

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**1990 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA ANA AKIM
DIŞI FİLMLERDE TOPLUMSAL CİNSİYET İLE
ÇATIŞMA YAŞAYAN BAŞKARAKTERLER**

Emre FIRAT

2501202166

TEZ DANIŞMANI

Doç. Dr. Berceste Gülçin ÖZDEMİR

İSTANBUL - 2023

ÖZ

1990 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA ANA AKIM DIŞI FİLMLERDE TOPLUMSAL CİNSİYET İLE ÇATIŞMA YAŞAYAN BAŞKARAKTERLER

EMRE FIRAT

Bu çalışma toplumsal cinsiyeti odağına alan ve sorgulayan filmler üzerinedir. Çalışmanın amacı bu filmlerde toplumsal cinsiyet ile iç ve dış çatışma yaşayan başkarakterleri keşfetmektir. Çalışmanın kapsamı ise 1990-2022 yılları arasında Türk sinemasında üretilen ana akım dışı filmler ile sınırlandırılmıştır. Çalışma boyunca sadece uzun metrajlı kurmaca filmlere odaklanılmıştır.

İlk bölüme toplumsal cinsiyet kavramı açıklanarak başlanmıştır. Feminizm ve queer kuram kapsamında üretilen belirli çalışmaların toplumsal cinsiyet kavramının tartışılması ve sorgulanmasına katkıları incelenmiştir. Birinci bölümde toplumsal cinsiyeti odağına alan film kuramları ve filmlerden bahsedilmiştir. Bu noktada feminist film kuramı, feminist sinema, queer film kuramı ve queer sinema incelenmiştir. Bu bölüm, çalışmanın bağlamını oluşturmak adına önem taşımaktadır.

İkinci bölüm Türk sinemasında toplumsal cinsiyeti odağına alan uzun metrajlı kurmaca filmlerdeki başkarakterler ile ilgilidir. Türk sinemasındaki başkarakterlerin toplumsal cinsiyet ile ilişkisi yazılı ve görsel-işitsel kaynaklar aracılığıyla incelenmiştir. Türk sineması tarihinin incelenmesi araştırmanın çalışma grubu olarak seçilen filmlerin önemini ortaya koymaktadır. Buna ek olarak çalışmada odaklanılan dönem olan 1990 sonrası Türk sinemasının ve ana akım dışı filmlerin değerlendirilmesine katkı sunmaktadır.

Bu tez çalışması, nitel araştırma yöntemi temeline dayanan, çalışma grubunu oluşturan filmlerin gömülü teori yöntemiyle incelendiği sistematik desene sahip bir çalışmadır. Çalışma grubu Lola + Bilidikid (1999), Gözetleme Kulesi (2012), Sibel (2018) ve Bilmemek (2019) isimli filmlerden oluşmaktadır.

Araştırmanın problemi, amacı, sınırlılıkları ve yöntemi aynı zamanda bu tezin Türk sineması ve toplumsal cinsiyet konusu bağlamında yapılan çalışmalar arasındaki önemini de belirlemektedir. Tez çalışması sonucunda Türk sinemasında belirli sayıda ana akım dışı filmin toplumsal cinsiyeti sorguladığı ve bu filmlerdeki başkarakterlerin anlatı boyunca toplumsal cinsiyet ile ilişkili baskılar karşısında iç ve dış çatışmalar yaşadığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Toplumsal Cinsiyet, Feminist Film Kuramı, Queer Film Kuramı, Türk Sineması, Ana Akım Dışı Sinema, Gömülü Teori

ABSTRACT

THE MAIN CHARACTERS WHO CONFLICT WITH GENDER IN THE OUTSIDE THE MAINSTREAM FILMS IN TURKISH CINEMA AFTER 1990

EMRE FIRAT

This study is about films that question gender. The study aims to discover the main characters who are in internal and external conflict with gender in these films. The scope of the study is limited to the films outside the mainstream in Turkish cinema between 1990-2022. Only feature films are examined in the study.

In the first part of the study, the concept of gender, queer theory, and feminist theory were explained. Additionally, film theories on gender, such as feminist film theory and queer film theory, were examined in the first part. The study is also focused on feminist cinema and queer cinema. The first part of the study is important to set the context of the thesis.

The second part of the study is about the main characters in feature films focused on gender in Turkish cinema. These films were examined through written sources and audiovisual materials. Examining the history of Turkish cinema reveals the significance of the films to be analyzed in the third part. In addition, it contributes to the evaluation of Turkish cinema and the films outside the mainstream after 1990, which is the period the study focuses on.

This study is a qualitative research. In the third part of the study, the selected films were analyzed within the scope of the systematic design of the grounded theory method. In this section, *Lola and Billy the Kid* (1999), *Watchtower* (2012), *Sibel* (2018), and *Not Knowing* (2019) were analyzed.

The problem, purpose, limitations, and method of the research also determine its importance among studies on Turkish cinema and gender. The study shows that

gender is questioned in a small number of films outside the mainstream in Turkish cinema. In these films, the main characters conflict with gender.

Keywords: Gender, Feminist Film Theory, Queer Film Theory, Turkish Cinema, Outside the Mainstream Films, Grounded Theory



ÖN SÖZ

Bu çalışmanın başından sonuna kadar beni motive eden en önemli şey bir sinema öğrencisi olarak ilgilendiğim konulara odaklanmak olmuştur. Öyle ki bu çalışmanın hem dünya görüşüme hem de akademik gelişmeme oldukça önemli katkılar sağladığını düşünmekteyim. Araştırmamı insanlarla paylaşacak olmak ise beni en çok heyecanlandıran durumdur.

Bu çalışmanın ortaya çıkmasında birçok kişinin katkısı olmuştur. Çalışmam boyunca bana destek olarak araştırmama katkılar sunan herkese teşekkür etmek isterim. Kuşkusuz çalışmama en büyük desteği tez danışmanım Doç. Dr. Berceste Gülçin Özdemir vermiştir. Değerli hocam Doç. Dr. Berceste Gülçin Özdemir, bu çalışmanın fikir aşamasından son hâlini almasına kadar sayamayacağım kadar önemli tavsiye ve öneriyi benimle paylaşmış; beni her zaman anlayışla dinlemiş; bu süreçte akademik gelişimime etkide bulunmuştur. Kendisine ne kadar teşekkür etsem azdır.

Çalışmamın en başında verdikleri tavsiyelerle bu tezin gelişimine katkıda bulunan Doç. Dr. Gizem Parlayandemir ve Dr. Öğr. Üyesi İlkay Nişancı'ya teşekkür etmek istiyorum. Doç. Dr. Gizem Parlayandemir'in önerileri ve yorumları çalışmamın sınırlılıklarına karar vermemde yardımcı olmuştur. Dr. Öğr. Üyesi İlkay Nişancı'nın Sinemada Ritim dersi ise çalışmama önemli katkılar sağlamıştır. Sinemada Ritim dersine katılmasaydım çalışmamın yöntemini bu şekilde uygulayamazdım. Bir başkarakterin çatışma yoğunluğu grafiğini (Block, 2021) ilk kez Sinemada Ritim dersi kapsamında oluşturdum. Bu grafiği çalışmama uyarlamak istediğimi söylediğimde Dr. Öğr. Üyesi İlkay Nişancı'nın verdiği tavsiyeler ve öneriler bana çok yardımcı olmuştur. Gömülü teori yönteminin film çözümlemelerinde sağladığı avantajları keşfetmem de Dr. Öğr. Üyesi İlkay Nişancı'nın bu yöntemi vurgulamasıyla olmuştur.

Tezimin büyük kısmını T.C. İstanbul Kültür Üniversitesi'nde araştırma görevlisi olarak çalışırken yazmış bulunmaktayım. Burada çalıştığım süre boyunca her zaman anlayışlı ve destekleyici olup çalışmama ve akademik gelişimime önemli

katkılarda bulunduğu için Doç. Dr. Bilgehan Ece Şakrak’a ne kadar teşekkür etsem azdır.

Aynı şekilde Doç. Dr. Perihan Taş Öz’e, Prof. Dr. Okan Ormanlı’ya, Doç. Dr. Remziye Köse Özelçi’ye ve Öğr. Gör. Dr. Selda Salman Sakızlı’ya çalışmamı ve akademik gelişimimi destekledikleri için teşekkürü bir borç bilirim.

Değerli çalışma arkadaşlarım Arş. Gör. Buğra Mert Alkayalar’a, Arş. Gör. Okan Şeker’e, Arş. Gör. Murat Yalçın’a ve Uzm. Tekniker Fatih Öztürk’e teşekkür etmek isterim.

Son olarak, benden desteklerini hiçbir zaman esirgemedikleri ve hep yanımda oldukları için sevgili aileme teşekkür etmek istiyorum.

EMRE FIRAT

İSTANBUL, 2023

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iv
ÖN SÖZ.....	vi
TABLolar LİSTESİ.....	xi
GRAFİKLER LİSTESİ.....	xii
GÖRSELLER LİSTESİ.....	xiii
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xiv
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

TOPLUMSAL CİNSİYET VE SİNEMA

1.1. Toplumsal Cinsiyet Kavramının Tanımlanması.....	5
1.2. Toplumsal Cinsiyet Kavramının Tarihsel Gelişim Süreci	8
1.2.1. Feminizm Bağlamında Toplumsal Cinsiyet.....	8
1.2.2. Queer Kuram Bağlamında Toplumsal Cinsiyet	13
1.3. Sinema ve Toplumsal Cinsiyet İlişkisi	23
1.3.1. Film Çalışmalarında Toplumsal Cinsiyetin Açığa Çıkarılması	23
1.3.1.1. Film Çalışmalarında Feminist Kuram	23
1.3.1.2. Film Çalışmalarında Queer Kuram	28
1.3.2. Toplumsal Cinsiyet Kavramını Odağına Alan Filmler	32
1.3.2.1. Feminist Sinema	32
1.3.2.2. Queer Sinema	39

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASI VE TOPLUMSAL CİNSİYET

2.1. Türk Sinemasında Başkarakterler ve Toplumsal Cinsiyet (1917-1990).....	48
2.1.1. Türk Sinemasının İlk Uzun Metrajlı Kurmaca Filmlerindeki Baskarakterler ve Toplumsal Cinsiyet	49

2.1.2. Muhsin Ertuğrul'un Filmlerindeki Başkarakterler ve Toplumsal Cinsiyet.....	51
2.1.3. 1939-1950 Yılları Arasında Türk Sinemasında Başkarakterler ve Toplumsal Cinsiyet	56
2.1.4. 1950-1990 Yılları Arasında Türk Sinemasında Başkarakterler ve Toplumsal Cinsiyet	58
2.2. 1990 Sonrası Türk Sinemasında Ana Akım Dışı Filmlerde Başkarakterler Ve Toplumsal Cinsiyet.....	73

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TOPLUMSAL CİNSİYET İLE ÇATIŞMA YAŞAYAN BAŞKARAKTERLER

3.1. Kurnaca Filmde Anlatı ve Çatışma	89
3.2. Amaç ve Yöntem	93
3.2.1. Amaç	94
3.2.2. Yöntem	96
3.2.3. Çalışma Grubu Oluşturma Süreci	100
3.3. Bulgular	102
3.3.1. Lola + Bilidikid (1999, Kutluğ Ataman).....	102
3.3.1.1. Açık Kodlama.....	102
3.3.1.2 Eksen Kodlama.....	106
3.3.1.3 Seçici Kodlama.....	107
3.3.2. Gözetleme Kulesi (2012, Pelin Esmer)	111
3.3.2.1. Açık Kodlama.....	111
3.3.2.2. Eksen Kodlama.....	114
3.3.2.3. Seçici Kodlama.....	115
3.3.3. Sibel (2018, Çağla Zencirci, Guillaume Giovanetti).....	119
3.3.3.1. Açık Kodlama.....	119
3.3.3.2. Eksen Kodlama.....	122
3.3.3.3 Seçici Kodlama.....	123

3.3.4. Bilmemek (2019, Leyla Yılmaz).....	127
3.3.4.1. Açık Kodlama.....	127
3.3.4.2. Eksen Kodlama.....	131
3.3.4.3. Seçici Kodlama.....	132
SONUÇ	136
KAYNAKLAR	147
EKLER	165



TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 3.1. Çalışmanın Değişkenleri ve Soruları.....	102
Tablo 3.2. <i>Lola + Bilidikid</i> Filminin Açık Kodlaması	102
Tablo 3.3. <i>Gözetleme Kulesi</i> Filminin Açık Kodlaması	111
Tablo 3.4. <i>Sibel</i> Filminin Açık Kodlaması	119
Tablo 3.5. <i>Bilmemek</i> Filminin Açık Kodlaması	127
Tablo 1. Eksen ve Seçici Kodlamalarda Ortaya Çıkan Ana Temalar.....	139
Tablo 2. Çalışmanın Değişkenleri ve Cevaplar	143

GRAFİKLER LİSTESİ

Grafik 3.1. Hikâye Yapısı Grafiği.....	100
Grafik 3.2. Murat'ın Çatışma Grafiği	106
Grafik 3.3. Seher'in Çatışma Grafiği	114
Grafik 3.4. Sibel'in Çatışma Grafiği	122
Grafik 3.5. Umut'un Çatışma Grafiği	131
Grafik 1. Çalışma Grubundaki Başkarakterlerin Çatışma Grafiği	141

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 3.1.....	108
Görsel 3.2.....	110
Görsel 3.3.....	116
Görsel 3.4.....	117
Görsel 3.5.....	124
Görsel 3.6.....	125
Görsel 3.7.....	133
Görsel 3.8.....	134

KISALTMALAR LİSTESİ

ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
Bkz.	: Bakınız
Çev.	: Çeviren
Ed.	: Editör
Haz.	: Hazırlayan
s.	: Sayfa
t.y.	: Basım Tarihi Yok
y.y.	: Basım Yeri Yok

GİRİŞ

Bu çalışmanın ortaya çıkmasını sağlayan itici güç, üretiminde sanatsal kaygının ağır bastığı filmleri ve bu eserleri üreten yönetmenlerin yarattığı başkarakterleri anlama isteğidir. Bu istek, çalışmanın amacını da etkilemiştir. Çalışmanın amacı, belirli sinemacıların içinde yaşadıkları toplumda bulunan bir olguyu, toplumsal cinsiyeti, filmlerinin anlatısında nasıl ele aldıklarını incelemek ve anlayabilmektir. Çalışmanın asıl odak noktası ise kurmaca film anlatısı içinde var olan başkarakterin iç ve dış çatışmalarıdır. Bu bağlamda çalışma, “toplumsal cinsiyeti odağına almış uzun metrajlı kurmaca filmlerde başkarakterin iç ve dış çatışmaları anlatıda nasıl şekillenmiştir?” sorusunun peşinden gitmektedir. Bu soru araştırmanın ne hakkında olduğuna dair fikir verse de çalışmanın çerçevesini belirleyen üç öge daha bulunmaktadır: Film yapım pratiği, ülke sineması ve dönem.

Çalışmada ana akım sinemanın dışında yer alan filmlere odaklanılacaktır. Bu tercih çalışmaya belirli bir sınırlılık kazandırmıştır. Bu bağlamda ticari kaygıların ağır bastığı ana akım sinema yerine bir yönetmenin derdinin daha çok öne çıkabildiği ana akım dışı sinema odak noktasına alınmıştır.

Çalışmanın bir diğer sınırlılığı odaklanılan ülke sinemasıyla ilgilidir. Öyle ki bu çalışma aynı zamanda Türk sineması üzerinedir. Çalışmanın hedeflerinden birisi de Türk sineması ve toplumsal cinsiyet konusu üzerine kronolojik ve detaylı bir araştırma ortaya koymaktır. Türk sineması tarihini incelemek çalışmanın odaklandığı dönem olan 1990-2022 yılları arasında yapılmış ana akım dışı filmleri anlamlandırmak için önem taşımaktadır.

1990 sonrası Türk sinemasında ana akım sinemanın dışında yer alan filmlerde odaklanılan nokta ise başkarakterler, karakterlerin eylemleri ve bu karakterlerin iç ve dış çatışmalarının toplumsal cinsiyet ile ilişkisidir. Bu bağlamda çalışma için iki kavram oldukça önemlidir.

Bunlardan ilki toplumsal cinsiyet kavramıdır. Birinci bölüme başlarken toplumsal cinsiyetin tanımı ve bu kavramın tarihsel gelişimi açıklanacaktır. Toplumsal

cinsiyetin sosyolojik bir kavram olarak incelenmesinin yanı sıra feminizm ve queer kuram kapsamındaki çalışmalar sayesinde bu kavramın kuramsal temelleri de irdelenecektir. Bu sayede incelenecek filmlerde aranılacak olan önemli bir nokta açıklığa kavuşturulacaktır. Sosyolojik bağlamın yanı sıra feminist film kuramı ve queer film kuramı kapsamında sinema bağlamında üretilen temel çalışmalar da incelenecektir.

İkinci önemli kavram ise film anlatısındaki çatışmadır. Çatışma kavramı bu çalışmada sözü geçecek veya incelenecek olan filmlerde odaklanılacak noktadır. Bununla birlikte, film anlatısındaki çatışma noktaları aranırken, toplumsal cinsiyet ile ilişkili olarak ortaya çıkan başkarakter çatışmaları odak noktası olarak belirlenmiştir. Bu bağlamda, toplumun oluşturduğu herhangi bir cinsiyet rolü veya konumu ile çatışma yaşayan bir başkarakter bu tezin inceleme konusudur.

Bu doğrultuda birinci bölümün son kısmında feminist sinema ve queer sinemaya odaklanılacaktır. Bu kapsamda farklı ülke sinemalarından seçilen filmlerde, toplumun cinsiyete göre biçtiği roller ile çatışma yaşayan başkarakterler de incelenecektir. Dolayısıyla feminist sinema ve queer sinemanın özünde toplumsal cinsiyet ile çatışma yaşayan bir film yapım pratiği olduğu düşüncesi çalışma için önemlidir.

İkinci bölümde ise Türk sineması tarihi toplumsal cinsiyet ile ilişkisi bağlamında detaylı bir şekilde incelenecektir. Bu bölümün sınırlılıklarını belirleyen sorular kesindir: Türk sinemasında yer alan hangi uzun metrajlı kurmaca filmler hikâyesi, anlatısı ve başkarakteri göz önüne alındığında toplumsal cinsiyet ile ilgili meseleleri odağına almıştır? Bu filmlerdeki başkarakterler filmin anlatısında toplumsal cinsiyet ile ilgili çatışmalar yaşamışlar mıdır? Bu filmlerde toplumsal cinsiyet başkarakterlerin yaşadığı iç veya dış çatışmalar aracılığıyla sorgulanmış mıdır?

Bu soruların yanıtları aranırken incelenecek zaman aralığının hayli uzun olduğu açıktır. Her ne kadar bu çalışmanın odak noktası 1990 sonrası Türk sineması olsa da 1990 öncesi çekilen belirli Türk filmlerini de ana kaynaklardan incelemek

önemli görülmüştür. Böylece Türk sinemasının dönemleri ile ilgili daha tutarlı bir kıyaslama yapılabilecektir. Bu doğrultuda araştırmayı kolaylaştırmak ve belirli bir yol izlemek adına Türk sineması dönemlere ayrılmıştır.

Birinci bölümün ikinci kısmı ve ikinci bölümün tamamı özünde toplumsal cinsiyet ile çatışma yaşayan başkarakterler üzerine bir literatür taramasıdır. Bu bölümlerde amaç toplumsal cinsiyet ile çatışma yaşayan başkarakterleri keşfetmektir. Hem çeşitli ülkelerden hem de Türk sinemasından filmlere yer verilmesi, çalışmanın sonunda incelenecek olan filmleri ortaya çıkaran süreci anlayabilmek içindir. Böylece dünyanın çeşitli ülkelerinde üretilen filmler ile Türk filmleri arasında karşılaştırma yapılması imkânı da sağlanacaktır.

Tüm bu araştırmalar üçüncü bölümde incelenecek olan filmler için hazırlık aşamasıdır. Nitel bir araştırma olan bu çalışmanın üçüncü bölümünde *Lola + Bilidikid* (1999, Kutluğ Ataman), *Gözetleme Kulesi* (2012, Pelin Esmer), *Sibel* (2018, Çağla Zencirci, Guillaume Giovanetti) ve *Bilmemek* (2019, Leyla Yılmaz) filmleri gömülü teori yönteminin sistematik deseni çerçevesinde çözümlenmiştir. Buna ek olarak adı geçen filmlerdeki başkarakterlerin çatışmalarının yer aldığı grafiklerinden faydalanılmıştır. Gömülü teori yöntemi kapsamında uygulanacak olan açık kodlamanın ve oluşturulacak grafiğin de yardımıyla seçilen filmlerin anlatısı detaylı bir şekilde ortaya konulacaktır. Sonrasında ise eksen ve seçici kodlamalar aracılığıyla başkarakterlerin yaşadığı iç ve dış çatışmaların toplumsal cinsiyet ile ilişkisi incelenecektir.

Seçilen filmlerin çözümlenmesinin ardından sonuç bölümünde bu filmlerin değişkenlerinin incelenebileceği ve karşılaştırılabileceği iki farklı tabloya yer verilmiştir. İlk tabloda incelenen filmlerdeki başkarakterler eksen ve seçici kodlamalar sonucunda ortaya çıkan ana temalar bağlamında değerlendirilmiştir. İkinci tabloda ise incelenen filmlere yöneltilen çalışma soruları cevaplandırılmıştır.¹ Bunlara ek olarak sonuç bölümünde tüm başkarakterlerin çatışmalarının yer aldığı bir grafiğe yer verilmiştir.

¹ Bkz. “3.2.3. Çalışma Grubu Oluşturma Süreci” başlıklı bölüm.

BİRİNCİ BÖLÜM

TOPLUMSAL CİNSİYET VE SİNEMA

Sinema tarihinde ve film anlatılarında toplumsal cinsiyet ile ilgili meselelerin yansımalarını bulmadan önce toplumsal cinsiyet kavramının tanımının yapılması ve bu kavramın tarihsel gelişim sürecinin ortaya koyulması çalışmanın temellerini oluşturmak için bir ilk adım olacaktır. Toplumsal cinsiyetin tanımlanması üçüncü bölümde incelenen filmlerin neden ve neye göre seçildiğini de anlaşılır kılacaktır. Böylece toplumsal cinsiyet kavramı bu çalışmada bahsedilen ve incelenen filmlerin bağlamı olacaktır.

Toplumsal cinsiyet kavramı açıklanırken iki farklı kuram bağlamında üretilen yazılı kaynaklardan yararlanılacaktır. İlk olarak feminizmin toplumsal cinsiyet kavramının oluşumuna ve gelişimine sağladığı katkılara yer verilecektir. Bunun nedeni toplumsal cinsiyet kavramının ortaya çıkışı ile feminizm arasında bağ bulunmasından kaynaklanmaktadır. Sonrasında ise toplumsal cinsiyet kavramını queer kuram bağlamında tartışan başlıca kaynaklar incelenecektir.¹ Böylece feminist kuram ve queer kuramın toplumsal cinsiyet kavramını nasıl ve hangi açılardan tartıştıkları ortaya konulacaktır. Bu sayede çalışmanın bağlamı olan bu kavramın kuramsal çerçevesi anlaşılmış olacaktır. Buna ek olarak toplumsal cinsiyet kavramının tarihsel gelişim sürecinden bahsedilmesi sinema tarihinin bu alanda yaşanan gelişmelerden ne derece etkilendiğini de ortaya koyacaktır.

Sosyolojiyle ilgili bir kavram olarak toplumsal cinsiyet açıklandıktan sonra ise bu kavram bir bağlam olarak seçilecek ve sinema odak noktası olacaktır. Öncelikle sinema ve toplumsal cinsiyet ilişkisinin akademik düzeyde tartışılmasını sağlayan çalışmaların ortaya çıkışından bahsedilecektir. Sinemayı toplumsal cinsiyet bağlamında inceleyen film çalışmaları, bu çalışma için önem taşımaktadır. Film

¹ Queer sözcüğü Türk Dil Kurumu'nun Güncel Türkçe Sözlüğü'nde tanımlanmamıştır. Bu nedenle bu sözcük, bu çalışmada İngilizce literatürde geçtiği hâliyle kullanılacaktır. (Adı geçen sözcük en son 30.04.2023 tarihinde "<https://sozluk.gov.tr/>" internet sayfasından kontrol edilmiştir)

araştırmalarında toplumsal cinsiyet ve sinema ile ilgili tartışmaların ortaya konulması bu çalışmaya yol gösterecektir.

Bölümün son alt bölümlerinde ise toplumsal cinsiyet kavramını odağına alan ve sorgulayan uzun metrajlı kurmaca film örneklerine yer verilecektir. Bu sayede film üretimi yapan sinemacıların eserlerinde toplumsal cinsiyeti hangi açılardan odaklarına aldıkları ve sorguladıkları incelenmiş olacaktır. Bu doğrultuda çalışmanın konusu bağlamındaki yazılı ve görsel-işitsel kaynaklara başvurulacaktır.

1.1. Toplumsal Cinsiyet Kavramının Tanımlanması

Toplumsal cinsiyet kavramı, sosyoloji alanı tarafından sorgulanan ve akademik yazında tartışılan bir kavramdır. Bu nedenle güncel birçok sosyolojiye giriş kitabında veya sosyoloji sözlüğünde bu kavrama yer ayrılmaktadır. Genellikle kavramın tanımlanmasına cinsiyetin (*sex*) ve toplumsal cinsiyetin (*gender*) ayrı anlamlar taşıdığı belirtilerek başlanmaktadır. Cinsiyet, erkeğin ve kadının biyolojik ve fiziksel özellikleri ile ilişkilendirilmektedir. Toplumsal cinsiyetin ise erkeğin ve kadının içinde bulunduğu toplum ve kültür ile bağlantılı olduğu vurgulanmaktadır (Giddens, Sutton, 2020: 185; Marshall, 1999: 98; Slattey, 2014: 341).

Cinsiyet, Güncel Türkçe Sözlük'te "bireye, üreme içinde ayrı bir rol veren ve erkekle dişiyi ayırt ettiren yaradılış özelliği, eşey, cinslik, seks" (Türk Dil Kurumu, t.y.) olarak tanımlanmaktadır. Cinsiyet (*sex*), Cambridge niversitesi'nin İngilizce sözlüğünde ise daha kısa bir şekilde, "erkek veya kadın olma durumu" ve "bütün erkeklerin grup olarak değerlendirilmesi veya bütün kadınların grup olarak değerlendirilmesi" (Cambridge University Press, t.y.) olarak tanımlanmaktadır.

Gender kelimesi İngilizce sözlükte, cinsiyet ile benzer anlamlarda açıklandığı gibi "erkek veya kadın olmanın fiziksel ve/veya toplumsal durumu" (Cambridge University Press, t.y.) şeklinde de tanımlanmaktadır. Türkçe akademik çalışmalarda *gender* sözcüğüne karşılık olarak "toplumsal cinsiyet" sözcük öbeği

kullanılmaktadır.² Bununla birlikte Türk Dil Kurumu'nun Güncel Türkçe Sözlüğü'nde toplumsal cinsiyet kavramının tanımı bulunmamaktadır.³

Temel olarak hem cinsiyet hem de toplumsal cinsiyet kavramları, farklı bağlamlarda, erkek ve kadın arasındaki bulunan farklılıklara işaret etmek için kullanılmaktadır. Ancak İngilizce'deki *gender* kelimesi erkek ve kadın arasındaki anatomik ayrıma işaret ettiği gibi sosyolojik kullanım açısından oldukça farklı bir anlama da gelmektedir (Bruce, Yearley, 2006: 120). Bu durumda toplumsal cinsiyet şu şekilde tanımlanmaktadır: “Dişil olmanın ve eril olmanın arasındaki toplumsal olarak üretilmiş farklar” (Holmes, 2007: 2).

Hilary M. Lips, toplumsal cinsiyet ile ilgili üç kavramı daha vurgulamaktadır: “Toplumsal cinsiyet kimliği”, “toplumsal cinsiyet rolü” ve “cinsel yönelim”. Lips, toplumsal cinsiyet kimliği çerçevesinde bir insanın kendisini erkek veya kadın olarak düşünebileceğini belirtmektedir. Bunlara ek olarak kendisinin erkek veya kadın kategorilerine uymadığını düşünen insanlar da bulunmaktadır. Toplumsal cinsiyet rolü ise bir kültürün erkek ve kadın kategorilerine yerleştirdiği davranışlar ile ilgilidir. Cinsel yönelim ise bir insanın çekici bulduğu “toplumsal cinsiyeti” işaret etmektedir (2021: 13).

Bu noktaya kadar toplumsal cinsiyet kavramı kadın ve erkek ikili cinsiyet kategorisi üzerinden açıklanmıştır. Bununla birlikte bu durum belirli sorgulamaları da ortaya çıkarmaktadır. Lips, “toplumsal cinsiyet ile cinsiyet arasında fark var mı?” sorusu sorulduğunda bu iki kavramla birlikte ortaya çıkan kategorilerin iki boyutu olduğu belirtmektedir. Bunlar “biyolojik” ve “sosyo-kültürel” boyutlardır. Lips, bu

² Toplumsal cinsiyet ile ilgili önde gelen tartışmalara bakıldığında genellikle Amerika Birleşik Devletleri ve Batı Avrupa'daki bilim insanlarının ve düşünürlerin isimlerine rastlanmaktadır. Bu çalışmada da toplumsal cinsiyet kavramı ile ilgili tanımlamalar yapılırken çoğunlukla İngilizce kaynaklardan yararlanılmıştır. İngilizcede “cinsiyet” ile de eş anlama gelebilecek olan *gender* kelimesi daha sonradan “toplumsal cinsiyet” anlamını kazandığı için çalışmanın bazı noktalarında, bu durumu vurgulamak gerektiğinde, toplumsal cinsiyet teriminden hemen sonra parantez içinde *gender* kelimesi belirtilmiştir. Türkçe veya Türkçe'ye çevrilmiş kaynaklarda *gender* teriminin karşılığı olarak “toplumsal cinsiyet” kavramı kullanılmaktadır. Yine de bu terimin Türk Dil Kurumu sözlüklerinde yer almaması ve İngilizce'deki *gender* kelimesi gibi bir değişim geçirmemiş olması (aksine doğrudan bir kavramı tanımlamak için ortaya çıkmış olması) İngilizce'den Türkçe'ye çevirilerde anlam karmaşasına yol açabilmektedir. Başak Ertür, bu durumu *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi* (2020) isimli kitabın çevirisine dair yaptığı açıklamada dile getirmiştir.

³ 03.06.2023 tarihinde “Türk Dil Kurumu Sözlükleri” isimli internet sayfasından kontrol edilmiştir.

iki boyutun iç içe olduğunu ve birbirlerinden ayrılmasının olanaklı olmadığını belirtmektedir. Lips, bir kadının hamile kalabildiği için veya bir erkeğin “daha güçlü bir bedene” sahip olduğu için toplumun bu iki insana dair farklı beklentiler içine girebileceğinden ve normlar üretebileceğinden bahsetmektedir (2021: 12-13).

Buna ek olarak Alison Stone da toplumsal cinsiyet ve cinsiyet ayrımının sorgulanmasına vurgu yapmaktadır. Bu noktada Stone toplumsal cinsiyetin ve bir insanın biyolojik özelliklerini işaret eden cinsiyetin kesin çizgilerle ayrılması ile ilgili konuları tartışmaktadır. Örneğin bir insanın sahip olduğu XX veya XY kromozomları üzerinden erkek veya kadın kategorilerine yerleştirilmesi erkekten kadına bir transseksüel için ne anlama gelmektedir sorusu ortaya çıkmaktadır (2019: 53-71). Stone bu noktada şu duruma dikkat çekmektedir: “İnterseks, transseks ve transgender, alışık olduğumuz cinsiyet kategorilerinin karmaşık hale geldiğini gösterir” (2019: 71). Bu bağlamda Stone, bir kişinin cinsiyetinin her zaman kesin bir şekilde erkek veya dişi olarak belirlenemeyeceğini vurgulamaktadır. Bu noktada Stone’un da bahsettiği gibi bir kişinin doğduğunda sahip olduğu üreme organına/organlarına veya kromozomlarına göre bir cinsiyet kategorisine yerleştirilmesi ya da yerleştirilememesi söz konusu olmaktadır (2019: 71-76). Bu bağlamda Stone şu noktaya değinmektedir: “Eğer (...) iki cinsiyet varsa, toplumsal açıdan da iki toplumsal cinsiyet olmak zorundadır. Dahası, bu demek olur ki cinsiyet sınıflandırmaları pratikte *daima* toplumsal cinsiyete dair yargılarla çevrelenecek ve onlardan beslenecektir” (2019: 85). Dolayısıyla toplumsal cinsiyetten bağımsız bir cinsiyet sınıflandırması yapılamayacaktır (2019: 85).

Lips ise farklı dönemlerden ve çeşitli toplumlardan örnekler vererek toplumsal cinsiyetin, üretildiği toplum bağlamında, göreceli olduğunu ortaya koymaktadır. Lips’in örneğini verdiği gibi hem erkek hem de kadın kategorilerinden özellikler taşıyan “iki ruhlu” insanların Kızılderili topluluklarında saygı görüp özel bir yere konumlandırıldığı göz önüne alınırsa toplumsal cinsiyetin toplumdan topluma değişiklik gösterdiği anlaşılmaktadır (2021: 29-30). Lips’in verdiği örnekten yola çıkıldığında bir insanın, içinde bulunduğu zamana ve topluma göre, farklı toplumsal cinsiyet kategorileri veya rolleri altında bulunabileceği söylenebilmektedir.

1.2. Toplumsal Cinsiyet Kavramının Tarihsel Gelişim Süreci

Önceki bölümde toplumsal cinsiyet, bir kavram olarak açıklanmıştır. Bu bölümde toplumsal cinsiyet üzerine çalışmalar üreten yazarların bu kavram ile ilgili açıklamalarına ve düşüncelerine yer verilecektir. Böylece kavramın kuramsal temelleri de ortaya koyulmuş olacaktır. Bu doğrultuda toplumsal cinsiyet kavramı feminizm ve queer kuram kapsamında üretilen çalışmalar ışığında ele alınacaktır.

1.2.1. Feminizm Bağlamında Toplumsal Cinsiyet

Merry E. Weisner-Hanks, *Tarihte Toplumsal Cinsiyet* adlı çalışmasında toplumsal cinsiyeti tanımlarken bu kavramın kültür tarafından inşa edilmesinin yanı sıra tarihin akışıyla değiştiğini de belirtmektedir (2020: 2). Bununla birlikte *gender* sözcüğünün cinsiyetten farklı bir terim olarak kullanılmaya başlanması ile ilgili belirli tarihler öne çıkmaktadır. Cinsiyet ile toplumsal cinsiyet (*gender*) arasındaki ayrım sosyologlar tarafından 1970’lerde yapılmaya başlanmıştır (Holmes, 2007: 2; Pilcher, Whelehan, 2004: 56). Böylece sosyologların toplumsal cinsiyet (*gender*) kavramını kullanarak “kadınlık” ve “erkeklik” kavramlarını toplumsal bağlamda tartışabilmeleri mümkün olmuştur (Holmes, 2007: 18).

Gordon Marshall’a göre toplumsal cinsiyet terimini sosyolojiye dâhil eden Ann Oakley’dir (1999: 98). Gordon’un atıfta bulunduğu çalışma Oakley tarafından yazılan *Sex, Gender and Society*⁴ isimli kitaptır.⁵ Oakley, kitabının girişinde “herkesin erkeklerin ve kadınların birbirlerinden farklı olduklarını bildiğini” belirterek bu farkın nasıl ve ne boyutta olduğunu sormaktadır. Ayrıca Oakley şu soruyu eklemiştir: “Erkeğin ve kadının toplum içinde ne şekilde davrandığı ve onlara nasıl davranıldığı

⁴ Kitabın ilk baskısı 1972 yılında yayımlanmıştır.

⁵ *Sex* ve *gender* ayrımı Oakley’den önce psikanalist Robert Stoller’ın 1968 yılında yayımlanan çalışmasında da yapılmıştır. Stoller’ın çalışmasının ismi *Sex and Gender*’dır ve Oakley kendi kitabında bu çalışmadan bahsetmektedir. Ancak Stoller’ın *gender* tanımı şu şekildedir: “*Gender* biyolojik olmaktan ziyade psikolojik ve kültürel çağrışımlara sahip bir kavramdır; eğer *sex* için doğru kavramlar ‘erkek’ ve ‘kadın’ ise *gender*’ın yerini tutan kavramlar ‘eril’ ve ‘dişil’dir; son söylenen kavramlar (biyolojik) cinsiyetten epey bağımsız olabilir” (aktaran Oakley, 1985: 159). Oakley ise *Sex, Gender and Society* isimli kitabında *gender* kavramını toplum ile ilişkilendirmektedir. (Bu dipnotta *sex* ve *gender* sözcükleri bilinçli olarak adı geçen İngilizce kaynaklarda kullanıldığı gibi kullanılmıştır.)

ne öneme sahiptir?’’ (1985: 9). Bu soruda cinsiyetin toplumsal bağlamda düşünüldüğü görülmektedir.

Bununla birlikte 1970’lere gelene kadar özellikle kadının toplumdaki konumu ve rolleri farklı düşünürler veya bilim insanları tarafından birçok kez sorgulanmıştır.⁶ Oakley, *Sex, Gender and Society*’nin girişinde, sorduğu sorularla ilgili tartışmaların daha çok öne çıktığı belirli dönemlerden bahsetmektedir. Bu dönemler özellikle 16. yüzyıl ve sonrasına aittir. Oakley’ye göre Victoria Dönemi’nin yaşandığı 19. Yüzyıl ve sonrasında belirgin kadın hareketleri de ortaya çıkmıştır (1985: 9). 20. yüzyıl ise dünyanın farklı bölgelerindeki kadınların farklı şekillerde ve farklı dönemlerde çeşitli hakları elde etmek için kararlı bir şekilde harekete geçtiği yüzyıldır. Toplumsal cinsiyet kavramının ortaya çıkışını da bu yüzyılda yaşanan gelişmelerden takip etmek mümkündür.

20. yüzyılın neredeyse ortasında, 1949 yılında, yayımlanan Simone de Beauvoir’ın *İkinci Cinsiyet* adlı kitabı toplumsal cinsiyet kavramının gelişimi için önemlidir. Her ne kadar Oakley, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramlarını belirgin bir şekilde ayıran kişiye de Jane Pilcher ve Imelda Whelehan’a göre Beauvoir’ın kitabındaki bir söz cinsiyet ve toplumsal cinsiyet ayrımını daha önceden keşfetmiştir (2004: 56). Beauvoir, kadınların doğuştan değil sonradan “kadın” hâline geldiğini belirtmektedir. Beauvoir’a göre “kadın”ı yaratan medeniyetin kendisidir (Beauvoir, 2021: 13). Beauvoir’ın sözleri toplumsal cinsiyet kavramıyla yakından ilgilidir. Ayrıca Beauvoir’ın çalışmaları 1960’larla birlikte toplumsal hayata etkisini gösterecek olan ikinci dalga feminizm ve kadın hareketleri için önemlidir. Rosemarie Tong ve Tina Fernandes Botts’a göre *İkinci Cinsiyet*, “feminist düşüncenin klasikleri” arasında yer almaktadır (2021: 341).

Wendy Cealey Harrison, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet ayrımının ikinci dalga feminizmin başlangıcı için önemli olduğunu belirtmektedir (2006: 35). Buna ek olarak Mary Evans’a göre “toplumsal cinsiyet kavramının ortaya çıkışı, büyük ölçüde, toplumdaki cinsel bölünmelere ve ortaya çıkan toplumsal farklılık ve eşitsizlik

⁶ Bkz. *Feminizm* (Walters, 2020). Kitap, feminizmin ortaya çıkışını ve gelişimini kronolojik bir şekilde incelemektedir. Kitabın büyük bölümü 1970’lerin öncesini anlatmaktadır.

kalıplarına dikkat çeken ikinci dalga feminizme çok şey borçludur” (2006: 228). Dolayısıyla toplumsal cinsiyet kavramı ile feminist düşüncenin birbirlerini etkilediğini söylemek mümkündür.

İkinci dalga feminizmin temelinde birinci dalga feminizm sayesinde kazanılan oy hakkının kadınlara ataerkil toplumunun baskıcı ortamında erkekler ile eşit bir yaşam sağlayamadığı düşüncesi yatmaktadır (Weisner-Hanks, 2020: 262).⁷ Wiesner-Hanks, ikinci dalga kadın hareketinin 1960’larda başladığını belirtmektedir. 1960’lara gelindiğinde çoğu ülkede ve başta çalışma hayatı, eğitim, hukuk olmak üzere birçok alanda var olan cinsiyet ayrımcılığı çoğu kadın için mücadele edilmesi gereken bir sorundur (2020: 262).

1970’ler boyunca kadınların toplumdaki konumunu çeşitli açılardan sorgulayan feminist çalışmalar yayımlanmıştır. Bu çalışmalardan biri olan Kate Millett’in *Cinsel Politika* isimli kitabı 1970 yılında yayımlanmıştır. Millett –ön sözde de belirttiği gibi- ataerkilliği siyasal bir kurum olarak incelediği kitabın ikinci bölümünde dönemin toplumsal düzeninden şu şekilde bahsetmiştir: “Toplumsal düzenimizde incelenme konusu yapılmayan ve hatta farkına bile varılmayan (oysa kurumlaşmış bir nitelik taşıyan) özellik, erkeklerin kadınlara egemenliğini doğuştan hak kazanılmış bir üstünlük olarak görmektedir. Bu yolla, bir <<iç sömürü>> düzeni ortaya çıkmıştır” (2018: 46-47).

1970 yılında yayımlanan bir diğer önemli çalışma da Shulamith Firestone’un *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution* isimli kitabıdır. Tong ve Botts’a göre Firestone kadınların ve erkeklerin üreme ile ilgili var olan rollerinden kurtulması gerektiğini savunmuştur. Tong ve Botts, Firestone’un doğal üreme ve biyolojik ailenin yerine yapay üremeyi ve üyelerin birbirini seçtiği bir aile biçimini önerdiğini belirtmektedir. Tong ve Botts’a göre Firestone’un önerdiği şekilde bir

⁷ Tong ve Botts, birinci, ikinci ve de üçüncü dalga liberal feminizmin ülkülerinden şu şekilde bahsetmektedir: “Birinci dalga liberal feminizmin merkezinde kadınlara oy hakkı vardı; ikinci dalga toplumsal cinsiyet eşitliğine ve kadınlar için eşit fırsatlara odaklandı, üçüncü dalga ise odağını eşitlikçi meselelere, sonuç eşitliğine ve kesişimsellik kuramına kaydırdı” (2021: 27).

yaşam tarzı ile tabu olarak görülen cinsel davranışlar (ensest, eş cinsel ilişki, anal seks gibi) hakkında da daha fazla endişe duyulmayacaktır (2021: 73).

Adrienne Rich ise kadınların hamilelik ve doğum ile ilişkisine Firestone'dan farklı bir açıdan yaklaşmıştır.⁸ Rich, kadınların hamilelik ve doğum sürecinin erkekler tarafından değil kadınlar tarafından yönetilmesi gerektiğini savunmaktadır (Tong & Botts, 2021: 93-94). Rich'e göre anneliğin ne olduğuna erkeklerin değil kadınların karar vermesi gerekmektedir (Tong & Botts, 2021: 100).

Bahsedilen çalışmaların ortak noktası ataerkilliği, erkek egemen toplumu ve kadına biçilen toplumsal cinsiyet rollerini sorgulamalarıdır. Buna ek olarak, Pilcher ve Whelehan'ın belirttiği üzere ikinci dalga feminizm ataerkil düzene karşı toplumsal bir değişim olasılığını gündeme getirmiştir (2004: 145). Böyle bir toplumsal değişim olasılığı ise toplumsal cinsiyetin kadına ve erkeğe yüklediği rollerin etkisini yitirmesi anlamına gelmektedir.

Bu noktaya kadar toplumsal cinsiyet ve feminizm ilişkisinde kadınların toplumsal sorunlarını inceleyen çalışmalara yoğunlaşmıştır. Bunun nedeni feminizm ile toplumsal cinsiyet kavramının ortaya çıkışının kadın çalışmaları ile bağlantılı olmasıdır. Anthony Giddens, "toplumsal cinsiyet ile ilgili ilk çalışmaların neredeyse sadece kadınlar ve dişillik kavramı üzerine odaklanmış" olduğunu belirtmektedir (2012: 509).

R. W. Connell akademik tarih literatürünün, toplumda öne çıkmaları nedeniyle, erkekler hakkında olduğunu belirtmektedir. Connell'a göre feministlerin "kadınların tarihini" yazma çabalarının amacı ise dengeyi sağlamaktır. Connell'a göre bu amaç 1970'lerde ortaya çıkmıştır. Ancak Connell başka bir ihtiyaca vurgu yapmaktadır: "Erkeklerin tarihinin yeniden yazılması". Connell'a göre bu düşünce 1970'lerin sonlarına doğru gündeme gelmiştir (2019: 70). Buna ek olarak Giddens 1980'lerle

⁸ Bkz. Rich'in *Of Woman Born* isimli kitabı.

birlikte erkeklerin toplumdaki yeri ve rolü ilgili soruların sorulmaya başlandığını, erkeklerle ve erillikle ilgili eleştirel çalışmaların arttığını belirtmektedir (2012: 509).⁹

Hilary M. Lips, feminist erkek çalışmalarının toplumsal cinsiyet kavramına getirdiği farklı bakış açısından bahsetmektedir. Lips, feminist erkek çalışmalarında erkeklerin toplumsal cinsiyet, ırk, sınıf, cinsellik vb. alanlarda oluşturduğu egemenliğin veya iktidarın odağa alındığını belirtmektedir. Lips, bu noktada öne çıkan kavramlardan biri olarak “hegemonik erkekliği” işaret etmektedir (2021: 62-63).

Connell’ın *Erkeklikler (Masculinities)* isimli çalışmasında sıkça karşılaşılan kavramlardan ikisi şunlardır: “Erkeklik” ve “hegemonik erkeklik”. Connell’a göre “erkeklik, erkeklerin olmaları gereken şeydir” (2019: 139). Bu tanım erkeklerin toplum içinde nasıl davranması gerektiğine işaret etmektedir (2019: 139-140). Connell, hegemonik erkekliği ise şöyle açıklamaktadır: “Hegemonik erkeklik, ataerkinin meşruluğu sorununa hâlihazırda verilmiş, kabul gören yanıtı somutlaştıran toplumsal cinsiyet pratiği tertibatıdır. Bu itibarla toplumda erkeklerin baskın, kadınlarinsa madun konumda kalmalarını teminat altına alır (veya alması beklenir)” (2019: 150-151).

Ancak Connell erkeklik ile ilgili normatif tanımların sorunlu olduğunu da belirtmektedir. Çünkü Connell’a göre erkeklerin çoğu gerçek hayatta bu normları uygulamamaktadır (2019: 153). Connell’a göre “hegemonik kalıpları bütün yönleriyle ve katı biçimde uygulayan erkeklerin sayısı muhtemelen çok azdır. Fakat erkeklerin büyük çoğunluğu buna rağmen hegemonyadan kazanç sağlamaya devam ederler çünkü ataerkil yapının nimetlerinden, kadınların genel olarak tabi kılınıp madunlaştırılmasından avantaj sağlarlar” (2019: 154). Böylece Connell, erkekler ile toplumun erkeklere biçtiği roller ve konum arasındaki ilişkiyi sorgulamaktadır.

⁹ Giddens’a göre Connell’in *Gender and Power* (1987), *The Men and the Boys* (2001) ve *Masculinities* isimli çalışmaları “toplumsal cinsiyet konusunda yapılmış en yetkin açıklamalardan”dır (2012: 510). Giddens, şöyle devam etmiştir: “Connell’in yaklaşımı özellikle sosyolojide etkili olmuştur, zira ataerkillik ve erillik kavramlarını, toplumsal cinsiyet ilişkileri konusunda köprü kuran bir kuram oluşturacak biçimde birleştirmeyi başarmıştır” (2012: 510).

Feminizmin, ilk dönemlerinden günümüze kadar uzanan süreçte dünyada ne derecede bir toplumsal değişim sağladığı farklı bir çalışmanın konusudur. Bununla birlikte feminizmin belirli alanlarda kadınlara sağladığı önemli değişimler bulunduğu açıktır.

Nikki van der Gaag, “feminizm neyi başardı?” sorusuna feminist mücadele sayesinde ortaya çıkan sonuçları sıralayarak cevap vermektedir. İlk olarak 1960’lardan sonra çeşitli ülkelerde imzalanan sözleşmeler ve çıkarılan yasalar sayesinde kadınların belirli toplumsal sorunları hakkında olumlu gelişmeler kaydedilmiştir: toplumsal cinsiyet güvencesi, ev içi şiddetin yasadışı sayılması, eşit ücretin sağlanması, ücretli doğum izni, siyasete katılımın desteklenmesi, mülk sahibi olma hakkı, eşit miras hakkı. Buna ek olarak Van der Gaag, hâlâ eşitsizlikler bulunmakla birlikte kadınların artık “dünyadaki resmi işgücünün %40’ını oluşturduğunu” belirtmektedir. Son olarak Van der Gaag, kadınların eğitim ve oy kullanma açısından da önemli kazanımlar elde ettiklerini de eklemektedir. Gaag bu kazanımların, hakları için mücadele eden kadınlar ve feminizm sayesinde gerçekleştiğini belirtmektedir (2022: 20).

Bununla beraber Van der Gaag’ın (2022) çalışması boyunca şu soru çeşitli şekillerde sorulmaktadır: Feminizme hâlâ ihtiyaç var mıdır? Van der Gaag, bu soru bağlamında düşünülebilecek, toplumsal cinsiyet eşitliği ile ilgili güncel veriler paylaşmış ve kadınların belirli ülkelerde hâlâ ekonomi, sağlık, eğitim, hukuk alanlarında ve gündelik hayatta erkeklere oranla eşitsiz bir yaşam sürdüklerini ortaya koymuştur. Aynı zamanda Van der Gaag’ın (2022) belirttiği gibi feminizm/feminizmler hâlâ çeşitli açılardan farklı görüşteki insanlar tarafından tartışılmaktadır. Bu bağlamda feminizm kapsamındaki toplumsal cinsiyet tartışmalarının günümüzde de devam ettiği görülmektedir.

1.2.2. Queer Kuram Bağlamında Toplumsal Cinsiyet

Bu alt bölümde şu sorulara yanıt aranacaktır: Toplumsal cinsiyet sadece “erkek” ve “kadın” olmanın sınırlarını mı çizmektedir? Heteroseksüellikten farklı cinsel yönelime sahip veya biyolojik cinsiyeti ile çeşitli nedenlerle uyumsuzluk yaşayan insanlara çizilen ayrı sınırlar veya biçilen rollerden söz edilebilir mi? Bu

sorulara cevap aramak için queer kuram ve bu kuramın ortaya çıkmasını sağlayan süreç incelenecektir. Bu doğrultuda ilk olarak konuyla ilgili temel kavramlar açıklanacaktır. Bu nedenle, seçilen temel kavramların sözlüklerdeki karşılığı incelenmiştir. Odaklanılan konu bağlamında incelenecek sözcükler şunlardır: Norm, normal, anormal, heteroseksüel, eş cinsel ve heteronormativite.

Norm, “yargılama ve değerlendirmenin kendisine göre yapıldığı ölçüt, uyulması gereken kural, düzgü” ve “önceden belirlenmiş kalıp, düzgü” olarak açıklanmaktadır (Türk Dil Kurumu, t.y.). Normal, sıfat olarak “kurala uygun, alışlagelen, olağan, düzgülü, aşırılığı olmayan, uygun”; isim olarak ise “aşırılığı, eksikliği ve taşkınlığı olmama, ortalama durum” şeklinde açıklanmaktadır (Türk Dil Kurumu, t.y.). Anormal ise “genel olana, alışılmışa ve kurala aykırı olan, normal olmayan, düzgüsüz” ve “dengesi yerinde olmayan, davranışı bozuk olan, deli, sapık” olarak açıklanmaktadır (Türk Dil Kurumu, t.y.).

Eş cinsel kelimesi Güncel Türkçe Sözlük’te “duygusal veya cinsel olarak kendi cinsine ilgi duyan kimse” şeklinde tanımlanmıştır (Türk Dil Kurumu, t.y.). Heteroseksüel sözcüğü ise “karşı cinsi arzulayan” şeklinde açıklanmıştır (Türk Dil Kurumu, t.y.).¹⁰ Cambridge Üniversitesi’nin İngilizce Sözlüğü’nde de eş cinsel ve heteroseksüel kelimelerinin açıklaması Türkçe Sözlük’teki tanımlamalarla benzerlik göstermektedir (Cambridge University Press, t.y.).

“Heteronormativite” sözcüğü ise Türk Dil Kurumu’nun Güncel Türkçe Sözlüğü’nde yer almamaktadır.¹¹ Cambridge Üniversitesi’nin İngilizce Sözlüğü’nde “Heteronormativite” sözcüğünün sıfat hâli olan “heteronormatif” sözcüğü şu şekilde tanımlanmıştır: “Sadece heteroseksüel ilişkilerin normal ve doğru olduğuna ve erkekler ile kadınların doğal olarak farklı rollere sahip olduğuna inanılması veya [bu düşüncenin] öne sürülmesi” (Cambridge University Press, t.y.).

¹⁰ Monique Wittig, *Toplumsal Sözleşme Hakkında* başlıklı yazısında heteroseksüel sözcüğünün eş cinsellik sözcüğünün karşıtı olarak ortaya çıktığını belirtmiştir. Wittig, bu durumu şu şekilde değerlendirmiştir: “Heteroseksüellik o kadar kendiliğinden var olan bir şeydi ki ismi dahi yoktu. Bu toplumsal normdu. Toplumsal sözleşmeydi, politik bir rejimdi” (2013: 69-70).

¹¹ 11.05.2023 tarihinde “Türk Dil Kurumu Sözlükleri” isimli internet sayfasından kontrol edilmiştir.

Marcus Herz ve Thomas Johansson, “heteronormativite” kavramının 1990’ların başından itibaren toplumsal cinsiyet ve queer çalışmalarında önemli bir kavram hâline geldiğini belirtmektedirler. Herz ve Johansson, bu kavramın başlangıcı için Michael Warner’ın *Fear of a Queer Planet* (1991) isimli makalesini işaret etmektedirler (2015: 1). Warner’ın 1993 yılında yayımlanan *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory* kitabının girişinde ise yukarıda adı geçen makalenin genişletilmiş hâli bulunmaktadır (Warner, 2004). Warner, bu yazısında yer alan “Toplumsal Teoride Heteronormatiflik” isimli alt başlıkta şunu belirtmektedir: “Hetero kültür kendisini insani birlikteliğin (birlikteliğin) esas biçimi olarak, cinsiyetler arası ilişkilerin tam modeli olarak, tüm toplulukların bölünemez temeli olarak ve o olmaksızın toplumun var olamayacağı üreme yolu olarak düşünür” (2016: 165). Bu noktada Warner, Monique Wittig’in *Toplumsal Sözleşme Hakkında* başlıklı yazısında geçen bir düşünceye atıfta bulunmuştur: “Toplumda yaşamak heteroseksüellikte yaşamaktır” (Wittig, 2013: 69).

Mary Holmes, “çağdaş toplumun heteronormatif toplumsal cinsiyet düzene dayandığını” belirtmiştir. Bu düzene göre insanlar “erkek” ve “kadın” olmak üzere iki karşıt kategoriden birinde yer almaktadırlar. Toplumsal cinsiyet ve cinsellik hakkındaki toplumsal kurallar “normal”i tanımlamaktadır. Buna göre erkekler ve kadınlar karşı cinsten hoşlanmakta, karşı cinsle ilişkiye girmekte ve “erkek” veya “kız” çocuklara sahip olmaktadır (2007: 21).

Heteronormativite kavramı toplumun, toplumsal cinsiyet aracılığıyla insanların kimliklerini ikili kategorilere (kadın ve erkek veya heteroseksüel ve eş cinsel) indirgemesini dile getirdiğinden bu çalışma için önemlidir. Bu bağlamda kadın ve erkekler ile ilgili çalışmaların yanı sıra eş cinseller veya farklı açılardan toplumun “normal” olarak kabul ettiği toplumsal cinsiyet rollerine “uygun davranmayan” insanlar üzerine yoğunlaşan çalışmalara da yer vermek gerekmektedir.

Çalışmanın önceki sayfalarında feminizmin hem toplumsal alanda kitlesel hareketlerle hem de kuramsal çalışmalarla ortaya çıktığından bahsedilmiştir. Aynı şekilde “gey ve lezbiyen çalışmaları” ortaya çıkmadan önce ve ortaya çıktıktan sonra yaşanan ve bu çalışmalar üzerinde etkisi olan toplumsal gelişmelerden de söz

edilmektedir (Jagose, 2017). Bu bağlamda Amerika Birleşik Devletleri'nde gerçekleşen ve konuyla ilgili kaynaklarda karşılaşılan toplumsal gelişmelerden bahsedilecektir. Böylece ilgili toplumsal olaylar ve kuramsal çalışmalar birlikte ele alınacaktır.

Diane Richardson ve Steven Seidman göre “20. yüzyılın ortalarına kadar çoğu Anglo-Amerikan ve Avrupa uluslarında eş cinsel birinin anormal, sapkın ve tehlikeli bir insan tipi olduğu düşüncesi hayli yerleşiktir” (2002: 1). Richardson ve Seidman, 1950’lerde eş cinsellere karşı yapılan ayrımcılığın ve tacizin arttığını belirtmişlerdir (2002: 1). Bununla birlikte, örneğin, ABD’de eş cinseller belirli tarihlerde örgütlenmeye başlamışlardır. Bu durumun öne çıkan örnekleri 1950’lerin ilk yarısında kurulan “Mattachine Topluluğu” ve “Bilitis’in Kızları” isimli örgütlenmeler olmuştur (Jagose, 2017: 35-43; Richardson & Seidman, 2002: 1-2). Bununla beraber Annamarie Jagose’ye göre bu toplulukların faaliyetleri çeşitli nedenlerden dolayı kitlesel hareketlere dönüşememiştir (2017: 42).

Richardson ve Seidman, Batı dünyasındaki eş cinsellik hakkındaki düşüncelerin 1960’lar ve 1970’lerde büyük ölçüde değiştiğini belirtmişlerdir (2002: 2). Richardson ve Seidman’a göre “kadın ve gey özgürleşme hareketleri eş cinselliğin toplumsal ve politik bir kimlik olarak görülmesini önermiştir” (2002: 2). 1969 yılında meydana gelen Stonewall Ayaklanması ise eş cinsel özgürleşme hareketi için sembol hâline gelmiş bir olaydır (Jagose, 2017: 45). 1973 yılında ise Amerikan Psikiyatri Birliği eş cinselliğin bir hastalık olarak tanımlanmamasına karar vermiştir (Marshall, 1999: 305). Rubin’e göre eş cinselliğin *Ruhsal Bozuklukların Tanısal ve İstatistiksel El Kitabı*’nda hastalık olarak yer almaktan çıkması uzun bir politik mücadele sonucunda gerçekleşebilmiştir (2018: 30).

Richardson ve Seidman 1980’lerde eş cinsellerin ABD, Avustralya ve belirli Avrupa ülkeleri de dahil olmak üzere dünyanın çeşitli yerlerinde hak ve saygı kazanımı için örgütlendiklerini belirtmiştir (2002: 2). Bununla beraber 1980’lerde öne çıkan ve toplumu ilgilendiren bir diğer olay ise AIDS salgınıdır. ABD’de AIDS hastalığına dair ilk resmî rapor 1981 yılında yayımlanmıştır. Raporda bahsedilen beş hastanın hepsinin genç ve aktif gey erkek olduğu belirtilmiştir. 1982 yılında ise ABD’nin resmî sağlık

kuruluşu olan CDC (*Centers for Disease Control and Prevention*) bu hastalık için ilk defa “AIDS” terimini kullanmıştır (CDC NPIN Resources, 2022).

Salgının ilk yıllarında ABD’de toplumun bazı kesimleri bu hastalığı eş cinsel erkekler ile ilişkilendirmiştir (Yıldız, 2014: 398; Herek, 2016: 553). Salgının ilk yıllarında yayımlanan Gayle Rubin’in *Cinselliği Düşünmek* isimli makalesinde bu durum Rubin tarafından şu şekilde yorumlanmıştır: “Ölümcül bir hastalığın ilk yaygınlaştığı ve görünür olduğu popülasyon olmak gibi tıbbi bir talihsizlikle başa çıkmak zorunda olmak gey topluluğu için yeterince kötüdür. Bunun yanında bir de toplumsal sonuçlarla uğraşmak zorunda olmak ise daha kötüdür” (2014: 41). 1980’ler boyunca salgın yayılmaya devam etmiştir. 1987 yılında ise AIDS hastalığı ile mücadele etmek için çaba gösteren aktivist gruplardan en öne çıkanı olan ACT UP (*AIDS Coalition to Unleash Power*) New York’ta kurulmuştur (Brier, 2004: 32; Gould, 2004: 34-35).

1960’larda ve 1970’lerde meydana gelen belirli toplumsal hareketler “gey ve lezbiyen çalışmaları” başlığı altında ortaya çıkacak çalışmalarla akademik ortamı da etkilemiştir.¹² 1980’lere gelindiğinde ise lezbiyen ve gey çalışmaları alanındaki kuramsal üretimler artmıştır (Kirsch, 2006: 20-24; Marshall, 1999: 456). Charles E. Bressler, feminizm ve toplumsal cinsiyet ile ilgili çalışmaların “erkek-kadın ikiliğini” tartışıp yeniden tanımladığını ve toplumsal cinsiyet farklılıklarını vurguladığını belirtmiştir. Gey ve lezbiyen çalışmaları ise cinsel farklılıklara ve heteroseksüel-eş cinsel ikiliğine odaklanmaktadır. Bressler, gey ve lezbiyen çalışmaların, tarih boyunca gey ve lezbiyenliğin “sapkın” veya “anormal”; heteroseksüelliğin ise olumlu olarak tanımlanmasının nedenlerini sorgulayıp analiz ettiğini belirtmiştir (2011: 226). Bu noktada 1980’lerde yayımlanan belirli kuramsal çalışmaları anmak gerekmektedir.

Adrienne Rich’in 1978 yılında yazdığı ve 1980’de yayımlanan “*Zorunlu Heteroseksüellik ve Lezbiyen Varoluş*” isimli makalesi “lezbiyen feminist duruşun çerçevesini” çizmiştir (Jagose, 2017: 66). Ayrıca makalede heteroseksüellik kavramı sorgulanmaktadır (Sullivan, 2007: 120-122). Nikki Sullivan’a göre “[Rich] ‘zorunlu

¹² Bu çalışmada daha önce bahsedilen ikinci dalga feminist hareket ve gey ve lezbiyen topluluklarının mücadelesi kastedilmektedir.

heteroseksüelliği' erkek egemenliğinin uygulamasında ve devam etmesinde merkez rol oynayan (doğal bir eğilim veya tercih olmaktan ziyade) bir kurum olarak tartışır'' (2007: 120). Sullivan makaleyle ilgili bir noktayı daha vurgulamaktadır: ''Rich'e göre, 'zorunlu heteroseksüellik' kadınları yalnızca heteroseksüelliğe ve [heteroseksüellik] ile ilişkili toplumsal cinsiyet normlarına zorlamakla kalmaz, [zorunlu heteroseksüellik] ayrıca [kadınları] kendi baskılarının mekaniğine karşı kör eder ve lezbiyenizm gibi alternatif varoluş biçimlerinin olasılığını sınırlar'' (2007: 120).¹³ Bununla birlikte Sullivan, Rich'in makalesinin çeşitli nedenler ile eleştirildiğini belirtmektedir. Sullivan'ın bahsettiği bu eleştirilerden bazıları şunlardır: Bütün heteroseksüel ilişkilerin ''zorlayıcılık'' ile ilişkilendirilmesi ve ataerkilliğe hizmet ettiğine işaret edilmesi; heteroseksüel kadınların, eş cinsel erkeklerin ve diğer cinsel yönelimlere sahip olan insanların yadsınması (2007: 121).

1980 yılında Monique Wittig'in *Straight Mind* isimli makalesi de yayımlanmıştır. Sullivan'a göre ''Wittig, Rich gibi, heteroseksüelliği kültürümüze fazlaca yerleşmiş ve neredeyse görünmez hale gelmiş bir kurum olarak tartışır'' (2007: 121). Öyle ki 1992 yılında kitap olarak yayımlanan *Straight Düşünce*'nin giriş bölümünde Wittig'in ilk cümlesi şudur: ''Heteroseksüellik, kadınların köleleştirilmesi üzerine kurulmuş ve altında yaşadığımız siyasal rejimdir'' (2013: 11). Wittig, kitabında yer alan çeşitli yazılarında erkek egemen toplumsal cinsiyeti ve heteronormatif düzeni eleştirmiştir. Wittig, *Cinsiyet Kategorisi* başlıklı yazısında kadınların hem toplumsal hem de özel yaşamlarında erkeklerin tahakkümüne maruz kaldıklarını belirtmiştir. Wittig, toplumsal bağlamda ''cinsiyetleri yok etmek'' gerektiği savunmuştur (2013: 41). Bununla birlikte Wittig, *Kadın Doğulmaz* başlıklı yazısının sonunda ''lezbiyenizm''i savunmuş ve asıl yıkılması gereken düzenin erkek egemenliğindeki heteroseksüel ilişkiler olduğunu belirtmiştir (2013: 52-53).¹⁴

¹³ Sullivan, Rich'in ''lezbiyenizm'' kavramının sadece cinsellik ile ilgili olmadığını belirtmektedir (2007: 120).

¹⁴ Wittig, *Paradigmalar* başlıklı yazısında ''lezbiyenizm''in eş cinsellikten ve cinsellikten fazlasını kapsadığını belirtmektedir. Wittig, ''lezbiyenizm'' kavramı ile belirli bir kültürü işaret etmektedir (2013: 86-87).

