

T.C.
İSTANBUL BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

SİNEMA-TV ANASANAT DALI
SİNEMA-TV SANAT DALI

**FEMİNİST KURAMIN SİNEMATOGRAFİK
ANLATIMLA İFADESİ “SEVİM İLE KİRAZ”**
Sanatta Yeterlik Tez Raporu

Tezi Hazırlayan
Asena YILDIRIM KONYA

İstanbul, 2025

T.C.
İSTANBUL BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

SİNEMA-TV ANASANAT DALI
SİNEMA-TV SANAT DALI

**FEMİNİST KURAMIN SİNEMATOGRAFİK
ANLATIMLA İFADESİ “SEVİM İLE KİRAZ”**
Sanatta Yeterlik Tez Raporu

Tezi Hazırlayan
Asena YILDIRIM KONYA

Öğrenci No
2120050004

ORCID ID
0000-0002-2278-8463

Danışman
Prof. Bülent VARDAR

İstanbul, 2025

YEMİN METNİ

Sanatta Yeterlik tezi olarak sunduğum “**Feminist Kuramın Sinematografik Anlatımla İfadesi “Sevim ile Kiraz”**” başlıklı bu çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere uygun şekilde tarafımdan yazıldığını, bu tezdeki bütün bilgileri akademik ve etik kurallar içinde elde ettiğimi, yararlandığım eserlerin tamamının kaynaklarda gösterildiğini ve çalışmamın içinde kullanıldıkları her yerde bunlara atıf yapıldığını, patent ve telif haklarını ihlal edici bir davranışının olmadığını belirtir ve bunu onurumla doğrularım. 08.01.2025

Asena YILDIRIM KONYA

TEZ ONAYI

İstanbul Beykent Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü *Sinema-Tv Sanatta Yeterlik* programı öğrencisi **2120050004** numaralı **Asena YILDIRIM KONYA'nın** hazırladığı **“Feminist Kuramın Sinematografik Anlatımla İfadesi Sevim ile Kiraz”** konulu SANATTA YETERLİK TEZİ ile ilgili TEZ SAVUNMA SINAVI Lisansüstü Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddesi uyarınca 08.01.2025 günü saat 13:00'da Zoom programı aracılığıyla on-line olarak yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonucunda adayın tezinin **KABULÜ'ne OYBİRLİĞİ'yle** karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ	İMZA
Prof. Bü*** VA*** (Danışman) (İstanbul Beykent Üniversitesi)		
Prof. Bu*** BU*** (Üye) (İstanbul Beykent Üniversitesi)		
Prof. Se*** ÇE*** (Üye) (İstanbul Aydın Üniversitesi)		
Doç. Dr. Öz*** GÜ*** AT*** (Üye) (İstanbul Beykent Üniversitesi)		
Doç. Yü*** SA*** (Üye) (Marmara Üniversitesi)		

Adı ve Soyadı : Asena YILDIRIM KONYA
Danışmanı : Prof. Bülent VARDAR
Derecesi ve Tarihi : Sanatta Yeterlik, 2025
Alanı : Sinema-TV
Anahtar Kelimeler : Feminist Film Teorisi, Feminizm, Kadın, Feminist Sinema, Sinematografi.

ÖZ

FEMİNİST KURAMIN SİNEMATOGRAFİK ANLATIMLA İFADESİ “SEVİM İLE KİRAZ”

Bu film çalışmasında, etraftaki baskıcı hegemonyaya maruz kalan ve ataerkil dünya içerisinde hapsolmuş iki genç kadının feminist özne olarak kurulumu, dişil dilin imkânı ve kadınlar tarafından gerçekleştirilen bir karşı çıkış doğrultusunda var olan düzenin dönüşümü işlenmiştir. Feminist film kuramı çerçevesinde feminist anlatıyla oluşturulan senaryo üzerinden, kuramın pratikteki imkânı araştırılarak sinematografik olarak karşılığını bulmak ve feminist bir film pratiği oluşturmak hedeflenmiştir.

Name and Surname : Asena YILDIRIM KONYA
Supervisor : Prof. Bülent VARDAR
Degree and Date : Proficiency in Art, 2025
Field of Study : Cinema-TV
Keywords : Feminist Film Theory, Feminism, Female, Feminist Cinema, Cinematography.

ABSTRACT

EXPRESSION OF FEMINIST THEORY THROUGH CINEMATOGRAPHIC EXPRESSION “SEVİM AND KİRAZ”

In this film, the establishment of two young women who are exposed to the oppressive hegemony around them and trapped in the patriarchal world as feminist subjects, the possibility of the feminine language and the transformation of the existing order in line with an opposition made by women are discussed. It is aimed to find its cinematographic equivalent and create a feminist film practice by investigating the practical possibilities of the theory through the scenario created with feminist narrative within the framework of feminist film theory.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖZ

ABSTRACT

GÖRSELLER LİSTESİ..... iii

GİRİŞ..... 1

1. SİNEMA VE FEMİNİZM İLİŞKİSİ

1.1. Tarihte Kadının Yeri ve Konumu6

1.2. Öteki Kavramı Bağlamında Kadının Konumu10

1.3. Türkiye’deki Kadının Toplumsal Konumu13

1.4. Feminizm Kavramı ve Feminist İdeolojinin Tarihi17

1.5. Feminist Eleştiri Kuramı ve Sinemada Feminist Film Eleştirisi22

1.5.1. Feminist Film Teorisi27

1.5.2. Sinemada Feminist Anlatı30

1.5.3. Feminist Bakış Açısının Sinemaya Yansıması33

1.5.3.1. Başlangıçtan Feminist Kurama Sinemada Kadın Temsilleri36

1.5.3.2. Türk Sinemasında Kadın Temsili.....39

1.6. Sinema ve Feminizm İlişkisine Örnek Filmler42

1.6.1. Feminist Kuram Bağlamında Dünya Sinemasından Örnek Filmler43

1.6.1.1. Sans Toit Ni Loi (Yersiz Yurtsuz)47

1.6.1.2. North Country (Tek Başına).....51

1.6.1.3. Sufat Chol (Kum Fırtınası)56

1.6.2. Feminist Kuram Bağlamında Türk Sinemasından Örnek Filmler59

1.6.2.1. Mavi Dalga61

1.6.2.2. Ana Yurdu65

1.6.2.3. Tereddüt68

2. “SEVİM İLE KİRAZ” FİLMİNİN YARATIM SÜRECİ

2.1. Çekim Öncesi Süreç74

2.1.1. Öykünün Ortaya Çıkışı77

2.1.2. Sinopsis77

2.1.3. Tretman	78
2.1.4. Senaryo	81
2.1.5. Çekim Senaryosu	94
2.1.6. Storyboard.....	110
2.1.7. Karakter / Mekân Analizi	116
2.1.7.1. Karakter Analizi.....	116
2.1.7.2. Kişi/Mekân Dökümü.....	118
2.1.7.3. Mekân Analizi.....	118
2.2. Çekim Süreci	119
2.2.1. Prodüksiyon Planı	119
2.2.2. Set Raporları	121
2.2.3. Oyuncu Performansları	122
2.2.4. Film Prodüksiyon Listesi	123
2.2.4.1. Başlıca Işık Malzemeleri	123
2.2.4.2. Kamera Malzemeleri.....	123
2.2.4.3. Ses Malzemeleri.....	123
2.2.4.4. Set Malzemeleri	124
2.2.5. Set Fotoğrafları	124
2.3. Çekim Sonrası Süreç.....	126
2.3.1. Post Prodüksiyon Aşamaları	126
2.3.1.1. Kurgu	126
2.3.1.2. Ses.....	127
2.3.1.3. Müzik.....	128
2.3.2. Filmin Künyesi	128
2.3.3. Filmin Bütçesi.....	129
SONUÇ	131
KAYNAKÇA	135

GÖRSELLER LİSTESİ

	Sayfa No.
Görsel 1. Sevim ile Kiraz Filminin Çekim Senaryosu.....	120
Görsel 2. Sevim/Oda Ayna Sahnesi, Hazırlık.....	124
Görsel 3. Sevim/Oda Perde Sahnesi, Hazırlık.....	125
Görsel 4. Bekir Bey, Merdiven Sahnesi.....	125
Görsel 5. Dış Çekim, Final Sahnesi.....	126

GİRİŞ

“İnsan ara sıra evini yakmalı ve çıkıp seyretmeli”

(*Şule Gürbüz/Kambur*)

19. yüzyıl sanatı olarak tarihte yerini alan sinemanın ve aynı yüzyılda yükselen kadın hareketleriyle birlikte ortaya çıkan feminizm kavramının birlikteliğinin ifadesi, 20. yüzyılda karşımıza feminist film kuramı olarak çıkmaktadır. Feminizm kavramı sinema sanatının içerisine önce feminist film eleştirisi olarak daha sonra ise feminist film teorisi şeklinde dahil olmuş ve feminist sinema kavramı doğmuştur. Feminist sinema 1960’lı yıllar itibariyle feminist kuram doğrultusunda anlatımını inşa etmeye ve bu doğrultuda gösterge sunmaya çalışmıştır. Sinemadaki geleneksel erkek egemen anlatı ve görsel temsil alanı bağlamında dönüşümün sağlanmasına yardımcı olmuştur. Feminist sinema, hayatın içerisindeki gerçek kadın karakterleri ve onların gündelik deneyimlerini ele alarak sinematografik açıdan görsel hazzın yapısökümüne uğratıldığı filmlerin sahnelenmesi üzerine bir teori oluşturmaktadır. Feminist sinema ayrıca kadınlar için yeni bir toplumsal özne yaratma, dişil dili keşfetme, kadınların edilgen konumunu yıkmak, kadınların bakış açısını yansıtmak ve bunu sinematografik olarak sunmanın imkanını araştırmaktadır.

