülüyor. Ne söyleyeceğini bilemiyor.

Aysel

Belki anlamsız gelecek sana ama ben söylediklerin üzerine çok düşündüm. Sadece erkek değil kadını ezen. Kadın da yapıyor bunu. Zamanla siliyor aynada yüzünü. Ben de silmişim meğer.

Aysel derin bir nefes alıyor.

Aysel

Ama artık konuşuyorum. Hem de çok konuşuyorum. Kendimi arıyorum içimde.

Aysel Eda'nın elini tutuyor.

Aysel

Senin sayende. Hepsi senin sayende.

Eda kabul etmiyor, kafasını sallıyor.

Aysel

Sen içimdeki karanlığa ışık oldun.

Aysel yine Eda'ya bakıyor.

Aysel

Hiç bir şeyi mahvetmiyorsun sen.

Eda bir hışımla oturduğu yerde doğruluyor. Ağlıyor.

Eda

Peki ya diğer kadın? Kadın kadını karanlığa mahkum ediyorsa ya?

Birbirlerine bakıyorlar.

Eda

Başka bir şeye gerek var mı?

Eda ağlayarak Aysel'in dizine uzanıyor.

Eda

Aysel bana yardım et. Çok kötüyüm. Kendimden nefret ederek yaşamak istemiyorum.

Eda ağlıyor. Aysel anlık şaşırda da, kendini toparlıyor. Eda'nın omuzlarını tutuyor. Saçına dokunuyor.

Aysel

Hiç bir şey siyah beyaz değil. Hayatındaki herşeyi kontrol edemezsin.

Aysel moral vermek istiyor.

Aysel

Hem belki sadece bunu anlayabilmek için yaşamıssındır bu olayı. Hı?

Saçını okşamaya başlıyor. Eda Aysel'in sözleriyle kafasını çevirip Aysel'e bakıyor. Ardından yine kafasını çeviriyor. Sakinleşiyor.

19. Orman- Eda (Dış-Gün)

Eda ormanda üzerinde beyaz ince uzun bir elbise, ayağı çıplak bir şekilde yürüyor. Yürüdükçe ayağına dikenler taşlar batıyor. Yüzü acıdan zaman zaman buruşsa da yolda yürümeye devam ediyor. Yürüdükçe ayağının tabanı kanamaya başlıyor. Kanama devam

ettikçe Eda'nın gözlerinden yaşlar süzölmeye başlıyor. Eda ağlıyor. Duruyor. İsyen eder gibi avazı çıktığı kadar bağılıyor.

20. Sergi Alanı (Sahne)- Eda, Aysel, İzleyiciler (İç-Akşam)

Eda bir anda açılan ve sadece kendisine vuran ışık içinde Aysel'in diktiği kıyafetiyle performansını sergilemeye başlıyor. Eda dansını bitiriyor. Davetliler coşkuyla alkışlıyor. Nefes nefese halde başıyla davetlilere selam veren Eda, Aysel'e bakıyor. En önde duran ve içtenlikle alkışlayan Aysel, Eda ile göz göze geliyor. Birbirlerine hafif ve kendilerinden emin şekilde tebessüm ediyorlar.

4.5.4. Çekim Senaryosu

"SON PERFORMANS"								
S/K NO	ÇEKİM MEKANI	ÇEKİM ÖLÇEĞİ	Sn.	KADRIN İÇERİĞİ VE DİYALOGLAR	SES VE MÜZİK	TEKNİK HUSUSLAR	KOSTÜM-DEKOR	
S.1 1	Siyah Fon iç/zamansız	Boy P	25'' 3''	Siyah bir oda... Aysel siyah uzun elbisesiyle oturuyor. Kameraya bakıyor. Arkadan beyaz elbisesiyle Eda geliyor. Yavaşça yürüyerek Aysel'in yanına geliyor. Aysel kameraya bakmaya devam ediyor. Eda Aysel'e bakarak yanına çömelıyor. Aysel kameraya, Eda Aysel'e bakıyor. Ekran kararıyor. Ekran kararıyor. Filmin ismi görünüyor.	Fonda sahnenin atmosferine uygun müzik eklenecek kurguda.	F= 135mm. Boy planda hareketli kamerayla zoom girilerek bel planda kalınır. Sabit kadraj NOT: Kurguda rotation yapılacak.	Siyah Perde Beyaz Örtü Siyah Elbise Beyaz Elbise Bar Taburesi Eda siyah kalem Mat pembe-kahve ruj Aysel makyajsız	
S.2 1	Eda'nın Evi ya da Atölyesi	Diz-Boy P		Duvar da tabloların olduğu, loş ışıkla aydınlanan bir salon. Eda koltukta lambanın altında kitap okuyor. Önemli yerlerin altını çiziyor. Sehpa da duran telefonu	Ortam sesi Tel sesi	F= 28mm. Diz-Boy planda oyun aktılır.	Dünya Atasözlerinde Kadın kitabı Kalem	
S.4 1	Plaza Atölye – (İç-Gün)	Amerikan P	16''	Eda binanın içerisinde atölyeye doğru geçerken Cansu ile karşılaşılıyor. Cansu Ay canım hoş geldin... Eda Hoşbulduk Cansucum, naber? Cansu İyi valla, yoğunuz çok. Koşturmaca... Eda atölyeye doğru adım atıyor. Eda Sen hep yoğunsun zaten. Cansu kahve içmeyi teklif ediyor. Cansu Hadi gel, kahve içelim. Eda Cansu'nun teklifini geri çeviriyor ve aceleci bir tavırla atölyeye geçmek istiyor. Eda Ne kahvesi ayol? Önce benim şu işi halledelim... Cansu Tasarım aceleye gelmez, gel bir kahve içelim. Eda atölyeye doğru ilerliyor. Cansu da takip ediyor.	Ortam Sesleri	F=50mm. Pan Aktüel kamerayla Eda'yı takip ederken Cansu görünür.. İkisi takip edilir. Cam arkası çekim takip.	Cansu'nun kıyafeti Siyah bluz Renkli etek Makyaj	

"SON PERFORMANS"							
S.4 2	Plaza Atölye – (İç-Gün)	Genel P	2''	Aysel dikiş makinelerinden birinin başında dikim yapıyor. Cansu Sana bahsetmiştim. Çok yetenekli, çok becerikli bir kadın.	Ortam Sesleri	F=50mm.	Aysel: Gri pantolon uzun kollu siyah bluz. Dikiş makineleri Overlok makinası Ütü Kalıp masası Sanalyeler Çizim masası Eşek Mankenler Ayna
S.4 3	Plaza Atölye – (İç-Gün)	Bel P	2''	Eda ve Cansu atölyeye giriyor. Cansu Aysel?	Ortam Sesleri	F=50mm.	
S.4 4	Plaza Atölye – (İç-Gün)	Genel P	2''	Aysel, Eda ve Cansu'nun girdiğini görünce ayağa kalkıyor. O sırada içeriden biri Cansu'ya sesleniyor. Çalışan Cansu? Cansu Benim şimdi size başbaşa bırakıyorum.	Ortam Sesleri	Kamera Aysel'i görür. F=50mm.	
S.4 5	Plaza Atölye – (İç-Gün)	Bel P	5''	Cansu gidiyor. Cansu Kaçtım ben. Görüşürüz.	Ortam Sesleri	F=50mm.	
S.4 6	Plaza Atölye – (İç-Gün)	Göğüs P	14''	Karşı karşıya gelen Eda ve Aysel tanışıyorlar. Eda Merhaba, memnun oldum. Aysel Hoşgeldiniz Eda Hanım. Eda Aysel'i süzüyor. Eda Geçelim mi?	Ortam Sesleri	F=35mm. İkisi de kadrıdadır. Kurguda slow-motion eklenecek. Eda konuşunca normal akışa döner. Tanışma akışı buradan full alınıyor.	
S.4 7	Plaza Atölye – (İç-Gün)	Omuz P	2''	Aysel görülür.	Ortam Sesleri	F=35mm. Kurguda araya girecek detaylar. Açı-karşı aç Slow motion devam	
S.4 8	Plaza Atölye – (İç-Gün)	Omuz P	3''	Eda görülür.	Ortam Sesleri	F=35mm. Kurguda araya girecek detaylar. Açı-karşı aç Slow motion devamken, Eda konuşunca normal akışa döner.	
S.4 9	Plaza Atölye – (İç-Gün)	Bel- Diz P	8''	Eda Aysel'in çekingen tavrını fark ediyor. Eda'nın yönlendirmesiyle yan taraflarında duran masanın önündeki taburelere oturuyorlar.	Ortam Sesleri	F=35mm. Hafif Pan-Tilt Kamera oturma hareketlerini takip eder. Aktüel kamera	Kumaş Kalıp İğne İplik PVC Masa Örtüsü

"SON PERFORMANS"

S.4 10	Plaza Atölye – (İç-Gün)	Göğüs P	18''	Eda Aysel'e nasıl bir elbise istediğini anlatmaya başlıyor. Eda Şimdi Ayselcim, ben senden nasıl birşey istiyorum biliyor musun? Böyle mağara dönemindeki kadınların giydiği türden bir kıyafet. Eda duraksıyor. Duraksıyarak devam ediyor. Eda Taş devri gibi düşün. Salaş... Ama tabi içinde rahat etmem önemli.	Ortam Sesleri	F= 85mm. Aktüel kamera. Kamera Eda'yı görür. Aysel amors.	
S.4 11	Plaza Atölye – (İç-Gün)	Göğüs P	3''	Aysel dinliyor. Eda Dans edicem çünkü o kıyafetle. Üzerine benim çizimlerimin bazılarını çizeriz,	Ortam Sesleri	F= 85mm. Aktüel kamera. Kamera Aysel'i görür. Eda amors.	
S.4 12	Plaza Atölye – (İç-Gün)	Göğüs P	7''	Eda ... bazılarını ne bileyim boyarız, nakış falan. Aysel'in anladığından emin olamayan Eda'nın canı sıkılıyor. İç çekiyor. Eda Tamam mı dimi Aysel?	Ortam Sesleri	F= 85mm. Aktüel kamera. Kamera Eda'yı görür. Aysel amors.	
S.4 13	Plaza Atölye – (İç-Gün)	Göğüs P	2''	Aysel onaylıyor. Aysel Evet... Evet.	Ortam Sesleri	F= 85mm. Aktüel kamera. Kamera Aysel'i görür. Eda amors.	
S.4 14	Plaza Atölye – (İç-Gün)	Bel P	19''	Eda çok ikna olmuyor. Çizerek anlatmaya devam ediyor. Eda Şöyle anlatayım ben sana. Çizeyim bir dakika. Bak şimdi... Şöyle düşün, yani omuzdan geliyor. Böyle incek... Eda Aysel'e bakıyor. Eda Anlatabiliyor muyum Aysel? Aysel onaylıyor. Eda ikna olmuyor. Eda Hıı...	Ortam Sesleri	F= 85mm. Aktüel kamera. Kamera ikisini birlikte görür.	
S.4 15	Plaza Atölye – (İç-Gün)	Göğüs P	7''	Eda iç çekiyor. Eda Böyle bir şey işte.	Ortam Sesleri	F= 85mm. Aktüel kamera. Kamera Eda'yı görür. Aysel amors.	
S.5 1	Eda'nın Evi (İç-Akşam)	Omuz P	17''	Eda evinin salonunda karanlığın içinde oturmuş, ifadesiz ve mutsuz biçimde camdan dışarıya bakıyor. Bir ara camdaki yansımasını fark ediyor ve iç çekiyor. Ardından tekrar uzaklara d alıyor. O sırada zil çalıyor. Eda yavaş bir hareketle kalkıyor.	Ortam Sesleri	F=50mm. Kamera pencerenin yanında oturan Eda'nın camdan yansımasını görür. Loş ışık.	

"SON PERFORMANS"

S.5 2	Eda'nın Evi (İç- Akşam)	Bel Geniş P	19''	Eda kapıyı açıyor. Eda Aaaa Gökçe Biz geldiik. Eda Erkencisiniz. Gökçe ve Deniz kapıdan içeri giriyorlar Deniz Yani, bir saatçik kadar. Eda Evet. Evin çok karanlık olduğuna dair söylenerek salona giriyorlar. Işığı açıyorlar. Deniz Ay bu ne karanlık ya. Dakikasına içim karardı ha. Eda Uyukluyordum ya. Çantalarını koltuğun yanına koyup koltuğa oturuyorlar. Gökçe Kırmızı aldık bu arada. Hazırlarız birazdan. Eda Tamaaam.	Ortam Sesleri	F=85mm. Pan Deniz ve Gökçe'nin içeri girişiyle kaydırma takip hareketi başlar. Kamera belden genel plana oturdıklarını görür. NOT: Gökçe ve Deniz'in kapı açıldığında yüzü görülebilir. Eda'nın arkasından takip sırasında.	Gökçe ve Deniz'in Çantaları, Ellerinde torbalar İçinde şarap şişesi cips Gökçe ve Deniz: Uzun bol elbise ya da Casual ama rahat oturabilecekleri kıyafetler
S.5 3	Eda'nın Evi (İç- Akşam)	Amerikan P	12''	Sehpanın üzerinde cips ve çerez tabakları, sigara ve küllük ve şarap kadehleri duruyor. Eda, Gökçe ve Deniz erkekler hakkında konuşuyorlar. Gökçe ikili koltukta oturuyor. Deniz ikili koltuğun dibinde yerde oturuyor. Eda tekli koltukta oturuyor. Deniz Ay yolda gördüğümüz çocuk nasıldı? Eda Klim? Eda şarabını içiyor. Deniz Bilmiyorum. Sarışın bir şey. Eda Uzun boylu mu? Deniz Uzun boylu Eda Hemen yolda bulursun. O sırada Erdal arıyor. Eda Ayyy!	Ortam Sesleri	F=85mm. Kamera Eda'yı görür. Gökçe oyunuyla kadrja girip çıkar.	Kitaplık Masa Tablolar Şarap kadehleri Şarap şişesi Telefon Cips tabakları Kül tablası Sigara Çakmak

"SON PERFORMANS"							
S.5 4	Eda'nın Evi (İç- Akşam)	Boy P	10''	Deniz Erdal dimi? Eda açmıyor. Muhabbete devam ediyorlar. Deniz Kızım az çekirtmedin şu adama sen de. Gökçe sigarasını içiyor. Gökçe Kızım sanki bilmiyor musun bizimkini. Deniz Tamam da, bu kadarı da biraz olmuyor ha.	Ortam Sesleri	F=85mm. Kamera Gökçe ve Deniz'i ve salonu görür.	
S.5 5	Eda'nın Evi (İç- Akşam)	Amerikan P	5''	Eda işveli şekilde cevap veriyor. Eda Ay niye olmasın canım, takılıyorz işte. Deniz Sen de az değilsin ha.	Ortam Sesleri	F=85mm. Kamera Eda'yı görür. Deniz'in konuşması yarıdan diğer plana geçecek.	
S.5 6	Eda'nın Evi (İç- Akşam)	Boy P	2''	Deniz ayağa kalkıyor, koltuğa oturuyor. Deniz Hem ayrılmı dökülmesin,	Ortam Sesleri	F=85mm. Tilt Kamera Gökçe ve Deniz'i ve salonu görür.	
S.5 7	Eda'nın Evi (İç- Akşam)	Göğüs P	5''	Deniz hem de... Eda Biraz da biz işimizi böyle görelim.	Ortam Sesleri	F=85mm. Kamera Deniz'in yerden kalkışını ve koltuğa oturuşunu takip eder.	
S.5 8	Eda'nın Evi (İç- Akşam)	Genel P	8''	Erdal bir kez daha arıyor. Eda Bak yine arıyor. Eda yine açmıyor. Deniz sigarasını yakıyor. Deniz Ay Edaa, açmazsan açma. Ardından Gökçe'nin sıkılmasıyla konu Eda'nın sergi hazırlığına geliyor. Gökçe Ay bir şey sölicem. Bu erkek muhabbetinden acayip sıkıldım.	Ortam Sesleri	F=85mm. Üçünün de kadrada olduğu bir plan.	
S.5 9	Eda'nın Evi (İç- Akşam)	Göğüs P	6''	Gökçe Senin terzi nasıl bu arada? Elbiseye başladınız mı? Bu serge hazırlıkları falan nasıl gidiyor? Kızım biraz anlatsana.	Ortam Sesleri	F=85mm. Kamera Gökçe'yi görür.	
S.5 10	Eda'nın Evi (İç- Akşam)	Bel-Göğüs P	8''	Eda kızlara Aysel'den bahsetmeye başlıyor. Eda Kadın çok yetenekli Aysel. Böyle süklüm püklüm bir tip. Tam bir ezik. Yani sistem tarafından ezilmiş kadın modeli var ya, tam o. Eda tekli koltuktan kalkıp kızların arasına oturuyor. Eda Bir de kocası tarafından şiddet falan görüyorsa,	Ortam Sesleri	F=85mm. Tilt-Pan takip Kamera Eda'nın tekli koltuktan kalkıp üçlü koltuğa kızların arasına oturmasını takip eder. Bel plandan oturunca göğüs plana geçiş.	