1980’lerde yayımlanan ve queer kuramın kapsamına alacağı sorunları tartışan bir diğer çalışma Gayle Rubin’in *Cinselliği Düşünmek: Cinsellik Politikasına Dair Radikal Bir Kuram Üzerine Notlar* (*Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of Sexuality*) (1984) isimli makalesidir. Rubin, makalesinin “Cinsellik Savaşları” başlıklı bölümünde cinselliğin politika ile ilişkisine değinmiştir. Rubin, bu bağlamda ABD ve İngiltere’de toplumun cinsel davranışlarını biçimlendiren ve cinselliğin sınırlarını belirleyen yasalardan ve devlet politikalarından örnekler vermiştir (2014: 23-27).¹⁵

Rubin, makalesinin “Cinsel Düşünceler” başlıklı bölümüne tarih boyunca cinselliğe dair yaklaşımları özetleyerek başlamıştır. Rubin, bu bölümde “modern batı toplumları”nda yer alan bir “cinsellik hiyerarşisi”nden bahsetmiştir. Rubin’e göre bu hiyerarşi piramidinin başında “evli ve üreme amacı olan heteroseksüel çiftler” yer almaktadır. Piramidin en sonunda ise gey ve lezbiyenlerden de aşağı görülen “transseksüeller, travestiler, fetişistler, sadomazoşistler, fahişeler ve porno modelleri gibi seks işçileri” bulunmaktadır. Rubin’e göre piramidin tepesindeki cinsel davranışları uygulayan insanlar çeşitli açılardan toplum tarafından onaylanmakta ve farklı imtiyazlara sahip olmaktadır. Piramidin aşağısında kalanlar ise özel ve toplumsal hayatlarında çeşitli engellemelere maruz kalmaktadırlar (2014: 28-30).

Buna ek olarak Rubin, makalesinde toplumsal açıdan “iyi cinsellik” ve “kötü cinsellik” olarak belirlenen davranışların yer aldığı “cinsel değerler sistemi”ni gösteren bir diyagrama yer vermiştir. “Cinsellik hiyerarşisi” ismindeki bu diyagrama göre, örneğin, tek eşli, heteroseksüel ve evli bir çiftin üreme amacıyla evlerinde ilişkiye girmesi toplum içinde “iyi”, “normal” ve “doğal” bir cinsel davranış olarak kabul edilmektedir. Buna karşılık eş cinsel bir çiftin parkta ilişkiye girmesi gibi bir davranış “kötü”, “anormal” ve “doğaya aykırı” olarak görülmektedir. Bu bağlamda Rubin, “tek bir ideal cinselliğin olduğu yönündeki anlayışı” ve “cinsel çeşitlilik” kavramını tartışarak adı geçen bölümü sonlandırmıştır (2014: 31-33).

¹⁵ Rubin, çoğunlukla 19. yüzyılın sonundaki ve 20. yüzyıldaki gelişmelere odaklanmıştır.

Rubin, *Cinselliği Düşünmek* isimli makalesinde bir toplumdaki insanların yaşadığı cinselliğin, özellikle devletin belirli kurumları tarafından, nasıl düzenlendiğini ve kısıtlandığını tarihsel ve sosyolojik açılardan ele almıştır (Rubin, 2014). Rubin makalesinin sonunda şunu belirtmektedir: “Toplumsal cinsiyet gibi cinsellik de politiktir. Bazı bireyleri ve etkinlikleri ödüllendirip teşvik ederken diğerlerini cezalandıran ve baskılayan iktidar sistemleri halinde örgütlenmiştir” (2014: 46).

Jagose’ye göre lezbiyen ve gey çalışmaları 1990’larda yoğunlaşmış ve hızlanmıştır. “Queer” sözcüğünün akademik literatürde yaygınlaşması da bu döneme rastlamaktadır (2017:10). “Queer kuramı” kavramını ise ilk kez Teresa de Lauretis ortaya koymuştur (Wiegman, 1994: 17; Yardımcı & Güçlü, 2013: 17).¹⁶ Lauretis’in önemi o döneme kadar argoya ait olan “queer” kelimesini akademide kullanılan “kuram” kelimesiyle birleştirmesidir (Halperin, 2003: 339-340).¹⁷ Lauretis’in “queer kuramı” kavramını ilk kez 1990 yılının başında Kaliforniya Üniversitesi’nde düzenlenen bir konferansın başlığı olarak kullanmasının kışkırtıcı bir tercih olduğu belirtilmektedir (Halperin, 2003: 340; Yardımcı & Güçlü, 2013: 17). Ayrıca Lauretis, 1991 yılında feminist kültürel çalışmaları alanında üretim yapan “*Differences*” dergisine “Queer Teori: Lezbiyen ve Gey Cinsellikleri” başlığıyla özel bir sayı hazırlamıştır (Jagose, 2017: 151; 160). Bressler, queer kuramın feminizm, yapısöküm kuramı, toplumsal cinsiyet çalışmaları ve gey ve lezbiyen çalışmalarından çeşitli şekillerde etkilendiğini belirtmektedir (2011: 224).

İlk kez 1990 yılında yayımlanan Judith Butler’ın *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi* isimli kitabı ise queer kuram ile ilgili çalışmalarda sıkça anılmaktadır. Alev Özkazanç, bu kitabın “tüm queer külliyatın temel eseri” olduğunu belirtmektedir. Bununla birlikte Özkazanç, Butler’ın kitabının anlaşılması zor, çeşitli açılardan eleştiriler alan ve hatta yanlış anlaşılabilen bir eser olduğunu da

¹⁶ Queer kuramın film çalışmalarına yansımaları 1.3.1.2. *Film Çalışmalarında Queer Kuram* başlıklı bölümde incelenecektir.

¹⁷ “Queer” kelimesi İngilizce’de “tuhaf”, “anormal”, “hasta” gibi anlamlara gelmekle birlikte eş cinselleri aşağılayan bir kelime olarak da kullanılmıştır (Halperin, 2003: 339; Jagose, 2017: 9). Bu kelime daha sonradan ACT UP, Queer Nation ve OutRage! gibi gey ve lezbiyen aktivist gruplar tarafından ABD’de ve Avrupa’da benimsenmiştir (Pilcher & Whelehan, 2004: 129).

eklemektedir. Bu bağlamda Özkazanç, Butler'ın 1999 yılında kitaba eklediği yeni ön sözü “eserin derdini çok iyi özetleyen yoğun bir metin” olarak değerlendirmektedir (2021: 26-27).

Butler, 1999 tarihli önsözünde çalışmasını feminizmin bir parçası olarak gördüğünü ve queer kuramın temel metinlerinden biri olacağını tahmin etmediğini belirtmektedir. Bu noktada Butler, kitabın ilk yazıldığı tarihte asıl amacının toplumsal cinsiyet kavramının “erillik” ve “dişillik” olmak üzere iki kategoriye indirgenmesini eleştirmek olduğunu vurgulamaktadır (2020: 11-12). Bu noktada Butler, sınırlayıcı ve kategorileştirici bir feminist kuramın eleştirilmesi hakkında şunu dile getirmektedir: “Feminizmin belli toplumsal cinsiyet ifadelerini idealleştirip yeni hiyerarşi ve dışlama biçimleri üretmemeye dikkat etmesi gerektiği fikrindeydim, halen aynı fikirdeyim” (2020: 12).

Butler'ın (2020) çalışmasında öne çıkan bir başka konu da performatiflik kuramıdır.¹⁸ Butler (2020), toplumsal cinsiyetin hem inşa edilmiş hem de performatifliğe dayandığını vurgulamaktadır. Stone, “toplumsal cinsiyetin performatifliği” düşüncesinin temelindeki kavramlardan birinin “pratik” olduğunu belirtmektedir. Stone'un açıkladığı üzere belirli normlar insanları belirli pratiklere yönlendirerek kişiyi toplumsal cinsiyetli hâle getirmektedirler (2019: 98-99).

Lips'in de açıkladığı gibi toplumsal cinsiyet sahip olunan değil yapılandır ve kurgusaldır. Dolayısıyla insanlar kendiliğinden veya doğal olarak erkek veya kadın toplumsal cinsiyetleri doğrultusunda eylemde bulunmamaktadırlar. Bunun aksine kültürel olarak inşa edilen erkek ve kadın kategorileri insanlara kendilerini nasıl tanımlamaları ve nasıl hareket etmeleri gerektiğini belirtmektedir. Bu doğrultuda kategoriler “kimlikleri” ve “kimliklerin sahnelenişini” üretmektedirler (2021: 63-64). Bununla birlikte Butler'a göre birden fazla ve farklı toplumsal cinsiyet normları ve pratikleri bulunmaktadır. Ayrıca bu normlar ve pratikler zaman içinde değişebilmektedirler (Stone, 2019: 99-100).

¹⁸ Butler (2020), performatiflik kavramını *Cinsiyet Belası* kitabına gelen eleştirilerden sonra yeniden gözden geçirdiğini ve sonraki çalışmalarında bu kuramı geliştirmeye devam ettiğini belirtmektedir. Butler'ın toplumsal cinsiyet kuramını geliştirdiği bir diğer çalışma için bkz. *Bela Bedenler* (2014).

Sibel Yardımcı ve Özlem Güçlü queer kuramı açıklarken bir noktaya dikkat çekmektedirler. Yardımcı ve Güçlü “queer kuramını LGBT’lere özgü bir kimlik politikası olarak okuma tuzağına düşmemek” gerektiğini vurgulamaktadırlar. “Buna göre, queer kuramı ne olduğuyla değil neye karşı olduğuyla kendini ortaya koyar. Cinsiyet, toplumsal cinsiyet, cinsel yönelim ve cinsel pratiklerle ilgili her tür etikete, dolayısıyla da kimlik ve cinselliğin üzerine kurulduğu “apaçık” her tür kategoriye karşı durur” (2016: 18).

Jagose “queer” kavramının belirli bir tanımının olmadığını vurgular. Buna ek olarak Jagose, queer kavramının odak noktasına dikkat çekmiştir: “Heteroseksüelliğin asıl ve doğru olduğu savını ileri süren sabitlik modeline direnen *queer*; biyolojik cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve arzular arasındaki uyumsuzluğa odaklanmaktadır” (2017: 11). Jagose, şunları da eklemektedir: “Bir çalışma alanı olarak *queer* çoğunlukla lezbiyen ve gey özneler ile özdeşleştirilmekte ancak queerin analitik çerçevesi cross-dressing, hermafroditizm, cinsiyet belirsizliği ve cinsiyet geçiş operasyonları gibi başlıkları da içermektedir” (2017: 11). Jagose’ye göre queer, özünde “heteroseksüelliği”, “doğal cinselliği”, “erkek” veya “kadın” olmayı, bunların doğruluğunu ve sabitliğini sorgulamaktadır (2017: 11-12). Buna ek olarak, Yardımcı ve Güçlü queer kuram hakkında şunları belirtmektedirler:

“Cinsiyetle ilgili algılarımıza damgasını vurmuş ikili düşünce yapılarına (cinsiyet/toplumsal cinsiyet; eşcinsellik/heteroseksüellik; kadınlık/erkeklik), bu yapıların beraberinde getirdiği uyumluluklara (kadın, kadın gibiyse erkeğe arzu duyar) karşı, cinsiyet/toplumsal cinsiyet/cinsel yönelim kimliklerinin hiçbirinin “doğal” olmadığını, tarihsel, kültürel ve toplumsal olarak kurulduğunu dolayısıyla da iktidar ilişkilerinden bağımsız düşünölemeyeceğini savunur” (2016: 18).¹⁹

Bressler, queer çalışmaların “açık uçlu” olduğunu ve queer kuramcılarının queer kuramı kimlikleri “tanımlayan” değil “eleştiren” olarak gördüklerini belirtmiştir. Aynı zamanda queer kuramı ve eleştirisi, kuramcılarına göre, “her zaman inşa halindedir” (2011: 228).

¹⁹ Yardımcı ve Güçlü’ye göre queer kuramının asıl odaklandığı sorunlar cinsel kimlik ile ilgili olsa da “sınıf, ırk, etnisite ve sakatlık” gibi kimlik kategorileri de queer tartışmalarının içindedir (2016: 18-19). Ancak bu çalışmada cinsel kimlikler üzerine odaklanılmıştır.

1.3. Sinema ve Toplumsal Cinsiyet İlişkisi

Toplumsal cinsiyet kavramı farklı bakış açıları tarafından çeşitli şekillerde ele alınmıştır. Bu noktaya kadar toplumsal cinsiyet kavramı belirli kuramlar ve çalışmalar bağlamında açıklanmıştır. Bu bölümde şu ana kadar yapılan tanımlamalar ve sorgulamalar bağlamında sinema ile toplumsal cinsiyet ilişkisi incelenecektir.

1.3.1. Film Çalışmalarında Toplumsal Cinsiyetin Açığa Çıkarılması

Bu alt bölümde sinema ve toplumsal cinsiyet ilişkisini çeşitli açılardan inceleyip sorgulayan feminist film kuramı ve queer film kuramının tarihsel gelişimine yer verilecektir. Bu alt bölümün amacı film çalışmalarında toplumsal cinsiyet sorgulamasını gündeme getiren bu iki kuramın başlıca yazılı kaynaklarını tarihsel olarak incelemektir. Böylece bu iki kuramın toplumsal cinsiyeti sorgularken başlangıçtan günümüze izledikleri yol ve bakış açıları ortaya konulmuş olacaktır.

1.3.1.1. Film Çalışmalarında Feminist Kuram

Sinema tarihi hakkındaki çoğu kaynakta sinemanın başlangıcı için seçilen en belirgin tarih 1895 yılının sonudur (Abisel, 2014: 18; Pearson, 2008: 31; Smith, 2021: 6). Film gösterimlerinin başladığı 19. yüzyıl sonları aynı zamanda belirli ülkelerdeki bazı kadınların mevcut toplumsal ve ekonomik düzendeki cinsiyet eşitsizliğini düzeltmeye çalıştıkları yıllardır. Böylece sinemanın ilk yıllarında birinci dalga feminizm de bazı ülkelerde etkisini göstermektedir.²⁰ Bununla birlikte birinci dalga feminizmin sinemanın ilk dönemindeki filmlere etkisi belirli bir oranda olmuştur.²¹ Marilyn Fabe, Hollywood film endüstrisinin yükselişinin Amerika'daki birinci dalga

²⁰ Örneğin 20. yüzyılın başlarından Birinci Dünya Savaşı'na kadar olan zaman aralığında İngiltere'deki kadınlar özellikle oy hakkı için sert ve kararlı bir mücadele girişmişlerdir (Walters, 2020: 108-120).

²¹ Bkz. *Woman & Film* dergisinin 3-4. sayısında bulunan “*Preliminary Investigations: Early Suffrage Films*” başlıklı yazı (Bataille, 1973: 42-44).

feminizm hareketleriyle kesişmesine rağmen çoğu filmin kadın başkarakterin tek gerçek arzusuymuş gibi sunulan evlilik ile sona erdiğini belirtmektedir (2004: 208).

Bununla birlikte 1960’larda daha farklı söylemlerle belirgin bir şekilde ortaya çıkan ikinci dalga feminizmin sinemaya yansması hem film çalışmalarında hem de bazı filmlerin kendisinde açık bir şekilde yer bulmuştur.²² Emanuel Levy’ye göre ikinci dalga feminizm, sinema alanında eleştirel ve kuramsal çalışmalardan alternatif bir film yapımı tarzına kadar çeşitli alanlarda üretim yapılmasını sağlamıştır (1999: 351).²³ Aynı şekilde Anneke Smelik, bir sosyal hareket olarak feminizmin film kuramına ve eleştirisine fazlaca etki ettiğini belirtmektedir (2018: 491). Bu bağlamda Smelik’in de dile getirdiği gibi şunu söylemek mümkündür: “1970’lerin başında Kadın Hareketi’nin etkisiyle kadınlar, filmlere ve sinema tarihine farklı gözlerle bakmaya başladılar” (2008: 2).

Susan Hayward’a göre feminist film kuramının ilk dönemi 1970’lerin başından ortasına kadarki zaman aralığıdır (2012: 137). Robert Stam de feminizm ve sinema çalışmaları ilişkisinin başlangıcında gerçekleşen önemli gelişmeleri aktarırken 1970’lerin başını işaret etmiştir. Stam, 1970’lerin başında basılmış üç kitaptan bahsetmektedir: *From Reverence to Rape* (Molly Haskell), *Popcorn Venus* (Marjorie Rosen) ve *Women and Sexuality in the New Film* (Joan Mellon). Stam bu üç kitabı şu şekilde değerlendirmektedir: “Bu kitaplar genellikle, özellikle de olumsuz stereotipler aracılığıyla -Meryem analar, fahişeler, vamp kadınlar, aptallar, sürtükler, zengin koca avcıları, öğretmenler, dırdırcılar, seks bombaları- onları çocuklaştıran ya da şeytanlaştıran ya da azgın seks nesnesine dönüştüren, kadınların temsiliyeti sorunlarına vurgu yaptılar” (2014: 182).

²² Bu alt bölümde sadece feminist film kuramından ve bu kuram çerçevesinde üretilen başlıca çalışmalardan bahsedilecektir. Feminist film yapımından “1.3.2.1. Feminist Sinema” başlıklı alt bölümden bahsedilecektir.

²³ Bununla beraber Levy, Robin Wood’un *Hollywood from Vietnam to Reagan* isimli çalışmasına gönderme yaparak “feminizmin ana akım film üretimi, erkek egemen endüstrinin ekonomik ve güç yapıları veya filmlerin tematik ve estetik yapıları üzerinde çok önemli bir etkisi olmadığını” belirtmiştir (1999: 351).

Fabe; Haskell'in ve Rosen'in çalışmaları başta olmak üzere ilk feminist film eleştirilerinin sosyolojik bir yaklaşımı benimsediklerini belirtmektedir (2004: 208).²⁴ Hayward; Haskell, Rosen ve Mellen'in adı geçen çalışmalarında sosyolojik ve ampirik bir yaklaşım benimsediklerini vurgulamaktadır. Bununla birlikte Hayward bu çalışmaların "indirgemeci" olduklarını da eklemektedir. Hayward'ın bu değerlendirmesinin nedeni bu çalışmaların belirli ikiliklere dayanan varsayımlarıyla ilgilidir (2012: 139).

Hayward; Claire Johnston, Laura Mulvey²⁵, Pam Cook ve Annette Kuhn gibi feminist film kuramcılarının ise film incelemelerinde farklı kuramlardan ve yöntemlerden etkilendiğini veya yararlandığını belirtmektedir. Bu yazarların etkilendikleri veya yararlandıkları kuramlar arasında göstergebilim, yapısalcılık ve psikanaliz başı çekmektedir (2012: 139-140). Jill Nelmes feminist film kuramının öncüleri olarak Laura Mulvey ve Claire Johnston'ın isimlerini vurgulamıştır (2012: 271).

Nelmes'a göre Johnston'ın 1973'te yayımlanan "*Women's Cinema as Counter Cinema*" isimli makalesi feminist film kuramı ve pratiği hakkındaki ilk makalelerdendir. Nelmes'a göre Johnston bu makalede, kadınların ana akım filmlerde sinema tarihi boyunca nasıl basmakalıplaştırıldığından bahsetmiş ve ana akım sinemanın ataerki temellerini sorgulayacak bir "karşı sinema" pratiğinin geliştirilmesinin önemini vurgulamıştır (2012: 271).

Mulvey, 1973'te yazdığı ve 1975 yılında yayımlanmış olan *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* isimli makalesinde psikanalizden yararlanmıştır. Mulvey bu makalesinde psikanalitik kuramı "ataerki toplumun bilinçdışının film biçimini nasıl yapılaştırdığını göstermek üzere politik bir silah olarak" benimsediğini belirtmiştir (2019: 201). Mulvey'nin (2019) makalesinde geleneksel anlatı sinemasından film

²⁴ Smelik; Haskell'in ve Rosen'in çalışmalarına atıfta bulunarak ilk dönem feminist eleştirinin çoğunlukla Hollywood filmlerindeki kadın stereotiplerine odaklandığını belirtmektedir (2018: 491).

²⁵ Laura Mulvey'nin kuramsal çalışmalarının yanı sıra uygulama alanında da eserleri bulunmaktadır. Mulvey, 1974-1982 yılları arasında eşi Peter Wollen ile birlikte feminizm, göstergebilim ve psikanaliz ile ilgili filmler yapmıştır (Kirel, 2018: 229). Hollinger, Mulvey'nin feminist film pratiğini etkilediğini de belirtmektedir (2012: 7).

örnekleri incelenirken “skopofili” (gözetlemecilik) ve “voyorizm” (dikizlemecilik) kavramlarını sıkça kullanılmıştır.²⁶ Serpil Kirel, Mulvey’nin makalesinin “sinemada kadının temsiline tartışmaya açılması bakımından önemli bir patika” açtığını belirtmiştir (2018: 236). Seçil Bükler, Mulvey’nin çalışmasının, eksikleri bulunmasına rağmen, izleyici ve film ilişkisini inceleyerek bir model sunduğunu ve bu bağlamda Mulvey’nin de ilk kuramcı olduğunu belirtmektedir (2019: 198). Nelmes’e göre Mulvey’nin makalesinde odaklanılan nokta izleyiciliktir ve kadın bakılan, erkek ise bakandır (2012: 283). Buna ek olarak Nelmes, Mulvey’nin makalesinin 1970’lerde ve 1980’lerin başında sinemada kadının temsili üzerine yapılan akademik sorgulamalarda oldukça etkili olduğunu belirtmektedir (2012: 263).

1980’ler boyunca feminist film kuramı ile ilgili önde gelen yazarların çalışmalarının yayımlanmaya devam ettiği görülmektedir. 1981 yılında Mulvey’nin “*Görsel Haz ve Anlatı Sineması*” Üzerine, King Vidor’un *Duel in the Sun*’ının (1946) Esiniyle Sonradan Düşünülenler isimli makalesini yayımlamıştır. Mulvey bu makalede *Görsel Haz ve Anlatı Sineması*’nda yer alan tartışma ve düşünceleri yeniden ele almıştır (Kirel, 2018: 260). Mulvey, bu makalesinde dişil seyirciye odaklanmıştır (Smelik, 2008: 8).

Shohini Chaudhuri; Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed gibi yazarların Mulvey’in başlattığı tartışmalara önemli katkılar sunduğunu belirtmektedir. Buna ek olarak adı geçen yazarlar feminist film kuramına kendilerine özgü bakış açılarıyla da katkı sağlamışlardır (2006: 2). Silverman, *The Acoustic Mirror: The Female Voice Psychoanalysis and Cinema* (1988) isimli çalışmasında “dişil ses” kavramını incelemektedir (2006: 45). Böylece Silverman feminist film kuramı çerçevesinde tartışılan bakış konusundan ses bağlamına geçiş yapmıştır (Smelik, 2008: 15).

Teresa de Lauretis *The Technology of Gender* (1987) başlıklı makalesinde “cinsel fark” kavramına dikkat çekmektedir (Chaudhuri, 2006: 61). Smelik, Lauretis’in film anlatısı ve dişil öznellik alanında önemli çalışmalar ürettiğini

²⁶ Mulvey’nin özellikle üzerinde durup çözümleme yaptığı iki film Alfred Hitchcock’un *Rear Window* (1954) ve *Vertigo* (1958) isimli filmleridir (Mulvey, 2019).

belirtmektedir. Smelik, Lauretis'in *Alice Doesn't* (1984) ve *Technologies of Gender* (1987) isimli çalışmalarında göstergebilim ve psikanaliz bağlamında sinemadaki kadın temsilleri arasındaki ilişkiye odaklandığını belirtmektedir (2008: 12). Barbara Creed ise *The Monstrous-Feminine* (1993) isimli çalışmasında korku sineması hakkında yazılan yazıların çoğu zaman kurban olarak sunulan kadın karakterlere odaklanıldığını belirtmektedir. Bu bağlamda Creed, canavar kadın karakterlerin feminist film kuramında ihmal edildiğini savunmaktadır. Creed "canavarsı-dışıl" karakterlerin bulunduğu belirli filmler seçmiş ve bu filmleri feminist ve psikanalitik bir bakış açısıyla incelemiştir (Creed, 2007).

Nelmes, 1970'ler ve 1980'lerde feminist film kuramında psikanalitik yaklaşımın etkili olduğunu belirtmiştir. Nelmes'e göre 1980'lerin sonrasında kültürel çalışmalar yaklaşımı öne çıkmıştır. Nelmes, bu bağlamda "siyah feminist film kuramını" ve "lezbiyen feminist film kuramını" örnek olarak vermiştir. Böylece feminist film kuramında farklı toplumsal ve etnik gruplardaki kadınlara da odaklanılmıştır (2012: 275).

Smelik, 1990'larda feminist film kuramının "ikili cinsel fark anlayışı"ndan daha geniş kapsamlı bir bakış açısına geçtiğini belirtmektedir. Bu dönemde feminist film kuramında ırk, erkeklik ve queer cinsellikler tartışmaları yükselmiştir (Smelik, 2016). Hayward, feminist film kuramının 1980'lerin ortasından 2000'lere kadar uzanan döneminde feminist film incelemelerinin tarihsel ve toplumsal bağlama odaklanma eğiliminde olduklarını belirtmektedir (2012: 145).

Smelik'in, ilk baskısı 1998 yılında yayımlanan, *Feminist Sinema ve Film Teorisi: Ve Ayna Çatladı* isimli kitabının sunuşunda geçen bir cümle feminizmin sinemaya olan etkisini vurgulamaktadır: "Bugün, tarihsel bağlamıyla feminizmin hem kadın yönetmen konumu yarattığı, hem de bununla bağlantılı olarak kadın seyircinin bilinçli ve kendi üstüne düşünen bir özne olarak rol almasını ve güç kazanmasını sağlamaya yol açtığı kanısındayım" (2008: xii).

Toplumsal cinsiyet kavramını inceleme sürecinde olduğu gibi sinema ve toplumsal cinsiyet üzerine araştırma yapıldığında da feminizm ile karşılaşılmaktadır.

Sinema ve toplumsal cinsiyet ilişkisinin bilinçli bir şekilde açığa çıkarılması feminist film incelemelerinde görülmektedir. Feminist bakış açısı farklı kuram veya yöntemlerle birleşip çeşitli filmlere, film türlerine veya izleyicilere dair farklı yorumlama ve değerlendirmeler ortaya sunmuştur. Feminist film kuramı ise film çalışmalarında toplumsal cinsiyet bağlamında yeni odak noktalarının oluşmasını sağlamıştır.

1.3.1.2. Film Çalışmalarında Queer Kuram

Film çalışmalarında toplumsal cinsiyetin yansımalarının aranması sadece kadınlarla ilgili araştırmalar ile sınırlı kalmamıştır. Bununla birlikte Stam, kadınların toplum ile ilişkisi üzerine yapılan çeşitli bilimsel veya eleştirel çalışmaların ortaya çıkmasının ve artmasının önemli bir yanını şu şekilde vurgulamıştır: “1970’lerin sonu ve 1980’lerin başında, kadın çalışmaları ile birlikte yükselen cinsiyet çalışmaları alanı, aynı zamanda gey ve lezbiyen çalışmalarını (sonradan “Queer çalışmaları”) da kolaylaştırdı” (2014: 271).

Harry Benshoff ve Sean Griffin 1970’lerde gey ve lezbiyen sinemanın film çalışmaları alanında üretim yapan insanlar için de ilgi odağına hâline geldiğini belirtmektedir. Buna ek olarak Kuzey Amerika ve Avrupa’daki gey ve lezbiyen yayınlar ile *Women in Film* ve *Jump Cut* gibi feminist film dergileri, medyada ve sinemada gey ve lezbiyen temsiliyle ilgili yazılar üretmeye başlamışlardır (2004: 10).

Benshoff ve Griffin, Parker Tyler’ın 1972 yılında yayımlanan *Screening the Sexes: Homosexuality in the Movies* isimli çalışmasının gey ve lezbiyen film çalışmaları ile ilgili ilk kitaplardan biri olduğunu belirtmektedir. Bununla birlikte Benshoff ve Griffin, 1981 yılında ilk kez yayımlanan Vito Russo’nun *The Celluloid Closet* isimli kitabını ise “ufuk açıcı” olarak değerlendirmektedirler (2004: 10). Smelik’e göre de Russo’nun çalışması gey ve lezbiyen eleştiri üzerine öncü bir çalışmadır.²⁷ Smelik’e göre Russo “görünürlük” üzerine yoğunlaşmıştır. Smelik,

²⁷ Dyer’a göre *The Celluloid Closet*’in öncesinde yayımlanan eş cinsellik ve sinema ile ilgili iki kitaptan bahsedilebilmektedir: Yazarı Parker Tyler olan *Screening the Sexes* (1972) ve Dyer’ın derleyicisi olduğu *Gays and Film* (1977) isimli çalışma. Ancak Dyer, *The Celluloid Closet*’in eş cinsellerin filmlerde nasıl resmedildiğinin tarihi üzerine ilk kitap olduğunu belirtmektedir (1983: 52).

Russo'nun amacının “eş cinselliğin ekranda görünür olduğu anları ortaya çıkarmak” olduğunu belirtmektedir (1998: 135).²⁸ Ayrıca Smelik'e göre Russo'nun çalışmasının ve konuya yaklaşımının erken dönem feminist çalışmalarla benzer olduğu noktalar vardır. Smelik, erken dönem gey ve lezbiyen çalışmalarının da -özellikle Hollywood filmlerindeki- basmakalıp (*stereotip*) karakterlere odaklandığını belirtmektedir (1998: 136).²⁹ Sonraki yıllarda *auteur* yönetmenlik, izleyicilik ve erkeklik gibi konular çerçevesinde inceleme yapan çalışmalar da üretilmiştir (Smelik, 1998: 137-141).

1980'lerin sonu ve 1990'lar boyunca sinema ve eş cinsellik ile ilgili çeşitli kitaplar yayımlanmıştır. 1986 yılında yayımlanan *Conversation With My Elders* isimli kitap altı gey erkek sinema sanatçısıyla yapılan söyleşileri içermektedir. Bu sanatçılar şunlardır: Sal Mineo, Luchino Visconti, Cecil Beaton, Rainer Werner Fassbinder, George Cukor ve Rock Hudson (Hadleigh, 1986). 1990 yılında Richard Dyer'in *Now You See It: Studies in Gay and Lesbian Film* isimli kitabı yayımlanmıştır. Çalışma, lezbiyen ve gey sanatçılar tarafından üretilen ve lezbiyen ve geyler hakkında olan filmleri incelemektedir (Dyer, 2003).

Lezbiyen ve gey film çalışmaları ile ilgili literatür taraması yapıldığında queer kuram ile karşılaşmaktadır. Stam'a göre “sinema çalışmalarında Queer teorisinin gücü sayısız konferans, film festivali, dergilerin özel sayıları (örn. *Jump Cut*) ve Queer sinema ve teoriye adanmış artan sayıda antoloji ile monograflarla tasdik edilmiştir” (2014: 272).

1993 yılında Alexander Doty'nin *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture* isimli kitabı yayımlanmıştır. Doty, kitabında filmler ve televizyon dizileri gibi kitle kültürü içerisinde yer alan eserleri “queer bir bakış açısıyla” yorumlamıştır (Doty, 1997).

²⁸ *The Celluloid Closet*'de sadece Hollywood sinemasındaki eş cinsel karakterler incelenmiştir (Smelik, 1998: 135).

²⁹ Stereotip'in (Stereotype) İngilizce sözlükteki karşılıkları şunlardır: “İnsanların, birinin veya bir şeyin neye benzediği hakkında sahip oldukları, özellikle de yanlış, birtakım fikirler”, “Belirli bir tipteki kişiyi veya şeyi tanımlamak için kullanılan bir fikir veya böyle bir fikri temsil ettiği düşünülen bir kişi veya şey” (Cambridge University Press, t.y.).

2000’lerde hem eş cinsel sineması hem de queer sinema ile ilgili çalışmalar yayımlanmaya devam etmiştir. 2004 yılında Michele Aaron’ın derleyicisi olduğu *New Queer Cinema: A Critical Reader* isimli çalışma yayımlanmıştır. Kitap, her biri queer sinema hakkında olan çeşitli yazılardan oluşmaktadır. Çalışmadaki yazılar Yeni Queer Sinema’yı tarih, film yapımı, içerik ve izleyicilik gibi çeşitli bağlamlarda incelemektedir (Aaron, 2004).

2004 yılında yayımlanan bir diğer kitap Harry Benshoff ve Sean Griffin’in *Queer Cinema: The Film Reader* isimli çalışmasıdır. Kitapta Alexander Doty, B. Ruby Rich ve Richard Dyer gibi birçok yazarın queer film çalışmaları ile ilgili önde gelen yazıları yer almaktadır. Benshoff ve Griffin bu çalışma için yazdıkları girişte “queer film çalışmaları” kavramı ile neyi kastettiklerini açıklamışlardır. Bu noktada Benshoff ve Griffin’e göre bu kavram sinema ve “*straight* olmayan cinsellikler” ilişkisini kapsamaktadır (2004: 1).

Benshoff ve Griffin’e göre queer kavramı ise gey ve lezbiyen cinselliklerini de içermekle birlikte sadece eş cinsellik ile sınırlı değildir. Benshoff ve Griffin, queer sözcüğünün kendi çalışmaları kapsamında “insan cinselliğini yeniden düşündürecek kuramsal bir yaklaşım” olarak anlaşılması gerektiğini vurgulamaktadırlar (2004:1).

Benshoff ve Griffin, queer kuramın aynı zamanda “gey ve lezbiyen sineması” kavramının tam olarak neyi kastettiğini ve sınırlarının ne olduğunu sorgulamaya yardım ettiğini belirtmektedirler (2004: 1). Bu bağlamda Benshoff ve Griffin’e göre “queer film çalışması, sinemayla ilgili cinselliği değişmez şekilde sabit değil anlaşılması zor, çok yönlü, örtüşen, tarihsel olarak çok az farklılık gösteren olarak anlamaktadır” (2004: 2). Benshoff ve Griffin’in sözleri aynı zamanda queer kuramın film çalışmalarına nasıl bir bakış açısı getirdiğini de anlaşılır kılmaktadır.

Benshoff ve Griffin’in *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America* isimli bir diğer kitabı 2006 yılında yayımlanmıştır. Benshoff ve Griffin’in kitabın isminde queer, gey ve lezbiyen kavramlarını birlikte kullandığı görülmektedir. Çalışmanın odak noktası ise Amerikan sineması³⁰ tarihinde yer alan filmlerdeki insan

³⁰ Amerikan sineması denilerek Amerika Birleşik Devletleri’nde üretilen filmlerden bahsedilmektedir.

cinselliğinin sunuluşudur. Kitabın girişinde “eş cinselliğin sinemaya özgü temsili”ne odaklanıldığı kadar diğer cinsellik biçimlerinin de nasıl temsil edildiği ve anlaşıldığı üzerine de bir keşfe çıkılacağından bahsedilmektedir (2006: 2). Kitabın giriş bölümünde insan cinselliğinin çeşitliliği ve bu bağlamda queer kavram özel olarak vurgulanmıştır. Benshoff ve Griffin’in çalışması Amerikan sineması tarihindeki queer karakterleri, queer sanatçıları, queer seyircileri ve ele aldığı konu bağlamında film türlerini inceleyerek kapsamlı bir araştırma ortaya koymaktadır (2006: 16).

2008 yılında Steven Paul Davies’in *Eşcinsel Sineması Tarihi: Sinemada Görünür Olmak* isimli kitabının İngilizce ilk baskısı yapılmıştır.³¹ Çalışmada sinemanın başlangıcından 2000’lerin ortasına kadar olan zaman dilimi içerisinde başta Amerikan sineması ve belirli Avrupa ve Asya ülkelerinin sinemaları olmak üzere çeşitli filmlerde yer alan eş cinsel karakterler incelenmektedir. Ayrıca kitap sadece gey ve lezbiyen karakterlere odaklanmamaktadır. Kitapta “queer şemsiyesi” altına girebilecek karakterlere de yer verilmiştir. Bu noktada kitabın ismi “gey sineması” olarak seçilmesine rağmen araştırmanın sadece eş cinsel karakterler ile sınırlandırılmadığı görülmektedir. Çalışma, kronolojik olarak *straight* olmayan karakterlerin başta ABD ve Avrupa sinemasındaki “olumlu yöndeki” değişimini sunmaktadır (Davies, 2010).

2010’larda da queer sinema ile ilgili kitaplar yayımlanmaya devam etmiştir. Barbara Mennel’in *Queer Cinema: Schoolgirls, Vampires and Gay Cowboys* kitabı 2012 yılında yayımlanmıştır. Kitap, sinemanın erken tarihlerinden 2010’lara kadar olan süreçte yer alan belirli filmleri queer sinema başlığı altında incelemektedir (Mennel, 2012).

B. Ruby Rich’in *New Queer Cinema: Director’s Cut* (2013) isimli çalışmasında ise Yeni Queer Sinema’nın ortaya çıktığı dönemden kitabın yazıldığı tarihe kadar olan zaman dilimi kapsamlı bir şekilde incelenmektedir. Çalışmada queer sinema çeşitli bağlamlarda incelenmektedir. Buna ek olarak Rich’in çalışmasında Amerikan sineması dışında üretilen queer filmlere veya yönetmenlere de yer vermiştir.

³¹ 2016 yılında bu kitabın ikinci ve genişletilmiş baskısı çıkmıştır.

Karl Schoonover ve Rosalind Galt'ın *Queer Cinema in the World* (2016) isimli çalışması ise queer sinemayı çeşitli ülke sinemaları üzerinden küresel kapsamda incelenmektedir. Bu doğrultuda çalışma, queer sinemayı dünya sineması bağlamında ele almaktadır (2016: 4). Bu noktada Schoonover ve Galt, queer sinemayı tartışmak için “küreselleşme, ulusötesi kimlik, diaspora, postkolonyalizm, uluslararasılık, ekoloji, kozmopolitizm” gibi bağlamları gündeme getirmektedirler (2016: 5). Schoonover ve Galt'ın vurguladığı gibi kitabının queer sinemayı küresel bağlamda incelemesi çalışmalarının önemini de ortaya koymaktadır.

Bu alt bölümde queer sinema ile ilgili yapılan literatür taramasında en çok adı geçen ve atıf yapılan kitaplardan bazılarından kronolojik bir şekilde bahsedilmiştir. Bu sayede queer film çalışmalarının kökenleri, ortaya çıkışı ve ne yöne doğru evrildiği hakkında da fikir sahibi olunmaktadır. Ayrıca bu alt bölümde adı geçen kitaplar, çalışma boyunca queer sinema ile ilgili bölümlerde yol gösterici bir role sahip olmuştur.

1.3.2. Toplumsal Cinsiyet Kavramını Odağına Alan Filmler³²

Bu bölümde ilk olarak kadınların toplumsal cinsiyet ile ilgili sorunlarını odağına alan kurmaca uzun filmlere yer verilecektir. Bu doğrultuda feminist sinema incelenecektir. Sonrasında ise queer sinemanın kavramsal bağlamı ve örnekleri ortaya konulacaktır. Bu bölüm toplumsal cinsiyet kavramını odağına alan filmlerin farklı ülkelerdeki örneklerini inceleyebilmeyi mümkün kılması sebebiyle çalışma için önem taşımaktadır.

1.3.2.1. Feminist Sinema³³

1960'larda Avrupa ve Kuzey Amerika'da ikinci dalga feminizm etkisini sürdürmekteyken aynı bölgede feminist sinema olarak adlandırılan çeşitli türlerde filmler de ortaya çıkmıştır. Bu filmler ticari olmayan, düşük bütçeli bağımsız filmler

³² Bu alt bölümde yalnızca kurmaca ve uzun metrajlı filmlere odaklanılmıştır.

³³ Feminist sinema başlığı altında birçok belgesel, avangart veya deneysel film bulunmaktadır. Bununla birlikte çalışmanın bağlamı göz önüne alınarak sadece kurmaca uzun filmlere yer verilmiştir.

olma özelliğini göstererek ana akım sinemanın dışında yer almışlardır. Bu filmlerde feminist bir bakış açısıyla kadınların çeşitli sorunlarına değinilmiştir (Kuhn, Westwell, 2012).

Smelik “feminist film” kavramını şu şekilde açıklamaktadır:

“‘Feminist’ film derken kastettiğim, cinsel farklılığı bir kadın bakış açısıyla sunan ve cinsiyetler arasındaki asimetrik iktidar ilişkisine dair eleştirel bir farkındalık sergileyen filmlerdir. Bu belirgin tanımdan da anlaşılacağı üzere, yönetmeni kadın olan her film feminist olarak adlandırılmayacağı gibi, erkekler tarafından çekilen belli filmler de feminist film kategorisine girebilmektedir” (2008: xii).

Smelik feminist film yapmak için cinsiyet şartı koşmamıştır. Bununla birlikte feminist sinema hakkındaki yazılı kaynaklar incelendiğinde büyük oranda kadın yönetmenlerin isimlerine rastlanmaktadır. Semire Ruken Öztürk, “1970’lere kadar dünya sinemasında eril bir tarihin (history) yaratılmış” olduğunun söylenebileceğini belirtmektedir. Dolayısıyla feminist sinema tarihi kapsamında üretilen çalışmalarda kadınlarla ilgili meselelere odaklanan kadın yönetmenlerin yanı sıra sinema tarihine etkisi olan veya görmezden gelinmiş kadın yönetmenlere de yer verilmektedir (2004: 13).

Sinema tarihinde cinsiyetçiliğin önlenme çabasının yanı sıra kadınlar tarafından yönetilen filmlerin üzerine yapılan tartışmalar temel bir soruyu daha ortaya çıkarmaktadır: Bir filmi kadın bir sinemacının yapması ne gibi bir fark ortaya koymaktadır? Michael Ryan ve Douglas Kellner, ABD sinemasındaki kadın başkarakterlerin temsili konusunda, erkek ve kadın yönetmenlerin farkına dikkat çekmişlerdir. Ryan ve Kellner’a göre “kadınlar temsil araçlarına erişim şansını ele geçirdiklerinde kendi yaşamlarını erkeklerce ilan edildiğinden çok farklı biçimlerde temsil etmişlerdir” (2016: 202).

Ryan ve Kellner’ın erkek yönetmenlerin yarattığı kadın temsili hakkındaki görüşleri şunlardır:

“Erkeklerin yaptığı filmler genel olarak, kadın yaşamlarını mitsel ya da ikili temsil şemalarına oturtmak eğilimindeydi. (...) Erkek yönetmenlerce kadınlara en sık uygulanan ikili yapı, kariyer ve aşk ya da kariyer ve evlilik temalarıdır. Yapılması gereken seçim genellikle ya işle çocuklar arasında ya da zorlu bir kamusal yaşamla erkek himayesi arasındadır. Bu karşıtlıkların ikisi de büyük toplumsal önem taşır. İlki, çocuk büyütme işinin ve ev içi emeğin ataerkil toplumda kadına tahsis edilmiş

olmasına, ikincisi ise, kısmen kamusal rekabet alanının erkeklerin tekelinde olmasından kaynaklanan kadına yönelik erkek şiddetine dayanır” (2016: 203).³⁴

Ryan ve Kellner’a göre erkek yönetmenlerden “iyi niyetli olanlar” bile aslında kadınların hayatına “dışarıdan bakmaktadırlar” (2016: 208). Bununla birlikte Ryan ve Kellner’ın kadın sinemacılar ile ilgili görüşleri şunlardır: “Kadınlar tarafından kaleme alınmış ya da yönetilmiş filmlerde aile içi şiddet gibi toplumsal sorunlara değinilir. Bu filmlerde kadına bakış daha öznel; kadınlar, fethedilmeyi bekleyen nesneler olmaktan çok yaşam mücadelesi içinde yer alan bireyler olarak konumlanırlar” (2016: 208-209).³⁵

Patricia Erens’in 1979 yılında yayımlanan *Sexual Stratagems: the World of Women in Film* isimli kitabında ise hem erkek yönetmeler hem de kadın yönetmenler tarafından yönetilen belirli filmleri iki ayrı bölüm altında incelenmiştir. Kitabın ilk bölümünün ismi “*The Male-Directed Cinema*”dır. Erens bu bölümün girişini şu cümleyle açmıştır: “Sinemada kadınların hikâyesi öncelikle erkeklerin onları nasıl sunduğunun tarihidir” (1979: 13). Bu bölümde incelenen filmler belirli erkek yönetmenlerin filmlerinden seçilmiştir.³⁶ Ayrıca Erens sinema sanatına birçok kadının katkı sunmasına rağmen sinema endüstrisine erkeklerin hâkim olduğunu belirtmiştir (1979: 13). Erens, “*The Women’s Cinema*” isimli ikinci bölüme ise şu sözlerle başlamıştır: “Önceki sayfalar Hollywood’daki ve dünyanın diğer önemli şehirlerindeki yönetmenler tarafından [oluşturulan] kadınların temsilini ve yanlış temsilini göstermiştir. Birçok durumda, kadınların imgesi sınırlı ve cinsiyetçidir. Şimdi, ne yapılmalı?” (1979: 123).

Erens, çözümü “kadınların sineması”nda bulmaktadır.³⁷ Erens yeni gelişmelere yanıt verecek bir eleştiriye ihtiyaç olduğundan ve yeni sinema biçimleri

³⁴ Ryan ve Kellner’ın burada ABD sinemasından bahsetmektedir.

³⁵ Ryan ve Kellner bu konuya örnek olarak 1978 yılına ait iki filmi örnek vermişlerdir: Paul Mazursky tarafından yazılıp yönetilen *An Unmarried Woman* ve Claudia Weill’in yazım aşamasında da yer aldığı ve yönettiği *Girlfriends*. Bu iki filmin Ryan ve Kellner’ın vurguladığı bağlamda karşılaştırması için bkz. Ryan & Kellner, 2016: 209-211.

³⁶ İncelenen filmlerin arasında Jean-Luc Godard, Ingmar Bergman ve Kenji Mizoguchi gibi Hollywood sinemasında üretim yapmayan yönetmenlerin belirli filmleri de yer almaktadır.

³⁷ Sinemanın başlangıcından 1980’lere kadar olan süreçte sinemanın farklı alanlarında üretim yapan kadınların kısa tarihi için bkz. (Erens, 1979: 125-132).

yaratmaktan bahsetmektedir. Ayrıca Erens belirli film festivallerinin önemine değinmiştir. Erens'in bahsettiği festivaller kadınlar tarafından yönetilen filmlere özel olarak yer veren festivallerdir (1979: 123). Bunlardan ilki New York'ta düzenlenmiştir (Erens, 1979: 123; Rich, 1990: 270; Stam, 2014: 182).

The New York Times'ın 10 Mayıs 1972 tarihli gazetesinin 50. sayfasının küçük bir bölümünde şöyle bir haber yer almıştır: “Birinci Uluslararası Kadın Filmleri Festivali 5-21 Haziran arasında, 12. sokağın yakınında olan, The Fifth Avenue Cinema’da düzenlenecek. Program 13 uzun film, 4 uzun belgesel film ve 13 kısa film programından oluşmaktadır” (The New York Times, 1972).

1972’de yayımlanmaya başlayan *Women & Film* isimli derginin ilk sayısında da New York’ta düzenlenecek olan kadın filmleri festivalinin haberi verilmiştir. Dergide yer alan duyuru iki hafta sürecek olan bu etkinliğin kadınlar tarafından yapılan veya yönetilen filmlerin gösteriminin yanı sıra çeşitli konuların tartışılacağı bir sempozyumu da içerdiğini belirtmektedir (*Women & Film*, 1972: 45). Dergide yer alan duyuruya göre festivalin amaçları şunlardır:

- “Yeni sinemacıların eserlerini keşfetmek ve göstermek.
- Genel seyirciye geniş çaplı dağıtım çıkamamış [ve] kadınlar tarafından yapılmış filmleri seyretme imkânını sunmak.
- Halkı sinema alanında çalışan çok sayıda yaratıcı kadından haberdar etmek.
- Kadınların kendileri için yarattığı imgeleri seyretmek.
- Özellikle olası bir kadın sinema duyarlılığının varlığını incelemek için kadınlar tarafından yapılan filmlerin kapsamlı bir gösterimini sunmak.
- Kadın sinemacılar arasındaki müzakereler için bir tartışma ortamı sağlamak.
- Her yaştan kadını sinema alanına girmesi ve bu alanda tutkularının peşinden koşması için cesaretlendirmek” (*Women & Film*, 1972: 45).

Bu bağlamda festivalin amaçlarından biri de kadınların sinema alanındaki eserlerinin keşfedilmesini ve gösterilmesini sağlamaktır. Festivalde yer alan uzun metrajlı kurmaca filmlerden bazıları şunlardır: *The Wild Party* (1929, Dorothy Arzner), *Mädchen in Uniform* (1931, Leontine Sagan), *The Bigamist* (1953, Ida Lupino), *Cleo from 5 to 7* (Agnès Varda, 1962), *Something Different* (1963, Vera Chytilova), *The Lizards* (1963, Lina Wertmüller), *The Girl* (1968, Marta Meszaros), *The Girls* (1968, Mai Zetterling) *A Very Curious Girl* (1969, Nelly Kaplan), *The Lady from Constantinople* (1969, Judit Elek), *The Year of the Cannibals* (1970, Liliana

Cavani), *Wanda* (1970, Barbara Loden) (Gilburt, 1972: 25-32; The New York Times, 1972). Adı geçen filmlerin çoğu kadın bir başkaraktere veya başkarakterlere odaklanmaktadır. Bu filmlerin çoğunda kadın başkarakterlerin bireysel veya toplumsal sorunları anlatılmaktadır.

Bu filmler arasında bulunan *Mädchen in Uniform* filminde bir kız öğrencinin kadın öğretmenine karşı duyduğu aşka odaklanılmaktadır. Kız öğrencinin öğretmenine karşı olan aşkı okul yönetimince iyi karşılanmayacaktır. *Something Different* filminde iki farklı kadının hayatı paralel bir şekilde anlatılmaktadır. Karakterlerden biri, bir ev kadınıdır. Diğeri ise olimpiyat oyunlarına hazırlanan bir jimnastikçidir. Bir sporcu olan ve kendi çizdiği yolu takip eden Eva'nın hayatı karşısında ekonomik bağımsızlığı olmayan ve mutsuz bir evliliğe sahip Vëra bulunmaktadır.

A Very Curious Girl, çoğunlukla erkeklerin sözünün geçtiği küçük bir Fransız kasabasında yaşayan yoksul ve genç bir kadın (Marie) hakkındadır. Filmde Marie'nin kendisinden cinsel olarak faydalanmaya çalışan erkeklerden, köyün toplumsal düzenini bozarak, intikam alması anlatılmaktadır. *Wanda* ise aile yaşamını terk ederek plansız bir şekilde vaktini yollarda geçilen orta yaşlı bir kadın hakkındadır.

1970'ler, özellikle Kuzey Amerika ve Büyük Britanya'da, kadınların sinema alanında hem kuramsal hem de uygulamalı olarak üretim yaptığı yıllardır (Rich, 1990).³⁸ Ancak bu yıllarda ana akım dışında var olmaya çalışan kadın sinemacıların karşılaştığı ciddi sorunlar da mevcuttur.³⁹ *Women & Film* dergisinin editörleri 3-4. sayıda bu durumu açık bir şekilde ifade etmekteledir.

Women & Film editörlerine göre feministlerin ticari filmleri izlemesi, üzerine düşünmesi ve eleştirmesi önemliyse de tutarlı bir kuram oluşturmak için kadınlar tarafından yapılan bağımsız filmlerin çözümlenmesi de eşit derecede gereklidir. *Women & Film* editörleri, bağımsız kadın sinemacılar dağıtım ve gösterim alanında

³⁸ B. Ruby Rich, 1970'lerde Kuzey Amerika ve Büyük Britanya'da kadınlar ve sinema üzerine üretilen çalışmaları ve düzenlenen festivalleri kronolojik olarak sıralamıştır (Bkz. *In the Name of Feminist Film Criticism*). Rich'e göre bu kronoloji kadın hareketi ile sinema arasındaki etkileşimi de göstermektedir (1990: 270-271).

³⁹ Ryan ve Kellner, Hollywood'un erkek egemen bir film endüstrisi olduğunu ve "feminizme ilk tepkisi"nin "görmezden gelmek" ve "reddetmek" olduğunu belirtmektedir (2016: 200).

zorluklarla mücadele ederlerken feminist film eleştirmenlerinin “enerjilerinin yüzde doksanını” ticari filmlere ve erkeklerin eserlerine vermelerini de sorgulamışlardır. Bununla birlikte editörler sinemanın, kuramsal kısmının dışında, uygulamalı kısmındaki sorunlara da dikkat çekmişlerdir. Öncelikli sorun dağıtımdır.⁴⁰ Dağıtım sorunu gösterimi de etkilemektedir. Aynı zamanda *Women & Film* editörleri bir karşı dağıtım ve gösterim kanalı yaratmanın gerekliliğini vurgulamışlardır. Bununla birlikte *Women & Film* editörleri çeşitli şehirlerde düzenlenmeye başlayan kadın filmleri festivallerini önemli bir adım olarak değerlendirmişlerdir (*Women & Film*, 1973: 5).⁴¹

E. Ann Kaplan’a göre 1960’ların sonrasında bağımsız kadın yönetmenler tarafından yapılan filmlerin gücünün bir kısmı kadınların yaşamlarına ve maruz kaldıkları çeşitli baskılara ilişkin kuvvetli “kişisel ifadelerden” ortaya çıkmaktadır. Kaplan’a göre bu dönemde ABD’de, Kanada’da ve Britanya’da çeşitli kadın yönetmenler farklı tarzlarda filmler üretmişlerdir.⁴² Buna ek olarak Kaplan; Márta Mészáros, Mai Zetterling, Marguerite Duras, Margarethe von Trotta ve Helma Sanders Brahm gibi “beyaz Avrupalı kadınların” da 1960’lar, 1970’ler ve 1980’lerde kadınların sorunlarını irdeleyen “olağan dışı kurmaca filmler” yaptığını belirtmiştir (2003: 18-19).⁴³

⁴⁰ Dağıtım sorununa ilişkin birçok sebep sunmak mümkündür. Ancak bunlardan birisi filmin içeriği ile ilgilidir. Örneğin 1971 yılında bir grup bağımsız sinemacı tarafından New Day Films isminde bir film dağıtım kooperatifi kurulmuştur. Bu sinemacıların böyle bir girişimi başlatma nedeni yaptıkları feminist filmleri kabul eden bir dağıtım bulamamalarından kaynaklanmıştır (New Day Films, t.y.; Emmens, 1975: 72). Daha fazla bilgi için bkz. “New Day Films: An Alternative in Distribution” (Emmens, 1975: 72-75).

⁴¹ New York (1972), Edinburgh (1972), Londra (1973) ve Toronto’da (1973) düzenlenen kadın filmleri festivalleri ile ilgili daha fazla bilgiye ulaşmak için bkz. “Women’s Film Daily”, Barbara Martineau (*Women & Film* Volume 1, Numbers 5-6, 1974: 36-45). Buna ek olarak *Women & Film* dergisinin 7. sayısındaki “Paris/Chicago: Women’s Film Festivals 1974” başlıklı bölüme de (s. 10-28) bakılabilir.

⁴² Kaplan şu yönetmenleri örnek olarak vermiştir: ABD’den Julia Reichert, Barbara Kopple, Barbara Hammer, Ariel Dougherty ve Jan Oxenberg; Kanada’dan Patricia Gruben, Jacqueline Levitin, Cynthia Scott; Britanya’dan Laura Mulvey ve Sally Porter (2003: 19).

⁴³ 1970’ler ve 1980’ler boyunca bazı kadın sinemacılar bazı filmlerinde toplumsal cinsiyet rollerine uyumsuz kadın başkarakterlere yer vermişlerdir. İçinde bulunduğu toplumun kendisine biçtiği roller ile çatışma yaşayan kadın başkarakterlere *A Very Curious Girl* (1969, Nelly Kaplan), *Wanda* (1970, Barbara Loden), *One Sings, the Other Doesn’t* (1977, Agnès Varda), *A Question of Silence* (1982, Marleen Gorris) gibi filmlerde rastlanılmaktadır.

Johnston'ın 1973 yılında yayımladığı *Karşı-Sinema Olarak Kadınların Sineması* başlıklı yazısında bağımsız bir kadın sinemasının önemine değinilmektedir. Johnston yazısına Hollywood filmlerindeki erkek karakterlerin zaman içinde çeşitlenip değişirken kadın karakterlerin basmakalıp ve aynı çizgide kalmasını tartışarak başlamaktadır. Johnston'a göre bu durumun nedeni cinsiyetçi ideolojidir. Johnston, cinsiyetçi ideoloji ve kadının basmakalıplaştırılmasının sadece Hollywood filmlerinde değil "Avrupa sanat sineması"nda da, daha az belirgin şekilde, var olduğu belirtmektedir (2008: 282-284). Johnston yazının sonunda erkek egemen sinema endüstrisine karşı kadın sinemasının önemi vurgulamıştır (2008: 292-293).

Teresa de Lauretis *Estetik ve Feminist Kuram: Kadınların Sinemasını Yeniden Düşünmek* (1985) isimli makalesinde iki filmin üzerinde daha çok durmuştur. Bunlardan ilki olan *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975, Chantal Akerman) Lauretis tarafından şu şekilde yorumlanmıştır: "Akerman'ın filmi, seyirciye kadın olarak hitap eder" (2021: 119). Film, alışılmamış bir şekilde bir kadının günlük hayatını seyircinin deneyimlemesini sağlamaya çalışmaktadır. Lauretis'in aktardığı üzere Akerman, *Jeanne Dielman*'ı söylediklerinin yanı sıra gösterdikleri ve gösterme şekli nedeniyle feminist bir film olarak değerlendirmiştir (2021: 120).

Lauretis'e göre seyirciye "kadın olarak hitap eden" bir diğer film olan *Born in Flames* (1983, Lizzie Borden) ise siyah kadınlara, lezbiyenlere ve çeşitli kimliklere veya özelliklere sahip kadınlara yer vermiştir. Filmde kadınların toplumsal sorunlarına karşı tüm ırktan ve kimlikten kadınlar birlikte hareket etmektedir (2021: 124-125).

Patricia White, feminist film kültürünün 1970'lerde ortaya çıktığını ve 1980'ler ve 1990'lar boyunca genişlediğini belirtmektedir (2015: 7). Alison Butler'ın örneğini verdiği üzere 1990'larda çeşitli ülkelerden farklı kadın sinemacılar *Silence of the Palace* (1994, Moufida Tlatli), *Antonia's Line* (1995, Marleen Gorris), *Portrait of a Lady* (1996, Jane Campion), *The Apple* (1997, Samira Makhmalbaf) gibi filmler üretmişlerdir. Bu filmlerin önemi işlenen konulardan ve kadınlığa bakış açılarından kaynaklanmaktadır (2000: 76-77).

Smelik, feminist yönetmenlerin önemini şu şekilde vurgulamaktadır: “Eski temsil biçimlerini bir kenara atıp ortadan kaldıran feminist yönetmenler, kadınların hayatları ve deneyimlerini temsil etmek, dişil özneliliği görüntülemek ve dişil seyirciye seslenmek üzere yeni yollar bulma arayışına girmişlerdir” (2008: 221).

1.3.2.2. Queer Sinema

Bu alt bölüme şu soruya yanıt arayarak başlanacaktır: Bir film neden “queer” olarak nitelendirilebilir? Benshoff ve Griffin “Queer film nedir?” sorusunu *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America* isimli kitabın girişinde sormuşlardır. Benshoff ve Griffin’e göre bu soru en az beş şekilde cevaplanabilmektedir. Bir filmin queer olarak değerlendirilmesini sağlayan en açık özelliklerden biri filmin “queer karakterler” ile ilgilenmesidir (2006: 9).⁴⁴

Ancak Benshoff ve Griffin “sadece bir queer karakterin varlığının bir filmi queer film yapıp yapamayacağını” sorgulamışlardır. Benshoff ve Griffin, çoğu film eleştirmeninin veya sinema seyircisinin homofobik şakalarla birlikte sunulan ve tek bir basmakalıp queer karaktere sahip bir filmi queer film olarak nitelemeyebileceğini belirtmektedirler. Bu bağlamda Benshoff ve Griffin bir queer filmin hem birden fazla queer karakter içeren hem de queer meseleleri aşağılayıcı olmayan bir şekilde ele alan bir film olabileceğini eklemektedirler (2006: 9-10).

Benshoff ve Griffin, bir queer filmi tanımlamanın bir diğer yolunun da o filmi yaratanlar ile ilişkisi üzerinden olabileceğini belirtmişlerdir. Benshoff ve Griffin’e göre filmler queer insanlar tarafından yazıldığında, yönetildiğinde, yapımcılığı üstlenildiğinde veya lezbiyen, gey ya da queer oyunculara sahip olduğunda da queer olarak nitelendirilebilmektedirler.⁴⁵ Benshoff ve Griffin’e göre queer bir sinemacı (*filmmaker*), film gey ve lezbiyen karakterlere odaklanmasa bile, bakış açısıyla esere etki edebilmektedir (2006: 10).

⁴⁴ Benshoff ve Griffin “queer karakterler” diyerek farklı açılardan heteronormatif tanımlamalara uymayan geniş bir insan topluluğunu kastetmektedirler (2006: 9).

⁴⁵ Benshoff ve Griffin bu noktada *Yeni Queer Sinema*’yı örnek vermişlerdir. Bu bağlamda Yeni Queer Sinema adı altında ismi anılan filmlerin önemi bu filmleri üretenlerden kaynaklanmaktadır (2006: 10).

Benshoff ve Griffin’a göre bir filmin queer olup olmadığını tanımlamanın üçüncü yolu seyircinin veya belirli bir seyirci kitlesinin filme vereceği tepki ile ilgilidir (2006: 10). Bu durum için verilen örneklerden biri *The Wizard of Oz* (1939) filmidir (Benshoff & Griffin, 2006: 10; Davies, 2010: 38-41). *The Wizard of Oz*, içinde eş cinsel olarak tanımlanan herhangi bir karakter barındırmayan müzikal türünde bir filmidir. Bununla birlikte filmin barındırdığı imgeler ve diyaloglar eş cinsel seyircilerin bu filme farklı bir anlam yüklemesini sağlamıştır. Bu nedenle *The Wizard of Oz* eş cinsel seyircilerin beğenisini kazanmış bir film olarak anılmaktadır (2010: 39). Verilen bu örnekte bir eserin queer film kuramıyla birlikte anılmasının nedeni belirli bir seyirci kitlesinin filmi anlamlandırma biçimi olmuştur (Benshoff & Griffin, 2006: 10).

Benshoff ve Griffin’e göre “queer filmi kavramlaştırmanın bir başka yolu çeşitli film tipleri veya film türlerinin queer olarak değerlendirilebileceğini düşünmek üzerinedir. Örneğin korku filmleri sıklıkla queer olarak değerlendirilebilecek tuhaf ve canavarca cinsellikleri göstermektedir” (2006: 11). Benshoff ve Griffin bilim kurgu, fantezi, Hollywood müzikalleri gibi türlerin de queer bağlamda düşünülebileceğini belirtmektedirler.⁴⁶ Buna ek olarak avangart, belgesel veya bazı bağımsız filmler de eleştirel tavırları ile queer karakterleri ve meseleleri Hollywood’dan daha farklı bir şekilde ele alabilmektedirler (2006: 11).

Benshoff ve Griffin’in belirttiği son yol ise “karakterlere bakmanın ve onlarla özdeşleşmenin psikolojik süreçleri” ile bağlantılıdır. Bu durum, filmleri deneyimleme eylemi ile ilgilidir. Benshoff ve Griffin’e göre Hollywood sinemasında çoğunlukla seyircinin başkarakter ile özdeşleşmesi teşvik edilmektedir. Başkarakterler ise genellikle “beyaz heteroseksüel erkekler”dir. Bununla birlikte bazı filmlerde başkarakterler “kadın, renkli insanlar veya queer insanlar” da olabilmektedirler (2006: 11).

Benshoff ve Griffin böyle bir durumda anlatı sinemasının, “seyircisine dünyayı diğer insanların gözünden deneyimlemesine izin verdiğini” belirtmektedirler.

⁴⁶ Buna ek olarak Hayward, queer sinemada da komedi, gerilim veya müzikal gibi tür filmleri de üretildiğini belirtmektedir. Hayward, queer sinemanın queer karakterleri ana akım sinemanın basmakalıplaştırmasından kurtardığını vurgulamaktadır (2012: 400).

Bununla birlikte Benshoff ve Griffin, gey ve lezbiyen karakterlerin Hollywood sinemasında çok sık görünmediğinden ve “çoğu heteroseksüel izleyicinin hâlâ queer karakterlerin dünya görüşünden bakmaya direndiğinden” bahsetmektedirler. Benshoff ve Griffin’e göre herhangi bir seyircinin bir queer karakter ile özdeşleşme eylemi seyircinin toplumsal cinsiyet veya cinsellik algısını tehdit edebilmektedir (2006: 11).

Sonuç olarak ise Benshoff ve Griffin tüm bu tanımlama yollarının kesin çizgilere ve örneklerle sahip olmadığını vurgulamaktadırlar. Benshoff ve Griffin’e göre “queer sinemacılar queer içeriğe sahip olan veya olmayan, queer “janr”ların içinde yer alan veya almayan bir film yapabilmektedir” (2006: 12).

Bir filmi neyin queer yaptığı tartışmasının yanı sıra “queer sinema” veya “queer film” kavramlarının nasıl ortaya çıktığı da bu alt bölüm için önem taşımaktadır. Benshoff ve Griffin, sinematografin ortaya çıktığı yıllarda batı toplumuna yerleşmeye başlayan iki kavramdan bahsetmektedirler: Eş cinsellik ve heteroseksüellik. Bu noktada Benshoff ve Griffin insan cinselliğinde ortaya çıkan kategorilere dikkat çekmişlerdir. Benshoff ve Griffin’e göre sinemanın önemi ise “insan cinselliğinin nasıl anlaşıldığının ve temsil edildiğinin” kaydını tutmasıdır. Öyle ki Benshoff ve Griffin’e göre 1895 tarihli bir kısa film olan *The Gay Brothers*’daki birbiriyle dans eden iki erkeğin, eş cinsel olup olmadıkları belli olmasa da, “olağan” bir “heteroseksüel çift” olmadıkları kesindir.⁴⁷ Benshoff ve Griffin, sinema bir endüstri hâline geldikçe ve kurmaca anlatı öne çıktıkça “normatif heteroseksüelliğin” üretilen filmlerin hikâyelerine bir temel gibi yerleştiğini belirtmektedirler. Benshoff ve Griffin’e göre heteroseksüellik dışındaki cinselliklerin Hollywood filmlerinde yer alması ise ender rastlanılan bir durumdur (2004: 6).

Bununla birlikte Davies, Hollywood’un eş cinselliğe başlangıçtan itibaren yer verdiğini belirtmektedir. Ancak eş cinsel karakterler çoğunlukla “gülünecek, acınacak veya korkulacak” kişiler olarak sunulmuştur. Ayrıca Davies’e göre 1930’lar ve 1940’lar boyunca gey karakterler çoğu zaman erkek başkarakterin “efemine” veya

⁴⁷ Steven Paul Davies’in çalışmasında filmin ismi *The Gay Brothers* olarak geçmektedir (2010: 23).