Bu minvalde sanatta yeterlik çalışması olarak hazırlanan “Sevim ile Kiraz” adlı tez filmi çalışmasında feminist kuram temel alınarak senaryonun feminist anlatı yoluyla oluşturulduğu metinde, iki genç kadının çevrelerindeki baskı ve ataerkil hegemonyaya karşı özne olarak kendilerini kabul etme ve kendi hikayelerini yazmak üzere yeni bir yaşam seçimine doğru giden yoldaki deneyimlerini sinematografik bir dille aktarmayı hedeflemektedir. Bu aktarım esnasında kadının özne olarak çerçevedeki konumu, söylem boyutunda dişil dilin inşası, göstergelerle ataerkil dünyanın yıkımı, kamera ve seyirci bakış açısı olarak kadının hikayedeki ve kadrajdaki temsili önem arz etmektedir ve tüm bu öğeleri feminist film kuramına göre ele almak amaçlanmaktadır.

Bu çalışma teori ve pratik olarak iki aşamalı bir oluşum sürecini içermektedir. Çalışmanın temelini oluşturan teoriden pratiğe feminist film pratiğinin inşa konusu, tezde de paralel bir şekilde ilerlemektedir. Bu nedenle birinci kısımda yer alan sinema ve feminizm başlığında öncelikle tarihsel süreç içerisinde ilk çağlardan günümüze

kadının konumundan başlayarak toplumsal anlamda ve öteki kavramı bağlamında kadının ifade ettiği anlam incelenmiştir. Sonrasında, kadının ifade ettiği anlamın dönüşüme girme sürecinde bir devrim niteliğinde olan feminizmin ortaya çıkışı ve feminist ideolojinin tarihi detaylandırılarak kadının mücadelelerle dönüşen olumlu konumuna ışık tutulmuştur. Kadın ve feminizm kavramının ifadesi, feminist düşüncenin gelişmesiyle birlikte diğer dallarda karşılığını bulduğu gibi sinema sanatında da ifadesini bulmuştur. Bu bağlamda sinemada kadının konumundan, yapılan ilk feminist film eleştirilerinden ve feminist film kuramının oluşum sürecinden bahsedilmiştir. Ardından Türk sineması ve Dünya sinemasından feminist film kuramına uygun olarak inşa edilmiş üçer adet film seçilerek kuram ve pratikteki incelemeleri sunulmuştur. Bu filmler seçilirken özellikle Dünya sineması için Avrupa, Amerika ve Orta Doğu'dan olmak üzere seçilen filmlerle, kadınların toplumsal olarak farklı yaşam biçimlerine sahip oldukları ancak aynı tahakküme maruz kaldıklarının göstergesi sunulmak istenmiştir. Dünyaya hâkim olan ataerkil ideolojinin toplumda nasıl yer ettiğiyse birlikte kadınlara yansımalarının görünürlüğü filmlerin seçimi açısından ön planda bulundurulmuştur. Bu nedenle Fransa'dan 1985 yapımı feminist film yönetmeni Agnes Varda yönetmenliğinde çekilen *Yersiz Yurtsuz* filmi, 2015 Amerikan yapımı Niki Caro'nun yönettiği *Tek Başına* filmi ve İsrail'den bir örnek hikâyenin sunulduğu 2016 yılında Elite Zexer'in yönettiği *Kum Fırtınası* filmleri feminist film pratiği açısından incelenmek üzere seçilen filmlerdir. Bu filmler seçilirken ayrıca popüler olmaması, çok fazla inceleme ve makale konusu olmamasına da dikkat edilmiştir. Türk sinemasından ise; Zeynep Dadak ve Merve Kayan'ın yönettiği 2013 yapımı *Mavi Dalga*, Senem Tüzen'in 2015 yılında yönettiği *Ana Yurdu* ve Yeşim Ustaoglu'nun yönetmenliğinde çekilen 2016 yapımı *Tereddiit* filmlerinin feminist film kuramı bağlamında örnek incelemeleri bulunmaktadır. Türk sinemasında feminist bir metodolojiye dayanarak üretilen kadın filmlerinin yapımının 2010 sonrasına dayandığı görülmekle birlikte, filmlerin genelde içeriğinin feminist film kuramına göre işlendiği ancak sinematografik açıdan karşılığının pek bulunmadığı saptanmıştır. Bu nedenle Türk sinemasında kadın filmlerinin sayısının fazla olduğu görülmekle birlikte, her kadın hikayesini anlatan filmin feminist bir film sayılmadığı da feminist film yapım sürecini göz önünde bulundurunca ortaya çıkmaktadır.

Tezin ikinci kısmı olan *Sevim ile Kiraz* filminin yaratım süreci başlığında ise; çekim öncesi, çekim süreci ve çekim sonrasında aktarıldığı farklı süreçler yer almaktadır. Filmin çekim öncesi süreci sinematografik açıdan belirli stratejilerin sunumunu içermekle birlikte, çekim süreci ve sonrası sürecin detaylı bir şekilde işlendiği kısım, feminist kuramın pratikte ifade bulma yolundaki sürecini gözler önüne sermektedir. Sinematografik açıdan aydınlatma, kompozisyon, oyunculuk, kameranın görüş noktası ve alıcının açısı, dekor, kurgu gibi filmin temel öğeleri ele alınırken feminist film kuramı çerçevesinde düşünülerek feminist bir bakış açısıyla hareket edilmesine, kadınların kompozisyon içerisindeki konumu ve kamera ile ilişkisine, stereotiplerden uzak karakter ele alımlarına, kadının beden algısına, eril tahakkümün, ataerkil söylemlerin ve skopofili kamera bakış açısının yıkımına, kadının psikolojik dünyasını yansıtmaya özen gösterilmiştir.

Sevim ile Kiraz adlı kısa film, tezde incelemesi bulunan örnek filmler gibi bir feminist film pratiği denemesidir. Feminist film kuramının pratikte uygulanabilirliğinin keşfi ve alandaki eksiklik noktasında bir örnek çalışma sunmak hedeflenmektedir.