"SON PERFORMANS"

S.5 11	Eda'nın Evi (İç- Akşam)	Genel P	21''	Eda ... kesin fitratı zannediyordur. Deniz Bak sakın, sakın. Seni biliyoruz. Sakın kadının hayatına falan karışayım deme. Eda Yok be ne karışcam. Banane ben işime bakarım. Aysel hakkında konuştuktan sonar Eda kadehini havaya kaldırıyor. Eda Hadi kızlar hoşgeldiniz tekrar. Kadeh tokuşturuyorlar. Eda Çin. çin... Kadehlerinden birer yudum alıyorlar. Eda kadehini sehpa bırakıyor. Eda Ah, iyi ki geldiniz. Eda sigarasından bir nefes çekiyor.	Ortam Sesleri	F=85mm. Üçünün de kadrada olduğu bir plan.	
S.5 12	Eda'nın Evi (İç- Akşam)	Bel- Amerikan P	3''	Eda tavana doğru bakıyor, dumanı havaya üflüyor.	Ortam Sesleri	F=85mm. Plonje NOT: Sigara dumanıyla diğer sahneye geçiyoruz. Sigara dumanından kettile dumanına geçiş	
S.6 1	Eda'nın Evi (İç-Gün)	Detay	3'' 4''	Kettle dumanı, Kahve dökme detayı	Ortam Sesleri	F=50mm. Üst aç Cut'la kullanılacak.	Kettle Kahve Fincanı Kahve French Press
S.6 2	Eda'nın Evi (İç-Gün)	Bel P	12''	Eda Kahvesiyle çalışma masasına oturuyor. Bilgisayarını açıyor.	Ortam Sesleri	F=85mm. Netlik değişecek detaylar arasında.	Eda: Beyaz gömlek Elbise Taç Bilgisayar Elma biblosu Sigara paketi Tablet
S.6 3	Eda'nın Evi (İç-Gün)	Detay	8''	Telefonunu eline alıyor. Erdal'a sesli mesaj atıyor. "Dün açamadım. Ama bugün ara beni. Açıcım söz ☺"	Ortam Sesleri	F=85mm. Yüz zoom Dudak detayı.	
S.6 4	Eda'nın Evi (İç-Gün)	Detay	4''	Telefonunu masaya bırakıyor. Bilgisayarda Las Tesis İzmir videosunu açıp izliyor.	Ortam Sesleri	F=85mm. Bilgisayar ekran detayı	
S.6 5	Eda'nın Evi (İç-Gün)	Detay	16''	Eda çizimini açıyor. Sloganla ritim tutmaya başlıyor.	Ortam Sesleri Video sesi Fonda devam eder.	F=85mm. Eda'nın eli detay. Eda'nın dudak detay. Cut'la kullan.	

İREM ÇOBAN- 2021

"SON PERFORMANS"

S.6 6	Eda'nın Evi (İç-Gün)	Bel P	6''	Videonun sesi arkada dönüyor. Eda da bir süre sonra ritme uyuyor. Hafif yana dönerek (kameraya doğru) ritim tutarak sözleri söylemeye başlıyor. Kapı çalıyor. Eda videoyu durduruyor. Sandalyeden kalkıyor.	Ortam Sesleri Video sesi Fonda devam eder.	F=35mm. Kamera Eda'yı karşısından görür.	Telefon Bilgisayar Tablet 3 maymun göz olanı Taslak çıktılar Notlar Sigara Sigara tablası Kitaplar Masa Lambası Çiçek
S.6 7	Eda'nın Evi (İç-Gün)	Göğüs P	8''	Eda kapıyı açıyor. Cansu kapıdan konuşuyor. Cansu Neredesin, kaç dakikadır kapıyı çalıyorum. Eda Aa, duymadım ya ben işe dalmışım. Cansu E kumaş almaya gideceğiz. Daha hazırlanmamışsın.	Ortam Sesleri	F=35mm. Kapının açılmasıyla Cansu'nun yüzü görünür daha önceki kapı açma planındaki açıyla aynı.	Cansu: Kot + Bluz
S.6 8	Eda'nın Evi (İç-Gün)	Göğüs P	8''	Eda Cansu'nun gönlünü almaya çalışıyor. Hemen hazırlanmak için Cansu'ya aşağıda beklemesini söyleyerek kapıyı kapatıyor. Eda Tamam tamam şey yapalım. İn... Sen gi... Yok. Aşağıda bekle sen. Ben hemen hazırlanıp geliyorum.	Ortam Sesleri	F=35mm. Kamera Eda'yı görür.	
S.6 9	Eda'nın Evi (İç-Gün)	Göğüs P	4''	Cansu Tamam, tamam. İniyorum ben aşağıya. Cansu söylene söylene merdivenlerden iniyor. Cansu Of hep böyle yapıyor ya... Eda kapıyı kapatıp içeri geçiyor.	Ortam Sesleri	F=35mm. Kamera Cansu'yu görür.	
S.7 1	Moda Atölyesi (İç-Gün)	Göğüs P	2''	Eda atölyeye giriyor. Eda Aysel naber?	Ortam Sesleri	F=24mm. Pan Eda takip (Aktüel)	Eda: Sarı tulum
S.7 2	Moda Atölyesi (İç-Gün)	Omuz P	2''	Aysel atölyedeki dolabı yerleştirirken Eda'yı duyuyor. Eda Kumaşı getirdim gelsene bakalım beraber.	Ortam Sesleri	F=24mm. Kamera dolap içinden Aysel'i görür.	Aysel: Koyu renk kıyafet

"SON PERFORMANS"							
S.7 3	Moda Atölyesi (İç-Gün)	Bel P	10''	Eda atölyenin girişindeki masaya eşyalarını bırakıyor. Aysel masaya doğru yürüyor. Aysel Hoşgeldiniz Eda Hanım. Hemen geliyorum. Aysel naif bir tavırla gülümsüyor. Eda Bak bir konuda anlaşalım. Şu hanımı kaldıralım artık. Ben senin patronun değilim ayol. Birlikte iş yapıyoruz. Eda masadaki kumaşı gösteriyor. Eda Kumaş bu.	Ortam Sesleri	F=24mm. Duvara dayalı masaya doğru iki tabure alanına da alıyor. Kamera Eda ile birlikte aktüel. Hafif Pan-Tilt	Amerikan Bezi Parça Torbası Kalıplar Dergiler Dikiş makinaları Overlok makinası Ütü Kalıp masası Sandalyeler Çizim masası Eşek Mankenler Ayna Kumaş Kalıp İğne İplik PVC Masa Örtüsü
S.7 4	Moda Atölyesi (İç-Gün)	Göğüs P	5''	Eda oturuyor. Eda Bir sürü türü vardı. Sen kalın dedin diye, ben de bu kalın olanından aldım.	Ortam Sesleri	F=24mm. Aktüel Hafif Pan-Tilt	
S.7 5	Moda Atölyesi (İç-Gün)	Göğüs P	7''	Aysel kumaşa dokunarak inceliyor. Bilgisini konuşturmanın verdiği kendinden emin tavrı Eda'nın hoşuna gidiyor. Aysel Hımm evet bu iyi olmuş. Bu konuştuğumuz kesimleri bu kumaşta çalışmak daha rahat olacak. Hem potluk da yapmaz.	Ortam Sesleri	F=24mm. Açı-karşı Açı Hafif Pan-Tilt	Amerikan Bezi Parça
S.7 6	Moda Atölyesi (İç-Gün)	Göğüs P	8''	Eda Dimi? Potluk yapmaması benim için en önemli şey zaten. Ya bir elbise vardı hatırlar mısın? Yani biliyor musun? Marilyn Monroe'nun giydiği, böyle kısa...	Ortam Sesleri	F=24mm. Aktüel Açı-karşı Açı	Amerikan Bezi Parça
S.7 7	Moda Atölyesi (İç-Gün)	Göğüs P	17''	Aysel Eda'nın sözünü kesiyor. Aysel Patates çuvalından yapılma... Aysel oturuyor. Kendini kaptırarak anlatıyor. Aysel Mini bir elbise. Verem kesim. Etek uçlarına püskül koymuşlar uçları hareketlensin diye. O kadar güzel bir kadın ki çuval bile giyse yakışır.	Ortam Sesleri	F=24mm. Tilt Aktüel Açı-karşı Açı Aysel takip.	Amerikan Bezi Parça
S.7 8	Moda Atölyesi (İç-Gün)	Bel P	8''	Aysel bir an kendine geliyor. Marilyn Monroe'dan bahsederken Aysel'in Eda'nın lafını kesip hayranlıkla konuşmaya başlaması Eda'yı şaşırtıyor. Aysel Eda'nın suskunluğundan rahatsız oluyor ve iç çekiyor. Aysel Ay çok afedersiniz. Ben yine böyle çok konuştum. Eda da Aysel de gülümsüyorlar. Aysel Sevdiğim konular olunca dayanamayıp konuşuyorum.	Ortam Sesleri	F=24mm. İkili açı.	Amerikan Bezi Parça Masa ve üzeridekiler

"SON PERFORMANS"							
S.7 9	Moda Atölyesi (İç-Gün)	Göğüs P	10''	Aysel Buradaki dergilere bakıyorum ben arada. Hoşuma gidiyor. Aysel Eda'ya bakıyor. Aysel Her ne kadar kendim giymesem de.	Ortam Sesleri	F=24mm. Aktüel Açı-karşı Açı Aysel	Amerikan Bezi Parça
S.7 10	Moda Atölyesi (İç-Gün)	Göğüs P	8''	Eda Aysel'in son sözüyle kendine geliyor. Konuyu değiştirmek amacıyla çantasından simgelerin basılı olduğu kâğıtları çıkarıyor. Eda İnh... Ayselcim, simgeler bunlar. Gel karar verelim hangilerini seçeceğimizize.	Ortam Sesleri	F=24mm. Aktüel Açı-karşı Açı Eda	Amerikan Bezi Parça
S.7 11	Moda Atölyesi (İç-Gün)	Göğüs P	7''	Aysel çıktılara bakıyor. Kendince çıktılar için uygun olan yerleri söylüyor. Aysel İnce motifleri çalışmak zor olur. Çok zaman alır. Hem hareket halinde bunlar görülmez bile. Eda Huu... Aysel Bence bunları. Arka ortaya yapalım.	Ortam Sesleri	F=24mm. Aktüel Açı-karşı Açı Aysel	Simge Çıktıları Amerikan Bezi Parça
S.7 12	Moda Atölyesi (İç-Gün)	Göğüs P	2''	Eda Eveet...	Ortam Sesleri	F=24mm. Aktüel Açı-karşı Açı Eda	Simge Çıktıları Amerikan Bezi Parça

İREM ÇOBAN- 2021

S.7 13	Moda Atölyesi (İç-Gün)	Bel P	7''	Aysel Aa. Önce bir kalıbınızı alayım da ben sizin. Eda Aysel'in bilgisinden ve kendinden emin tavrından etkileniyor. Aysel mezurayı alıyor, boynuna asıyor. En üstteki çıktıya dokunarak Aysel'i övüyor. Eda İşin ehli sensin. Aklına başka bir fikir gelirse söyle ama. Eda masadaki çıktıya dokunuyor. Eda Bence sen benim ne istediğim anladın.	Ortam Sesleri	F=24mm. Aktüel Hafif Pan-Tilt Kadraj ikisini de görüyor.	Simge Çıktıları Amerikan Bezi Parça
S.7 14	Moda Atölyesi (İç-Gün)	Detay	3''	Çizim çıktıları...	Ortam Sesleri	Çizim kağıdı detay	Simge Çıktıları
S.8 1	Deniz (Dış-Gün)	Detay	16''	Aysel'in denizin yüzeyinde yattığı görüntü...	Ses tasarımı	F=24.. GoPro Aysel Gökyüzü	

"SON PERFORMANS"

S.9 1	Moda Atölyesi (İç-Gün)	Amerikan P	27''	Eda ve Aysel atölyedeki aynanın önünde elbisenin provasını yapıyorlar. Eda ayakta duruyor üzerinde elbisenin teyellenmiş hali duruyor. Aysel çömelmiş, Eda'nın bedenine göre yerleşimleri yapıyor. Eda Aysel, biz buna gizli fermuar yapalım. Eda'nın telefonu çalıyor. Eda masaya doğru dönüyor. Çağrısı reddediyor. Geri dönüyor. Aysel'le konuşmaya devam ediyor. Eda Dans edicem ya, görünmesin çirkin olur. Telefon yine çalıyor. Eda yavaş yavaş sinirlenmeye başlayarak yine dönüp çağrısı reddediyor. Tekrar önüne dönüyor. O sırada Aysel yanlışlıkla Eda'ya iğne batırıyor. Eda Ay iğne battı. Aysel, ne yapacağını bilemiyor. Eda Aysel'i sakinleştiriyor. Eda Tamam tamam. Sen acele etme, işine bak. Telefon bir kez daha çalıyor. Eda sinirle masaya dönüyor.	Ortam Sesleri	F=50mm. Hafif Pan-Tilt Kamera aktüel. Kamera oyunu aynadan alır. NOT: Alternatif olarak iki plan daha çekilebilir. Aktüel kamerayla alt açıdan Eda'nın tüm oyunu ve Aktüel kamerayla üst açıdan Aysel'in tüm oyunu aktılabilir. Prova elbisesi bele kadar teğellenmiş sahne açılır.	Dikiş makinaları Overlok makinası Ütü Kalıp masası Sanalyeler Çizim masası Eşek Mankenler Hep aynı Kıyafet??? Ayna Kumaş Kalıp İğne İplik PVC Masa Örtüsü Simge Çıktıları Prova Elbisesi Telefon Eda'nın çantası masada Eda: Prova elbisesi Aysel: Hırkalı uzun kollu kıyafet
S. 9 2	Moda Atölyesi (İç-Gün)	Bel P	7''	Aysel işini yapmaya devam ederken, bir yandan da Eda'yı izliyor. Bu sırada bluzunun sıyrıldığını fark ediyor ve hızlı bir hareketle Eda bileğindeki morlukları görmeden kapatıyor.	Ortam Sesleri	F=50mm. Hafif Pan-Tilt Aysel Aktüel Üst aç	
S. 9 3	Moda Atölyesi (İç-Gün)	Omuz P	4''	Eda telefonu alıp önüne dönüyor. Söylenerek mesaj yazıyor. Eda Cevap veremiyorsam uygun değilim işte.	Ortam Sesleri	F=50mm. Hafif Pan-Tilt Eda Aktüel	
S. 9 4	Moda Atölyesi (İç-Gün)	Amerikan P	8''	Eda mesaj yazmayı bitirdikten sonra, telefonu masaya hafifçe fırlatarak koyuyor ve önüne dönüyor. Aynadan kendine bakıyor. Ardından Aysel'e doğru bakıyor. Gülümsüyor ve yine aynada kendine bakıyor. Elbiseyi teğellemeye devam ediyorlar.	Ortam Sesleri	F=50mm. Hafif Pan-Tilt Kamera aktüel. Kamera oyunu aynadan alır.	
S.10 1	Eda'nın Evi (İç-Gün)	Bel Plan	5''	Eda ve Ahmet bilgisayarın önünde kurgu programında görüntüleri kurguluyorlar. Eda Akışı güzel oldu. Ahmet Aynen. Benim favorim bu. En çok bu beğenilecek bak. Eda Ahmet'e bakıyor. Eda Ay sen olmasan işin içinden çıkamazdım Ahmet.	Ortam Sesi	F=35mm. İkisini de kadrage dahil eden bir aç ayarı.	Telefon Bigisayar Tablet 3 maymun göz tablosu Taslak çıktılar Notlar Sigara tablası Sehpa Bira 2 tane Sigara Kalemlik Çiçek