“kırıktık” arkadaşı olarak kalıplaştırılmışlardır (2010: 17-18). Buna ek olarak 1930’lardan itibaren Hollywood filmlerinde eş cinselliğin açık bir şekilde yer alması yasaklanmıştır (Benshoff, Griffin, 2004: 7). Bu dönemde Hollywood filmlerinde gösterilmesi istenilen “uygun cinsellik” biçimi “doğurgan heteroseksüellik”tir (Benshoff, Griffin, 2006: 9). Bu durum 1960’lara kadar devam etmiştir (Benshoff, Griffin, 2004: 7). Bununla birlikte yan karakterlerin “eş cinselliği çağrıştıran” belirli kalıplar içinde sunulduğu olmuştur (Benshoff, Griffin, 2004, 7; Davies, 2010: 17). 1960’ların başında ise Hollywood filmlerinde eş cinselliğin belirli koşullar çerçevesinde ve olumlanmadan perdede yer almasına izin verilmeye başlanmıştır (Benshoff, Griffin, 2004: 8).

Yine de Davies, 1950’lerin sonundan 1970’lere kadarki süreçte gey karakterlerin filmlerde “duygusal açıdan çökmüş” ve çoğunlukla “intihar eden” kişiler olarak gösterildiğini belirtmektedir. Davies’e göre “bu işkence görmüş birey imajları sadece heteroseksüel bireylere eşcinseller hakkında ne düşünceleri gerektiğini değil, aynı zamanda eşcinsel bireylere de kendileri hakkında ne düşünceleri gerektiğini söyleyen süregelen bir meşruluk bırakmıştır” (2010: 18).

Bununla birlikte 1961 yılına ait bir İngiliz filmi olan *Victim* eş cinselliğin suç sayıldığı bir toplumda yaşayan bir eş cinsel erkek karakterin hikâyesini derinlikli bir şekilde işlemiştir (Benshoff, Griffin, 2004: 8; Davies, 2010: 68-69). 1970’lerde de belirli filmlerdeki lezbiyen veya gey başkarakterler derinlik kazanmaya devam etmiştir (Davies, 2010). Davies’e göre eş cinsel karakterlerin 1960’larda olduğu gibi 1970’lerde de kötü veya kurban olarak gösterildiği filmler vardır. Ancak Davies bu duruma 1970’lerde, 1960’lara göre, daha az rastlanır hâle geldiğini ve eş cinsel sinemasının iyiye doğru bir değişim geçirdiğini belirtmiştir (2010: 97-98).⁴⁸ Buna ek olarak 1970’lerle birlikte Rainer Werner Fassbinder ve Derek Jarman gibi sinema kariyerlerinin başlarında olan Avrupalı yönetmenler de eş cinsel karakterleri filmlerinde işlemişlerdir (Benshoff, Griffin, 2004: 10).

⁴⁸ Ayrıca bkz. Vito Russo’nun kitabından uyarlanarak çekilen *The Celluloid Closet* (1995) belgeseli. Bu belgesel Amerikan ve İngiliz sinemasında yer alan eş cinsel karakterlerin bulunduğu birçok sahnenin kesitini içermektedir. Belgeselde yer alan onlarca örnek sahne sayesinde Amerikan sinemasında eş cinsel karakterlerin, başlangıçtan 1990’lara kadar uzanan süreçte, ne şekilde değiştiği görülebilecektir.

Benshoff ve Griffin, 1980'lerin başında Hollywood'da üretilen filmlerin bazılarında "queer karakterler" in sapık ve katil olarak basmakalıp olarak işlendiğini belirtmektedirler. Bununla beraber bazı Hollywood filmlerinde ise queer karakterlere sempatiyle yaklaşmıştır. Yine de bu dönemde yükselen AIDS salgını karşısında Hollywood filmleri bu durumu çoğunlukla görmezden gelmiştir. Aynı dönemde bağımsız sinemada ise eş cinselliğin anlatımı ile ilgili daha farklı bir tutum bulunmaktadır (2004: 10-11).

Davies'e göre eş cinsel sinemasındaki "gerçek ilerleme 1980'lerde bağımsız sinemanın yükselişiyle -*Parting Glances* (1986) ve *Poison* (1991) gibi filmlerle yaşanmıştır" (2010: 19).⁴⁹ Davies'e göre 1980'lere bakıldığında Amerika'da bağımsız sinemanın ortaya çıkışının yanı sıra İngiltere'de ve Avrupa'da da gey ve lezbiyen karakterler bazı filmlerde "övünç" ile yer almıştır (2010: 145). Benshoff ve Griffin, 1980'ler boyunca üretilen ve queer karakterler ve meseleler ile ilgilenen bağımsız yapımların 1990'ların başındaki "queer bağımsız uzun filmler" in yaratımını etkilediğini belirtmişlerdir (2004: 11).

Benshoff ve Griffin, 1990'ların başında film festivallerini takip eden seyircilerin ve eleştirmenlerin "queer bağımsız filmlere" olan eğilimi fark ettiğini dile getirmektedirler. Benshoff ve Griffin'e göre bu filmlerin kendilerine has bir üslubu ve cinselliğe açık yürekli bir bakışları vardır. Benshoff ve Griffin'e göre bu filmler "AIDS aktivist videoları"ndan, avangart sinemadan ve Hollywood filmlerinden üslupsal öğeler taşımaktadırlar.⁵⁰ Sonradan "Yeni Queer Sinema" olarak isimlendirilecek olan bu filmler çeşitli film festivalinde ödüller de kazanmışlardır. Ayrıca bu filmlerin bir kısmı kendilerine belirli sinema salonlarında gösterim olanağı sağlayacak bağımsız dağıtımıcılar bulmuşlardır (Benshoff & Griffin, 2006: 220).⁵¹

⁴⁹ Davies'e göre büyük Hollywood stüdyolarının *Philadelphia* (1993) gibi eş cinsel temalı filmler üretmeye başlaması da örneği verilen bağımsız filmlerin başarıları sonucunda gerçekleşmiştir (2010: 19).

⁵⁰ Bununla birlikte bu filmlerin ortak bir üslupta birleştiğini belirten Rich şu noktayı da vurgulamıştır: "Elbette ki yeni queer filmlerin ve videolarının hepsi birbirinin aynı değil ve tek bir estetik dağarcığı, stratejiyi veya kaygıyı paylaşmıyorlar" (Rich, 2018: 7).

⁵¹ "Belirli sinema salonları" denilerek kastedilen "sanat filmi" (*art house*) olarak anılan filmlerin gösterimi yapan sinema salonlarıdır (Benshoff & Griffin, 2006: 220).

Hayward'a göre "queer sineması" 1930'lardan 1980'lere kadar Jean Genet, Chantal Akerman, Rainer Werner Fassbinder gibi yönetmenlerin filmleriyle sinema tarihinde bir yere sahiptir. Bununla birlikte "queer sinema" kavramı 1990'lara kadar kullanılmamıştır (2012: 395). Aaron'a göre film kuramcısı B. Ruby Rich'in türettiği "Yeni Queer Sinema" ifadesi 1990'ların başında ortaya çıkan queer filmleri dalgası için kullanılmıştır.⁵² Bu filmler bazı film festivallerinde eleştirel övgü kazanmışlardır. Aaron, bu filmlerin 1991 ve 1992 yılında Sundance Film Festivali'nde ilgi çeken filmlerden oluştuğunu belirtmektedir. Aaron'a göre bu filmler gey ve lezbiyen topluluğa basit bir şekilde odaklanmamıştır. Filmlerde bu topluluğun içindeki alt gruplar da (siyah eş cinsel erkek, erkek seks işçisi gibi) görünür kılınmıştır (2004: 3-4). Aaron'a göre, Yeni Queer Sinema'yı tam olarak kavramak için "queer"i eleştirel müdahale, kültürel ürün ve siyasal strateji olarak, Yeni Queer Sinema'yı da bu üçü arasındaki örtüşmenin sanat dolu bildirisi olarak anlamak gerekir" (2004: 6).

Rich'in "queer sinema"yı isimlendiren yazısında adı geçen filmlerin bazıları şunlardır⁵³: *Edward II* (1991, Derek Jarman), *My Own Private Idaho* (1991, Gus Van Sant), *Poison* (1991, Todd Haynes) *The Hours and Times* (1991, Christopher Munch), *Young Soul Rebels* (1991, Isaac Julien), *Swoon* (1992, Tom Kalin), *The Living End* (1992, Gregg Araki) (Rich, 2004: 15-22). Hayward, Rich'in bahsettiği, bu filmlerin "homoseksüel erkek sineması" olarak nitelendirilebileceğini ve "erkek arzusunun inşasına" odaklandığını vurgulamaktadır. Bununla birlikte Hayward, *Go Fish* (1994, Rose Troche) filmi gibi kadın cinselliğine yer veren örneklerin de bulunduğunu belirtmektedir (2012: 396).

Mennel'a göre Yeni Queer Sinema'nın queer sinema üzerindeki etkisi büyüktür. Mennel, bu etkinin nedenini Yeni Queer Sinema'nın film tarihi, film estetiği, politik ve sanatsal hareketlerle olan ilişkisine dayandırmaktadır.⁵⁴ Buna ek

⁵² bkz. *New Queer Cinema* (Rich, 1992). Ayrıca bkz. *The New Queer Cinema: Director's Cut* (Rich, 2013, s. 16-33). Rich'in *New Queer Cinema: Director's Cut* isimli kitabında *New Queer Cinema* adlı öncü yazısının genişletilmiş versiyonuna yer verilmektedir (Rich, 2013).

⁵³ Sadece kurmaca ve uzun metrajlı filmlerden örnekler verilmiştir. Adı geçen filmlerin tarihleri ve yönetmenleri IMDb'nin internet sayfasından (<https://www.imdb.com/>) kontrol edilmiştir.

⁵⁴ Mennel, Yeni Queer Sinema çerçevesi içinde bulunan filmlerin akademik olarak da ilgi çektiğini ve queer film çalışmalarının oluşumunda etkili olduğunu belirtmektedir (2012: 92).

olarak Mennel, Yeni Queer Sinema'nın etkisinin gey ve lezbiyen sinemanın ve bu sinemayla ilgili konuların ve karakterlerin ana akımda da yer almasını sağladığını belirtmiştir.⁵⁵ Bununla birlikte Mennel, çağdaş ana akım filmlerin daha farklı bir politika ve estetik geliştirdiğini vurgulamıştır (2012: 92-93).

Mennel'a göre 2000'li yıllarla birlikte gey ve lezbiyen karakterler Hollywood filmlerinde daha fazla görünür hâle gelmiştir. Bununla birlikte Mennel, bu filmlerin endüstri tarafından genel seyircinin beğeneceği bir tarza sokulduğunu vurgulamaktadır (2012: 108). Mennel ana akımın, “straight” genel seyircinin kabulünü sağlamak amacıyla “cinselliğinden arındırılmış gey” veya “dışleştirilmiş lezbiyen” karakterlere yöneldiğini belirtmektedir (2012: 94). Buna ek olarak Mennel'a göre ana akım filmler politik tartışmalardan da kaçınmaktadırlar (2012: 104).

Davies ise *Brokeback Mountain* (2005, Ang Lee), *Milk* (2008, Gus Van Sant) ve *The Imitation Game* (2014, Morten Tyldum) gibi eş cinsel başkarakterlere sahip filmlerin dünya genelinde ticari olarak başarılı olmasına ve övgüyle karşılanmasına rağmen sinemacıların ve stüdyoların eş cinsel hayatı yeni yeni temsil etmeye başladıklarını hatırlatmaktadır. Ayrıca Davies, sinema endüstrisi ve “eş cinsel temalı sinemanın” seyirci tarafından kabulü için “daha gidilecek çok yolun olduğunu” belirtmektedir (2016: 206).

Ancak Davies'in çalışmasında bahsettiği gibi 2000'ler boyunca queer olarak nitelendirilebilecek karakterleri barındıran bazı filmler Los Angeles'ta düzenlenen Akademi Ödülleri'nde çeşitli dallarda Oscar Heykelciliği ile ödüllendirilmiş veya çeşitli dallarda ödüle aday olmuşlardır: *The Hours* (2002), *Far From Heaven* (2002), *Brokeback Mountain* (2005, Ang Lee), *Capote* (2005, Bennett Miller), *Transamerica* (2005, Duncan Tucker), *Milk* (2008, Gus Van Sant) (Davies, 2016: 219-220). 2010'larda da bazı filmler ödül almaya devam etmiştir: *Dallas Buyers Club* (2013, Jean-Marc Vallée), *Moonlight* (2016, Barry Jenkins), *A Fantastic Woman* (2017,

⁵⁵ Annette Kuhn ve Guy Westwell'in çalışmasında da belirtildiği gibi queer sinemanın ilk örnekleri bağımsız filmler olmakla birlikte bu kavram *The Adventures of Priscilla Queen of the Desert* (1994, Stephan Elliot), *Boys Don't Cry* (1999, Kimberly Peirce), *Far From Heaven* (2002, Todd Haynes) ve *Brokeback Mountain* (2005, Ang Lee) gibi ana akım filmleri kapsayacak şekilde genişlemiştir (Kuhn, Westwell, 2012).

Sebastián Lelio), *Call Me by Your Name* (2017, Luca Guadagnino).⁵⁶ Bu durum eş cinsel veya queer olarak nitelendirilebilecek karakterlerin bulunduğu filmlerin Hollywood sistemi içerisinde de takdir edilebileceğini göstermektedir.

Bununla birlikte Avrupa'dan Asya'ya bağımsız filmler, ana akım filmlerden farklı bakış açılarıyla gey ve lezbiyen karakterleri ele almaktadırlar (Mennel, 2012: 108-112). Mennel, yirminci yüzyılın sonundan yirmi birinci yüzyılın başına geçerken sinemada queer görünürlüğünün hiç olmadığı kadar arttığını belirtmektedir.⁵⁷ Buna ek olarak artık queer filmlerde sadece gey ve lezbiyen karakterlere odaklanılmamaktadır. Mennel'in belirttiği üzere hem bağımsız hem de ana akım filmlerde *cross-dressing*, *transgender*, transseksüel veya interseks karakterler daha fazla yer almaya başlamıştır.

Bu bağlamda *My Life in Pink* (1997, Alain Berliner), *Boys Don't Cry* (1999, Kimberly Pierce), *Lola ve Bilidikid* (1999, Kutluğ Ataman), *Hedwig and the Angry Inch* (2001, John Cameron Mitchell), *Bad Education* (2004, Pedro Almodovar), *Beautiful Boxer* (2004, Ekachai Uekrongtham), *Transamerica* (2005, Duncan Tucker), *A Soap* (2006, Pernille Fischer Christensen) ve *XXY* (2007, Lucia Puenzo) eş cinsellik ile sınırlandırılmayan başkarakterlere sahip filmlere birer örneklerdir (Mennel, 2012: 114).

Günümüzde ana akım sinemanın yanı sıra sanat kaygısı ağır basan filmlerin gösterimine ağırlık verilen festivallerde de queer olarak nitelendirilebilecek karakterlerin görünürlüğü artmaktadır. Öyle ki Avrupa'da düzenlenen Berlin Uluslararası Film Festivali, Venedik Uluslararası Film Festivali ve Cannes Film Festivalleri ile bağlantılı LGBTİ+ veya queer temalı yarışmalar bulunmaktadır.⁵⁸

⁵⁶ Adı geçen filmlerin kazandığı ödüller IMDb'nin internet sayfasından (<https://www.imdb.com/>) 07.05.2022 tarihinde kontrol edilmiştir.

⁵⁷ Mennel, televizyon ve yeni medya için de aynı durumun geçerli olduğunu belirtmektedir (2012: 113).

⁵⁸ David Bordwell, Kristin Thompson ve Jeff Smith bu üç büyük festivalde ödül kazanan filmlerin, film festivallerinde gösterilen diğer filmlere kıyasla, dikkat çekme olasılığının arttığını belirtmektedir. Buna ek olarak Cannes Film Festivali gibi bazı festivaller bir film marketi ve dağıtımci bulma alanı olarak da sinemacılara çeşitli fırsatlar sunmaktadırlar. Film festivalleri bir filmin kendi ülkesi dışındaki seyircilere ulaşması fırsatını da sunmaktadırlar (2020 :41). Bordwell, Thompson ve Smith film festivallerinin ticari film salonları karşısında önemli bir alternatif olduğunu vurgulamaktadırlar (2020: 40).

Berlin Uluslararası Film Festivali kapsamında ‘‘TEDDY Sponsorluk Topluluğu’’ olarak adlandırılan kâr amacı gütmeyen bir organizasyon bulunmaktadır. Organizasyonun amacı ise temel olarak lezbiyen ve geyler ile ilgili film projelerini desteklemektir. Organizasyon, ‘‘TEDDY Ödülü’’ olarak adlandırılan lezbiyen ve gey film yarışmasında ilk ödülünü 1987 yılında vermiştir (1997, TEDDY Foundation). 2022 yılında *Three Tidy Tigers Tied a Tie Tighter* (2022, Gustave Vinagre) isimli film ‘‘En İyi Uzun Film’’ kategorisinde Teddy Ödülü kazanmıştır (Abbatescianni, 2022).

Venedik Film Festivali’ne bağlı olarak kurulan organizasyonda 2007 yılında verilmeye başlanan ‘‘Queer Aslan Ödülü’’ kapsamında LGBT⁵⁹ başlığı altındaki hikayelere ve karakterlere odaklanılmaktadır (queerlion.it, 2022). 2022 yılında 16. Queer Aslan Ödülü *Skin Deep* (2022, Alex Schaad) filmine verilmiştir (queerlion.it, 2022).

Cannes Film Festivali kapsamında 2010 yılından beri belirli filmlere ‘‘Queer Palmiye’’ ödülü verilmektedir. Queer Palmiye, Cannes Film Festivali’nin seçkilerinde yer alan LGBT+ veya feminist karakterlere ve konulara sahip ya da toplumsal cinsiyet normlarını sorgulayan filmler arasından seçilen eserlere verilmektedir (Queer Palm, 2023).⁶⁰ 2022 yılında Queer Palmiye’yi kazanan film, Saim Sadiq tarafından yönetilen *Joyland* olmuştur (AFP, 2022).⁶¹

⁵⁹ Queer Lion’ın internet sayfasında ‘‘LGBT’’ şeklinde belirtilmiştir. Son kontrol tarihi: 21.03.2023.

⁶⁰ Queer Palm’ın internet sayfasında ‘‘LGBT+’’ şeklinde belirtilmiştir. Son kontrol tarihi: 31.05.2023.

⁶¹ Xavier Dolan, 2012 yılında *Laurence Anyways* filmi ile Queer Palmiye Ödülünü kazanmıştır. Bununla birlikte bu ödülü reddeden Dolan, Queer Palmiye kapsamında belirli filmlere ödül verilmesini şu şekilde eleştirmektedir: ‘‘Eş cinseller tarafından yapılan filmlerin eş cinsel filmler olduğunu iddia eden bu kadar marjinalleştirici, dışlayıcı ödüllerle ne gibi bir ilerleme kaydedilebilir?’’ (aktaran Grisham, 2016). Dolan, bu ödül bağlamında insanların ve filmlerin kategorileştirilmesi sorununa işaret etmektedir. Dolan’ın eleştirisinden yola çıkan Ursula Grisham; Cannes, Berlin ve Venedik gibi film festivallerinde belirli filmlerin ayrı olarak ödüllendirilmesi ve ‘‘queer’’ olarak değerlendirilmesinin ne kadar gerekli olduğunu ve amacını sorgulamaktadır. Grisham, queer sinemacılar tarafından yapılan her filmin queer olmadığını ve önemli olanın queer hikâyeler anlatmak olduğunu vurgulamaktadır. Grisham’a göre adı geçen ödüllerin varlığı da queer hikâyelerin önemi ile ilişkilidir. Bu bağlamda Grisham şunu belirtmektedir: ‘‘Film festivallerindeki queer ödüllerinin amacı marjinalleştirmek değil; bütünleştirmek, görünür kılmak, bu hikâyelerle tanıklık edilebilecek, tartışılabilir ve anlatılabilecek bir çıkış noktası sunmaktır’’ (Grisham, 2016).

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASI VE TOPLUMSAL CİNSİYET

Bu bölümde sinema ve toplumsal cinsiyet ilişkisi Türk sineması üzerinden incelenecektir. Bu bağlamda şu sorulara yanıt aranacaktır: Türk sinemasında yer alan hangi uzun metrajlı kurmaca filmler hikâyesi, anlatısı ve başkarakteri göz önüne alındığında toplumsal cinsiyet ile ilgili meseleleri odağına almıştır? Bu filmlerdeki başkarakterler filmin anlatısında toplumsal cinsiyet ile ilgili çatışmalar yaşamışlar mıdır? Bu filmlerde toplumsal cinsiyet kavramı başkarakterlerin yaşadığı iç veya dış çatışmalar aracılığıyla sorgulanmış mıdır? Bu sorulara yanıt vermek amacıyla Türk sinemasında yer alan konuyla ilgili uzun metrajlı kurmaca filmlerin hikâyeleri, anlatıları ve başkarakterleri incelenecektir.

Böylece sinema ve toplumsal cinsiyet ile ilgili konuların Türk sinemasında ne kadar ve nasıl yer aldığı ortaya konulacaktır. Buna ek olarak, Türk sinemasında yer alan uzun metrajlı kurmaca filmlerin konularının ve başkarakterlerinin toplumsal cinsiyet bağlamında incelenmesi ve kronolojik olarak ortaya konulması çalışmanın üçüncü bölümünde incelenecek filmlerin ortaya çıkışını anlamlandırmak açısından önemli görülmektedir.

2.1. Türk Sinemasında Başkarakterler ve Toplumsal Cinsiyet (1917-1990)

Bu bölümde 1917-1990 arası Türk sineması dönemlere ayrılarak kurmaca filmlerde yer alan başkarakterler ve toplumsal cinsiyet bağlamında incelenmiştir. 1990 öncesi Türk sinemasının incelenmesi çalışmanın odak noktasına alınan dönemi anlamlandırma açısından fayda sağlayacaktır. Aynı zamanda bu bölümde konuyla ilgili temel yazılı kaynaklar ve bir görsel-işitsel kaynak olarak filmler çalışmanın bağlamı doğrultusunda kronolojik bir şekilde incelenmiştir.

2.1.1. Türk Sinemasının İlk Uzun Metrajlı Kurmaca Filmlerindeki Başkarakterler ve Toplumsal Cinsiyet

1896 yılından itibaren Lumière kardeşlerin operatörleri Osmanlı İmparatorluğu'nun belirli bölgelerinde film çekimleri yapmaya başlamışlardır (Özön, 2013: 31-33; Scognamillo, 2014: 20) Türkiye'deki ilk yabancı film gösterimlerinin ise 1896-1897 yılları civarında İstanbul'da yapıldığı düşünülmektedir (Özön, 2013: 33-38; Scognamillo, 2014: 15-16). Bununla birlikte Türk sinemasındaki ilk hikâyeli uzun filmler 1917 yılında çekilmiş ve gösterimi yapılabilmıştır (Özön, 2013: 55-57).

Türkiye'de 1917-1921 yılları arasında çekilmiş (ve tamamlanmış) orta veya uzun metrajlı kurmaca filmler şunlardır: *Casus* (1917), *Pençe* (1917), *Himmat Ağa'nın İzdivacı* (1918)¹, *Mürebbiye* (1919), *Binnaz* (1919) (Teksoy, 2007: 12-14, Scognamillo, 2014: 27-33, Özuyar, 2017: 262-273).² Soykan, bu filmlerin isimlerine bakıldığında çoğunun “kadın, evlilik ve aşk” konuları ile ilgili olduğunu belirtmiştir (1993: 25). Bununla birlikte Türk sinemasının ilk uzun filmleri hakkındaki bilgiler tamamen net değildir. Örneğin, *Casus* filmi kayıp bir filmidir. Ayrıca filmin hikâyesi ve başkarakterleri hakkında kesin bilgiler bulunmamaktadır (Scognamillo, 2014: 29; Özuyar, 2017: 263).

Pençe filmi Mahmut Rauf'un aynı isimli piyesinden uyarlanmıştır (Scognamillo, 2014: 28). Ali Özuyar, *Pençe*'nin konusunu şu şekilde aktarmıştır: “*Pençe*, Mehmet Rauf'un eserlerinde vazgeçemediği aşk, evlilik, cinsiyet, cinsellik ve ahlak temalarını harmanlayan bir piyestir. Cinsel tutkularla, ailenin dokunulmazlığı ve kutsallığı, iki karşıt güç olarak ele alınıyor ve her şeye rağmen kutsallığının korunması öne çıkarılıyordu” (And'dan aktaran Özuyar, 2017: 267). Özgüç ise filmin

¹ *Himmat Ağa'nın İzdivacı* filminin çekimlerine Sigmund Weinberg'in yönetmenliğinde 1916 yılında başlanmıştır. Ancak I. Dünya Savaşı nedeniyle yarım kalan film 1918 yılında Fuat Uzkınay tarafından tamamlanabilmiştir (Özön, 2013: 53-54).

² Hem Özgüç'ün hem de Özön'ün aktardığına göre 1917 yılında Almanya'da *Die Tote Wacht!* (*Koruyan Ölü*) isimli Türk yapımı bir film çekilmiştir. Filmin yapımcısı, yönetmeni (Celal Esat Arseven) ve görüntü yönetmeni Türk'tür. Oyuncu kadrosunda ise hem Alman hem de Türk oyuncular vardır (Özön, 2013: 79-81; Özgüç, 2014: 23). Özgüç'e göre film, *Faust* oyununun bir uyarlamasıdır. Özgüç, filmin konusunu şu şekilde yazmıştır: “Büyük kente gelen iki kızkardeşle peşlerine düşen şeytan ruhlu bir adamın öyküsü” (2014: 23). Ayrıca Scognamillo'nun aktardığına göre Muhsin Ertuğrul da 1920'lerde Almanya'da ve Rusya'da filmler yönetmiştir (2014: 43).

konusu şu şekilde aktarmıştır: “Şehvet düşkünü, isterik bir kadınla ilişki kuran Pertev ve evli bir kadın uğruna yuvasını unutan arkadaşı Vasfi’nin öyküsü” (2014: 23). Bununla birlikte Scognamillo, *Pençe* filmi kayıp olduğundan dolayı Mehmet Rauf’un oyununun filme nasıl aktarıldığı hakkında tam olarak bilgi sahibi olunamayacağını belirtmiştir (2014: 29). Buna karşılık Özuyar, çalışmasında *Pençe* filminin ilk gösteriminin sonrasında Sabah gazetesinde yer alan filmle ilgili bir yazıyı paylaşmış ve bu yazı dikkate alındığında filmin konusunun Mehmet Rauf’un eseriyle benzerlik göstermediğini belirtmiştir (2017: 268).

Himmet Ağa’nın İzdivacı ise -Ahmet Vefik Paşa tarafından çevirisi yapılan Molière’in *Zor Nikâhı* adlı eserinden uyarlanmıştır (Özön, 2013: 53; Scognamillo, 2014: 27).³ Scognamillo ve Demirhan, *Himmet Ağanın İzdivacı* filmindeki karakterlerin önemini şu şekilde vurgulamaktadırlar: “Yaşlı Himmet Ağa ve evlenmek zorunda kaldığı genç kız burada bir prototip teşkil etmekte. Ama daha sonraki yıllarda gerek güldürülerde gerekse dramalarda sık sık karşımıza çıkacak olan cinsel-duygusal bir çatışmanın ilk örnekleri olarak da önem kazanmaktalar” (2002: 17).

Özgüç, *Mürebbiye*’nin kadın bir kahraman hakkında olan ilk Türk filmi olduğunu belirtmektedir (2006: 17). Özgüç, filmin “kadın kişiliği üzerine kurulu” ilk Türk filmi olmasının önemi de değinmektedir (2006: 347). Buna ek olarak Özgüç, başkarakter Anjel’in kişiliğini “baştan çıkarıcı” ve “fettan” sıfatları ile tanımlamıştır (2006: 367). Fehim’in ikinci filmi *Binnaz* ise özünde iki erkeğin aynı kadına âşık olması üzerinedir (Scognamillo, 2014: 32). Özgüç film hakkında şunları yazmıştır: “Lale Devri’nin fettan kadınlarından Binnaz’ın üzerine kurulan öykü, Yusuf Ziya Ortaç’ın manzum oyunundan aktarılmıştır” (2006: 19).⁴ Özön’e göre filmde “aşk, kıskançlık, arkadaşlık ve kahramanlık” temaları kullanılmıştır (2013: 66).

³ *Zor Nikahı*’nın konusu şöyledir: “Ahmet Vefik Paşa’nın, Molière’in meşhur oyunundan uyarladığı Zor Nikahı, yazıldığı dönemde en çok oynanan komedi eserlerindendir. Yaşlı bir adamın genç bir kızla evlenme hikayesi, yaşlı adamın başkalarına akıl danışmasıyla gelişen gülünç, eğlenceli sahnelerle anlatılmaktadır” (Palet Yayınları, 2019).

⁴ “Fettan” sözcüğü Türk Dil Kurumu’nun Güncel Türkçe Sözlüğü’ne göre iki anlama sahiptir: “Fitneci, karıştırıcı” ve “gönül ayartıcı, cilveli” (Türk Dil Kurumu, t.y.).

1917-1921 yılları arasında çekilen az sayıdaki uzun ve kurmaca filmin konusu incelendiğinde kayıp bir film olan *Casus* dışındaki diğer filmlerin hikâyelerinde kadın-erkek ilişkilerine yoğunlaşıldığı görülmektedir. Scognamillo ve Demirhan bu dönem ile ilgili şu yorumu yapmaktadırlar: “Her film, her uyarlama deneyi dolaylı bile olsa dönemin panoramasına, kadın erkek ilişkilerine, kadın ve erkek imgelerine, ama ifade edilmiş ama edilmemiş bir şeyler katıyor” (2002: 20).

Bu çalışmada faydalanan yazılı kaynaklar göz önüne alındığında ilk uzun metrajlı kurmaca Türk filmlerinin edebi eserlerden uyarlandığı ve bu eserlerdeki erkek ve kadın karakterlerin heteronormatif düzen ile uyumlu bir şekilde filmin hikâyesinde yer aldığı anlaşılmaktadır. Bununla birlikte bazı Türk filmlerinin kayıp olduğu ve konularının yalnızca yazılı kaynaklardan öğrenilebildiği tekrardan belirtilmelidir.

2.1.2. Muhsin Ertuğrul’un Filmlerindeki Başkarakterler ve Toplumsal Cinsiyet

Türk sinemasında 1922-1937 yılları arasında sadece Muhsin Ertuğrul uzun metrajlı kurmaca film yapmıştır (Özgüç, 2014; Scognamillo, 2014: 81).⁵ Ertuğrul’un 1922 yılında Türkiye’de çektiği ilk film *İstanbul’da Bir Facia-i Aşk/Şişli Güzeli Mediha Hanımın Facia-i Katli*’dir (Scognamillo, 2014: 40). Ertuğrul’un senaryosunu da yazmış olduğu film gerçek bir olaya dayanmaktadır (Onaran, 1981: 156). Filme ismini veren Mediha karakterinden Rekin Teksoy “fettan”; Âlim Şerif Onaran ise “zevk düşkünü” bir kadın olarak bahsetmiştir (2007: 17; 1981: 157). Onaran’ın aktardığına göre filmin başkarakteri olan Kemal, Mediha’ya aşiktir. Mediha ise Kemal’in uşak olarak çalıştığı evin sahibi olan Sadi’nin metresidir. Kemal, Mediha’nın başka bir kadın ile Sadi’ye komplo kurduğunu anlayacaktır. Bunun üzerine Kemal iki kadını da öldürecektir. Bu olay üzerine Sadi tutuklanacaktır. Sonrasında Kemal, kadınları kendisinin öldürdüğünü Sadi’ye açıklamıştır. Sadi, Kemal’in kadınları öldürmesini “fedakârlık” olarak kabul etmiştir. Sadi suçu kendisi

⁵ Scognamillo’ya göre Nazım Hikmet Ran 1937 yılında ilk ve tek uzun metrajlı kurmaca filmi olan *Güneşe Doğru*’yu çekmiştir. Scognamillo bu filmin kayıp olduğunu belirtmektedir (2014: 81).

üstlenince Kemal intihar etmiştir. Filmin sonunda gerçek ortaya çıkmış ve Sadi serbest bırakılmıştır (Onaran, 1981: 157-158).

Scognamillo ve Demirhan film ile ilgili şu bilgiler vermektelerdir: “Muhsin olaya bir dram olarak, Mediha’nın fahişe olmasını “de facto” olarak kabul ediyor, şehveti tutku ve “çılgın aşk” öğeleriyle besliyor ve kıskançlığı, aldatmayı, cezalandırmayı bir melodramın çerçevesinde değerlendiriyor” (2002: 21). Ayrıca Scognamillo ve Demirhan, Mediha karakteri hakkında şunları eklemişlerdir: “Ama yine de o dönem Türk sinemasına, Binnaz ve Anjel’den sonra Pençe’nin sergilediği uç noktalara varmaksızın bir üçüncü zevk kadını portresini katıyor” (2002: 21).

Ertuğrul’un 1923 yılında yönettiği *Ateşten Gömlek* filmi genç bir kadının Kurtuluş Savaşı sırasında yaşadıklarını konu edinmektedir. Ayrıca filmde iki erkeğin bu genç kadına duyduğu aşk da anlatılmaktadır (Teksoy, 2007: 17; Özön, 2013: 88-89).⁶ “İki erkeğin aynı kadına âşık olması” Muhsin Ertuğrul’un şu filmlerinde de yer verdiği bir konudur: *İstanbul’da Bir Facia-i Aşk* (1922), *Kaçakçılar* (1929), *İstanbul Sokaklarında* (1931), *Cici Berber* (1933), *Söz Bir Allah Bir* (1933) (Onaran, 1981; Özön, 2013; Scognamillo, 2014).⁷

Ertuğrul’un bir sonraki filmi olan *Leblebici Horhor*’un (1923) hikâyesi bir kız kaçırma olayı üzerine kuruludur. Filme ismini veren karakter olan Leblebici Horhor Ağa, kızını kaçıran kişinin peşine düşecektir. Anlatıda kız kaçırma olayının oluşturduğu çatışmalar evlilik ile çözüme ulaşmaktadır (Onaran, 1994: 23-24).⁸

⁶ Teksoy ve Özön, bu filmin Türk sinemasında ilk kez Türk kadın oyunculara yer veren film olduğunu belirtmişlerdir (Teksoy, 2007: 17; Özön, 2013: 89). Özön, *Ateşten Gömlek* filminin çevrildiği döneme kadar Müslüman kadınların tiyatro ve sinema alanlarında oyuncu olarak çalışmasının yasak olduğunu belirtmektedir (2013: 89). Özön’e göre *Ateşten Gömlek* filmine kadar Türk sinemasındaki kadın karakterleri “azınlıklardan” veya “Beyaz Ruslar”dan sayılan kadın oyuncular canlandırmıştır (2013: 62). Bununla birlikte Öztürk, Ali Özuyar’ın çalışmasına dikkat çekerek bilinen ilk Türk kadın oyuncunun *Esrarengiz Şark* (1922, Mösyö Andres) isimli Türk filminde oynayan Nermin Hanım olduğunu belirtmiştir. Ancak Özuyar, Nermin Hanım’ın ilk Türk kadın oyuncu olarak nitelendirilmesi ile ilgili bazı soru işaretlerinin bulunduğu ve bu soruların çözülebilmesi için daha somut bilgilere ulaşılması gerektiğinden bahsetmektedir (Öztürk, 2004: 43; Özuyar, 2008: 134-136). Ağah Özgüç’ün çalışmasında (2014) yer alan filmler dizisinde *Esrarengiz Şark* isminde bir film ile karşılaşılmamıştır. Dolayısıyla bu film, ekler kısmında yer alan film listesine eklenmemiştir.

⁷ Onaran’a göre “İki kardeşin aynı kızı sevmeleri ve düşman kardeşlere dönüşme konusu ilkin bu filmin “prototype”ini oluşturan “Kaçakçılar”da ele alınmıştı” (1994: 27).

⁸ Muhsin Ertuğrul bu hikâyeyi *Leblebici Horhor Ağa* ismiyle 1934 yılında sesli film olarak tekrardan çekmiştir (Onaran, 1981:230).

Özgüç'ün çalışmasına göre *Leblebici Horhor* filmi aynı zamanda Türk sinemasındaki ilk “travesti” karakterlerin görüldüğü filmidir. Özgüç'ün aktardığına göre Leblebici Horhor karakteri kızını, onu kaçıranlardan, kurtarmak için yaşmak ve ferace giyerek kadın kılığına girmiştir. Filmdeki bir diğer sahnede ise başka bir erkek karakter yine karşısındaki karakteri kandırmak amacıyla kadın kılığına girmiştir (2006: 54). Özgüç'ün aktardıkları göz önüne alındığında bu karakterlerin karşı cinsin kıyafetlerini giyme nedeninin amaçlarına ulaşmak için diğer karakterleri kandırmak olduğu anlaşılmaktadır.

Ertuğrul'un 1923 yılında yaptığı bir diğer film olan *Sözde Kızlar* da evlilik ile biten bir hikâyeye sahiptir. Film, babasını bulmak için Anadolu'dan İstanbul'a giden bir kadın hakkındadır. Mebrure, İstanbul'da yaşayan akrabalarının yanında kalmaktadır. Ancak yaşam tarzı farklılığı Mebrure'nin akrabaları ile ilişkisinde sorunlara neden olmaktadır. Mebrure, İstanbul'dayken “ahlaken yozlaşmış” birçok karakter ile karşılaşacaktır.⁹ Scognamillo ve Demirhan, *Sözde Kızlar* filminde işlenen hikâyenin başkarakteri Mebrure hakkında şu değerlendirmeyi yapmışlardır: “Sonraki yıllarda beyaz perdede sayısız örneğini göreceğimiz kentli ya da kırsal alanlı tecrübesiz, temiz, duygulu ve çaresiz kızların bir prototipi olarak *Sözde Kızlar*'ın Mecbure'sini kabul edebiliriz” (2002: 27).¹⁰

Bu noktaya kadar adı geçen ve Muhsin Ertuğrul tarafından yönetilen filmler sessiz filmlerdir (Özön, 2013; Scognamillo, 2014). Scognamillo ve Demirhan, Muhsin Ertuğrul'un sessiz filmlerini şu şekilde değerlendirmişlerdir: “Muhsin, sessiz dönemde yönettiği filmlerde cinsellikten ve cinsel sorunlardan hiç uzak kalmıyor, ama bunları dönemin kabul ettiği normlar içinde ve sinema nosyonuna uygun şekilde ele alıyor” (2002: 21).

1929 yılında çekimlerine başlan *Kaçakçılar* filmi 1932 yılında sesli olarak gösterime girmiştir (Scognamillo, 2014: 52). *Kaçakçılar* filminin hikâyesi de evlilik ile sonlanmaktadır. Scognamillo'ya göre film şu şekilde bitmektedir: İstanbul'da kötü

⁹ *Sözde Kızlar* filmi Peyami Safa'nın romanından uyarlanmıştır. Onaran'ın çalışmasından yapılan alıntıda filmin konusu anlatılmaktadır. Bununla birlikte Scognamillo bu filmin kayıp olduğunu ve romana ne derece bağlı kaldığını bilmenin olanaksız olduğunu belirtmektedir (2014: 50).

¹⁰ Hikâyedeki karakterin ismi Mebrure'dir. Alıntı yapılan kitapta “Mecbure” yazmaktadır.

yola düşen genç bir kız çobanlık yapan bir adam tarafından kurtarılır ve çoban ile kız evlenirler (2014: 52). Filmin evlilik ile bitmesi Ertuğrul'un birçok filminde tercih ettiği bir sondur. Ertuğrul'un *Kaçakçılar*'dan sonra çektiği filmler arasında *Karım Beni Aldatırsa* (1933) ve *Söz Bir Allah Bir* (1933) isimli filmler de yer almaktadır. Onaran'a göre bu iki filmde tema olarak "ihamet eden eşin aşığı ile evlendirilmesi" seçilmiştir (1981: 215). Ertuğrul'un *Cici Berber*, *Milyon Avcıları* (1934), *Bir Kavuk Devrildi* (1939), *Allahın Cenneti* (1939), *Tosun Paşa* (1939) filmlerinin sonu da evlilik ile bitmektedir (Onaran, 1981).

Ertuğrul'un *Aysel Bataklı Damın Kızı* filmi 1934 yılında çekilmiştir. Filmin başkarakterlerinden olan Aysel, hizmetçilik yaptığı adam tarafından tecavüze uğramış ve hamile kalmıştır. Aysel bu durumdan dolayı köylü tarafından sürekli aşağılanan ve dışlanan biri hâline gelmiştir. Bununla birlikte Aysel, köylülerin aşağılamalarını ve köyün toplumsal düzenini kabul etmiştir ve bu durumu sorgulamamaktadır. Bu bağlamda film, erkek egemen ve heteronormatif toplumsal düzenin hâkim olduğu bir ortamda geçmektedir ve filmin karakterleri bu ortam ile uyumlulardır.

Bununla birlikte Özgüç, *Aysel Bataklı Damın Kızı* filmi öncesindeki Muhsin Ertuğrul filmlerinde erkek karakterlerin hikâyede daha çok yer kapladığını ve kadın karakterlerin belli bir kişiliği olmayan, "silik tipler" olduklarını belirtmektedir. Özgüç'e göre *Aysel Bataklı Damın Kızı* filminin hikâyesi ise kadın bir karakterin üzerine kuruludur ve Aysel karakterinin belirgin bir kişiliği vardır (2006: 36-37).

Şehvet Kurbanı (1940) filminde düzenli bir iş ve aile hayatı olan bir adamın (Ahmet Barksever) bir "bar kadını"yla tanıştıktan sonra yaşadığı olaylar anlatılmaktadır.¹¹ Ahmet, tanıştığı kadının da dahil olduğu bir olaylar dizisi sonucunda işini ve ailesini kaybetmiş ve katil olmuştur. Ahmet, tanıştığı kadınla gazinoda eğlenmesinin ardından gelişen olaylardan sonra yoksul ve yalnız bir hayat yaşamaya başlamıştır. Filmin sonunda Ahmet, oğlu tarafından tanınmayacak ve sokakta ölecektir (Onaran, 1981: 263-265). Filmin isminin de işaret ettiği gibi, Muhsin Ertuğrul'un kendisi tarafından canlandırılan, başkarakterin bir "bar kadınına" duyduğu cinsel

¹¹ Onaran filmin hikayesini aktarırken kadın başkarakterden "bar kadını" olarak bahsetmiştir (1981: 263).

istek onun kötü bir hayat yaşayarak ölmesine neden olacaktır. Başkarakterin “şehveti” onu aile ve iş yaşamından koparacaktır.

Ertuğrul’un bir diğer filmi olan *Kıskanç*’ın yapımına 1939 yılında başlanmış, gösterimi ise 1942 yılında gerçekleştirilmiştir (Scognamillo, 2014: 66). Ertuğrul’un kendisinin oynadığı Cemil, eşinin ölümünün ardından ismi Nuriye olan hizmetçisi ile evlenmiştir. Onaran, Nuriye karakterinden “güzel ama ahlakça zayıf bir kadın” olarak bahsetmiştir (1981: 274). Nuriye, Cemil’e maddi ve manevi zarar veren ve eşini aldatan bir kadındır. Cemil, Nuriye’nin birlikte olduğu erkeği öldürünce hapis cezası almıştır. Cemil mahkemede ölecektir (Onaran, 1981: 274-275). Ertuğrul’un daha önceki filmlerinde de yer alan “erkeğin hayatını mahveden” kadın karakter *Kıskanç* filminde de yer almaktadır.

Halıcı Kız (1953) Muhsin Ertuğrul’un son filmidir. Filmin senaryosu Mebrure Sami Alevok tarafından yazılmıştır (Scognamillo, 2014: 67). Filmin başkarakteri Gül, halı dokuyarak para kazanan yoksul ve genç bir kadındır. Gül’ün film boyunca yaşadığı dış çatışmaların çoğunluğu farklı erkekler tarafından çeşitli şekillerde tacize uğramasından kaynaklanmaktadır. Filmin sonunda Gül, kendisine değer verdiğini hissettiği bir adama âşık olacaktır. Böylelikle filmin sonunda Gül ve adam birlikte yaşamaya başlayacaklardır.

Muhsin Ertuğrul’un filmografisi incelendiğinde belirli bir toplumsal cinsiyet düzeni göze çarpmaktadır. Buna ek olarak Ertuğrul’un “aldanan erkek” ve “felakete sürükleyen kadın” gibi stereotiplere filmlerinde yer verdiği görülmektedir. Bu bölümde adı geçen filmler göz önüne alındığında toplumsal cinsiyeti ve heteronormativiteyi sorgulayan bir film ile karşılaşılmamıştır.

2.1.3. 1939-1950 Yılları Arasında Türk Sinemasında Başkarakterler ve Toplumsal Cinsiyet

Nijat Özön, Türk sinemasının 1939-1950 yılları arasını “Geçiş Çağı” olarak adlandırmıştır.¹² 1922-1938 yılları arasında aslında tiyatrocu olan Muhsin Ertuğrul’un Türk sinemasında film üreten tek yönetmen olması Türk sinemasının film diline yansımıştır. Dolayısıyla tiyatronun Türk sinema diline etkisi “geçiş çağı”nda da görülmektedir (Özön, 2013). Özuyar, Muhsin Ertuğrul’un tiyatro etkisindeki sinema dilinin 1950’lerin başına kadar diğer sinemacılar tarafından da sürdürüldüğünü belirtmektedir (2019: 38).¹³

1939-1940 yıllarında Faruk Kenç *Taş Parçası* isimli filmiyle ilk uzun metrajlı kurmaca filmini yönetmiştir (Özön, 2013: 129). Özgüç, Faruk Kenç’in “tiyatro dışından gelen ilk sinema yönetmeni” olduğunu belirtmektedir (2014: 38). Soykan, çalışmasında Kenç’in filminden şu şekilde bahsetmiştir: “İlk filmi bir Reşat Nuri Güntekin uyarlaması olan *Taş Parçası*, kocanın kusuruna karşı, kadının ihanetini anlatan 1940 tarihli yapımdır” (1993: 35).¹⁴ Soykan’a göre Kenç’in *Dertli Pınar* (1943)¹⁵ ve *Hasret*¹⁶ filmleri; Baha Gelenbevi’nin ise *Yanık Kaval*¹⁷ filmi birer köy melodramlarıdır. Soykan’a göre “bazıları, şarkılı-türkülü olan bu filmlerde kadın;

¹² Engin Ayça da Türk sinemasının 1940’lı yıllar için “geçiş dönemi” ifadesini kullanmaktadır. Buna ek olarak Ayça bu dönemi “ön-Yeşilçam” olarak değerlendirmektedir. Ayça’nın bu dönemi ön-Yeşilçam olarak adlandırmasının nedeni 1940’lardaki iki gelişmenin 1950’lerde ortaya çıkacak olan “Yeşilçam sineması anlayışını” etkileyecek olmasıdır. Bu gelişmelerden ilki Amerikan ve Mısır filmlerinin gösterimidir. İkincisi ise dublaj yönteminin kullanılmasıyla birlikte yabancı filmlerin Türkçeleştirilmesidir (1996: 132-135).

¹³ Bununla birlikte Özön, “geçiş çağı”nın “tiyatrocular ile sinemacılar arasında bir köprü” işlevi gördüğünü belirtmektedir (2013: 124). 1940’ların sonunda ve 1950’lerin başında ise Özön’ün “sinemacılar” olarak nitelendirdiği Lütfi Ö. Akad, Metin Erksan ve Atıf Yılmaz Batıbeki gibi yönetmenler film üretmeye başlayacaktır (2013: 173).

¹⁴ Özgüç, filmin konusunu şu şekilde yazmıştır: “Üvey annesinin bir başka erkekle ilişkisini öğrenip, durumu babasına haber veren bir gencin öyküsü” (2014: 38).

¹⁵ Özgüç, filmin konusunu şu şekilde yazmıştır: “Kan davalı iki aile çocukları Ali ile Nazlı’nın dramatik aşk öyküsü” (2014: 42).

¹⁶ Özgüç 1944 yapımı *Hasret* filminin konusunu şu şekilde yazmıştır: “Sevdiği köylü kızı uğruna bir bestekârın yaptığı fedakârlığın öyküsü” (2014: 43).

¹⁷ Özgüç’e göre 1947 yapımı *Yanık Kaval* filminin konusu şu şekilde yazmıştır: “Bir fabrikatörün hafif meşrep kızı ile, onu kötü yola düşüren bir adamın öyküsü” (2014: 47).

ezik, erkeğe bağımlı, acılar içinde ya da göz yaşartıcı durumların kahramanı olarak görülmektedir” (1993: 35).

Soykan, Muhsin Ertuğrul’un artık film yapan tek yönetmen olmadığı ve 1939-1950 yılları arasını kapsayan “geçiş dönemi”nde üretilen köy melodramlarındaki erkek ve kadın karakterlerinin özelliklerine dikkat çekmiştir:

“Tipoloji olarak yaklaşıldığında köy delikanlığı ve/ya erkeği, mert-gözü kara, mücadeleci, dürüst, yağız ve yiğittir. Köy yaşamı zordu; kan ve kin davaları, toprak ve ağa zorbalığı, karşı koyulamaz töreler eşkiyalık, kız kaçırma, kara sevdalar vardır. Köy kadınları çilelidir; bir sürü derdi, sorunu vardır, babasından, ağasından kayın pederi-kayınvalidesinden çeker; masumdur, eziktir; susar, hele bir de güzelse tüm erkeklerin gözü ondadır...” (1993: 34).

Özgüç’e göre köy filmlerinin ilk örnekleri Muhsin Ertuğrul’un sinemasına dayanmakla birlikte Muharrem Gürses ve Nuri Akıncı gibi yönetmenlerin yapıtlarıyla 1950’lerin başına kadar uzanmaktadır. Özgüç, bu dönemde yapılan filmlerde aynı kalıpların kullanıldığını ve bu filmlerin gerçekçilikten uzak ilkel melodramlar olduğunu belirtmektedir (2006: 87). Özgüç, köy filmlerindeki en çok kullanılan tipleri şu şekilde sıralamaktadır: “Tecavüze uğrayan, talihsiz, boynu bükük köy kızları; ırz düşmanı ağalar, zengin ağa kızlarına âşık olan yanaşmalar kırsal kesimin belli başlı tipleridir. Genelde, olayların örgüsü bu üçgen arasında gelişir” (2006: 87).

Soykan’a göre bu dönemde tarihi filmlerin ve uyarlamaların da öne çıktığını ve özellikle Kurtuluş Savaşı ile ilgili filmlerin çekildiğini belirtmektedir. Bununla birlikte Soykan’a göre Kurtuluş Savaşı ile ilgili filmlerde kadın konusuna ağırlık verilmemiştir. Soykan’a göre “Kadınlarımız, savaş yılları gerçeğine uygun olarak, bazan idealist bir yaklaşımla verilmekteydi ve Atatürkçü kuşağın kadın sanatçıları da bu rollere ellerinde geldikince uymaya çalışmışlardır” (1993: 34).

Özgüç ise bu dönemde yapılan filmlerin hikâyesinde yer alan kadın karakterler ilgili şu değerlendirmeyi yapmaktadır: “O dönemde çevrilen köy ve burjuva melodramlarında kadın oyuncular genellikle silik ve işlevsiz kalıyordu. Bir de erkek kahramanları ağır basan avantürler ve tarihsel filmlerin geçerliliği düşünülürse durum tümüyle ortaya çıkıyordu” (2006: 39).

Özgüç'ün *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü*'nde 1939-1950 yılları arasında yetmiş üç Türk filmi yer almaktadır. Bu filmlerden sadece yedi tanesi Muhsin Ertuğrul tarafından yönetilmiştir. Diğer filmler farklı yönetmenlere aittir. Ertuğrul'un dışındaki yönetmenlerin filmlerinin konusuna bakıldığında en çok işlenen konular heteroseksüel aşk hikâyeleri ile savaş ve kahramanlık öyküleridir. Belirtilen yıllar arasındaki filmlerde -Özgüç'ün not düştüğü film konuları göz önüne alındığında- aldatılan kadın, kötü yola düşmüş kadın, zor durumda kalan kadın, kötü kadına aldanmış erkek, ailesi dağılan kadın ve erkek karakterler fazlaca işlenmiştir (2014: 39-51).

2.1.4. 1950-1990 Yılları Arasında Türk Sinemasında Başkarakterler ve Toplumsal Cinsiyet¹⁸

Yıllık çekilen film sayıları incelendiğinde Türk sinemasının 1950'lerle birlikte niceliksel açıdan üretken bir sinema hâline geldiği görülmektedir. Özgüç'ün *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü*'ne göre 1950 yılında yirmi iki Türk filmi çekilmiştir. Böylece, Özgüç'ün kaynağına göre, 1950 yılının, önceki senelere kıyasla, en çok film çekilen yıl olduğu görülmektedir.¹⁹ 1960'lara gelindiğinde ise yıllık çekilen film sayısı yüzün altına inmeyecektir. Bu durum 1980 yılına kadar devam edecektir (2014: 1020).

Türk sinemasında artan film yapım sayısına rağmen kadınların yönetmen olarak bu üretimde çok az yer aldıkları görülmektedir. Öyle ki Türk sinemasında ilk kez 1950 yılından sonra bir kadın film yönetebilmiştir. Cahide Sonku, 1951 yapımı *Vatan ve Namık Kemal* isimli filmin ortak yönetmenleri arasında yer almaktadır.²⁰

¹⁸ Savaş Arslan, *Türkiye'de Sinemanın Tarihi* (2022) isimli çalışmada yaptığı dönemleştirmede Türk sinemasının 1950-1990 yılları arasını Yeşilçam ana başlığı altına almaktadır. Arslan, Yeşilçam'ı bir "sinema pratiği" olarak değerlendirmektedir (2022: 43). Bu doğrultuda bu alt bölümde Türk sinemasının 1950-1990 yılları arası incelenecektir. Bu alt bölümde odaklanılacak nokta ise belirtilen tarih aralığında çekilen filmlerin hikâyelerinin ve karakterlerinin toplumsal cinsiyet bağlamında nasıl değerlendirilebileceği ile ilgilidir.

¹⁹ Tunç Yıldırım, 1948-1959 yılları arasının Yeşilçam sinemasının oluşum süreci olduğunu belirtmektedir. Yıldırım, 1948 yılında sinema salonları için yapılan vergi indirimine işaret etmektedir (2019: 57-58). Buna ek olarak Yıldırım, Yeşilçam sinemasının oluşumunda Türk sinemasındaki film yapım sürecinin İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra seri ve sistemli bir hâle gelmesinin etkisini de vurgulamaktadır (2019: 57-58).

²⁰ Filmin diğer iki yönetmeni Talat Artemel ve Sami Ayanoğlu'dur (Öztürk, 2004: 47).

1950-1980 yılları arasında uzun metrajlı kurmaca film yöneten kadın sayısı ise yedidir. Bu dönemde çekilen binlerce Türk filmine rağmen kadın yönetmenler sadece elli iki film çekebilmiştir (Öztürk, 2004: 33-45).²¹

Türk sinemasında çekilen filmlerin hikâyelerine ve karakterlerine bakıldığında ise benzer tiplemelere rastlanmaktadır. Özgüç, 1950'ler ve 1960'larla birlikte belirli "kadın tiplerinin" ortaya çıktığını belirtmiştir. Bu kadın tipleri çoğunlukla belirli oyuncular tarafından canlandırılmıştır. Örneğin, Muhterem Nur ezik, zayıf ve acı çeken; Belgin Doruk burjuva; Neriman Köksal ve Leyla Sayar kötü veya vamp kadın tipini canlandırmışlardır (2006: 41-46). Özgüç, Yeşilçam sinemasında 1960'lı yıllarda kadın karakterlerin genel olarak "masum kız" ve "kötü kadın" olmak üzere iki ana tipe ayrıldığını belirtmiştir.²² Özgüç'e göre "masum kız"lar cinsel isteklerini dışa vurmamaktadırlar. "Kötü kadınlar" ise "cinsel cazibelerini" birbirine âşık olan erkek başkarakterleri baştan çıkarmak için kullanılmaktadırlar (2006: 367).²³

Yeşilçam sineması için oldukça önemli bir alana sahip olan melodram türündeki filmlerde de kadın karakterlere ait ortak özelliklere rastlamak mümkündür. Hasan Akbulut'un 1960-1975 yılları arasında yapılan Türk melodram filmlerinde kadın karakterlerin sunumunu incelediği çalışması (2008), Yeşilçam sinemasındaki toplumsal cinsiyet olgusuna dair bilgi vericidir. Akbulut, kadın karakterlerin öne çıktığı on melodram filmini incelemiştir. Akbulut incelediği filmlerde yer alan kadın karakterler için namus ve evlilik kavramlarının önem taşıdığını belirtmektedir. Buna ek olarak incelenen filmlerde kadın karakterlerin kamusal alanda bulunma oranlarının düşük olduğu da belirtilmektedir (2008: 348-353). Bu filmlerdeki kadın karakterler

²¹ Burada verilen sayılar Öztürk'ün çalışmasından (2004) alınmıştır. Öztürk ise kadın yönetmenler ile ilgili verileri Agâh Özgüç'ün çalışmalarından yararlanarak oluşturduğunu belirtmektedir.

²² Özgüç, 1960'lı yılların Yeşilçam sinemasını genel olarak bir "tiplleme sineması" olarak değerlendirmiştir (2006: 373).

²³ Yeşilçam sinemasında erkek karakterlerin de belirli tiplmeler üzerine kurulu olduğunu söylemek mümkündür. Bu bağlamda belirli yıldız oyuncular belirli tiplmeleri canlandırmaktadırlar (Sevindi, 2019: 85-86). Scognamillo, Ayhan Işık'ı "Türk sinemasının ilk erkek yıldızı" olarak değerlendirmiştir (2014: 135). Koray Sevindi ise Işık'ın rollerini "genç, yakışıklı, güçlü ve sahiplenici erkek" sıfatlarıyla betimlemektedir (2019: 86). Cüneyt Arkın ise 1960'lar ve 1970'li yıllarda birçok kostümlü macera filminde "Türklüğün ve müslümanlığın" ön plana çıktığı rollerde oynayacaktır. Bu bağlamda Sevindi'nin belirttiği gibi Arkın'ın canlandırdığı karakterler "güçlü, savaşçı, güvenilir ve yiğittir" (2019: 86-87). Işık ve Arkın'dan farklı olarak bir diğer tip örneği ise Yılmaz Güney'in "ezilen, isyan eden, vuran, kıran" ancak yenik erkek tipidir (Sevindi, 2019: 87).

“edilgen, çaresiz, uysal, güçsüz” olarak tanımlanmış ve erkek egemen düzene hizmet eden toplumsal cinsiyet kalıpları üretmişlerdir (2008: 356).

Yeşilçam sinemasında rastlanılan bir başka tip ise “erkeksi kadın” tipidir. Özgüç, bu duruma Neriman Köksal’ın *Fosforlu Cevriye* (1959) filmindeki erkeksi kadın tipini örnek vermiştir (2006: 43). Özgüç, erkeksi kadın tipinin “masum kız” ve “kötü kadın” tiplerine karşıt olduğunu belirtmiştir (2005: 257).²⁴ Scognamillo’ya göre Aydın Arakon’un yönettiği *Fosforlu Cevriye* (1959) ve *Kitipiyozu Tuzak* (1959), “erkeksi kadın filmlerinin” seyirci tarafından beğenilen iki örneğidir (2014: 100). Özön de bu iki filmin “erkek tavırlı kadınları, argolu ve küfürlü konuşmaları moda haline getirdiğini” belirtmektedir (2013: 170).²⁵

1960 yılında Metin Erksan da “erkek tavırlı” bir kadının başkarakter olduğu *Şoför Nebahat* filmini çekmiştir.²⁶ Şoför Nebahat karakteri “erkek gibi” davranmanın yanı sıra “erkek gibi” giyinmektedir. Özgüç, Nebahat karakterinin erkek gibi giyinmesini göz önünde bulundurarak bu karakteri Türk sinemasındaki travesti karakter örneklerinden biri olarak değerlendirmiştir (2006: 57).²⁷ Bununla birlikte hem *Fosforlu Cevriye* hem de *Şoför Nebahat* yer aldıkları filmlerin yalnızca belirli bölümlerinde belirli amaçlarla “erkek gibi” davranan veya giyinen karakterlerdir. Öyle ki Nilay Ulusoy, Nebahat’ın çalışmaya başladıktan sonra hızlı bir değişim ile erkek gibi davranıp giyinmeye başlamasının “namusun korunması” için olduğunu belirtmektedir. Bu bağlamda Nebahat’ın erkek taklidi erkek egemen düzenin devamlılığını sağlamaktadır (2015: 202-203). Özön ise *Şoför Nebahat* filmini şu şekilde değerlendirmiştir:

²⁴ Özgüç’e göre erkeksi kadın tiplerini oynayan başlıca dört kadın oyuncu şunlardır: Neriman Köksal, Sezer Sezin, Fatma Girik ve Türkân Şoray (2005: 261).

²⁵ Özgüç, *Fosforlu Cevriye* (1959) filminden önce “erkeksi kadın tipleri”nin olup olmadığını sorgulamıştır. Özgüç, *Fosforlu Cevriye*’den önce çekilen bazı filmlerdeki “silahlı çatışmaya giren vatansever kadın” veya “dağlı, vahşi ve yaban kız” olarak nitelendirdiği tiplerin ise “erkeksi kadın” tipiyle bir görülemeyeceğini belirtmektedir. Özgüç, “erkeksi kadın” tipinin özellikleri arasında argo konuşmayı ve “erkek gibi” dövüşmeyi saymaktadır (2005: 257).

²⁶ Bu filmde Şoför Nebahat karakterini Sezer Sezin canlandırmıştır.

²⁷ Özgüç’ün örnek verdiği diğer karakterler şunlardır: “Leyla Sayar, *Aslan Yavrusu*’nda yelek, pantolon ve çizme giyer. Belgin Doruk da *Gece Kuşu*’nda erkekleşmiş bir kadın tipidir. Fatma Girik, *Belalı Torun*’da (1962) kısa kesilmiş saçları, ince bıyıkları, kravatı ve ceketle tam bir makyajlı travestidir” (2006: 57).

“*Şoför Nebahat*, kadınların çalışmasına iyi gözle bakılmayan bir toplumda, en beklenmedik bir meslekte hayatını kazanmak zorunda kalan kadın kahramanın hikâyesiyle iyi bir film olabilirdi; fakat yapımcıya verilen tavizler sonunda ortaya bölük pörçük, sahne sahne “erkekleşmiş kadın”ın serüvenlerini anlatan bir filmde başka bir şey çıkmadı. *Şoför Nebahat* bir dram olarak başlıyor, bir komedi olarak gelişiyor ve bir “Cinderella” hikâyesi gibi sona eriyordu. Kadının haklarını, çalışmak zorunda kalan kadını savunur gibi görünen film, birkaç sahneden sonra *Fosforlu Cevriye* tipine yöneliyordu” (2013: 76).

Bununla beraber Scognamillo, *Şoför Nebahat* karakterinin önemini vurgulamıştır: “Bu karakter, Türk sineması için hiç alışılmamış bir kahramandır, üstelik öylesine alışılmamıştır ki sonradan bir diziye neden olacaktır!” (2014: 145). Devam filmi niteliğinde olan *Şoför Nebahat ve Kızı* (1964) isimli filmde anne-kız ilişkisine ve gençlerin yaşam tarzına odaklanılmıştır. Filmde Nebahat karakteri ve kızı arasında farklı yaşam tarzları nedeniyle çatışma yaşanmaktadır. Bu çatışmaların neden olduğu bir dizi problem filmin sonunda hem annenin hem de kızın evlilikleriyle çözüme ulaşmaktadır.²⁸

Soykan, *Şoför Nebahat ve Fosforlu Cevriye* gibi erkeksi kadın karakterleri şu şekilde değerlendirmiştir: “Kadını hiçbir şekilde erkekle eşit ve aynı düzeyde tutmayan, her fırsatta ezmeye çalışan bir sosyal yapı ve anlayış içinde, kadının bir erkek/lik özentisiyle, atak, güçlü ve saldırgan gösterildiği bu filmler *kadın konusunu* çarpıtmakta ve yanlış imajlara göndermeler yapmaktadır” (1993: 69).

1960’lar boyunca erkekleşmiş kadın tiplerinin yanı sıra “kadın gibi” giyinen erkek karakterlere de rastlanmaktadır (Özgüç, 2006: 57-58). Bununla birlikte Özgüç, bu örneklerin *Leblebici Horhor* (1923) filminde olduğu gibi komedi unsuru olarak kullanıldığını belirtmektedir. Özgüç, bu duruma “Türk sinemasında temel öğeleri transvestizm üzerine kurulu ilk film” olarak değerlendirdiği *Fıstık Gibi Maşallah*

²⁸ *Şoför Nebahat* karakteri dört kez filme alınmıştır. İlk iki film hikâye devamlılığı açısından birbiriyle bağlantılıdır. *Şoför Nebahat Bizde Kabahat* (1965) isimli üçüncü filmde ise önceki filmlerdeki bazı karakterlerden ve olaylardan bahsedilmemektedir. Bu film, *Şoför Nebahat*’ın kaçırılan genç bir kızı kurtarmaya çalışmasına odaklanan komedi türünde bir filmidir. İlk üç filmde *Şoför Nebahat* karakterini Sezer Sezin canlandırmıştır. 1970 yılında Süreyya Duru tarafından yönetilen *Şoför Nebahat* filmi ise 1960 yapımı filmdeki aynı karakterlerin ve olayların yer aldığı bir yeniden çevrimdir. Bununla birlikte filmin sonuna önceki filmde olmayan sahneler eklenmiştir. *Şoför Nebahat*’a karşı gerçekleşen tecavüz girişimi daha açık bir şekilde gösterilmiştir. Filme bu girişimin amacını net bir şekilde belirten diyaloglar da eklenmiştir. Buna ek olarak bu yeniden çevrim filmde *Şoför Nebahat* karakterini Fatma Girik canlandırmaktadır.

(1964, Hulki Saner) filmini örnek vermiştir (2006: 57).²⁹ Özgüç, 1980'lere kadarki Türk filmlerinde travesti karakterlerin temel amacının seyirciyi güldürmek olduğunu belirtmiştir (2006: 60).