1. SİNEMA VE FEMİNİZM İLİŞKİSİ

Sinema 1895 yılında, ortaya çıktığı andan itibaren ataerkil ideolojinin şekillendirdiği ve erkek egemen bakışın çerçevelediği bir sanat olmuştur. Bu nedenle beyaz perdede var olan kadın imgesi de erkek bakış açısının temsilini sunmaktaydı. Belirli stereotipler çerçevesinde sunulan kadın karakterler iki farklı şekilde ele alınmaktaydı; ya iyi ve masum bir anne, ya da kötü ve erkekleri baştan çıkaran kadın. Değişen düşünce ortamı ve algılayışla birlikte-popüler feminist düşüncenin yaygınlaşmasıyla bu kalıp yargı (stereotip) kadın rollerine alternatif akıllı, güçlü, mücadeleci ve kararlı kadın karakterler de sunulmaya başlanmıştır (Parsa ve Akçora, 2017, s. 16). Her ne kadar feminizm kavramı sinemanın ortaya çıkışından daha önce konuşulmaya başlansa da uzun bir süre sinema erkek egemen yapı içerisinde sınırlanmış ve erkeğin bakış açısına göre kadın imgesi yaratılmıştır. Kadın yönetmenler ve yazarlar bu erkek egemen yapıya karşı sinemada yer edinmeye çalışarak toplumsal kalıp yargıları kırmak, kadının edilgen ve nesneleştirilmiş konumunu dönüştürmek, kadın karakterlerin özne olarak var olabilmelerini sağlamak ve kadınların hikayelerini anlatarak onları özgürleştirmek adına her zaman mücadelede bulunmuşlardır. Kadın sinema emekçilerinin bireysel olarak yaptıkları bu mücadelenin toplumsal olarak karşılığı ikinci dalga feminizmin ortaya çıkmasıyla yükselişe geçmiştir. 60'lı ve 70'li yıllarda toplumsal cinsiyet rollerinin reddedilmesi ve kadınların hakları, özgürlükleri, konumları, eşitlik mücadeleleri üzerine “Özel olan politiktir” sloganıyla hareket eden ikinci dalga feminizm, sinema sektöründe de etkisini göstermiştir. Kadınların haklarını, bağımsızlıklarını ve eşit konumlarını kitlesel olarak yaygın bir şekilde talep etme istekleri, sinemanın geniş kitlelere ulaşan bir sanat olması ve erkeklerin bakış açısıyla toplumsal olarak inşa edilen kadın kimliğini iyileştirmek ve dönüştürmek adına sinema feminizm düşüncesini uygulamak için doğru bir araç haline gelmiştir. Bu nedenle bu tezde, kadının ilk çağdan günümüze kadar geçen sürede rolleri, toplumsal yaşam biçimi, kazanılan hak ve özgürlükleri ve iyileşen konumu ile birlikte verdiği mücadele alanıyla, bir araç olarak sinema sanatını nasıl kullandığı, feminist eleştiri kuramının feminist film eleştirisi olarak karşılığını bulması ve kadın sineması, feminist sinema kavramları özelinde filmler üretilmesine giden yol incelenmiş olup, feminist sinemanın daha az eğildiği sinematografik anlatım

ele alınarak kısa film üzerinden işlenmiş ve teoriden beslenen feminist sinemanın pratikteki karşılığını sunmak amaçlanmıştır.

Bu nedenle çalışmada; tarihte kadının yeri ve konumu, öteki kavramı bağlamında kadının konumu ve Türkiye’de kadının toplumsal konumu araştırılmıştır. Kadınların ilk çağlardan günümüze kadar değişen ve gelişen konumları, kazanılan haklar ve özgürlükler incelenerek değişimin sağlanmasına yardımcı olan feminizm kavramına başvurulmuştur. Feminizm kavramı ve feminist ideolojinin tarihi açıklanarak, sinemada feminizm kavramının karşılığı incelenmiştir. Feminist eleştiri kuramının sinema alanında işlenebilir olması sayesinde, ataerkil ideolojinin şekillendirdiği beyaz perdedeki kadın imgesi ve ataerkil ideolojinin şekillendirdiği kadının konumunun dönüşmesine yardımcı olunmuştur. Feminist eleştiri kuramının film incelemelerinde uygulanması, sinema ve feminizm ilişkisinin ilerlemesi ve feminist sinemanın tohumlarının atılmasına yardımcı olmuştur. Feminist film teorisinin oluşum süreci, feminist anlatının ortaya çıkışı ve feminist bakış açısının sinemaya yansıma şekilleri incelenmiş olup, Dünya sinemasında ve Türk sinemasında beyaz perdede var olan kadının temsil edilme biçimine değinilmiştir. Dünya sinemasından ve Türk sinemasından örnek olarak üçer film ele alınarak, feminist kuram bağlamında incelemeler yapılmıştır. Bu incelemeler sinema ve feminizm ilişkisine örnek teşkil edecek şekilde seçilen filmlerden oluşturulmuştur.

Sinema ve feminizmin ilişkisi, sinematografin icadından beri var olan ve konuşulan bir ilişkidir. Kadının sinemada var olması yahut var olmaması durumu iki türlü tartışmalara yol açmıştır. Erkeklerin egemen olduğu sinemada kadının neden yer almadığı sorgulanırken, yine erkeklerin imgesinden sunulan beyaz perdedeki kadın temsili de kadının yer aldığı ancak neden doğru yer alamadığı üzerine eleştiriler getirmiştir. Yapılan bu eleştirilen ve geliştirilen eleştirel kuramlar sayesinde sinemada kadın ve erkek imgesinde dönüşümler sağlanmış, sinemada feminist eleştiri yer bulmaya başlamıştır. Böylece sinema ve feminizm ilişkisine eğilmeden önce, kadının dünyada var olduğu andan itibaren toplumsal olarak nasıl konumlandırıldığı ve nasıl bir süreçle değişim gösterdiği araştırılması gereken bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır.

1.1. Tarihte Kadının Yeri ve Konumu

İlk Çağlardan günümüze kadar yaşanan tarihsel süreç içerisinde insan çok fazla evrim geçirmiştir. Yazının keşfinden önceki Prehistorya dönemine bakacak olursak, Paleolitik Çağ'da avcılık ve toplayıcılıkla hayatta kalma mücadelesi içinde olan insan topluluklarında erkekler kas yapılarından dolayı avcılıkla uğraşmış, kadınlar doğurgan yapılarından dolayı toplayıcılığın yanı sıra çocuklarının bakımını üstlenmiştir. Kadın figürlerine bakarsak doğurgan olan kadın bu dönemde bereketin sembolü ve tanrıça gibi sıfatlarla adlandırılmış, doğurganlığını ön plana çıkartacak eserlerle taçlandırılmıştır. Ardından gelen Neolitik Çağ ise tarım ve hayvancılığın başladığı dönemdir ve insanlar yerleşik hayata geçmişlerdir. Tarihöncesi dönemde kadın figürünün mağara çizimlerinde görüldüğü Paleolitik Çağ ile kadın heykelciklerinin oluşturulduğu Neolitik Çağ'ın ortak noktası, erkek ile ilgili herhangi bir sanatsal ve estetik üretimin yapılmamasıdır. Kadın bu iki çağ boyunca doğurganlığından sebep birincil ve ön planda olan konumdadır. Bu sebeple dönemin toplumsal yapısının anaerkil bir düzen üzerine kurulu olduğundan tartışmalı bir şekilde bahsedilmektedir. Matriarkinin var olduğu görüşünü savunan ve savunmayan araştırmacılar hala bulunmakla birlikte, birçok antropolog, şu anda var olan toplumların hiçbirinin, özellikle ataerkilliğin tam karşıtı biçiminde anaerkil olarak tanımlanamayacağı görüşünce birleşmektedir (Berktaş, 2021, s. 46). Eğer geçmişte anaerkil bir toplumsal düzen yaşanmışsa da ataerkil toplumsal düzenin kadın üzerinde kurduğu baskı, hüküm ve egemenlik gibi kadınların erkekler üzerinde kurduğu herhangi bir egemenlik ve kısıtlamadan tarih içerisinde söz edilememektedir.

M.Ö. 5000-3000 yıllarını kapsayan Kalkolitik Çağ'da ise artık yerleşik yaşamdan dolayı toprakların korunması meselesi gündeme gelmiş ve insanlar arası çatışmalar başlamıştır. Fiziksel olarak ön planda olan erkeklerin savaşmasından dolayı erkeklere olan ihtiyaç ve onların da yaşam mücadelesindeki önemi ortaya çıkmıştır. Kadınlar toplayıcı yönlerinden dolayı tarımı bulmuş olsalar da hayvancılık ve saban tarımının güç gerektiren işler olması sebebiyle tarım erkek egemenliğine geçmiş ve böylece var olan toplum düzeni de değişmiştir. Antropologlar, günümüz toplumlarında, tıpkı sabanın kullanılmadığı bahçecilik ile kadınların önemli rolü ve bunun sonucu olarak yüksek statüsü arasında sıkı bir bağ bulunması gibi, saban tarımı ile babasoyluluk ve ataerkil arazi mülkiyeti arasında çok önemli bir ilinti olduğunu