"SON PERFORMANS"

S. 10 2	Eda'nın Evi (İç-Gün)	Detay	3''	Ahmet mouse pedi kullanarak videonun kurgusunu yapıyor. Ahmet Sen de olmasan, hain olmayacaktım.	Ortam Sesi Video Sesi	F=50mm. Bilgisayar ekran görüntüsü...	
S. 10 3	Eda'nın Evi (İç-Gün)	Bel Plan	7''	Ahmet Eda'ya dönüyor. Ahmet Mümkünse ortam içinde çok yardımlarımdan söz etmezsen çok sevinirim. Duyan ağzıma çıkar valla. Eda durumdan memnun oturuyor. Birbirlerine takılıyorlar. Eda Ahmet'e vuruyor. Eda Deli	Ortam Sesi Video Sesi	F=35mm. İkisini de kadrage dahil eden bir açı ayarı.	
S. 10 4	Eda'nın Evi (İç-Gün)	Detay	3''	Ahmet kurguyu tamamlıyor.	Ortam Sesi Video Sesi	F=50mm. Bilgisayar ekran görüntüsü...	

S. 10 5	Eda'nın Evi (İç-Gün)	Bel Plan	4''	Ahmet Eda'ya dönüyor. Ahmet Tamamdır. Eda Süpersin. Ahmet de Eda da görev bitirmenin verdiği sevinçle masadaki biraları tokuşturup içiyorlar.	Ortam Sesi	F=35mm. İkisini de kadrage dahil eden bir açı ayarı.	
S. 11 1	Deniz (Dış-Gün)	Boy P	10''	Aysel'in denizin içinden yüzeye doğru çıktığı görüntü...	Ses tasarımı	F=24mm. Go Pro Aysel'in yüzeye çıkışının siyah katmanından atölyenin başlangıç kesitine geçiş.	

"SON PERFORMANS"

S.12 1	Moda Atölyesi (İç-Gün)	Boy- Genel P	10''	Aysel atölyenin en köşesinde saklanıyormuş gibi başı önünde makinada dikiş dikiyor. Eda enerjik bir şekilde elinde iki kahve karton bardağıyla dikiş atölyesine giriyor. Eda Ayseeel, bak. Çalışana selam veriyor. Eda Merhaba. Çalışan Merhaba Eda Bak, ne getirdim. Köşede çalışan Aysel'i görüyor. Eda Aysel?	Ortam sesi	F=24mm. Kamera, dikiş makinası ve Aysel'in arasından kapıyı görür. Eda kapıdan içeri kadrāja girer.	Dikiş makinaları Overlok makinası Ütü Kalıp masası Sanalyeler Çizim masası Eşek Mankenler Ayna Kumaş Kalıp İğne İplik PVC Masa Örtüsü Elbiseyi dikiyor. 2 kahve karton bardağı Eda: çantası bardaklar elinde Aysel: Morluklar
S.12 2	Moda Atölyesi (İç-Gün)	Amerikan P	4''	Aysel'in halini görünce panik şekilde eşyalarını ve kahveleri masaya gelişigüzel bir şekilde bırakıyor. Eda Noldu sana? Koşar adım Aysel'in yanına gidiyor.	Ortam sesi	F=24mm. Eda'nın arkasından kadrāj/oyun akar. Aysel yandan görülür.	
S.12 3	Moda Atölyesi (İç-Gün)	Omuz P	5''	Eda Kocan yaptı dimi? Polisi arıyorum. Polisi aramak için masadan telefonunu almaya yelteniyor.	Ortam sesi	F=24mm. Kamera Eda'yı görür.	
S.12 4	Moda Atölyesi (İç-Gün)	Göğüs P	3''	Ama Aysel engel oluyor. Aysel Hayır! Arama.	Ortam sesi	F=24mm. Aysel Aktüel Kamera	
S.12 5	Moda Atölyesi (İç-Gün)	Göğüs- Omuz P	10''	Eda Aysel'e bakıyor. Eda Niye susuyorsun? Eda Aysel'in yanına çömeliyor ve nasihat vermeye başlıyor. Eda Niye kabulleniyorsun Aysel? Mecbur değilsin.	Ortam sesi	F=24mm. Tilt-Hafif Pan Kamera aktüel. Eda'yı otururken takip ediyor.	
S.12 6	Moda Atölyesi (İç-Gün)	Göğüs P	7''	Aysel ise tepki gösteriyor. Aysel Söylemesi ne kolay dimi? İstemem de olsun bitisin. Karşımayın hayatıma! Aysel kalkıyor.	Ortam sesi	F=24mm. Aysel kalkıyor kadrājdan çıkıyor. Eda bir süre durup kalkıyor arkasından. Aktüel.	

"SON PERFORMANS"

S.12 7	Moda Atölyesi (İç-Gün)	Amerikan P	8''	Aysel gidiyor. Eda Aysel'e sesleniyor. Eda Aysel! Aysel atölyenin ortasında duruyor. Eda Aysel'in yanına geliyor. O sırada aynadaki yansımalarını fark ediyor.	Ortam sesi	F=35mm. Hafif Pan-Tilt Aktüel kamera Eda Aysel'in hareketini takip ederek daha önce çekilen ayna planının açısıyla aynı olan açığa yerleşir.	
S.12 8	Moda Atölyesi (İç-Gün)	Bel P	38''	Aysel'i de aynada kendisine bakmaya zorluyor. Eda da bakıyor. Eda Aysel bir aynaya baksana. Bak bi kendine. Bana söylediklerini aynada gördüğüne de söyleyebilecek misin bakiim? Eda Aysel'e bakıyor. Eda Aysel sen kadımsın. Çok değerlisin. Eda Aysel'i zorla oradan ayırmaya ikna ediyor. Eda Kalk gidiyoruz. Aysel istemiyor. Eda ısrar ediyor. Eda Hadi gidiyoruz. Aysel gitmek istemiyor. Eda Aysel'i dayandığı masadan ayağa kalkmaya zorluyor. Eda Hadi Aysel. Birlikte atölyeden çıkıyorlar.	Ortam sesi	F=24mm. Sahne aynadan akar. Kamera aktüel	
S.13 1	Şile Yolu Araba (İç-Gün)	Göğüs P	7''	Eda arabayı kullanıyor. Yanında Aysel oturuyor. Orman yolunda gidiyorlar. Aysel dalgın bir şekilde yolu izliyor. Eda yola bakıyor. Aysel'e en sevdiği şarkının ne olduğunu soruyor. Eda Aysel en sevdiğin şarkıyı söylesene. Aysel cevap vermiyor. Eda bir kere daha soruyor. Eda Aysel en sevdiğin şarkı ne?	Ortam sesi	F=85mm. Dışarıdan arabada ikisini de görürüz. Kamera arabanın kaputunda.	Sahne 12 ile Aynı kıyafetler Aynı makyaj-saç Çanta Araba Aysel'in morluğu aynı
S.13 2	Şile Yolu Araba (İç-Gün)	Baş P	6''	Aysel cevap vermiyor. Eda ısrar ediyor. Eda Aysel söylesene en sevdiğin şarkı ne?	Ortam sesi	F=85mm. Kamerada Eda görülür.	
S.13 3	Şile Yolu Araba (İç-Gün)	Baş P	4''	Aysel zorla cevap veriyor. Aysel Felaket	Ortam sesi	F=85mm. Kamerada Aysel görülür.	

"SON PERFORMANS"

S.13 4	Şile Yolu Araba (İç-Gün)	Göğüs P	20''	Eda memnuniyetle cevap veriyor. Eda Hay hay. Eda Felaket şarkısını açıyor ve ritim tutmaya başlıyor. Aysel camdan dışarıya bakıyor. Susuyor. Şarkı Güneşi gülüşüne nasıl sığdırdın? Döndürür kalbimi çöle Gözünden akan yağmurlar Döndürür çölleri sele Saçında...	Ortam sesi Şarkı	F=85mm. Dışarıdan arabada ikisini de görürüz. Kamera arabanın kaputunda.	
S.13 5	Şile Yolu Araba (İç-Gün)	Baş P	5''	Şarkı ... kopan fırtınalar Eserken ruhumda hâlâ ...	Ortam sesi Şarkı	F=85mm. Kamerada Eda görülür.	
S.13 6	Şile Yolu Araba (İç-Gün)	Baş P	5''	...Dediler: "Bu kız neymiş?" Dedim: "Felaket, felaket!"	Ortam sesi Şarkı	F=85mm. Kamerada Aysel görülür.	
S.13 7	Şile Yolu Araba (İç-Gün)	Göğüs P	9''	Eda Aysel'e laf atıyor. Eda Aysel kimmiş felaket? Ancak Aysel cevap vermiyor. Eda bir iki kere soruyor. Eda Aysel kimmiş felaket?	Ortam sesi Şarkı fonda...	F=85mm. Dışarıdan arabada ikisini de görürüz. Kamera arabanın kaputunda.	
S.13 8	Şile Yolu Araba (İç-Gün)	Baş P	7''	Aysel yine cevap vermiyor. Eda tekrar şansını deniyor. Eda Aysel? Bak bi daha sorucam benim diyeceksin tamam mı? Kimmiş felaket?	Ortam sesi	F=85mm. Kamerada Eda görülür.	
S.13 9	Şile Yolu Araba (İç-Gün)	Göğüs P	8''	Aysel tepkiyle cevap veriyor. Aysel Ben. Aysel Eda'ya bakıyor ve tekrar yola dönüyor. Aysel Ben Aysel sinirle camı açıyor ve camdan dışarıya bağırıyor.	Ortam sesi	F=85mm. Arka koltuktan ikili çekilir. Kamera Eda'nın tepkisini dikiz aynasından görür.	
S.13 10	Şile Yolu Araba (İç-Gün)	Bel P	5''	Aysel Beeee...	Ortam sesi	F=85mm. Aysel camı açıyor. Kamera arabanın sol dış tarafından Aysel'i görür.	
S.13 11	Şile Yolu Araba (İç-Gün)	Baş P	3''	Eda şaşırıyor. Aysel ...eeennnn.....!!!	Ortam sesi	F=85mm. Kamera Eda'yı görür.	

"SON PERFORMANS"

S.13 12	Şile Yolu Araba (İç-Gün)	Bel P	9''	Aysel derin bir nefes alıyor. Yerine geri oturuyor. Camı kapatıyor. Eda biraz bozulmuş ve şaşırmış ama tepkisiz bir şekilde arabayı kullanıyor.	Ortam sesi	F=85mm. Dışarıdan arabada ikisini de görürüz. Kamera arabanın kaputunda.	
S.14 1	Şile Sahili (İç-Gün)	Detay	4''	Eda kumda bulduğu çubukla bacaklarının arasındaki kuma Venüs heykelciği formu çiziyor.	Ortam sesi	F=24mm. Tilt Çizim detay Kamera çizim hareketini takip eder. Kamera aktüel.	Sahne 12 ile Aynı kıyafetler Aynı makyaj-saç Çanta Araba Aysel'in morluğu ayn
S.14 2	Şile Sahili (İç-Gün)	Göğüs- Omuz P	21''	Aysel Eda'nın yanına oturuyor. çizdiği figüre bakıyor, etrafına hüzünlü ve dalgın bakıyor. Eda da denize doğru bakıyor.	Ortam sesi	F=24mm. Tilt-Hafif Pan Kamera Aysel'in oturma hareketinden takip ikisini görür. Aktüel kamera.	
S.14 3	Şile Sahili (İç-Gün)	Göğüs- Bel P	18''	Aysel denize doğru bakarken bir anda otururken kalkıyor denize doğru yürüyor. Kıyafetleriyle denize giriyor.	Ortam sesi	F=24mm. Tilt-Pan takipte Aysel'in kalkışıyla aktüel kamera Eda'nın tepkisini görerek Aysel'i takip ediyor. Aysel denize giriyor.	
S.14 4	Şile Sahili (İç-Gün)	Göğüs P	20''	Aysel boyunu geçene kadar ilerliyor. Kendini suya bırakıyor. Suya dalyor.	Ortam sesi	F=24mm. Go Pro Çek. Su altı Çekimler post'ta cut edit yapılacak.	
S.14 5	Şile Sahili (İç-Gün)	Boy P	8''	Ardından kumun ve denizin birleştiği yere gidiyor ve bedeninin yarısı kumda yarısı denizde olacak şekilde uzanıyor. Gözleri açık gökyüzüne bakıyor. Gözlerini kapatıyor. Sular geldikçe kollarını "O" çizermiş gibi aşağıya yukarıya hareket ettiriyor.	Ortam sesi	F=35mm. Kamera Aysel'in oyununu çeker. Plonje	
S.14 6	Şile Sahili (İç-Gün)	Omuz P	4''	Eda şaşkınlıkla Aysel'i izliyor.	Ortam sesi	F=35mm. Kamera Eda'yı görür.	
S.14 7	Şile Sahili (İç-Gün)	Detay	5''	Aysel üstü başı ıslak şekilde Eda'nın karşısına dikiliyor.	Ortam sesi	F=35mm. Aysel'in ayak detayı. Çizim ıslanıyor.	
S.14 8	Şile Sahili (İç-Gün)	Omuz P	5''	Eda Aysel'e bakıyor.	Ortam sesi	F=35mm. Kamera Eda'yı görür. Üst açı	
S.14 9	Şile Sahili (İç-Gün)	Omuz P.	6''	Aysel Eda'ya bakıyor.	Ortam sesi	F=35mm. Kamera Aysel'i görür. Alt açı	