Özgüç'e göre Zeki Müren, Talha Özmen, Ahmet Özkan, Kudret Şandra gibi oyuncular ise oynadığı rollerde "efemine erkek tipleri" canlandırmışlardır. Özgüç, 1970'li yıllarda çekilen "seks filmleri"nde bu tiplerin "deforme edildiğini" belirtmektedir (2006: 386-387). Özgüç'e göre bu filmlerdeki tipler şu şekilde sunulmuştur: "Kılık kıyafetleriyle, kadınsı davranışlarıyla bir dizi yapay görüntü sergilediler. Özellikle de 'seks avantürleri'yle 'seks komedileri'nde" (2006: 387).

Özgüç, 1970'lerin ortasından sonuna kadar süren seks filmleri furyasında "erkek eskisi dönme kadın" olarak tanımladığı transseksüel kadınların da rol aldığını belirtmektedir (2006: 298-204). Özgüç, bu durumu şu şekilde açıklamaktadır:

"Örneğin cinsiyet değiştiren 'erkek eskisi dönme kadın tipleri'nin oyunculuğa başladığı, yani beyaz perdede göründükleri yıl 1975'dir. Ancak 1975'den önce Türk sinemasındaki bu tür ilişkilerin altları fazla çizilmeden üstü kapalı biçimde geçirilmiştir. Bu eşcinsel tipler, öykülerin akışı içinde rol icabı özel yaşamlarındaki gibi kendilerini oynamışlardır. Ve sinemalarda çeşitli örneklerini gördüğümüz kadın eşcinselliğinin oldukça cesur yaklaşımlarla sergilenmesine karşılık, erkeklerin bu tür ilişkileriyle ilgili bir filmde elbette ki söz edilebilmesi bu yıllarda olanaksızdır. Çünkü Türk sineması erkek eşcinselliğine kapalı ve yabancıdır. Bu konudaki yaklaşımlar sadece belli belirsiz birer motif biçiminde sürüp gitmiştir" (2006: 298).

Köçek (1975) isimli film ise interseks bir başkarakter üzerinedir. Müjde Ar tarafından canlandırılan Caniko, filmin başında fazlasıyla argo konuşan, futbol oynayan ve dudaklarının üzerine bıyık çizip "erkek olarak" hayatını sürdüren bir karakter olarak tanıtılmıştır. Yine de Caniko "erkekten çok kıza benzemekten" rahatsızlık duymaktadır. Bununla birlikte filmde Caniko'nun kendisini kadın bir dansöz gibi hayal ettiği bir sahne de bulunmaktadır. Bu bağlamda karakter hangi toplumsal cinsiyet kimliğine ait olmak istediği konusunda kararsız gözükmektedir.

Filmdeki dönüm noktası Caniko'nun bir grup erkek tarafından kaçırılması ve tecavüze uğramanın eşliğine gelmesiyle gerçekleşecektir. Buna ek olarak Caniko'nun cinsel organı onu kaçırın adamlar üzerinde şok etkisi yaratacaktır. Adamlardan biri

²⁹ Film, *Some Like It Hot* (1959, Billy Wilder) filminden uyarlanmıştır (Özgüç, 2006: 57).

hiç tereddüt etmeden Caniko'nun cinsel organına bıçakla saldıracaktır. Sonraki sahnede Caniko haberi olmadan ameliyat geçirecektir. Ameliyatı yürüten doktor, Caniko'nun “ne erkek ne de kadın” olarak tanımlanabilecek cinsel organını kastederek “onu bu azaptan kurtarıp normal yaşantısına döndürmemiz bir insanlık borcudur” demiş ve bu duruma müdahale etmiştir. Caniko “tıbben” kadın olduğunu öğrendiğinde ise doktora memnuniyetsizliğini belli etmiş ve ona, kendisini neden erkek yapmadığını sormuştur.

Filmin devamında Caniko'nun ismi Raziye olarak değişmiştir. Raziye dansözlük yaparak para kazanmaya başlayacaktır. Filmin son bölümünde Raziye, kendisine âşık olan erkek başkarakter (Adnan) ile evlenmeyi kabul etmiştir. Ancak Adnan, düğünün ortasında Raziye'nin geçirdiği ameliyatı öğrenecektir. Adnan'ın bu duruma ilk tepkisi Raziye'ye tokat atmak olacaktır. Bununla birlikte film çiftin barışmasıyla birlikte “mutlu sonla” bitmektedir. Caniko yaşamına bir kadın olarak devam etmiş ve sevdiği erkek ile evlenmiştir. Berfu Şeker'in çalışmasında belirttiği gibi Caniko'nun cinsiyetindeki belirsizlik ortadan kaldırılmış ve film heteronormatif bir son ile bitmiştir (2011: 90).

Özgüç'e göre erkek eş cinselliğinin bir filmin hikâyesinin bütününde yer alması ise ancak 1980'lerde gerçekleşebilmiştir. Özgüç, *Beddua*'nın (1980) eş cinsellik temasını açık bir şekilde hikâyesinde barındıran ilk Türk filmi “olabileceğinden” söz etmektedir (2006: 387). Bülent Ersoy, kendi ismini kullanarak filmin başkarakterini canlandırmıştır.

Bülent çocukken bir adam tarafından tecavüze uğramıştır. Bu olay babasının Bülent'ten utanmasına neden olmaktadır. En sonunda babası, Bülent'i müzik ile uğraştığı için evden kovmuştur. Bunun üzerine Bülent, babasının kendisine karşı olan öfkesinin asıl nedeninin uğradığı tecavüz olduğunu söylemiştir:

“Küçücük, savunmasızken uğradığım kaza utandırıyor seni. Günahım varmış gibi suçluyorsun beni. Nefret ediyorsun, iğreniyorsun. Allah'ın bana vermiş olduğu bu sesten utanıyorsun. Meyhanelerde sarhoş olup nara atmak; sabahlara kadar sağa sola kurşun sıkmak; genelevde dost tutmak; kumar oynamakmış senin erkek evlattan beklediğin. Ama hiçbir zaman yapamayacağım onları baba.”

Babası tarafından reddedilen ve evden kovulan Bülent, hayallerini gerçekleştirmek için büyük şehre göç etmiştir. Burada çalıştığı fabrikanın sahibinin kızına âşık olmuş ve ona duygularını ifade etmiştir:

“Hayatımda hiçbir kıza ilgi duymadım. Çünkü kızlar hiçbir zaman bir şey ifade etmediler benim için. Hep müzik dolu hayatımda yaşamayı düşündüm. Ta ki bir gün seni görünceye kadar. O zamana kadar hiç ama hiç bilmediğim; tanımadığım bir duyguydu bu. Hayatımda ilk defa bir kıza ilgi duydum. Sonra bu ilgi olmaktan çıktı ve tutku oldu.”

Özgüç, film ile ilgili şu yorumu yapmaktadır: “Sonuç olarak *Beddua*, eşcinselliğe gerçekçi bir yaklaşım getirmiyor elbette. Yalnızca filmin temel öyküsü içinde, kıyısından köşesinden de olsa bir “tabu”yu yıkmaya çalışıyor, o kadar...” (2006: 388). Özgüç, Bülent karakterini eş cinsel olarak değerlendirmiştir (2006: 387). Bununla birlikte filmde Bülent’in eş cinsel olduğunu belirten bir diyalog veya eyleme rastlanmamıştır. Aksine Bülent bir kadına âşık olmaktadır. Başak Ertür ve Alisa Lebow ise filmde Bülent Ersoy’un heteroseksüel bir erkeği canlandırmasının “pek de ikna edici olmadığı” yorumunu yapmaktadırlar (2012: 402).

Şöhretin Sonu (1981) ise *Beddua*’dan farklı olarak Bülent Ersoy’un cinsiyet ve cinsel yönelim ile ilgili iç ve dış çatışmalarına yoğunlaşmaktadır. Bülent, *Beddua*’da “erkek gibi” giyinmeye ve davranmaya “daha yakın dururken” *Şöhretin Sonu*’nda fiziksel, ruhsal ve dış görünüş olarak “kadın olma” sürecini tamamlamış olarak gözükmektedir. Bununla birlikte filmde hem Bülent’in kendisinin hem de başka insanların sorduğu soru şudur: “Bülent Ersoy kadın mı erkek mi?”. Filmdeki çoğu karakter Bülent’in kadın olmasını onaylamamaktadır.

Bülent’in bir diğer çatışması ise cinsel yönelimi ile ilgilidir. Bülent, yakın arkadaşı olan genç bir kadını sevmektedir. Bununla birlikte Bülent, bu kadının bir erkekle evlenmesini sağlayacak ve kadının “mutluluğu için” kendisini ondan uzaklaştıracaktır.³⁰ Bu noktada film heteronormatif düzenin devamını desteklemektedir. Filmin sonu ise Bülent’in halka “iyi örnek olmasını” ve “zararlı davranışlardan” kaçınmasını öğütleyen bir konuşma içermektedir. Bülent de bu

³⁰ Bülent, *Beddua* filminde de sevdiği kadın ile birlikte olamamıştır. Evlendikten hemen sonra hem Bülent hem de kadın vurularak öldürülmüştür.

konusmayı onaylamıştır. Filmin sonunda ataerkil, cinsiyet geçişini onaylamayan ve heteronormatif düzenin devam etmesi desteklenmektedir.³¹

Ahsen Deniz Morva Kablamacı, *Şöhretin Sonu* filminin 1980’lerdeki Türkiye’de toplumsal cinsiyet kimliğine bakışı, erkekliğin inşasını ve Bülent Ersoy’un hayatını anlamak için önemli bir örnek olduğunu belirtmektedir (2014: 7). Morva Kablamacı, filmi hegemonik erkekliğin inşası bağlamında ele almıştır. Morva Kablamacı, filmde hegemonik erkekliğin kurulmasında ailenin, devletin ve toplumun etkisinin olduğunu belirtmektedir. Filmde eş cinsellik ve transseksüellik olumsuz bir biçimde yer almıştır (2014: 54).

Bununla birlikte Berceste Gülçin Özdemir’in çalışmasında belirttiği üzere Bülent Ersoy’un canlandığı karakterler queer bağlam içinde değerlendirilebilecek özelliklere sahiptir. Özdemir, Ersoy’un canlandığı karakterlerin eylemlerinin, kıyafetlerinin ve görünüşünün “klasik anlatı sinemasındaki erkek stereotip”inden uzak olduğunu belirtmektedir. Buna ek olarak Özdemir, Ersoy’un karakterlerinin duygusal olarak bağlandığı kadın karakterler ile olan sahnelerine dikkat çekmiştir (2021: 138-139).

Acılar Paylaşılmaz (1989, Eser Zorlu) filminde ise eş cinsel bir karakter açık bir şekilde hikâyenin içine dahil edilmiştir (Özgüç, 2006: 388-389). Filmin başkarakteri Erdoğan’ın ana çatışması yıllar sonra bir araya geldiği oğlu ile ilişkisidir. Yıllarca görüşmemenin neden olduğu yabancılık iki karakterin ilişkisini olumsuz etkilemektedir. Buna ek olarak, Erdoğan film boyunca oğlunun eş cinsel olduğundan şüphe duymuş ve bu durum hoşuna gitmemiştir. Filmin sonuna doğru ise Erdoğan ile oğlu arasındaki çatışma doruk noktasına çıkmıştır. Özgüç, filmin sonunu şu şekilde aktarmakta ve yorumlamaktadır:

“Baba oğlunu (Kerem Tunaboylu), baskın sırasında ilişkisi olduğu gençle yatakta yakalar. Önce onu döver, sonra da reddeder. Daha sonra pasif bir homoseksüel olan oğlunun bu suçunu bağışlayıp affetmesi, ancak kolaycı bir ‘mutlu son’ çözümünü oluşturur. Ve genç adamın bu tür ilişkilere girmesinin nedenlerini geçmişteki çocukluk

³¹ Başak Ertür ve Alisa Lebow’un belirttiği üzere *Şöhretin Sonu* bir Yeşilçam melodramı olmak ile birlikte filmin başrol oyuncusu Bülent Ersoy’un kendi hayatında yaşadığı olayları da barındırmaktadır (2012: 395-396). Bülent Ersoy, kendi hayatında da cinsiyet uyum süreci boyunca devletin kurumları tarafından birçok baskıya ve dışlanmaya maruz kalmıştır (Ertür, Lebow, 2012).

günleriyle babasız büyümesi olayına bağlanması da psikolojik derinlikleri olmadığı için havada kalır” (2006: 389).

Kadın eş cinselliği de Türk sinemasında uzun süre değinilmeyen bir konu olmuştur (Özgüç, 2006). Agah Özgüç’ün çalışmasına göre Türk sinemasında kadın eş cinselliği üzerine sahneler ilk kez 1960’larda çekilen bazı filmlerde görülmektedir. Özgüç, *Ver Elini İstanbul* (1963, Aydın Arakon) ve *İki Gemi Yanyana* (1963, Atıf Yılmaz) filmlerinde iki kadın karakterin öpüştikleri sahnelerin çekildiğini belirtmektedir. Bununla birlikte bu filmlerin hikâyelerinin odak noktası eş cinsellik değildir. Özgüç’e göre *Haremde Dört Kadın* (1965, Halit Refiğ) filmi ise eş cinselliği çağrıştıracak daha çok sahne içermektedir (2006: 176-178). Özgüç bu filmi şu şekilde yorumlamaktadır:

“‘Erotik çeşitlemelere dayalı *Şehrazat* ve *İstanbul’un Kızları*’ndan sonra bir çağ filmi olan *Haremde Dört Kadın*’da harem yaşamına ve erkeksiz kadınların dünyalarına eğilen Halit Refiğ, bu tarihsel dekorlar içinde sapık bir sevgiyi de ortaya çıkarır. Gülfem, Mihrengiz, Şevkidil ve Ruhşan, Sadık Paşa’nın haremindeki dört kadındır. Bu kadınlardan Mihrengiz ile Şevkidil arasındaki sevgi, giderek lezbiyen bir ilişkiye dönüşür. Örneğin Ayfer Feray’la Birsen Menekşeli’nin el ele tutuşup öpüşmeleri, yine Devlet Devrim’in Birsen Menekşeli’ye, bir divan üzerinde masaj yaparak bacaklarını ellemesi, harem lezbiyenliğinin gizli kalmış görüntüleridir. Ve elbette ki, eşcinselliğe varan bu tür eğilimler, Osmanlı yaşamının baskılarından kaynaklanıyordu. Bu nedenle lezbiyenlik imajı iş olsun diye ya da bir cinsel sömürü biçiminde ele alınmıyordu. Çünkü bu erotik davranışların altında yatan sinemasal bir sömürü değil, çağın gizli kalmış cinsel gerçekleridir” (2006: 178).

Özgüç’e göre 1974-1979 arasında çekilen seks komedilerinde lezbiyen ilişki bir sömürü malzemesi olmuştur (2006: 178). Özgüç, 1970’lerde Türk sinemasında fazlaca üretilen seks filmlerinde yer alan lezbiyen ilişki sahnelerini şu şekilde değerlendirmektedir: “‘Pornografik bir eyleme dönüşen bu sahnelerin ne film öyküsüyle, ne de tiplerleriyle yakından ve uzaktan hiçbir bağlantısı yoktur. Bu nedenle de kadınların birbirleriyle neden seviştikleri anlaşılmaz. Psikolojik ya da toplumsal bağlantıları olmadığı için bu davranışların nedenlerine de inilmez” (2006: 180).

Scognamillo, 1960’ların ikinci yarısından itibaren “‘giysili (kostüme)’”, “‘süper kahramanlı” ve macera türündeki filmlerde kadın çıplaklığının ve kadına uygulanan şiddetin arttığını belirtmektedir. Scognamillo’ya göre bu durumun ortaya çıkmasında kadın çıplaklığı içeren filmlerin daha çok seyirci çekmesi etkili olmuştur.

Scognamillo, bu tarz filmlerde seyircinin hikâyeden çok çıplaklık içeren sahneye ilgi gösterdiğini belirtmektedir (2002: 144-145).

Scognamillo, 1974-1979 yılları arasında üretilen Türk filmlerinin çoğunun “seks filmi” ismiyle nitelenen filmler olduğunu belirtmektedir. Scognamillo’ya göre bu filmlerin odaklandığı noktalar “cinsellik” ve “cinsel görüntüler”dir (2002: 141-142). Bu filmlerin isimleri de cinselliği çağrıştıracak şekilde koyulmuş ve afişlerinde çıplaklık yer almıştır. Scognamillo, bu tercihlerin sebebinin belirli bir seyirci kitlesini filme çekmek olduğunu belirtmektedir. Bununla birlikte Scognamillo’ya göre seks filmlerinde cinsel birleşme ve cinsel organlar (özellikle erkek cinsel organı) gösterilmemiştir (2002: 156-157). Scognamillo, seks filmlerinin “en kaba örneği”ni bile “yumuşatılmış porno” olarak değerlendirmiştir (2002: 175). Özgüç ise bu filmlerin “kaba bir çıplaklığa dayalı” olan “cinsel sömürü filmleri” olduğunu belirtmektedir. Özgüç’e göre bu filmler kadın seyirci oranını azaltmış; belirli bir erkek seyirci kitlesine hitap etmiştir (2005: 71).³² Arslan da bu filmlerin “heteroseksüel romantizmi” “kaba” ve “müstehcen” bir anlatım tarzıyla sunarak erkek seyirciyi hedeflediğini belirtmektedir (2022: 181).

1970’li yıllarda Türk sinemasında, Umut Tümay Arslan’ın çalışması bağlamında, Yeşilçam’ın “erkek filmleri”nden bahsetmek de mümkündür. Tümay Arslan, dönemin toplumsal durumuna da değinerek bu filmlerde yer alan eril cinsel kimlik krizine işaret etmektedir. Tümay Arslan, bu filmlerde görülen “yetimlik, baba-oğul ilişkisi ve kurtarıcı-kahraman figürü” arasındaki bağlantıya dikkat çekmektedir (2005: 20). Tümay Arslan’a göre “Yeşilçam erkek filmleri, 70’lere egemen kolektif kaygıyı güçlü bir kurtarıcı-erkek figürüyle yatıştırmaya çalışırken, aynı anda bir eril cinsel kimlik krizini, erilliğin kaybına dair bir korkuyu açığa vurmaktadır” (2005: 21).³³ Tümay Arslan, Yeşilçam erkek filmlerinde toplumsal sorunların çoğu zaman eril şiddet aracılığıyla çözüldüğünü belirtmektedir (2005: 60). Tümay Arslan’a göre “Erkek filmleri, eril kaygının yatıştırıldığı fantaziler sunar” (2005: 62). Tümay

³² Bu filmlerin üretimine 1980 yılına kadar devam edilmiştir. 1980 yılında ise seks filmlerine kovuşturma açılmış ve bu filmler toplatılmaya başlanmıştır (Kalkan, Taranç, 1988: 78-79).

³³ Tümay Arslan, “kolektif kaygı” derken 1970’li yıllarda Türkiye’de hâkim olan toplumsal kriz ve istikrarsızlığı kastetmektedir (2005: 20).

Arslan, “eril ideolojiyi sahnelediğini” belirttiği dört erkek filmi örneğini incelemiştir: *Çaresizler* (1973, Natuk Baytan), *Babanın Oğlu* (1975, Melih Gülgen), *Cemil* (1975, Melih Gülgen), *Kılıç Bey* (1978, Natuk Baytan) (2005: 62). Tümay Arslan’ın çalışması, 1970’lerin Yeşilçam sinemasındaki belirli erkeklik temsillerini toplumsal cinsiyet bağlamında anlamlandırabilmek adına önemli bir kaynaktır.

1970’lerde Türk filmlerinde görülen bir diğer konu kırsaldaki yaşamdır. Soykan’ın çalışması (1993) incelendiğinde 1970’lerde Türk sinemasında kırsalda yaşayan kadınların hikâyelerinin anlatıldığı filmlere rastlanılmaktadır. Bu filmlerde kırsal, erkek egemen ekonomik ve toplumsal düzenin var olduğu bir mekândır. Bu filmlerin bazıları şunlardır: *Cemo* (1971, Atıf Yılmaz), *Irmak* (1972, Lütfi Ö. Akad), *Kızgın Toprak* (1973, Feyzi Tuna), *Kuma* (1974, Atıf Yılmaz), *Bedrana* (1974, Süreyya Duru), *Kara Çarşafli Gelin* (1975, Süreyya Duru), *Fırat’ın Cinleri* (1977, Koray Yurtsever), *Hazal* (1979, Ali Özgentürk). Bu filmlerdeki kadın başkarakterlerin içlerinde bulundukları topluluk ile yaşadıkları çatışmaların çoğunlukla şunlar olduğu görülmektedir: erkeklerin kadınları satılacak veya alınacak bir “mal” olarak görmesi, erkeklerin kadınlar üzerinde toplumsal ve ekonomik olarak egemenlik kurması, çoğunlukla kadının aleyhine olan töreler. Kırsalda geçen filmlere ek olarak kırsaldan şehre göç eden kadınların toplumsal sorunlarına odaklanan filmler de bulunmaktadır. Lütfi Ö. Akad’ın *Gelin* (1973) ve *Düğün* (1973) filmlerinde şehre göç ettikten sonra erkek egemen aileye karşı farkındalık kazanan ve direnen kadın başkarakterin hikâyeleri anlatılmaktadır. Akad’ın *Gelin*, *Düğün* ve *Diyet* (1974) filmlerinde rol alan Hülya Koçyiğit’in oynadığı başkarakterler para hırsıyla hareket eden erkek karakterlere karşı bir duruş sergileyerek insani değerleri savunmaktadırlar (1993: 75-89).

1980’lere gelindiğinde ise Türk sinemasında kadın karakterleri anlatının merkezi alan filmler çoğalacaktır. Öyle ki Soykan 1980’lere kadar olan süreçte Türk sinemasında yer alan kadın karakterler ile ilgili şunları belirtmektedir: “Aslında 80’li yıllara kadar, kadın sorunsalına bilinçle yaklaşan film saptaması yapmak oldukça güçtür. Kadın konusu genelde kırsal kesim, köy ilişkileri, kuma ve yalnız kadın temaları etrafında gelişmekte ve bu çerçevede içinde ele alınmaktadır” (1993: 53).

Kadınların toplumsal sorunlarını işleyen filmlerin yanı sıra kadın karakterlerin derinlikli bir şekilde yaratılması da Scognamillo ve Demirhan'a göre 1980'lerde gerçekleşecektir (2002: 108). Scognamillo ve Demirhan bu süreçten şu şekilde bahsetmişlerdir:

“Türk sinemasında kadının belli bir kimliğe ulaşabilmesi için en azından 60'lı yılları, tip olmaktan kurtulup bir karaktere ulaşabilmesi için de 80'li yılları beklemek gerekiyor. Türk sinemasında 70'li yıllarda kopan “seks” fırtınası kadına en çok ve en açık şekilde önem veren, sergileyen, sömüren dönemdir. Fakat o yıllarda beyaz perdelerde bol miktarda dizilen kadınlar çıplak bedenlerini sergilemenin ötesinde hiçbir işlev kazanmazlar, kazanamazlar ve hiçbir şeyi de temsil etmezler, edemezler” (2002: 108).

Bununla birlikte Arslan, 1970'lerde fazlaca üretilen seks filmlerinin içerdiği çıplaklığın 1980'ler boyunca belirli yönetmenler tarafından üretilen “kadın filmleri”ni içerik açısından etkilemiş olabileceğini belirtmektedir. Arslan, bu noktada “kadın filmleri”nin kadın kimliği ve kadın cinselliği ile ilgili olduğunu hatırlatmaktadır (2022: 184). Buna ek olarak, Arslan bu filmlerin cinsellik, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet sorunlarına değinen gerçekçi dramlar olduğunu ve Yeşilçam'ın son döneminde bir tür hâline geldiğini belirtmektedir (2022: 316).

Şükran Kuyucak Esen'e göre 1980'lerde “geleneksel Yeşilçam kadın anlayışı”nı devam ettiren ticari filmler yapılmaya devam ederken “kadın filmleri” kadın karakterleri gerçekçi bir bakış açısıyla sunmuştur. Esen, bu gerçekçi bakış açısının aynı zamanda “iyi kadın-kötü kadın” kalıplarını da kırdığını belirtmektedir. “Kadın filmleri”nde toplumda bir “insan olarak” var olma çabasında olan kadın karakterler anlatılmaktadır. Esen, bu karakterler aracılığıyla toplumsal bir eleştiri yapıldığını da belirtmektedir (2016: 181).

Bununla birlikte Esen şu değerlendirmeyi de eklemektedir: “Eleştirel bir yaklaşımın yanı sıra, ticari yaklaşımla kadını bir malzeme olarak kullanan, olayı ‘kadın filmleri modası’na dönüştüren bir eğilim de sezilebilmektedir” (2016: 181). Suner ise bu dönemki kadın filmlerine şu şekilde bir eleştiri getirmektedir: “Kadın filmlerinin en sorunlu yanlarından biri, bağımsızlaşma mücadelesi veren, bu uğurda toplumla çatışmayı göze alan kadın karakterleri öykünün merkezine oturtmakla birlikte, anlatının konumlanması anlamında filmlerin kadın karakterlere daima dışarıdan,

gözetleyici, nesneleştirici bir gözle (erkek gözüyle) bakmasıdır” (2006: 295). Buna ek olarak Suner, önde gelen kadın filmlerinin erkekler tarafından yönetildiğini vurgulamaktadır (2006: 294).

Scognamillo ve Demirhan 1980’lerde Türk sinemasında “yalnız kadının cinsel sorunları”nın fazlaca işlenen bir konu olduğunu belirtmektedirler (2002: 114). Scognamillo ve Demirhan bu durumu hazırlayan bazı etkenleri ise şu şekilde açıklamaktadırlar: “Bu yalnızca dönemin kimi konu ve yaklaşımlarda daha çağdaş ve özgün olmasından kaynaklanmıyor. Türk sinemasının 80’li yılları, yani Yeşilçam’ın yıkılışını yaşayan ve izleyen yıllar, aynı zamanda ruhbilimin neredeyse keşfedildiği, bireyin önplana itildiği yıllardır” (2002: 114).

Ayrıca Soykan’a göre bu filmlerde 1970’lerdeki filmlerinden farklı olarak şehirli kadının sorunlarına odaklanılmıştır. Aynı zamanda Soykan, hikâyesi kırsal alanda geçen filmlerde yer alan kadın karakterlerde de değişiklik olduğunu belirtmektedir:

“Kırsal kesimde geçen filmlerin çoğunda da feodal kalıntıların ezdiği kadın yerine, *yalnız* kalsa bile ayakları üzerine durmaya çalışan, cinselliğinin bilincine varan, kafası aydınlanmaya hazır yeni bir kadın modeliyle karşılaşırız. Gerek kent gerek köy yaşamından perdeye aktarılan konularda göz yaşıyla duygu boşaltımı yerine neden ve niçin sorularının altını çizen filmlerin ağırlık kazandığını, böylece sinemaya da yeni bir eğilim ve yaklaşımın egemen olduğunu görmekteyiz” (1993: 98).

Özgüç de 1980’lerde erkek egemen köy düzenindeki namus anlayışı ve kadın cinselliği konularının işlendiği köy filmlerine örnekler vermiştir: *Yol* (1981, Şerif Gören), *Kaçak* (1982, Memduh Ün), *Yılanı Öldürseler* (1982, Türkan Şoray), *Şalvar Davası* (1983, Kartal Tibet), *Ayna* (1984, Erden Kırıl) (2006: 92-97).

Soykan, 1980’lerdeki kadın sorunlarına eğilen filmleri üç kategoride ele almıştır: “Evlilik sorununu irdeleyen filmler”, “yalnız ve özgür kadın filmleri” ve “çalışan kadın konusunu irdeleyen filmler” (1993: 102). Soykan’ın “evlilik sorununu irdeleyen filmler” bağlamında örnek verdiği filmler şunlardır: *Mine* (1982, Atıf Yılmaz), *Bir Yudum Sevgi* (1984, Atıf Yılmaz), *Ölü Bir Deniz* (1989, Atıf Yılmaz), *Seni Kalbime Gömdüm* (1982, Feyzi Tuna), *Bir Kadın Bir Hayat* (1985, Feyzi Tuna), *Ve Recep ve Zehra ve Ayşe* (1983, Yusuf Kurçenli), *Fatmagül’ün Suçu Ne* (1986,

Süreyya Duru), *Berdel* (1990, Atıf Yılmaz), *Şalvar Davası* (1983, Kartal Tibet), *Asılacak Kadın* (1986, Başar Sabuncu), *Kupa Kızı* (1986, Başar Sabuncu) (Soykan, 1993: 103-109).

Soykan'a göre yukarıda adı geçen filmler bağlamında hem kırsal alanda hem de –daha az olmakla birlikte- şehirde bir “erkek kültürünün” var olduğu görülmektedir. Ayrıca bu filmlerdeki kadınlar daima bir erkeğin himayesi altındadır. Evlilik ise kadınların üzerinde -özellikle sosyal çevre tarafından uygulanan- baskıya neden olmaktadır. Bununla birlikte kadınlarda görüldüğü gibi sık görülmesi de erkeklerin de evlilik ile ilgili sorunları olabilmektedir. Evlilikte yaşanan sorunlar iki tarafı da “başka arayışlara” yöneltebilmektedir (1993: 109).

Soykan'ın “yalnız ve özgür kadın filmleri” bağlamında örnek verdiği filmler şunlardır: *Kırık Bir Aşk Hikâyesi* (1982, Ömer Kavur), *Göl* (1982, Ömer Kavur), *Teyzem* (1986, Halit Refiğ), *Kurbağalar* (1985, Şerif Gören), *Firar* (1984, Şerif Gören), *Gizli Duygular* (1984, Şerif Gören), *Ada* (1988, Süreyya Duru), *Dul Bir Kadın* (1985, Atıf Yılmaz), *Afife Jale* (1987, Şahin Kaygun), *Fahriye Abla* (1984, Yavuz Turgul), *Dağınık Yatak* (1984, Atıf Yılmaz) (1993: 110-115).

Yukarıda adı geçen filmlerde Soykan'ın “yalnız ve özgür” olarak nitelendirdiği kadın karakterler çevreleri tarafından baskı altında tutulmaktadırlar. Her ne kadar bu karakterler hayatlarına kendi seçimlerini yaparak devam etmekteyseler de içinde bulundukları toplumsal ve ekonomik düzen onları çeşitli şekillerde sömürmektedir. Bu karakterlerin özgürlükleri maddi olanakları ile doğru orantılıdır (1993: 115).

Soykan'ın “çalışan kadın konusunu irdeleyen filmler” bağlamında örnek verdiği filmler ise şunlardır: *Derman* (1983, Şerif Gören), *Aaahh Belinda* (1986, Atıf Yılmaz), *Hayallerim, Aşkım ve Sen* (1987, Atıf Yılmaz), *Adı Vasfiye* (1985, Atıf Yılmaz), *Asiye Nasıl Kurtulur* (1986, Atıf Yılmaz), *14 Numara* (1985, Sinan Çetin), *Ah Güzel İstanbul* (1981, Ömer Kavur) (1993: 116-121).

Yukarıda adı geçen filmlerde yer alan kadın karakterler erkek egemen düzende sömürülen ve toplum tarafından dışlanabilen kadınlardır. Soykan'ın örnek olarak

gösterdiği filmlerdeki çoğu kadın karakter seks işçiliğinden para kazanmaktadırlar. Toplum, her durumda seks işçilerini aşağı ve suçlu görmektedir (1993:120).

Soykan'ın üç kategori içerisinde ele aldığı filmler çoğunlukla erkek yönetmenler tarafından yönetilmiştir. Bununla beraber Türk sinemasında üretim yapan az sayıda kadın yönetmenlerden olan Bilge Olgaç ve Türkan Şoray gibi bazı yönetmenler de belirli filmlerinde kırsal alanda veya şehirde yaşayan kadınların çeşitli sorunlarına değinmişlerdir (Soykan, 1993: 123-128).³⁴

Özgüç, 1980'li yıllarla başlayıp 1990'larda da sürececek olan bu “sosyal içerikli filmler”in, Türk toplumundaki erkek egemenliğinin kadın cinselliği üzerinde oluşturduğu baskı, kadınların bu baskı karşısında yaşadığı çatışmalar, cinsel özgürlük ve kimlik arayışı gibi temaları odak noktasına aldığını belirtmektedir (2005: 151). Faruk Kalkan ve Ragıp Taranç, 1980'lerin başlarıyla birlikte belirli yönetmenlerin filmlerinde işlemeye başladıkları “kadın cinselliği teması”nın yanı sıra “özgür kadın motifi”nin de sıkça ele aldıklarını belirtmektedirler (1988: 79).

1980'lerde kadın cinselliğini odak noktasına alan birçok film olmasına rağmen bu dönemde de kadın eş cinselliğini içeren bir filmin olup olmadığı tartışmalı bir konudur. Hem Özgüç hem de Burçak Evren, bu dönem için *İhtiras Fırtınası* (1983, Halit Refiğ) filmini örnek vermişler ve filmdeki iki kadın başkarakter arasındaki ilişkiyi “platonik lezbiyenlik” olarak değerlendirmişlerdir. *Dul Bir Kadın* filmi de benzer bir örnektir (1995: 60; 2006: 183).³⁵ Her iki filmde de iki kadın başkarakter birbirleriyle yakın arkadaşlardır. İki filmdeki bir başka benzerlik kadın başkarakterlerin aynı erkek ile cinsel ilişkiye girmiş olmalarıdır. Bununla birlikte bu durum kadın karakterlerin birbirleriyle olan ilişkilerini bitirmelerine neden olmamıştır (1995: 60-61).

Sonuç olarak 1950-1990 arası Türk sinemasında kadın başkarakterlerin zaman içinde yüzeysel tiplerden derinlikli karakterlere dönüştükleri görülmektedir. Kırsalda

³⁴ Bkz. *Yılanı Öldürseler* (1981, Türkan Şoray), *Gülüştan* (1986, Bilge Olgaç), *Dünden Sonra Yarından Önce* (1988, Nisa Akman) (Soykan, 1993).

³⁵ Esen, *Dul Bir Kadın* film hakkında “Erkek düşmanı feminist bir grubun görüşleri doğrultusunda çekilmiş gibi” yorumunu yapmıştır. Esen, filmdeki erotik sahnelerin ticari açıdan fayda sağlamayı amaçladığı yorumunu da eklemektedir (2019: 65).

ve şehirde bulunan kadınların, toplumsal cinsiyetleri ve cinsellikleri ile ilgili yaşadıkları toplumsal sorunlar 1990'lara yaklaştıkça belirli yönetmenler tarafından daha fazla ele alınmaya ve sorgulanmaya başlanmıştır. Bununla birlikte kadın filmlerinde bile tartışma konusu olan sorunlu kadın temsilleri ve sunumları bulunmaktadır (Suner, 2006: 294-295; Esen, 2016: 181).

Bu çalışma için yararlanılan yazılı ve görsel-işitsel kaynaklar göz önünde bulundurulduğunda doğrudan erkek başkarakterlerin toplumsal cinsiyet ve cinsellikler ile ilgili yaşadıkları sorunları sorgulayan filmlere daha az rastlanmıştır. Erkek eş cinselliği ise 1989 yılına ait *Acılar Paylaşılmaz* filmine kadar Türk filmlerinin hikâyelerinde açık bir şekilde ele alınmamış bir konudur (Özgüç, 2006: 385-392). *Acılar Paylaşılmaz* filminde ise odak noktası Kadir İnanır tarafından canlandırılan Erdoğan karakterinin oğlu ile ilişkisinde yaşadığı iç ve dış çatışmalardır. Filmin başkarakteri olan Erdoğan heteronormatif değerlere sahip çıkmaktadır.

Bu dönemde kadın eş cinselliği, biseksüellik gibi heteronormatif düzenin dışında kalan cinsel yönelimlere sahip başkarakterlere açık bir şekilde yer veren ve heteronormativiteyi sorgulayan filmlere de rastlanılmamıştır. Aynı zamanda transseksüel, travesti veya interseks başkarakterleri içeren çok az filme ulaşılabilmektedir.³⁶ Bununla birlikte bu filmlerde toplumsal cinsiyeti veya heteronormatif düzeni sorgulamak amacı güdülmemektedir. Aksine heteronormatif düzenin devamı desteklenmektedir.

2.2. 1990 Sonrası Türk Sinemasında Ana Akım Dışı Filmlerde Başkarakterler ve Toplumsal Cinsiyet³⁷

1990 sonrası Türk sinemasının inceleneceği bu bölüm için öne çıkan sorular şunlardır: 1990'larla birlikte değişen Türk sinemasında ana akım dışı filmlerde toplumsal cinsiyet olgusu nasıl yer almıştır. Bu filmlerden hangileri toplumsal

³⁶ Bkz. *Köçek* (1975, Nejat Saydam), *Şöhretin Sonu* (1981, Orhan Aksoy).

³⁷ Bu bölümde Türk sinemasındaki ana akım filmlere de değinilmiştir. Bununla birlikte odak noktası ana akım dışı filmlerdir.

cinsiyeti sorgulayarak işlemiştir?³⁸ Bu filmlerin hangilerinde başkarakter toplumsal cinsiyet ile çatışma yaşamaktadır? Bu sorulara yanıt aramadan önce kısa bir şekilde Türk sinemasının film üretim yapısındaki değişimden bahsetmek gerekmektedir. Sonrasında ise başkarakterleri ve hikâyeleri göz önüne alındığında toplumsal cinsiyet bağlamında değerlendirme yapılabilecek filmlerden söz edilecektir.

1990'lı yıllarda Türk sinemasında belirli değişimler yaşanmıştır. Nigar Pösteki, bu dönemi şu şekilde değerlendirmiştir: “Türk sineması, 1990'lara sıfır noktasından ve kriz söylemleriyle birlikte merhaba demiştir. Bu geçen on yıla bakıldığında ilk göze çarpan olgu, kendini tekrar varetme çabasında olan bir sinemanın varlığıdır” (2012: 77). Teksoy'a göre ise 1990'lı yıllarla birlikte “Yeşilçam düzeni çökmüş” ve film yapımcılık şekli değişmiştir. Artık, yapılacak olan bir film için yönetmenin kendisi de maddi kaynak bulma çabası içine girmektedir. Bu durum üretilen filmi de etkilemiştir (2007: 83).³⁹

1990'larda Türk sinemasında yaşanan bir diğer değişiklik ise yıllık üretilen film sayılarıdır. Bu dönemde Türk sinemasındaki film yapım sayılarında, inişli çıkışlı da olsa, belirgin bir düşüş görülmektedir (Özgüç, 2014: 1020).⁴⁰ Buna ek olarak 1990'lı yılların ortalarına kadar sinema salonlarında gösterilen yerli film sayısı ve yerli film izleyicisi de azalmıştır (Scognamillo, 2014: 368).

Bununla birlikte 1990'ların ortalarından sonra çekilen *Eşkya* (1996, Yavuz Turgul), *Kahpe Bizans* (2000, Gani Müjde) ve *Vizontele* (2001, Yılmaz Erdoğan, Ömer Faruk Sorak) gibi filmler ile yerli seyirci sayısını artmıştır (Teksoy, 2007: 83). 2000'lerin ortasında ise *G.O.R.A.* (2004, Ömer Faruk Sorak) ve *Babam ve Oğlum*

³⁸ Bu sorular bağlamında film taraması yapılırken asıl odaklanılan nokta filmlerde yer alan başkarakterlerin toplumsal cinsiyet ile ilişkisidir.

³⁹ Burçak Evren, 1995 yılına ait yazısında Türk sinemasının film üretim sisteminde meydana gelen değişikliğe adapte olamayan “klasik yapımcılar”ın yok olduğunu belirtmektedir. Buna ek olarak Evren, 1990'ların başında çekilen çoğu yerli filmde yapımcılığın, yönetmenliğin ve senaristliğin aynı kişi tarafından yapıldığını belirtmektedir (1997: 12).

⁴⁰ Türk sinemasında 1960'lı yıllarla birlikte film yapım sayısında artış yaşanmıştır. 1960'lar boyunca yıllık film yapım sayısı 100'ün üzerine çıkmıştır. Belirli yıllarda ise yılda 200'ün üzerinde film yapıldığı olmuştur. 1970'lerde yıllık film yapım sayısı belirli yıllarda 200'ün ve 300'ün üzerine çıkmıştır. Bununla birlikte 1980 yılından itibaren yıllık film yapım sayısı 100'ün altına inmiştir. 1980'lerin ortalarında bu sayı tekrar 100'ün üzerine çıkmıştır. 1986 ve 1987 senelerinde yıllık üretilen film sayısı 200'e yaklaşmıştır. 1989 yılından sonra yıllık çekilen film sayısı hep 100'ün altında kalmıştır (Özgüç, 2014: 1020).

(2005, Çağan Irmak) gibi filmler daha fazla izleyiciyi sinema salonlarına çekmiştir. Teksoy, bu filmleri “popüler sinema” olarak değerlendirmektedir (2007, 84). Pösteki’ye göre bu filmlerin ortak özellikleri arasında şunlar yer almaktadır: Popüler oyunculara yer vermeleri, “genel söyleme hitap etmeleri” ve teknik açıdan kaliteli yapımlar olmaları (2012: 78).⁴¹

Box Office Türkiye’nin gişe verilerine göre 1989 yılından bu yana sinemalarda en çok izlenen Türk filmleri 2010’lu yıllarda yapılmıştır. Box Office Türkiye’nin internet sayfasında yer alan verilere göre seyirci rekoruna sahip ilk beş film sırasıyla şunlardır: *Recep İvedik 5* (2017, Togan Gökbakar), *Recep İvedik 4* (2014, Togan Gökbakar), *Düğün Dernek* (2013, Selçuk Aydemir), *Fetih 1453* (2012, Faruk Aksoy), *Müslüm* (2018, Ketche, Can Ulkay) (Box Office Türkiye, t.y.).

Bu noktaya kadar 1990-2022 yılları arasında yapılan belirli popüler filmlerden bahsedilmiştir. Adı geçen filmler vizyona çıktığı tarihlerde, diğer yerli filmlere kıyasla, en çok seyirci çekmiş filmler arasında yer almaktadırlar (Box Office Türkiye, t.y.). Bu filmler incelendiğinde bazı ortak noktalar görülmektedir. İlk olarak bütün filmler erkekler tarafından yazılıp yönetilmişlerdir (Özgüç, 2014).⁴² Ayrıca adı geçen on filmin hepsinde başkarakter heteroseksüel erkektir. *Kahpe Bizans* ve *G.O.R.A.* filmlerinde ise eş cinsel erkek karakterlerin yer aldığı görülmektedir. Bununla birlikte iki filmde de bazı eş cinsel karakterler “kadınsı eş cinsel erkek” tiplmesi olarak

⁴¹ Pösteki’ye göre bu tarzda filmler genel seyircinin beklentilerini karşılayan filmlerdir. Öte yandan Pösteki, barındırdıkları karakterlerin bireysel bunalımlarını sunan filmlerin genel seyirci tarafından tercih edilmediğini belirtmektedir. Pösteki, bu duruma 1993 yılında gösterime giren iki filmi karşılaştırarak örnek vermiştir. Bir komedi filmi olan *Amerikalı* (Şerif Gören), eğitilmiş bir kadının cinsel sorunlarına odaklanan *Sarı Tebessüm* (Seçkin Yaşar) filminden daha fazla izlenmiştir (2012: 108-109). Gül Yaşartürk ise 1990’lar sonrasında yapılan ana akım Türk filmlerindeki karakterleri toplumsal cinsiyet bağlamında şu şekilde değerlendirmektedir: “Çok yüzeysel, izleyicinin algısını dünyasını çok zorlamayacak, ters giden bir şey olduğunu sezdirmeyecek ve öfkelenmeyecek sunumlar” (2022: 159).

⁴² 2014 sonrası çekilen iki filmin yönetmeni ve senaristi filmlerin kendi jeneriklerinden kontrol edilmiştir.

canlandırılmışlardır.⁴³ İki filmde de eril, cinsiyetçi veya homofobik şakaların yapıldığı gözlemlenmiştir.⁴⁴ Diğer yedi filmde ise eş cinsel bir karaktere rastlanmamıştır.⁴⁵

Bununla birlikte 1990 sonrası Türk sinemasında sadece popüler filmler üretilmemektedir. Pösteği, 1990'lı yıllarda ticari kaygıyla film üretmeyen Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan ve Derviş Zaim gibi yönetmenlerin “alternatif bir sinema anlayışı” sunduğunu belirtmektedir. Bu bağlamda Pösteği bu yönetmenlerin “klasikleşmiş sinema anlayışına” uymadıklarını ve genel seyircinin beklentilerine göre film yapmadıklarını dile getirmektedir. Pösteği'ye göre bu sinema anlayışında “popüler olma kaygısı”ndan ziyade filmi yapan yönetmenin ilgilendiği konulara kendi bakış açısı öne çıkmaktadır (2012: 76). Böylece belirli sinemacılar kendi dert edindikleri konuları veya sorunları kendi sinema dilleri çerçevesinde yaptıkları filmlere aktarmışlardır.

Ancak bazı yönetmenlerin film yapım anlayışının farklı olması ve ticari kaygıları geri plana itmesinin toplumsal cinsiyet ile ilgili sorunların tartışıldığı ve sorgulandığı filmler üretilmesi ile doğrudan bir ilişkisi olduğu söylenememektedir. Ana akım sinemanın dışında film yapan bazı yönetmenler filmlerinde eril dili kullanabilmekte ve cinsiyetçi söylemler üretebilmektedirler.

Nermin Orta'nın *Meşrulaştırma Aracı Olarak Sinemada Tecavüz: 1990 Sonrası Türkiye'de Bağımsız Sinema Üzerine Eleştirel Bir Analiz* (2013) isimli doktora tezinde bağımsız sinema ortaya koyduğu toplumsal cinsiyet söylemi bağlamında incelenmiştir. Orta, bağımsız filmlerde tecavüz olgusunun nasıl yer aldığını incelemiş ve bu bağlamda belirli bağımsız filmlerin popüler sinemadaki filmlerden farkı olmadığını saptamıştır. Orta'nın çalışması göz önüne alındığında bağımsız sinemadaki belirli filmlerin eril söylemi desteklediği görülmektedir. Bu bağlamda Orta'nın çalışmasında incelediği filmler arasında bulunan *Gemide* (1998,

⁴³ G.O.R.A.'da Kuna; *Kahpe Bizans*'ta Simitis karakterinden bahsedilmektedir.

⁴⁴ Benzer sözlü ve fiziksel şakalara *Recep İvedik 4*, *Recep İvedik 5* ve *Düğün Dernek* filmlerinde de sıkça rastlanmıştır.

⁴⁵ *Eşkîya* filminde “kadınısı erkek” tiplemesini canlandıran bir karakter (Naci) bulunmaktadır. Bununla birlikte karakterin cinsel yönelimi ile ilgili bir bilgi verilmemiştir. Karakterin filmde gözüktüğü süre azdır.

Serdar Akar), *Salkım Hanımın Taneleri* (1999, Tomris Giritlioğlu), *Duvara Karşı* (2003, Fatih Akın) ve *Barda* (2006, Serdar Akar) isimli filmler “egemen eril söylemi” devam ettiren bağımsız film örnekleridir (311-318).

Ahmet Oktan ve Yavuz Küçükalkan, *Kadının Şeytanî Kimyası: ‘Üçüncü Sayfa’ ve ‘Kıskanmak’ Filmlerinde Kadın Tipolojileri* (2019) isimli yazılarında ise Zeki Demirkubuz’un iki filmini kadın ve erkek başkarakterler arasındaki ilişkiler ve toplumsal cinsiyet bağlamında incelemişlerdir. Oktan ve Küçükalkan’a göre bu filmlerde “kadın” doyumsuz, sorunlu, aldatan vb. özelliklere sahip olan ve erkek başkarakterleri kötü sonuçlara sürükleyen kişi olarak anlatıda yer almıştır. Gül Yaşartürk de 2010 yılında gerçekleştirilen bir söyleşide Demirkubuz’un filmlerindeki kadın karakterleri benzer bir bağlamda yorumlamıştır: “Kadın onun gözünde o kadar güçlü bir varlık ki gücü bir erkeğin kanını emer, onu yok eder. Erkek çöker kadın ayakta kalır. İstisnasız her filminde böyle. Kötücül bir güç ama bu” (2022: 155).⁴⁶

Nejat Ulusay’a göre Türk sinemasının 1990’lı yılları aynı zamanda anlatının merkezinde erkeklerin bulunduğu ve erkek karakterler arasındaki arkadaşlık ilişkilerine odaklanan filmlere belirli bir eğilimin olduğu bir dönemdir. Ulusay’ın “erkek filmleri”ne verdiği 1990’lı yıllara ait örnekler arasında *Eşkîya*, *Gemide* ve *Her Şey Çok Güzel Olacak* (1998, Ömer Vargı) gibi filmler vardır.⁴⁷ *Eşkîya*’da iki erkek arasındaki dostluğa, *Gemide* filminde gemi mürettebatında yer alan erkekler arasındaki ilişkilere ve *Her Şey Çok güzel Olacak*’ta ise iki erkek kardeş arasındaki ilişkiye odaklanılmıştır (Ulusay, 2004).

Ulusay, erkek egemen bir yapıya sahip olan Türk sinemasının her döneminde bu tarzda filmlerin bulunduğunu belirtmektedir. Bununla birlikte Ulusay, şu şekilde bir ekleme yapmaktadır: “Ancak, 1990’lar ve sonrasındaki filmlerin özelliği, bir önceki dönemin “kadın filmleri”nin hemen ardından gelmeleri ve erkek kimliği açısından yeni bir toplumsal cinsiyet krizine işaret etmeleridir” (2004: 144). Ulusay’a göre erkekler arasındaki arkadaşlık ya da baba-oğul ilişkisine odaklanılan bu filmlerde

⁴⁶ Bu söyleşi Özlem Güçlü tarafından yapılmıştır ve Gül Yaşartürk’ün *Sinema ve Toplumsal Cinsiyet: Türk Sineması’nda Ev, Emek, Cinsiyet ve İktidar İlişkileri* (2022) isimli kitabında yer almaktadır.

⁴⁷ Daha fazla film örneği için Ulusay’ın *Günümüz Türk Sinemasında ‘Erkek Filmleri’nin Yükselişi ve Erkeklik Krizi* (2004) isimli yazısına bakınız.

kadınlar “dışarıda bırakılmaktadır” (2004: 144). Ulusay, “erkek filmleri” başlığı altında incelediği çoğu filmde erkek başkarakterlerin kadın karakterlere karşı güvensizlik duyduğunu belirtmiştir. Ulusay’a göre bu filmlerdeki kadın karakterler “fahişe”, ihanet eden ya da “dilsiz”lerdir (2004: 154-156).⁴⁸ Ulusay’a göre erkek filmlerindeki kadın karakterlerin rollerinin sınırı ise yine erkekler tarafından belirlenmiştir (2004: 157).

Ulusay’ın yazısı bağlamında 2000’lerin yarısından sonra yapılmış bazı ana akım filmleri de “erkek filmi” olarak nitelendirmek mümkündür. Örneğin Çağan Irmak’ın *Babam ve Oğlum* ve *Issız Adam* (2008) filmleri erkek karakterlerin sorunlarıyla ilgilenen filmlerdir. *Babam ve Oğlum*’da erkek çocuk ve baba ilişkisi öne çıkarken *Issız Adam*’da kadınlar ile çeşitli sorunlar yaşayan bir erkek karakter anlatının merkezine alınmaktadır.⁴⁹

Eren Yüksel’in çalışması (2013) incelendiğinde Türk sinemasında 2000’ler boyunca hem ana akım hem de ana akım dışı filmlerde toplumdaki erkeklik algısı ile çeşitli şekillerde “kriz” yaşayan erkek başkarakterlerin anlatının merkezinde yer aldığı görülmektedir. Bu bağlamda erkeklik rolleri, savaşın erkekler üzerindeki etkisi, baba-oğul ilişkileri, erkek-kadın ilişkileri erkek başkarakterlerin çatışma yaşadığı konular olabilmektedir.⁵⁰ Bununla birlikte Yüksel, incelediği bazı filmlerin erkek karakterleri “kurban” olarak gösterdiğini, erkeklik değerlerini yeniden ürettiğini ve bu düzenin devamını desteklediğini belirtmektedir.⁵¹ Bazı filmlerde ise hegemonik erkeklik sorunsallaştırılmıştır (2013: 236-248).⁵²

⁴⁸ Ulusay, “dilsiz” tanımlaması ile film boyunca çeşitli nedenlerle konuşmayan kadın karakterleri kastetmektedir.

⁴⁹ Çağan Irmak’ın *Tamam Mıyız?* (2013) isimli filminde de iki erkek başkarakterin dostluğuna ve babaları ile olan sorunlarına yer verilmektedir. Aynı zamanda, filmin başkarakteri Temmuz eş cinsel bir erkektir.

⁵⁰ Türk sinemasında üretilen, özellikle 2000 sonrası, çeşitli ana akım ve ana akım dışı filmlerin erkeklik kavramı bağlamında incelendiği yazılar için bkz. *Türk Sinemasında Erkeklik Performansları* (İri, 2016) ve *Türk Sinemasının Erkekleri: Mekanları, İdeolojileri* (İri, 2019).

⁵¹ Bu filmlere *İtiraf* (2001, Zeki Demirkubuz), *Kabadayı* (2007, Ömer Vargı) ve *Nefes* (2009, Levent Semerci) birer örneklerdir.

⁵² Bu filmlere *Korkuyorum Anne* (2004, Reha Erdem) ve *Çoğunluk* (2010, Seren Yüce) birer örneklerdir (Yüksel, 2013).

Gül Yaşartürk'ün (2011) erkek dostluğu bağlamında incelediği *Prencesin Uykusu* (2010, Çağan Irmak), *Bizim Büyük Çaresizliğimiz* (2010, Seyfi Teoman) ve *Kaybedenler Kulübü* (2010, Tolga Örnek) ise 2010'ların ilk örnekleridir. Yaşartürk, bu üç filmin de “kadınsız bir hayatı olumladıkları için erkekçi ütopyalar” olduklarını belirtmektedir (2011: 64). Buna ek olarak Yaşartürk, bu üç filmdeki erkek karakterlerin “ailesizliğine” de dikkat çekmektedir. Bu üç filmdeki erkek karakterlerin dostluğu anlatıda önemli bir yere sahiptir (2011: 68-69).

2010'lar boyunca ve 2020'lerin başında ise baba ve erkek çocuk arasındaki sorunlu ilişkilere odaklanan filmler üreilmeye devam edilmiştir. Yaşartürk bu filmlere şunları örnek vermektedir: *Gişe Memuru* (2010, Tolga Karaçelik), *Araf* (2013, Yeşim Ustaoglu), *Daha* (2017, Onur Saylak), *Ahlat Ağacı* (2018, Nuri Bilge Ceylan), *Nuh Tepesi* (2019, Cenk Ertürk) ve *Ceviz Ağacı* (2020, Faysal Soysal) (2022: 41). Yaşartürk'ün de belirttiği gibi bu filmlerde erkek başkarakterlerin ana çatışmaları arasında babanın yokluğu, babayla yüzleşme veya babanın etkisizliği yer almaktadır (2022: 41). Yaşartürk'ün bahsettiği filmlerin başkarakterleri ve hikâyeleri incelendiğinde başka ortak özellikler de fark edilmektedir. Örneğin son üç filmde erkek başkarakterler eşleriyle çeşitli problemler yaşarlar ve geçinemezler.⁵³ Buna ek olarak adı geçen filmlerde bir yönetmenin tüm yapım sürecinde söz sahibi olduğu görülmektedir.

Tüm bunlarla birlikte erkek filmlerinde sorunsallaştırılan konular sadece baba-erkek çocuk ilişkisi, evlilik, kadın-erkek ilişkileri ile sınırlı değildir. Ulusay, erkek filmlerinin bazılarında eş cinsel erkeklerin yan karakter olarak yer aldığını da belirtmiştir. Ulusay'a göre eş cinsellik, daha önce bahsedilen filmlerdeki, erkek karakterlerde kadınlardan daha büyük bir korku uyandırmaktadır (2004: 155-156).

Bununla birlikte 1990'larla beraber eş cinsel veya biseksüel erkek başkarakterlere yer veren Türk filmleri de yapılmıştır. *Gece, Melek ve Bizim Çocuklar* (1994, Atıf Yılmaz)⁵⁴, *Hamam* (1996, Ferzan Özpetek), *Lola ve Bilidikid* (1999,

⁵³ *Ahlat Ağacı* filmi için İdris karakteri kastedilmektedir.

⁵⁴ Filmde birçok queer mesele yer almaktadır. Göksu Köktürk'ün filmi incelediği yazısında bahsettiği gibi seks işçiliği, transseksüellik, erkeklik, hegemonik erkeklik, devlet tarafından uygulanan eril tahakküm, homofobi ve transfobi filmin tamamına yayılmıştır (2019: 119-130).

Kutluğ Ataman), *Yurtdışı Turnesi* (1999, Ayşe Polat), *Kraliçe Fabrika'da* (2008, Ali Kemal Güven), *Zenne* (2011, M. Can Alper & Mehmet Binay), *Çilingir Sofrası* (2022, Ali Kemal Güven) ve *LCV (Lütfen Cevap Veriniz)* (2022, Kaan Arıcı, İsmet Kurtuluş) isimli filmlerde eş cinsel veya biseksüel erkeklerin hikâyelerine odaklanılmaktadır. *Bilmemek* (2019, Leyla Yılmaz) filminde ise heteronormatif düzen ile çatışma yaşayan bir erkek başkarakter anlatının merkezinde yer almaktadır. Bu filmlerde başkarakterlerin cinsellik veya toplumsal cinsiyet ile ilgili olan iç veya dış çatışmaları anlatıda yer bulmaktadır.⁵⁵

Özgüç, *Hamam* filminde iki erkeğin dudak dudağa öpüşmesinin Türk sineması için bir ilk olduğunu belirtmektedir (2006: 391). Bununla birlikte Barış Kılıçbay'ın belirttiği üzere iki erkeğin hamamda öpüştüğü sahne dışında açıkça eş cinselliği gösteren başka bir sahne yer almamaktadır. Aynı zamanda Kılıçbay, bu sahneden sonraki sahnelerde Francesco ve Mehmet'in arasında geçen konuşmaların ve gizlice hamamdaki yıkanan kadınları izlemelerinin heteroseksüelliği akla getirdiğini vurgulamaktadır. Bu bağlamda filmin asıl odaklandığı nokta da eş cinsellik değildir (2008: 118-119).

Kılıçbay, *Yurtdışı Turnesi* isimli filmin Almanya'da yaşayan eş cinsel bir Türk şarkıcı (Zeki) hakkında olduğunu aktarmaktadır. Zeki, gençken kaçtığı Türkiye'ye geri dönecektir. Ancak Kılıçbay, Türkiye'nin bir eş cinsel olan Zeki'nin "var olamayacağı" bir yer olduğunu belirtmektedir (2008: 122-123).⁵⁶

Ali Kemal Güven'in erkek eş cinselliğini anlatının merkezine alan iki film yönettiği görülmektedir. *Kraliçe Fabrika'da* filminde cinsel yönelimi nedeniyle kız kardeşiyle sorun yaşayan eş cinsel bir erkeğin hikâyesi anlatılmaktadır (Kaos GL –

⁵⁵ *Kurak Günler* (2022, Emin Alper) filmi 2022 yılında Cannes Film Festivali'nde Queer Palmiye Ödülü için aday gösterilmiştir. Bununla birlikte filmde yer alan eş cinsellik ve homofobi gibi konular anlatının odak noktasında değildir (Eksen, Atılğan, 2022).

⁵⁶ Filmin kopyasına ulaşamamıştır. Dolayısıyla *Yurtdışı Turnesi* filmi bu çalışma için izlenememiştir. Kılıçbay da bu filmin *Hamam* ve *Lola ve Bilidikid* filmlerine kıyasla kolay ulaşılabilir olmadığını belirtmiştir (2008: 123). İstanbul Modern'in 2009 yılına ait bir programında filmin konusunu şu şekilde aktarmıştır:

“11 yaşındaki Şenay ile eşcinsel gazino şarkıcısı Zeki, küçük kızın annesini bulmak üzere yollara düşerler. Almanya'dan Fransa'ya, oradan da Türkiye'ye uzanan yolculukları sırasında, birbirlerinden çok farklı bu iki insanın başından geçen macera ve çatışmalar, memleket, sürgün ve yabancılik duygusu çevresinde örülmüştür” (İstanbul Modern, t.y.).

LBGTİ+, 2009).⁵⁷ *Çilingir Sofrası* ise yıllar sonra buluşan iki erkek arkadaş hakkındadır. Yusuf eş cinselliğini bastırmış ve kendi deyimiyle “tedavi görmüşken” Emir’in cinsel yönelimi ile ilgili herhangi bir iç çatışması bulunmamaktadır. Yusuf ve Emir film boyunca geçmişte yaşadıkları ve birbirlerine olan duyguları hakkında tartışmışlardır.

Lola ve Bilidikid, *Zenne*, *Bilmemek* ve *Çilingir Sofrası* filmlerinde odaklanılan ana mesele erkek egemen bir toplumun eş cinselliğe bakışı ve duruşudur. Bu filmlerdeki çoğu karakter heteronormatif düzen ile uyumsuzluklarından dolayı içinde yaşadıkları toplumla, aileleriyle, arkadaşlarıyla veya kendileriyle çatışma yaşamaktadırlar. *LCV*’de ise başkarakterlerin asıl çatışmaları birbirleriyle ilişkilerinden kaynaklanmaktadır. Bununla birlikte adı geçen beş filmde de heteronormatif düzenin sınırlayıcılığı karakterleri etkilemektedir.

1990’larla birlikte eş cinsel kadınların hikâyeleri de Türk sinemasında yer bulmaya başlamıştır. *Düş Gezginleri* (1992, Atıf Yılmaz)⁵⁸ ve *Aşk, Büyü, vs.* (2019, Ümit Ünal) filmlerinde doğrudan başkarakterlerin eş cinsel ilişkilerine veya arzularına odaklanılmaktadır. *İki Genç Kız* (2005, Kutluğ Ataman) filminde ise genç bir kadın başkarakterin (Behiye) arkadaşına (Handan) karşı olan hislerine odaklanılmaktadır. Bununla birlikte *İki Genç Kız* filminde eş cinsellik açık bir şekilde gösterilmemiş veya dile getirilmemiştir.⁵⁹

Odağına lezbiyen ilişkileri alan Türk filmleri, Türk sinemasının geneli göz önüne alındığında sayıca çok azdır. *Yaşamın Kıyısında* (2007, Fatih Akın) ve *Nar*

⁵⁷ Filmin kopyasına ulaşılammıştır. Dolayısıyla *Kraliçe Fabrika*’da filmi bu çalışma için izlenememiştir. Sadece filmin içeriğini anlatan tanıtım yazıları okunmuş ve filmin fragmanı izlenebilmiştir.

⁵⁸ Fatma Okumuş, *Düş Gezginleri* filminde kadın eş cinselliğinin sunumunu eleştirmektedir. Okumuş; Nilgün ve Havva’nın ilişkisini “sıradan/indirgenmiş bir kadın-erkek ilişkisi” olarak değerlendirmiştir. Okumuş’un da belirttiği gibi Nilgün ve Havva’nın ilişkisinde klişe heteroseksüel çift pratikleri bulunmaktadır. Bununla birlikte Okumuş, *Düş Gezginleri* filminin kadına ve cinselliğe bakış açısı bağlamında 1990 öncesi Türk filmlerinden ayrı bir yerde durduğunu belirtmektedir. Okumuş, *Düş Gezginleri* filminin doğrudan kadın eş cinselliğine odaklanan ilk Türk filmi olabileceğini de eklemektedir (2003: 194).

⁵⁹ Okumuş’a göre Türk sinemasında kadın eş cinselliğine yer veren bir diğer film *Denize Hançer Düştü* (1992, Mustafa Altıoklar) isimli filmidir. Bununla birlikte Okumuş, filmdeki eş cinsel ilişkinin sevgi temelli olmaktan ziyade bir çıkar ilişkisi olduğu belirtmektedir (2003: 196).

(2011, Ümit Ünal) filmlerinde ise başkarakterler lezbiyen olmakla birlikte ana çatışmaları cinsellik veya toplumsal cinsiyet ile ilgili değildir.⁶⁰

1990’larda Türk sinemasında trans kadınların ve travestilerin sorunlarına yer veren filmler de üretilmiştir. *Dönersen Islık Çal* (1992, Orhan Oğuz), *Gece, Melek ve Bizim Çocuklar*, *Lola ve Bilidikid*, *Teslimiyet* (2009, Emre Yalgın) ve *Köpek* (2015, Esen Işık) isimli filmlerde trans kadın veya travesti karakterler, başkarakterler arasında yer almışlardır.⁶¹ Bu filmlerde transseksüel veya travesti karakterlerin içinde yaşadıkları toplum ile ilgili sorunlarına yer verilmiştir.⁶²

Yektanurşin Duyan, *Gece, Melek ve Bizim Çocuklar, Dönersen Islık Çal ve Güneşi Gördüm* (2009, Mahsun Kırmızıgül) filmlerindeki travesti ve transseksüel karakterlerin mekân ile ilişkisini incelemiştir. Duyan’ın çalışmasında incelenen filmlerdeki üç farklı karakterin de toplumdan dışlanan, seks işçiliği yaparak para kazanabilen, kendilerine ait evleri olmayan kişiler olarak temsil edildiği belirtilmiştir.⁶³ Üç karakter de İstanbul’a göç etmiş kişilerdir. Beyoğlu’nun belirli semtleri ise üç karakterin de travesti veya transseksüel olarak var olabilecekleri çevre olarak filmlerde yer almıştır. Üç karakter de belirli ve benzer mekânlara sıkıştırılmışlardır (Duyan, 2011).

Teslimiyet filmindeki trans kadın karakterler de İstanbul’da yaşayan ve seks işçiliği yaparak para kazanan kişilerdir. Eşref Akmeşe’nin filmi incelediği çalışmasında belirttiği üzere dört trans kadın da toplumdan dışlanmış, ötekileşmiş ve varoluşsal sorunlar yaşayan karakterlerdir. Filmde trans kadınlar, toplum tarafından

⁶⁰ *Vicdan* (2008, Erden Kıral) filminde Songül ve Aydanur isimli iki kadın karakterin lezbiyen ilişkiyi çağrıştıracak sahnelerine yer verilmiştir. Bununla birlikte Aslıhan Doğan Topçu’nun belirttiği üzere filmde erkek egemen düzene karşı gelen iki kadın karakter de cezalandırılmaktadır. Öyle ki Songül, bir düğünde Aydanur ile dans ederken eşi tarafından öldürülecektir. Buna ek olarak Doğan Topçu, filmde kadın bedeninin eril bakışa “seyirlik nesne” olarak sunulduğunu belirtmektedir (2015: 19).