ortaya koymuşlardır (Berktaş, 2021, s. 48-49). Böylece ataerkil dönem tarımla ve insanların yerleşik hayata geçmesiyle birlikte varlığını kesin bir şekilde ortaya koymuştur. Yerleşik hayat beraberinde mülkiyet kavgalarını ve savaşları meydana getirmiştir. Bu savaşlar aynı zamanda köleliğin ortaya çıkmasına yol açmış, köleliğin gelişmesiyle sınıflı toplumlar meydana gelmiştir (Ertekin, 2022, s. 29). Kadın, bu yeni oluşan sınıflı toplumlarda ev içerisinde ve çevresinde kendisine görev edindirilmiş ve erkeğin her anlamda egemenliği altına girmiştir. Özel mülkiyetle birlikte ortaya çıkan sınıf ayrımının, din ve törelerin etkisiyle ortaya çıkan yasaklamaların ve ataerkil ailenin gelişimiyle ortaya çıkan erkek egemenliğinin etkisiyle, kadınlar, kendi yaşamlarının, geleceklerinin ve hatta kendi bedenlerinin üzerindeki denetimlerini yitirmişlerdir (Kapanoğlu, 2006, s. 11). Ataerkil yönetim sisteminde kadının iş gücünün yanı sıra cinselliği ve doğurganlığı yani bedeni de denetlenir hale gelmiştir. Böylece tarih öncesi çağlarda kadın ve erkek cinsleri arasındaki ayrım belirlenmiş ve kölelik kavramıyla birlikte kadınlar erkeklerin kesin olarak hakimiyeti altına girmiştir. Bu durum da toplumsal cinsiyet ayrımını ortaya çıkarmış ve kadınlar ile erkeklerin toplum içerisindeki konumları ayrı ayrı sınıflandırılmıştır. Hemen belirtmek gerekir ki, toplum içindeki yer ve durumun ötesinde, daha önemli olan cinsel rol ve ruhsal yapı alanlarında genellikle kabul edilen ayrımlar, biyolojik değil, kültürel temellere dayandırılmaktadır (Millett, 1973, s. 55). Kadın ve erkek cinslerinin ataerkil düzene geçişle birlikte toplumdaki kültürel temellere dayalı konumları, kadınların erkeklerin yanındaki ikinci sınıf vatandaşlıklarını desteklemiştir.

Yazılı tarihe geçildiğinde, İlk Çağ'da toplumda güçlü olanın sözünün geçtiği bir dönem yaşanır. Yazının keşfedilmesi ve Mezopotamya'da kent devletlerinin kurulmaya başlandığı bu dönemde, kadınların toplumdaki yeri hala ikincil konumdadır. Kadınlar çocuk doğurmak ve haneyi bu şekilde güçlendirmek üzere fikirleri dahi alınmadan evlendirilip evde erkeğine ve çocuklarına bakmakla yükümlüdür. Bu çerçevede Antik Çağ'da erkek çocukları savaşçı birer birey olarak yetiştirilirken, kız çocukları da genel olarak ev kadınlığı ve annelik konusunda yetiştirilmeliydiler (Karaaslan, 2016, s. 164). Sparta'da kadınlar Antik Yunan devletine göre daha özgür durumda olsalar da erkeklerle karşılaştırıldığında özgürlük kavramı yine farklı bir noktada bulunmaktadır. Antik Yunan döneminin ünlü düşünürlerinden Aristoteles, Platon gibi felsefecilerin kadınlar hakkındaki

görüşlerinin devlet politikasında önemli bir noktada bulunması ve Platon'un erkek cinsinin kadınlardan üstün yaratıldığını ifade etmesi dönemin ve toplumun kadın algısı üzerindeki göstergesini oluşturmaktadır.

Çoktanrılı dinden tek tanrılı dine geçişle birlikte Orta Çağ'da, eski Yunan kültürünün devamının yaşanmasının yanı sıra Hristiyanlığın kadına bakış açısı toplumda önem arz etmektedir. Hristiyanlıkta kadın, erkeğin egemenliği altındadır. Kadından erkeğe itaat etmesi istenirken erkekten de kadını sevmesi ve iyi bir aile reisi olması istenir (Göçmen, 1993, s. 43). Kilisenin egemen olduğu Orta Çağ döneminde kadınlar; örtüler altında saklanması gereken, evlenmeden cinsel ilişki yaşarsa ahlaksız kabul edilen, evde kendisine düşen sorumlulukları yerine getirerek kocasına layık olmaya çalışan ve benzeri kadınların söz hakkının bulunmadığı aksine onların değersizleşmesini sağlayan kuralların olduğu bir dönemde yaşamaktaydı. Yüzyıllardır süren kadınlarla ilgili bu görüşler ancak ilerleyen dönemlerde toplumun aydınlanmasıyla birlikte değişime doğru adım atabilmiştir çünkü Rönesans'ın kabulü bile hiçbir şeyi değiştirememiş, aksine 16. ve 17. yüzyıla baktığımızda cadı avlarıyla birlikte kadınlara karşı nefret ve düşmanlık söylenceleri artmıştır. Berktaş'ın (2021, s. 234) da bahsettiği gibi, Hristiyan dünyasının ataerkil otoriteleri yüzyıllar boyunca, kadınların toplumdaki yerini tanımlamak için Kutsal Kitap'ın yaratılış, cennetten kovulma ve Paulus'un mektupları bölümlerine başvurmuşlardır ve bu kutsal metinler, kadınların omuzları ve yürekleri üzerinde ağır bir yük oluşturarak onların kendi kendilerini özgürce tanımlama çabalarını engellemiştir.

1509'da Nettesheim'in 'Dişi Cinsin Soyluluğu ve Mükemmelliği Üzerine' adlı eseri ve 1525'te Capra'nın 'Kadınların Yüceliği Üzerine' adlı makalesi dönemin kadın ve erkek cinsinin sınıflandırılmasında yer alan tartışmalar ve kadınların erkeklerle bir olması gereken konumunun açıklığı için önemli addedilen eserlerden olsalar da büyük değişimin başlangıcının kesin tarihi 18. yüzyılda akıl ve bilim çağının gelmesi ve Sanayi Devrimi'nin gerçekleşmesiyle vuku bulmuştur. Böylece 18. yüzyıl kadın haklarının konuşulmaya başlandığı ve kadınların da kendi haklarını savunmak için bir araya geldikleri bir dönem haline gelmiştir. Ardından yaşanan Fransız Devrimi'nde ise kadınlar erkeklerle birlikte mücadele etmişlerdir ancak yine monarşiden sonraki devlette de siyasal alanda erkekler sadece kendileri görev almak istemişlerdir.

Kadınlar ise bu sırada iş hayatına atılmış, fabrikalarda düşük ücret karşılığı fazla mesai saatleri içerisinde çalışmışlardır.

Kadınlar, toplum içerisinde var olmaya çalıştıkları her alanda baskıcı, kısıtlayıcı, zorlayıcı ve eşitliksiz bir ortamda yaşamışlardır. 18. yüzyılda hak ve eşitlik için söz hakkı almaya başlayan kadınlar, 19. yüzyıldan itibaren ise kendi hak ve özgürlükleri için kitleler halinde söz almaya başlamışlardır. Victoria Dönemi'nin keskin hatlarla belirlediği kadın ve erkeklerin toplumdaki ve hane içerisindeki görev ve sorumlulukları birçok alanda tartışma yaratmıştır. Bu nedenle 19. yüzyıl içerisindeki kadının tarihi kadın hareketlerinden bağımsız düşünülememektedir. 19. yüzyılda kadın sorunu ve bunun çözümü hakkında o kadar çok yazılıp çizildi ki, Victoria Dönemi cinsiyetler ilişkisi bugün bir model olarak görülebilir. Fakat bunun nedeni, modelin tartışmasız geçerliliği değil, egemenliğinin sarsılmış olması ve gerek karşıt görüşlerle gerek toplumsal değişimlerle sürekli sorgulanmasıdır (Bock, 2004, s. 102).

Dönemin erkek egemen yapısı kadınların haklarını reddetmekteydi. Fransız Devrimi ile her insanın özgür olmasının gerektiği ibaresi ve bireysel özgürlük kavramına dayanan Aydınlanma Felsefesi insanlarda ütopyik bir düşünce olarak gerçekleşeceğini düşündürse de kadınların haklarını ele almaları çok kolay olmamıştır. Kadınlar eğitim, seçme ve seçilme, oy, evlilik, iş hayatı gibi konularda erkekler ile eşit konumda olmayı istemişlerdir. Kadını erkekten aşağıda gören kökleşmiş toplumsal yapıyı değiştirmek ise ancak kadın hareketleriyle birlikte aşılmaya başlanmıştır. Kadın hareketi, kadınların ekonomik, toplumsal, siyasi ve kültürel koşullarının hem şimdiye kadarki durumlarına oranla hem de erkeklerinkine göre düzeltilerek cinsiyetler ilişkisinin kökünden değişmesini amaçlıyordu (Bock, 2004, s. 102). Edebiyatta ve basında yer alan kadın haklarını savunan kişiler sayesinde bu istekler ve arzular dile getirilmiş, feminizm kavramı etrafında bir araya gelen kadınlar ve bazı erkekler bir arada çalışmalara başlamış ve böylece feminizm toplumsal bir hareket olarak ortaya çıkmıştır.