İREM ÇOBAN- 2021

"SON PERFORMANS"							
S. 14 10	Şile Sahili (İç-Gün)	Genel P	3''	Sahil görüntüsü...	Ortam sesi	F=35mm.	
S. 15 1	Sergi Mekanı (İç-Gün)	Diz P	12''	Eda, Yaren ve Sezgin'le sergi mekânını kontrol ediyor. Görevliler işleri uygun yerlere bırakıyor. Yaren Çok heyecanlıyım Edacım. Bu sergi çok konuşulacak.	Ortam sesi	F=50mm. Aktüelle oyuncular takip edilir. Eda diğerlerinden şövale gövdesiyle ayrılır.	Sergi çıktıları Bir kısmı. Şovaleler Eda: Elbise Çanta Telefon Sezgin: Gömlek Pantolon Yaren: Gömlek Pantolon
S. 15 2	Sergi Mekanı (İç-Gün)	Bel P	6''	Eda halinden memnundur. Eda Çok teşekkürler Yarencim. Gerçekten çok çalıştım ve hepsini çok içselleştirdim. Araya Sezgin giriyor. Sezgin Sen hiç merak etme Edacım. Bu işlerin hepsini parlatacağımdan emin olabilirsin. Açılış performansının yeri için bir kaç fikrim var. Onu konuşmak isterim.	Ortam sesi	F=50mm. Eda ve Sezgin yan açıdan alınır. Arka takip Aktüel	
S. 15 3	Sergi Mekanı (İç-Gün)	Göğüs P	4''	Eda Oluurr. Sezgin Bir de elbise için koşturuyordun. Hazır mı? Eda mutlu bir ifadeye bürünüyor. Eda Tam istediğim gibi olacak. O sırada Eda'nın telefonu çalıyor. Eda çantasından telefonu çıkarıyor.	Ortam sesi	F=50mm. Kamera Eda'yı görür. Diğerleri amors.	
S. 15 4	Sergi Mekanı (İç-Gün)	Diz P	19''	Eda Pardon. Sezgin ve Yaren, Eda'nın yanından ayrılırlar. Eda telefonu bütün keyfiyle açıyor. Erdal'la işveli bir şekilde konuşuyor. Eda Efendim? Hmm... Ben de özledim. Olur. Akşam görüşürüz o zaman. Eda telefonu kapatıyor.	Ortam sesi	F=50mm. Pan Aktüel Kamera Sezgin ve Yaren'in ayrılışıyla Eda'yı takip eder.	
S. 17 1	Orman (Dış-Gün)	Detay	12''	Eda'nın kanayan çıplak ayaklarıyla ormanda ileri geri yürüdüğü görüntü...	Ses tasarımı	F=21mm. Eda'nın kanlı ayakları detay takip	Eda: Beyaz Elbise Çıplak ayak
S. 16 1	Eda'nın Evi (İç-Gece)	Göğüs- Boy P	26''	Eda evin kapısından içeri giriyor. Salona giderken hisımla ayakkabısını bir yana, çantasını bir yana fırlatıyor. Kendini koltuğa atıyor. Gözü sehpanın üzerindeki kadın sembollerinin olduğu taslaklara takılıyor. Taslak kâğıtları alıp hınçla kenara atıyor, bazıları yere düşüyor. Bazıları sehpa da kalıyor. Çaresiz ve durduğu güçlü halinin tam tersi bir durumda yanından duran yastığı alıyor ve göğsüne bastırıyor. Boşluğa bakıyor.	Ortam sesi	F=50mm. Eda'nın eve gelişinden oturmasına kadar aktüel kamera takip. Tek plan	Koltuk Çiçek Yastıklar Notlar Sigara tablası Sehpa da simge çıktıları Eda: Askılı- Şort

İREM ÇOBAN- 2021

"SON PERFORMANS"

S.18 1	Eda'nın Evi (İç- Akşamüst ü)	Göğüs P	12''	Evin kapısı çalıyor. Aysel kapıda enerjik bir tavırla elbiseyi gösteriyor. Aysel Edaaa... Eda kapıyı açıyor salona geçiyor. Aysel kapıdan sesleniyor. Aysel Elbise çok güzel oldu. Ne olduğunu anlamayarak içeri giriyor.	Ortam sesi	F=21mm. Kapı her zamanki açılıyla açılıyor, oyuncular aktüelle takip ediliyor. Kamera Aysel'i görüyor.	Eda: siyah tayt siyah askılı Aysel: renkli bir kıyafet Elbise kılıfı
S.18 2	Eda'nın Evi (İç- Akşamüst ü)	Göğüs P	11''	Arkasından kapatıyor Kasvetli havayı bozmak ister gibi davranıyor. Aysel Hadi bir dene de. İçeride, Eda'yı harap ve dağınık bir şekilde koltuğa otururken görüyor. Çantasını ve elbise kılıfını masaya bırakıyor. Aysel Neyin var?	Ortam sesi	F=21mm. Aysel'in eve girişi eşyalarını masaya koyuşu ve kadrardan çıkışı takip Aktüel kamera	Elbise askısı Mutfak lambası Buzdolabı
S.18 3	Eda'nın Evi (İç- Akşamüst ü)	Diz P	2' 40''	Eda kendini bırakmış bir halde oturuyor. Aysel endişeyle Eda'nın yanına gidiyor. Eda kendini bırakmış bir halde oturmaya devam ediyor. Bitkin bir halde boşluğa bakıyor. Aysel Eda'ya bakıyor. Eda'ya boşluğa bakarak konuşmaya başlıyor. Eda Yaşamın boyunca tek bir şeye inanırsın. Tek doğru odur ve ona göre yaşarsın. Hayatının tek bir anlamı vardır. Bir yolun olduğuna inanıyorsun hayatta. Sonra tek bir yanlış ve güm! Eda duraksıyor. Aysel'e bakıyor. Eda Erdal eliymiş biliyor musun Aysel? Aysel ise üzülerek dinliyor. Eda'nın gözünden damlalar akıyor. Eda Çok fena gümlerim. Aysel üzülüyor. Ne söyleyeceğini bilemiyor. Aysel Belki anlamsız gelecek sana ama ben söylediklerin üzerine çok düşündüm. Sadece erkek değil kadını ezen. Kadın da yapıyor bunu. Zamanla siliyor aynada yüzünü. Ben de silmişim meğer. Aysel derin bir nefes alıyor. Aysel Ama artık konuşuyorum. Hem de çok konuşuyorum. Kendimi arıyorum içimde. Aysel Eda'nın elini tutuyor. Aysel Senin sayende. Hepsi senin sayende.	Ortam sesi	F=35mm. Eda kameranın yanına bakıyor boşluk olarak. Sabit kamera	3 maymun göz tablosu Çalışma masası Masa lambası Çiçek Yastıklar Koltuk

İREM ÇOBAN- 2021

"SON PERFORMANS"

				Eda kabul etmiyor, kafasını sallıyor. Aysel Sen içimdeki karanlığa ışık oldun. Aysel yine Eda'ya bakıyor. Aysel Hiç bir şeyi mahvetmiyorsun sen. Eda bir hışımla oturduğu yerde doğruluyor. Ağlıyor. Eda Peki ya diğer kadın? Kadın kadını karanlığa mahkum ediyorsa ya? Birbirlerine bakıyorlar. Eda Başka bir şeye gerek var mı? Eda ağlayarak Aysel'in dizine uzanıyor. Eda Aysel bana yardım et. Çok kötüyüm. Kendimden nefret ederek yaşamak istemiyorum. Eda ağlıyor. Aysel anlık şaşırır da, kendini toparlıyor. Eda'nın omuzlarını tutuyor. Saçına dokunuyor. Aysel Hiç bir şey siyah beyaz değil. Hayatındaki herşeyi kontrol edemezsin. Aysel moral vermek istiyor. Aysel Hem belki sadece bunu anlayabilmek için yaşamıssındır bu olayı. Hı?			
				Saçını okşamaya başlıyor. Eda Aysel'in sözleriyle kafasını çevirip Aysel'e bakıyor. Ardından yine kafasını çeviriyor. Sakinleşiyor.			

S.19 1	Orman (Dış-gün)	Parçalı Planlar	44''	Eda ormanda üzerinde beyaz ince uzun bir elbise, ayağı çıplak bir şekilde yürüyor. Yürüdükçe ayağına dikenler taşlar batıyor. Yüzü acıdan zaman zaman buruşsa da yolda yürümeye devam ediyor. Yürüdükçe ayağının tabanı kanamaya başlıyor. Kanama devam ettikçe Eda'nın gözlerinden yaşlar süzölmeye başlıyor. Eda ağlıyor. Duruyor. İsyen eder gibi avazı çıktığı kadar bağırıyor.	Atmosfer sesi	F=21mm. Eda'nın yürüyüşü takip Aktüel kamera Çekim post'ta cut ile planlara ayrılacak. Kurguda istenilenler kullanılır.	Eda: Beyaz Elbise Çıplak ayak Makyajsız Ya da göz makyajı akar ağladıkça. Kanayan ayak tabanı Gliserin ve suyla Ayak tabanlığı
-----------	--------------------	--------------------	------	--	---------------	--	---

S.20 1	Sergi Alanı (İç-akşam)	Parçalı Planlar	1' 23''	Eda bir anda açılan ve sadece kendisine vuran ışık içinde Aysel'in diktiği kıyafetiyle performansını sergilemeye başlıyor. Eda dansını bitiriyor. Davetiler coşkuyla alkışlıyor. Nefes nefese halde başıyla davetilere selam veren Eda, Aysel'e bakıyor.	Ortam sesi Performans müziği	F=24mm. 135mm. Pan-Tilt-TRV Eda'nın performansı ritmine uygun şekilde takip edilir. Aktüel kamera. Post'ta cut ile planlara ayrılacak. İstenilenler kullanılır. Eda'nın dansı sırasında farklı ölççeklerden yüz plan, detay, diz plan, boy plan gibi.	Eda: Kostüm Koyu göz makyajı Dağınık saç Çıplak ayak Şovaleler Fotoblok sergi çıktıları
-----------	------------------------------	--------------------	---------	---	------------------------------------	--	---

"SON PERFORMANS"

S.20 1 (A)	Sergi Alanı (İç- akşam)	Genel P	2''	Eda bir anda açılan ve sadece kendisine vuran ıstık içinde Aysel'in diktiği kıyafetiyle performansını sergilemeye başlıyor. Eda dansını bitiriyor. Davetliler coşkuyla alkışlıyor. Nefes nefese halde başıyla davetlilere selam veren Eda, Aysel'e bakıyor.	Ortam sesi Performans müziği	F=24mm. Eda'nın performansı sabit kamera genel açı çekilir. İstenilen yerler kurguda cut'lara eklenir.	
S.20 1 (B)	Sergi Alanı (İç- akşam)	Göğüs P	1'	Eda dans ediyor.	Ortam sesi Dans müziği	F=24mm. TRV Eda dans ederken kamera etrafında döner. Kurguda istenilen yere bu plan eklenir.	
S.20 2	Sergi Alanı (İç- akşam)	Göğüs P	3''	En önde duran ve içtenlikle alkışlayan Aysel, Eda ile göz göze geliyor. Aysel Eda'yı alkışlıyor.	Ortam sesi Dans müziği	F=24mm. Kamera Aysel'i görür.	Aysel: Kırmızı bluz Siyah pantolon

S.20 3	Sergi Alanı (İç- akşam)	Göğüs P	4''	Eda kalkıyor ve Aysel'e bakıyor.	Ortam sesi Dans müziği	F=24mm. Kamera Eda'yı görür.	
S.20 4	Sergi Alanı (İç- akşam)	Göğüs P	5''	Davetliler Eda'yı alkışlıyor.	Ortam sesi Alkış sesi	F=24mm. Kamera davetliler arasında gezinir. Kullanılıp kullanılmayacağına postta karar verilecek. Kullanılmadı!	Figüranlar

4.5.5. Çekim İş Planı

1.GÜN ÇEKİM PROGRAMI																	
SAAT	SN	MEKAN	MEKAN NOTLARI	HAYAT / ÖZET	INT / EXT	D/N	ATS	SC-	CAST	FOR	SAAT	KOSTÜM	SAY / MANYA	PRODUKSİYON SET	KAMERA/İŞİK	MÜZİK	NOTLAR
08:30 - 08:30 (1 saat)	4A	PLAZA ATOLYE / Giriş	Eda ve Canın koridorca yürüyor.	Eda ve Canın koridorca yürüyor. Eda'nın doğru	INT	D	1,1	2	EDA		Duracak öğeleri gösteren sonucuk	EDA yeşil bulum BEZ AYVAKKABI	Eda Siyah makyajı Uyum renk oje				
08:30 - 10:30 (1 saat)	4B	PLAZA ATOLYE	Canlı. Eda ile Ayşe'nin tanışır.	Canlı. Eda ile Ayşe'nin tanışır.	INT	D	1,3	2	EDA	2	Duracak öğeleri gösteren afişler vs	Ayşe: Kot siyah uzun kollu bluz.					-Kıyafetler odanın perdeleri, beyaz duvarların yavaş yavaş çekileceği.
10:30 - 10:50 (20 dk)	3	PLAZA ATOLYE / SOYAK	Eda arabadan iner.	Eda arabadan iner.	EXT	D	0,2	2	EDA			EDA yeşil bulum BEZ AYVAKKABI	Ayşedeki yakın çekileceği	EDA AYRADA, Başyara arada da olabilir.			TEK PLAKT ayak iskemle arabadan iner çekileceği.
11:00 - 13:30 (2 s, 20 dk)	7	PLAZA ATOLYE	Eda kumşan Ayşe'ye bakar.	Eda kumşan Ayşe'ye bakar. Birlikte girmişler.	INT	D	2,8	3	EDA			EDA sarı bulum AYSEL kostümü?				Fondeki müzik?	-Canın içinde Ayşe ile Canın kışkırtması
14:30 - 16:30 (1 saat)	8	PLAZA ATOLYE	Ayşe alışveriş Eda'nın telefonunu alır.	Ayşe alışveriş Eda'nın telefonunu alır.	INT	D	1	4	EDA			EDA yeşil bulum AYSEL kostümü??					- ÇOBAN'ın içinde Canın kışkırtması / Bekle ama beklemeyeceği.
16:00 - 18:00 (2 saat)	10	PLAZA ATOLYE	Eda Ayşe'nin yüzüne bakıyor.	Eda Ayşe'nin yüzüne bakıyor.	INT	D	2	6	EDA			EDA kostümü??	Ayşe'nin yüzünde makyaj				- ÇOBAN'ın içinde Canın kışkırtması / Bekle ama beklemeyeceği.
18:45 - 21:15 (1 s, 30 dk)	17	SERGI MEKANI	Eda dışarı eder.	Eda dışarı eder.	INT		0,5	9	AYSEL	8 kişi		EDA heron kostümü, griplik ayak	Ayşe'nin yüzünde makyaj				- ÇOBAN'ın içinde Canın kışkırtması / Bekle ama beklemeyeceği.
21:30 - 22:15 (45 dk)	14	SERGI MEKANI	Eda sergi mekanın koridoruna girer.	Eda sergi mekanın koridoruna girer.	INT		1,1	7	AYSEL	2		EDA heron kostümü, griplik ayak	Ayşe'nin yüzünde makyaj				- ÇOBAN'ın içinde Canın kışkırtması / Bekle ama beklemeyeceği.
22:30 - 23:30 (1 saat)	1	SIYAH FON	Ayşe izledikten sonra Canın bir vaziyette duruyor. Eda gelip Can'ı görür...	Ayşe izledikten sonra Canın bir vaziyette duruyor. Eda gelip Can'ı görür...	INT		0,4	81	EDA			Beşer elbise Siyah elbise	Eda siyah hallem Makyaj makyaj				- ÇOBAN'ın içinde Canın kışkırtması / Bekle ama beklemeyeceği.
SAATLAR SAĞIRSA TORULAN: 10,2																	
07:00 - 07:30	KAHVALTI																
07:30 - 08:30	HAZIRLIK																
08:30 - 09:30	Sahne 4A																
09:30 - 10:30	Sahne 4B																
10:30 - 10:50	Sahne 3																
11:00 - 13:30	Sahne 7																
13:30 - 14:15	YEMEK ARASI																
14:30 - 15:30	Kostümler değişecek																
	Sahne 8																
	Kostümler değişecek																
	Ayşe'nin yüzünde makyaj.																
16:00 - 18:00	Sahne 10																
	Kostümler değişecek																
	Ayşe'nin yüzünde makyaj?																
18:00 - 19:00	TASINMA ve HAZIRLIK																
19:00 - 19:45	YEMEK ARASI																
19:45 - 21:15	Sahne 17																
	Kostümler değişecek																
21:30 - 22:15	Sahne 14																
	Kostümler değişecek																
22:30 - 23:30	Sahne 1																