⁶¹ Trans bir kadın olan Ebru, üç başkarakterden biri olarak *Köpek* filminde yer almaktadır. Filmdeki diğer başkarakterler gibi Ebru da erkek egemen bir toplumda yaşamakta ve eril şiddete maruz kalmaktadır. Buna ek olarak Ebru’nun trans bir kadın olması onun toplum tarafından ötekileştirilmesine ve dışlanmasına neden olmaktadır.

⁶² Bununla birlikte bu çalışma kapsamında yapılan araştırma sonucunda trans erkek bir başkarakter odaklanan herhangi bir uzun metrajlı kurmaca Türk filmi ile karşılaşılmamıştır.

⁶³ Bu değerlendirme *Köpek* filmindeki Ebru karakteri için de geçerlidir. Ebru, sürekli bir şekilde toplumdaki insanların dışlayıcı bakışlarına, hakaretlerine veya eril şiddete maruz kalmaktadır. Ebru bir kuaför dükkânının üst katında yaşamaktadır. Ayrıca Ebru, para karşılığı cinsel ilişkiye girmektedir.

gördükleri baskı ve dışlanmaya rağmen kendi kimliğini belirleyen karakterler olarak yer almışlardır. Bununla birlikte Akmeşe'nin belirttiği gibi filmde trans kadınların yaşadığı sorunlara herhangi bir çözüm sunulmamaktadır (2020:198-205).

Murat Akser, Türk sinemasında eş cinsel ve *transgender* karakterlerin 1960'lardan beri görünür olduğunu ancak heteronormativiteye uymayan temsillerin sansüre ve medyanın olumsuz eleştirilerine maruz kaldığını belirtmektedir. Akser, 1962-2012 yılları arasında yapılmış belirli Türk filmlerindeki karakterleri heteronormativite bağlamında incelemiştir. Akser, Türk sinemasında "LGBT anlatısı"nın değiştiğini belirtmektedir. Akser'in çalışması göz önüne alındığında 1990 sonrası Türk sinemasında heteroseksüellik dışındaki cinselliklerin daha çeşitli hâle geldiği ve kadın-erkek ikili kategorisine uymayan karakterlerin toplumsal cinsiyet söylemlerini onaylamadan var olduğu görülmektedir (Akser, 2016). Fatma Okumuş da eş cinsel ve travesti karakterlerin Türk sinemasında yer almasında 1990'ların önemini vurgulamaktadır (2003: 185).

1990'lar ve sonrasında kadınların toplumsal sorunlarına değinen filmler de yapılmaya devam edilmiştir. Bununla birlikte Pösteği, 1980'lerde kadınların çeşitli sorunlarını işleyen "kadın filmleri"nin 1990'larla birlikte azaldığını belirtmektedir. Pösteği'ye göre bu dönemde "kadın filmi" üreten sinemacıların asıl odaklandığı konu şehirde yaşayan kadınların cinsellik ile ilgili sorunlarıdır (2012: 83-84). Pösteği, *Seni Seviyorum Rosa* (1991, Işıl Özgentürk), *Cazibe Hanımın Gündüz Düşleri* (1992, İrfan Tözüm) ve *Sarı Tebessüm* (1992, Seçkin Yaşar) filmlerini bu duruma örnek olarak vermiştir (2012: 84).

Ayrıca Pösteği, bu dönemde sinemacıların kırsal bölgelerde yaşayan kadınların sorunlarına değinmediklerini de belirtmektedir (2012: 83-84). Bununla birlikte yapım yılı 1990 olan *Berdel* (Atıf Yılmaz) filminin hikâyesinin geçtiği mekân bir köydür. Bu filmde "berdel" adıyla anılan evlilik yöntemi, kadınların toplumsal yaşamda söz hakkının olmaması ve erkekten aşağı olarak görülmesi eleştirel bir yol ile anlatılmıştır.

Filmde yer alan Hanım, Beyaz ve Fatma karakterleri berdel yöntemi nedeniyle çeşitli çatışmalar yaşayacaklardır.⁶⁴

1990 yılına ait bir başka film olan *Madde 438* (Ümit Efekan) ise cinsel tacize ve tecavüze uğrayan ve gerek kendi ailesi gerekse içinde yaşadığı toplumdaki bazı insanlar tarafından dışlanan bir kadın hakkındadır. Filmde eleştirilen bir diğer nokta dönemin Türk Ceza Kanunu'nda yer alan 438. Madde'dir. Bu maddeye göre tecavüze uğrayan kişi seks işçisiyse tecavüz suçunu işleyen kişi 2/3 oranında ceza indirimi almaktadır (Karadeniz, 2016).⁶⁵ Orta, filmin tecavüz olayını sunuşu ve odaklandığı meseleler açısından duyarlı bir film olduğunu belirtmektedir (2013: 194).⁶⁶

1992 yılına ait olan *İki Kadın* (Yavuz Özkan) filminde ise bir bakan tarafından tecavüze uğrayan bir seks işçisinin hikâyesi anlatılmaktadır. Seks işçisi, bakanı dava etmeye karar verecek ve yasal olarak mücadeleye başlayacaktır. Buna ek olarak filmde bakanın eşi ve seks işçisi arasında gelişen arkadaşlığa da odaklanılmaktadır. Orta, filmdeki tecavüz sahnesinin kadın başkarakterin içinde bulunduğu durumu öne çıkaran ve izleyiciyi gözetleyen olarak konumlandırmayan bir şekilde sunulduğunu belirtmektedir. Orta'ya göre filmde toplumsal cinsiyet kalıpları da sorgulanmıştır. Bununla birlikte Orta, filmin bir kısmından sonra seks işçisinin bakana karşı yürüttüğü adalet mücadelesinin geri planda kalmasını eleştirmektedir (2013: 314-315).

Günümüz Türk sinemasında ana akım dışı filmlerde kadınların toplumsal cinsiyet ile ilgili sorunlarını odağına alan filmler yapılmaya devam edilmektedir. Yaşartürk, *Sinema ve Toplumsal Cinsiyet: Türk Sineması'nda Ev, Emek, Cinsiyet ve İktidar İlişkileri* isimli kitabında “‘patriyarka, kadının özne olarak varlığı, kadın emeği, anne kız ve kız kardeş ilişkileri” temalarının görünür olduğu 2010-2020 yılları arasında yapılmış on iki filmi incelemiştir (2022: 145).⁶⁷ Yaşartürk'ün kitabı, bu

⁶⁴ Filmdeki bir diğer başkarakter olan Ömer'in ana çatışması ise erkek çocuğunun olmamasıdır. Ömer, ailesinin soyunun erkek çocuk ile devam etmesi gerektiğine inanmaktadır.

⁶⁵ Filmin hikâyesi gerçek bir olaya dayanmaktadır.

⁶⁶ Orta, *Madde 438* filmini yönetmeni, yapımcısı ve oyuncularını göz önüne alarak bağımsız bir film olarak değerlendirmemiştir (2013: 194).

⁶⁷ Yaşartürk, “cinsiyet ve iktidar ilişkileri” bağlamında *Tereddüt* (2016, Yeşim Ustaoglu) ve *Ceviz Ağacı* (2016, Faysal Soysal); “kadın öznenin kurulması” bağlamında *Sibel* (2018, Çağla Zencirci ve Guillaume Giovanetti), *İşe Yarar Bir Şey* (2017, Pelin Esmer), *Kız Kardeşler* (2019, Emin Alper);

çalışmayı ilgilendiren değerlendirmelere sahiptir. Yaşartürk'ün incelediği filmlerin çoğunda başkarakter çeşitli yaş ve sınıflardan kadınlardır. İncelenen filmlerde bu kadınların çeşitli psikolojik ve toplumsal sorunlarına odaklanılmıştır.

Yaşartürk'ün incelediği filmlerin çoğunda başkarakterlerin “baba yoksunluğu” ile ilişkili çeşitli sorunları bulunmaktadır (2022: 145). Bununla birlikte Yaşartürk incelediği filmler ile ilgili bir noktayı vurgulamaktadır:

“Ancak burada belirtilmesi gereken şey, baba yoksunluğu tespiti babayı yüceltme niyeti taşımayan bir yorum olduğudur. En somut haliyle Köksüz ve Zefir’de gördüğümüz gibi eril figüre önem atfeden bizzat patriyarkanın, simgesel düzenin kendisidir. Eril figür yani babayı kamusal alan ve özgürlükle, anneyi ise çocukla yakın ilişkiden sorumlu kılan böylesi bir yapı, anneye ‘kadın’ olarak dışıl kimliği ile farklı bir birey olma hakkı tanımaz” (2022: 145).

Yaşartürk'ün kitabında yer alan film incelemeleri göz önüne alındığında Türk sinemasında 2010’lu yıllarda bazı yönetmenlerin kadın başkarakterleri anlatının merkezine yerleştirdiği ve bu karakterlerin toplumsal cinsiyet ile ilişkilendirilebilecek sorunlarını anlattığı görülmektedir. *Ceviz Ağacı* dışındaki tüm filmlerde kadın başkarakterlerin hikâyeleri anlatılmaktadır. Buna ek olarak Yaşartürk'ün incelediği on iki filminden dokuzu kadın yönetmenlerden tarafından yönetilmiştir.⁶⁸

1990 sonrası Türk sinemasında kadın yönetmenlerin sayısında artış bulunmaktadır. Öztürk'ün çalışmasına göre 1990-1998 yılları arasında on dört kadın yönetmen ilk kez film çekmiştir (2004: 371).⁶⁹ 2000’li yıllarda ise film çeken kadın yönetmen sayısı yükselmeye devam etmiştir (Öztürk, 2018: 292-295). 2010’larda da yeni kadın yönetmenler ilk filmlerini çekmişlerdir. Buna ek olarak bu filmlerin birçoğunda farklı özelliklere sahip kadın başkarakterlerin hikâyeleri anlatılmıştır (Öztürk, 2018: 294-295; Özdemir, 2019; Sönmez ve Satıcı, 2019; Yaşartürk, 2022).

Günümüz Türk sinemasında birçok kadın yönetmenin film yapabilme olanağına erişebildiği görülmektedir. Bununla birlikte Asuman Suner çalışmasında

“kadın emeği ve ev içi emek” bağlamında *Zerre* (2012, Erdem Tepegöz), *Nefesim Kesilene Kadar* (2015, Emine Emel Balcı), *Toz Bezi* (2015, Ahu Öztürk); “baba, anne ve kız ilişkisi” bağlamında *Zefir* (2010, Belma Baş), *Köksüz* (2013: Deniz Akçay), *Ana Yurdu* (2015, Senem Tüzen) ve *Dirlik Düzenlik* (2020, Nesimi Yetik) filmlerini incelemiştir.

⁶⁸ *Sibel* filmi Çağla Zencirci ve Guillaume Giovanetti tarafından yönetilmiştir.

⁶⁹ Türk sinemasında 1950-1990 arasında film çeken kadın yönetmen sayısı dokuzdur (Öztürk, 2004).

(2006) Türk sinemasının başlangıcından 2000’li yılların ortalarına kadarki tarihini bir “erkekler sineması” olarak değerlendirmektedir. Suner, Yeni Türk sinemasında da kadın yönetmenlerin erkek yönetmenlere kıyasla az bir sayıda olduğunu, popüler ve sanatsal filmlerde erkek başkarakterlerin merkeze alındığını, kadın karakterlerin ise “arzu nesnesi” olarak temsil edildiklerini belirtmektedir (2006: 291). Öztürk de Türk sinemasının başlangıcından 2002 yılına kadarki tarih aralığında film yapmış kadın yönetmenleri incelediği çalışmasında “bütünlüklü bir kadın sinemasının olmadığını” öne sürmüştür (2004: 12).

Ahmet Gürata 1996-2020 yılları arasında önemli olarak nitelendirilen uluslararası film festivallerinde gösterilmiş yüz on Türk filmini toplumsal cinsiyet bağlamında değerlendirmiştir.⁷⁰ Öncelikle bu filmlerin sadece %19’u kadın yönetmenler tarafından çekilmiştir. Gürata’ya göre yüz on filmin kırk iki tanesinde sadece erkek başkarakterlere odaklanılmıştır. Kadın bir başkarakterle odaklanan film sayısı ise yirmi yedidir. Gürata, 2010’larda film yapmaya başlayan kadın yönetmenlerle birlikte kadın karakterlerin sayısının da arttığını belirtmektedir. Bununla birlikte Gürata, kadın karakter sayısı ile derinlikli kadın karakter sayısının eşit olmadığını eklemektedir. Ayrıca Gürata bu filmlerin hiçbirinde “LGBTİ+ karakterlere” yer verilmediğini belirtmektedir (2022: 74-78).

Özdemir, Türk sinemasında ana akım ve ana akım dışında film yapan yirmi bir kadın yönetmen ile açık uçlu görüşmeler gerçekleştirmiştir. Özdemir’in çalışmasında, kadın yönetmenlerle yapılan görüşmelerin sonucunda Türk sinemasındaki cinsiyet ayrımcılığıyla ilgili veriler sunulmaktadır. Özdemir, Türk sinemasında maddi destek bulan kadın yönetmenlerin erkek yönetmenlere kıyasla daha az olmasının kadın hikâyelerini anlatan ve kadın bakış açısıyla yapılan filmlerin sayısını etkilediğini belirtmektedir (2019: 235-236).

Bu bölümde çalışmanın konusuyla ilgili çeşitli yazılı kaynaklar incelenmiş ve görsel-işitsel kaynak olarak kopyasına ulaşılan bazı Türk filmlerinden de

⁷⁰ Gürata’ya göre Yamaç Okur tarafından oluşturulan önemli uluslararası film festivalleri listesinde yer alan festivaller şunlardır: Cannes Film Festivali, Berlin Film Festivali, Venedik Film Festivali, Locarno Film Festivali, San Sebastian Film Festivali, Rotterdam Film Festivali, Sundance Film Festivali, Toronto Film Festivali, Karlovy Vary Film Festivali (2022: 71-72).

faydalanılmıştır. İncelenen filmlerde toplumsal cinsiyet ile ilgili çatışma yaşayan başkarakterlerin var olup olmadığı bulunmaya çalışılmıştır. Bu çaba sonucunda Türk sinemasının başından günümüze kadar olan tarihinde toplumsal cinsiyet ile ilgili sorunlarla çeşitli şekillerde çatışma yaşayan başkarakterlere rastlanılmıştır. Bununla birlikte çalışma bağlamında incelenen filmlerin çok azında başkarakterin anlatı boyunca yaşadığı ana çatışmalar toplumsal cinsiyet ile ilgilidir.

Ayrıca başkarakterin ana çatışmaları toplumsal cinsiyet ile ilgili olsa dahi bu filmlerin ilettikleri mesajların değerlendirilmesi çalışma boyunca önemli görülmüştür. Bazı filmlerde başkarakter toplumsal cinsiyet ile ilgili çatışmalar yaşasa da filmin kendisi eril söylemi, ataerkil veya heteronormatif düzeni desteklemektedir. Üstelik başkarakterler de filmin ilettiği mesajı onaylayabilmektedir.⁷¹

2015 yapımı olan *Mustang* (Deniz Gamze Ergüven) filmi de belirli ölçülerde bu duruma bir örnektir. Aslıhan Doğan Topçu'nun çalışmasında belirttiği üzere film sorguladığı erkek egemen düzeni anlatısında işleme noktasında kendisiyle çelişme hâlinindedir. Filmde karakterlerin toplumsal cinsiyet ile ilgili yaşadığı sorunların eleştirilmesi çeşitli noktalarda tutarsızlıklar içermektedir (Topçu, 2019). Benu Şengül, *Mustang*'i incelediği çalışmasında ise filmin kadın karakterlerin yaşadığı toplumsal sorunları eleştirel bir tavır ile anlattığını belirtmektedir. Bununla birlikte karakterlerin “cinsel obje olarak sergilenmesi”nin kadın temsili bağlamında sorunlu bir yaklaşım olduğunu da eklemektedir (2017: 30).

Özdemir ise 2000 yılı sonrasında kadın yönetmenler tarafından yapılan beş ana akım dışı Türk filmini feminist bir bakış açısıyla incelemiştir.⁷² Çalışmada (2020) kadın karakterlerin mekânda temsiline odaklanılmıştır. Özdemir, incelediği filmlerde feminist film kuramı bağlamında tartışmaya neden olacak temsil ve sunumlara rastlamıştır. Çalışmada incelenen filmlerdeki kadın karakterlerin özne olamaması ve mekânların cinsiyetlendirilmesine eleştiri getirilmektedir. Bu bağlamda Özdemir'in

⁷¹ 1990 öncesinde çekilen *Köçek* ve *Şöhretin Sonu* isimli filmler bu duruma birer örneklerdir. 1990 sonrası için ise *Güneşi Gördüm* filmindeki Kado karakteri bu duruma bir örnektir.

⁷² Özdemir'in incelediği filmler şunlardır: *Bulutları Beklerken* (2004, Yeşim Ustaoglu), *Pandora'nın Kutusu* (2008, Yeşim Ustaoglu), *Zefir* (2010, Belma Baş), *Araf* (2012, Yeşim Ustaoglu) ve *Gözetleme Kulesi* (2012, Pelin Esmer).

çalışmasında “özne(s)neleştirilmiş” kadın karakter kavramı öne çıkmaktadır. Özdemir, bir diğer çalışmasında (2019), ortaya koyduğu “öz-ne(s)neleştirilmiş” kavramını şu şekilde açıklamaktadır: “Bu kavramla anlatmak ve açıklamak istediğim, film anlatılarındaki kadın karakterler özneliği hissetmek için ne kadar çabalarsa çabalasın toplumsal düzenin kodları onu nesne olmaya itmektir” (2019: 243).⁷³ Özdemir çalışması kapsamında incelediği filmler bağlamında önemli bir ayrımı vurgulamaktadır. Özdemir, incelediği filmlerin kadın karakterlerin problemleri anlatıldığı ve onlara odaklanıldığı için “kadın filmi” olma özellikliliğini taşıdıklarını belirtmektedir. Bununla birlikte Özdemir’e göre bu filmlerdeki kadın karakterlerin mekân ile ilişkisi göz önüne alındığında feminist film olma niteliğini tartışmalıdır (2020: 173-174).

1990’larla birlikte Türk sinemasında film yapım pratikleri çeşitlenmiş, ticari sinemanın yanı sıra yurt içinde ve yurt dışında çeşitli kurumlardan destek alarak sanatsal kaygıların ağır bastığı filmler de belirgin bir içerik farkıyla ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte ikinci bölümde adı geçen yazılı kaynaklar ve filmler göz önüne alındığında hem ana akım hem de ana akım dışı sinemada eril söylemi destekleyen filmlerin var olduğu görülmektedir. Toplumsal cinsiyet ile ilgili meseleleri odağına alan ve erkek egemen toplumsal düzene eleştirel bir tavırla yaklaşan filmlerin ise sayıca az olduğunu söylemek mümkündür. Nicelik ve içerik bakımından 1990’lardan günümüze kadar olan süreçte bu durumda dikkat çekici bir değişiklik yaşanmamıştır.

Bununla beraber 1990 sonrası Türk sinemasında belirli ana akım dışı filmlerde anlatı boyunca başkarakterin çatışma noktalarında toplumsal cinsiyet ile ilgili meseleler yer almıştır. Ayrıca bu filmler toplumsal cinsiyet kavramını sorgulamaktadırlar. Bu bağlamda değerlendirilebilecek filmler şunlardır: *Lola ve Bilidikid*, *Gözetleme Kulesi*, *Sibel* ve *Bilmemek*. Üçüncü bölümde, bu filmlerdeki başkarakterlerin yaşadığı iç ve dış çatışmalar toplumsal cinsiyet ile ilişkilendirilecek ve bu filmlerin sunduğu toplumsal cinsiyeti sorgulayan tavır incelenecektir.

⁷³ Özdemir, incelediği filmlerin yönetmenlerinin içinde yaşadıkları toplumsal düzenin gerçekliklerini sunduğunu belirtmektedir. Bununla birlikte Özdemir, bu filmlerdeki kadın karakterlerin neden “mutlu, özgür, kamusal alanda var olabilen” olmak yerine “hüzünlü, madun ve acı çeken” oldukları sorusunu öne çıkarmaktadır (2019: 244).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TOPLUMSAL CİNSİYET İLE ÇATIŞMA YAŞAYAN BAŞKARAKTERLER

Bu bölümde öncelikle kurmaca film bağlamında anlatı, anlatım, öykü, olay örgüsü ve çatışma gibi kavramlar incelenmiştir. Bölümün devamında çalışmanın amacı, yöntemi ve çalışma grubu açıklanmıştır. Çalışma grubu olarak seçilen filmler çalışmanın bağlamı kapsamında gömülü teori yöntemi ile çözümlenmiştir. Buna ek olarak, çözümlemeye yardımcı olması amacıyla çalışma grubunda yer alan filmlerdeki başkarakterlerin olay örgüsündeki çatışmaları oluşturulan grafikler aracılığıyla gösterilmiştir.

3.1. Kurmaca Filmde Anlatı Ve Çatışma

Kurmaca filmler bağlamında çatışma kavramını tanımlamadan önce bu kavramın yer aldığı anlatıyı açıklamak gerekmektedir. David Bordwell ve Kristin Thompson anlatıyı, zaman ve mekâna sahip olan ve neden-sonuç ilişkisine bağlı olarak gerçekleşen olaylar zinciri şeklinde açıklamaktadır. Dolayısıyla belirli olayların bir anlatı oluşabilmesi için bu olayların zaman, mekân ve nedensellik öğeleri ile bir araya gelmeleri önem teşkil etmektedir (2012: 79).

Warren Buckland ise anlatı kavramının sinema bağlamında “bir filmde ne olduğunu veya neyin betimlendiğini” işaret ettiğini belirtmektedir. Dolayısıyla anlatı “eylemler, olaylar ve karakterler” ile ilgilidir (2015: 32). Richard Barsam ve David Monahan’a göre bir sinemacı seçtiği “materyalleri” neden-sonuç ilişkisi içinde ve bilinçli bir şekilde düzenlediğinde anlatıyı kullanıyor demektir. Bu bağlamda sadece kurmaca filmler değil avangart sanat filmleri veya belgeseller de anlatıyı kullanmaktadır (2019: 65). “Dolayısıyla, nasıl kategorize edildiğine bakılmaksızın, neredeyse her film gevşek de olsa bir anlatı yorumu kullanmaktadır” (Barsam & Monahan, 2019: 67).

Bununla birlikte bir “anlatı filmi” kurmacadır. Bir kurmaca filmde seyirciye anlatmak için “gerçek bir öykü” seçilse bile hikâye içinde olaylar yeniden düzenlenmekte ve karakterler oyuncular tarafından canlandırılmaktadır. Bu bağlamda “kaynağı ne olursa olsun tipik anlatı filmleri, neredeyse her davranış ve diyalogun önceden belirlendiği senaryolara dayanmaktadır” (Barsam & Monahan, 2019: 68).

Anlatım kavramı ise “bir anlatının sinema izleyicisine nasıl sunulduğu” ile ilgilidir. Anlatım aracılığıyla seyircinin eylemler, olaylar veya karakterler hakkındaki bilgileri ne şekilde alacağı belirlenmektedir (Buckland, 2015: 32). Bordwell ve Thompson da anlatım kavramının olay örgüsünün, öykü enformasyonunu nasıl sunduğu ile ilişkili olduğunu belirtmektedirler (2012: 93-100). Bu noktada öykü ve olay örgüsü ayrımı ortaya çıkmaktadır.

E. M. Forster, öyküyü “olayların zaman sırasına göre düzenlenerek anlatılması” olarak tanımlamaktadır. Olay örgüsünü meydana getiren ise neden-sonuç ilişkisidir. Forster, olay örgüsünün “olayların anlatımı” olduğunu belirtmektedir (1985: 128). Ayşen Oluk Ersümer, Forster’ın “öykü ve olay örgüsü” şeklinde bahsettiği ayrımı Seymour Chatman’ın “öykü ve söylem” olarak adlandırdığını belirtmektedir (2013: 24). Chatman, yapısalci anlatı kuramı bağlamında şu açıklamayı yapmaktadır:

“Bir öyküdeki olaylar, öykünün söylemi yani sunumun biçimi tarafından olay örgüsüne dönüştürülür. (...) Sunuş düzeni, öykünün doğal mantığının düzeniyle aynı olmak zorunda değildir. İşlevi belli öykü olaylarını vurgulamak ya da önemsizleştirmek, bazılarını yorumlamak bazılarını çıkarsamaya bırakmak, göstermek ya da anlatmak, yorum yapmak ya da sessiz kalmak, bir olayın ya da karakterin şu ya da bu yönüne odaklanmaktır” (2009: 39).

Bordwell ve Thompson ise sinemada öykü ve olay örgüsü arasındaki ayrımı dikkat çekmektedirler. Bir filmde öykü “varsayılan, çıkarsanan ve gösterilmeden ima edilen olayları”; olay örgüsü ise “eklenmiş diegetik olmayan malzemeleri” içerebilmektedir.¹ Olay örgüsü ve öyküsünün kesiştiği noktada ise “açıkça gösterilen olaylar” yer almaktadır (2012: 81).

¹ Jenerik yazıları veya film müziği diegetik olmayan malzemelere örnek olarak verilmektedir (2012: 80).

Bir anlatı çözümlenmek istendiğinde veya temel bir kaynak arandığında Aristoteles'in *Poetika* isimli eseri ile karşılaşılmaktadır (Edgar-Hunt, Marland, Rawle, 2015: 42). Barsam ve Monahan; Aristoteles'in bahsettiği üç parçalı öykü yapısının senaryo yazımını da etkilediğini belirtmektedir (2019: 129). Aristoteles, *Poetika*'nın tragedya ile ilgili kısmında olay örgüsü hakkında şunları belirtmektedir:

“Bütün, başlangıcı, ortası ve sonu olandır. Başlangıç, kendisi zorunlu olarak başka bir şeyin arkasından gelmeyen ama arkasından başka bir şeyin var olması ya da ortaya çıkması doğal olandır. Son ise, tersine, ya zorunlu olarak ya da çoğunlukla [...] başka bir şeyden sonra gelmesi doğal olan şeydir. Orta ise hem bir şeyin ardından gelen hem de kendisi ardından bir şey gelendir” (2018: 19).

Bir kurmaca filmin olay örgüsünün bütününe bakıldığında ise Aristoteles'in bahsettiği üç aşamadan oluşan yapıyla karşılaşılabilmektedir. William Miller, bir dramatik öykünün özünde giriş, gelişme ve sonuçtan oluştuğunu belirtmektedir. Miller, giriş, gelişme ve sonuç modelinin dikkat çekme, öykü boyunca ilgiyi devam ettirme ve öykü tamamlandığında bir “bütünlük duygusu” sağlayabilme işlevlerine sahip olduğunu eklemektedir. Giriş bölümünde karakterler, öykü ile ilgili bilgiler, filmin tarzı, çatışma vb. öğeler tanıtılmaktadır. Gelişme bölümü çatışmaların yoğunlaştığı kısımdır. Sonuç ise çatışmaların sona erdiği ve sorunların çözüldüğü kısımdır (2016: 35-36). Klasik dramatik yapı bağlamında olay örgüsü düşünüldüğünde serim, düğüm, çatışma, doruk nokta ve çözüm aşamalarından bahsedilmektedir (Oluk Ersümer, 2013: 43).

Bir filmin olay örgüsünde serim bölümü seyirciye filmin öyküsü veya karakterleriyle ilgili bilgi sağlamaktadır (Miller, 2016: 65-70). Benzer şekilde, Özdemir Nutku *Dram Sanatı: Tiyatroya Giriş* isimli çalışmasında serim bölümünün oyunu takip eden seyirciye öyküyle ilgili ek bilgiler sağladığını belirtmektedir. Bununla birlikte Nutku, serim bölümünün bir oyunun ilk bölümü veya başlangıcı sanılması ile ilgili şu noktayı vurgulamaktadır: “Gerçi serim olay dizisinin bir ögesi olarak, aksiyonun bir bölümüdür; ama ayrı duran bir bölüm değil, baştan oyunun sonuna kadar sürüp giden bir bölümdür” (2001: 171). Aynı zamanda Nutku, serimin; durumları, olayları ve kişileri tanıtarak oyunun başında daha fazla görünür olduğunu eklemektedir. Serimin oyun boyunca sürdüğünü belirten Nutku çatışmanın serim için

önemine de değinmektedir: “Serimde çatışmalar önem kazanır, çünkü serim ancak çatışmalarla serpilir ve genişler” (2001: 171).

Düğüm bölümü serimden sonra gelmektedir. Düğüm bölümünde başkarakterin yaşadığı çatışmalar ve karşılaştığı engellerde artış görülmektedir (Nutku, 2001, 177). Nutku, doruk noktasını ise “olay dizisindeki düğümler serisinin en üst noktası” olarak açıklamaktadır. Nutku, doruk noktasının bir değişim/dönüm noktası olduğunu vurgulamaktadır. Olay dizisinin sonu ise düğümlerin çözüldüğü çözüm bölümüdür (2001: 178-180).

Oluk Ersümer, kurmaca bir anlatı olan öykünün başlangıçtan sona ilerlemesinde çatışmanın sahip olduğu önemi vurgulamaktadır (2013: 20-21). Syd Field çatışmanın, hikâye anlatan bir film için, önemini şu sözler ile ifade etmiştir: “Drama çatışmadır. Çatışma yoksa harekete geçen kimse de yoktur; harekete geçen kimse yoksa kahraman da yoktur; kahraman yoksa bir hikâye de yoktur; hikâye yoksa senaryo da yoktur” (2020: 40). Robert McKee de benzer bir şekilde çatışma olmadan öykünün ilerleyemeyeceğini belirtmektedir (2011 :177).²

Miller, bir film öyküsü düşünüldüğünde çatışma kavramının iki şekilde açıklanabileceğini belirtmektedir. İlk olarak, çatışma “zıtlıklar ağıdır”. Bir başkarakter film boyunca kişiler, doğal güçler, değer yargıları, kültürel veya sosyal durumlar gibi çeşitli unsurlar ile karşıtlık yaşayabilmektedir. Miller’a göre çatışmanın bir diğer işlevi “öykü çizgisini başlatmasıdır”. Bu noktada çatışma kavramı filmin öyküsünün başlangıcındaki “çözüm bekleyen bir durum”’a işaret etmektedir. Bunlara ek olarak çatışma, bir karakterin hedefine veya amacına ulaşma gayretiyle de ilgili olabilmektedir. Miller, çatışma kavramının bir öyküde sadece sınırları çizilmiş zıtlıklar

² Çatışma (veya çatışmak) sözcüğü hem Türk Dil Kurumu’nun Güncel Türkçe Sözlüğü’nde hem de Cambridge Üniversitesi’nin İngilizce Sözlüğü’nde silahlı kavga veya insanlar arasındaki çeşitli anlaşmazlıklar şeklinde açıklanmıştır (Türk Dil Kurumu, t.y.; Cambridge University Press, t.y.). Buna ek olarak Cambridge Üniversitesi, sözlüğünde şu tanıma yer vermiştir: “Bir hikâyede, kitapta veya filmde olay örgüsünü yaratmak için birbirine karşı duran güçler” (Cambridge University Press, t.y.). Aynı zamanda bu tanımın altında “dış çatışma” (*external conflict*) ve “iç çatışma” (*internal conflict*) sözcükleri de eklenmiştir. Sözlükte dış çatışma “karakterler arasındaki ya da karakterler ile doğa veya toplum arasındaki mücadele”; iç çatışma ise “karakterlerin kendilerini değiştirme ya da anlama çabaları” olarak açıklanmıştır (Cambridge University Press, t.y.).

oluşturmada değil daha karmaşık şekilde kullanılabileceğini de belirtmektedir (2016: 36-39).

Öktem Başol, başkarakter film boyunca en fazla iç ve dış çatışma ile karşı karşıya kalan karakter olarak tanımlamaktadır. (2019: 291). Başol, dış çatışmayı “baş karakterin karşısına çıkan engellerle kendini ve çevresini sorgulamaksızın çarpışması” olarak açıklamaktadır (2019: 245). İç çatışma ise başkarakterin duygusal durumu ile ilgilidir (2019: 254-255).

İç çatışma “statik iç çatışma” ve “dinamik iç çatışma” olarak ikiye ayrılabilir. Statik iç çatışma bir karakterin yaşadığı bir çatışma karşısında duygusal veya fiziksel olarak çaresiz ya da yetersiz durumda kalması anlamına gelmektedir. Böyle bir durumda karakter karşı karşıya kaldığı çatışmaya kendisiyle ilgili bir yetersizlik nedeniyle, veya başka bir nedenle, karşı koyamamakta ve çaresiz hissetmektedir. Dinamik iç çatışmada ise karakter yaşadığı çatışmaya karşı koyabilmekte ya da harekete geçebilme imkânına sahip olmaktadır (Başol, 2019: 256-259).

Dinamik iç çatışmada ortaya çıkan ikilemler “eylem ikilemi” ve “etik ikilem” olmak üzere iki alt başlığa ayrılabilir. Eylem ikilemi, karakterin belirli eylemler arasında ikilemde kalması ve hangi eylemi gerçekleştireceği konusundaki seçim süreciyle ilgilidir. Etik ikilem ise karakterin kendisinden yapması beklenen eylem ile karakterin kendi etik duyguları arasında kalmasını işaret etmektedir (Başol, 2019: 259-264).

Çatışma kavramı bu çalışmada çözümlenecek olan filmlerde odaklanılacak noktaların başında gelmektedir. Bununla birlikte burada açıklanan tüm kavramlar çalışmada yapılacak olan film çözümlemelerine katkı sunmaktadır.

3.2. Amaç ve Yöntem

Bu bölümde araştırmanın amacı ve yöntemi açıklanacaktır. Araştırmanın amacı ve yöntemi doğrultusunda oluşturulan çalışma grubuna dahil edilen filmlerin seçilme sürecine de açıklık getirilecektir.

3.2.1. Amaç

Bu çalışmada 1990 sonrası Türk sinemasında ana akım dışı filmlerde toplumsal cinsiyet ile çatışma yaşayan başkarakterlerin keşfedilmesi amaçlanmıştır. İncelenecek filmlerin çalışma grubuna dahil edilebilmesi için filmin genelinde toplumsal cinsiyetin sorgulanması ve eleştirel bir tavır sergilenmesi gerekmektedir. Bu doğrultuda seçilen filmlerin anlatısında (öyküsünde ve özellikle olay örgüsünde) yer alan, başkarakterin toplumsal cinsiyet ile ilişkili iç ve dış çatışmaları incelenecektir. Çalışmanın amacına ulaşıldığında belirli filmleri toplumsal cinsiyet bağlamında eleştiren değil, toplumsal cinsiyeti eleştiren filmleri bir araya getirip bir bağlam içerisinde sunan bir araştırma literatüre kazandırılacaktır.

Çalışmada 1990 sonrası Türk sinemasına odaklanılmasının sebebi bu dönemde Türk sinemasında film yapım pratiğinin bir değişim geçirmesiyle ilgilidir. Çalışmada 1990 yılı sonrasında uzun film yapmaya başlayan ve ana akım sinema dışında yer alan yönetmenlerin filmleriyle ilgilenilmektedir. Bu noktada bu çalışmada neden “ana akım dışı” kavramının kullanıldığının ve bu filmlerin incelendiğinin açıklanması gerekmektedir.

Ana akım (*mainstream*) sözcüğü bir sıfat olarak Cambridge Üniversitesi’nin İngilizce sözlüğünde şu şekilde tanımlanmıştır: “Normal olarak değerlendirilen ve çoğu insan tarafından sahip olunan, kullanılan fikirler, inançlar vb.” (Cambridge University Press, t.y.).³ Bu tanım bir ana akım filmin içeriği ve söylemi hakkında da fikir vermektedir. Hayward, ana akım sinemayı şu şekilde değerlendirmiştir:

“Anaakım ya da egemen sinema uzlaşımsal bir şekilde hegemonik değerlere (aile, toplumsal hareketlilik vb.) aracılık eder ve böylece bu hegemonyaya katkıda bulunur. Egemen grubun sınıfsal çıkarları konusunda şeffaf oluşuyla sinema bu çıkarları ‘doğal’, bu nedenle de sorgulanamaz ve arzulanabilir olarak gösterir” (2012: 196).

Bu tanımlar, çalışmada neden ana akım filmlerle ilgilenilmediğini açıklamakta da yardımcı olmaktadır. Çalışmada ilgilenilen filmler toplumsal cinsiyet ile ilgili genel

³ Sözlükte bu kelimenin anlaşılması için verilen örnek cümle ise sinema ile ilgilidir: “Bu, yönetmenin ilk ana akım Hollywood filmidir” (Cambridge University, t.y.).

söyleme eleştiri getiren filmlerdir. Dolayısıyla çalışmada toplumsal cinsiyet ile ilgili normlar birer genel söylem olarak kabul edilmekte ve toplumsal cinsiyet normlarını sorgulayan filmlere odaklanılmaktadır. Bu doğrultuda çalışmada ana akım olarak adlandırılan ticari ve popüler sinemanın dışındaki filmler incelenmek istenmiştir. Bu istek aynı zamanda toplumsal cinsiyet kavramını sorgulayan filmlerle ana akım dışı sinemada karşılaşılabileceği düşüncesini de doğurmuştur.⁴

Açıklanması gereken bir diğer nokta neden bu çalışmada “bağımsız sinema” yerine “ana akım dışı sinema” kavramının kullanılmış olduğudur. Annette Kuhn ve Guy Westwell *A Dictionary of Film Studies* isimli çalışmalarında bağımsız sinemayı şu şekilde tanımlamışlardır: “Ana akım ticari film endüstrisinin dışında gerçekleşen her türlü film yapımı” (Kuhn, Westwell, 2012). Bu tanıma ek olarak Kuhn ve Westwell şunu belirtmektedirler: “ABD ve Hindistan gibi büyük ve güçlü bir ticari film endüstrisinin olduğu yerlerde, bağımsızlık genellikle basitçe ana akım dışında üretilen her bir film yapım kurumu ve/veya çalışma grubu olarak tanımlanır” (Kuhn, Westwell, 2012). Bununla birlikte Kuhn ve Westwell, ana akım olmayan (*non-mainstream*) film yapım pratiğinin yapım, dağıtım ve gösterim aşamalarında (devlet veya sanat organizasyonları gibi) çeşitli kurumlardan ya da fonlardan destek alınarak uygulanabileceğini belirtmektedirler (Kuhn, Westwell, 2012).

Kuhn ve Westwell, “bağımsız sinema” kavramını açıklarken “ana akım dışı” (*outside the mainstream*) ve “ana akım olmayan” (*non-mainstream*) kavramlarını da kullanmışlardır. Buna ek olarak Kuhn ve Westwell, bağımsız sinema başlığı altına birçok farklı yapım pratiğinin ve çeşitli içerikte filmin girebileceğini de belirtmişlerdir. Dolayısıyla bu noktada bağımsız sinema için kesin bir tanımlama yapmanın zor olduğunu belirtmek mümkündür. Bağımsız sinema farklı film yapım pratiklerini ve film türlerini kapsayabilmektedir.

Bağımsız sinema kavramını tanımlama zorluğu Türk sineması için de geçerli gözükmektedir. Öyle ki Türk sinemasında ABD’deki gibi güçlü ve köklü film stüdyoları bulunmamaktadır. Türkiye’de bağımsız sinema olarak kastedilen filmler ise

⁴ Bu düşüncenin oluşmasında feminist sinema ve Yeni Queer Sinema gibi ana akım sinemanın dışında ortaya çıkan ve toplumsal cinsiyet normlarını sorgulayan filmlerin varlığı etkili olmuştur.

destek aldığı kurumlar nedeniyle tartışma konusu olabilmektedir.⁵ Bu durum da bu çalışmada “ana akım dışı” kavramının seçilmesinde bir etkidir.

Bu çalışmada “ana akım dışı” kavramının kullanılmasının bir diğer nedeni ise çalışma grubu olarak seçilen filmlerin anlatı yapılarındaki ortak özelliklerden kaynaklanmaktadır.⁶ Bu çalışmada incelenen dört filmin de ana akım filmlerde sıkça kullanılan klasik anlatı yapısına uymadıkları saptamıştır.⁷

Çalışma grubu oluşturmak için ana akım sinemanın dışında yer alan filmlerin tercih edilmesi bu çalışmanın ortaya çıkmasını sağlayan bir başka soruyla ilgidir. Çalışmanın başında Türk sinemasında ana akım dışında yer alan filmlerin toplumsal cinsiyeti ne derece sorguladığı ilk merak edilen sorulardan biri olmuştur. Bu soruyu yanıtlamak için yazılı kaynaklar taranmış ve birçok film izlenmiştir. Bu çabaların sonucunda, sınırlı sayıda da olsa, toplumsal cinsiyeti sorgulayan filmlere ulaşılmış ve bunların toplumsal cinsiyeti nasıl sorguladıkları ortaya konulmak istenmiştir.

3.2.2. Yöntem

Sharan B. Merriam, gömülü teorinin veri toplama ve veri analizinde tümevarımsal bir yol izleyen nitel bir araştırma türü olduğunu belirtmektedir. Bu araştırma türünde elde bulunan veriden anlam çıkarılmaya çalışılmaktadır. Böyle bir çalışmada, çalışmanın sonucunda ortaya çıkacak olan “örtük teori” incelenen verinin içindedir (2018: 29).

⁵ Türk sinemasında üretilen “bağımsız filmler” ile ilgili tartışmalar için *Türkiye’de Bağımsız Sinema’ya Dair Sorgulamalar: Sahadan Düşünceler* (Özdemir, 2020) isimli çalışmaya bakınız. Çalışmada yer alan Kutluğ Ataman’ın bağımsız sinema kavramı ile ilgili açıklaması bu kavramın Türk sineması bağlamında ne kadar tartışmalı olduğuyla ilgili fikir vermektedir (2020: 97-99).

⁶ Bu noktada Özdemir’in çalışmasında ana akım dışı sinema ile ilgili şu tanımlaması önemlidir: “Ana akım dışı filmler olarak bahsettiğimiz filmler, çağdaş anlatı yapısını kullanan filmlerdir” (2020: 21). Özdemir, bağımsız sinema başlığı altında yer alan filmlerde sadece çağdaş anlatı yapısının kullanılmadığını, klasik anlatı yapısının da kullanılabileceğini belirtmektedir (2020: 21).

⁷ Klasik anlatı sineması bağlamında “klasik Hollywood film yapısı” en öne çıkan örnektir. Klasik Hollywood Sineması belirli formüllere dayanan bir anlatım biçimine sahiptir. Ticari bir sinema olan Hollywood filmlerinde popüler kültüre ait temalar sıkça işlenmektedir (Oluk Ersümer, 2013: 83-84). Bordwell ve Thompson, klasik anlatı filmlerinde bir karakterin arzuları ve karşılaştığı engeller doğrultusunda anlatının sürdüğünü belirtmektedirler. Ayrıca Bordwell ve Thompson’a göre klasik anlatı filmlerinde “her çatışma sonuca bağlanır” (2012: 102-103).

Keith F. Punch, gömülü teori'yi “araştırma stratejisi” ve “veri çözümleme yolu” olarak iki farklı şekilde değerlendirmektedir.⁸ Punch'a göre gömülü teori aslında bir kuram değildir. Punch, gömülü teorinin “bir yöntem”, “bir yaklaşım” ve “bir strateji” olduğunu belirtmektedir. Bu noktada Punch'a göre gömülü teorinin tanımı “verilerden kuram türetme amacı taşıyan bir araştırma stratejisi” olarak açıklanmaktadır (2020: 156). Punch gömülü teorinin özünü şu şekilde açıklamaktadır: “Temellendirilmiş kuramının ana fikri, kuramın verilerden tümevarımsal olarak geliştirileceğidir” (2020: 156).⁹ Bu bağlamda Punch, gömülü teori yaklaşımında amacın kuram doğrulama olmadığını belirtmektedir (2020: 159).

Juliet Corbin'e göre gömülü teori, insanların veya çeşitli insan topluluklarının olayları veya sorunları “nasıl” ve “neden” deneyimlediğini ve bunlara verdiği karşılıkları kuramsal bir çerçeve oluşturarak açıklayan bir araştırma metodolojisidir. Corbin, kuram üretilirken gömülü kavramların belirli bir merkez kategori veya tema etrafında toplandığını belirtmektedir. Corbin, gömülü teoriyi kullanan bir araştırmacının, çalışmasına belirli bir kuram ile başlaması gerekmediğini de eklemektedir. Buna ek olarak araştırmacı, örneğin feminizm gibi, belirli bir bakış açısını benimseyebilmekte ve araştırma sorularına ve analizine bu yaklaşım ile bakabilmektedir (2012: 113).

Corbin, teorinin olduğu gibi verinin kendisinin de bir inşa olduğunu belirtmektedir. Corbin'e göre, gömülü teori bağlamında, veri gerçeğin doğrudan yansıması değildir. Corbin'e göre araştırmacı için önemli olan noktanın insanların dış olayları nasıl tecrübe ettiği ve anlamlandırdığıdır (2012: 113). Corbin, günümüzde gömülü teorinin farklı versiyonlarda kullanılmakta olduğunu ve araştırmacının veya araştırılan alanın ihtiyacına adapte edilebilen bir yöntem olduğunu vurgulamaktadır (2012: 114).

Kathy Charmaz, gömülü teoriyi kullanan bir araştırmacının incelediği verileri nitel kodlama yoluyla “ayrıştırdığını”, “sınıfladığını” ve “sentezlediğini”

⁸ Punch'ın (2020) Türkçe'ye çevrilmiş çalışmasında gömülü teori yerine “temellendirilmiş kuram” terimi kullanılmaktadır. Bu çalışmada gömülü teori terimi kullanılacaktır.

⁹ Punch, gömülü teorinin tümevarımsal bir model olduğunu belirtmektedir. Bununla birlikte tüm dengelinin kullanıldığı durumların olduğunu da eklemektedir (2020: 160).

belirtmektedir (2015: 22). Bir gömülü teori çözümlemesi üç aşamalı bir kodlama sistemi içermektedir. Bu kodlamalar sırasıyla açık kodlama, eksen kodlama ve seçici kodlama olarak adlandırılmaktadır (Punch, 2020: 199). Bu üç kodlamayı içeren gömülü teori deseni “sistematiik desen” olarak adlandırılmaktadır (Çelik & Ekşi, 2018).¹⁰

Gömülü teori çözümlemesinin ilk aşaması açık kodlamadır. W. Laurence Neuman’a göre açık kodlamada yer alacak detaylar “araştırma sorusu”, “verilerin zenginliği” ve “araştırma amaçları” doğrultusunda şekillenmektedir. Dolayısıyla çözümlenmesi planlanan verilerin hepsi kullanılmak zorunda değildir. Böylece sadece araştırmaya hizmet eden veriler göz önüne alınabilmektedir (2020: 813).¹¹

Punch’a göre açık kodlamadaki “temel düşünce, verilerdeki kuramsal olasılıkları ortaya çıkarmaktır” (2020: 199). Punch, açık kodlamada veri parçalarının etiketlendiğini de belirtmektedir (2020: 201). Bu çalışmanın bağlamı göz önüne alındığında açık kodlamada yer alacak veriler, çözümlenecek filmin başkarakterinin toplumsal cinsiyet ile ilgili olan çatışmalarının bir tablo içerisinde deşifre edilmesinden ortaya çıkmaktadır. Buna ek olarak deşifre edilen veriler etiketlenecektir.

Punch, gömülü teori çözümlemesinin ikinci aşaması olan eksen kodlamayı şu şekilde tanımlamaktadır: “Eksen kodlama, verilerin açık kodlanmasından ortaya çıkan ana kategorilerin birbirleri ile bağlantılandırıldığı ikinci aşamaya verilen isimdir” (2020: 203). Neuman, açık kodlamada veriye odaklanıldığını ve kod etiketleri belirlendiğini belirtmektedir. Eksen kodlamada ise belirlenen kod etiketleri ve oluşturulacak temalar arasında bağlantı kurulmaktadır. Neuman, eksen kodlamada verilerden ziyade temalara odaklanıldığını belirtmektedir. Bu aşamada ilk kodlar incelenmekte ve kilit kavramlar belirli bir eksene yerleştirilmektelerdir. Neuman,

¹⁰ Çelik ve Ekşi’nin (2018) aktardığına göre başlıca gömülü teori desenleri şunlardır: Sistematiik desen, gelişen desen (klasik desen) ve yapılandırmacı yaklaşım.

¹¹ Bu noktada bu çalışma için kastedilen şudur: Bitmiş ve gösterime sunulmuş bir filmin bütünü düşünüldüğünde yapılacak olan kodlamaya filmin araştırmaya hizmet eden parçaları dahil olacaktır.

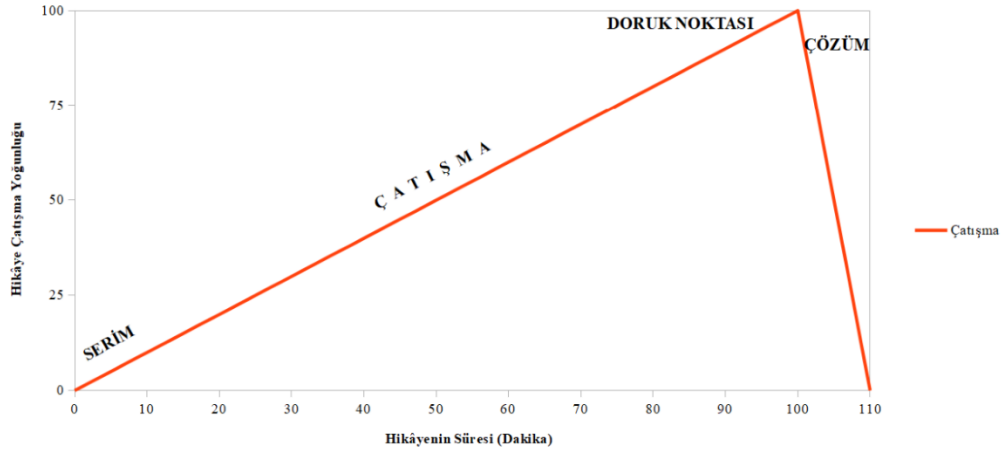
eksen kodlamada yeni soruların ortaya çıkabileceğini veya belirli temalara yoğunlaşılabilceğini belirtmektedir (2020: 815).

Son aşama olan seçici kodlamada ise araştırmacı birincil bir kategori belirleyerek bu kategoriye odaklanmaktadır. Punch, kodlamanın isminin bu yüzden “seçici” olduğunu belirtmektedir. Böylece çözümleme, seçilen kategori bağlamında devam etmektedir (2020: 205). Seçici kodlamada temel kategori ortaya çıkarılmakta ve diğer kategorileri etrafına toplamaktadır (2020: 206).

Bu çalışmada gömülü teori çözümlemesinin sistematik deseni benimsenmiştir. Çalışma grubu olarak seçilen filmler açık kodlama, eksen kodlama ve seçici kodlama aşamaları doğrultusunda çözümleneceklerdir. Bu çalışma bir sinema araştırmasıdır ve gömülü teori yöntemi bu doğrultuda uygulanmıştır.¹²

Gömülü teori çözümlemesine ek olarak açık kodlamada deşifre edilen başkarakter çatışmaları grafiğe aktarılacaktır. Film izleme süreci sonrasında başkarakterin yaşadığı iç ve dış çatışmaların grafiğe çıkarılması için Bruce Block’un *The Visual Story: Creating the Visual Structure of Film, TV, and Digital Media* (2021) kitabında yer alan *Story & Visual Structures* isimli dokuzuncu bölümdeki örneklerden yararlanılmıştır. Örnek olarak yararlanılan grafik aşağıdaki gibidir:

¹² Ulusal Tez Merkezi’nde Radyo, Televizyon ve Sinema alanına ait belirli sayıda yüksek lisans veya doktora tezinde (Karahan, 2019; Seçmen, 2020; Tümer, 2020; Çalışkan, 2021; Temel, 2021) gömülü teori yöntemi kullanılmıştır. Bu tezler incelendiğinde gömülü teori yönteminin her çalışmada aynı yol izlenerek uygulanmadığı görülmektedir. Bu çalışmanın, gömülü teori yöntemi doğrultusunda izlediği yola en yakın çalışma Karahan’ın (2019) çalışmasıdır. Karahan’ın yüksek lisans tezi, bu çalışma için bir örnek olarak görülmüştür. Bununla birlikte bu çalışmada açık kodlama kısmı farklı bir şekilde uygulanmıştır. Bu çalışmada açık kodlama aşaması, incelenen filmdeki başkarakterin çatışmaları odak noktasına alınarak ve Block’un (2021) örneğini verdiği hikâye yapısı grafiğiyle uyumlu bir şekilde uygulanmıştır. Buna ek olarak bu çalışmada açık kodlamada deşifre edilen sahne veya sekanslar belirli kavramlar aracılığıyla etiketlenmiştir. Bu açıdan bu çalışmada Tümer’in (2020) çalışmasındaki açık kodlama tablosundan örnek olarak faydalanılmıştır. Aynı şekilde Tümer’in çalışmasındaki eksen kodlama kısmı da bu çalışma için bir örnek oluşturmaktadır. Bu çalışmada da eksen kodlama, temaların kategoriler hâlinde sunulması şeklinde uygulanmıştır. Seçici kodlama aşamasında ise Karahan’ın çalışmasından bir örnek olarak faydalanılmıştır.



Grafik 3.1 : Hikâye Yapısı Grafiği (Block, 2021: 250).¹³

Bu bölümde çözümlenecek olan filmlerin Block'un örneğini verdiği grafikteki gibi belirli bir formül doğrultusunda artan bir çatışma yoğunluğuna sahip olması beklenmemektedir. Bu çalışma için önemli olan incelenen filmlerdeki başkarakterlerin yaşadığı çatışmaları ve bu çatışmaların yoğunluğunu ortaya koymaktır.¹⁴ Bu noktada Block'un hikâye yapısı grafiği çözümlenecek filmlerdeki başkarakterin çatışmalarının sayısal bir şekilde ortaya konulması için bir araç olacaktır.¹⁵

3.2.3. Çalışma Grubu Oluşturma Süreci

Çalışma grubu oluşturma sürecinde iki temel yol takip edilmiştir. İlk olarak Türk sineması ile ilgili temel yazılı kaynaklar ve Türk sinemasındaki kurmaca filmleri toplumsal cinsiyet bağlamında inceleyen yazılı kaynaklar aracılığıyla bir literatür taraması yapılmıştır. İkinci olarak ise yapılan okumalar ile eş zamanlı olarak toplumsal

¹³ Grafikte yer alan yazılar bu çalışma için Türkçe'ye çevrilmiştir. Grafik bu çalışma için yeniden oluşturulmuştur.

¹⁴ Block, *North By Northwest* (1959, Alfred Hitchcock) filmini başkarakterin çatışmaları doğrultusunda sekans listesinde incelemiş ve grafiklemiştir (2021: 254-256). Bu çalışmada bu örnekten yararlanılmıştır.

¹⁵ Block, başkarakterin çatışmalarına verilen yoğunlukların bir yorum olduğunu belirtmektedir. Bu yorum, hikâyeye ve sinemacıya göre değişiklik gösterebilmektedir (2021: 255). Block, hikâye yapısı grafiğini sinemacılara yol göstermesi amacıyla hazırlamıştır. Bununla birlikte bu çalışmada araştırmayı yapan kişi bu grafiği kullanacaktır. Dolayısıyla bu çalışma bağlamında “çatışma yoğunluğu hikâyeye ve araştırmacıya göre değişiklik gösterebilmektedir” demek daha doğru olacaktır.

cinsiyetle ilgili meseleleri içeren veya içirme olasılığı olan belirli uzun metrajlı kurmaca Türk filmleri izlenmiştir. Bu doğrultuda seçilecek filmler iki aşamalı bir sorgulamadan geçmektedir. İlk aşamada şu sorular sorulmaktadır:

1. Filmin yapım yılı 1990 sonrası mıdır?
2. Filmin yönetmeni ilk uzun metrajlı kurmaca filmini 1990 yılı veya sonrasında mı çekmiştir?
3. Film, yapım pratiği bağlamında ana akım sinemanın dışında yer almakta mıdır?

Yukarıdaki sorulara “evet” yanıtının verilebileceği filmler için ikinci aşamada şu sorular sorulmuştur:

1. Başkarakterin anlatı boyunca yaşadığı iç ve dış çatışmaların çoğunluğu toplumsal cinsiyet ile ilgili midir?
2. Başkarakter toplumsal cinsiyet ile ilgili normlara karşı duruş sergilemekte midir?
3. Başkarakter toplumsal cinsiyet ile ilgili karşılaştığı engeller ile mücadele etmekte midir?
4. Filmin bütününe bakıldığında toplumsal cinsiyet kavramı sorgulanmakta mıdır?

Bu doğrultuda seyredilen Türk filmlerinde başkarakterin film boyunca yaşadığı çatışmalar izlenmiş ve not alınmıştır. Yukarıdaki sorulara “evet” şeklinde yanıt verebilecek filmler incelenmek üzere “çalışma grubu”¹⁶ olarak seçilmiştir. Çalışma grubu olarak seçilen filmler incelendikten sonra ise şu soruların yanıtları aranacaktır:

¹⁶ Niyazi Karasar, seçilen grubun çalışma evrenini yeterince temsil ettiğinden emin olunamıyorsa “örneklem” yerine “çalışma grubu” ifadesinin kullanılmasını önermektedir (2020: 149). Bu çalışmanın ikinci bölümünde yapılan literatür taraması sonucunda Türk sinemasında ana akım dışı filmlerin çok azının bu alt bölümde sorulan ikinci aşamadaki sorulara cevap verebildiği görülmüştür. Bu nedenle bu çalışma için seçilen filmler için Karasar’ın “belli bir evrenden, belli büyüklükte ve yansızlık (random) kuralına göre seçilmiş ve seçildiği evreni temsil yeterliği kabul edilen küçük küme” şeklinde tanımladığı “örneklem” ifadesi kullanılmamıştır (2020: 148).

Tablo 3.1. Çalışmanın Değişkenleri ve Soruları¹⁷

Başkarakter	Sorular
...	1. Başkarakterin genel özellikleri nelerdir?
...	2. Başkarakterin anlatı boyunca toplumsal cinsiyet ile ilgili yaşadığı iç ve dış çatışmalar filmin bütününe ne şekilde ve yoğunlukta dağılmıştır?
...	3. Başkarakter toplumsal cinsiyet ile ilgili engellerle nasıl mücadele etmektedir?
...	4. Filmin bütününe bakıldığında toplumsal cinsiyet kavramı nasıl sorgulanmaktadır?

3.3. Bulgular

Bu bölümde *Lola + Bilidikid* (1999, Kutluğ Ataman), *Gözetleme Kulesi* (2012, Pelin Esmer), *Sibel* (2018, Çağla Zencirci, Guillaume Giovanetti) ve *Bilmemek* (2019, Leyla Yılmaz) filmleri gömülü teori yönteminin sistematik deseni çerçevesinde çözümlenmiştir. Buna ek olarak adı geçen filmlerdeki başkarakterlerin çatışmalarının yer aldığı grafiklerinden faydalanılacaktır.

3.3.1. *Lola + Bilidikid* (1999, Kutluğ Ataman)

Lola + Bilidikid filmi çalışmanın yöntemi doğrultusunda açık kodlama, eksen kodlama ve seçici kodlama aşamaları takip edilerek çözümlenmiştir. Başkarakterin çatışma grafiği açık kodlamanın yapıldığı alt bölümde yer almaktadır.

3.3.1.1. Açık Kodlama

Tablo 3.2. *Lola + Bilidikid* Filminin Açık Kodlaması¹⁸

Açık Kodlama	Deşifre edilmiş Sekans Listesi ¹⁹
--------------	--

¹⁷ Onur Karahan'ın *Şiddet ve Postmodernizm Bağlamında Martin Scorsese Sineması* isimli yüksek lisans tezinde oluşturduğu tablo (2019: 108) bir örnek olarak yardımcı olmuştur.

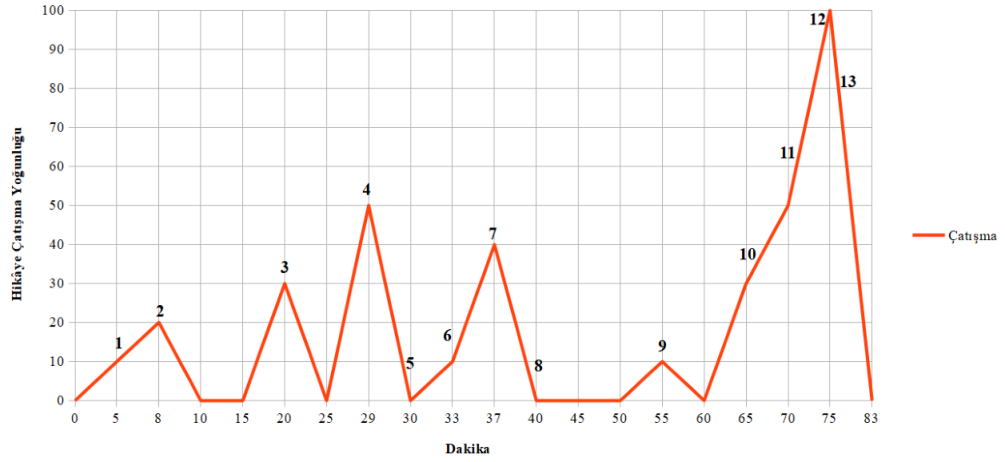
¹⁸ Tablodaki “Açık kodlama” ve “Deşifre Edilmiş Sekans Listesi” başlıkları konulurken Çelik ve Ekşi'nin örneği yardımcı olmuştur. (2018: 65).

¹⁹ Bu tabloda fiiller kullanılırken olayları daha akıcı ve doğru anlatabilmek amacıyla çoğunlukla, senaryo metinlerinde de kullanılan, geniş zaman yapısı tercih edilmiştir. Buna ek olarak “-makta, -mekte” ekleriyle kurulan şimdiki zaman da kullanılmıştır.