Kadınların hak taleplerinden dolayı zaman içerisinde toplumsal alandan siyasal alana geçen kadın; oy hakkı, seçme ve seçilme hakkı gibi haklar kazanmıştır. Zaman zaman kadınların bu kazanılan hakları ellerinden alınmış daha sonra tekrar geri

verilmiş olsa da mücadelenin seyri kadınlar tarafından hiçbir zaman pes etme noktasına gelmemiştir. Savaşlar, sömürgeciliğinin sonlanması ve devrimler, bu mücadelenin yer yer hızlanmasına bazı ülkelerdeyse yavaşlamasına yol açtı (Ertekin, 2022, s. 210). Kadınların asla pes etmemeleri ve kendi kazanımları için sürekli verdikleri mücadeleler 20. yüzyılda Batı’da kendisini kadın hareketleri halinde göstermiştir.

20. yüzyıl, I. ve II. Dünya Savaşı’na maruz kalan ve savaşın getirisi olarak sosyal ya da psikolojik olarak yıkıntıya uğramış toplumların var oldukları bir yüzyıldır. Erkeklerin savaşa gitmesiyle iş gücünün ve siyasal sorumlulukların kadınlara kaldığı dönemler olsa da erkeklerin savaştan gelmesiyle bu sorumluluklar tekrar kadınların ellerinden alınmıştır. Kadınların özerk olmamasının altında onlara birtakım yapılmazların, sen yapamazsınların dayatılması vardır. Toplumsal cinsiyetlenme süreci kadınların özerkleşecek şekilde güçlenmesini engelleyecek, onları kırılgan varlıklar olarak yeniden üretecek bir biçimde işler (Direk, 2021, s. 270). Kadınlar erkekler savaştan geldiklerinde eski konumlarına geri döndürülmeye çalışsalar da bu dönem ayrıca savaş dolayısıyla üretimde yer alan kadınlar için “yeni kadın” kavramının oluşmasına neden olmuştur. Eğitim alan, meslek sahibi olan bu dönemin kadınları toplumsal hayatta kendilerine farklı bir konum edinmişler ve bağımsız kadının imgesini oluşturmuşlardır. 1919 yılında kadınların seçme ve seçilme hakkı kazanmaları, özellikle 1945 yılında Amerika kadın delegesinin baskısıyla Birleşmiş Milletler Temel Sözleşmesi’ne cinsiyetler arası eşitlik maddesinin eklenmesi dünya çapında atılan önemli adımlardan olmuştur. Bu yüzyıldan itibaren kadınlar birçok mecrada kendi hakları için mücadele vermiş, haklarını kazanmış ve yazınsal alanda da varlıklarını göstermişlerdir. Dünyada ayrı ayrı ülkelerde gerçekleştirilen kadın çalışmaları ve feminizmin çatısı altında çalışma üreten kişiler sayesinde kadın haklarının iyileştirilme durumu ivme yakalasa da mücadeleler halen devam etmektedir.

1.2. Öteki Kavramı Bağlamında Kadının Konumu

Öteki kavramı; felsefeciler tarafından iktidar, eşitsizlik, güç vb. kavramlar bazında kullanıldığı gibi psikolojide Lacan tarafından, sosyolojide Schnapper

tarafından cinsiyet bağlamında kadının toplumda yer aldığı konum özelinde de kullanılmaktadır. Tarih içerisinde kadın, toplumda erkeklerin elde ettikleri hak ve özgürlüklerden mahrum bırakıldığı için öteki statüsünde yer almıştır ve bu nedenle öteki kavramı cinsiyet bağlamında incelenabilmektedir. Feminist teori de ötekileştirme konusunda inceleme yapan alanlardan biridir. Feminist teorinin amacı cinsiyetler arası eşitliğin sağlanması ve toplumda kadının ötekileştirilmesinin son bulmasıdır. Toplamların yarattığı biz ve öteki statüsü toplumsal yaşamdaki düzeni bozmakta ve kadın cinsini yaşamda kısıtlamaktadır. Kadının ötekileştirilmediği tarihi bir döneme rastlamak olanaklı değilken, kadın, tarih boyunca kamusal alana çıkmak istediği her süreçte uygulanan politikalarla özel alana hapsedilmiştir (Üste, 2014, s. 108). Bu nedenle feminist kuramların kendi öznelerini yaratması etkili olmaktadır. Öyle ki tarihsel süreçte insanlığın tarihi değil, erkeğin tarihinden söz etmek mümkündür ve özne olma süreci de beyaz erkeğin hikayesidir. Bu süreçte, çok yakın döneme kadar, kadının kendiliğine ve özne oluşuna ait tarihine, farklı dönemsel kategorilere ve farklı düzenlere sahip anlatılara yer verilmemiştir (Benhabib, Butler, Cornell ve Fraser, 2006, s. 28). Feminist teori kadın cinsini erkek cinsi gibi insan kategorisinde özneleştirmek ve yaşamsal eşitliği sağlamak amacıyla adımlar atmıştır. Cinsiyet biyolojik özellikleri kapsayan doğuştan bir durum olsa da toplumsal cinsiyet, insanların toplumsallaşmasıyla birlikte bireye kazandırılan ekonomik, siyasal, sosyal vb... özellikleri kapsamaktadır. Cinsiyet farklılığı kadın için tanımlayıcıdır, olumsal değil: her daim oradadır ama kendisini temsil edilemez bir karmaşaya indirgeyen fallus-merkezci sistemin susturulmuş ötekisi olarak (Braidotti, 2017, s. 165). Bu nedenle öteki kavramı cinsiyet bağlamında incelenmiş ve kadının tarih içindeki yani süreçteki konumunu esas alarak bu tanıma ulaşılmaya çalışılmıştır. Feminist düşünce, biyolojik gerçekliği kültürel kimlikten ayırarak, cinsiyetlenmiş davranışlarımızın doğanın bir dayatması olduğu görüşüne istikrarlı bir biçimde karşı çıkmıştır. Buna göre; toplumsal cinsiyet kimliğiniz ve sergilediğiniz davranışlar, kadınlarla erkekler arasındaki doğal farkların kaçınılmaz sonucu değil, sosyal ve kültürel onay damgasını taşıyan bir sistem ve hiyerarşinin ürünüdür (Mansfield, 2021, s. 104). Tarihi süreçte ataerkil ideolojinin yapılanması sonucu oluşan toplumsal cinsiyet eşitsizliği, kadınların özne olmasını engellemekte ve öteki konumuna düşürmektedir. Kadının “gender/toplumsal cinsiyet” üzerinden öteki konumu ve toplumsal cinsiyet vurgusu

toplumsal dairenin her çemberi içinde farklı açılardan kadını cendereye sokmaktadır (Özel Özcan ve Erden Kaya, 2017, s. 178). Cinsiyet bağlamında öteki kavramının sorgulanması da feminizmle birlikte harekete geçmiştir. Kadın ve erkeğin toplumda nasıl algılandığıyla alakalı olarak gelişen toplumsal cinsiyet kavramı, tarih içerisinde ve halen günümüzde hâkim olan ataerkil ideoloji karşısında kadını öteki olarak sınıflandırmaktadır. Buna göre, erkek tarafından ‘öteki’ diye adlandırılan, eksik ve yetersiz görülen kadın kendini gerçekleştirememiş, konumunu bir türlü belirleyememiş ve kimliğini oluşturamamış olarak görülmektedir (Özkoçak ve Tavuz, 2014, s. 191). Erkeğin rolünü belirlerken kadına zıttı olan roller yüklendiği için erkek cinsi için kadın öteki olarak adlandırılmıştır. Dolayısıyla kadının da öznesi olduğu tarihin yeniden yazımı, kadını ve dolayısıyla iktidar ilişkilerini ve baskı mekanizmalarını görünür kılması açısından feminist yaklaşımın köşe taşlarındandır (Altun, 2008, s. 39). Kadının özne olarak görülmediği takdirde nesne konumuna düştüğü ve öznenin nesnesi olarak erkeğin sahip olduğu bir noktada yer aldığı görülmektedir. Direk (2021, s. 270), kitabında kadınların özne olmaktan nasıl uzaklaştırıldığına şu şekilde değinmektedir;

Buna benzer bir şekilde, hukukun egemen tarafından askıya alınması ve hakların öznesi olma statüsünün kaybı, öznenin diğer yapabilirliklerini, konuşabilirliğini, eyleyebilirliğini, hikayesini anlatabilirliğini gerçekleştirmesinin imkanlarını ortadan kaldıran bir baskı ortamının hâkim kılınması özneyi özne olmaktan çıkarıp kırılğan bir varlık haline getirmeyi amaçlar.