2.GÜN ÇEKİM PROGRAMI

SAAT	SN	MEKAN	MEKAN NOTLARI	HİKAYE / ÖZET	INT / EXT	D/N	ATS	ŞO- D	CAST	FR	SAAT	KOSTİM	SAÇ / MACIY	PRODUCTION/SET	KAMERA/ŞİŞ	MÜZİK	NOTLAR
10:00 - 11:00 (1 saat)	16	ORFMAN	Matepe U.	Aysel'in gölek Eda omamda yürümektedir.	EXT	D	0.4	St	EDA			EDA beyaz elbise, aykaran gölek	- Yeşil / ren - Gözlepi 2				Yıldız tepsi -Deniz hat Tüken yac
12:00 - 15:00 (3 saat)	11	EDA ARABA / ŞİLE YOLU	Şİle	Eda ve Aysel sahli yolundadır.	INT / EXT	D	1.9	6	EDA / Aysel	- EDA teflon - EDA teflon		Aysel'in yuzaında mofuk					-Zahmetli gıcıcılız -Sani İsmi azaan prensine gür müzi? "Tatı ocak m" "Tatı ocak pırtan"
17:30 - 19:30 (2 saat)	12	ŞİLE SAHİLİ	Şİle	Eda ve Aysel sahliedir. Aysel elbiseleri'e denize gıer.	EXT	D	0.4	6	EDA / Aysel	- Tarta gubuk - Hatıv ve fon makinesi		Aysel'in yuzaında mofuk	- Oyuncunun düğ alması gerekecek.		GoPro		- GENEL azaan denize gıdu - Gıdu - Pırtı

09:30 - 10:00	KAHVALTI
10:00 - 11:00	Sahne 16
11:00 - 12:00	Kostüm değişik ŞİLE'YE GİDİŞ
12:00 - 13:30	Sahne 11 (Mantuz)
13:30 - 15:00	Sahne 11 (Araba içi)
15:00 - 15:45	YEMEK ARASI
17:30 - 19:30	Sahne 12

[illegible]

4.5.6. Sanat Hazırlık Süreci

Filmde belirlenen mekanlar *COVID 19* pandemisi nedeniyle çekim gününe kadar sürekli güncellenmiştir. Eda'nın evi, karaktere uygun şekilde modern-bohem bir tarzda tasarlanmıştır. Dijital çalışan bir sanatçı olması nedeniyle, çalışma alanı evinin içine yerleştirilmiştir. Filmin aktardığı mesajla doğru orantılı olarak evin merkezine “3 Maymun” temalı üçleme çalışmanın “Gördüm” isimli dijital tablosu yerleştirilmiştir. Çalışma masasında yer alan elma biblosu, *MacBook Pro* marka diz üstü bilgisayarın ısırlmış elma logosu gibi detaylar, toplumsal cinsiyet rolleri temelinde “Hz. Adem ve Havva”ya, toplumsal cinsiyet kimliklerine gönderme yapma amaçlı yerleştirilmiştir.

Moda atölyesi için, Maltepe Üniversitesi Meslek Yüksekokulu Moda Tasarımı Programı'nın sınıfı kullanılmıştır. Programın kendi atölyesinin çok büyük olması sebebiyle çekime uygun olmaması, atölyeyi sınıfta yeniden tasarlamayı gerektirmiştir. Atölyeye dair dikiş makinaları, overlok makinası, çizim masası, ütü ve masası gibi temel ekipmanlar, gerçek atölyeden taşınmıştır. Ayna, kumaşlar, posterler, eşşek gibi ek dekorlar ise film için satın alınmıştır.

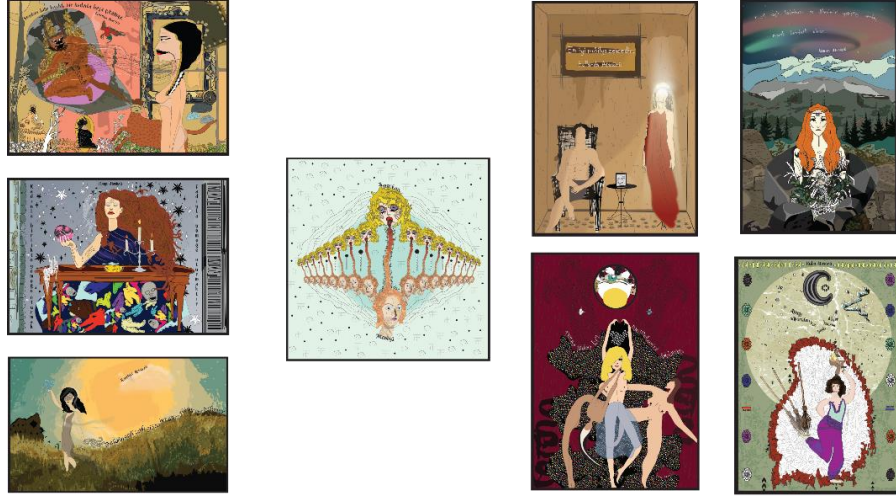
Sergi alanı ise, filmin atmosferiyle uyumlu olması amacıyla sahne üzerinde oluşturulmuştur. Eda karakterinin modern-bohem tarzı ve sergisinin açılışında gerçekleştirmek istediği performansın ilkelliğine uygun olması birincil öneme sahip olarak görülmüştür.

Evde ve sergide kullanılan çizimler tarafımdan yapılmıştır. Çalıştığım kuramsal temel olan feminist kuram ve toplumsal cinsiyet kimlik sorunları ekseninde oluşturduğum çizimler, Eda karakterinin dünya görüşüyle ve sanat anlayışıyla birebir örtüşmektedir.



Görsel 9 Gördüm, Duydum, Bağırıyorum Serisi, Genç Etkinlik 8 Sergisi, 2019.

Women in Proverbs Series



İrem Çoban
Digital Illustration, 2019
70*100 cm.

Görsel 10 Dünya Atasözlerinde Kadın Serisi, 2019.

Eda'nın performans kostümü tarafımdan tasarlanmıştır. Çizimleri ve kıyafetin taslak tasarımı tarafımdan tamamlandıktan sonra, kıyafetin provaları, kalıbı ve dikimi Moda Tasarımı Programı Hocaları (Öğr. Gör. Yelda Egeli, Öğr. Gör. Hatice Boyacıoğlu, Öğr. Gör. Fahrünnisa Sayım) tarafından yapılmıştır.

KOSTÜM MODELLEMESİ

ÖN

ARKA



Görsel 11 Eda'nın Kostümü - Modelleme

4.5.7. Çekim Ekipman Bilgisi

Filmin çekiminde Sony A7S II kamera tercih edilmiştir. Lens olarak, Samyang Lens Seti (21mm-24mm-28mm-35mm-50mm-85mm-135mm) kullanılmıştır. Filmin atmosferini desteklemek amacıyla tercih edilen aktüel kamera kullanımını doğal bir şekilde gerçekleştirmek amacıyla Zhiyun 2 Gimbal ve Nd Filtre kullanılmıştır. Çekimlerin takibi için monitör olarak Atomos kiralananmıştır.

Filmin doğallığını bozmamak adına, sesler çekim esnasında alınmıştır. Kurguda ses eşlemesi görüntü içinde yer alan kamera mikrofonunun kaydettiği ses temel alınarak yapılmıştır. Ses kaydı XY mikrofonlama tekniğinden yararlanılarak alınmıştır. Ayrıca diyalogların bulunduğu sahnelerde ses kaydı shot-gun boom mikrofon ile alınmıştır.

Filmin aydınlatmasında sahnelere uygun olarak görüntüyü desteklemesi amacıyla, iki adet Arri Skypanel ve Cineroid LM400 Led, bir adet Arri L7-C Fresnel ve K4000S Led Panel kullanılmıştır.

Filmin kaba kurgusu için Adobe Premier kurgu programının CC 2019, renk ve ses düzenlemesinin ardından CC 2020 versiyonu tercih edilmiştir. Renk düzenlemesi ise, Da Vinci Resolve programında tamamlanmıştır. Kurgu aşamasında ses kurgusu, çekim sırasında alınan seslerin eşlenmesiyle tamamlanmıştır. Ancak filmin başlangıç sahnesinde, Eda'nın ve Aysel'in içsel yüzleşmelerini aktaran sahnelerde ses tasarımı yapılmıştır. Filmin kurgusu Enes Erimşah tarafından, renk düzenlemesi Kaan Saraç tarafından gerçekleştirilmiştir. Ses tasarımı için kullanılan müzikleri ise, aynı zamanda filmin görüntü yönetmenliğini üstlenen Tunca Köterin yapmıştır. Filmin künyesi, EK-1'de yer almaktadır.

Kurgu işlemleri çoğunlukla Maltepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Animasyon Kurgu Laboratuvar'ında tamamlanmıştır.

Filmin yapım bütçe desteğinin yarısı, Maltepe Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Komisyonu tarafından Bilimsel Araştırma Projesi kapsamında verilmiştir. Diğer yarısı ise Festiva İstanbul Kültür Sanat Derneği ve Shenema Uluslararası Kısa Film Platformu tarafından 2020 Mart ayında düzenlenen festivalde, tez çalışmasının kazandığı Kadın Konulu Doktora Tezi Araştırma Bursu üzerinden ve yönetmen olarak kendi sağladığım bütçeden karşılanmıştır.

4.5.8. Çekimde Karşılaşılan Zorluklar ve Kamera Arkası

Mart 2020 tarihi itibarıyla ülkemizi de etkileyen Covid 19 pandemisi, **Son Performans** filminin çekim takviminin ertelenmesine neden olmuştur. Haziran ayı içerisinde çekilmesi planlanan takvim, Eylül'e ertelenmiştir. 2-3-4 Eylül 2020 tarihlerinde gerçekleştirilen çekimler öncesinde pandemi koşullarına uygun biçimde iki aylık bir hazırlık süreci olmuştur. Çekimler pandemi nedeniyle, en az gün sayısı içinde çekilmek durumunda kalmıştır.

Çekim senaryosu üzerinden görüntü yönetmeni Tunca Köterin ile defalarca geçilmiş, çekimden bir hafta önce teknik ekiple birlikte filmin çekileceği mekanlarda *recce* yapılmıştır.

Oyuncularla iki kere açık havada okuma provası yapılmıştır. Bir kere de zoom üzerinden çevrimiçi görüşme gerçekleştirilmiştir. Kostüm provası pandemi sebebiyle, oyuncunun evinde gerçekleşmek durumunda kalmıştır. Çekimden birkaç gün önce ekipte yer alan bazı kişilerin setten ayrılmak istemeleri sorunlara neden olmuştur. Ancak bu sorunlar büyümeden ekibe sonradan katılan kişilerle çözülmüştür.



Görsel 12 Okuma Provası-1



Görsel 13 Kostüm Provası

Yapım bütçesi ve pandemi koşulları çerçevesinde, senaryoya en yakın çekim atmosferi kurulmuş ve çekimler gerçekleştirilmiştir.



Görsel 14 - Görsel 15 1. Çekim Gününden Kareler



Görsel 16 1.Çekim Gününden Kareler



Görsel 17 2.Çekim Gününden Kareler



Görsel 18- Görsel 19 3.Çekim Gününden Kareler

Film sürecinin ilk aşaması olan pre-produksiyon süreci, 01.07.2019 tarihinde başlamış ve pandemi nedeniyle 01.09.2020 tarihine kadar aralıklarla devam etmiştir. Prodüksiyon süreci ise 01.09.2020-05.09.2020 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir. 10.09.2020 tarihi itibarıyla başlayan post-produksiyon aşaması ise, pandemi nedeniyle zaman zaman kesintiye uğrayarak 09.12.2020 tarihine kadar sürmüştür.

BÖLÜM 5. SONUÇ

Sinema sanatı, yedinci sanat olarak anılmasını sağlayan çoklu katmana sahiptir. Bulunuşundan itibaren insanların oldukça ilgisi çeken ve önceleri bir eğlence aracı olarak görülen sinematograf giderek gelişmiş ve potansiyelini fark eden sanatçılar tarafından ilgi görmeye başlamıştır. Farklı sanat dallarından gelen sanatçıların, toplumsal olayları, kaygıları veya durumları aktarmak için sinemayı tercih etmesi ve sinemanın diğer sanat dallarının katkılarıyla gelişmesi, popüler bir sanat olma ve kitleleri etkileme gücünü artırmıştır (Coşkun, 2017: 9-11). İzleyicinin karanlık salonda sadece ekranla ve ekranda gördükleriyle yalnız kalması, sinemanın izleyiciler üzerinde düşünme süreci başlatmasına imkan sağlamaktadır. İnsana dair sorunları yine insanla, insana anlatan bir sanat alanı olarak sinema, tiyatrodan farklı olarak göstermek istediği her detayı ekran içerisinde farklı çekim açılarıyla izleyicisine aktarabilmekte ve önemli mesajlar verebilmekte, tutum ve tavır değişikliği sağlayabilmektedir.

Bireylerin içinde yaşadıkları toplumun kabul ettiği kültürel anlam ağı içerisinde var olma çabası, mevcut toplumun birer üyesi olma isteklerinden kaynaklanmaktadır. Bu doğrultuda, heteronormatif toplum düzeni içerisinde kabul gören erkek egemen kurallar ve pratikler, kadın ve azınlık toplumsal cinsiyet kimliklerine sahip bireyler için birden fazla alanda uyum sınavı başlatmaktadır. Biyolojik cinsiyet kimliğinin toplumda karşılığı olan toplumsal cinsiyet kimliği ve getirdiği roller, bireyleri uyumlu ya da uyumsuz olarak damgalamaktadır (s.18). Yaşamın her alanında öne çıkan bu pratikler, erkek hakimiyetinde tek taraflı bir düzen kurmaktadır. Ataerkil düzenin meşruluğunu koruma amacıyla oluşturduğu erkek egemen işleyiş, öncelikle kadınları geri plana atmakta ve ikincil öneme sahip göstermektedir. Namusun, ahlakın, iyinin ve kötünün erkek ölçülerine göre belirlendiği toplumsal düzen içinde, kadın sadece birer nesnedir. Feminist anlayış tam da, bu düzeni bütün toplumsal cinsiyet kimlikleri için eşit hale getirmek amacıyla ortaya konmuştur. Erkeklerle eşit haklara sahip olmayı amaçlayan kadınların, ardından ise azınlık toplumsal cinsiyet kimliklerine sahip bireylerin çabası, gündelik pratiklerde, özel alanda, kamusal alanda, iş hayatında, kısacası her yerde öne çıkmaktadır.

Evrenselleşmiş bir anlayışı oluşturan toplumsal cinsiyet eşitsizliği, kadına yönelik şiddetin artmasına neden olmakta ve toplumları olumsuz biçimde etkilemektedir.

Türkiye’de günümüzde, çalışmanın içerisinde de belirtilmiş olan, artan kadın cinayetleri, hayvana şiddet, çocuk istismarları, çalışma hayatında kadınların yaşadığı mobingler, toplumsal düzeni bozma noktasına gelmiştir ve toplumsal yaşam içerisinde önlemler alınmasını gerektiren ciddi bir sorun oluşturmaktadır (Çalışkan ve Çevik, 2018: 218).