Arayış Şiddetli etki Ürkme Fırsat Tereddüt ve kaçış	1. (Serim/Çatışma) Murat, gece vakti Berlin'de bir parkta yürümektedir. Ağaçların ve çalılıkların sık olduğu bir yere doğru ilerler. Oldukça karanlık bir noktada iki genç erkek öpüşmektedirler. Bu sırada şimşek çakar ve öpüşen gençlerin yüzleri aydınlanır. Murat şimşegin de etkisiyle ürker ve geriye doğru adım atarak sendeler. Ancak Murat düşmeden başka bir erkek onu sırtından yakalar ve Murat'ın düşmesini engeller. Murat ve genç erkek yüz yüze gelirler. Birbirlerine bakmaktadırlar. Adam, elini Murat'ın yüzüne götürür ve Murat'ın yanağını parmaklarıyla okşar. Adam, Murat'ı öpmek için ona doğru yaklaşır. Murat hızla oradan uzaklaşır.
Sorgu Yalan Sorgu Heteroseksüel ve sert erkek rolü dayatması Heteroseksüellik sorgusu	2. (Çatışma) Murat sokakta tek başına yürümektedir. Murat'ın erkek kardeşi (Osman) taksisiyle Murat'ın yanında durur. Murat'a nereye gittiğini sorar. Murat, kütüphaneden döndüğünü belirtir. Murat, Osman'ın taksisine biner. Osman, yol boyunca Murat'a ne yaptığına dair sorular sorar. Murat bu sorulardan memnun değildir. Osman, Murat cevap vermeyince onun kolunu sıkarak. Murat "ouch!" şeklinde tepki verince Osman onu bu tepkiden dolayı azarlar. Osman, "küçük kardeşimin erkek olma zamanı geldi." diyerek Murat'ı striptiz izlemeye götürmek ister. Murat bu teklifle ilgilenmeyince Osman sinirlenir. Osman, Murat'ın bir kadın ile cinsel birliktelik yaşayıp yaşamadığını öğrenmeye çalışır. Murat yine ilgisiz davranınca Osman "yarın saçlarını kestir!" diye bağırır. Murat kaşlarını çatıp arabanın camından dışarı bakar.
Annenin yaptığı işe ilgi Heteroseksüel olmayandan "korunma" "Heteroseksüel erkekliği" tehdit edenin kovulması	3. (Çatışma) Murat, Osman ve anneleri evlerindedir. Osman koltukta uzanmış televizyon izlemektedir. Murat dizlerinin üzerine çökmüş, annesi kumaş keserken onu izlemektedir. Bu sırada kapı çalar ve Murat kapıyı açar. Kapıdaki kişi Murat'ın diğer kardeşi Lola'dır. Lola, Osman'ı çağırır. Osman, Lola'yı görür görmez Murat'ı itekler ve evdeki bir odaya kilitler. Murat ne olduğunu anlamaz. Odadan çıkmaya çalışır. Osman, Lola'nın Murat ile tanışmasına izin vermez ve Lola'yı kovar.
İlk adım Eş cinsel ilişki Baskın	4. (Çatışma) Murat, okul gezisi kapsamında sınıf arkadaşlarıyla birlikte bir futbol stadına gider. Murat, stadın tuvaletinde bir erkek öğrenciyle (Walter) yaklaşır. Murat ilk başta kararsız gözükse de ilk adımı atar ve Walter'ı kapılı tuvalete davet eder. Murat ve Walter kapıyı kapatıp öpüşürler. Sonrasında Murat ile Walter oral seks yapmaya başlarlar. Bu sırada Walter'ın diğer iki arkadaşı (Rudy ve Hendryk) tuvaletin kapısını bir anda açarlar ve Murat itilerek yere düşürülür. Rudy, Murat'a "ibne domuz" diyerek hareket eder. Walter ise Murat'ın üzerine idrarını yapar. Üç öğrenci Murat'ı ırkçı

Sözlü ve fiziksel aşağılama	ve homofobik hakaretler ile aşağılamaya devam ederek tuvaleti terk ederler. Murat hâlâ yerdedir. Toparlanmaya çalışır.
Aileden kovulan diğer kardeşten çağrı	5. (Serim) Murat, evinin bulunduğu apartmandadır. Posta kutusunda Lola'nın ona gönderdiği mektubu bulur. Mektuptaki kâğıtta Lola'nın gösterisinin afişi vardır. Afişin üzerinde “Murat lütfen gel. Sevgili erkek kardeşin” yazmaktadır.
Cevap arama Özlem “Erkekliği” tehdit edenin kovulması Kaybedilen “erkeğin” yerine yeni bir “erkek” Ataerkilliğin devamlılığı için öğüt	6. (Çatışma) Annesi bir yandan Murat'ı leğende yıkarken bir yandan da Murat'a saldıranlara “Allah onların tohumlarını kurutsun inşallah!” şeklinde beddualar etmektedir. Murat ise yorgun bir şekilde leğendeki taburede oturmaktadır. Murat annesine “öbür abim neden gitti?” diye sorar. Anne bu soruyu beklemiyormuş gibi gözükmektedir ve hemen cevap vermez. Murat leğenden kalkıp bir odaya gider. Odadan, içinde kırmızı bir peruk olan bir kutu getirir. Peruğu annesine uzatır. Annesi peruğu alıp yavaşça okşar. Murat “neden onun hakkında konuşurken herkes beni görünce susuyor” diye sorar. Annesi Murat'a Lola'nın evden kovulduğu günü anlatır. Lola, kırmızı peruğu başına takarak ailesinin karşısına çıkmış ve babası ile erkek kardeşi tarafından evden atılmıştır. Anne, Murat'ın babasının “bir oğlunu yitirdiğini” düşündüğü için onu dünyaya getirdiklerini açıklar. Anne, Osman'ın “ailenin reisi” olduğunu ve onun sözünden çıkılmaması gerektiğini öğütler.
Heteronormatif baskı Heteroseksüel ilişkinin reddi	7. (Çatışma) Osman, Murat'ı kadın bir seks işçisi ile beraber olmaya zorlar. Murat, kadına karşı ilgisizdir. Osman, Murat'ı “bir kadın ile birlikte olup erkek olmadan” bırakmayacağını söyler. Murat bu durumdan sıkılır. Osman, kadın bir seks işçisi ile pazarlık yapar ve Murat'ı zorla kadının yanına götürür. Ancak Murat, Osman'ın elinden kurtulur ve kaçır.
Tanışma	8. (Serim) Murat, Lola'nın dans gösterisini izlemeye gider. Murat, Lola'yı izlerken gülümser. Murat mutlu gözükmektedir. Gösteri sonrasında Lola ile Murat konuşurlar. Murat, kırmızı peruğu Lola'ya verir. Murat ile Lola tekrar görüşmek üzere plan yaparlar ve mutlu bir şekilde ayrılırlar.
Para karşılığı cinsel ilişki	9. (Serim/Çatışma) Murat, Lola'yı buluşmayı planladıkları yerde beklemektedir. Bu sırada Murat, Bilidikid (Bili) ile tanışır. Murat, Bili'ye evden kaçtığını söyler. Bili, Murat'ı yönlendirir ve Murat umumi tuvalette para karşılığında tanımadığı bir adamın onunla oral seks yapmasına izin verir. Bili paranın yarısını alır. Ancak Murat'ın Lola'nın kardeşi olduğunu öğrendiğinde parayı ona geri verir ve Lola'ya bu durumdan bahsetmemesini ister. Bili, Murat'a tavsiyeler verir. Eğer eş cinsel olup olmadığını soran olursa her zaman inkâr etmesi

Eş cinselliğin inkârı Heteronormatif kalıpların eş cinselliğe uyarlanmış hâli Lola'yı tekrar aramak	gerektiğini belirtir. Bili “ibnelerin hayatı hayat değildir” diye ekler. Bili konuşmaya devam eder: “Bir yıla kalmaz kız bulursun. Kızını vermediğin sürece her şey normal sayılır. Verdin mi yoksa? Bunu düşünme bile. Erkek erkektir. Delik de delik. Nereye sokarsan sok ama kestaneyi çizdirme tamam mı?”. Murat sessizce Bili'yi dinlemektedir. Konuşma bittiğinde Lola'nın nerede olduğunu sorar ancak Bili bunu bilmiyordur.
Lola'ya özlem İntikam İntikam istememe	10. (Çatışma) Murat ve Bili aynı yatakta yatmaktadırlar. İkisi de Lola'nın öldüğünü bilmektedir. Bili, Lola'nın kırmızı peruğunu Murat'ın başına geçirir. Murat “polise gitmeliyiz” der. Bili ise “bu polisin işi değil. Bu bizim savaşımız. Sizin ve benim. Biz hesap soracağız” diye karşılık verir. Murat “ben yapamayacağım” der ve gözleri yaşarır.
Gerçek Duygusal acı	11. (Çatışma) Lola'nın yakın arkadaşları Murat'a Osman ve Lola arasında yaşananları anlatırlar. Murat, Lola'nın Osman tarafından tecavüze uğradığını öğrenir. Murat bu durumu öğrenince ağlayarak ve bağırarak tepki verir.
Rastgele intikam İkilem Hadım etme İntikamın önlenmeye çalışılması Eril şiddetin sonu Gerçek	12. (Doruk Noktası) Murat, Lola'nın peruğunu ve kıyafetlerini giymiştir. Murat ve Bili ıssız ve fabrikaların olduğu bir yere giderler. Rudy, Walter ve Hendryk de oradadır. Murat ve Bili, Lola'nın ölümünden onların sorumlu olabileceğini düşünürler ve intikam almak isterler. Beş kişinin arasında kaçma kovalamaca başlar. Rudy elindeki bıçakla Murat'ın peşine düşer. Rudy, Murat'ı yakalamaya çalışırken fabrikadaki bir deliğe sıkışır. Bili, bu durumdan faydalanarak Rudy'nin pantolonunu indirir. Rudy, Murat'tan yardım ister. Murat ikilemde kalır. Murat, Rudy'ye yardım etmek üzereyken Bili, Rudy'nin bacak arasına bıçakla zarar verir. Bu sırada Walter da Murat'ın yanına gelir ve Rudy'ye yardım etmeye çalışırlar. Bu sefer Bili, Walter'ın peşine düşer. Ancak Murat, Bili'yi engellemeye çalışır. Hendryk elindeki silah ile Bili'ye ateş açar. Bili, Hendryk'in peşine düşer. Murat Walter'ı güvenli bir yere götürür. Bili ise Hendryk tarafından vurulur. Sonrasında binadan aşağı düşer. Murat ve Walter yere çömelmişlerdir. Walter ağlamaktadır. Murat, Walter'dan Lola'yı onların öldürmediğini öğrenir.
Yüzleşme Eş cinselliğin reddinin açığa çıkması Heteronormatifliği terk ediş	13. (Çözüm) Murat evine gider. Murat ile Osman tartışırlar. Murat, Osman'a şu şekilde bağırır: “Onu evden kovdun. O eş cinsel olduğu için değil asıl sen ibne olduğun için”. Osman, Lola'yı kendisinin öldürdüğünü annesine söylememesini ister. Ancak anne konuşmaları duymuştur. Anne, Osman'a tokat atar ve evi terk edip sokağa çıkar. Murat annesinin peşinden gider. Murat ve annesi evden uzaklaşırlar.



Grafik 3.2 : Murat'ın Çatışma Grafiği

3.3.1.2 Eksen Kodlama²⁰

Tema 1: Cinsel Yönelim

- Arayış
- Tereddüt

Tema 2: Heteronormativite

- Kalıplar
- Dayatma
- Baskı
- Dışlama

Tema 3: Heteronormativiteyi Uyarılama

- Eş cinselliğin reddi
- Kalıplar

Tema 4: Eril Şiddet

- Sözlü şiddet

²⁰ Eksen kodlama altındaki kategoriler ve alt kategoriler oluştururken, biçim açısından, Çelik ve Ekşi'nin örneği yardımcı olmuştur. (2018: 73-76).

- Fiziksel şiddet
- Ceza

Tema 5: Heteronormativiteyi Sorgulamak

- Yüzleşme
- Kişinin kendisi olmakta direnmesi

3.3.1.3 Seçici Kodlama

Film, Murat'ın karanlık ve gözlerden uzak bir mekânda dolaşmasıyla başlamaktadır. Murat gideceği noktayı biliyor gibidir ve vardığı nokta ağaçların ve çalılıkların arasında gizlidir. Bununla birlikte Murat sahne boyunca tedirgin ve bir şeyler arıyor gibi gözükmektedir. Murat, filmdeki ilk iç çatışmasını öpüşen iki genç erkeği gördükten sonra yaşamıştır. Murat bu sahnede genç bir erkek ile yüz yüze gelmiş ve onunla öpüşmek ile öpüşmemek arasında ikilemde kalmıştır.²¹ Bu iç çatışma aynı zamanda bir eylem ikilemini içermektedir. Ancak Murat tercihini öpüşmemekten yana kullanmış ve bulunduğu yeri terk etmiştir.

Murat'ın cinsel yönelimine dair bir deneyim yaşama arayışında olduğu görünmektedir. Murat ilk sahnelerde çekingen görünmekle birlikte film boyunca arzularının peşinden gitmektedir. Filmdeki bazı eş cinsel karakterler ise Murat gibi değildir. Örneğin Walter cinsel arzularını bastırıp ırkçı ve homofobik bir gruba dahil olma çabası içine girmiştir. Film boyunca Murat ve Lola cinsel yönelimleri ve toplumsal cinsiyet kimlikleri nedeniyle hem yakınlarından hem de Walter'ın arkadaş grubundan baskı ve şiddet göreceklidir.

Osman ve Bili ise kararsızlıktan çok bir ret içindelerdir. Bili (ve benzer şekilde İskender) kendisine sert erkek imajı çizmektedir. Bili toplumsal cinsiyet kimliği açısından ise kendisini “erkek”; sevgili olduğu kişiyi de “kız” olarak görmektedir. Bili, eş cinselliğini reddedip heteronormatif kategorileri, tamamen aynı olmasa bile, yeniden üretmektedir. Osman'ın arzularını bastırması ise Bili'den daha sert ve

²¹ Walter da benzer bir ikilemi Murat ile öpüştüğü sahnede yaşayacaktır.

şiddetlidir. Osman, Lola'ya tecavüz etmiş ve bu olayı ailesinden gizlemeye çalışmıştır. Ancak bu bilginin dışında Osman'ın erkeklere ilgi duyduğuna ilişkin bir ima filmde yer almamaktadır. Osman film boyunca oldukça katı bir heteronormatif tutum sergilemiş ve Murat'a da heteronormatif rolleri ve inançları dayatmıştır. Osman'ın baskıları Murat'ın dış çatışmalarının önemli bir kısmını oluşturmaktadır.

Filmde karakterlerin kişilikleri ve eş cinsellik ile heteronormativiteye karşı olan bakış açıları daha ortaya çıktıkları ilk sahnede tanıtılmıştır. Murat ve Lola ne istediklerini biliyor olarak gözükmektedirler. Bili ve Walter ise bir inkâr içindelerdir. Osman ise çok daha sert ve yıkıcı davranışlar sergilemektedir.



Görsel 3.1 : Murat'ın Lola'yla tanışması Osman'ın müdahalesiyle kesintiye uğramıştır.

Öyle ki filmin ilk kırk dakikası içindeki Murat ve Osman'ın yer aldığı sahnelere bakıldığında iki karakter arasında benzer çatışmalar yaşanmıştır. Osman'a göre Murat'ın dış görünüşü, davranışları ve cinsel hayatı “erkek gibi” değildir. Osman, Murat'ın “erkek olması” gerektiğini düşünmektedir. Osman'ın asıl kaygısı ise Murat'ı “eş cinsellikten uzak tutmak” gibidir. Bu durum Murat ve Lola'nın ilk karşılaştıkları sahnede açık bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Bununla birlikte Murat, Osman'ın neden olduğu dış çatışmalara her zaman karşı durmuştur. En sonunda ise

Murat, Osman aracılığıyla maruz kaldığı heteronormatif yaşam baskısından dolayı evini terk etmiştir.

Murat, eksen kodlamada belirtilen ilk temadaki arayış ve tereddütten sonra heteronormativitenin kalıp, dayatma ve baskılarından kaçarak dışlanmış olanın (Lola) yanına gitmeye çalışmıştır. Bir dışlanmış olarak Lola, kendisine yeni bir aile kurmuştur. Ancak Lola bu yeni ailede Bili'nin dayatmalarından muzdariptir. Bili'nin dayatmaları heteronormativitenin yeniden uyarlanmış hâli olarak tanımlanabilmektedir. Bili, Lola'nın ameliyat olarak cinsiyet değiştirmesini ve “kadına ait” toplumsal cinsiyet rollerini benimsemesini istemektedir.²² Lola ise bunu istememektedir. Lola, Bili ile bu yüzden yaşadığı bir başka tartışma sonrasında Osman tarafından öldürülecektir. Murat tüm bu olaylardan etkilenmekte ve iç çatışmaları yoğunlaşmaktadır.

Film ilerledikçe Bili, Osman ve üçlü arkadaş grubunun (Rudy, Hendryk ve Walter) saçtığı eril şiddet artmakta ve ölümlere sebep olmaktadır. Murat tüm bu olanlar arasında duygusal ve fiziksel olarak zarar görmektedir. Dolayısıyla Murat'ın iç ve dış çatışmalarındaki yoğunlaşma artan şiddetle birlikte yükselecektir.

Filmdeki çatışmaların çözüme ulaşması ise eril şiddetin Bili, Rudy ve Hendryk'in eylemleri aracılığıyla en yüksek noktaya gelmesinden sonra yaşanacaktır. Murat, bu noktada eril şiddete karşı durmaktadır. Hem şiddet uygulayan Rudy'ye zor durumda kaldığında yardım etmeye çalışmış hem de Walter'ı Bili'den kurtarmak için çabalamıştır. Şiddet uygulayan Bili, Rudy ve Hendryk birbirlerini ağır bir şekilde yaralamış veya öldürmüşlerdir.

Connell'a göre “şiddet bir tahakküm sisteminin parçası olduğu kadar o sistemin kusurluluğunun da bir ölçüsüdür. Nitekim her yönüyle meşru bir hiyerarşinin tehdide başvurma ihtiyacı daha az olacaktır” (2019: 161). Film boyunca

²² Kılıçbay, Bili karakteri ile ilgili şu değerlendirmeyi yapmıştır: “Erkek olan Bili, diğer erkek Lola'yı bir kadın olarak arzulamak ve bir kadın tarafından arzulamak istemektedir” (2011: 72). Dolayısıyla Kılıçbay'ın da belirttiği gibi Bili'nin “erkekliğini koruyabilmesi” için Lola'nın hadım edilmesi gerekmektedir (2011: 72).

heteronormatif düzeni devam ettiren, yeniden üreten veya karşısına alan çoğu karakter bir şekilde bu düzenden zarar görmüştür.²³



Görsel 3.2 : Murat ve Walter, eril şiddet karşısında dar bir alanda saklanmaktadırlar.

Murat'ın filmdeki ilk sahnesi onu bir arayış içinde göstermektedir. Bu arayış toplumsal cinsiyetin ve heteronormativitenin dışında olanlara yöneliktir. Murat filmin sonuna kadar cinsel yönelimi veya toplumsal cinsiyete uymayan davranışları nedeniyle çeşitli iç ve dış çatışmalar ile karşı karşıya kalmıştır.²⁴

Murat, filmin sonunda Osman ile karşı karşıya gelmiştir. Murat, Osman ile yüzleşmiş ve heteronormativiteyi terk etmiştir. Dolayısıyla Murat, kendisi olmakta direnmiş ve toplumsal cinsiyet başlığı altındaki kategorilere karşı bir duruş sergilemiştir. Filmin sonunda toplumsal cinsiyet düzenini devam ettiren ve baskı uygulayan karakterlerden olan Bili, Rudy ve Hendryk ağır yaralanmışlar veya

²³ Burada kastedilen karakterler Murat, Lola, Bili, Osman, Walter, Rudy, Hendryk ve Murat ile Osman'ın annesidir.

²⁴ Murat'ın iç çatışmaları arasında eş cinsel olmak ile ilgili bir çatışma bulunmamaktadır. Bu açıdan Murat kendi cinsel yönelimiyle uyumlu ve bu yüzden acı çekmeyen bir karakterdir.

ölmüşlerdir.²⁵ Osman ise annesi ve kardeşi tarafından terk edilmiştir. Murat'ın toplumsal cinsiyet normları ile mücadelesi kendi ailesinde bir değişim yaratmıştır.

3.3.2. Gözetleme Kulesi (2012, Pelin Esmer)

Gözetleme Kulesi filmi çalışmanın yöntemi doğrultusunda açık kodlama, eksen kodlama ve seçici kodlama aşamaları takip edilerek çözümlenmiştir. Başkarakterin çatışma grafiği açık kodlamanın yapıldığı alt bölümde yer almaktadır.

3.3.2.1. Açık Kodlama

Tablo 3.3. *Gözetleme Kulesi* Filminin Açık Kodlaması

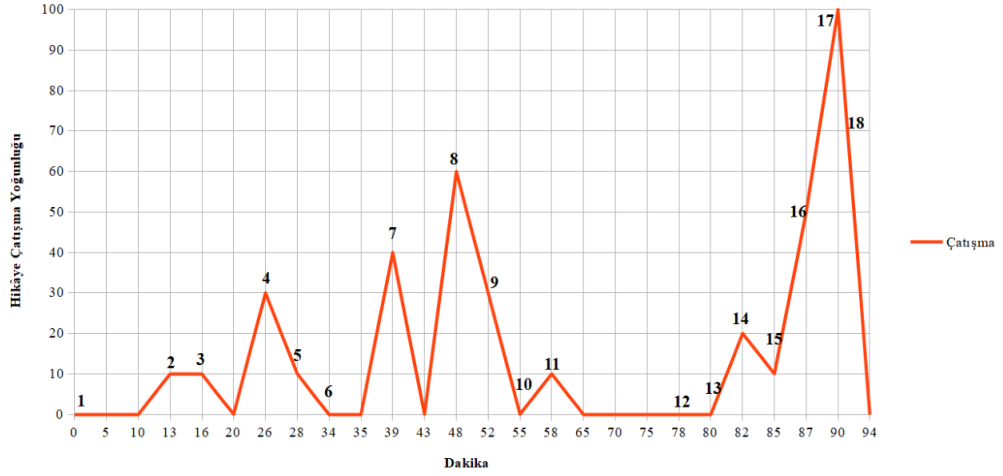
Açık Kodlama	Deşifre edilmiş Sekans Listesi
Dar alan	1. (Serim) Bir edebiyat bölümü öğrencisi olan Seher otobüste hosteslik yapmaktadır.
Karaktere ait olmayan kısıtlı alan Kadına ait eşya Mahremiyetin olmaması Kadına ait eşyanın gizlenmesi Gizlilik	2. (Çatışma) Seher, otogar bulunan ve depo gibi kullanılan iki katlı küçük bir binanın üst katında kalmaktadır. Yaşam alanı kısıtlıdır. Seher'in iç çamaşırlarını yıkayabileceği alan herkesin kullanabildiği bir lavabodur. Buna ek olarak lavabonun dışarıda yer alması Seher'i rahatsız ve tedirgin bir ruh hâline sokar. Öyle ki Seher'in lavaboda iç çamaşırlarını yıkayacağı anda otobüs şoförünün yakın bir noktada sigara içip ara sıra Seher'e bakması onu rahatsız edecektir. Seher iç çamaşırlarını şoför gittikten sonra ve kimsenin ona bakmadığından emin olduktan sonra yıkar.
Aile ile sorunlu iletişim	3. (Çatışma) Seher, ailesine hostes olarak çalıştığını ve otogarda kaldığını tedirgin bir yüz ifadesiyle telefonda açıklar.
Hamileliğin etkisinin bastırılmaya çalışılması	4. (Çatışma) Seher hostes olarak otobüs yolculuğundadır. Midesi bulanır. Kusmamak için kendisini üç-dört kez tutar. Şoför, Seher kötü olunca otobüsü durdurur. Seher otobüsten inip kusar.
Hamilelik engeli Namusu gözetmek	5. (Çatışma) Seher otobüs seferine çıkmak istememektedir. Dolayısıyla patronundan otogarda çalışmak için izin ister. Patron bu isteğe sinirlenir. Patron, dayısının hatırı için Seher'i çalıştırdığını belirtir. Seher, patronun sert tavrı karşısında tartışmaya girmez ve odasına çıkar. Patron, şoförü Seher'e sarkıntılık yapmaması konusunda uyarır. Patron, Seher'in emanet olduğunu söyler. Şoför ise Seher'in ailesinin olup olmadığını sorar. Şoför "İyi

²⁵ Bununla birlikte toplumsal cinsiyet rollerine ve heteronormativiteye karşı duran Lola da öldürülmüştür.

Toplumsal cinsiyet söylemi	bırakmışlar. Bayan için zor bir iş çünkü" der. Seher konuşmaları duymaktadır.
Hamileliğin saklanması	6. (Serim) Seher hamiledir ancak bunu çevresindekilerden gizlemektedir. Patron, Seher'e dayısıyla konuştuğunu ve dayısının selam söylediğini laf arasında söyler. Seher'in yüzünde hafif tedirgin bir ifade belirir. Patron, "annenler sana ulaşamıyormuş" deyince Seher lafı geçirir.
Tedirginlik	
Namus	7. (Çatışma) Seher ailesinin yanına gider. Annesi ve babası Seher'in otogarda çalışmasını istemiyordur. Seher annesine üç kız arkadaşının ev tuttuğunu ve oraya taşınmak istediğini söyler. Seher ailesinden maddi destek ister. Ancak annesi, Seher'in zaten dayısının yanında kalabileceğini dolayısıyla "kimin girip çıktığının belli olmadığı" kız öğrencilerin yaşadığı bir eve geçemeyeceğini belirtir. Seher dayısının evini terk etmiştir çünkü dayısı tarafından tecavüze uğramıştır. Annesi, Seherin tecavüze uğrayıp hamile kaldığını öğrendiğinde ağlamaya başlar. Bu sırada Seher'in babası eve gelir. Anne gerçeği babaya açıklamaz ve olayın üstünü kapatmaya çalışır. Anne, babaya Seher'in kız arkadaşlarıyla kiraya çıkacağını ve ailenin ona maddi açıdan destek olup olamayacağını sorar. Baba hem parasının olmadığını hem de "eve giren çıkanın belli olmayacağı" için böyle bir şeye onay veremeyeceğini belirtir. Anne daha fazla üstelemez. Anne, Seher'in dayısında kalmak istemediğini babaya söyler. Baba bu durumun nedenini sorunca Anne "anlaşamıyorlarmış" diye cevap verir. Seher annesiyle babasının konuşmalarını yan odadan dinlemektedir. Annesinin cevabını duyunca evi terk eder. Anne, babaya gerçeği söylemez.
Tecavüz	
Örtbas	
Namus	
Örtbas	
Aileyi terk etmek	
Doğum	8. (Çatışma) Seher'in doğum yapması gerekmektedir. Seher doğuma karşı koymaya çalışıyor gibidir. Ancak doğum gerçekleşir. Seher bebekle birlikte otogarda kaldığı odadan uzaklaşır. Seher, bebekle birlikte arı kovanlarının bulunduğu bir bölgeye gider. Çevresine bakınır. Kısa bir süre bekledikten sonra tekrar harekete geçer. Bebeği bir çeşmenin yanına bırakır. Nihat, Seher'i görür.
Doğuma karşı koymaya çalışmak	
Anneliğin reddi	
Kaçış	9. (Çatışma) Seher otobüse binmiştir. Mola yeri haricinde inmek ister. Muavin böyle bir şeyi yapamayacaklarını söyler. Nihat arka koltukta oturmaktadır. O da aynı yerde ineceğini söyler ve muavini ikna eder. Seher ile Nihat otobüsten iner. Seher'in kanaması vardır. Nihat, Seher'e yardım etmek ister. Seher ise yardım istememektedir. Ancak Seher yorgun düşer. Seher ile Nihat birlikte kuleye çıkarlar.
Kaçışın engellemesi	
Doğumun etkileri	10. (Serim) Seher kulededir. Bacaklarının arasındaki kanı temizler. Memesinden süt akar.
Anneliğe zorlanmak	11. (Çatışma) Nihat, bebeği bulup kuleye getirir. Seher'den bebeği emzirmesini ister. Seher bu durumdan memnun

	değildir. Bebeğin yüzüne bakmakta zorlanır. Yine de bebeği emzirir.
Annelik sorumluluğunun hatırlatılması	12. (Serim) Seher kulenin yakınında tek başına oturmuş çevresini izlemektedir. Nihat, bebeği Seher'in kucağına bırakıp bebeğin aç olduğunu belirtir. Seher, Nihat gittikten sonra bebeğe belli belirsiz bir tebessüm ile bakar. Bebeğin yüzünü koklar ve kendisine yakınlaştıran bebeğe sarılır.
Yapılmayan anneliğe tepki	13. (Serim) Seher ve bebek yan yana uyumaktadırlar. Nihat, bebeği Seher'in yanından alıp kulenin dışına yaptığı beşiğe yerleştirir. Kuleye geri döndüğünde ise Seher'in kızgın bir ifade ile bakar. Yukarı katın kapısını sert bir şekilde kapatıp Seher'in uyanmasına neden olur.
Hamileliğin bedene etkisi Sıkışmışlık	14. (Çatışma) Nihat, Seher'in eşyalarını karıştırırken Seher kulenin dışındaki derme çatma kabinde yıkanmaktadır. Vücudunda hamileliğin neden olduğu çatlaklar ve sarkmalar vardır. Seher vücudunu inceler. Bebeğin ağlama sesi duyulur. Nihat, ağlayan bebeği Seher'in yıkandığı kabinin yakınına getirip bekler. Seher bebeğin sesini duyunca başını öne eğip elleriyle yüzünü kapatır.
Aile olmanın meşruluğu Suçlama Boyun eğmemek	15. (Çatışma) Kulenin şefi, Nihat'ı ziyaret eder. Nihat, Seher'in fikrini sormadan onu eşi olarak; bebeği de kendi çocuğu olarak tanıtır. Nihat, Seher'in kulede kendisiyle birlikte kalacağını söyler. Seher, şef ayrıldıktan sonra, Nihat ile tartışır. Seher "Niye öyle dedin adama?" diye sorar. Nihat ise "Ne deseysin? Bu kız aşağıdaki otogarda çalışıyordu. Gizli saklı doğurdu. Bebeği attı, kaçtı. Ben de burada saklıyorum. İdare et şef mi deseysin." şeklinde karşılık verir. Seher, "Kimsenin idaresine ihtiyacım yok benim." diyerek Nihat'ın sözlerine sinirlenir.
Zoraki annelik Gözetlemek	16. (Çatışma) Seher ağlayan bebeği susturmaya çalışmaktadır. Nihat, Seher'in bebeği emzirmesi gerektiğini söyler. Seher'in sütü yoktur ve bebeği emziremez. Nihat, Seher'e çocuğu emzirmesi gerektiği konusunda diretir. Seher ocakta süt ısıtmaya çalışır ancak ocak çalışmaz ve süt dolu tencere devrilir. Seher memesini açıp çocuğu emzirmeye çalışır. Nihat, Seher'i izlemektedir. Seher, Nihat'ın kendisini izlediğini fark eder. Nihat izlemeyi bırakır.
Annelikten kaçış Annelik sorumluluğunun hatırlatılması ve suçlama Karşı duruş	17. (Doruk Noktası) Seher kuleden kaçır. Nihat, Seher'in peşinden gider. Nihat "bebeği bırakıp nereye gidiyorsun" diye sorar. Seher ve Nihat tartışmaya başlarlar. Nihat, Seher'i bebeği ölüme terk etmeye çalıştığından dolayı suçlar. Seher ise "Sana kurtar diyen mi oldu? Sen kim oluyorsun da onun yaşamasına kendi kendine karar veriyorsun?" diyerek Nihat'a öfkelenir. Nihat, bebeği ölüme terk edemeyeceğini belirtir. Seher ise "Yaşasa ne olacak? Kime baba diyecek, sana mı? Sen mi söyleyeceksin o zaman ona asıl babasının kim olduğunu?"

Ensest bir “ilişki”nin kabul görmemesi	Senin baban... Ananın dayısı mı diyeceksin?” diye karşılık verir. Seher, bu durumdan dolayı bebeği kimsenin kabul etmeyeceği söyler. Sonrasında Seher tekrar kaçmaya çalışır. Ancak kaçtığı yolun üzerindeki bir ağacı yıldırım çarpar. Seher yere düşer. Nihat, Seher’i kaldırır ve kuledeki telsizin açık kaldığını söyler. Bebek kulede olduğundan Nihat hızla kuleye yönelir. Seher’i de çağırır. Seher ve Nihat kuleye çıkarlar.
Ölüm tehlikesi	
Kaçamamak	
Aile kurmaya çalışmak	18. (Çözüm) Seher, Nihat ve bebek geceyi kulede geçirirler. Nihat, Seher’i ve bebeği ısıtmaya çalışır. Onlar uyurken başlarında durur. Sabah Nihat kulenin kapısında durup düşünceli bir şekilde çevreyi izler. Seher ve bebek ise divanda uyumaktadırlar.
Belirsizlik	



Grafik 3.3 : Seher’in Çatışma Grafiği

3.3.2.2. Eksen Kodlama

Tema 1: Kısıtlı Alanlar

- Dar Alan
- Kendine Ait Olmayan Alan
- Mahremiyet Sorunu

Tema 2: Hamilelik

- Hamileliğin bedene etkisi
- Hamileliği gizlemeye çalışmak

- İstenmeyen doğumun yaklaşması

Tema 3: Doğum

- Zorluk
- Acı
- Kurtuluş

Tema 4: Annelik

- Zoraki annelik
- Anneliğin sorumlulukları
- Anneliğin reddi
- Belirsizlik

3.3.2.3. Seçici Kodlama

Seher'in çatışmalarının yer aldığı açık kodlamanın ardından oluşturulan eksen kodlamadaki temaların başlıklarına bakıldığında toplumsal cinsiyet ile ilgili kavramların veya meselelerin ortaya çıktığı görülmektedir. Ortaya çıkan dört ana temada da Seher'in yaşadığı çatışmalar onun toplumsal cinsiyetinin kadın olarak belirlenmesinden kaynaklanmaktadır. Hamilelik, doğum ve annelik Seher'in çatışma yaşadığı asıl meselelerdir. Bu meselelerin ortaya çıkmasının nedeni ise Seher'in içinde yaşadığı erkek egemen ve baskıcı toplumdur. Seher'in hayatına belirli erkekler tarafından müdahale edilmiştir. Bu durum sadece filmin olay örgüsünde değil öyküsünde de aynı şekildedir. Dolayısıyla hamilelik, doğum ve annelik birer eril tahakküm aracı olarak Seher'i etkilemektedir.

Eksen Kodlama sonucu ortaya çıkan ilk ana tema Seher'in film boyunca içinde bulunduğu mekânlar ile ilgilidir.²⁶ Seher ilk sahneden son sahneye kadar çoğunlukla sınırları belirli ve dar alanlarda bulunmaktadır. Seher'in kendisine ait bir alanının olmaması belirli dış çatışmaların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Öncelikle bu

²⁶ Özdemir'in çalışmasında (2020) Seher'in filmin mekânları ile ilişkisi feminist bir bakış açısıyla çözümlenmiştir. Filmin bu bağlamdaki çözümlemesi için Özdemir'in çalışmasındaki "Gözetleme Kulesi: Gözetlenen Kadının Sınırlanan Yaşamı" başlıklı bölüme bakınız.

alanların hiçbirisi Seher'in tam olarak bağımsız hareket edebileceği alanlar değildir. Üstelik bu alanlar erkeklerin egemenliği altındadır. Buna ek olarak Seher hem otogarda hem de gözetleme kulesinde bedeni veya giysileri nedeniyle mahremiyet sorunuyla karşı karşıya kalmıştır. Seher birden fazla kez eril bakışa maruz kalmıştır.

Filmin öyküsünde yer alan bilgiler sayesinde Seher'in bir üniversite öğrencisi olduğu ve eğitimi sırasında barınmak için ailesi tarafından dayısının evine yerleştirildiği bilinmektedir. Seher'in barınmasıyla ilgili karar ailesi tarafından verilmiştir. Seher'in, dayısının yanında kalması ekonomik açıdan ailenin yararına da uygundur. Bununla birlikte dayısı tarafından tecavüze uğrayan Seher'in hem bedenine hem de hayatına müdahale edilmiştir. Seher bu durumu ailesinden ve çevresinden gizlemiştir. Erkeklerin tahakkümünün oldukça güçlü olduğu bir toplumda yaşayan Seher'in film boyunca adalet, intikam veya tecavüzcünün ifşa edilmesi gibi arayışları veya beklentisi olmamıştır. Öyle ki Seher yaşadığı olayı annesine açıkladığında ailesinin tecavüzcünün aleyhine herhangi bir şey yapacağını beklemediğini göstermiştir. Seher, ailesinden yeni bir eve yerleşmek için maddi yardım istemek ile yetinmiştir. Ancak ailesi Seher'e bu yardımı yapamamış veya yapmamıştır. Seher'in annesi tecavüzü örtbas ederek eril tahakkümünün devamlılığını sağlamıştır.



Görsel 3.3 : Seher, ailesinin kendisi hakkındaki konuşmalarını yan odadan sessizce dinlemektedir.

Hamile olmak Seher'in seçimi değildir. Hamileliğin ve bebek doğurmanın Seher'in bedeni üzerindeki etkileri de onun için rahatsız edicidir. Seher, doğumdan sonra ise bebeği ikileme düşmeden terk etmiştir. Ancak Seher bu sefer de Nihat aracılığıyla anne olmaya zorlanacaktır. Seher birkaç sahnede bebek ile bağ kurmuş gibi gözükse de bebeği ve anneliği istemediği filmin son sahnesindeki kaçma denemesinde ortaya çıkacaktır. Nihat ise Seher'in sorumsuz bir anne olduğunu düşünüyor gibidir. Öyle ki Nihat, Seher'e karşı takındığı tavırlar ile bu düşüncesini her fırsatta belli etmektedir. Nihat'ın Seher'e karşı davranışları başkarakter iç çatışmalardan ziyade dış çatışmaya sürüklemiştir. Seher'in bulunduğu bölgeden ve annelikten kaçış çabası filmin sonuna kadar devam edecektir. Dolayısıyla Seher, annelik yapmadığından dolayı değil annelikten kaçamadığı için iç ve dış çatışma yaşamaktadır.

Seher, toplumsal cinsiyet hiyerarşisinin ve rollerinin etkili bir şekilde varlığını sürdürdüğü bir toplumda birçok çatışma ile karşı karşıya kalmıştır. Seher karşılaştığı sorunlardan kurtulmaya ve bulunduğu yerden kaçmaya çalışmaktadır. Ancak Seher'in ekonomik özgürlüğünün olmaması ve erkek egemen bir toplumda kadın toplumsal cinsiyetinde yer alması onu film boyunca kısıtlayacaktır.



Görsel 3.4. : Seher filmdeki son kaçış denemesini gerçekleştirmekteyken Nihat onu dürbününden takip etmektedir.

Seher'in eğitim alıp iş sahibi olarak ekonomik bağımsızlık kazanma ihtimali dayısı ve ailesi tarafından engellenmiştir. Seher'in bebeği terk ederek annelikten kaçışı ise Nihat tarafından birçok kez engellenmiştir. Seher filmin doruk noktasında kaçmayı tekrar deneyecektir. Ancak bu deneme Nihat'ın müdahalesi ile kesintiye uğrayacaktır. Bunun üzerine Seher ve Nihat birbirlerini eleştirdikleri bir tartışmaya gireceklerdir. Seher, tartışma sonrasında son kez kaçmayı deneyecektir. Ancak ani bir şekilde gerçekleşen yıldırım düşmesi Seher'in etkinliğine son verip başkarakterin eyleminde kesintiye yol açacaktır.²⁷

Filmin sonuna gelindiğinde Seher'in eğitim, ekonomi ve sosyal yaşam alanlarında dezavantajlı bir konumda olduğu görülmektedir. Film Seher, Nihat ve bebek için belirsiz bir son ile bitmiştir. Filmin sonunda Seher'in bağımsız bir hayat sürebilmesi için herhangi bir umut verilmemiştir. Tüm bunlar göz önüne alındığında filmin sonu toplumsal cinsiyet düzeninin devamlılığı bağlamında eleştiriye açık bir noktada durmaktadır.

Öyle ki Özdemir, filmi incelediği çalışmasında şu değerlendirmeyi yapmıştır: “Kadın karaktere dair sorunların, problemlerin, acıların izleyiciye aktarıldığı filmde, Seher'in bir erkek tarafından yeniden hayata döndürülmeye çalışılması ve sahiplenilmesi, ataerkil düzenin devamını desteklemektedir” (2020: 171). İkbâl Bozkurt Avcı'ya göre ise Seher ve Nihat'ın arasında duygusal bir ilişkinin ortaya çıkmaması filmin bir Yeşilçam melodramına dönüşmesini engellemektedir (2017: 19).

Seher'in film boyunca bulunduğu mekânlar Özdemir'in çalışmasında ortaya koyduğu üzere erkek egemenliğinin var olduğu mekânlardır (2020: 163-173). Ancak Bozkurt Avcı'nın belirttiği üzere Seher sürekli bir kaçış hâlinindedir. Dolayısıyla Seher, bir erkeğin korumasına altına tamamen girip pes etmemiştir (2017: 19).

Pelin Esmer ise filmin son sahnesi hakkında şunları söylemiştir: “Ne olacağı belirsiz, evet; Seher daha uyuyor orada. Seher uyandığı zaman ne olacak, bilmiyorum.

²⁷ Pelin Esmer, yıldırım düşmesinin özel bir anlamının olmadığını belirtmektedir. Esmer bu sahne ile ilgili konuşurken şu yorumu yapmıştır: “Filmde ‘öyle denk geldi’ dediğim çok durum var aslında, iki karakterin de kendilerinden bağımsız olarak, hayatlarında ‘öyle denk geldiği için’ öyle yaşanan şeyler var” (Aytaç, Göl, 2012: 47).

O biraz Seher’e kalmış bir şey. Ben daha ziyade hayattaki o duraklama anlarına yoğunlaşmak istedim’’ (Aytaç, Göl, 2012: 47).

Gözetleme Kulesi’nin sonu toplumsal cinsiyetin devamlılığı bağlamında değerlendirildiğinde filmin Özdemir’in çalışmasında (2020) ortaya koyduğu belirli eleştiriler ile karşı karşıya kalması kaçınılmaz görünmektedir.²⁸ Bununla birlikte film boyunca toplumsal cinsiyet düzeninin ve eril tahakkümün sorgulanmış ve eleştirilmiş olması bu çalışma için önemlidir. Başkarakterin ise film boyunca toplumsal cinsiyet düzeni nedeniyle iç ve dış çatışmalar yaşadığı ve bu düzene karşı bir duruş sergilediği ortaya konulmuştur.

3.3.3. *Sibel* (2018, Çağla Zencirci, Guillaume Giovanetti)

Sibel filmi çalışmanın yöntemi doğrultusunda açık kodlama, eksen kodlama ve seçici kodlama aşamaları takip edilerek çözümlenmiştir. Başkarakterin çatışma grafiği açık kodlamanın yapıldığı alt bölümde yer almaktadır.

3.3.3.1. Açık Kodlama

Tablo 3.4. *Sibel* Filminin Açık Kodlaması

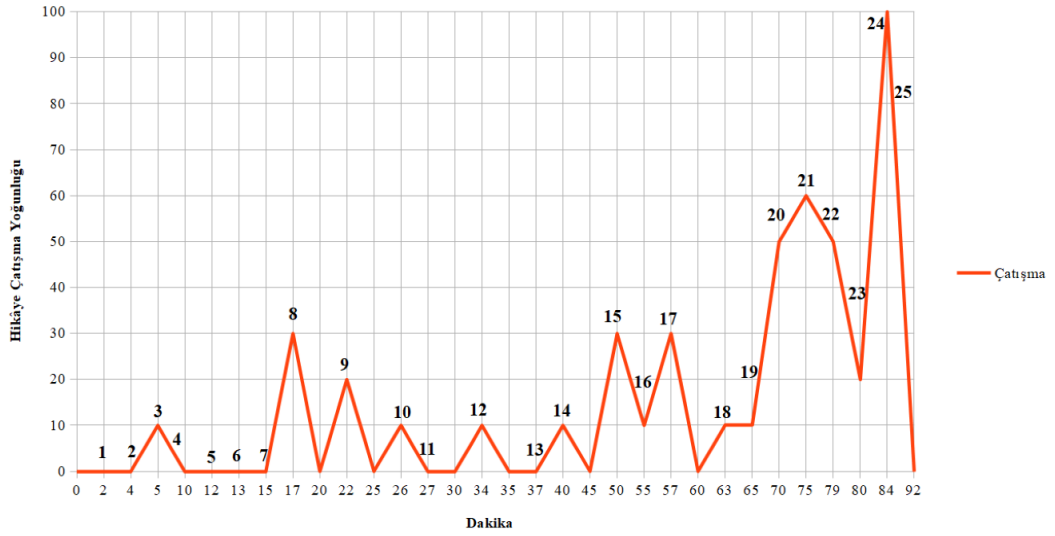
Açık Kodlama	Deşifre edilmiş Sekans Listesi
Avlanan genç bir kadın	1. (Serim) Sibel tüfeği ile avlanmaktadır. Ormanda bulunan eski bir kulübenin yanına açtığı çukura tuzak kurmuştur.
Ataerkil ve heteronormatif toplum Dışarıda durmak	2. (Serim) Sibel, çay toplayıcılığı yapmaktadır. Çay toplayıcısı genç bir kadının (Çiçek) evleneceği erkeğin askerden döndüğü haberi diğer işçi kadınlar tarafından sevinçle karşılanır. Sibel, Çiçek’in çevresinde toplanan kadınları uzaktan izler. Sibel, üzgün gibi gözükmektedir.
“Farklı” olan “Düzen”in korunması Düzen ile anlaşmamak	3. (Çatışma) Sibel, Çiçek’in yanına oturur. Çiçek, doğacak çocuklarının Sibel gibi olmasını istemediğini dile getirerek onu yanından kovar. Çay toplayıcılığı yapan diğer kadınlar da Çiçek’i destekler. Sibel tüfeğini alıp orayı terk ederken kuş diliyle onu dışlayan kadınlara sinirli bir şekilde ıslık çalarak söylenir.
	4. (Serim) Sibel, babasının (Emin) çalıştığı dükkâna girer. Dükkânın yanında bulunan kahvehanede oturan erkekler

²⁸ Özdemir filmi feminist bir bakış açısıyla incelemiştir.

Topluma göre erkek olmanın gereklilikleri Toplumdaki kadın gelenekleri Babanın sözünün gücü	askerliğin ve evliliğin öneminden bahsederler. Sibel ve babasının araları iyidir. Ancak Sibel ile kız kardeşi (Fatma) arasında bir mesafe olduğu belli olmaktadır. Fatma, babasından kına hazırlığına katılmak için izin ister. Emin, Fatma'ya izin verir ancak Fatma'nın saat dokuzdan önce eve gelmesi gerektiğini söyler. Sibel konuşmaya katılmaz.
İki dışlanmış insan	5. (Serim) Sibel, Narin'in yanına gider. Fuat adında bir kişi ve Sibel'in yakalamaya çalıştığı kurt hakkında konuşurlar.
Toplumun oluşturduğu kadın kategorisine girmemek	6. (Serim) Sibel ile babası kuş avlarlar ve sigara içerler. Arabayı Sibel kullanır.
Dışarıda olma	7. (Serim) Kına hazırlığına sadece Emin ve Fatma katılırlar. Sibel, kına hazırlığındaki kadınları gizlice dışarıdan dinler. Kadınlar gelin kayası ve kurt hakkında konuşurlar.
Toplumun güvenlik gücünden bilgi saklama	8. (Çatışma) Sibel, ormanda ona saldıran bir adamı (Ali) bacağından yaralar. Sonrasında Sibel jandarmanın Ali'yi aradığını öğrenecek ama onun hakkında kimseye bir şey söylemeyecektir.
Kaçığa yardım	9. (Çatışma) Sibel, Ali'nin yanına gider. Ali, Sibel'e tekrar saldırır ama yaralıdır ve yorgun düşerek bayılır. Sibel, Ali'nin yarasını iyileştirmeye karar verir.
Evdeki düzenin bozulmaya başlaması	10. (Çatışma) Sibel, Ali'yle ilgilendiğinden dolayı eve geç kalır. Emin ona kızar. Fatma, ablasının geç saatte eve gelebilmesine rağmen kendisine izin verilmemesini haksızlık olarak görür.
Toplum için örnek bir kadından bilgi almak Evlenilecek kişiye duyulan isteksizlik Kalıpların dışında olan	11. (Serim) Sibel, çalılık toplarken Çiçek ile kucağında bebek olan bir kadının konuşmasına kulak misafiri olur. Çiçek bebek bakımı ile ilgili sorular sormaktadır. Ayrıca Çiçek, evleneceği erkeğin tam olarak beklediği biri olmadığını belirtir. Bunun üzerine konuştuğu kadın "Aman kız sen de buldun bunuyon. Mis gibi kısmet. Daha ne? Ne yapacaksın tek başına, Allah korusun, Narin gibi mi olacan?" şeklinde karşılık verir. Çiçek bu sözün üzerine sinirli bir şekilde Sibel'e bakar ve orayı terk eder.
Düzene uymak isteyen ve düzene uymayan	12. (Çatışma) Aile sofrada yemek yerken Emin, Fatma'ya görücü geldiğini haber verir. Fatma, durumu biliyordur ve mutludur. Ancak Sibel, bu durumu iyi karşılamaz. Fatma ise Sibel'i kıskançlık ile suçlar.
Kanıt toplamak	13. (Serim) Sibel, Ali'ye kurt kemiği topladığını ve bunu kanıt bulmak için yaptığını anlatmaya çalışır.
Düzeni tehdit etmek	14. (Çatışma) Babası bir şeylerin ters gittiğini anlar ve Sibel'den şüphelenir. Ancak Sibel, babasına bir sorunun olmadığını belirtir.
Düzendeki “kadınlar gibi” davranma	15. (Çatışma) Sibel, makyaj yapıp elbise giyerek Fatma'nın da bulunduğu kına gecesine katılmak ister. Ancak oraya gidince hem Fatma hem de diğer genç kadınlar onunla

Dışlanma Uzaklaşmak Diğer dışlanandan destek	dalga geçerler. Fatma, Sibel'e "senin yerin değil burası" diyerek onu kovar. Sibel ağlayarak uzaklaşır. Sibel, Ali'nin yanına gider ve sinir krizi geçirir. Ali onu sakinleştirir.
Evliliğin gerekliliğini vurgulama Başarısız bir "ev kadını"	16. (Çatışma) Köylü orta yaşlı bir kadın Emin ile konuşmaktadır. Sibel konuşulanları dinlemektedir. Kadın, Emin'in yalnız kalmaması ve evlenmesi gerektiğini söyler. Ayrıca kadın, Sibel'in ev işlerini olması gerektiği gibi yapmadığını da ekler. Ancak Emin bu teklife olumlu bakmaz. Sibel duyduklarından dolayı gergin görünmektedir.
Gerçeğin ortaya çıkma başlanması	17. (Çatışma) Sibel, topladığı kemiklerin kurt kemiği değil insan kemiği olduğunu Ali'nin yardımıyla anlar.
Bilgi toplama Düzeni korumak adına eksik bilgi Düzene karşı gelindiğinin kabul edilmek istenmemesi	18. (Çatışma) Sibel babasına Narin ve Fuat'a olanları sorar. Emin, olanları yüzeysel ve kısa bir şekilde anlatır. Bu sırada Fatma, Sibel'in başka bir adamla buluştuğunu Emin'e söyler. Emin, Fatma'ya kızar ve Sibel'e bir şey söylemez. Ancak Sibel telaşlanır.
Kaçığa yardım etme	19. (Çatışma) Ali, Sibel'den ona bir kimlik bulmasını ister. Sibel, babasını zor durumda bırakacaktır ancak Ali'ye yardım eder.
Düzeni bozma ceza Sessiz kalma Dışlanma arama	20. (Çatışma) Üç tane işçi kadın Sibel'i, ormanda Ali'yle buluşması nedeniyle, döver. Fatma ve Çiçek, Sibel'in dövülüşünü izlerler. Sibel ormana geri döndüğünde Ali'yi bulamaz. Sibel, Ali'yi aramaya başlar.
Toplumsal güvenlik gücüne yardım etmeme Yasağa uymama Tek başına kalma	21. (Çatışma) Jandarma, Ali'yi aramaktadır. Askerler Sibel'i sorgularlar ancak Sibel bir şey söylemez. Aksine jandarmaya karşı çıkınca Emin araya girer ve kızının sakat olduğunu, iyi ile kötüyü ayırt edemediğini belirtir. Sibel bu söz nedeniyle hayal kırıklığına uğramış gibi görünmektedir. Emin, Sibel'i eve kilitler ve dışarı çıkması yasaklar. Sibel evden zorla çıkar. Ali'yi arar ancak onu bulamaz.
Düzene uymayanın dolaylı olarak cezalandırılması	22. (Çatışma) Fatma'nın evleneceği erkeğin ailesi evlilikten vazgeçtiklerini haber verirler. Bu haberi veren kadınlar Sibel'in yüzüne bakmazlar. Babanın Sibel'e olan öfkesi artar.
Gerçeğin ortaya çıkması	23. (Çatışma) Sibel ve babası yemek yerken dışarıdan hafif bir gürültü gelir. Sibel pencereye koşar. Emin, Ali'yi beklediğinden dolayı Sibel'e kızar. Emin, Narin'in sevgilisi Fuat'ın köylüler tarafından dövülerek öldürüldüğünü anlatır.
Babaya karşı çıkma Toplum izler Cezalandırma teşebbüsü	24. (Doruk Noktası) Sibel tekrar ormana giderken babasıyla karşılaşır. Emin, Sibel'e geri dönmesini söyler. Sibel ise bunu reddeder ve Emin'e karşı çıkar. Bu sırada ikisinin bulunduğu köprüye bir araba yaklaşır. İçindeki erkekler Emin'i ve Sibel'i izlemektelerdir. Emin bunu fark eder daha Sibel'e daha sert davranır. Emin, Sibel'in başına

Tek başına kalma	silah dayar. Ancak silahını indirir ve Sibel'i kovar. Sibel tekrar ormana gider ancak Ali'yi bulamaz.
Düzene karşı dik duruş Utanç Sözlü saldırı Küfür Düzene uymayana destek Değişim olasılığı	25. (Çözüm) Sibel, Fatma'yı uyandırır ve okula gitmesini sağlamaya çalışır. Sibel ve Fatma, köy içinde el ele yürürler. Sibel'in başı diktir; Fatma ise aşağı bakarak yürümektedir. Onlar yürürken hem kadınlar hem de erkekler Sibel'i ayıplar ve laf atarlar. Bir kadın şunu söyler: "Fatma, ben senin yerinde olsam namusumu düşünür o sürtükle gezmezdim buralarda". Sibel karşılık verince laf atılmaya devam edilir. Ancak Emin köylüyü susturur. Sibel, Fatma'yı servise bindirir. Fatma'nın aşağıda olan başını eliyle dik bir hâle getirir. Bütün çay toplayan kadınlar Sibel'i izlemektedir. Kadın işçilerin arasında bulunan Çiçek, Sibel'e bakıp gülümser.



Grafik 3.4 : Sibel'in Çatışma Grafiği

3.3.3.2. Eksen Kodlama

Tema 1: Toplumsal cinsiyet düzeni

- Ataerkil toplum
- Heteronormatif toplum

Tema 2: Düzenin dışında olmak

- Belirlenmiş düzene göre davranmamak

- Belirlenmiş düzen ile anlaşılmamak
- Belirlenmiş düzenden dışlanmış insanlar

Tema 3: Düzen ile mücadele

- Belirlenmiş düzenle anlaşmayı reddetme
- Belirlenmiş düzeni tehdit etmek
- Belirlenmiş düzenin cezaları

Tema 4: Düzenin geleceği

- Ataerkil ve heteronormatif düzenin devamı için baskı
- Düzene uymayanın haklılığı
- Değişim olasılığı

3.3.3.3 Seçici Kodlama

Sibel'in bulunduğu toplumun ataerkil ve heteronormatif değerlere sahip olduğu bilgisi serim niteliği taşıyan ilk sahnelerde sunulmuştur. Toplumdaki bir erkeğin “erkek olabilmesi” için öncelikle askere gitmesi; sonrasında ise evlenmesi gerektiği inancı diyalog yoluyla da vurgulanmıştır. Bu koşulları sağlayan bir erkek, ailede de sözü geçen kişidir. Bu bağlamda filmde sunulan toplumsal cinsiyet düzeninin insanların cinsiyetlerine göre sunduğu hayat tarzı bellidir. Erkekler öncelikle genç yaşta askerlik yapmaktadırlar. Askerlik bittikten sonra “kız isteme” ve evlenme aşamaları gelmektedir. Evlilik sonrasında ise çocuk sahibi olunmaktadır. Kadınlar ev işleri ve çocuk bakımından sorumlulardır. Ayrıca birçok kadın tarlada çalışmaktadır. Dolayısıyla kadınlar hem kamusal alanda hem de evde çalışmaktadırlar.

Filmde cinsiyet bağlamında oluşturulan kategorilerin yanı sıra cinselliğin de sınırlandırıldığı görülmektedir. Filmin mekânı olan köyde heteroseksüellik dışındaki cinsel yönelimler tamamen görünmezdir. Heteroseksüellik ise evlilik aracılığıyla meşru sayılmaktadır. Bahsedilen normlardan oluşan düzenin hem erkekler hem de

kadınlar tarafından devam ettirildiği görülmektedir. Üstelik filmde düzenin devamını sağlayan kadınlara daha çok yer verilmiştir.²⁹

Bununla birlikte Sibel, köylü tarafından bu düzenin devamını sağlayacak biri olarak görülmemektedir. Sibel'in konuşamaması nedeniyle uğursuz sayılmasının yanı sıra onun kişiliği ve tavırları da "istenilen" şekilde değildir. Sibel, babasının izniyle olsa bile, tüfeğiyle ormanda özgürce dolaşan ve görece bağımsız hareket edebilen tek genç kadın karakter olarak filmde yer almaktadır. Ancak bu durum Sibel'in köydeki kadınlar ve kız kardeşi tarafından dışlanması da beraberinde getirmektedir.³⁰

Sibel, herhangi bir dışlanma durumunda dışlayan ile anlaşmaya çalışmamakta ve istediği gibi tavır almaya devam etmektedir. Bu nedenle filmin başından sonuna kadar köydeki düzen ile dış çatışma içerisinde bulunacaktır. Dolayısıyla Sibel'in olay örgüsünde yer alan dış çatışmalarının, içinde yaşadığı toplumda kurulan toplumsal cinsiyet düzeniyle ilişkili olduğu görülmektedir. Bu çatışmalar olay örgüsünün akışını da belirlemektedir.



Görsel 3.5 : Sibel, köydeki kadınların düzenlediği kına gecesinden kız kardeşi tarafından kovulunca diğer bir dışlanan olan Ali'nin yanına gitmiştir.

²⁹ Bu noktada Aygün Şen, kadın ve erkek ilişkilerinin sınırlandırılmış olduğu muhafazakâr bir toplumda yaşlı kadınların rolü ile ilgili şu değerlendirmeyi yapmaktadır: "Erkek egemen toplum, kız çocukları ve genç kadınları ataerki adına eğitme, ıslah etme, 'ehlileştirme' görevini kendisi de bağımlı kılınmış kadınlar eliyle gerçekleştirir" (2021: 116-117).

³⁰ Şen, Sibel'in "kadınlık alanından dışlanmasının" ona erkeklere tanınan özgürlük alanını sağladığı değerlendirmesini yapmaktadır (2021: 142-143). Dolayısıyla Sibel'in dışlanmışlığı ile özgürlüğü arasında birbirini etkileyen bir ilişkiden bahsetmek mümkündür.

Sibel, düzen tarafından dışlanmış tek karakter değildir. Narin ve Ali de dışlanmışlık ile baş etmeye çalışmaktadırlar. Narin'in birlikte kaçtığı sevgilisi Fuat'ın köylü tarafından dövülerek öldürülmesi onda psikolojik bir travma oluşmasına neden olmuştur. Buna ek olarak filmde, Fuat'ı öldürenlerin ceza aldığıyla ilgili herhangi bir bilgi verilmemiştir. Bununla beraber Fuat'ın cesedinin ormanda bırakıldığı anlaşılmaktadır. Öyle ki Sibel'in topladığı kemiklerin bir insana ait olduğu Ali tarafından dile getirilecektir. Narin ise hayatını toplumdan uzakta ve ormanın içindeki bir kulübede geçirmektedir.³¹ Sibel'in ailesi dışında en çok yakın olduğu karakter Narin'dir.

Ali ise asker kaçağıdır ve terörist olarak aranmaktadır. Dolayısıyla düzenin tamamen dışında bir karakterdir. Sibel'in Ali'ye yardım etmesi ve onunla cinsel birliktelik yaşaması filmin doruk noktasına kadar uzanan dış çatışmalar yaşamasına neden olacaktır. Bu çatışmalar Sibel ve toplumsal cinsiyet düzenini savunan toplum üyeleri arasında gerçekleşmektedir.



Görsel 3.6 : Sibel, filmin sonunda başı dik bir şekilde köylünün bakışlarına aldırmadan köy merkezinde yürümüştür.

³¹ Narin'in hayatı köydeki toplumsal cinsiyet düzenine uymayan bir kadının yaşayacağı sonuçların bir örneği gibidir. Öyle ki filmde de düzene uyan kadınlar tarafından olumsuz bir örnek olarak kullanılır. Evleneceği kişiyi beğenmeyen Çiçek'e söylenen "Ne yapacaksın tek başına, Allah korusun, Narin gibi mi olacaksın?" sözü aynı zamanda bir uyarıyı barındırmaktadır.

Sibel'in içinde yaşadığı toplumsal düzen bir kadının evlilik dışı bir cinsellik yaşamasına izin vermemekte ve bu duruma sert bir tepki göstermektedir. Toplumsal cinsiyet düzenine uyumsuz davranan Sibel, sözlü ve fiziksel olarak cezalandırılacak ve baskı altına alınacaktır. Sibel'in baskı altına alınmasında Emin'in de rolü olacaktır. Bununla birlikte Emin'in bu durum nedeniyle birçok kez ikilemde kaldığı görülmektedir. Bu noktada Emin'in oynaması gereken erkeklik rolünü isteksiz ve gergin bir şekilde yerine getirmeye kendini zorladığı görülmektedir. Öyle ki filmin sonunda Emin, köyün toplumsal cinsiyet düzenine karşı Sibel'in yanında yer almaya karar vermiştir. Bu bağlamda Emin'in toplumsal cinsiyet normları nedeniyle Sibel'den daha fazla iç çatışma yaşadığını söylemek mümkündür. Sibel'in toplumsal cinsiyet düzeniyle uzlaşmaz tavrı onu iç çatışmalardan çok dış çatışmalara sürüklemektedir. Bununla birlikte başkarakterin toplum baskıları ve toplumdan dışlanma sonucunda iç çatışma yaşadığı sahneler de mevcuttur.

Sibel, film boyunca toplumsal cinsiyet düzeninin karşısında hareket etmiş etkin bir karakterdir. Filmde toplumsal cinsiyet düzeninin baskıları Sibel'in yaşadığı iç ve dış çatışmalar üzerinden sunulmuştur.³² Sibel, köydeki toplumsal cinsiyet düzeninin oluşturduğu ve cinayete dahi neden olabilen bu sistem karşısında haklı olduğuna inanıyor görünmektedir. Filmin sonunda ise hem Fatma hem de Çiçek, Sibel'e gülümseyerek bakmışlardır.³³ Dolayısıyla filmin son sahnesinde kurulu düzen için bir değişim olasılığı sunulmaktadır. Bu bağlamda filmin etkin bir başkarakterin yaşadığı çatışmalar aracılığıyla toplumsal cinsiyeti sorguladığını, eleştirdiğini ve düzen değişikliğine olumlu bakan bir son sunduğunu söylemek mümkündür.

³² Bununla birlikte bu baskılardan etkilenen sadece Sibel değildir. Emin, Fatma, Narin ve Ali benzer baskılar nedeniyle iç veya dış çatışma yaşamışlardır.

³³ Köylü, Sibel'e karşı olan tepkisini Fatma'yı cezalandırarak da gösterecektir. Öyle ki Fatma, toplumun önem verdiği bir norm olan evlilik kurumuna kabul edilmeyecektir. Sibel, filmin sonunda bir dışlanana dönüşen Fatma'ya destek olacaktır. Fatma, Sibel'in desteğini olumlu karşılamıştır.

3.3.4. *Bilmemek* (2019, Leyla Yılmaz)

Bilmemek filmi çalışmanın yöntemi doğrultusunda açık kodlama, eksen kodlama ve seçici kodlama aşamaları takip edilerek çözümlenmiştir. Başkarakterin çatışma grafiği açık kodlamanın yapıldığı alt bölümde yer almaktadır.

3.3.4.1. Açık Kodlama

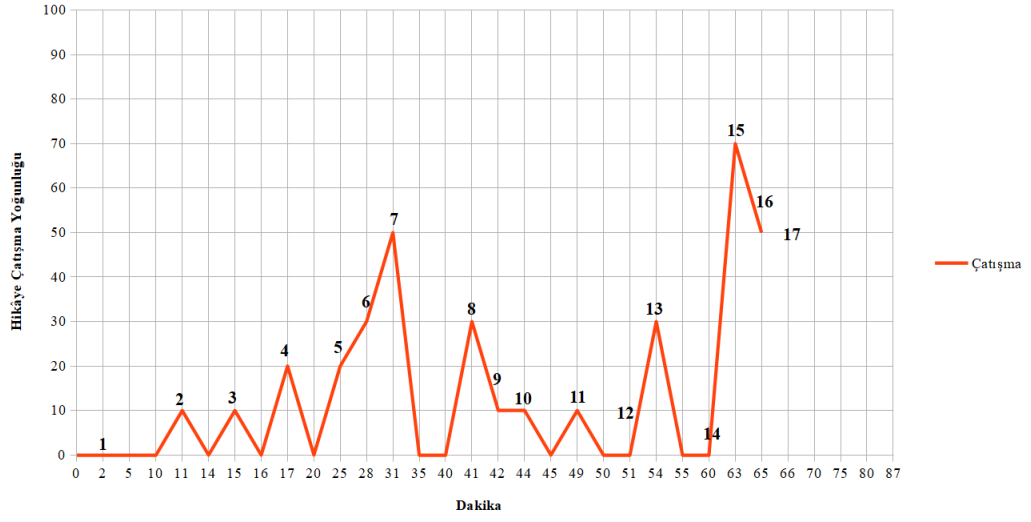
Tablo 3.5. *Bilmemek* Filminin Açık Kodlaması

Açık Kodlama	Deşifre edilmiş Sekans Listesi
Erkeklerle özel alan “Penisin aktifliğini” öne çıkaran şaka “Erkek olmak” ile uyumlu olmak	1. (Serim) Umut su topu antrenmanındadır ve mutlu gözükmektedir. Umut’un takımı sadece erkeklerden oluşmaktadır. Takımdakiler soyunma odasında giyinirken öğrencilerden biri diğerlerine ergen deyince ergen olarak anılan öğrencilerden biri (Tunç) penisini avuçlar ve “Gel sana ergeni göstereyim.” şeklinde karşılık verir. Öğrenciler bu sözün üzerine gülerler ve herhangi bir tartışma yaşanmaz. Umut da bu ortam ile uyumlu görünmektedir ve o da şakalara güler. Tunç ise Umut’un yakın arkadaşıdır.
Şiddet Şiddete müdahale Şiddet görene ilgi	2. (Çatışma) Umut dallara takılan bir uçurtmayı almak amacıyla okul bahçesinde bulunan bir ağaca çıkar. Bu sırada iki kişi tarafından dövülen bir erkek öğrenci görür. Hemen öğrencinin yanına gidip saldırgan öğrencilerin kaçmasını sağlar. Umut, saldırıya uğrayan öğrenciyi ayağa kaldırır. Öğrencinin yüzüne dokunur ve “İyi misin?” diye sorar. Elleri öğrencinin yüzündeysen dikkatli bir şekilde öğrencinin gözlerine ve dudaklarına bakar.
Anne, baba ve erkek çocuktan oluşan aile Erkek egemen aile Anne ve babanın anlaşmazlığı Sert baba rolü Çocuğun varlığı ve ateşkes	3. (Çatışma) Umut, annesi (Selma) ve babası (Sinan) evlerinde yemek yemektelerdir. Umut Macaristan’da yapılacak olan su topu kampına gidebilmek için velisinden imza almalıdır. Bunun için Sinan’dan imza ister. Sinan maddi giderler nedeniyle memnuniyetsiz gözükmektedir. Sinan masada rakı şişesi arar. Selma şişeyi kaldırdığını söyler. Bunun üzerine Sinan, Selma’dan şişeyi getirmesini emir kipiyle ister. Selma sinirlenir ve “Git kendin al o zaman!” der. Umut, Selma ve Sinan arasındaki gerginliği sezer ve rakı şişesini getirmek için hareket eder. Ancak Sinan, Umut’a “Otur yerine!” diye bağırır. Umut bir şey söyleyemeden yerine oturur. Sinan, Selma’ya sert bir şekilde bakar. Selma, Umut’a bakıp hafifçe tebessüm eder ve kalkıp şişeyi getirir. Sinan, Umut’un kamp evraklarını imzalar.