19. yüzyılın kadınların hakları konusunda düşüncelerini ifade eden John Stuart Mill ve Simone de Beauvoir gibi ünlü felsefeciler, kadınların toplumsal haklarının ifadesi konusunda birçok çalışma yapmışlardır. Beauvoir, “İkinci Cins” adlı kitabında kadının öteki konumundan bahsetmiş ve ortaya koyulan nedenlerin geçersizliği üzerinde durmuştur. Ona göre özne olan erkek, öteki olan ise kadındır. Tarihsel süreçte kendisine dayatılan ötekiliği içselleştiren kadın, içselleştirmeyeyle beraber ben olmaktan çıkarak erkekler tarafından görüldükleri ve görülmek istendikleri beden ve ruha bürünmektedir (Yerlikaya, 2020, s. 59). Beauvoir bu nedenle erkeğin normlarına göre yaşamış olan kadın için öteki cins kavramını kullanmaktadır ve ataerkil toplumsal düzen içerisinde erkek olmayanın öteki olarak adlandırılmasından dolayı kadınların kendisini bu kavramdan kurtarması gerektiğini savunmaktadır.

Bu yüzyıldan itibaren, kadını öteki konumundan uzaklaştırmak isteyen felsefeciler ve toplanan kadın örgütleri feminist öznenin yaratımı için çalışmışlardır ancak feminist öznenin imkansızlığı üzerine çalışmalar da mevcuttur. Feminist özne, modernizmin ve postmodernizmin sözde geriliminde tanımladıkları özne modellerinden farklı olarak özcü olmayan, dinamik, performatif ve politik bir oluşa işaret eder (Karataş, 2017, s. 21). Bu politik oluş ikinci dalga feminizmin de çıkış sloganında karşılığını bulmaktadır. “Özel/Kişisel olan politiktir”.

Feminist özne yaratımında yeni bir duruş ortaya koymak için kadınca deneyim ve o deneyimleri özgürleştiren olanakları keşfetmek gerekmektedir. Bir özne yaratımı noktasında tasarlanan feminist duruş, kadınların deneyimleri yoluyla öznelliğe ulaşmalarında karşımıza çıkmaktadır. Kısacası deneyimin özne tarafından dil aracılığı ile kavranması, belirli bir söylem içine yerleştirilmesi ve böylelikle anlamlandırılması söz konusudur (Bora, 2021, s. 113). Özne olma noktasında söylem, kişinin dil aracılığıyla arzularını, isteklerini, ihtiyaçlarını, düşüncelerini ifade ettiği ve kadını kendilik-ben olma noktasına taşıdığı önemli bir araçtır. Feminist özne dinleyenken, söyleyen tarafa geçtiğinde kendi içerisinde bir anlam bulur ve etkin bir duruş sergileyerek edilgen alanını daraltır. Gelişen feminist kuram ve kadın çalışmaları sayesinde kadının özne olarak düşünme, konuşma, eyleme ve var olma çabaları karşılık bulmaktadır.

1.3. Türkiye’de Kadının Toplumsal Konumu

İslamiyet’ten önceki Türk toplumlarına baktığımızda kadının yaşadığı yerde çok değer gördüğü ve önemli bir konumda bulunduğunu bilinmektedir. Kadının erkeğin yanında yer aldığı bir toplumsal konumla birlikte Türk mitolojisinde de kadından övgüyle söz edilmekte, doğum ve annelik gibi vasıflarından ötürü kutsallığı üzerinde durulmaktadır. Orta Asya Türk tarihinde kadın ev işleriyle ilgilenmenin yanı sıra erkek çocuklarıyla birlikte küçük yaştan itibaren eğitim görmüş ve savaş alanında görevlendirilmiştir. Hunlar döneminden itibaren kadın-erkek arasında ayrımın yapılmadığı görülürken, kadının siyasi alanda da konumunun güçlü olduğu görülmektedir (Özel Özcan ve Erden Kaya, 2017, s. 179). Sonrasında İslamiyet’in kabulü ve bu kabule göre yaşayan toplumlarda da kadın ve erkek eşitliği bir süre aynı

şekilde devam etmiştir ancak diğer Orta Doğu kültürlerinin de etkisiyle zaman içerisinde kadının konumunda bir dönüş yaşanmış ve ikinci sınıf insan statüsüne indirgenmiştir. Osmanlı Devleti'nin kuruluş yıllarında karşımıza çıkmayan ancak İstanbul'un fethi ile kadın ve erkek arasındaki dengelerin yeniden kurulduğu yeni bir toplumsal yapıyla karşılaşmaktadır. Bunun nedeni ise Osmanlı İmparatorluğu'nda değişen aile ve bürokratik devlet yapısı olmuştur (Özel Özcan ve Erden Kaya, 2017, s. 180). Avrupa ülkelerinde yaşanan isyanlar ve değişimlerle birlikte, Osmanlı toplumundaki kadınlar da kendi bulundukları eşit olmayan konumlarını tartışmaya başlamışlardır. Türk kadını sesini daha çok yazılarıyla ilk kez 19. yüzyılda duyurmaya başlamıştır (Ertekin, 2022, s. 214). Kadınlar gazetelerde kimliklerini gizleyerek kendi hakları ve eşitlik istekleri konusunda mektuplar yazmışlardır. Tanzimat Dönemi, Osmanlı Devleti'nde kadınlara eğitim alanında imkân sağlasa da asıl değişim ve dönüşüm süreci II. Meşrutiyet Dönemi ile yaşanmıştır.

Kadınlar artık kendilerini ifade etmek için birçok yazınsal alan bulmaya başlamışlardır. 1908 yılında İkinci Meşrutiyet Dönemi'ne gelindiğinde aktif bir biçimde örgütlenmeye başlayan kadınlar, "Osmanlı Kadınları Çalıştırma Cemiyet-i İslamiyesi" olmak üzere birçok dernek kurarak sistemli bir biçimde mücadele etmişlerdir (Toprakçı Alp, 2019, s. 95). Gazete ve dergilerde yazan kadınların aynı hak ve özgürlük mücadelesi için örgütlenmeleri, daha sonra farklı konularda birden fazla kadın grubunun örgütlenmesine ön ayak olmuştur.

Her ülkede ve toplumda kadınların eşitlik ve özgürlüğü yakalama istekleri farklı tarihlerde edinilmiş kazanımlardır. Türk toplumuna baktığımızda da ataerkil ideolojinin kökleştiği bir toplumsal düzenle karşı karşıya kalınmaktadır. Özellikle ataerkil bir toplum yapısı, tebaa kültürü ve dini bakış açıları kadının konumunu ve siyasete katılımını şekillendirmiş, zamanla özel alan olan eve hapsedilen kadın, kendine kamusal alanda yer bulmada zorluk çekmiştir (Özel Özcan ve Erden Kaya, 2017, s. 178). Batı'da ortaya çıkan feminizm fikri ile, Osmanlı Devleti içerisinde yer alan kadın da kendi sorgulamasını yapma imkânı bulmuş ve dernekler kurarak kendi hak mücadelesi doğrultusunda çalışmalara başlamıştır. Bu alanda öne çıkan derneklerden biri de *Ulviye Mevlan* tarafından 1913 yılında, "*Osmanlı Müdafaa-i Hukuk-ı Nisvan Cemiyeti*" adıyla kurulmuştur (Özel Özcan ve Erden Kaya, 2017, s. 182). Batı'da daha erken adımlar atılsa da 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başı olmak

üzere Osmanlı Devleti'nde kadınlara sırasıyla iş alanında istihdam sağlanması, kamusal alanda söz hakkı verilmesi gibi belirli haklar tanınmıştır. I. Dünya Savaşı'nın yaşanması ve Osmanlı Devleti'nin de savaşta yer almasıyla, kadınlar ev ve iş alanları dışında savaş alanında da etkinliklerini ortaya koymuşlardır.