Türkiye’de kadınların kamusal alanda varlığı, 1923’te Cumhuriyet’in ilan edilmesinden sonra modern ulus-devlet yapısının önemli hedeflerinden biri olmuştur. Ancak kadınların farklı alanlarda güçlenmesine yönelik modernleşme çabalarına rağmen, 1950’lerin başına kadar Türk reklam sektöründe kadın yönetmen bulunmamıştır. Zamanla sinema ve televizyon sektöründe de kadın çalışanların sayısı artmıştır. 2000’li yılların başından bu yana ise kadın yönetmenlerin sayısında önemli bir artış olmuştur. Sektördeki teknolojik ve estetik değişikliklere ek olarak, düşük bütçeli bağımsız film yapımları için ulusal ve uluslararası kamu finansmanının mevcudiyetinin artması ve kadın hareketinin genişlemesi, daha fazla kadın yönetmenin film endüstrisine girmesine olanak sağlamaktadır. 2000’li yıllarda kadın yönetmenler tarafından yapılan filmlerin yarısı ‘kadın filmleri’ olarak nitelendirilebilirken, diğer yarısı, büyük ölçüde piyasa güçleri nedeniyle popüler veya sanat evi sineması gelenekleri içinde kalmaktadır (Uğur Tanrıöver, 2017).

Çalışmanın üçüncü bölümünde ele alındığı üzere (s.61) Türkiye Sinemasında, kadın yönetmenlerin artan varlığı ve filmlerinde işledikleri toplumsal cinsiyet eşitsizliklerine dair konular ve mesajlar artış gösterse de, bu tarz filmlerin sinema sektörü içerisinde az yer kapladığını belirtmek mümkündür. Ana akım olsun olmasın, toplumsal cinsiyet kimlik rollerine yer verilen filmler ve bu roller üzerinden oluşturulan karakterler, açık bir şekilde mevcut düzene bir eleştiri getirmemektedir. Ancak örneklem olarak seçilen Vitrinel’in **Geriye Kalan**, Ustaoglu’nun **Tereddüt** ve Esmer’in **İşe Yarar Bir Şey** isimli filmleri (ss.64-79), hem kadınların Türkiye toplumunda ne konumda olduklarını göstermekte, hem de kadının bir birey olarak erkekten farklı olmayan ihtiyaç ve istekleri olabileceğini de belirtmektedir. Bu filmler *Smelik*’in de ifade ettiği gibi, gerçek hayattaki kadınların gerçek temsillerini oluşturmaktadır. Ancak söz konusu filmlerde yine, erkek egemen düzen etrafında şekillenen kadın karakterler işlenmektedir.

Toplumsal cinsiyet kimlikleri arasında var olan bu eşitsizliğin kırılması için, her alanda gerçekleştirilen ama daha da artması gereken değişikliklerin yanında, sinemada da

temsillerin değişmesi gerekmektedir. Kadın, eril gözün haz ve fantezi nesnesi değil, gerçek hayattaki duruşunun temsili ile var olmalıdır. Bu nedenle **Son Performans** filmi bir kadın filmi değildir. Atilla Dorsay (2000) kadın filmleri tanımını *Hollywood* üzerinden, kadın izleyiciye hitap eden, ezilen kadınların sözde kendilerini ezen erkeklerden intikam almalarını anlatan hikayelerle örölmüş filmler için kullanıldığını ifade etmektedir. Burada kadın izleyici duygularıyla oynanan ve manipöle edilen taraf haline getirilmektedir. Kadın karakter ise, eril gözün ürettiği ölçöde betimlenmektedir. Feminist anlatı yapısı da tam olarak bu ekseninde analizini oluşturmaktadır. Kadınlar gerçek hayattaki halleriyle, temsil edilmelidirler. Diğer taraftan, feminist anlatı yapısına sahip filmler, kadınların içinde bulundukları eşitsiz durumları göstermeli ve bu soruna çözümler üretme noktasında bir bakış açısı da sunmalıdır. Serpil Kirel, hayat içinde var olan gerçek durumların yanında, eril tahakkümün meşruluğu için, sıradanlaştırılmış ve normal kabul edilen temsillerin, toplumun bütün bu işleyişi benimsemesi açısından önemli olduğunu ifade etmektedir (Kirel, 2018: 407). Devamlı olarak üretilen temsillerin zamanla normal kabul edilmesi, toplumsal düzenin devamını güçlendirmektedir. Bu noktada, devreye feminist anlatı yapısına sahip filmler girmektedir. Kadınların, azınlık toplumsal cinsiyet kimliklerine sahip bireylerin, ataerkil düzen nezdinde “öteki” ve “boyun eğen” olarak görülmemesi ve her bireyin eşit haklara sahip yaşaması gerektiğine dair bilincin oluşturulması için, temsillerin de bu yönde inşa edilmesi gerekmektedir.

Son Performans filmi, eksen karakter olarak inşa ettiği Eda üzerinden, modern bir kadının kendisi gibi yaşamayan bir kadına karşı önyargısını işlemektedir. Film, gerçek hayat içerisinde var olan ve insanları birbirlerini anlamaktan uzaklaştıran ön yargı olgusunun temelinde, ister modern ister geleneksel olsun, esas sorunun kadınların kendi içlerinde, kendilerine karşı sahip oldukları ön yargılar olduğunu ortaya koymaya çalışmaktadır. Çalışmanın örneklem filmlerinden bu noktada ayrılan film, Türkiye toplumunda kadınların yaşadıkları sorunlara erkek egemenliği üzerinden değil, kadınların içinden bakmayı tercih etmektedir. Makal’ın ifade ettiği gibi, yönetmenin kendi film tarzını oluştururken, başka filmlerin yapılarını, karakter inşalarını ve olay örgülerini incelemesi, kendi dünyasını geliştirmesi için yararlıdır (Makal, 2014: 75). Bu amaçla, Türkiye Sineması içerisinde kadın karakterleri gerçek hayata benzer temsillerle işleyen ve toplumsal cinsiyet kimlik sorununu bu ekseninde kadın üzerinden ele alan, **Son Performans** filminin durmak istediği konuma yakın işlenen üç film örneklem olarak

seçilmiş ve genel hatlarıyla analiz edilmiştir. Ancak çalışmanın eserini örneklem filmlerden ayıran en temel unsur, kadınların hemcinslerine karşı önyargılı tutumunun erkek egemen düzeni beslediği savıdır. Filmin sanatsal düşüncesinin merkezini oluşturan bu sav, gerçek toplum hayatında gözlemlenen ve yaşanan bir durumdur. Herhangi bir taraf tutmayan önyargı olgusu, heteronormatif düzenin oluşturduğu kurallar ekseninde kadınlara sınır çizmekte ve aslında kadınları nesne olarak kullanarak birbirlerine karşı oluşturdukları önyargılardan beslenmektedir.

Bu noktada film Eda ve Aysel karakterleri üzerinden, kadın karakterlerin toplumda kabul görebilmesi için erkeksileşmesi, duygusuzlaşması algılarını, oluşturulan ön yargıları eleştiren ve feminist teorinin, film anlatı yapısının desteklediği kadını seyirlik nesne değil özne olarak işleyen bir film olma amacı taşımaktadır. Atıf Yılmaz'ın **-Asiye Nasıl Kurtulur?** gibi- filmlerinden örnekler bulunabileceği gibi (ss.56-57), erkek egemen düzenin kadın üzerinde oluşturduğu baskı, kadının erkek gibi davranmasını, erkeği temsil eden bir karakter olma halini inşa etmektedir. Karakterin tutum ve davranışlarında, diyaloglarında, diğer kadın karakterlerle olan ilişkilerinde güçlü şekilde sezilen bu “erkek olmak hali”, filmsel anlatı içerisinde de bu düzeni meşrulaştırmaktadır. Ancak **Son Performans** filminde Eda karakterinin bu erkeksileşen hali, filmin eleştirel ve dönüştürücü noktasını oluşturmaktadır. Feminizmin herhangi bir cinsiyet tarafı tutmak değil, her cana eşit yaşam hakkının savunucusu bir anlayış olduğu, Eda karakterinin dönüşümüyle aktarılmaktadır. Gerek duygusal ilişkisinde karşısındaki erkeğe davranışını erkeklerin olumsuz tavırlarından örnek alarak oluşturması, onlar gibi olarak yaşaması ve sonunda istemeden hiç tanımadığı bir kadının üzülmeye sebebi olması, gerek Aysel karakterine önyargıyla yaklaşması, güçlü kadın olmanın toplumda kabul edilen erkek gibi sert ve dediğim dedik olmak zannedildiğinin bir temsilidir.

Film içerisinde Eda ve Aysel karakterlerini doğru inşa etmek adına, çalışmanın ikinci bölümünde toplumsal cinsiyet kimlik olgusu, feminist anlayış ve Türkiye toplumunda kadının yeri incelenmiş ve irdelenmiştir. Böylece Eda karakterinin kendisini güçlü bir feminist kadın olarak nitelerken, aslında psikanalitik boyutta nasıl bir persona içerisine sıkıştırdığı ve toplumsal bağlamda damgalanmamak amacıyla yakın arkadaşlarına bile oluşturduğu bu sert personayla iletişim kurduğu ortaya çıkarılmıştır. Aysel karakterinin temsil ettiği edilgen kadın, Eda'nın etkin varlığı üzerinden

tanımlanırken ve izleyici karakterleri tanımaya başlarken, ikisini de Türkiye toplumu içinde yer alan toplumsal cinsiyet kimlik algılarının farklı noktalarında görmektedir. Eda'nın Aysel'i, Deniz ve Gökçe'ye anlatırken “şiddet görüyorsa bile fitratı zannediyordur” ifadesiyle tanımlaması, kendisini modern ve güçlü görerek, Aysel'i dini bağlamda kaderci ve kocasının boyunduruğu altında bir kadın olarak nitelediğini aktarmaktadır. Toplumsal cinsiyet olgusunun dini boyutu bu tanımlamada önem kazanmaktadır. Eda'nın çalışma masasında yer alan elma biblosu da, kullandığı bilgisayar markasının (*MacPro*) ısırılmış elma logosu da, bu önyargılı bakış açısına bir göndermedir. Eda, toplumsal cinsiyet kimlik rollerine karşı çıkarken aslında kendinden farklı kadınları, psikanalitik, sosyolojik ve dini bağlamda genel geçer olarak kabul edilen kurallara uygun biçimde, ön yargıyla karşılamaktadır. Film içerisinde kullanılan ayna/yansıma sahneleri, temelde iki karakterin de kendileriyle yüzleşmeleri ve kendi varoluşlarını tanımları sürecini göstergebilimsel bir düzlemde yaratmak amacıyla tercih edilmiştir. Çağrışımsal sahnelerin rahatsız ediciliği ise, karakterlerin içsel bunalımlarıyla paralel bir etki yaratma amacındadır.

Toplumsal hayat içerisinde var olan cinsiyetler arası eşitsiz durum, filmlerde inşa edilen karakter temsillerinde de izleyici karşısına çıkartılmaktadır. Feminist anlayışın sinema sanatında ortaya çıkmasıyla birlikte savunulan feminist film anlatı yapısı, kadın karakterlerin, kadınların gerçek hayatta olduğu gibi aktarılması ve bu eşitsiz düzenin düzelmesine dair bir farkındalık yaratılması gerektiğini belirtmektedir. Bu temelde feminist bir anlatı yapısı denemesi olan **Son Performans** filmini desteklemesi amacıyla çalışmanın üçüncü bölümünde, feminist sinema anlayışının dünya sinemasında ve Türkiye Sinemasında nasıl ele alındığı incelenmiş ve anlatı yapısının feminist unsurlara sahip olması, kadın yönetmenler tarafından çekilmesi ve olay örgüsünün iki ana kadın karakter üzerinden inşa edilmesi nedeniyle örneklem olarak seçilmiş olan filmler analiz edilmiştir.

Çalışmanın dördüncü bölümünde ise çalışmanın eseri **Son Performans** filmi, işlenen kuramsal çerçeve ve feminist film anlatı örnekleri ekseninde açıklanmıştır. Filmin yapılaş aşamaları ve teknik bilgileri, filmin anlatı yapısının feminist kuram çerçevesinde analizini desteklemek için aktarılmıştır. Film, Eda ve Aysel karakterlerinin kesişen hikayeleri üzerinden, kadınların birbirleriyle dayanışma içinde olmasının ne kadar önemli

olduğunu izleyiciye aktarmaya çalışmaktadır. Film içerisinde yer alan erkek karakterlerin etkin olmamaları, Erdal ve Aysel'in kocası gibi etkili erkek karakterlerin ise filmde görünmemeleri, sorunun erkek egemen sistemde kadınların duruşunda olduğunu aktarmak için bilinçli tercih edilmiştir. Olay örgüsü içerisinde edilgen bir konumda yer alan Aysel karakterinin, araba sahnesinde çalan sevdiği şarkı ve Eda'nın şarkıya eşlik etmesi konusunda yaptığı baskı sonucunda patlama yaşaması ve artık etken konuma kendini yavaş yavaş yükseltmesi, kendini bulmaya başlamasının ilk adımıdır. Bu sahnede kullanılan söz ve bestesi Sercan İpekçioğlu'na (Ezhele'e), master kaydı ise Zeynep Bastık'e ait olan Felaket şarkısının gerekli kullanım izinleri iki taraftan da alınmıştır. Filmin son sahnesinde yer alan performans sahnesi ise, kadının saklanmaya ve erkek gözünde gizli bir haz nesnesi olarak tutulmaya çalışılan bedeninin özgür olduğunu aktarmak istemektedir.

Kadınların önyargılardan kurtulmuş, empati duygusuyla bir arada olmaları, bu eşitsiz düzeninin değişmesi için gerekli bir adımdır. Ataerkil düzenin kadın birliği ve dayanışması karşısında, mevcut gücünü rahat ve meşru şekilde devam ettirmekte zorlanacağı göz ardı edilmemelidir. Polonya'da kadınları mağdur edecek şekilde değiştirilmek istenen kürtaj yasasına karşı, 22 Ekim 2020 tarihinden itibaren pandemiye rağmen kadınların birlik olarak gerçekleştirdiği protestolar sonucunda yüksek mahkemenin yasa değişikliğini erteleme kararı vermesi, bu duruma önemli bir örnektir (<https://www.cnnturk.com/dunya/polonyada-kurtaj-yasasina-erteleme-karari?page=1>, 2020). Sinema dramaturgisi, farklı biçimlere sahip olan unsurları, kendi içlerinde dinamik bir etki yaratacak biçimde bütünlüklü şekilde bir araya getirerek izleyiciye sunan bir anlatım sürecidir (Aslanyürek, 1998, s. 66). Bu özelliği doğrultusunda sinema, bu dayanışmanın önemini aktararak, izleyicilerde farkındalık yaratabilecek bir etkiye sahiptir. *Teresa de Lauretis*'in *Mulvey*'in tespiti üzerinden aktardığı feminist film anlayışında ele alınması gereken önemli iki nokta bulunmaktadır. Filmlerde, kadınların temsil biçimlerinin ve inşa edilen dilin değişmesi gerekmektedir (De Lauretis, 2000: 318). Kadınlar etken ve özne halinde inşa edilmelidir. **Son Performans** filmi, feminist film anlatı yapısının özelliklerini kullanarak kadınları doğru yansıtabilecek karakter temsilleri oluşturmaya çalışarak, kadınların birlik ve beraberlik içinde olmaları gerektiğine dair izleyicilerde bir farkındalık yaratma amacına sahiptir.