Heteroseksüellik sorgusu Heteroseksüellik sorgusuna uygun cevap Heteronormatifliğin ısrarı Eş cinselliği ima eden laf atma Oral sekse ima	4. (Çatışma) Umut soyunma odasında kıyafetlerini çıkarmaktadır. Takımdaki öğrencilerden ikisi (Berk ve Tarık) Umut'un yanına gelir. Berk alaycı bir şekilde "Kız arkadaşının adı neydi" diye sorar. Umut da alaycı bir şekilde "İnsan kız kardeşinin adını bilmez mi ya?" diye karşılık verir. Berk ve Tarık bu cevaba sesli bir şekilde gülerler. Tarık gülmeyi bırakıp "Seni hiç kızlarla görmüyoruz." diye sorar. Umut yine alaycı şekilde arkasındaki dolap kapağında asılı duran erkek su topu oyuncularının bulunduğu fotoğrafı göstererek "Sanki seni her dakika kızlarla görüyoruz." der. Sonrasında Umut gülerken "Ne oluyor ya?" diye sorar. Berk ve Tarık "Yok bir şey." diyerek kapıya yönelirler. Ancak Berk, soyunma odasından çıkmadan kapının önünde durur ve Umut'a döner. Berk, baş parmağını yavaşça dudağında gezdirir ve emer. Berk ve Tarık Gülerken soyunma odasından ayrılır. Umut ne olduğunu anlamaya çalışan bir yüz ifadesiyle bakmaktadır. Umut havuzdaki takıma katılır. Tunç, Umut'un yanına yüzüp "Ne oldu abi? Yüzün allak bullak." diye sorar. Umut ise "Bilmiyorum. Anlamadım." diye cevap verir. Umut'un yüzünde gergin bir ifade vardır.
"İfşa" çabası	5. (Çatışma) Umut ders çalışırken telefon çalar. Arayan kişi Tunç'tur ve Umut'un e-mail hesabını kontrol etmesini ister. Umut e-mail hesabına giriş yapar. Tunç, gelen e-maildeki fotoğrafın ne anlama geldiğini öğrenmek ister. Ancak Umut fotoğrafa bakarken durumu anlamadığını belirtir. E-mailde Umut'un okulun bahçesinde saldırıya uğrayan öğrencinin yüzünü tuttuğu anı gösteren bir fotoğraf bulunmaktadır. Fotoğraf Umut'a ve diğer erkek öğrencilere Berk tarafından gönderilmiştir. Umut e-maili siler. Yüzünde düşünceli bir ifade vardır.
Fiziksel engel	6. (Çatışma) Umut, havuzda takım arkadaşlarıyla birlikte antrenmandadır. Umut suyun altında yüzmektedir. Yukarı çıkmak istediğinde ise takımdan birisi ayağıyla Umut'u defalarca aşağı doğru iter. Umut yukarı zorlukla çıkar.
"Erkekliğe uymayan" kişinin üzerine gitme Sorgu	7. (Çatışma) Takımdaki öğrenciler soyunma odasındadır. Umut gergindir. Tunç, Umut'u Berk ile konuşmak için ikna etmeye çalışmaktadır. Umut, Berk ile konuşmak istemez. Ancak Berk gelip Umut ve Tunç ile eş cinselliği ima eden sözler ile alaycı bir şekilde konuşur. Tunç, Berk'in sözlerine sinirlenir. Umut, Berk'e sorunun ne olduğunu sorar. Berk "Benim derdim senin gibi götlek bir yalancının aramızda erkeğim diye dolaşması. Benim derdim hakikatin ortaya çıkması" diye karşılık verir. Umut sessizliğini korurken Tunç tekrar sinirlenir. Berk imalı bir şekilde Tunç'a e-maildeki fotoğrafın ne anlama geldiğini sorar. Umut ise "Çekilen her fotoğrafın altına

Homofobi	istediğin hikâyesi yazıp insanları inandıracağını mı sanıyorsun?" diyerek Berk'e karşı çıkar. Berk soyunma odasındaki herkesi çağırıp Umut'a şu soruyu sorar: "Umut sen ibne misin?". Umut hemen cevap vermezken Tunç sinirlenip Berk'in üzerine yürür. Berk, Tunç'u sakinleştirip sorusunu tekrarlar. Umut ise sinirlenip şu şekilde karşılık verir: "Sen nesin? Göt müsün? İstediyin zaman istediğın soruyu istediğın insana sorabileceğini nereden çıkarıyorsun?". Berk, Umut'un cevabıyla dalga geçer. Ancak Umut kararlı bir tavır ortaya koymaktadır. Umut "Sana cevap vermiyorum. Çünkü sana, bana soru sorma hakkını vermiyorum." der. Bu cevap üzerine Berk sinirlenir. Ancak diğer öğrenciler Berk'i odadan çıkararak kavga çıkmasını önler.
Heteronormatif bir sorguya karşı çıkma	
Dışlanma ve yasak	8. (Çatışma) Umut takım arkadaşları tarafından soyunma odasına alınmaz. Umut ancak herkes çıktıktan sonra giyinebilecektir. Öğrencilerden biri Umut'a yine aynı soruyu sorar: "İbne misin, değil misin? Bu kadar basit" Umut bu soruya cevap vermez. Öğrencilere "Utaniyorum sizden. Midemi bulandırılıyorsunuz" diyerek odayı terk eder.
Homofobi	
Tek başına kalma	9. (Çatışma) Umut sahilde tek başına yürür. Denizi izler. Üzgün görünmektedir. Gözleri yaşarır.
Kaçış isteği	10. (Çatışma) Umut havuzda tek başına yüzmektedir. Takımın hocası gelir ve sorunun ne olduğunu sorar. Umut su topunu bırakmak istediğini söyler. Hoca bu isteğin nedenini sorar. Umut ağlar ama sorunu söylemez. Hoca, Umut'a destek olur. Umut ağlarken başını öne eğer. Hoca, elini Umut'un ensesine, alnını ise Umut'un alnına koyar. Bu sırada bir adam içeriyi girerek hocayı yemeğe çağırır. Hoca, Umut'a dinlenmesini ve su topuna devam etmesini söyler. Umut gülümser ve odadan ayrılır.
Dışlanma ve yalnız bırakılma	11. (Çatışma) Umut havuzda tek başınadır. Saunaya girdiğinde ise takım arkadaşları Umut'un varlığı nedeniyle teker teker dışarı çıkarlar. Umut kızgın bir şekilde saunayı terk eden öğrencileri izler. Umut tek başına kalır.
Eş cinsel olanın uzaklaştırılması talebi	12. (Serim) Berk ve diğer iki öğrenci takımın hocasına Umut'u takımda istemediklerini söyler. Berk "Hocam, Umut eş cinsel ve bize bunu söylemiyor." der. Diğer öğrenci ise "Eş cinsel olması kendi bileceğı iş. Kıro değiliz. Ama aynı ortamda olmak istememek de en doğal hakkımız." diye konuşur. Hoca, "Bunu kendisi mi söylüyor?" diye sorar. Öğrenciler Umut'un hiçbir şey söylemediğini belirtir. Ancak Tarık, "Umut'u çocukluktan beri tanırız. Eskiden de böyle yumuşak hareketleri vardı." der. Diğer öğrenci de "Hiç kız arkadaşı da yok. Hep o Tunç ile takılıyor." diyerek
Homofobiyi doğal hak sayma	
Eş cinselliğın aşığılanması	

Heteroseksüelliğin kanıtlanması isteği	Tarık'ı destekler. Hoca ise "Bu konuşmayı hiç yapılmamış kabul ediyorum." diyerek öğrencilerin iddialarını kabul etmez. Berk, hocaya karşı çıkar ve "Bir ibne ile aynı yerde soyunmak istemiyoruz." der. Hoca bunun üzerine öğrencilere kızar ve onları odadan kovar. Öğrenciler odadan çıkar. Öğrencilerden biri "Bu da mı top lan yoksa?" diye sorup dalga geçer. Diğer öğrenciler de gülerler.
Homofobinin açıkça ifade edilmesi	
Homofobik olmakta ısrar	
Eş cinselliği reddetme çağrısı Erkekliği kanıtlama zorunluluğu Erkekliğin tehlikeye girmesi	13. (Çatışma) Umut ve Tunç konuşmaktadırlar. Tunç Umut'a "Çık ve ben gey değilim de. Hatta söz sahibinindir de. Hatta sensin gey de. Git döv herifi. Dövelim. Git küfret. Saldır insanlara. Yapmam gereken bu oğlum. Sen sustukça insanlar bana bile şüpheyile bakıyorlar." diye öğüt verir. Umut, Tunç'un öğütlerini onaylamaz. Tunç, eğer eş cinselse Umut'un bunu kendisine söyleyebileceğini ve bu durumu yargılamayacağını belirtir. Umut bu sözleri iyi karşılamaz. Tunç "Bir şey yaşadıysan söyle. Ateş olmayan yerden duman çıkmaz" der. Umut sinirlenir ve Tunç'a küfrederek. Tunç, Umut'u terk eder. Umut yalnız kalır.
Şüphe	
Tek başına kalma	
Kaçış isteği	14. (Serim) Umut ailesiyle birlikte restoranda yemek yemektedir. Umut takımdan çıkma isteğini ailesiyle paylaşır. Ancak ailesi Umut'un su topuna devam etmesi gerektiğini belirtir. Umut, ailesine karşı çıkmaz.
Sinir krizi	15. (Çatışma) Umut uyumaktadır. Umut'un telefonuna mesaj gelir. Umut uyanıp mesaja bakar. Yüzünde öfkeli bir ifade oluşur. Umut ertesi gün havuzda antrenman yapan Berk'in üzerine bağırarak atlar ve onu yumruklar. Takımdakiler Umut'u Berk'ten ayırırlar. Umut sinir krizi geçirmektedir. Havuzdaki öğrencilere küfredip bağırır. Sonrasında havuzu terk eder.
“İftira”	16. (Çatışma) Umut deniz kenarında yürümektedir. Telefonu çalar ancak açmaz. Yüzünde düşünceli bir ifade vardır. Umut iskelede denize doğru yürür. Telefonu çalmaya devam edince bu sefer aramaya cevap verir. Tunç, oldukça endişeli bir şekilde kulübün karıştığını ve takımın hocası ile Umut'un "adının çıktığını" haber verir. Umut telefonu kapatıp dalgın bir şekilde denizi seyrederek.
Kaçış Kayboluş	17. (Serim) Umut çalılık bir bölgeden aşağı doğru iner ve bir tünele girer.



Grafik 3.5 : Umut'un Çatışma Grafiği

3.3.4.2. Eksen Kodlama

Tema 1: Erkeklik

- Erkeklere ait ortam
- Heteronormatif ortam
- Erkeklere ait ortam ile uyum

Tema 2: Erkekliğe uymayan davranış

- Erkeğin erkeğe dokunması
- Heteronormatif sorgu

Tema 3: Dışlanma

- Sözlü uyarı
- Fiziksel uyarı
- Erkeklere ait ortamdan dışlanma

3.3.4.3. Seçici Kodlama

Umut'un görüldüğü ilk sahneden son sahneye kadar yakın çevresindeki insanlar erkeklerdir. Bunun tek istisnası Umut'un annesidir. Filmde Umut'un bulunduğu mekânlarda erkekler hem niceliksel olarak fazladır hem de o mekâna hâkim olan toplumsal cinsiyeti belirlemektelerdir.

İlk sahnelerde Umut su topu takımıyla oldukça uyumlu gözükmektedir. Umut, takım arkadaşlarıyla birlikte soyunup giyinmekte ve şakalaşp gülmektedir. Soyunma odasında Tunç'un yaptığı hareket ve söylediği söz aynı zamanda eş cinsel ilişkiyi ima etmektedir. Bununla birlikte Tunç'un vurgusu penisinin "aktif" olduğuna yöneliktir. Soyunma odasındaki bu diyalog ve Tunç'un hareketi kimse tarafından kötü karşılanmamıştır. Üstelik odadakiler Tunç'a gülmüşlerdir. Dolayısıyla bu tarz "şakaların" takımdaki öğrencilerin oluşturduğu "erkekliğe" uygun olduğu görülmektedir. Belirli bir çerçeve içerisinde eş cinselliği çağrıştıran şakalar yapılabilmektedir.

Bununla birlikte, sonraki sahnelerle beraber heteronormativitenin su topu takımında uygulamada olduğu görülecektir. Bu bağlamda takımda belirli bir erkeklik uyumu bulunmaktadır. "Erkeklerin olmaları gereken şey" (Connell, 2019) Umut'un bulunduğu su topu takımında bellidir: heteroseksüel, eş cinselliği dışlayan, sert ve güçlü erkek. Bununla beraber Umut ilk başta bu ortam ile herhangi bir iç veya dış çatışma içerisinde değildir.

Filmde Umut'un bulunduğu ilk sahneler serim niteliğindedir. Umut'un hayatı su topu antrenmanları, okul ve ev arasında geçmektedir. Umut'un okul hayatı geri plandadır ve gösterilmemiştir. Umut'un aile hayatının sorunlu olduğu ise daha başkarakterin ailesiyle görüldüğü ilk sahnede ortaya çıkmaktadır. Umut'un ailesinde de belirli bir erkeklik rolü sergilemeye çalışan bir erkek (Sinan) bulunmaktadır. Sinan, zaman zaman ailesi üzerinde otorite kurmaya çalışan baba rolünü oynamaktadır.

Sinan'ın iş yerinde yeni patronu tarafından küçük düşürülmesi onu rahatsız etmektedir. Sinan, huzursuz ve sinirli ruh hâlini ailesine de yansıtmaktadır. Sinan ile Selma'nın birlikte olmaya devam etmesinin tek nedeni Umut'un varlığı gibi

görülmektedir. Sinan'ın ailesi üzerinde otorite kurmaya çalışması ise gergin bir ortamın oluşmasına neden olmaktadır. Böyle durumlarda Sinan ile Selma çatışma yaşamaktadırlar. Umut; Sinan ile Selma arasındaki kavgaya dahil olmamaktadır. Bununla birlikte Umut, aile yaşamında da bir toplumsal cinsiyet rolü sergilemeye çalışan Sinan yüzünden erkeklik ile karşı karşıya kalmaktadır.³⁴ Buna ek olarak, Umut film boyunca yaşadığı iç ve dış çatışmaları açık bir şekilde ailesiyle paylaşmayı tercih etmemiştir.



Görsel 3.7 : Umut'un iç ve dış çatışmaları, erkek bir öğrenciyle fiziksel olarak yakın olduğu anın fotoğrafı su topu takımında yayılınca başlamıştır.

Umut'un ailesindeki ilişkiler sorunlu olmakla birlikte başkarakterin iç ve dış çatışmalarına büyük oranda takım arkadaşları neden olacaktır. Umut'un takımdaki erkek öğrenciler ile olan uyumu e-mail üzerinden yayılan bir fotoğraf ile son bulmuştur. Fotoğrafta Umut, erkek bir öğrenciyle fiziksel olarak yakın bir mesafede durmakta ve karşısındaki kişinin yüzüne dokunmaktadır. Takımdaki erkeklik için sakıncalı olan bu durum öğrencilerin Umut'un heteroseksüel olup olmadığını sorgulamalarına yol açacaktır. Böylece Umut'un filmdeki ana çatışması başlamış

³⁴ Sinan karakteri ile ilgili daha detaylı bir değerlendirme için Işıl Kızılırmak ve Soner Erdönmez'in "Yakın Dönem Türk Sinemasında Erki Arayan Erkekler: Çeperde, Gölgede, Krizde Erkeklik Temsilleri" başlıklı yazısındaki "Erkek Arası Hiyerarşi ya da "Daha Erkek" Olana Karşı Yiten Erk: Bilmemek" isimli alt bölüme bakınız. Bu yazıda Sinan'ın hegemonik erkeklik ile ilişkisi ve kendi eksikliklerini Umut üzerinden gidermeye çalışması hakkında değerlendirmeler bulunmaktadır (2022: 81-84).

olacaktır. Umut'un öğrencilerin sorgulamalarına cevap vermeyi reddetmesi ise Umut ile öğrenciler arasındaki çatışmayı artıracaktır. Takımdaki öğrenciler Umut'u düzenli bir şekilde dışlamaya başlayacaklardır. Bu durum Umut'un olay örgüsündeki iç ve dış çatışmalarını belirlemiştir.

Umut'a yapılan sorgulamalar aynı zamanda sözlü uyarıları da içermektedir. Umut'un eş cinsel olup olmadığını açıklaması istenmektedir. Tunç'un Umut'a öğüdü ise eş cinselliğin reddinden sonra bu "suçlamayı" ortaya atanın dövülmesi gerektiği yönündedir. Umut'un takımla tekrar uyumlu hâle gelebilme olasılığı için yapması gerekenler ona Tunç tarafından açıklanmıştır. Takımdaki erkekliğin cinsel yönelim normu açıktır. Ancak Umut, heteroseksüellik sorgusunun kendisini reddetmektedir. Umut'un heteronormatif sorgulara karşı duruşu filmde bulunduğu süre boyunca süreklilik göstermektedir.

Umut'un olay örgüsündeki iç ve dış çatışmaları heteronormatif ve homofobik baskılar ile ilişkilidir. Bununla birlikte film boyunca Umut'un eş cinsel olduğuyla ilgili kesin bir bilgi verilmemiştir. Umut yaşadığı dış çatışmalar karşısında tek başına kalmış görünmektedir. Umut'un iç çatışmalarının da yalnızlaştırılmasıyla ilgili olduğunu belirtmek gerekmektedir. Öyle ki filmde Umut'un cinsel yönelimiyle ilgili herhangi bir iç çatışma yaşadığına dair bilgi verilmemiştir.



Görsel 3.8 : Umut, görüldüğü son sahnede kameranın takibinden ve net alandan çıkmış; başkarakterin filmin olay örgüsündeki varlığı son bulmuştur.

Umut, filmin altmış altıncı dakikasında son kez görülmüştür. Kalan on bir dakikada Umut'un yer aldığı herhangi bir çekime yer verilmemiştir. Bu noktada film, Bordwell ve Thompson'un (2012: 92) belirttiği türden, "anti-zirvesel" bir anlatıya sahiptir.³⁵ Umut'un çatışmalarının yoğunlaşarak doruk noktasına gittiği sırada çatışma yoğunluğunda bir düşüş yaşanmaktadır. Tam bu noktada başkarakterin anlatısının kesilmesi Umut ile ilgili net bir doruk noktasına ve çözüme yer verilememesine sebep olmaktadır.

Film, ailesinin ve bazı takım arkadaşlarının Umut'u araması ile devam etmektedir. Ancak Umut ortaya çıkmamıştır. Filmin son sahnesinde ise cesedin Umut'a ait olup olmadığının cevabı verilmemiştir. Başkarakterin filmde çıkmasıyla birlikte olaylardan çok yaşanan durumun ortaya çıkardığı sonuçlar önem kazanmıştır. Bu bağlamda filmin son bölümünde heteronormativitenin sonuçlarının sorgulanmasına odaklanılmıştır. Film boyunca Umut'un maruz kaldığı heteronormatif baskılar eleştirel bir bakış açısıyla sunulmuştur.

³⁵ Bordwell ve Thompson bazı filmlerde "kasıtlı olarak" anti-zirvesel bir son tercih edildiğini belirtmektedir. Bordwell ve Thompson'a göre "Neden-sonuç zincirinin nasıl çözüleceği konusunda beklentiler oluşturan film bunları çözmeyi kesin olarak reddederek beklentilere son verir" (2012: 92). Buna ek olarak Bordwell ve Thompson, olay örgüsünün açık uçlu ve belirsiz bir sona sahip olmasının seyirciyi film sonrasında hayal etmeye veya düşünmeye yönlendirebileceğini belirtmektedir (2012: 92).

SONUÇ

Çalışma tasarlanmaya başlandığı andan itibaren toplumsal cinsiyeti sorgulayan filmler üzerine bir araştırma yapılmak istenmiştir. Bu doğrultuda çalışmanın temel olarak toplumsal cinsiyet normları karşısında iç ve dış çatışma yaşayan başkarakterler üzerine olmasına karar verilmiştir. Bu çalışma bir sinema araştırması olmakla birlikte çatışma kavramına sadece filmlerde rastlanılmadığını tez kapsamında yapılan literatür taraması ortaya çıkarmaktadır.

Öyle ki toplumsal cinsiyet ile ilgili çalışmaların yer aldığı birinci bölüm için araştırma yapılırken insanların hayatlarında yer alan çeşitli çatışmalar ile karşılaşmıştır. Çalışmanın bağlamını oluşturan toplumsal cinsiyet üzerine yapılan okumalarda bu kavramın insan hayatında maddi ve manevi çeşitli çatışmalar çıkaracak bir olgu olduğu görülmüştür. Kavram, 1970'lerde bugünkü anlamıyla kullanılmaya başlandığında feminist kuramcılarının, aktivistlerin ve bazı insanların zaten toplumun dayattığı normlar ve kategoriler ile çatışma yaşamakta olduğunu söylemek mümkündür. 1970'lerle birlikte eş cinsel insanların hak arayışlarının artması da benzer bir çatışmayı barındırmaktadır. Toplumun cinsiyete ve cinsel yönelime göre oluşturduğu kategoriler ve yasaklar ile çatışma yaşayan insanlardan bazıları bu durumu sorgulamış ve buna karşı çıkmışlardır. 1990'larda ise queer kuram toplumsal cinsiyet çalışmalarında öne çıkmıştır. Queer kuram sayesinde heteronormativitenin kategorileri ile çatışma yaşayan insanların içinde bulunduğu norm üreten toplum sorgulanmaktadır. Buna ek olarak queer çalışmalarla birlikte toplumsal cinsiyet sorgulamalarının kapsamı da genişlemiştir.

On dokuzuncu yüzyılın sonunda başlayan genel gösterimler ile insanların hayatına giren sinema ise toplumsal cinsiyetin bireysel ve sosyal olarak insana etkisini bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde kayıt altına almaya başlamıştır. Bu durumu kayıt altına alan sinemacılar ve bu insanlar toplumsal cinsiyetin normlarına inanmakta, karşı çıkmakta veya ilgisiz kalabilmektelerdir. Sinemacıların ürettiği filmlerdeki başkarakterlerin ise yaratıcılarının bakış açılarından ve inançlarından etkilendiğini söylemek mümkündür. Filmlerdeki başkarakterler toplumsal cinsiyet ile uyum içinde

davranabilmekte ve normların devamını veya yeniden üretimini sağlayabilmektelerdir. Bazı başkarakterler ise bu normlara karşı çıkmakta ve toplumsal cinsiyeti sorgulayan veya altüst eden bir tavır içinde olabilmektelerdir. Seyirciler de izledikleri filmlerdeki başkarakterlerin çatışmalarını gözlemlemiş ve onların iç ve dış çatışmalarına ortak olmuşlardır.

Sinema, insanın ve toplumun davranışlarını çeşitli şekillerde kayıt altına almış ve tekrar insanlara sunmuştur. Bazı insanlar kendilerine sunulanı izlemiş ve bundan etkilenmişlerdir. Söz konusu sinema olduğunda başta toplum, bilim ve sanat olmak üzere insana ait birçok öge iç içedir. Dolayısıyla çalışma boyunca insan, toplum, bilim ve sanat birbiriyle ayrılmaz bir etkileşim içinde düşünülmüştür. Çalışmanın odak noktası olan Türk sineması incelenirken de aynı bakış açısı sürdürülmüştür. Bununla birlikte Türk sinemasının kendine has ekonomik yapısı ve tarihi göz önünde bulundurulmuştur.

Türk sineması tarihi içinde uzun bir zaman aralığına egemen olan Yeşilçam dönemi 1990'larla birlikte sona ermiş ve hem ana akım sinema hem de ana akım dışı filmler bağlamında günümüze kadar sürecek yeni film yapım pratikleri ortaya çıkmıştır. Ana akım dışında film yapan yönetmenler filmlerinde bireysel veya toplumsal sorunları kendi bakış açılarıyla anlatmışlardır.

Bununla birlikte, çalışma için yapılan Türk sineması bağlamındaki okuma ve izlemelerin sonucunda 1990 sonrasında da popüler veya ana akım sinema olarak adlandırılan filmler ile ana akımın dışında yer alan filmler arasında toplumsal cinsiyetle ilgili meselelerin ele alınışlarında net bir ayrıma rastlanılmamıştır. Türk sineması ile ilgili yapılan akademik çalışmalar arasında hem ana akım hem de ana akım dışında yer alan filmleri toplumsal cinsiyet söylemlerini devam ettirdiği yönünde eleştiren değerlendirmeler bulunmaktadır. Dolayısıyla Türk sinemasındaki çoğu ana akım filmde olduğu gibi birçok ana akım dışı filmde de eril söylemi destekleyen bir dil ile karşılaşmıştır.

1990'dan günümüze kadar olan otuz iki yıllık süreç göz önüne alındığında toplumsal cinsiyet ile ilgili meseleleri anlatan ana akım dışı filmlerin içeriğinde göze

çarpan bir değişim olmamıştır. Kadınların maruz kaldığı toplumsal sorunlar az sayıda da olsa belirli filmlerde düzenli aralıklar ile odak noktasına alınmaktayken belirli konulara dokunulmamış veya çok az değinilmiştir. Gey ve lezbiyen başkarakterlerin yer aldığı filmler hâlâ az sayıdadır. Trans bir kadın başkarakterin hikâyesine odaklanan film sayısı ise daha azdır.¹ Bu bağlamda Türk sinemasında, toplumsal cinsiyetin ikili cinsiyet kategorilerine uymayan veya heteronormativitenin dışında duran başkarakterlere az sayıda filmde ve belirli sınırlılıklar ile rastlanılmaktadır.

Bununla birlikte bazı ana akım dışı filmlerin toplumsal cinsiyet ile ilgili meseleleri duyarlılık ile ele aldığı ve sorguladığı saptanmıştır. Bu bağlamda *Lola + Bilidikid*, *Gözetleme Kulesi*, *Sibel* ve *Bilmemek* filmleri bu araştırmanın çalışma grubu olarak seçilmiştir. Dört filmin başkarakterleri de filmin tamamı (veya filmde bulunduğu süre) boyunca eril bakış açısının temellendiği bir toplumsal düzen içinde yer alan bireyler olarak sunulmuştur. Dört karakterin de toplumsal cinsiyet kategorilerine ve düzenine uyumsuz oldukları (veya uyumsuz hâle geldikleri) görülmüştür. Bu bağlamda dört karakter de toplumsal cinsiyet ile ilgili iç ve dış çatışmalar yaşamışlardır.

Seçilen her film gömülü teori yöntemiyle çözümlenmiş ve bu yöntem sayesinde filmlerdeki temalar keşfedilmiştir. Her filmde ağır basan tema, ana tema olarak seçilmiştir. *Lola + Bilidikid* filminde heteronormativite; *Gözetleme Kulesi*'nde eril tahakküm; *Sibel* filminde toplumsal cinsiyet düzeni ve *Bilmemek*'te erkeklik ana temalar olarak belirlenmiştir. Bununla birlikte bu ana temalar incelenen her filmde az ya da çok bulunmaktadır. Bu durum çalışmada benimsenen bakış açısıyla uyumludur. Belirlenen dört ana tema da toplumsal cinsiyet başlığı altında yer almaktadır. Çalışmada da toplumsal cinsiyet genel bir başlık olarak seçilmiştir.

¹ 1990 sonrası Türk sinemasında ana akım dışı filmlerde heteronormativitenin sorgulanması özellikle eş cinsel erkek veya trans kadın başkarakterlerin toplumsal sorunlarının anlatılması ile sağlanmıştır. Bununla birlikte heteronormatif düzene uymayan insanlar sadece eş cinsellik veya transseksüellik ile sınırlandırılmamaktadır. Bu durum ana akım dışı filmlerde, örnek olarak, trans erkek veya aseksüel başkarakterlerin bulunup bulunmadığı ve belirli insanların toplumsal sorunlarının bu filmlerde yer alıp almadığı gibi sorgulamaları ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla ana akım dışı Türk filmlerinde cinsiyet veya cinsellikle ilgili değinilmeyen veya odak noktasına alınmayan birçok mesele bulunmaktadır.

“Tablo 1” kapsamında her başkarakter, ortaya çıkan dört ana tema bağlamında değerlendirilmiştir. Bu tablo sayesinde filmler arasında karşılaştırma yapmak ve benzerlikleri keşfetmek kolaylaşmaktadır. “Tablo 1” incelendiğinde dört başkarakterin de toplumsal cinsiyet ile ilgili çeşitli baskılara maruz kaldığı ve bu yüzden iç veya dış çatışma yaşadıkları anlaşılmaktadır. Dört karakter de toplumsal cinsiyet ile ilişkili baskılara karşı durmuştur.

Tablo 1. Eksen ve Seçici Kodlamalarda Ortaya Çıkan Ana Temalar

Başka- rakter	Heteronormativi- te	Eril Tahakküm	Toplumsal Cinsiyet Düzeni	Erkeklik
Murat	Murat film boyunca özellikle erkek kardeşi tarafından dayatılan heteronormatif baskılar ile mücadele etmiştir. Murat, bu duruma rağmen kararlı bir duruş sergilemiştir. Murat, heteronormatif ve erkek egemen aile düzenini terk etmiştir.	Murat, erkek kardeşi tarafından eril normları uygulamaya zorlanmıştır. Ayrıca Hendryk, Rudy ve Walter da Murat’a zorbalık etmişlerdir. Filmde sadece heteronormatif eril baskılar yoktur. Bili gibi eş cinselliği eril bir bakışla ve belirli normlar kapsamında yaşayan ve dayatan karakterler de bulunmaktadır. Eril şiddet filmdeki çoğu karaktere ruhsal ve fiziksel olarak zarar vermiştir.	Murat’ın içinde bulunduğu çevrede var olan toplumsal cinsiyet düzeninde erkek olarak adlandırılan cinsiyetin heteroseksüel (veya eril bir eş cinsel), sert mizaçlı ve fiziksel açıdan güçlü olması beklenmektedir. Murat ise eril kültürü benimsememiş bir eş cinseldir. Buna ek olarak Murat kaba ve kavgacı olmayan birisidir.	Filmde erkekliğin sınırları belirlidir. Bu bağlamda bir erkeğin erkek olabilmesi için heteroseksüel olması ilk koşuldur. Bili bile arzu duyduğu insanları “kız” olarak görmektedir. Fiziksel güç ve şiddet kullanımı ise erkekliğin devamlılığını sağlamak isteyen karakterler için önemli bir araçtır. Murat ise film boyunca eril şiddete karşı bir duruş sergilemiştir.
Seher	Seher’in içinde bulunduğu toplumda “kadının namusu” hem kişinin kendisi tarafından hem de toplum tarafından korunması gereken bir norm olarak	Seher, akrabası olan bir erkek tarafından tecavüze uğramış ve bu olay kendi annesi tarafından bile sorgulanmamıştır. Seher’in içinde yaşadığı toplum kadınların erkekler ile eşit bir yaşam	Seher’in içinde bulunduğu toplumda kadınların dezavantajlı olduğu bir toplumsal cinsiyet düzeni bulunduğu görülmektedir. Filmdeki iki kadın karakter de (Seher	Filmde erkek egemen bir toplum sunulmuştur. Bununla birlikte, Seher karakteri bağlamında, erkeklik kavramı üzerine

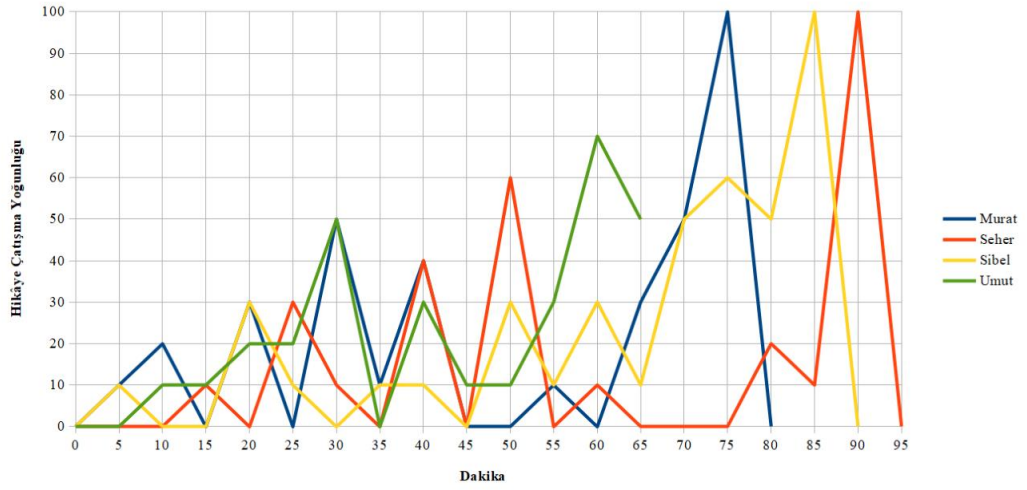
	görülmektedir. Bir kadının bağımsız bir cinsel yaşamının olması toplum tarafından kabul edilebilir bir durum değildir. Kadın ve erkeğin cinsel birliktelik yaşamaları için evli olmaları gerekmektedir. ²	sürdüğü bir toplum olarak sunulmamıştır. Öyle ki Seher'in hayatına farklı erkekler tarafından müdahale edilmiştir.	ve annesi) ekonomik ve sosyal açıdan bağımsız değildir.	odaklanılmamıştır. ³
Sibel	Sibel'in içinde bulunduğu toplumda insanların cinsel ilişkide bulunmalarının meşru yolu heteroseksüel ve evli olmaktır. ⁴ Evlilik dışı ilişki yaşayan kişiler toplum tarafından çeşitli şekillerde cezalandırılır.	Sibel'in içinde yaşadığı toplum eril kültürün hâkim olduğu ve erkek egemen bir toplumdur. Sibel filmi bağlamında bu düzenin devamını sağlayan ise büyük ölçüde köydeki kadınlardır. Kadınlar, düzenin devamı için "gerektiğinde" şiddete başvurmuşlardır.	Filmde, var olan ve devam ettirilen bir toplumsal cinsiyet düzeni açık bir şekilde görülmektedir. Öyle ki Sibel'in çatışmaları da toplumsal cinsiyet düzenine uymamasından kaynaklanmaktadır. Sibel'in düzene karşı duruşu filmin başından sonuna kadar devam etmiştir.	Filmde "erkeklerin olması gereken şey" bellidir: heteroseksüel, askerlik yapmış ve evlenmiş olmak. Sibel'in asker kaçağı bir erkek ile evlilik dışı ilişki yaşaması köylü ile çatışma yaşamasına neden olacaktır.
Umut	Umut'un bulunduğu su topu takımında heteroseksüel erkeklik bir normdur. Umut eş cinsel olduğu iddiası ile takımdan dışlanacaktır. Umut'un	Umut, eş cinsel olduğu iddiası ile sözlü ve fiziksel baskılara maruz kalmıştır. Erkek öğrenciler tarafından takımdan dışlanmış ve yalnız bırakılmıştır. Umut, yaşadığı	Umut'un bulunduğu su topu takımında toplumsal cinsiyet düzeni heteroseksüel erkek olmayı gerektirmektedir. Aksi takdirde heteroseksüel	Umut'un bulunduğu su topu takımında "erkeklerin olması gereken şey" bellidir. Bu bağlamda bir erkek "aktif" bir penise sahip, heteroseksüel ve eril kültürle

² Eş cinsellik filmde yer almamaktadır.

³ Filmde Nihat karakterinin erkeklik teması bağlamında düşünülmesi mümkündür. Yüksel, Nihat karakterini "erkeklik krizi" kavramı bağlamında değerlendirmiştir. Nihat, araba kullanırken uyuyakalması sonucunda gerçekleşen kazada eşini ve çocuğunu kaybetmiştir. Nihat, hegemonik erkeklik bağlamında önemli bir görev olan aileyi koruma sorumluluğunda başarısız olmuştur. Yüksel, Nihat'ın Seher'i anne olmaya zorlamasını ve kendisinin de babalık rolünü yerine getirmeye çalıştığını vurgulamıştır. Bununla birlikte Seher, bu duruma karşı çıkmıştır. Yüksel'in belirttiği gibi Seher'in tavrı Nihat'ın bir kurtarıcı olarak filmde yer almasını engellemektedir (2015: 144).

⁴ Eş cinsellik filmde yer almamaktadır.

	heteronormatif sorgulara karşı durduğu görülmüştür.	baskılar sonucunda bulunduğu toplumu terk edecektir.	olmayan kişi dışlanmaktadır.	uyumlu olmalıdır. Filmde odaklanılan nokta ise Umut'un bunlara sahip olup olmadığı değil, bu "gereklilikler" üzerinden sorgulanması ve baskı altına alınmasıdır.
--	---	--	------------------------------	--



Grafik 1. : Çalışma Grubundaki Başkarakterlerin Çatışma Grafiği⁵

“Grafik 1” ile görselleştirilen başkarakterlerin olay örgüsündeki çatışma yoğunlukları göz önüne alındığında ise dört filmde de benzerlikler bulunmuştur. Her filmin serim bölümü aynı zamanda başkarakterin içinde bulunduğu toplumsal cinsiyet düzeninin sunumudur. Dört filmde de ilk yirmi dakika içinde başkarakterin toplumsal cinsiyet ile ilgili ilk çatışması gerçekleşmiştir. Filmin devamı bu çatışmayla birlikte gelişmiştir.

Gelişme bölümünde yoğunluğu artan ve azalan çatışmalar bulunmaktadır. Bu bölümde başkarakterlerin toplumsal cinsiyet ile ilgili meseleler nedeniyle yaşadıkları iç veya dış çatışmalar devam etmektedir. Bununla birlikte dört filmde de çatışma

⁵ Başkarakterlerin çatışmalarının denk geldiği dakikalar yuvarlanarak grafikte yerini almıştır. Örneğin başkarakterin çatışması 24. dakikada ise yukarıdaki grafikte 25. dakikada yer almıştır.

yoğunluğunun düştüğü anlar veya diğer karakterlere odaklanılan kısımlar bulunmaktadır. Bu durum göz önüne alındığında dört filmde de sürekli artan ve standart bir çatışma yoğunluğunun bulunmadığı görülmektedir.⁶

Doruk noktası ise *Bilmemek* filmi dışındaki üç filmde oldukça benzerdir. Murat, Seher ve Sibel doruk noktasında toplumsal cinsiyet normlarıyla en yoğun dış çatışmayı yaşamışlardır. *Lola + Bilidikid* ve *Sibel* filmlerinin çözüm bölümleri benzerdir. Doruk noktasından sonra Murat erkek kardeşi; Sibel ise köylüler üzerinden toplumsal cinsiyet düzeniyle yüzleşmiştir. İki filmin sonunda da toplumsal cinsiyet düzeniyle ilgili bir değişim olasılığı sunulmaktadır. Bununla birlikte incelenen hiçbir filmde toplumsal cinsiyet normlarının neden olduğu sorunların çözümü sunulmamıştır.

Gözetleme Kulesi'nde başkarakter için umutsuz, belirsiz ve açık uçlu bir son bulunmaktadır. *Bilmemek*'te ise Umut'un altmış altıncı dakikada filmde çıkmasından dolayı başkarakterin içinde bulunduğu bir doruk noktasından ve çözümden bahsedilememektedir. Ancak Umut'un yer aldığı son sahneler göz önüne alındığında *Bilmemek* filminin de başkarakter için karamsar, belirsiz ve açık uçlu bittiği görülmektedir.

Çalışma grubu oluşturulurken film çözümlemeleri sonucunda cevabı aranacak dört soru belirlenmiştir.⁷ Bu sorular her film ve başkarakter için ayrı ayrı cevaplanmıştır. Böylece filmler ve başkarakterler arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları karşılaştırmak kolaylaşmıştır. “Tablo 2”, çalışmanın değişkenlerini ve çalışma sorularının cevaplarını içermektedir.

⁶ Dört filmde de anlatı yapısı açısından formülcü bir yaklaşımı benimsememiştir (Bkz. Miller, 2016: 121-125). Her filmin giriş, gelişme ve sonuç bölümleri bulunmakla birlikte bu filmlerde klasik anlatı sinemasındaki gibi sürekli artan bir çatışma yoğunluğu ve engeller silsilesi bulunmamaktadır. Özellikle gelişme ve sonuç bölümleri, incelenen dört filmde de klasik anlatı sinemasındaki anlatım tarzına uymamaktadır. Bu filmlerde gelişme bölümünde yaşanan çatışmalar düşük ve aralıklı bir yoğunlukta ilerlemektedir. Sonuç bölümü ise filmin başında bozulan dengenin yeniden sağlandığı ve sorunların çözüme ulaştığı bir son ile bitmemiştir. Başta *Bilmemek* ve *Gözetleme Kulesi* olmak üzere her film açık uçlu bir son ile bitmiştir.

⁷ Çalışmanın soruları şunlardır: 1. Başkarakterin genel özellikleri nelerdir? 2. Başkarakterin anlatı boyunca toplumsal cinsiyet ile ilgili yaşadığı iç ve dış çatışmalar filmin bütününe ne şekilde ve yoğunlukta dağılmıştır? 3. Başkarakter toplumsal cinsiyet ile ilgili engellerle nasıl mücadele etmektedir? 4. Filmin bütününe bakıldığında toplumsal cinsiyet kavramı nasıl sorgulanmaktadır?

Tablo 2. Çalışmanın Değişkenleri ve Cevaplar⁸

Başkarak- ter	Cevaplar
Murat	1. Murat, genç ve eş cinsel bir erkektir. Kibar bir insandır ve kimseye şiddet uygulamaz. Bununla birlikte toplumsal baskılara karşı duran ve özgür bir yaşam arayışı içinde olan bir karakteri vardır. 2. Başkarakterin gözüktüğü ilk sahne karakterin cinsel yönelimini keşfetmesi ile ilgilidir. Başkarakterin film boyunca düzenli bir şekilde toplumsal cinsiyet ile ilgili meseleler nedeniyle iç ve dış çatışmalar yaşadığı gözlemlenmiştir. Filmin doruk noktası başkarakterin eril şiddet ile karşılaşmasını içermektedir. Filmin çözüm bölümü ise başkarakterin heteronormatif düzen ile yüzleşmesi ve bu düzeni terk etmesini içermektedir. 3. Başkarakter toplumsal cinsiyet ile ilgili engellerle kararlı bir şekilde mücadele etmiştir. Karakter, karşılaştığı çatışmaların yoğunluğunun artmasına rağmen geri adım atmamıştır. Karakter doruk noktasında da geri adım atmamıştır. Dolayısıyla karakterin toplumsal cinsiyet ile ilgili baskılara karşı duruşu süreklilik göstermektedir. 4. Film boyunca heteronormativite ve eril şiddet eleştirel bir tavır ile sorgulanmaktadır. Filmde heteronormativite ve eril şiddet olumsuz sonuçlara yol açan sorunlar olarak sunulmuştur.
Seher	1. Seher genç bir kadındır. Başkarakterin cinsel yönelimi ile ilgili bir bilgilendirme yapılmamıştır. Kimseye boyun eğmeyen bir karakteri vardır. Özgür ve bağımsız bir yaşam arayışı içindedir. 2. Başkarakterin tanıtıldığı serim sekansı karakterin tek başına kalmışlığı, sıkışmışlığı ve kaçış arayışı ile ilgilidir. Başkarakterin film boyunca düzenli olarak eril tahakküm, hamilelik ve annelik ile ilgili iç ve dış çatışmalar yaşadığı gözlemlenmiştir. Filmin doruk noktası başkarakterin yaşadığı çatışmalara neden olan sorunlardan uzaklaşma çabasını içermektedir. Bununla birlikte başkarakter bu istediğini gerçekleştirememiştir. Dolayısıyla filmin çözüm bölümü başkarakter için belirsiz ve umutsuz bir tablo çizmektedir. 3. Başkarakterin toplumsal cinsiyet ile ilgili engellerle mücadele etmeye çalıştığı görülmüştür. Bununla birlikte karakter sürekli bir biçimde karşı duruş içinde hareket etmemiştir. Karakterin mücadeleye ara verdiği noktalar bulunmaktadır. Filmin sonu göz önüne alındığında ise başkarakterin mücadelesi onun aleyhine sonuçlanmış gibi görünmektedir. 4. Filmde erkek egemen toplumun kadın üzerinde kurduğu tahakküm eleştirel bir bakış açısıyla sunulmaktadır.
Sibel	1. Sibel genç, heteroseksüel bir kadındır. Karakter, özgürlüğüne ve bağımsız hareket etmeye oldukça düşkündür. Kendisini kısıtlamaya çalışanlara karşı çıkmaktadır. 2. Başkarakterin tanıtıldığı serim sekansı karakterin içinde bulunduğu toplumsal cinsiyet düzeni ile uyumsuzluğunu ortaya koymaktadır. Başkarakterin film boyunca içinde yaşadığı toplumsal cinsiyet düzeni

⁸ Onur Karahan'ın *Şiddet ve Postmodernizm Bağlamında Martin Scorsese Sineması* isimli yüksek lisans tezinde oluşturduğu matris (2019: 185) bir örnek olarak yardımcı olmuştur.

	nedeniyle iç ve dış çatışmalar yaşadığı gözlemlenmiştir. Filmin doruk noktası başkarakterin bu toplumsal cinsiyet düzeni ile karşı karşıya gelmesini içermektedir. Filmin çözüm bölümünde ise başkarakterin toplumsal cinsiyet düzenine karşı duruşu bazı karakterler tarafından desteklenmeye başlanmıştır. 3. Başkarakter toplumsal cinsiyet ile ilgili sorunlar ile kararlı bir şekilde mücadele etmiştir. Sibel, karşılaştığı çatışmaların yoğunluğunun artmasına rağmen geri adım atmamıştır. Karakter doruk noktasında da geri adım atmamıştır. Dolayısıyla karakterin toplumsal cinsiyet düzeni ile ilgili baskılara karşı duruşu süreklilik göstermektedir. 4. Film boyunca toplumsal cinsiyet düzeni eleştirel bir tavır ile sorgulanmaktadır.
Umut	1. Umut genç bir erkektir. Başkarakterin cinsel yönelimi ile ilgili bir bilgilendirme yapılmamıştır. Umut genel olarak kararlı bir karaktere sahiptir. Bununla birlikte yaşadığı çatışmalar karşısında kısa süre içinde tedirgin bir ruh hâline girmektedir. 2. Başkarakterin görüldüğü ilk sahneler aynı zamanda karakterin bulunduğu eril ortamı da tanıtmaktadır. Başkarakterin eş cinsel olduğu iddiasının takımda yayılmasıyla birlikte karakterin heteronormatif baskılar ile çatışması da başlamıştır. Film boyunca düzenli olarak devam eden çatışmalar belirli bir doruk noktasına çıkamamıştır. Başkarakterin filmin altmış altıncı dakikasından sonra bir daha görünmemesi karaktere ait anlatının takip edilememesine neden olmuştur. Dolayısıyla filmde başkarakterin içinde olduğu bir çözüm bölümü bulunmamaktadır. Filmin çözüm bölümü belirsiz ve açık uçlu bir şekilde tamamlanmıştır. 3. Başkarakterin toplumsal cinsiyet ile ilgili sorunlarla mücadele etmeye çalıştığı görülmüştür. Bununla birlikte karakterin eylemleri, yaşadığı çatışmalar karşısında etkisiz kalmıştır. Öyle ki başkarakter doruk noktasına ve çözüm bölümüne ulaşamamıştır. Bununla birlikte başkarakterin filmde bulunduğu süre boyunca heteronormatif baskılara karşı durduğu görülmüştür. 4. Filmde heteronormatif toplumun erkek üzerinde kurduğu baskı ve bu durumun sonuçları eleştirel bir bakış açısıyla sunulmakta ve sorgulanmaktadır.

“Tablo 2” incelendiğinde seçilen filmlerdeki başkarakterlerin temel olarak benzer sorunlar ile karşılaştıkları ve benzer amaçlar uğruna mücadele ettikleri görülmektedir. Bu karakterler toplumsal cinsiyet normlarıyla ilişkili ve çeşitli şekillerde ortaya çıkan baskılara kendi istedikleri gibi yaşamak için karşı durmuşlardır. Bununla birlikte her başkarakterin kendisine özgü karakter özellikleri bulunmaktadır. Bu durum seçilen başkarakterlerin tiplere değil derinlikli karakterler olduklarını göstermektedir.

İncelenen filmlerde karşılaşılan bir başka durum ise anlatıdaki denge durumunun toplumsal cinsiyetle ilişkisi üzerinedir.⁹ Çalışma grubunu oluşturan filmlerde anlatıdaki denge durumu toplumsal cinsiyet normlarının egemen olduğu sosyal düzen ile ilgilidir. Başkarakterlerin yaptığı bir eylem veya maruz kaldığı bir durum anlatıdaki dengeyi bozmuş ya da bozmaktadır.

Bu noktada incelenen filmlerde dengenin iki ayrı şekilde bozulduğunu söylemek mümkündür. *Gözetleme Kulesi* ve *Bilmemek* filmlerinde başkarakterlerin toplumsal cinsiyet ile ilgili farklı nedenlerle maruz kaldıkları baskı sonucunda denge bozulmuştur. Ancak bu bozulmaya asıl neden olan başkarakterlerin karşı duruşlarıdır. *Lola + Bilidikid* ve *Sibel* filmlerinde ise dengeyi bozan başkarakterlerin toplumsal cinsiyet düzenine uyumsuz davranışlarıdır. Dolayısıyla dengeyi bozan doğrudan Murat ve Sibel'in eylemleridir.

Lola + Bilidikid ve *Sibel* filmlerinde toplumsal cinsiyet düzeni bağlamında denge yeniden sağlanmamıştır. *Gözetleme Kulesi* ve *Bilmemek* filmlerinde ise toplumsal cinsiyet düzeninin devamlılığı açısından diğer iki filmde olduğu gibi bir kesinti yer almamaktadır. Bununla birlikte hiçbir başkarakter filmin başındaki düzene geri dönmemiştir. Sonuç olarak şu kesindir ki dört başkarakter de toplumsal cinsiyet düzeniyle uyumsuzdur (veya uyumsuz hâle gelmiştir) ve farklı şekillerde de olsa bu düzenin tersine hareket etmişlerdir. Dört filmde de başkarakterler için denge eskisine dönmeyecek şekilde bozulmuştur.¹⁰ Buna ek olarak hiçbir karakterin dengeyi eski hâline getirmek gibi bir amacı olmamıştır. Tüm başkarakterler toplumsal cinsiyetle

⁹ Bu sonuca ulaşılmasında Buckland'ın Tzevetan Todorov'dan yaptığı alıntı faydalı olmuştur. Buckland, Todorov'un anlatıyı üç aşamayla açıkladığını belirtmiştir. Buckland'ın aktardığı üzere anlatıdaki denge durumu bir olay sebebiyle bozulmakta ve anlatı sonunda bozulan denge yeniden sağlanmaktadır (2013: 39). Ayrıca bkz. Edgar-Hunt, Marland, Rawle, 2015: 52.

¹⁰ Todorov'un, Aristoteles'in yapı anlayışına dayanan, dengeyle ilgili genişletilmiş anlatı dizilimi şöyledir: "Denge kurulur. Denge bozulur. Karakter(ler) dengenin bozulduğunu tespit eder(ler). Karakterler dengeyi yeniden sağlamak için sorunu ortadan kaldırmaya çalışırlar. Denge eski haline getirilir" (aktaran Edgar-Hunt, Marland, Rawle, 2015: 52). Edgar-Hunt, Marland ve Rawle; Todorov'un genişlettiği anlatı dizilimine "Klasik Hollywood anlatı yapısı" başlığı altında yer vermişlerdir (2015: 52). Hayward'ın belirttiği üzere klasik anlatı sineması "düzen/düzensizlik/yeniden düzen" sırasını izleyen bir anlatı yapısına sahiptir. Dolayısıyla filmin başında bozulan düzen filmin sonunda yeniden sağlanmaktadır. (2012: 251).

ilgili baskılardan kurtulmak ve kendilerine özgür bir alan oluşturmak için mücadele etmiştir.

Hilary M. Lips şu soruyu sormuştur: “İkili bir kavram olarak toplumsal cinsiyet, toplumsal inşaaysa eğer, insanlar bu inşaaya direnebilir, onu değiştirebilir ya da onu düzeltebilirler mi?” (2021: 30). Bu soruya bu çalışma ve incelenen filmler bağlamında cevap vermek mümkündür.

Öncelikle çalışma grubunu oluşturan filmlerde toplumsal cinsiyetin toplum tarafından kurulmuş ve devam ettirilen bir düzen olarak sunulduğu görülmektedir. Bu filmlerdeki her başkarakter ya doğrudan kendi duruşlarıyla (Murat ve Sibel) ya da maruz kaldıkları baskılar sonucunda (Seher ve Umut) toplumsal cinsiyet düzenine direnmişlerdir. Toplumsal değişimi sağlamaya ve toplumsal cinsiyetle ilgili baskıların oluşturduğu ortamı düzeltmeye en çok yaklaşan başkarakter ise Sibel olmuştur. Murat ise bu değişimi kendi ailesinde gerçekleştirmiştir. Bununla birlikte hiçbir filmde toplumsal cinsiyet düzeninin yarattığı sorunların düzeltilmesiyle ilgili net çözümler sunulmamıştır. Yine de bu filmler, toplumsal cinsiyet normlarının neden olduğu sorunların düzeltilmesi hakkında bir sorgulama alanı açmaktadırlar. Dolayısıyla incelenen filmlerin sonları göz önüne alındığında toplumsal cinsiyet düzenin sorgulanması asıl amaç gibi görünmektedir.

Çalışma grubunda yer alan her film, toplumsal cinsiyetle ilgili meselelere yaklaşımı bakımından Türk sineması tarihinde özgün bir yere sahiptir. Bu filmlerdeki her başkarakter farklı sebeplerden dolayı toplumsal düzen ile iç ve dış çatışmalar yaşasa da bu çatışmaların kaynağı toplumsal cinsiyet normlarıyla ilişkilidir. Dolayısıyla her film seyirciye toplumsal cinsiyetle ilgili değişik bir sorunu eleştirel bir bakış açısıyla sunmaktadır.

Bu çalışma, 1990 sonrası Türk sinemasında toplumsal cinsiyeti sorgulayan ana akım dışı filmleri belirli bir sınırlılık ve bağlam içerisinde bir araya getirmiştir. Toplumsal cinsiyet ile çatışma yaşayan başkarakterleri barındıran dört filmin oluşturduğu çalışma grubu yeni filmler ve güncel çalışmalar ile genişletilebilir bir potansiyele sahiptir.

KAYNAKLAR

- AARON, M.: 2004** “New Queer Cinema: An Introduction”, **New Queer Cinema A Critical Reader**, Ed. Michele Aaron, Great Britain, Edinburg Univesity Press.
- ABBATESCIANNI, D.: 2022.** “Berlin’s Panorama Audience Awards go to *Happiness and Love, Deutschmarks and Death*”, <https://www.cineuropa.org/en/newsdetail/422168/>, erişim tarihi: 13.05.2022.
- ABİSEL, N.: 2014** **Sessiz Sinema**, Ankara, De Ki Basım Yayım LTD.
- AFP: 2022** “Pakistani trans drama wins Cannes ‘Queer Palm’ award”, <https://www.france24.com/en/live-news/20220527-pakistani-trans-drama-wins-cannes-queer-palm-award>, erişim tarihi: 28.05.2022.
- AKBULUT, H.: 2008** **Kadına Melodram Yakışır: Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri**, İstanbul, Bağlam Yayıncılık.
- AKMEŞE, E.: 2020** “Ötekilerin Cehenneminde Kendi Cennetini Kurmanın İmkansızlığı: Teslimiyet”, **Türk Sinemasına Özgül Bakışlar: Kültür Tarih Gelenek**, Ed. Zuhul Akmeşe, İstanbul, Doruk Yayınları, s. 182-206.
- AKSER, M.: 2016** “Changing LGBT Narratives in Turkish Cinema”, **Reconstruction: Studies in Contemporary Culture**, Vol. 16, No. 2.
- ARİSTOTELES: 2018** **Poetika: Şiir Sanatı Üzerine**, çev. Ari Çokona, Ömer Aygün, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- ARSLAN, S.: 2022** **Türkiye’de Sinemanın Tarihi**, Çev. Rifat Özçöllü, İstanbul, Kronik Kitap.
- AYÇA, E.: 1996** “Yeşilçam’a Bakış”, **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Haz. Süleymâ Murat Dinçer, Ankara, Doruk Yayıncılık, s. 129-148.
- AYTAÇ, S., GÖL, B.: 2012** “Hayattaki Duraklama Anları Pelin Esmer”, **Altyazı Aylık Sinema Dergisi**, Sayı: 122, Kasım 2012, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi, s. 44-47.

- BARSAM, R., MONAHAN, D.: 2019** **Looking at Movies: An Introduction to Film**, United States of America, W. W. Norton & Company, Inc.
- BAŞOL, Ö.: 2019** **Senaryo Kitabı: Senaryo Yazım Teknikleri ve Film Öyküleri**, İstanbul, İthaki Yayınları.
- BEAUVOIR, S. de: 2021** **İkinci Cinsiyet II**, Çev. Gülnur Acar Savran, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları.
- BENSHOFF, H., GRIFFIN, S.: 2004** “General Introduction”, **Queer Cinema The Film Reader**, Ed. Harry Benshoff, Sean Griffin, A.B.D. ve Kanada, Routledge, s. 1-17.
- BENSHOFF, H. M., GRIFFIN, S.: 2006** **Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America**, United States of America, Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- BLOCK, B.: 2021** **The Visual Story: Creating the Visual Structure of Film, TV, and Digital Media**, New York, Oxon, Routledge.
- BORDWELL, D., THOMPSON, K.: 2012** **Film Sanatı**, çev. Ertan Yılmaz, Emrah Suat Onat, Ankara, De Ki Basım Yayım Ltd.Şti.
- BORDWELL, D., THOMPSON, K., SMITH, J.: 2020** **Film Art: An Introduction**, New York, McGraw-Hill Education.
- BOX OFFICE TÜRKİYE: T.Y.** “Bilmemek”, <https://boxofficeturkiye.com/film/bilmemek--2015540>, erişim tarihi: 25.05.2023.
- BOX OFFICE TÜRKİYE: T.Y.** “Gözetleme Kulesi”, <https://boxofficeturkiye.com/film/gozetleme-kulesi--2011528>, erişim tarihi: 25.05.2023.
- BOX OFFICE TÜRKİYE: T.Y.** “Lola ve Bilidikid”, <https://boxofficeturkiye.com/film/lola-ve-bilidikid--1999073>, erişim tarihi: 20.05.2023.
- BOX OFFICE TÜRKİYE: T.Y.** “Müslüm”, <https://boxofficeturkiye.com/film/muslum--2014050>, erişim tarihi: 10.06.2023.

- BOX OFFICE TÜRKİYE: T.Y.** “Sıkça Sorulan Sorular”, <https://boxofficeturkiye.com/kurumsal/s.s.s>, erişim tarihi: 20.10.2022.
- BOX OFFICE TÜRKİYE: T.Y.** “Sibel”, <https://boxofficeturkiye.com/film/sibel--2014426>, erişim tarihi: 25.05.2023.
- BOX OFFICE TÜRKİYE: T.Y.** “Türk Filmleri Seyirci Rekoru - İlk 100 (1989’dan günümüze)”, <https://boxofficeturkiye.com/tum-zamanlar/seyirci-rekorlari/turk-filmleri>, erişim tarihi: 20.10.2022.
- BOZKURT AVCI, İ.: 2017.** “Yeni Türk Sineması’nın Minör Temaları: “Gözetleme Kulesi”, **SineFilozofi Dergisi**, Cilt: 2, Sayı: 4, s. 7-24.
- BRESSLER, E. C.: 2011** **Literary Criticism: An Introduction to Theory and Practice**, the United States, Pearson Education, Inc.
- BRIER, J.: 2004** “AIDS and People With AIDS”, **Encyclopedia of Lesbian, Gay, Bisexual, and Transgender History in America Volume 1**, Ed. Marc Stein, United States of America, Charles Scribner’s Sons, s. 27-34.
- BUCKLAND, W.: 2013** **Sinemayı Anlamak**, çev. Tufan Göbekçin, İstanbul, Optimist Yayın Dağıtım San. Ve Tic. Ltd. Şti.
- BUCKLAND, W.: 2015** **Film Studies: An Introduction, Great Britain**, John Murray Learning.
- BUTLER, A.: 2000** “Feminist theory and women's films at the turn of the century”, **Screen**, Volume 41, Issue 1, Spring 2000, s. 73-79.
- BUTLER, J.: 2020** **Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi**, çev. Başak Ertür, İstanbul: Metis Yayınları.
- BÜKER, S.: 2019** “Eleştirel Yaklaşımlar: Feminist ve Psikanalitik Eleştiriye Giriş”, **Sinema: Tarih, Kuram, Eleştiri**, Ed. Seçil Büker, Y. Gürhan Topçu, İstanbul, İthaki Yayınları.
- CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS: T.Y.** “Conflict”, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/conflict>, erişim tarihi: 25.05.2023.

- CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS:** “Gender”,
T.Y. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/gender>, erişim tarihi: 07.10.2021.
- CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS:** “Heteronormative”,
T.Y. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/heteronormative>, erişim tarihi: 22.05.2022.
- CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS:** “Heterosexual”,
T.Y. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/heterosexual>, erişim tarihi: 28.05.2022.
- CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS:** “Mainstream”,
T.Y. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/mainstream>, erişim tarihi: 29.04.2023.
- CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS:** “Sex”,
T.Y. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/sex>, erişim tarihi: 07.10.2021.
- CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS:** “Stereotype”,
T.Y. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/stereotype>, erişim tarihi: 13.12.2021.
- CDC NPIN Resources:** “HIV/AIDS Timeline”,
2022 <https://npin.cdc.gov/pages/hiv-and-aids-timeline>,
erişim tarihi: 25.05.2022.
- CEALEY HARRISON, W.: 2006** “The Shadow and the Substance: The Sex/Gender Debate”, **Handbook of Gender and Woman Studies**, Ed. Kathy Davis, Mary Evans & Judith Lorber, Great Britain, Sage Publications, s. 35-53.
- CHARMAZ, K.: 2015** **Gömülü (Grounded) Teori Yapılandırması: Nitel Analiz Uygulama Rehberi**, çev. ed. Rabia Hoş, Ankara, Seçkin Yayıncılık San. Ve Tic. A.Ş.¹
- CHATMAN, S.: 2009** **Öykü ve Söylem: Film ve Kurmacada Anlatı Yapısı**, çev. Özgür Yaren, Ankara, De Ki Basım Yayım Ltd.Şti.
- CHAUDHURI, S.: 2006** **Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed**, Oxford, Routledge.

¹ Bu çalışmada yararlanılan kitabın birinci bölümünü de Rabia Hoş çevirmiştir.

- CONNELL, R.W.: 2019 **Erkeklikler**, Çev. Nagihan Konukcu, Ankara, Phoenix Yayınevi.
- CREED, B.: 2007 **The Monstrous-Feminine**, y.y., Routledge.
- COURBIN, J.: 2012 “Key Concepts”, **Theory and Methods in Social Research**, Ed. Bridget Somekh, Cathy Lewin, United Kingdom, Sage Publications, s. 113-117.
- DAVIES, S.P.: 2010 **Eşcinsel Sineması Tarihi Sinemada Görünür Olmak**, Çev. Ali Toprak, İstanbul, Kalkedon Yayınları.
- DAVIES, S.P.: 2016 **Out at the Movies: A History of Gay Cinema**, İngiltere, Kamera Books.
- DE LAURETIS, T.: 2021 “Estetik ve Feminist Kuram: Kadınların Sinemasını Yeniden Düşünmek”, Çev. Çiçek Üşümezgezer, **Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi**, Sayı: 34, s. 115-135.
- DOĞAN TOPÇU, A.: 2015 “2000 Sonrası Türkiye Sinemasında Kadınlararası Arkadaşlık ve Dayanışma: “Kurtuluş Son Durak”ta İnen Erkekler”, **Türkiye’de ve Dünya’da Kadın Araştırmaları**, Ed. Gülseren Ağrıdağ, Adana, Çukurova Üniversitesi Basımevi, s. 15-22.
- DOĞAN TOPÇU, A.: 2019 “Yaban Atlarını Dizginlemek: Mustang Filminin Toplumsal Cinsiyet Bakış Açısından Bir Okuma”, **Kadının Kamerasından: 2000 Sonrası Türkiye’de Kadın Yönetmenler**, Ed. Sevcan Dönmez, Hale Satıcı, Doruk Yayımcılık, s. 15-49.
- DOTY, A.: 1997 **Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture**, Minneapolis, the University of Minnesota Press.
- DUYAN, Y.: 2011 “Türkiye Sinemasında Travesti ve Transseksüellere Yönelik Mekân Kurgusu Üzerine Bir İnceleme”, **Sinecine Sinema Araştırmaları Dergisi**, Sayı: 2 (1), s. 21-41.
- DYER, R.: 1983 Review Essay: Vito Russo, *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*, **Studies in Visual Communication**, 9/2, 52-56.

- DYER, R.: 2003** **Now You See It: Studies in Lesbian and Gay Film**, New York, Routledge.
- EDGAR-HUNT, R., MARLAND, J., RAWLE, S.: 2015** **Film Dili**, çev. Senem Aytaç, İstanbul, Literatür Yayınları.
- EKSEN, K., ATILGAN, Y.: 2022** “Emin Alper İle Kurak Günler Üzerine Obruğun Kıyısında”, **1+1 Express**, <https://birartibir.org/obrugun-kiyisinda/>, erişim tarihi: 12.06.2023.
- EMMENS, C.: 1975** “New Day Films: An Alternative in Distribution”, **Woman & Film**, Volume 2, Number 7, s. 72-75.
- ERENS, P.: 1979** **Sexual Stratagems the World of Women in Film**, Ed. Patricia Erens, the United States of America, Horizon Press.
- ERTÜR, B., LEBOW, A.: 2012** “Şöhretin Sonu: Bülent Ersoy’un Kanunla İmtihanı”, **Cinsellik Muamması: Türkiye’de Queer Kültür ve Muhalefet**, Ed. Cüneyt Çakırlar, Serkan Delice, İstanbul, Metis Yayınları, s. 391-426.
- EVANS, M.: 2006** “Gender”, Ed. Bryan S. Turner, **The Cambridge Dictionary of Sociology**, New York, Cambridge University Press.
- EVREN, B.: 1995** **Türk Sinemasında Cinsellik ve Erotizm**, İstanbul, Ad Yayıncılık.
- EVREN, B.: 1997** **Değişim Dönemecinde Türk Sineması**, İstanbul, Leya Yayıncılık.
- FABE, M.: 2004** **Closely Watched Films: An Introduction to the Art of Narrative Film Tecnique**, the United States of America, University of California Press.
- FIELD, S.: 2020** **Senaryo Yazımın Temelleri**, çev. Şerif Erol, İstanbul, Alfa Basım Yayım Dağıtım San. Ve Tic. Ltd. Şti.
- FORSTER, E.M.: 1985** **Roman Sanatı**, çev. Ünal Aytür, İstanbul, Adam Yayıncılık.