1923 yılında, Mustafa Kemal Atatürk'ün önderliğinde, Cumhuriyet'in ilan edilmesiyle birlikte Türk toplumu büyük bir değişim ve dönüşüm geçirmiştir. Kadınlar da bu tarihlerde kendi haklarını savunmak ve elde etmek adına Kadınlar Halk Fırkası, Türk Kadınlar Birliği gibi belirli örgütlenmelerle bir araya gelmeye devam etmişlerdir. Bu bağlamda kadın hakları açısından önemli adımlardan biri de 17 Şubat 1926 tarihinde, İsviçre Medeni Kanunu'nu temel alan Türk Medeni Kanunu'nun kabul edilmesi olmuş ve kadınlara erkeğin yasa önünde eşitliği ön plana çıkarılmıştır (Özel Özcan ve Erden Kaya, 2017, s. 182). Kadınların yasalar önünde, iş hayatında, öğrenim hayatında yani sosyal ve kamusal alandaki eşitlemeye yönelik istekleri 1920'li yılların sonundan itibaren yavaş yavaş karşılığını bulmaya başlamıştır. Ne var ki, yeni kurulan ve kısa sürede bir tek parti rejimine dönen Cumhuriyet, 1926'da kadınlara yıllardır savundukları medeni haklarını; 1930 ve 1934'te siyasi haklarını tanıırken, başka sivil toplum örgütlerinin yanı sıra kadın hareketini de baskı altına aldı. 1935'te Türk Kadınlar Birliği, oy hakkının kazanılması ve ilk kadın milletvekillerinin TBMM'ye girmelerinin ardından kendi kendini feshetmek zorunda bırakıldı (Tekeli, 2017, s. 338). Ataerkil geleneklerin devam ettiği bu dönemde kadınlara eğitim hakkı aileleri tarafından tanınmamaktaydı ve kadınlar aile işçisi olarak çalıştırılmaktaydı. Eğitim alamayan ve aile özelinde çalıştırılan kadınlar böylelikle ekonomik olarak özgürlüklerini sağlayamayan ve sosyal güvenlik haklarını kazanamayan kişiler olarak toplumda öteki konumunu alırlar. Tekeli de (2017, s. 338), 1935-1975 arasında artık bir kadın hareketinden bahsetmenin olanaksızlığından söz eder. 1975 tarihinde işçi sınıfından kadınlar haklarını aramak için İleri Kadınlar Derneği'ni kurmuştur. 1980'li yıllarda ise darbenin etkisiyle göz ardı edilen kadın hakları konusuna geri dönmüş ve 90'lı yıllar itibariyle birçok örgütlü kadın kuruluşları “feminizm” kavramı çerçevesinde faaliyet göstermeye başlamıştır.

Feminizmin ideolojisi bu noktada Türk toplumunda yer edindiği andan itibaren, kadının cinsiyetinden ötürü ötekileştirilmesinin ortadan kalkmasını ve kadının toplumdaki yerini güçlendirerek eşit haklara sahip olmasını gözetmektedir.

Cinsiyet farklılığının yanı sıra toplumsal cinsiyet ayrımından dolayı kadın ve erkeğin keskin bir şekilde görev ve sorumluluklarının belirlenmiş olduğu toplumsal yapıda Türk kadını, zaman içerisinde dünyada olduğu gibi kendi ülkesinde ve yaşadığı toplumda da sahip olması gereken eşit hak ve özgürlüklerinin peşine düşmüştür. İnsan haklarının gelişimi, örgütlü yapıların katkısı ve feminizm hareketi de kadınların doğuştan gelen biyolojik farklılıklarından ve toplumsal kalıp yargılardan ötürü yaşadıkları eşitsiz ortamın yıkılmasına yardımcı olmuştur. Türk toplumunda kadının yeri ve konumu günümüzde, geçmiş tarihsel sürece nazaran iyileştirilse de hala belirli hak ve kazanımlar için uğraşılmaktadır.

1990 yılından beri kadına yönelik şiddetin ve bu şiddeti kovuşturmanın yolları Avrupa Konseyi'nde konuşulmaktadır. 1990'larda başlayan süreç, Avrupa Konseyi Bakanlar Kurulu'nun çıkardığı şiddete karşı kadınların korunması konusunu ele alan ve güncel durumu özetleyerek ev içi şiddet dahil kadına yönelik şiddetin ortadan kaldırılması için üye devletlerin atacağı adımları belirleyen Avrupa Konseyi Önerisi Rec(2002)5 Tavsiye Kararı'nın üye devletler tarafından benimsenmesiyle sonuçlandı (KİH, 2024). 7 Nisan 2011 tarihinde yayımlanan "Kadınlara Yönelik Şiddet ve Ev İçi Şiddetin Önlenmesi ve Bunlarla Mücadeleye Dair Avrupa Konseyi Sözleşmesi"ne ilk imza atan ülkelerden biri olan Türkiye'de ise sözleşmenin adı imzaya açılan yer olan İstanbul'dan alınarak "İstanbul Sözleşmesi" olarak adlandırıldı. 2012 yılında Türkiye parlamentosu tarafından onaylanan ve 2014'te yürürlüğe giren, şiddete maruz kalan kadınları korumayı amaçlayan bu kanunda taraf devletler tarafından uygulanması istenilen; mağdurları koruyup desteklemesi, faillere cezai yaptırım uygulaması ve şiddetin önlenmesine ilişkin yükümlülükleri kapsamaktadır. Buna göre genel yükümlülükler içerisinde taraf devletler, kadınların aşağı bir cins olduğu veya erkekler ile kadınlar için alışlagelmiş rollerin bulunduğu düşüncesine dayanan önyargıları, örf ve adetleri, gelenekleri ve her türlü uygulamaları yok etmek amacıyla kadınların ve erkeklerin sosyal ve kültürel davranış kalıplarının değiştirilmesi için gerekli tedbirleri alır (m.12/1). Farkındalığı arttırma, eğitim, önleyici müdahale ve tedavi programları, uzman destek hizmeti, sığınma, yardım hattı, güvenlik vb. mağdurların yanında olup caydırıcı önlemler alınmasını sağlayan sözleşme maddeleri sayesinde hukuki anlamda kadınların devlet destekli bir korunması bulunmaktadır. İstanbul Sözleşmesi'nden önce Türkiye'de 1998 yılında şiddete maruz kalan kadınların korunmasına ilişkin 4320

sayılı kanun yürürlükteydi. Bu kanunun maddelerinin yetersiz kalmasıyla birlikte 2012 yılında 6284 sayılı kanunun yürürlüğe girmiştir. Sözleşmenin imzalanmasının ardından daha bir yıl geçmeden hazırlanarak kabul edilen Kanun, İstanbul Sözleşmesini referans alarak düzenlenmiştir (Bölükbaşı, 2022, s. 123). İstanbul Sözleşmesi referansı ile düzenlenen 6284 sayılı kanunda, evli olan ve evli olmayan kadın arasındaki ayrımın ortadan kaldırılmasıyla aile için şiddet yerine ev içi şiddet kavramının konuşulması ve psikolojik şiddet, fiziksel şiddet gibi ekonomik şiddetin de maddeye eklenmesi örneği gibi “şiddet” kavramının tanımları da detaylandırılmıştır. Her ne kadar referans alınarak hazırlanmış olsa da İstanbul Sözleşmesi ile 6284 sayılı kanun arasında farklar da bulunmaktadır. Öyle ki, 6284 sayılı Kanun dar bir perspektifle, kişiye ve somut olaya özgü, münferit bir koruma ve destek mekanizmasıyla şiddetle mücadele etmeyi amaçlarken İstanbul Sözleşmesi, şiddetle mücadele kapsamında toplumsal cinsiyet rollerine dayalı ön yargıların ortadan kaldırılması amacıyla eğitim, medya, özel sektörü de içeren kapsamlı, koordineli ve bütüncül politikalar üretilmesi yükümlülüğü getirmektedir (KİH, 2024). Böylelikle 6284 sayılı kanunun yanı sıra İstanbul Sözleşmesi’nin yürürlükte olması kadın haklarının korunması ve şiddeti azaltma konusunda ayrı bir güç ve yaptırım teşkil etmektedir ancak Türkiye ilk imzacısı olduğu ve uluslararası insan hakları sözleşmesi olarak sayılan İstanbul Sözleşmesi’nden 20 Mart 2021 tarihinde çekildiğini beyan etmiştir. İstanbul Sözleşmesi Türkiye’de kabul edildiği günden beri bir grup kesim tarafından da tartışılmaktadır. Gelen en önemli eleştiri, Sözleşme ile dayatılan kültürün Türkiye’ye ait olmadığı ve ailenin dağılacağı iddiasıdır (Çamurcu, 2022, s. 98). Sözleşmeyi destekleyen kesim ise şiddetin ancak bu sayede önlenebileceğini söylemektedir. Kadın hakları örgütleri ve kuruluşlarının yanı sıra insan hakları örgütlerinin de destek verdiği İstanbul Sözleşmesi’ni fesheden Türkiye’de, sözleşmenin yürürlüğe yeniden girmesi için hala mücadele verilmektedir.

1.4. Feminizm Kavramı ve Feminist İdeolojinin Tarihi

Kadınların kendi özgürlükleri ve toplumdaki eşit konumları için bir araya geldikleri mücadele, aydınlanma dönemi ile “feminizm” adını almıştır. Bu kavram, kadınların toplumsal düzen içinde yaşadıkları haksızlık ve baskıların farkına varıp, bu

baskı ve eşitsizlik için geliştirecekleri mücadelenin yöntemini tanımlamaktadır. Uluslararası kadın hareketlerinin üst düzeye ulaştığı 19. yüzyıl ise feminist ideolojinin tarihsel gelişiminde büyük bir basamak olarak yer almaktadır.