EK'LER

EK-1: SON PERFORMANS FİLMİNİN KÜNYESİ

Danışman: Prof. Dr. Selahattin Yıldız

Yönetmen-Senarist: İrem Çoban

Oyuncular:

Eda: Gözde Çetiner

Aysel: Didem Alpaylı Erdoğan

Cansu: Burcu Özaslan

Deniz: Büşra Ayata

Gökçe: Naz Öge

Ahmet: Burak Akbulut

Yaren: Burçak Harputluoğlu

Sezgin: Tufan Öztürk

Atölye Çalışanı: Büşra Petek

Ekip:

Yapımcı: Erdi Çoban

Görüntü Yönetmeni: Tunca Köterin

1.Yönetmen Yardımcısı: Alper İduğ

2.Yönetmen Yardımcısı: İdil Özeren

Kamera Asistanı: Kaan Saraç

Prodüksiyon Amiri: Büşra Petek

Işık Şefi: Murat Yeşil

Işık Asistanı: Tamer Ayazoğlu

Sanat Yönetmeni: Burçak Harputluoğlu

Sanat Ekibi: Öğr. Gör. Hatice Boyacıoğlu, Öğr. Gör. Yelda Egeli, Öğr. Gör. Fahrünnisa Sayım, Emre Karagöz

Ses Operatörü: Mert Berkay Sünear

Boom 1: Ferdi Erdoğan

Boom 2: Neşet Ufuk Özdemir

DIT: Ülgen Koru

Işık Malzemesi: Film Marka-Hundez

Kamera Ekipman: Film Makinesi Prodüksiyon

Kamera Aracı Doblo: Akın Yılmaz

Kurgu Şefi: Enes Erimşah

Renk: Kaan Saraç

Ses Tasarımı: Tunca Köterin

Maltepe Üniversitesi MÜAR BAP Desteği

Shenema Uluslararası Kısa Film Platformu Kadın Konulu Doktora Tezi Araştırma Bursu

KAYNAKÇA

- Abisel N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Agacinski, S. (1998). *Cinsiyetler Siyaseti*. İ. Yerguz (Çev.). Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.
- Akbulut, H. (2008). *Kadına Melodram Yakışır*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Akıncı Yüksel, N. A. (2019). İnce Şeylerin Peşinde Bir Yönetmen: Pelin Esmer. Sevcan Sönmez ve Hale Satıcı (Ed.), *Kadının Kamerasından 2000 Sonrası Türkiye’de Kadın Yönetmenler* içinde (s. 63-73). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Akyıldız Ercan, C. (2019). Mitolojide Kadın, Toprak ve Kötücül Kadın İmgesi. *Uluslararası Mitoloji Sempozyumu Bildiri Kitabı*, Ardahan Türkiye, 225-234.
- Altınbaş, Deniz. (2010). Feminist Tartışmalarda Liberal Feminizm. *Kadın Araştırmaları Dergisi*. 9: 21-52.
- Arat, N. (1991). *Feminizmin ABCsi*. İstanbul, Simavi Yayınları, 1991.
- Archive of films, Love Lust & Lies / Love Lust & Lies. Erişim Tarihi 10 Ekim 2020, <https://www.kviff.com/en/programme/film/195854-love-lust-lies/>
- Aslanyürek, S. (1998). *Senaryo Kuramı*. İstanbul: Pan Yayınları.
- Astruc, A. (1948). The Birth of a New Avant-Garde: La Camera-Style, <http://www.newwavefilm.com/about/camera-style-astruc.shtml>, erişim tarihi: 05.12.2020.
- Atay, T. (2012). *Çin İşi Japon İşi Cinsiyet ve Cinsellik Üzerine Antropolojik Değıniler*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aydın Yılmaz, E. S. Cinsiyet Eşitliği ve Adalet Perspektifinden Türkiye’de Kadının Siyasal Alana Katılımı. *KADEM*, <http://kadinrastirmalari.kadem.org.tr/cinsiyet-esitligi-ve-adalet-perspektifinden-turkiyede-kadinin-siyasal-alana-katilimi/>, erişim tarihi: 09.05.2020.
- Aygündüz, F. (2014, 14 Aralık). Müzeyyen Olma Manifestosu. *Milliyet*, <https://www.milliyet.com.tr/>
- Aytuna, N., Çarpraz, Y. C. (2018). Uses and Gratifications of Internet Use among the Elderly in Turkey, *Athens Journal of Mass Media and Communications*. 4 (2): 109-120.
- Baehr, A. R. (2013). Liberal Feminism: Comprehensive and Political, Ruth Abbey (Ed.), *Feminist Interpretations of John Rawls* içinde (s.150-166). Pennsylvania: Penn State University Press.

- Başaran, E. (2020, 30 Nisan). Deniz Kandiyoti: Salgın, modern kadının yaşadığı illüzyonu yıktı geçti. *Gazete Duvar*, <https://www.gazeteduvar.com.tr/gundem/2020/04/30/deniz-kandiyoti-salgini-modern-kadinin-yasadigi-illuzyonu-yikti-gecti/>, erişim tarihi: 11.05.2020.
- Başçı, V. (1999). Kadının statüsü üzerine bir inceleme, *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. 14: 67-80.
- Baumgardner, J. Richards, A. (2010). *Manifesta Young Women, Feminism and the Future*. New York: Farrar, Straus and Giroux (FSG),
- Berger, J. (2014) *Görme Biçimleri*. 22.Basım. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Black Nativity. Erişim tarihi 17 Ekim 2020, <https://www.timeout.com/movies/black-nativity>
- Bingöl, O. (2014). Toplumsal Cinsiyet Olgusu ve Türkiye’de Kadınlık, *KMÜ Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi*. 16 (Özel Sayı I): 108-114.
- Bordwell, D. Thompson, K. (2011). *Film Sanatı*. Çev: Ertan Yılmaz, Emrah Suat Onat, Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.
- Burke, P. J. Stets, J. E. (2009). *Identity Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Butler, J. (2012). *Cinsiyet Belası*. B. Ertür (Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Cannon, C. Lauve-Moon, K. Buttell, F. (2015). Re-Theorizing Intimate Partner Violence through Post-Structural Feminism, Queer Theory, and the Sociology of Gender. *Social Sciences*. 4: 668–687.
- Cindoğlu, D. (2012). Kadın Filmlerinde Patriarkal Güç İlişkileri. *Kadın Araştırmaları Dergisi*, 2, 55-60. <https://dergipark.org.tr/en/pub/iukad/issue/730/7889>
- Coole, D. (2000). Threads and plaits or an unfinished project? Feminism(s) through the twentieth century. *Journal of Political Ideologies*. 5 (1): 35-54.
- Coşkun, E. E. (2017). *Dünya Sinemasında Akımlar*. 3.Baskı. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Crow, B. A. (2000). Introduction: Radical Feminism. Barbara A. Crow (Ed.), *Radical Feminism: A Documentary Reader* içinde (s.1-11). Newyork and London: New York University Press.
- Çaha, Ö. (2011). The Transition of Feminism from Kemalist Modernism to Postmodernism in Turkey. *Turkish Journal of Politics*. 2 (1): 5-21.
- Çalışkan, H. Çevik, E. İ. (2018). Kadına Yönelik Şiddetin Belirleyicileri: Türkiye Örneği. *Balkan Sosyal Bilimler Dergisi*, 7 14, 218-233.
- Çoban, İ. (2017). *Sinemada LGBTİ Kimlik Temsillerine Kültürel Bir Bakış: Zenne Filmi ve İzleyici Yorumları*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.) Galatasaray Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- De Beauvoir, S. (1973). *The Second Sex*. New York, Vintage Books,
<http://www.sparknotes.com/lit/secondsex/quotes.html>, erişim tarihi: 25.04.2020.
- Dedeoğlu, S. (2009). Eşitlik mi Ayrımcılık mı? Türkiye’de Sosyal Devlet, Cinsiyet Eşitliği Politikaları ve Kadın İstihdamı. *Çalışma ve Toplum Dergisi*. 2: 41-54.
- De Lauretis, T. (2000). “Rethinking Women’s Cinema: Aesthetics and Feminist Theory”, Robert Stam, Toby Miller (Ed.), *Film and Theory an Anthology*, Oxford: Blackwell Publishing, s. 317-336. Dictionnaire Larousse, <https://www.larousse.fr/>, erişim tarihi: 29.11.2020.
- DHA, “Polonya’da kürtaj yasasına erteleme kararı”, *CNN Türk*, 05.11.2020, <https://www.cnnturk.com/dunya/polonyada-kurtaj-yasasina-erteleme-karari?page=1>, erişim tarihi: 29.11.2020.
- Dinç Kahraman, S. (2010). Kadınların Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliğine Yönelik Görüşlerinin Belirlenmesi. *Dokuz Eylül Üniversitesi Hemşirelik Yüksekokulu Elektronik Dergisi DEUHYO ED*. 3 (1): 30-35.
- Diner, Ç. Toktaş, Ş. (2010). Waves of feminism in Turkey: Kemalist, Islamist and Kurdish women’s movements in an era of globalization. *Journal of Balkan and Near Eastern Studies*. 12 (1): 41-57.
- Direk, Z. (2009). Simone de Beauvoir: Abjeksiyon ve Eros Etiği. *Feminizm Cogito*. 58: 11-39. İstanbul: YKY.
- Doğramacı, E. (1992). *Türkiye’de Kadının Dünyası ve Bugünü*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Donovan, J. (2001). *Feminist Teori*. A. Dora (Çev.). 2. Basım. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Dorsay, A. (2000). *Sinema ve Kadın*. İstanbul, Remzi Kitapevi.
- Durakbaşı, A. (2017). *Halide Edib: Türk Modernleşmesi ve Feminizm*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Durudoğan, H. (2012). Unes Femmes: Kristeva, Psikiyoloji ve Kadın. Zeynep Direk (Ed.). *Cinsiyetli Olmak Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar* içinde (s.51-66). 3. Baskı, İstanbul: YKY.
- Elmacı, T. (2015). Yeni Türk Sinemasında Kadının Temsil Sorunu Bağlamında Gitmek Filminde Değişen Kadın İmgesi, *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 185-202.
- Erdoğan, T. Dr. (2008). Nancy Chodorow’un Düşüncesinde Toplumsal Cinsiyet Organizasyonunun Merkezi Unsuru Olarak Annelik. *Aile ve Toplum*. 4 (14): 73-82.
- Errington, N. Shelley, P. Penny, A. (2011). An introduction to feminism and feminist perspectives in higher education and students affairs. Penny A. Pasque, Shelley Errington Nicholson (Ed.). *Empowering Women in Higher Education and Student*

- Affairs: Theory, Research, Narratives, and Practice from Feminist Perspectives* içinde (s.3-15). Virginia: Stylus Publishing.
- Frable, D. E. S. (1997). Gender, Racial, Ethnic, Sexual and Class Identities. *Annu. Rev. Psychol*, 48: 139-162.
- Freedman, E. (2002). *No Turning Back: The History of Feminism and the Future of Women*. New York: The Random House Publishing.
- Freud, S. (2009). The Material and Sources of Dreams- Oedipus Rex. Harold Bloom (Ed.). Blake Hobby, *Human Sexuality* içinde (s.129-133). New York: Infobase Publishing.
- Fondation Chantal Akerman. Erişim Tarihi 12 Ekim 2020, <https://chantalakerman.foundation/news-from-home-the-films-of-chantal-akerman/>
- Foster, G. (1999). Feminist Theory and the Performance of Lesbian Desire in Persona. L. Michaels (Ed.), *Ingmar Bergman's Persona* içinde (s.130-146). Cambridge: Cambridge University Press, doi:10.1017/CBO9780511624315.007
- Fotopoulou, A. (2016). Digital and networked by default? Women's organisations and the social imaginary of networked feminism. *New Media & Society*. 18(6): 989-1005.
- Foucault, M. (2012). *Cinselliğin Tarihi*. H. Uğur Tanrıöver (Çev.). 4. baskı, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Goffman, E. (1987). *Gender Advertisements*. New York: Harper and Row Publishers.
- Goffman, E. (2009). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*. B. Cezar (Çev.). İstanbul: Metis.
- Goffman, E. (1986). *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*. New York: Simon&Schuster Inc.
- Hall, S. (2000). Who needs 'identity'?. P. Gay. J. Evans. P. Redman (Ed.). *Identity: a Reader* içinde (s.15-30). IDE: Sage Publications Inc.
- Haraway, D. (1994). A manifesto for cyborgs: Science, technology, and socialist feminism in the 1980s. Steven Seidman (Ed.). *The Postmodern Turn: New Perspectives on Social Theory* içinde (s.82-115). Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Heilmann, A. (2000). *New Woman Fiction: Women Writing First-Wave Feminism*. New York: St. Martin Press.
- Hıdıroğlu, İ. Kotan, S. (2015). Sinemada Eril Söylem ve Atıf Yılmaz Filmlerinde Kadın Sorunu. *Atatürk İletişim Dergisi*, 9, 55-76. <https://dergipark.org.tr/en/pub/atauniiletisim/issue/33486/374129>

- Hurd, M. G. (2007). *Women Directors and Their Films*, USA: Praeger.
<https://books.google.com.tr/books>
- Ince, K. (2013). Feminist Phenomenology and the Film World of Agnès Varda, *Hypatia A Journal of Feminist Philosophy*, 28 3, 602-617.
<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1527-2001.2012.01303.x>
- “Internet World Stats Usage and Population Statistics”,
<https://www.internetworldstats.com/stats.htm>, Erişim Tarihi: 29.04.2020.
- Irigaray, L. (2011). The sex which is not one. Imre Szeman, Timothy Kaposy (Ed.). *Cultural Theory: An Anthology* içinde (s.449-453). Singapore: Wiley-Blackwell.
- İlyasoğlu, A. (2013). *Örtülü Kimlik İslamcı Kadın Kimliğinin Oluşum Ögeleri*. 4. Basım, İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Jackson, S. Scott, S. (2012). *Cinselliği Kuramlaştırmak*. S. Serezli (Çev.). Ankara: NotaBene Yayınları.
- Jaremko-Greenwold, A. (2019). In Conversation: Kimberly Peirce on “Boys Don’t Cry,” Twenty Years Later. Erişim Tarihi 15 Ekim 2020,
<https://floodmagazine.com/69107/in-conversation-kimberly-peirce-on-boys-dont-cry-twenty-years-later/>
- Jenkins, R. (2014). *Social Identity*. 4.basım, London-New York: Routledge.
- Johnston, C. (1999). Women’s Cinema as Counter-Cinema, Sue Thornham (Ed.), *Feminist Film Theory: A Reader* içinde, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Jung, C. G. (2005). *Dört Arketip*. Z. Aksu Yılmaz (Çev.). 2.Basım, İstanbul: Metis.
- Jun, J. Kyle, T. G. (2012). Gender Identity, Leisure Identity, and Leisure Participation. *Journal of Leisure Research*, 44, 3: 353-378.
- Kandiyoti, D. A. (1987). Emancipated But Unliberated? Reflections on the Turkish Case. *Feminist Studies*, 13 (2): 317-338.
- Karahanoğlu, I. (2007). *1950 – 1970 Yılları Arasında Türk Sinemasının Temel Özelliklerinin Oluşmasını Sağlayan Toplumsal, Ekonomik, Siyasi, Kültürel Etkiler ve Bunların Türk Sinema Tarihindeki Yeri*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi/Sinema Televizyon Anasanat Dalı, İstanbul.
- Kaval, M. (2016). İlahi Dinlerde Kadının Kıymet Problemi. *Akademik Bakış Dergisi*, 55: 306-324.
- Kayhan, F. (1999). *Feminizm*. İstanbul, BDS Yayınları.
- Kaya, Ş. (2018). Kadın ve Sosyal Medya. *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, 17 (2): 563-576.