- GIDDENS, A.: 2012** “Cinsellik ve Toplumsal Cinsiyet”, Çev. İsmail Yılmaz, **Sosyoloji**, Yayına Hazırlayan Cemal Güzel, İstanbul, Kırmızı Yayınları.
- GIDDENS, A., SUTTON, P.W.: 2020** **Sosyolojide Temel Kavramlar**, Çev. Ali Esgen, Ankara, Phoenix Yayınevi.
- GILBERT, N.: 1972** “To Be Our Own Muse: The Dialects of a Culture Heroine”, **Women & Film**, No: 2, s. 25-32.
- GOULD, D. B.: 2004** “AIDS COALITION TO UNLEASH POWER (ACT UP)”, **Encyclopedia of Lesbian, Gay, Bisexual, and Transgender History in America Volume 1**, Ed. Marc Stein, United States of America, Charles Scribner’s Sons, s. 34-39.
- GRISHAM, U.: 2016** “Xavier Dolan & the Queer Palm: Cinema as Art vs. Artifact”, **Filmatique**, <https://blog.filmatique.com/all/xavier-dolan-amp-the-queer-palm-cinema-as-art-vs-artifact>, erişim tarihi: 12.06.2023.
- GÜRATA, A.: 2022** “Yeni Türkiye Sinemasının Çeyrek Yüzyılı”, **Başka Bir Dünyadan Şarkılar: Sinema ve Türkiye Sosyolojisi**, Ed. Nejat Ulusay, Umut Tümay Arslan, Ali Karadoğan, Pembe Behçetoğulları, Ankara, Dipnot Yayınları, s. 69-89.
- HADLEIGH, B.: 1986** **Conversations With My Elders**, New York, St. Martin’s Press.
- HALL, E. D.: 2003** **Queer Theories**, y.y., Palgrave Macmillan.
- HALPERIN, D. M.: 2003** “The Normalization of Queer Theory”, **Journal of Homosexuality**, Volume 45, Issue 2-4, s. 339-343.
- HAYWARD, S.: 2012** **Sinemanın Temel Kavramları**, Çev. Uğur Kutay, Metin Çavuş, İstanbul, Es Yayınları.
- HAYWARD, S.: 2018** **Cinema Studies: The Key Concepts**, London; New York, Routledge.
- HEREK, G.: 2016** “Homophobia”, **Encyclopedia of Homosexuality Volume I**, Ed. Wayne R. Dynes, New York, Routledge, s. 552-555.

- HERZ, M., JOHANSSON, T.: 2015** “The Normativity of the Concept of Heteronormativity”, **Journal of Homosexuality**, Volume 62, Issue 8, Routledge, s. 1009-1020.
- HOLLINGER, K.: 2012** **Feminist Film Studies**, Oxon, Routledge.
- HOLMES, M.: 2007** **What is Gender?**, Great Britain, Sage Publications.
- İSTANBUL KÜLTÜR SANAT VAKFI: T.Y.** “LCV (Lütfen Cevap Veriniz)”, <https://film.iksv.org/tr/kirkikinci-istanbul-film-festivali-2023/lcv-lutfen-cevap-veriniz>, erişim tarihi: 13.04.2023.
- İSTANBUL KÜLTÜR SANAT VAKFI: T.Y.** “Ceviz Ağacı”, <https://film.iksv.org/tr/39-istanbul-film-festivali-2020/ceviz-agaci>, erişim tarihi: 07.05.2023.
- İSTANBUL KÜLTÜR SANAT VAKFI: T.Y.** “Çilingir Sofrası”, <https://film.iksv.org/tr/kirkbirinci-istanbul-film-festivali-2022/cilingir-sofrasi>, erişim tarihi: 10.05.2023.
- İSTANBUL MODERN: T.Y.** “Almancı! - Karşı Resimler”, https://www.istanbulmodern.org/tr/sinema/almanci-karsi-resimler_330.html, erişim tarihi: 20.04.2023.
- IMDb: T.Y.** “A Soap”, https://www.imdb.com/title/tt0419146/?ref_=ttco_ov, erişim tarihi: 12.05.2023.
- IMDb: T.Y.** “Auslandstournee”, https://www.imdb.com/title/tt0215532/?ref_=ttco_ov, erişim tarihi: 12.05.2023.
- IMDb: T.Y.** “The Apple”, https://www.imdb.com/title/tt0156901/?ref_=ttco_ov, erişim tarihi: 11.05.2023.
- JAGOSE, A.: 2017** **Queer Teori - Bir Giriş**, Çev. Ali Toprak, İstanbul, NotaBene Yayınları.
- JOHNSTON, C: 2008** “Karşı-Sinema Olarak Kadınların Sineması”, çev. A. Aygün Atalay, **Sinema, İdeoloji, Politika; Sinemasal Yazılar 1**, Ed. Burak Bakır, Yörükhan Ünal, Sali Saliji, Ankara, Orient Yayıncılık.

- KALKAN, F., 1980 Sonrası Türk Sinemasında Kadın**, İzmir, Ajans TARANÇ, R.: 1988 Tümer Yayınları.
- KAOS GL - LGBTİ+:** “Lambdaistanbul sunar: Kraliçe Fabrika’da”, 2009 <https://kaosgl.org/haber/lambdaistanbul-sunar-kralice-fabrikada>, erişim tarihi: 22.04.2023.
- KAPLAN, E. A.: 2003** “Women, Film, Resistance: Changing Paradigms”, **Women Filmmakers**, Ed. Jacqueline Levitin, Judith Plessis, Valerie Raoul, Canada, UBC Press, s. 15-28.
- KARADENİZ, F.: 2016** “TCK’nın 438. Maddesi ve N.T. Olayı”, <https://www.milliyet.com.tr/pazar/tck-nin-438-maddesi-ve-n-t-olayi-2347806>, erişim tarihi: 23.10.2022.
- KARAHAN, O.: 2019** **Şiddet ve Postmodernizm Bağlamında Martin Scorsese Sineması**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- KARASAR, N.: 2020** **Bilimsel Araştırma Yöntemi: Kavramlar İlkeler Teknikler**, Ankara, Nobel Akademik Yayıncılık Eğitim Danışmanlık Tic. Ltd. Şti.
- KILIÇBAY, B.: 2008** “Queer as Turk: A Journey to Three Queer Melodramas”, **Queer Cinema in Europe**, Ed. Robin Griffiths, Bristol, Birleşik Krallık, Intellect Books, s. 117-128.
- KILIÇBAY, B.: 2011** “Olanaksız Geçişler: Lola + Bilidikid ve Yurtdışı Turnesi’nde Toplumsal Cinsiyet ve Melankoli”, **Sekans Sinema Yazıları Seçkisi 4**, Ankara, Tan Kitabevi Yayınları, s. 70-83.
- KIREL, S.: 2018** **Kültürel Çalışmalar ve Sinema**, İstanbul, İthaki Yayınları.
- KIRSCH, M: 2006** “Queer Theory, Late Capitalism, and Internalized Homophobia”, **LGBT Studies and Queer Theory: New Conflicts, Collaborations, and Contested Terrain**, Ed. Karen E. Lovaas, John P. Elia, Gust A. Yep, New York, Harrington Park Press, s. 19-45.
- KIZILIRMAK, I., ERDÖNMEZ, S.: 2022** “Yakın Dönem Türk Sinemasında Erki Arayan Erkekler: Çeperde, Gölgede, Krizde Erkeklik

- Temsilleri'', **Popüler Temalarıyla Yakın Dönem Türk Sineması**, Ed. Aydan Özsoy, Dilar Diken Yücel, Ankara, Nobel Akademik Yayıncılık Eğitim Danışmanlık Tic. Ltd. Şti., s. 69-98.
- KÖKTÜRK, G.: 2019** “Erkekler: *Gece, Melek ve Bizim Çocuklar*”, **Türk Sinemasının Erkekleri: Mekanları, İdeolojileri**, Ed. Murat İri, İstanbul, Der Kitabevi Yayınevi ve Dağıtım Paz. Ltd. Şti., s. 113-132.
- KUHN, A., WESTWELL, G.: 2012** **A Dictionary of Film Studies**, Great Britain, Oxford University Press.
- KUYUCAK ESEN, Ş.: 2016** **Türk Sinemasının Kilometre Taşları (Dönemler ve Yönetmenler)**, İstanbul, Agora Kitaplığı.
- KUYUCAK ESEN, Ş.: 2019** **80’ler Türkiye’sinde Sinema**, İstanbul, Su Yayınevi.
- LEVY, E.: 1999** **Cinema Outsiders: The Rise of American Independent Film**, the United States of America: New York University Press.
- LIPS, H. M.: 2021** **Toplumsal Cinsiyet: Temel Bilgiler**, çev. Onur Orhangazi, Ankara, Ütopya Yayınevi.
- MARSHALL, G.: 1999** **Sosyoloji Sözlüğü**, Çev. Osman Akınhay, Derya Kömürcü, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları.
- MCKEE, R.: 2011** **Öykü: Senaryo Yazımının Öz, Yapısı, Tarzı ve İlkeleri**, çev. Nuray Yılmaz, Ertan Yılmaz, Fatih Kınalı, İstanbul, Plato Film Yayıncılık.
- MENNEL, B.: 2012** **Queer Cinema: Schoolgirls, Vampires and Gay Cowboys**, the United States of America: Wallflower Press.
- MERRIAM, S. B.: 2018** **Nitel Araştırma Desen ve Uygulama İçin Bir Rehber**, çev. ed. Selahattin Turan, Ankara, Nobel Akademik Yayıncılık Eğitim Danışmanlık Tic. Ltd. Şti.²

² Bu çalışmada yararlanılan kitabın ikinci bölümünü Fatma Koçak Canbaz ve Muhammed Öz çevirmiştir.

- MILLER, W.: 2016** **Senaryo Yazımı Sinema ve Televizyon İçin**, çev. Yılmaz Büyükerşen, Yalçın Demir, Nesrin Esen, İstanbul, Hayalperest Yayınevi.
- MILLETT, K.: 2018** **Cinsel Politika**, Çev. Seçkin Selvi, İstanbul, Payel Yayınevi.
- MORVA KABLAMACI, A. D.: 2014** “Being the Shame of Society: The Construction of Hegemonic Masculinity in the Film *Şöhretin Sonu* (*The End of Fame*), **İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, 2014/I 46, s. 37-56.
- MULVEY, L.: 2019** “Görsel Haz ve Anlatı Sineması”, Çev. Nilgün Abisel, **Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri**, Ed. Seçil Büker, Y. Gürhan Topçu, İstanbul, İthaki Yayınları, s. 201-218.
- NELMES, J.: 2012** “Gender and Film”, Ed. Jill Nelmes, **Introduction to Film Studies**, England, Routledge, s 262-296.
- NEUMAN, W. L.: 2020** **Toplumsal Araştırma Yöntemleri: Nicel ve Nitel Araştırmalar Cilt-2**, çev. Özlem Akkaya, Ankara Siyasal Kitabevi.
- NEW DAY FILMS: T.Y.** “Our History”, <https://www.newday.com/about/our-history>, erişim tarihi: 14.01.2023.
- NUTKU, Ö.: 2001** **Dram Sanatı: Tiyatroya Giriş**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi.
- OAKLEY, A.: 1985** **Sex, Gender and Society**, England, Gower Publishing Company Limited.
- OKTAN, A., KÜÇÜKALKAN, Y.: 2019** “Kadının Şeytanî Kimyası: “Üçüncü Sayfa” ve “Kıskanmak” Filmlerinde Kadın Tipolojileri”, **Doğu Batı Düşünce Dergisi**, Şubat, Mart, Nisan 2013, Sayı: 64, Ankara, Doğu Batı Yayınları, s. 217-232.
- OKUMUŞ, F.: 2003** “Sıradışı Cinsel Yaşantılarımız ve Sinemamız”, **Kurgu Dergisi**, sayı 20, s. 183-204.
- OLUK ERSÜMER, A.: 2013** **Klasik Anlatı Sineması**, İstanbul, Hayalperest Yayınevi.
- ONARAN, A. Ş.: 1981** **Muhsin Ertuğrul’un Sineması**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.

- ONARAN, A. Ş.: 1994** **Türk Sineması (I. Cilt)**, Kitle Yayınları.
- ORTA, N.: 2013** **Meşrulaştırma Aracı Olarak Sinemada Tecavüz: 1990 Sonrası Türkiye’de Bağımsız Sinema Üzerine Eleştirel Bir Analiz**, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı Radyo TV Bilim Dalı Doktora Tezi.
- ÖZDEMİR, B. G.: 2019** **Türk Sinemasının Kadın Yönetmenleri Konuşuyor, İstanbul**, Der Kitabevi Yayınevi ve Dağıtım Paz. Ltd. Şti.
- ÖZDEMİR, B.G.: 2020** **Türkiye’de Bağımsız Sinemaya Dair Sorgulamalar: Sahadan Düşünceler**, Ankara, Nobel Bilimsel Eserler.
- ÖZDEMİR, B.G.: 2020** **Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler ve Özne(s)leştirilmiş Kadının Mekânda Temsili**, Ankara, Nobel Bilimsel Eserler.
- ÖZDEMİR, B.G.: 2021** “Toplumsal Cinsiyet Kavramı Bağlamında Bülent Ersoy’un Medyadaki Varoluşu”, **Siyasi, Sosyal ve Kültürel Yönleriyle Türkiye ve Rusya 5**, Ed. Osman Köse, Ankara, Berikan Yayınevi, s. 137-146.
- ÖZKAZANÇ, A.: 2021** **Feminizm ve Queer Kuram**, Ankara, Dipnot Yayınları.
- ÖZGÜÇ, A.: 2005** **Türlerle Türk Sineması**, İstanbul, Dünya Kitapları.
- ÖZGÜÇ, A.: 2006** **Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi**, İstanbul, +1 Kitap.
- ÖZGÜÇ, A.: 2014** **Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü 1914-2014**, İstanbul, Horizon International.
- ÖZÖN, N.: 2013** **Türk Sineması Tarihi 1896-1960**, İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- ÖZTÜRK, S. R.: 2004** **Sinemamanın “Dişil” Yüzü: Türkiye’de Kadın Yönetmenler**, İstanbul, Om Yayınevi.
- ÖZTÜRK, S. R.: 2018** “Yerli Kadın Yönetmenler ve Yeni Filmlerde Anne-Kız İlişkisi”, Ed. S. Ruken Öztürk, Hasan Akbulut, **Perdeyi Aralamak: Filmlerde Anlatı ve Eleştiri**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, s. 292-304.

- ÖZUYAR, A.: 2008** **Sinemanın Osmanlıca Serüveni**, Ankara, De Ki Basım Yayın Ltd. Şti.
- ÖZUYAR, A.: 2017** **Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi (1895-1922)**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- ÖZUYAR, A.: 2019** “Sessiz Dönem Türk sinemasının genel özellikleri nelerdir? Türk sinemasının görsel estetiğinin oluşumunda nasıl bir rolü vardır? Sesin gelişi Türk sinemasında nasıl bir etki yaratmıştır?”, **40 Soruda Türk Sineması**, Ed. Mesut Bostan, İstanbul, Ketebe Yayınları, s. 34-38.
- PALET YAYINLARI: 2019.** **Zor Nikâhı**, Konya, Palet Yayınları.
- PEARSON, R.: 2008** “Sinemanın İlk Dönemi”, **Dünya Sinema Tarihi**, Ed. Geoffrey Nowell Smith, Çev. Ahmet Fethi, İstanbul, Kabalcı Yayınları, s. 30-42.
- PILCHER, J., WHELEHAN, I.: 2004** **Fifty Key Concepts in Gender Studies**, Great Britain, Sage Publications.
- PÖSTEKİ, N.: 2012** **1990 Sonrası Türk Sineması (1990-2011)**, Kocaeli, Umuttepe Yayınları.
- PUNCH, K. F.: 2020** **Sosyal Araştırmaları Giriş: Nicel ve Nitel Yaklaşımlar**, çev. Dursun Bayrak, H. Bader Arslan, Zeynep Akyüz, Ankara, Siyasal Kitabevi.
- QUEERLION.IT: 2022** “16. Queer Lion Award To “Aus Meiner Haut” (Skin Deep) By Alex Schaad”, <https://www.queerlion.it/en/winner2022/>, erişim tarihi: 21.03.2023.
- QUEER PALM: 2023** “Official Selection Queer Palm”, <http://queerpalm.org/en/>, erişim tarihi: 31.05.2023.
- RICHARDSON, D., SEIDMAN, S.: 2002** “Introduction”, **Handbook of Lesbian and Gay Studies**, Great Britain, Sage Publications, s. 1-12.
- RICH, R. B.: 1990** “In the Name of Feminist Film Criticism”, **Issues in Feminist Film Criticism**, Ed. Patricia Erens, the United States of America, Indiana University Press, s. 268-288.

- RICH, B. R.: 2004** “New Queer Cinema”, **New Queer Cinema A Critical Reader**, Ed. Michele Aaron, Great Britain, Edinburg Univesity Press, s. 15-23.
- RICH, R. B.: 2013** **New Queer Cinema: The Director’s Cut**, the United States of America, Duke University Press.
- RICH, R.B.: 2018** “Yeni Queer Sinema”, **KaosQueer+ Queer Çalışmaları Dergisi**, Sayı 7, 2018, Ankara, Ayrıntı Basımevi, s. 6-16.
- RUBİN, G.: 2014** “Cinselliği Düşünmek: Cinsellik Politikasına Dair Radikal Bir Kuram Üzerine Notlar”, **KaosQueer+ Queer Çalışmaları Dergisi**, Sayı 1, Sonbahar 2014, Ankara, Ayrıntı Basımevi, s. 23-52.
- RYAN, M., KELLNER, D.: 2016** **Politik Kamera**, Çev. Elif Özsayar, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- SCHOONOVER, K., GALT, R.: 2016** **Queer Cinema in the World**, the United States of America, Duke University Press.
- SCOGNAMILLO, G., DEMİRHAN, M.: 2002** **Erotik Türk Sineması**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi.
- SCOGNAMILLO, G.:2014** **Türk Sinema Tarihi**, Ankara, Kabalcı Yayıncılık.
- SEVİNDİ, K.: 2019** “Yeşilçam anlatısında jönlerin rolü nedir? Ayhan Işık, Cüneyt Arkın ve Yılmaz Güney’in oyuncu personaları neleri temsil eder? Günümüzde ne tür jön çeşitlemeleri vardır?”, **40 Soruda Türk Sineması**, Ed. Mesut Bostan, İstanbul, Ketebe Yayınları, s. 85-88.
- SLATTERY, M.: 2014** **Sosyolojide Temel Fikirler**, Haz. Ümit Tatlıcan, Gülhan Demiriz, İstanbul, Sentez Yayınları.
- SMELIK, A.: 1998** “Gay and Lesbian Criticism”, **The Oxford Guide to Film Studies**, Ed. John Hill & Pamela Church Gibson, New York, Oxford University Press, s. 135-147.
- SMELIK, A.: 2008** **Feminist Sinema ve Film Teorisi: Ve Ayna Çatladı**, çev. Deniz Koç, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- SMELIK, A.: 2016** “Feminist Film Theory”, **The Wiley-Blackwell Encyclopedia of Gender and Sexuality Studies**, Ed.

- Nancy A. Naples, Renee C. Hoogland, Maithree Wickramasinghe, Wai Ching Angela Wong, Hoboken N.J., John Wiley & Sons.
- SMELIK, A.: 2018** “Feminist Film Theory”, **The Cinema Book**, Ed. Pam Cook, London, British Film Institute, s. 491-505.
- SMITH, I. H.: 2021** **A Chronology of Film**, Singapore, Thames & Hudson Ltd.
- SOYKAN, F.: 1993** **Türk Sinemasında Kadın 1920-1990**, İzmir, Altındağ Matbaacılık.
- SÖNMEZ, S., SATICI, H.: 2019** **Kadının Kamerasından: 2000 Sonrası Türkiye’de Kadın Yönetmenler**, Ed. Sevcan Sönmez, Hale Satıcı, y.y., Doruk Yayınları.
- STAM, R.: 2014** **Sinema Teorisine Giriş**, çev. Selda Salman, Çiğdem Asatekin, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- STONE, A.: 2019** **Feminist Felsefeye Giriş**, çev. Yonca Cingöz, Bilge Tanrısever, İstanbul, Otonom Yayıncılık.
- SULLIVAN, N.: 2007** **A Critical Introduction to Queer Theory**, New York, New York University Press.
- SUNER, A.: 2006** **Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek**, İstanbul, Metis Yayınları.
- ŞEKER, B.: 2011** **Resignifying the Mainstream: Transgender Embodiment in Cinema in Turkey**, Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Eleştiri ve Kültür Araştırmaları Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- ŞEN, A.: 2021** “Sibel: Ateşi Yakmak ve Dişil Soykütüğü”, **Türk Sinemasında Kadınlık Halleri: Temsil, Anlatı ve Toplumsal Cinsiyet**, Ed. Meral Serarşlan, Konya, Literatürk Academia, s. 115-158.
- ŞENGÜL, B.: 2017** **Gözetleme Kulesi’nden Mustang’e: “Kadınlar Araf’ta!”: Türkiye Sinemasında Oluşan Dişil Dil**, Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema ve Televizyon Programı Yüksek Lisans Tezi.

- TEDDY FOUNDATION: 1997** “Statute”, https://teddyaward.tv/en/teddy_e_v_/, erişim tarihi: 07.05.2022.
- TEKSOY, R.: 2007** **Rekin Teksoy’un Türk Sineması**, İstanbul, Oğlak Yayınları.
- THE NEW YORK TIMES: 1972** “Women’s Film Festival Will Begin Here June 5”, <https://www.nytimes.com/1972/05/10/archives/women-s-film-festival-will-begin-here-june-5.html>, erişim tarihi: 28.12.2021.
- TONG, R., BOTTS, T.F.: 2021** **Feminist Düşünce**, Çev. Beyza Sumer Aydaş, İstanbul, Sel Yayıncılık.
- TÜMAY ARSLAN, U.: 2005** **Bu Kâbuslar Neden Cemil?: Yeşilçam’da Erkeklik ve Mazlumluk**, İstanbul, Metis Yayınları.
- TÜMER, G.: 2020** **Bahman Ghobadi Sinemasında Hayvan Metaforlarıyla Travma Anlatımı**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- TÜRK DİL KURUMU: T.Y.** “Anormal”, <https://sozluk.gov.tr/>, erişim tarihi: 22.05.2022.
- TÜRK DİL KURUMU: T.Y.** “Çatışma”, <https://sozluk.gov.tr/>, erişim tarihi: 25.05.2023.
- TÜRK DİL KURUMU: T.Y.** “Eş cinsel”, <https://sozluk.gov.tr/>, erişim tarihi: 27.11.2021.
- TÜRK DİL KURUMU: T.Y.** “Fettan”, <https://sozluk.gov.tr/>, erişim tarihi: 19.06.2022.
- TÜRK DİL KURUMU: T.Y.** “Heteroseksüel”, <https://sozluk.gov.tr/>, erişim tarihi: 02.05.2022.
- TÜRK DİL KURUMU: T.Y.** “Norm”, <https://sozluk.gov.tr/>, erişim tarihi: 22.05.2022.
- TÜRK DİL KURUMU: T.Y.** “Normal”, <https://sozluk.gov.tr/>, erişim tarihi: 22.05.2022.
- ULUSAY, N.: 2004** “Günümüz Türk sinemasında “erkek filmleri”nin yükselişi ve erkeklik krizi”, **Toplum ve Bilim**, Güz

- 2004, Sayı: 101, İstanbul, Birikim Yayınları, s. 144-161.
- ULUSOY, N.: 2015** “Bana Derler Şoför Nebahat: Bir “Gelinlik Kız”ın Karşıt Giysici Olarak Portresi”, **Doğu Batı Düşünce Dergisi**, Sayı 72, Şubat, Mart, Nisan 2015, Ankara, Doğu Batı Yayınları, s. 197-211.
- VAN DER GAAG, N.: 2022** **Feminizm**, çev. Beyza Sumer Aydaş, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- WARNER, M.: 2004** “Introduction”, **Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory**, Ed. Michael Warner, the United States of America, University of Minnesota Press.
- WARNER, M.: 2016** “Queer Gezegen Korkusu: Queer Politika ve Toplumsal Teori’ye Giriş”, Çev. Kürşad Kızıltuğ, **Queer Tahayyül**, Ed. Sibel Yardımcı & Özlem Güçlü, İstanbul, Sel Yayıncılık.
- WALTERS, M.: 2020** **Feminizm**, Çev. Hakan Gür, Ankara, Dost Yayınevi.
- WHITE, P.: 2015** **Women’s Cinema, World Cinema: Projecting Contemporary Feminisms**, United States of America, Duke University Press.
- WIEGMAN, R.: 1994** “Introduction: Mapping the Lesbian Postmodern”, **The Lesbian Postmodern**, Ed. Laura Doan, Columbia University Press, s. 1-20.
- WIESNER-HANKS, M.E.: 2020** **Tarihte Toplumsal Cinsiyet**, Çev. Meral Çiyan Şenerdi, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- WITTIG, M. 2013** **Straight Düşünce**, Çev. Leman Sevdâ Darıcıoğlu, Pınar Büyüктаş, İstanbul, Sel Yayıncılık.
- WOMEN & FILM: 1972** “Festival of Women’s Films”, **Women & Film**, No: 1, s. 45.
- WOMEN & FILM: 1973** “A Note From The Editors”, **Women & Film**, No: 3-4, s. 5.
- YARDIMCI, S., GÜÇLÜ, Ö.: 2016** “Giriş Queer Tahayyül”, **Queer Tahayyül**, Ed. Sibel Yardımcı & Özlem Güçlü, İstanbul, Sel Yayıncılık.

- YAŞARTÜRK, G.: 2011** “Prensesin Uyku, Bizim Büyük Çaresizliğimiz ve Kaybedenler Kulübü: Yalnız, Mutsuz, Köksüz ve Büyümeyen Erkeklere Dair...”, **Sekans Sinema Yazıları Seçkisi 4**, s. 64-69.
- YAŞARTÜRK, G.: 2022** **Sinema ve Toplumsal Cinsiyet: Türk Sineması’nda Ev, Emek, Cinsiyet ve İktidar İlişkileri**, Ankara, Nika Yayınevi.
- YILDIRIM, T.: 2019** “Yeşilçam furyası nedir? Yeşilçam sineması tür mantığı nasıl işler? Temel türler nelerdir?”, **40 Soruda Türk Sineması**, Ed. Mesut Bostan, İstanbul, Ketebe Yayınları, s. 57-62.
- YILDIZ, E.: 2014** “Queer ve Sessizliğin Reddi”, **Cogito: Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram**, Sayı: 65-66, Bahar 2011, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s. 395-410.
- YÜKSEL, E.: 2013** **2000’ler Türkiye Sinemasında Erkeklik Krizi ve Erkek Kimliğinin İnşası**, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı Doktora Tezi.
- YÜKSEL, E.: 2015** “Kadın Yönetmelerin Filmlerinde Erkeklik Temsilleri ve Şiddet”, **Doğu Batı Düşünce Dergisi**, Sayı 74, Ağustos, Eylül, Ekim 2015, Ankara, Doğu Batı Yayınları, s. 135-151.

EKLER

EK 1: Tezde Adı Geçen Yabancı Filmlerin Kronolojik Sıralaması ve Bu Filmler ile ilgili Bilgiler¹

Yıl	Film Adı	Ülke	Yönetmen	Senarist	Yapımcı
1929	<i>The Wild Party</i>	ABD	Dorothy Arzner	E. Lloyd Sheldon	Paramount Pictures
1931	<i>Mädchen in Uniform</i>	Almanya	Leontine Sagan	Christa Winsloe, F. D. Andam	Deutsche Film-Gemeinschaft
1939	<i>The Wizard of Oz</i>	ABD	Victor Fleming	Noel Langley, Florence Ryerson, Edgar Allan Woolf	Metro-Goldwyn-Mayer
1953	<i>The Bigamist</i>	ABD	Ida Lupino	Collier Young	The Filmmakers
1954	<i>Rear Window</i>	ABD	Alfred Hitchcock	John Michael Hayes	Alfred J. Hitchcock Productions
1958	<i>Vertigo</i>	ABD	Alfred Hitchcock	Alec Coppel, Samuel Taylor	Alfred J. Hitchcock Productions
1959	<i>North by Northwest</i>	ABD	Alfred Hitchcock	Ernest Lehman	Metro-Goldwyn-Mayer
1959	<i>Some Like It Hot</i>	ABD	Billy Wilder	Billy Wilder, I. A. L. Diamond	Ashton Productions Inc., Mirisch Company
1961	<i>Victim</i>	Birleşik Krallık	Basil Dearden	Janet Green, John McCormick	AFM Allied Film Makers
1962	<i>Cleo From 5 to 7</i>	Fransa	Agnès Varda	Agnès Varda	Ciné-tamaris, Rome Paris Films
1963	<i>Something Different</i>	Çekoslovakya	Vera Chytilová	Vera Chytilová	Filmové studio Barrandov
1963	<i>The Lizards</i>	İtalya	Lina Wertmüller	Lina Wertmüller	Galatea Film, 22 Dicembre
1968	<i>The Girl</i>	Macaristan	Marta Mészáros	Marta Mészáros	Mafilm 4. Játékfilm-stúdió
1968	<i>The Girls</i>	İsveç	Mai Zetterling	Mai Zetterling, David Hughes	Sandrews
1969	<i>A Very Curious Girl</i>	Fransa	Nelly Kaplan	Nelly Kaplan, Claude	Cythère Films

¹ Listedeki bilgiler filmlerin jeneriklerinden ve IMDb'nin internet sayfasından (<https://www.imdb.com/>) derlenmiştir.

				Makovski, Jacques Serguine, Michel Fabre	
1969	<i>Lady from Constantinople</i>	Macaristan	Judit Elek	Judit Elek, Iván Mándy	Mafilm 4. Játékfilm-stúdió
1970	<i>The Year of the Cannibals</i>	İtalya	Liliana Cavani	Liliana Cavani, Italo Moscati	Doria, San Marco
1970	<i>Wanda</i>	ABD	Barbara Loden	Barbara Loden	Foundation for Filmmakers
1975	<i>Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles</i>	Belçika, Fransa	Chantal Anne Akerman	Chantal Anne Akerman	Paradise Films, Unite Trois
1977	<i>One Sings, the Other Doesn't</i>	Fransa	Agnès Varda	Agnès Varda	Ciné-tamaris
1978	<i>An Unmarried Woman</i>	ABD	Paul Mazursky	Paul Mazursky	20th Century-Fox
1978	<i>Girlfriends</i>	ABD	Claudia Weill	Claudia Weill, Vicki Polon	Cyclops Films
1982	<i>A Question of Silence</i>	Hollan- da	Marleen Gorris	Marleen Gorris	Sigma Films
1983	<i>Born in Flames</i>	ABD	Lizzie Borden	Ed Bowes, Lizzie Borden	The Jerome Foundation, C.A.P.S., Young Filmmakers
1986	<i>Parting Glances</i>	ABD	Bill Sherwood	Bill Sherwood	Rondo Production
1991	<i>Edward II</i>	Birleşik Krallık	Derek Jarman	Derek Jarman, Stephen McBride, Ken Butler	British Screen, BBC Films, Working Title Production
1991	<i>My Own Private Idaho</i>	ABD	Gus Van Sant	Gus Van Sant	New Line Cinema
1991	<i>Poison</i>	ABD	Todd Haynes	Todd Haynes	Bronze Eye Productions, Killer Films, Poison L.P.
1991	<i>The Hours and Times</i>	ABD	Christopher Münch	Christopher Münch	Antarctic Pictures
1991	<i>Young Soul Rebels</i>	Birleşik Krallık, Fransa, Alman- ya, İspanya	Isaac Julien	Paul Hallam, Derrick Saldaan McClintock	British Film Institute, Sankofa Film and Video, La Sept, Kinowelt, Iberoamerica
1992	<i>Swoon</i>	ABD	Tom Kalin	Tom Kalin, Hilton Als	American Playhouse,

					Intolerance Productions
1992	<i>The Living End</i>	ABD	Gregg Araki	Gregg Araki	Desperate Pictures
1993	<i>Philadelphia</i>	ABD	Jonathan Demme	Ron Nyswaner	TriStar Pictures, Clinica Estetico
1994	<i>Go Fish</i>	ABD	Rose Troche	Guinevere Turner, Rose Troche	Islet, Can I Watch Pictures, KVPI
1994	<i>Silence of the Palace</i>	Tunus, Fransa	Moufida Tlatli	Moufida Tlatli, Nouri Bouzid	Cinetelefilms & Magfilm, Mat Films
1994	<i>The Adventures of Priscilla Queen of the Desert</i>	Avust-ralya	Stephan Elliot	Stephan Elliot	Polygram Filmed Entertainment, Australian Film Finance Corporation, Latent Image, Specific Films
1995	<i>Antonia's Line</i>	Hollan-da, Belçika, Birleşik Krallık, Fransa	Marleen Gorris	Marleen Gorris	Bergen, Prime Time, Bard Entertainments, NPS Televisie
1995	<i>The Celluloid Closet</i> ²	Birleşik Krallık, Alman-ya, ABD	Rob Epstein, Jeffrey Friedman	Rob Epstein, Jeffrey Friedman, Sharon Wood, Armistead Maupin	Home Box Office, Channel 4, ZDF/arte, Brillstein-Grey Entertainment, Telling Pictures Production
1996	<i>Portrait of a Lady</i>	Birleşik Krallık, ABD	Jane Campion	Laura Jones	Polygram Filmed Entertainments, Propaganda Films
1997	<i>My Life in Pink</i>	Fransa, Belçika, Birleşik Krallık	Alain Berliner	Chris Vander Stappen, Alain Berliner	Haut & Court, WFE, Freeway Films, La Sept Cinema, TF1 Films Production, R.T.B.F.
1998	<i>The Apple</i> ³	İran, Fransa, Hollan-da	Samira Makhmalbaf	Mohsen Makhmalbaf	Hubert Bals Fund, MK2 Production, Makhmalbaf Productions,

² *The Celluloid Closet* Vito Russo'nun çalışmasından uyarlanmıştır.

³ Bu filme ait bilgiler doğrudan IMDb'nin internet sayfasından (https://www.imdb.com/title/tt0156901/?ref_=ttco_ov) alınmıştır.

					Rotterdam Film Festival
1999	<i>Boys Don't Cry</i>	ABD	Kimberly Pierce	Kimberly Pierce, Andy Bienen	Fox Searchlight Pictures, The Independent Film Channel Productions, Killer Films/Hart-Sharp Entertainment
2001	<i>Hedwig and the Angry Inch</i>	ABD, Kanada	John Cameron Mitchell	John Cameron Mitchell	Killer Films, New Line Cinema
2002	<i>Far From Heaven</i>	ABD, Fransa	Todd Haynes	Todd Haynes	TF1 International, Vulcan Productions, Focus Features, Killer Films, John Wells, Section Eight
2002	<i>The Hours</i>	ABD, Birleşik Krallık	Stephen Daldry	David Hare	Miramax Films, Paramount Pictures, Scott Rudin/Robert Fox Production
2004	<i>Bad Education</i>	İspanya	Pedro Almodovar	Pedro Almodovar	El Deseo, ICAA, TVE, Canal+
2004	<i>Beautiful Boxer</i>	Tayland	Ekachai Uekrongtham	Ekachai Uekrongtham, Desmond Sim	GMM Pictures Co.
2005	<i>Brokeback Mountain</i>	ABD, Kanada	Ang Lee	Larry McMurtry, Diana Ossana	Focus Features, River Road Entertainment, Alberta Film Entertainment
2005	<i>Capote</i>	ABD, Kanada	Bennett Miller	Dan Futterman	United Artists, Sony Pictures Classics, A-Line Pictures, Cooper's Town Productions, Infinity Media
2005	<i>Transamerica</i>	ABD	Duncan Tucker	Duncan Tucker	Belladonna Productions
2006	<i>A Soap⁴</i>	Danimarka, İsveç	Pernille Fischer Christensen	Kim Fupz Aakeson, Pernille	Nimbus Film Productions, Garagefilm International,

⁴ Bu filme ait bilgiler doğrudan IMDb'nin internet sayfasından (https://www.imdb.com/title/tt0419146/?ref_=ttco_ov) alınmıştır.

				Fischer Christensen	New Danish Screen, Zentropa Entertainments
2007	<i>XXY</i>	Arjantin, İspanya, Fransa	Lucía Puenzo	Lucía Puenzo	Historias Cinematograficas, Wanda Visión, Pyramide Productions
2008	<i>Milk</i>	ABD	Gus Van Sant	Dustin Lance Black	Focus Features, Groundswell Productions, Axon Films, Jinks/Cohen Company
2012	<i>Laurence Anyways</i>	Kanada, Fransa	Xavier Dolan	Xavier Dolan	Lyla Films, MK2
2013	<i>Dallas Buyers Club</i>	ABD	Jean-Marc Vallée	Craig Borten, Melisa Wallack	Truth Entertainment, Voltage Pictures, R2 Films, Evolution Independent, CE
2015	<i>Carol</i>	Birleşik Krallık, ABD, Avustralya	Todd Haynes	Phyllis Nagy	The Weinstein Company, Film4, StudioCanal, Hanway Films, Goldcrest, Dirty Films, Infilm, Number 9 Films, Killer Films
2016	<i>Moonlight</i>	ABD	Barry Jenkins	Barry Jenkins	A24, Plan B, Pastel
2017	<i>A Fantastic Woman</i>	Şili, İspanya, Almanya, ABD	Sebastián Lelio	Sebastián Lelio, Gonzalo Maza	Participant Media, Fabula, Komplizen Film, Setembro Cine, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), ARTE
2017	<i>Call Me by Your Name</i>	İtalya, Fransa, ABD, Brezilya	Luca Guadagnino	James Ivory	La Cinéfacture, RT Features, Frenesy, Water's End Productions
2022	<i>Joyland</i>	Pakistan	Saim Sadiq	Saim Sadiq	All Caps, Khoosat Films, Diversity Hire Ltd, One Two Twenty Entertainment, Blood Moon

					Creative Inc., Film Manufacturers Inc., Astrakan Films, Noruz Films,
2022	<i>Skin Deep</i>	Alman- ya	Alex Schaad	Dimitrij Schaad, Alex Schaad	Walker Worm Film, Bayerischer Rundfunk, Dondorfilm, Arte, CinePostpro- duction
2022	<i>Three Tidy Tigers Tied a Tie Tigher</i>	Brezilya	Gustavo Vinagre	Taniá Muhringer, Gustavo Vinagre	Carneiro Verde Films, Tempero Filmes do Brasil

EK 2: Tezde Adı Geçen Türk Filmlerinin Kronolojik Sıralaması ve Bu Filmler ile ilgili Bilgiler⁵

Yıl	Film Adı	Yönetmen	Senarist	Yapımcı
1917	<i>Casus</i>	Sedat Simavi	Sedat Simavi	Müdafaa-i Milliye Cemiyeti
1917	<i>Pençe</i>	Sedat Simavi	Sedat Simavi	Müdafaa-i Milliye Cemiyeti
1918	<i>Himmet Ağa'nın İzdivacı</i>	Sigmund Weinberg, Fuat Uzkınay	Sigmund Weinberg, Fuat Uzkınay	Merkez Ordu Sinema Dairesi
1919	<i>Mürebbiye</i>	Ahmet Fehim	Ahmet Fehim	Malul Gaziler Cemiyeti
1919	<i>Binnaz</i>	Ahmet Fehim, Fazlı Necip	Münif Fehim	Malul Gaziler Cemiyeti
1922	<i>İstanbul'da Bir Facia-i Aşk</i>	Muhsin Ertuğrul	Muhsin Ertuğrul	Kemal Film
1923	<i>Ateşten Gömlek</i>	Muhsin Ertuğrul	Muhsin Ertuğrul	Kemal Film
1923	<i>Leblebici Horhor</i>	Muhsin Ertuğrul	Muhsin Ertuğrul	Kemal Film
1924	<i>Sözde Kızlar</i>	Muhsin Ertuğrul	Muhsin Ertuğrul	Kemal Film
1929	<i>Kaçakçılar</i>	Muhsin Ertuğrul	Muhsin Ertuğrul	İpek Film
1931	<i>İstanbul Sokaklarında</i>	Muhsin Ertuğrul	Muhsin Ertuğrul	İpek Film
1933	<i>Cici Berber</i>	Muhsin Ertuğrul	Mümtaz Osman (Nâzım Hikmet)	İpek Film

⁵ Filmlere ait bilgiler Ağâh Özgüç'ün *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü*'nden (2014), filmlerin jeneriklerinden ve IMDb'nin internet sayfasından (<https://www.imdb.com/>) derlenmiştir. 2014 ve öncesi filmler için Ağâh Özgüç'ün çalışması temel kaynak olarak kabul edilmiştir.

1933	<i>Karım Beni Aldatırsa</i>	Muhsin Ertuğrul	Mümtaz Osman (Nâzım Hikmet)	İpek Film
1933	<i>Söz Bir Allah Bir</i>	Muhsin Ertuğrul	Mümtaz Osman (Nâzım Hikmet)	İpek Film
1934	<i>Aysel Bataklı Damın Kızı</i>	Muhsin Ertuğrul	Mümtaz Osman (Nâzım Hikmet)	İpek Film ⁶
1934	<i>Leblebici Horhor Ağa</i>	Muhsin Ertuğrul	Mümtaz Osman (Nâzım Hikmet)	İpek Film
1934	<i>Milyon Avcıları</i>	Muhsin Ertuğrul	Mümtaz Osman (Nâzım Hikmet)	İpek Film
1937	<i>Güneşe Doğru</i>	Nâzım Hikmet	Nâzım Hikmet	İpek Film
1939	<i>Allahın Cenneti</i>	Muhsin Ertuğrul	Ziya Şakir	İpek Film
1939	<i>Bir Kavuk Devrildi</i>	Muhsin Ertuğrul	Necdet Mahfi Ayrıl	İpek Film
1939	<i>Taş Parçası</i>	Faruk Kenç	Faruk Kenç	Ha-Ka Film
1939	<i>Tosun Paşa</i>	Muhsin Ertuğrul	Mümtaz Osman (Nâzım Hikmet)	İpek Film
1940	<i>Şehvet Kurbanı</i>	Muhsin Ertuğrul	Mümtaz Osman (Nâzım Hikmet)	İpek Film
1942	<i>Kıskanç</i>	Muhsin Ertuğrul	Mümtaz Osman (Nâzım Hikmet)	İpek Film
1944	<i>Hasret</i>	Faruk Kenç	Muâlla Kenç	İstanbul F. (Faruk Kenç)
1947	<i>Yanık Kaval</i>	Baha Gelenbevi	Baha Gelenbevi	Birlik F.
1953	<i>Halıcı Kız</i>	Muhsin Ertuğrul	Mebrure Sami Alevok	Doğan Kardeş
1959	<i>Fosforlu Cevriye</i>	Aydın Arakon	Aydın Arakon	Acar F.
1959	<i>Kitipiyozu Tuzak</i>	Aydın Arakon	Aydın Arakon	Acar F.
1960	<i>Aslan Yavrusu</i>	Hulki Saner	Hulki Saner	Sanat F. (Hulki Saner)
1960	<i>Gece Kuşu</i>	Hulki Saner	Hulki Saner	Arı F. (Hulki Saner)
1960	<i>Şoför Nebahat</i>	Metin Erksan	Metin Erksan, Ali Kaptanoğlu (Attila İlhan), Atıf Yılmaz Batıbeki	Duru F.
1962	<i>Belalı Torun</i>	Memduh Ün	Vedat Türkali	Uğur F. (Memduh Ün)
1962	<i>Ver Elini İstanbul</i>	Aydın Arakon	Ali Kaptanoğlu (Attila İlhan)	Acar F.
1963	<i>İki Gemi Yanyana</i>	Atıf Yılmaz Batıbeki	Kemal Tahir	Efe F.
1964	<i>Fıstık Gibi Maşallah</i>	Hulki Saner	Hulki Saner	Sanat F. (Hulki Saner)

⁶ Özgüç'e Muhsin Ertuğrul'un bu filmi kendi adına yapmıştır. Bununla birlikte Ertuğrul, filmin işletmesini İpek Film'e devretmiştir (Özgüç, 2014).

1964	<i>İstanbul'un Kızları</i>	Halit Refiğ	Halit Refiğ, Bülent Oran (Diyalog yazarı)	Uğur Film (Memduh Ün), Nil-ay F. (Halit Refiğ)
1964	<i>Şehrazat</i>	Halit Refiğ	Halit Refiğ, Bülent Oran (Diyalog yazarı)	Günşiray F.
1964	<i>Şoför Nebahat ve Kızı</i>	Süreyya Duru	Erdoğan Tünaş	Duru F. (Naci Duru)
1965	<i>Haremde Dört Kadın</i>	Halit Refiğ	Halit Refiğ, Kemal Tahir	Birsel F.
1965	<i>Şoför Nebahat Bizde Kabahat</i>	Süreyya Duru	Suavi Sualp	Duru F. (Naci Duru)
1970	<i>Şoför Nebahat</i>	Süreyya Duru	Duygu Sağiroğlu	Murat F. (Süreyya Duru)
1972	<i>Cemo</i>	Atıf Yılmaz Batıbeki	Ayşe Şasa	Akün F.
1972	<i>Irmak</i>	Lütfi Ö. Akad	Lütfi Ö. Akad	Dadaş F.
1973	<i>Çaresizler</i>	Natuk Baytan	Nurettin Erişen	Cem F.
1973	<i>Düğün</i>	Lütfi Ö. Akad	Lütfi Ö. Akad	Erman F.
1973	<i>Gelin</i>	Lütfi Ö. Akad	Lütfi Ö. Akad	Erman F.
1973	<i>Kızgın Toprak</i>	Feyzi Tuna	Feyzi Tuna, Tarık Dursun K.	Kadri F.
1974	<i>Bedrana</i>	Süreyya Duru	Vedat Türkali, İhsan Yüce	Murat F. (Süreyya Duru)
1974	<i>Diyet</i>	Lütfi Ö. Akad	Lütfi Ö. Akad	Erman F.
1974	<i>Kuma</i>	Atıf Yılmaz	Tarık Dursun K.	Erman F.
1975	<i>Babanın Oğlu</i>	Melih Gülgen	Erdoğan Tünaş	Gülgen F. (Melih Gülgen)
1975	<i>Cemil</i>	Melih Gülgen	Bülent Oran	Gülgen F. (Melih Gülgen)
1975	<i>Kara Çarşafli Gelin</i>	Süreyya Duru	Vedat Türkali	Murat F. (Süreyya Duru)
1975	<i>Köçek</i>	Nejat Saydam	Nejat Saydam	Acar F.
1977	<i>Fırat'ın Cinleri</i>	Korhan Yurtsever	İhsan Yüce	Korhan F. (Korhan Yurtsever)
1978	<i>Kılıç Bey</i>	Natuk Baytan	Safa Önal	Sezer F.
1979	<i>Hazal "Kutsal Ceza"</i>	Ali Özgentürk	Onat Kutlar, Ali Özgentürk	Umut F.
1980	<i>Beddua</i>	Osman Fahir Seden, Melih Gülgen	Osman Fahir Seden, Melih Gülgen	Gülgen F. (Melih Gülgen)
1981	<i>Ah Güzel İstanbul</i>	Ömer Kavur	Ömer Kavur	Alfa F. (N. Sarıcaoğlu ve Ömer Kavur)
1981	<i>Kırık Bir Aşk Hikâyesi</i>	Ömer Kavur	Selim İleri	Alfa F. (N. Sarıcaoğlu ve Ömer Kavur)

1981	<i>Şöhretin Sonu "Yüz Karası"</i>	Orhan Aksoy	Fuat Özlüer, Erdoğan Tünaş	Erler F.
1981	<i>Yılanı Öldürseler</i>	Türkân Şoray	Yaşar Kemal, Işıl Özgentürk, Arif Keskiner	Umut F.
1981	<i>Yol</i>	Şerif Gören	Yılmaz Güney	Güney F., Cactüs F. (Yılmaz Güney)
1982	<i>Göl</i>	Ömer Kavur	Selim İleri	Alfa F. (Ömer Kavur ve Atıf Yılmaz)
1982	<i>Kaçak</i>	Memduh Ün	Safa Önal, Memduh Ün	Ödül F.
1982	<i>Mine</i>	Atıf Yılmaz	Necati Cumalı, Atıf Yılmaz, Deniz Türkali	Delta F. (Atıf Yılmaz ve Ömer Kavur)
1982	<i>Seni Kalbime Gömdüm</i>	Feyzi Tuna	Selim İleri, Feyzi Tuna	Tunç F.
1983	<i>Derman</i>	Şerif Gören	Ahmet Soner	Gülşah F.
1983	<i>İhtiras Fırtınası</i>	Halit Refiğ	Nezihe Araz	Erler F.
1983	<i>Şalvar Davası</i>	Kartal Tibet	Başar Sabuncu	Kök F.
1983	<i>Ve Recep ve Zehra ve Ayşe</i>	Yusuf Kurçenli	Ayşe Şasa	Ekin F.
1984	<i>Ayna</i>	Erden Kıral	Erden Kıral	Berlin F., ZDF
1984	<i>Bir Yudum Sevgi</i>	Atıf Yılmaz	Latife Tekin, Atıf Yılmaz, F. Yaşar	Yeşilçam F. (Şeref Gür, Atıf Yılmaz)
1984	<i>Dağınık Yatak</i>	Atıf Yılmaz	Murathan Mungan	Mine F.
1984	<i>Fahriye Abla</i>	Yavuz Turgul	Yavuz Turgul	Kök F.
1984	<i>Firar</i>	Şerif Gören	Erdoğan Tünaş	Gülşah F.
1984	<i>Gizli Duygular</i>	Şerif Gören	Turgay Aksoy	Uzman F.
1984	<i>Kurbağalar</i>	Şerif Gören	Osman Şahin	Gülşah F.
1985	<i>14 Numara</i>	Sinan Çetin	Ömer Uğur	Hakan F. (Hakan Balamir)
1985	<i>Adı Vasfiye</i>	Atıf Yılmaz	Barış Pirhasan	Odak F.
1985	<i>Bir Kadın Bir Hayat</i>	Feyzi Tuna	Pınar Kür, Feyzi Tuna	Mine F.
1985	<i>Dul Bir Kadın</i>	Atıf Yılmaz	Atıf Yılmaz	Mine F.
1985	<i>Gülüştan</i>	Bilge Olgaç	Bilge Olgaç	Şeref F.
1986	<i>Aaahh Belinda</i>	Atıf Yılmaz	Barış Pirhasan	Odak F.
1986	<i>Asiye Nasıl Kurtulur</i>	Atıf Yılmaz	Barış Pirhasan	Odak F.
1986	<i>Asılacak Kadın</i>	Başar Sabuncu	Başar Sabuncu	Uzman F.
1986	<i>Fatmagül'ün Suçu Ne</i>	Süreyya Duru	Vedat Türkali	Murat F. (Süreyya Duru)
1986	<i>Kupa Kızı</i>	Başar Sabuncu	Başar Sabuncu	Mine F.
1986	<i>Teyzem</i>	Halit Refiğ	Ümit Ünal	Burç F.

1987	<i>Afiye Jale</i>	Şahin Kaygun	Selim İleri, Nezihe Araz	Olgun F.
1987	<i>Dünden Sonra Yarıdan Önce</i>	Nisan Akman	Eriş Akman	Eks F. (Nisan Akman, Eriş Akman)
1987	<i>Hayallerim, Aşkım ve Sen</i>	Atıf Yılmaz	Ümit Ünal	Odak F.
1988	<i>Ada</i>	Süreyya Duru	Macit Koper	Murat F. (Süreyya Duru)
1989	<i>Acılar Paylaşılmaz</i>	Eser Zorlu	Yasemen Zorlu	Tezcan F.
1989	<i>Ölü Bir Deniz</i>	Atıf Yılmaz	Mahinur Ergun, Atıf Yılmaz	Yeşilçam F. (Atıf Yılmaz)
1990	<i>Berdel</i>	Atıf Yılmaz	Yıldırım Türker, Sevgi Saygı, Atıf Yılmaz	Tapev F. (Vehbi Koç Aile Sağlığı Vakfı)
1990	<i>Madde 438</i>	Ümit Efekan	Erdoğan Tünaş	Erler F.
1991	<i>Seni Seviyorum Rosa</i>	Işıl Özgentürk	Işıl Özgentürk	Asya F. (Ali Özgentürk)
1992	<i>Cazibe Hanımın Gündüz Düşleri</i>	İrfan Tözüm	Macit Koper	Muhteşem F. (İrfan Tözüm)
1992	<i>Denize Hançer Düştü</i>	Mustafa Altıoklar	Mustafa Altıoklar	Negatif F.
1992	<i>Dönersen Isık Çal</i>	Orhan Oğuz	Cemal Şan, Nuray Oğuz	Uğur F.
1992	<i>Düş Gezginleri</i>	Atıf Yılmaz	Atıf Yılmaz	Yeşilçam F. (Atıf Yılmaz)
1992	<i>İki Kadın</i>	Yavuz Özkan	Yavuz Özkan	Z F. (Yavuz Özkan)
1992	<i>Sarı Tebessüm</i>	Seçkin Yaşar	Seçkin Yaşar	Doku F. (Ünal Küpeli, Seçkin Yaşar)
1993	<i>Amerikalı</i>	Şerif Gören	Ümit Ünal, Şerif Gören	Anadolu F., Filma Cass (Mine Vargı, Şerif Gören)
1993	<i>Gece, Melek ve Bizim Çocuklar</i>	Atıf Yılmaz	Yıldırım Türker	Yeşilçam F. (Atıf Yılmaz)
1996	<i>Eşkiya</i>	Yavuz Turgul	Yavuz Turgul	Filma-Cass (Türkiye), Artcam (Fransa), Geopoly (Bulgaristan)
1996	<i>Hamam</i>	Ferzan Özpetek	Ferzan Özpetek, Stefano Tummolini	Promete F., (Türkiye- İtalya-İspanya ortak yapımı)
1998	<i>Gemide</i>	Serdar Akar	Önder Çakar, Serdar Akar	Yeni Sinemacılık (Önder Çakal, Sevil Demirci)
1998	<i>Her Şey Çok Güzel Olacak</i>	Ömer Vargı	Hakan Haksun, Ömer Vargı, Cem Yılmaz	Filma Cass

1998	<i>Üçüncü Sayfa</i>	Zeki Demirkubuz	Zeki Demirkubuz	Mavi F. (Nihal G. Koldaş, Zeki Demirkubuz)
1999	<i>Salkım Hanımın Taneleri</i>	Tomris Giritlioğlu	Etyen Mahçupyan, Tamer Baran	Afşar F.
1999	<i>Kahpe Bizans</i>	Gani Müjde	Gani Müjde	Özen F., Arzu F.
2000	<i>Yurtdışı Turnesi</i> ⁷	Ayşe Polat	Ayşe Polat, Basri Polat	ZDF
2001	<i>İtiraf</i>	Zeki Demirkubuz	Zeki Demirkubuz	Mavi F. (Zeki Demirkubuz)
2001	<i>Vizontele</i>	Yılmaz Erdoğan, Ömer Faruk Sorak	Yılmaz Erdoğan, Ömer Faruk Sorak	BKM F.
2003	<i>Duvaya Karşı</i>	Fatih Akın	Fatih Akın	Bavaria Film International, Wüste Filmproduktion, Corazón International, NDR, Arte
2004	<i>Bulutları Beklerken</i>	Yeşim Ustaoglu	Yeşim Ustaoglu, Petros Markaris	Silkroad & Ustaoglu Production, Flying Moon Filmproduktion, Ideefixe Films Ltd., Yalandünya, ZDF/Arte, Arte France Cinéma, NHK-Japan Broadcasting Corporation
2004	<i>G.O.R.A.</i>	Ömer Faruk Sorak	Cem Yılmaz	BKM Film, Böcek Yapım
2004	<i>Korkuyorum Anne</i>	Reha Erdem	Nilüfer Güngörmüş, Reha Erdem	Atlantik Film
2005	<i>Babam ve Oğlum</i>	Çağan Irmak	Çağan Irmak	Avşar F.
2005	<i>İki Genç Kız</i>	Kutluğ Ataman	Kutluğ Ataman	Yalan Dünya F.
2007	<i>Barda</i>	Serdar Akar	Serdar Akar	Filmakar F. (Serdar Denizkan, Güney Korah, Alev Gezer, Serdar Akar)
2007	<i>Kabadayı</i>	Ömer Vargı	Yavuz Turgul	Filma Cass (Mine Vargı, Ömer Vargı, Murat Akdilek)

⁷ Bu filme ait bilgiler IMDb'nin internet sayfasından (https://www.imdb.com/title/tt0215532/?ref_=ttco_ov) alınmıştır.

2007	<i>Yaşamın Kıyısında</i>	Fatih Akın	Fatih Akın	Corazon International, Anka Film, Dorje Film, NDR
2008	<i>İssız Adam</i>	Çağan Irmak	Çağan Irmak	Most Production
2008	<i>Kraliçe Fabrika'da</i> ⁸	Ali Kemal Güven	Ali Kemal Güven	Seda Özkaraca (Uygulayıcı Yapımcı)
2008	<i>Vicdan</i>	Erden Kıral	S. Raşit Çelikezer	Deniz-Fono F.
2009	<i>Güneşi Gördüm</i>	Mahsun Kırmızıgül	Mahsun Kırmızıgül	Boyut F.
2009	<i>Kıskanmak</i>	Zeki Demirkubuz	Zeki Demirkubuz	Yerli Film, Mavi Film
2009	<i>Nefes</i>	Levent Semerci	Levent Semerci, Hakan Evrensel, Mehmet İlker Altınay	Fida Film, Creavid F. (Murat Akdilek, Levent Semerci)
2009	<i>Pandora'nın Kutusu</i>	Yeşim Ustaoglu	Yeşim Ustaoglu, Sema Kaygusuz	Ustaoglu Film Yapım, Silkroad Production & Les Petites Lumières (Fransa), Stromboli Pictures (Belçika), The Match Factory (Almanya), ZDF/Arte
2010	<i>Çoğunluk</i>	Seren Yüce	Seren Yüce	Yeni Sinemacılar (Sevil Demirci, Önder Çakar, Seren Yüce)
2010	<i>Prencesin Uykusu</i>	Çağan Irmak	Çağan Irmak	Most Production, İmaj
2010	<i>Teslimiyet</i>	Emre Yalgın	Zeynep Özcan, Emre Yalgın	Logos F. (Mehmet Ali Arslan, Emre Yalgın)
2011	<i>Bizim Büyük Çaresizliğimiz</i>	Seyfi Teoman	Barış Bıçakçı, Seyfi Teoman	Bulut Film, Unafilm, Circefilms
2011	<i>Gişe Memuru</i>	Tolga Karaçelik	Tolga Karaçelik	Mantar F. (Engin Yenidünya, Tolga Karaçelik)
2011	<i>Kaybedenler Kulübü</i>	Tolga Örnek	Mehmet Ada Öztekin, Tolga Örnek	Ekip F. (Tolga Örnek, Murat Dörtbudak, Neslihan Dörtbudak, Kemal Ş. Kaplanoğlu)

⁸ Bu filme ait bilgiler KAOS GL'nin internet sayfasından (<https://kaosgl.org/haber/lambdaistanbul-sunar-kralice-fabrikada>) alınmıştır.

2011	<i>Nar</i>	Ümit Ünal	Ümit Ünal	Arti Film
2011	<i>Zefir</i>	Belma Baş	Belma Baş	Filmik Production, Film Company Istanbul
2012	<i>Araf</i>	Yeşim Ustaoglu	Yeşim Ustaoglu	Ustaoglu Film, CDP, The Match Factory, ZDF/Arte, TRT
2012	<i>Fetih 1453</i>	Faruk Aksoy	Atilla Engin	Aksoy F., Med Yap.
2012	<i>Zenne</i>	M. Can Alper, Mehmet Binay	M. Caner Alper	Cam F.
2013	<i>Düğün Dernek</i>	Selçuk Aydemir	Selçuk Aydemir	BKM F.
2013	<i>Tamam Mıyız?</i>	Çağan Irmak	Çağan Irmak	TAFF Pictures, TMS Productions
2013	<i>Zerre</i>	Erdem Tepegöz	Erdem Tepegöz	Kule F.
2014	<i>Köksüz</i>	Deniz Akçay	Deniz Akçay	Zoe Film, Kırmızı Panjur, Mars Production, Re Prodüksiyon
2014	<i>Recep İvedik 4</i>	Togan Gökbakar	Şahan Gökbakar	Çamaşırhane F.
2015	<i>Ana Yurdu</i>	Senem Tüzen	Senem Tüzen	Zela Film, Two Thirty Five
2015	<i>Köpek</i>	Esen Işık	Esen Işık	Maximage, Gaya Film
2015	<i>Mustang</i>	Deniz Gamze Ergüven	Deniz Gamze Ergüven, Alice Winocour	CG Cinema, Vistamar Filmproduktion, Uhlandfilm, Bam Film, Kinology, Canal+, Ciné+, ZDF/Arte
2015	<i>Nefesim Kesilene Kadar</i>	Emine Emel Balcı	Emine Emel Balcı	Prolog Film, Unafilm
2015	<i>Toz Bezi</i>	Ahu Öztürk	Ahu Öztürk	Ret Film, Roni Film
2016	<i>Ceviz Ağacı</i>	Faysal Soysal	Faysal Soysal	Balkon Film, Farabi Cinema Foundation ⁹
2016	<i>Tereddüt</i>	Yeşim Ustaoglu	Yeşim Ustaoglu	Ustaoglu Production, Slot Machine, Unafilm, Aeroplan Film
2017	<i>Daha</i>	Onur Saylak	Hakan Günday, Onur Saylak, Doğu Yaşar Akal	Ay Yapım, B.I.T Arts
2017	<i>İşe Yarar Bir Şey</i>	Pelin Esmer	Pelin Esmer, Barış Bıçakçı	Sinefilm, Mars Production, Les Films De L'apres

⁹ Filmin yapım bilgileri İstanbul Film Festivali'nin internet sayfasından (<https://film.iksv.org/tr/39-istanbul-film-festivali-2020/ceviz-agaci>) alınmıştır.

				Midi, Topkapi Films, Mîtosfilm
2017	<i>Recep İvedik 5</i>	Togan Gökbakar	Şahan Gökbakar, Togan Gökbakar	Çamaşırhane Film
2018	<i>Ahlat Ağacı</i>	Nuri Bilge Ceylan	Ebru Ceylan, Nuri Bilge Ceylan, Akın Aksu	Zeyno Film, Memento Films, Detail Film, RFF International, Sisters and Brother Mitevski, 2006 Produkcija Sarajevo, Film I Vast, Chimney Pot
2018	<i>Müslüm</i>	Ketche, Can Ulkay	Hakan Günday, Gürhan Özçiftçi	Dijital Sanatlar Yapımevi
2019	<i>Aşk, Büyü vs.</i>	Ümit Ünal	Ümit Ünal	MTA Film Production
2019	<i>Kız Kardeşler</i>	Emin Alper	Emin Alper	Liman Film, Nulook Production, Komplizen Film, Circe Films, Horsefly Productions
2019	<i>Nuh Tepesi</i>	Cenk Ertürk	Cenk Ertürk	Us Film, Klinkerfilm, Two Thirty Five
2020	<i>Dirlik ve Düzenlik</i>	Nesimi Yetik	Betül Esener, Nesimi Yetik	Özminimalist Film
2022	<i>Çilingir Sofrası</i> ¹⁰	Ali Kemal Güven	Ali Kemal Güven	Witchcraft Films
2022	<i>Kurak Günler</i>	Emin Alper	Emin Alper	Ay Yapım, Liman Film, Zola Yapım, Gloria Films Production, Match Factory Productions GmbH, Circe Films, Horsefly Films, 4Film, ERT S.A.
2022	<i>LCV (Lütfen Cevap Veriniz)</i> ¹¹	İsmet Kurtuluş, Kaan Arıcı	Erdi Işık	Mam'Art Productions

EK 3: Çalışma Grubunu Oluşturan Filmler ile İlgili Bilgiler¹²

Yıl	Filmin Adı	Yönetmen	Senarist	Yapımcı
-----	------------	----------	----------	---------

¹⁰ Bu filme ait bilgiler İstanbul Film Festivali'nin internet sayfasından (<https://film.iksv.org/tr/kirkbirinci-istanbul-film-festivali-2022/cilingir-sofrasi>) alınmıştır.

¹¹ Bu filme ait bilgiler İstanbul Film Festivali'nin internet sayfasından (<https://film.iksv.org/tr/kirkikinci-istanbul-film-festivali-2023/lcv-lutfen-cevap-veriniz>) alınmıştır.

¹² Filmlere ait bilgiler bu filmlerin jeneriklerinden alınmıştır.

1999	<i>Lola ve Bilidikid</i>	Kutluğ Ataman	Kutluğ Ataman	Zero Film, Co Prodüksiyon, Good Machine
2012	<i>Gözetleme Kulesi</i>	Pelin Esmer	Pelin Esmer	Sine Film, Arizona Films, Bredok Film
2018	<i>Sibel</i>	Çağla Zencirci, Guillaume Giovanetti	Çağla Zencirci, Ramata Sy, Guillaume Giovanetti	Les Films du Tambour, Riva Filmproduktion, Bidibul Productions, Mars Prodüksiyon, Reborn Production
2019	<i>Bilmemek</i>	Leyla Yılmaz	Leyla Yılmaz	Fikri Görsel Sanatlar

EK 4: Çalışma Grubunu Oluşturan Filmlerin Gösterim Bilgileri¹³

Film Adı	Vizyon Tarihi	Dağıtımçı	Gösterildiği Toplam Salon Sayısı (İlk Hafta)	Seyirci (Toplam)	Hasılat (Toplam)
<i>Lola + Bilidikid</i>	11.06.1999	Özen Film	8	8.243	11.716 TL
<i>Gözetleme Kulesi</i>	16.11.2012	Tiglon	15	19.838	147.815 TL
<i>Sibel</i>	22.02.2019	Başka Sinema	80	33.725	410.163 TL
<i>Bilmemek</i>	13.08.2021	Kurmaca Film	14	3.580	49.014 TL

EK 5: Türkiye’de Sinemada En Çok İzlenmiş Beş Yerli Filmin Gösterim Bilgileri¹⁴

Film Adı	Vizyon Tarihi	Dağıtımçı	Gösterildiği Toplam Salon Sayısı (İlk Hafta)	Seyirci (Toplam)	Hasılat (Toplam)
<i>Recep İvedik 5</i>	16.02.2017	CGV Mars D.	1.400	7.437.050	85.986.157 TL
<i>Recep İvedik 4</i>	25.07.2014	Warner Bros. Türkiye	865	7.369.098	72.103.217 TL
<i>Düğün Dernek</i>	06.12.2013	UIP Türkiye	258	6.980.070	68.917.965 TL

¹³ Filmlere ait gösterim bilgileri Box Office Türkiye’nin internet sayfasından alınmıştır.

¹⁴ 1989-2022 yılları arasını kapsamaktadır. Filmlere ait gösterim bilgileri Box Office Türkiye’nin internet sayfasından alınmıştır.

<i>Fetih 1453</i>	16.02.2012	Tiglon	780	6.572.618	55.744.699 TL
<i>Müslüm</i>	26.10.2018	CGV Mars D.	1.021	6.480.563	84.601.438 TL