- Kennedy, T. (2010). Off with Hollywood's Head: Sofia Coppola as Feminine Auteur. *Film Criticism*, 35 1, 37-59.
- Kırel, S. (2018). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Kırel, S. (2009). Pelin Esmer'in "Oyun" Belgeseli Çerçevesinde Kadın Deneyimlerinin Aktarılmasında Belgesel Filmin Yeri. *Kültür ve İletişim*, 12 1, 127-159.
- "Kinds of Feminism", https://www.uah.edu/woolf/feminism_kinds.htm, erişim tarihi: 01.05.2020.
- Kongar, E. (1996). *Türkiye Üzerine Araştırmalar: İzmir: Kentsel Ailenin Değişimi Kayseri: Kent Planlaması İçin Toplumsal Araştırma Altındağ: Yerleşik Bir Gecekondu Bölgesi*. Remzi Kitabevi, 2. Basım, İstanbul.
- Lacan, J. a. (2013). *Fallus'un Anlamı*. S. M. Tura (Çev.). İstanbul: Altıkkırkbeş Yayın.
- Lévi-Strauss, C. (1986). *Mit ve Anlam*. Selahattin Erkanlı (Çev.) Alan Yayınları, İstanbul.
- MacDonald, M. Y. (1996). *Early Christian Women and Pagan Opinion: The Power of the Hysterical Woman*. Cambridge: University Press.
- Makal, O. (2014). Yaratıcı Yönetmen Üzerine, Prof. Dr. Selahattin Yıldız (ed.). *Sinema Dili Beyazperdeyi Yaratanlar* içinde, s.71-119, İstanbul: Su Yayınevi.
- Mardin, Ş. (2009). Kimlik ve Söylemlerde Katmanlar. Gönül Pultar (Ed.). *Kimlikler Lütfen Türkiye Cumhuriyeti'nde Kültürel Kimlik Arayışı ve Temsili* içinde (s.61-67). Ankara: ODTÜ Yayıncılık.
- McLuhan, M. (1994). *Understanding Media: The Extensions of Man*. Massachusetts: MIT Press.
- Mlambo-Ngcuka, P. (2020, 6 Nisan). "Violence against women and girls: the shadow pandemic", *UN WOMEN*, <https://www.unwomen.org/en/news/stories/2020/4/statement-ed-phumzile-violence-against-women-during-pandemic>, erişim tarihi: 12.05.2020.
- Moi, T. (1999). *What is a woman?*. New York: Oxford University Press.
- Mulvey, L. (1989) Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Visual and Other Pleasures. Language, Discourse, Society* içinde, Londra: Palgrave Macmillan.
- Nelmes, J. (2003). *An Introduction to Film Studies*. NewYork: Psychology Press.
- Oakley, A. (1985). *Sex, Gender and Society*. Aldershot: Gower Publishing.
- Ollman, B. (2015). *Yabancılaşma Marx'ın Kapitalist Toplumdaki İnsan*, Çev: Ayşegül Kars, İstanbul: Yordam Kitap.
- Ölmez, N. (2011). Orlando. Erişim Tarihi 10 Ekim 2020, <https://www.filmhafizasi.com/orlando-1992/>

- Özar, Ş. Memiş, E. (2020, 8 Mayıs). “Korona Salgınının Yarattığı Kriz Kadın Emeği Açısından Ne İfade Ediyor?”, *Bianet*, <http://bianet.org/bianet/toplumsal-cinsiyet/223995-korona-salgininin-yarattigi-kriz-kadin-emegi-acisindan-ne-ifade-ediyor>, erişim tarihi: 11.05.2020.
- Özdemir, B. G. (2019 b). İşe Yarar Bir Şey Filminin Kadın Karakterlerine Ve Ölüm Olgusuna Feminist Film Kuramı Çerçevesinde Anamorfotik Bakış. *SineFilozofi Dergisi*, Özel Sayı, 493-517.
- Özdemir, B. G. (2016). *Türk Sinemasında Kadın Yönetmenlerin Ana Akım Dışı Filmlerinde Kadının Mekanda Temsili: Özne(s)neleştirilmiş Kadınların Feminist Film Kuramı Çerçevesinde Çözümlemesi (2000-2012)*. (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özdemir, B. G. (2019 a). *Türk Sinemasının Kadın Yönetmenleri Konuşuyor*. İstanbul: Der Yayınları.
- Özdemir, H. Aydemir, D. (2019). Dördüncü Dalga Feminizm Üzerine. *International Social Sciences Studies Journal*, 5(32): 1706-1711.
- Öztürk, R. (2003). *Sinemanın Dişil Yüzü; Türkiye’deki Kadın Yönetmenler*. İstanbul: Om Yayınevi.
- Paglia, C. (2004). *Cinsel Kimlikler Nefertiti’den Emily Dickson’a Sanat ve Çöküş*. A. Hazaryan, F. Demirci (Çev.). Ankara: Epos Yayınları.
- Pamuk, A. (2014). *Kimlik ve Tarih Kimliğin İnşasında Tarihin Kullanımı*. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.
- Parsons, S. F. (1990). Feminist Challenges to Curriculum Design. *Studies in the Education of Adults*, 22 (1): 49-59.
- Passmore, K. (2009). The Gendered Genealogy of Political Religions Theory. Alexandra Shepard, Garthine Walker (Ed.). *Gender and Change: Agency, Chronology and Periodisation* içinde (s.242-272). Malaysia: Wiley-Blackwell Printing, 2009.
- Potter, S. (2020). <https://sallypotter.com/>.
- Rodnitzky, J. L. (1999). *Feminist Phoenix: The Rise and Fall of a Feminist Counterculture*. Londra: Praeger Publishing.
- Rosaldo, M. Z. (1974). Woman, Culture and Society: A Theoretical Overview. Michelle Zimbalist Rosaldo, Louise Lamphere (Ed.). *Woman, Culture, and Society* içinde (s.17-42). California: Stanford University Press.
- Rotman, D. Vieweg, S vd. (2011). From slacktivism to activism: participatory culture in the age of social media. *CHI EA '11: CHI '11 Extended Abstracts on Human Factors in Computing Systems*, 819-822.

- Rowland, R. Klein, R. (1996). *Radical Feminism: History, Politics, Action*. Diane Bell, Renate Klein (Ed.). *Radically Speaking: Feminism Reclaimed* içinde (s.9-36). Victoria: Spinifex Press.
- Salmış, F. (2014). *Kimlik Sancısı*. Malatya: Bilsam Yayınları.
- Sassatelli, R. (2011). Gender, Gaze and Technology in Film Culture An interview with Laura Mulvey, *XML Template*, 1–21.
- Saylıgil, F. (2013). Feminist Film Kuramı. Zeynep Özarslan (Ed.) *Sinema Kuramları II* içinde (s.143-165) İstanbul: Su Yayınevi.
- Schick, I. C. (2001). *Batının Cinsel Kıyısı Başkalıkçı Söylemde Cinsellik ve Mekansallık*. S. Kılıç. G. Sarı (Çev.). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Schipper, M. (2015). *Âdem ile Havva Her Yerde*. A. İncidüzen (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınevi.
- Scognamillo, G. (1990). *Türk Sinema Tarihi: 1896-1986*. İstanbul, Metis Yayınları.
- Setoodeh, R. (2017). “Wonder Woman” Director Patty Jenkins on Equal Pay, Hollywood Sexism and James Cameron’s Nasty Words, 10 Ekim 2017. Erişim tarihi 15 Ekim 2020, <https://variety.com/2017/film/features/patty-jenkins-wonder-woman-hollywood-sexism-equal-pay-james-cameron-1202583237/>
- Shiva, V. Mies, M. (2014). Introduction: Why We Wrote This Book Together. *Ecofeminism (ebook)*: Vandana Shiva, Maria Mies (Ed.). New York: TJ International, Padstow, Cornwall.
- Smelik, A. (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi ve Ayna Çatladı*. Deniz Koç (Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Sohn, A. M. (2013). Cinsiyetli Beden. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtin, Georges Vigarello (Ed.). S. Özen (Çev.). *Bedenin Tarihi 3 Bakıştaki Değişim: 20. Yüzyıl* içinde (s.75-102). İstanbul: YKY.
- Sönmez, S. Satıcı, H. (2019). *Kadının Kamerasından 2000 Sonrası Türkiye’de Kadın Yönetmenler*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Şen, E. Ögetürk, U. (2016). Yeşim Ustaoglu Röportajı. Filmloverss İnternet Sitesi, 22.12.2016, <https://www.filmloverss.com/yesim-ustaoglu-roportaji/>. Erişim Tarihi 5 Kasım 2020.
- Şen, E. Sağlam, H. İ. (2017). Pelin Esmer Röportajı. *Filmloverss İnternet Sitesi*, 25.10.2017, <https://filmloverss.com/pelin-esmer-roportaji/>. Erişim Tarihi 08 Kasım 2020.
- Taş, G. (2016). Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri ve Dönüşümleri. *Akademik Hassasiyetler*, 5 (3): 163-175.

- Taylor, V. Rupp, L. J. (1993). Women's Culture and Lesbian Feminist Activism: A Reconsideration of Cultural Feminism. *Journal of Women in Culture and Society*, 19 (1): 32-61.
- TDK, <https://sozluk.gov.tr/>, erişim tarihi:25.04.2020.
- Terkan, B. Serarslan, M. (2007). Bıyıklı Kadın Metaforunun Köşe Yazılarında Algılanışı ve Sunumu Üzerine Eleştirel Bir Bakış. *Medya ve Siyaset*. 2: 780-794. İzmir: Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi.
- Toktaş, Ş. Cindoğlu, D. (2006). 'Modernisation and gender: a study of girls' technical education in Turkey since 1927. *Women's History Review*, 15(5): 737-749.
- Tuncel, R. (2020, 11 Nisan). Sosyo Politik Araştırmalar Merkezi: 'Pandemi Sürecinde Kadına Şiddet Yüzde 27,8 Arttı'. *BİA Haber Merkezi*, İstanbul <https://m.bianet.org/bianet/kriz/222804-pandemi-surecinde-kadina-siddet-yuzde-27-8-artti>, erişim tarihi: 12.05.2020.
- Uğur Tanrıöver, A. H. Prof Dr. (2015). Femmes Turques et Séries Télévisées: Diversité des Lectures, Richesse des Usages. *Genre en Séries: Cinéma, Télévision, Médias*. 1: 120-146. <http://genreenseries.weebly.com/>. Erişim tarihi: 15.04.2020.
- Uğur Tanrıöver, A. H. (2007). Forms of Representation of Women In the Media and Women's Rights Violations. Sevda Alankuş (Ed.). *Gender-Based Journalism içinde* (s.149-166). İstanbul: Yaylacık Yayıncılık.
- Uğur Tanrıöver, H. (2017). Women as film directors in Turkish cinema. *European Journal of Women's Studies*, 24(4), 321–335. <https://doi.org/10.1177/1350506816649985>
- Uğuz, B. (2013). *Yeni Türk Sinemasında Kadına Yönelik Sosyal Kontrol Kodlarının Dönüşümü: Feminist Açıdan Bir İnceleme*. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Ankara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Valadez, M. Lambrecht, E . "What was the Second Wave Feminist Movement?", 2019. https://dailyhistory.org/What_was_the_Second_Wave_Feminist_Movement%3F#cite_note-14. (Erişim: 29.04.2020).
- Vatandaş, C. Doç Dr. (2011). Toplumsal Cinsiyet ve Cinsiyet Rollerinin Algılanışı. *Journal of Sociological Studies*, 35: 29-56.
- Waldman, D. Walker, J. (1999). *Feminism and Documentary*, Minneapolis: The University of Minnesota Press. <https://books.google.com.tr/books>
- Waldron, D. (2013). Embodying Gender Nonconformity in 'Girls': Céline Sciamma's *Tomboy*, *L'Esprit Créateur*, 53 1, Transgender France, 60-73.
- Weeks, J. (1990). The Value of Difference. Jonathan Rutherford (Ed.). *Identity: Community, Culture, Difference içinde* (s.88-100). London: Lawrence & Wishart.

- Wittig, M. (2012). One is not born a woman. Henry Abelove (Ed.). *The Lesbian and gay studies Reader*, Routledge: New York.
- Wollstonecraft, M. (2008). *A Vindication of the Rights of Women*. New York: Cosimo Classics.
- Yazıcı, G. (2011). Savcının Akli Hala Eski "TCK 438"de, 27 Temmuz 2011, <https://bianet.org/bianet/kadin/131769-savcinin-akli-hala-eski-tck-438-de>. Erişim Tarihi 19.10.2020.
- Yıldız, S. (2014). *Sinematografik Anlatım*. İstanbul: Su Yayınevi.
- Yıldız, S. (2017). Türk Sinemasının Başlangıcı İçin Hangi Tarih Kabul Edilmeli?, *Yüksek Öğretim Dergisi*, 4, 55-57.
- Yıldız, S. (2015). Vsevolod Illarionovich Pudovkin, Zeynep Özarslan (ed.). *Sinema Kuramları I* içinde, s. 59-107, 2.baskı, İstanbul: Su Yayınevi.
- Young, I. M. (2009). Yaşanan Bedene Karşı Toplumsal Cinsiyet: Toplumsal Yapı ve Öznellik Üzerine Düşünceler. *Feminizm Cogito*, 58: 39-57. İstanbul: YKY.
- Yörük, A. (2009). Feminizm/ler. *Sosyoloji Notları*, 7: 63-86. Ankara: İdeal Copy.
- Yücel, F. (2013). Yeşim Ustaoglu: Ölü Zamanlar ve Araf, *Altyazı Dergisi*, 31.01.2013. <https://altyazi.net/soylesiler/yesim-ustaoglu-olu-zamanlar-ve-araf/>, erişim tarihi: 5 Kasım 2020.

İnternet Kaynakları

- <http://www.beyazperde.com/filmler/film-229534/oyuncular/#actors>. Erişim Tarihi 22 Ekim 2020.
- <http://www.beyazperde.com/sanaticilar/sanatici-22937/biyografi/>. Erişim Tarihi 1 Kasım 2020.
- <https://www.derviszaim.com/>. Erişim tarihi: 20.01.2021.
- <http://eski.sinematurk.com/film/4946-madde-438/>. Erişim Tarihi 19 Ekim 2020.
- <https://www.filmloverss.com/kadin-hamlet-intikam-melegi/>. Erişim Tarihi 10 Ekim 2020.
- <https://filmmor.org/>. Erişim Tarihi 25 Ekim 2020.
- https://www.imdb.com/title/tt2249712/awards?ref_=tt_awd. Erişim Tarihi 1 Kasım 2020.
- https://www.imdb.com/title/tt4373956/awards?ref_=tt_awd. Erişim Tarihi 1 Kasım 2020.
- <http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/cahidesonku.html>. Erişim Tarihi 19 Ekim 2020.

<http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/cigdemvitritel.html>. Erişim Tarihi 22 Ekim 2020.

<https://www.marvel.com/movies/black-widow>. Erişi Tarihi 18 Ekim 2020.

<http://pelinesmer.com/>. Erişim Tarihi 8 Kasım 2020.

<http://www.shenema.org/>. Erişim Tarihi 10 Ekim 2020.

<https://www.tsa.org.tr/tr/kisi/kisigoster/16983/cigdem-vitritel>. Erişim Tarihi 25 Ekim 2020.

<https://ucansupurge.org.tr>. Erişim Tarihi 25 Ekim 2020.