Fransa’da filozof Charles Fourier tarafından ortaya atılan feminizm kavramı, 20. yüzyılda tüm dünyada yaygınlaşmıştır. Fakat anlamı daha 19. yüzyılda bile biliniyordu: Feminizmin anlamı, kadınların toplumdaki yerlerini kendileri belirlemesi, kişiliklerini istedikleri gibi geliştirebilmeleriydi; dolayısıyla da -bu ısrarla vurgulanıyordu- kamu esenliğinin teşvikiydi (Bock, 2004, s. 98).

Tarih boyunca eğitimde, evde, iş alanında, cinsel yaşamda, edebiyat ve sanat kategorileri gibi alanlarda erkeklerle kadınlar farklı konumlandırılmıştır. Kadınlar toplumda yaratılan bu farklı tutumları yıkmak için, eşit hak ve özgürlük talebi doğrultusunda feminizm kavramı çatısında toplanmışlardır. Tarihsel olarak bakıldığında aslında 15. yüzyıldan beri kadınların mücadele sesleri yükselmeye başlasa da ancak buna karşın bilinçli bir başkaldırı 17. ve 18. yüzyıllarda ortaya çıkar (Çakır, 2021, s. 406). 19. yüzyılda kavram olarak karşılığını bulan feminizm ise günümüze daha yakın olan mücadelenin ortaya çıkardığı toplumsal bir hareket olarak yerini almaktadır.

Feminizmi, kadın hareketinin teorik ve bilimsel çabası, ayrıca kadın cinsiyeti üzerindeki ayrımcılığa karşı bilimsel ve pratik bir bilgi bariyeri, ayrımcılığın üstesinden gelme hareketi olarak değerlendirebiliriz. Bu sebepten dolayı feminizm bir toplumsal hareketi temsil etmektedir; yani, kadınların hayat şanslarında bir düzelmeye olması için politik ve pratik önlemler organize eden, kampanyalar ve eylemler düzenleyen, ayrımcılık ve kötü koşulların ortadan kalkması için müttefik kazanmaya çalışan bir toplumsal harekettir (Notz, 2018, s. 10).

19. yüzyılda ortaya çıkan bu hareketin başlangıcında kadınların eşitlik, özgürlük ve temel haklar konusunda istekleri bulunmaktaydı. 1789 Fransız Devrimi’nin getirdiği özgürlük ve eşitlik kavramları sonucu insanlığın eşitliği tartışılmaya başlanmış ancak kadınların sömürüldüğü, ikincil ve öteki olarak var olduğu toplumsal yapı biçiminden kolay kolay vazgeçilememiştir. Kadınlar yıllarca hüküm süren ezildikleri bu toplumsal yapıyı fark etmiş ve buna karşın bir bilinç oluşturmaya başlamıştır. Bu bilinç, kadınların durumundaki değişimin ancak kadınlar

tarafından ve kadınlar arası dayanışmayla ve bağımsız bir örgütlenme yoluyla mümkün olabileceği düşüncesini doğurdu (Çakır, 2021, s. 417-418). Kadınların, yaşamdaki konumları ve var olan toplumsal yapıdan dolayı eşitlik başlığı altındaki istekleri dolayısıyla oluşmaya başlayan farklı kadın hareketleriyle birlikte feminist ideolojinin de tarihi oluşmaya başlamıştır.

Feminizm; ataerkil ideolojinin egemenliğinin sorgulanması, eleştirilmesi ve dönüştürülmesinin yanında cinsler arası eşitliğin sağlanabilmesi adına kadınların özgürlük ve eşitlik mücadelelerini savunan bir yaklaşımdır. Feminizm başlığında bir araya gelen insanların ürettikleri feminist ideoloji, kadınların tarih boyunca yaşadıkları sömürü sistemini ortadan kaldırmak üzere harekete geçmektedir. Feminist ideolojiler bahsi geçen sebeplerle kadının erkek karşısında hemen her alanda ikincil konumunda olmasını eleştirmekte, bu durumu düzeltmeye çabalamakta ve biyolojik farklılıkların sosyal sınıflamayı etkilemeyeceğini ve erkeğin bir tür olarak üstün olmadığını kanıtlamaya çalışmaktadır (Yerlikaya, 2020, s. 10). Kadınlar bu nedenle aile yapısında boşanma hakkı, çalışma hayatında eşit işe eşit ücret hakkı, doğum konusunda kürtaj hakkı, cinsellik konusunda özgürlük ve rıza hakkı, siyasal alanda yer alma hakkı, toplumsal alanda eşitlik hakkı vb. birçok hak ve özgürlük talep ederek ataerkil ideolojinin karşısına feminist ideolojiyi çıkarmışlardır.

Feminizm kavramının dünyaya yavaş yavaş yayılmaya başlaması ve farklı toplumlarda var olmasıyla birlikte 1970’li yıllarda farklı feminist teoriler ve akımlar ortaya çıkmıştır. Feminizm tarihi ayrıca hepsinin farklı amaç, hedef ve sonucunu barındıran birden fazla dalgaya ayrılmıştır. Her feminizm dalgasının, aslında feminizmin tarihindeki tartışmaların içinde farklı fikirlerin tarihi olduğu ve tek bir birleşik gündeme sahip monolit bir yapıda olduğu söylenebilir (Özdemir ve Aydemir, 2019, s. 1707). Bu nedenle feminizmin dalgalarının süreklilik ve besleyicilik noktasında birbirleri ile ilişkili olduğu söylenebilmektedir.

Birinci Dünya Savaşı’nın sonunda ortaya çıkan birinci dalga feminizmin mücadelesi kadınlara oy hakkının verilmesi ile tamamlanmış ve yerini ikinci dalgaya bırakmıştır. Ardından ırk ve sınıf farkının yeteri kadar savunulmadığını düşünerek ikinci dalgaya tepki olarak üçüncü dalga feministler ortaya çıkmıştır. Modern feminizm üç dalgadan bahsederken yakın geçmişte de dördüncü dalganın

oluşumundan bahsedilmektedir. Feminist yazar Jessica Valenti dördüncü dalga feminizmin internet üzerinden var olduğunu söylemesinin ardından bu nokta dördüncü dalga feminizminin ana fikirlerinden biri haline gelmiştir (Özdemir ve Aydemir, 2019, s. 1709). Günümüzde kadınların internet aracılığıyla sosyal medyanın olanaklarını kullanarak kendilerini ifade ettikleri ve kadın sorunlarına çözüm aradıkları bu mecra, dördüncü dalga feminizminden bahsedilmesine olanak sağlamaktadır. Feminizm dalgalarını ayrı ayrı incelemek, tarihsel süreçte kadın hareketlerinin ve ideolojinin nasıl gelişim ve yenilik sağladığına yardımcı olmaktadır.

19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılının başında ortaya çıkan, kadınların sosyal hakları için mücadelelerini kapsayan döneme birinci dalga feminizm adı verilmektedir. 1960'lara kadar devam eden birinci dalga sırasında dünya iki büyük savaşa yüzleşmiştir. I. Dünya Savaşı sonrası egemen olan Almanya'nın politikası, kadınların aile ve annelik kavramları noktasında yüceltilmesi ve kadınları bu roller üzerinden özdeşleştirmek üzerine olmuştur. Führerci Frau Scholtz-Klink, Alman kadınının tek işinin Alman erkeğine hizmet etmek olduğunu, erkeğin doğumundan ölümüne dek sürekli olarak erkeğin ruhunun, bedeninin ve aklının bakımı ile uğraşarak evi yönetmek olduğunu belirtiyordu (Millett, 1973, s. 257). Hatta evlilik çağına gelmiş ve evlenmeyen kadınlar için ayrıca vergi almak üzerine bir düzen kurulmuştur. Dönemin devletin politikası kadını evin içerisine hapsetmek, annelik ve eş olma görevini yerine getirmesini sağlamaktı. Kamusal alanda çalışan kadınlar ise erkeklerin çalıştıkları üst düzey işlerde çalışmak yerine fabrika ya da tarlalarda düşük ücretle görevlendiriliyordu. Birinci Dalga, Wolstonecraf'ın 1792'de yazdığı "Kadın Haklarının Savunusu" adlı eserinde belirttiği taleplere göre inşa edilmiştir. Eserde kadınlar için oy, eşitlik ve mülkiyet hakları konusundaki talepler dile getirilmektedir.

1960'lara kadar devam eden birinci dalga sonrasında yerini, kadınların örgütlendikleri ve insanca yaşama hakları için toplumdaki konumlarının kişisel gelişimlerine katkı sağlayacak şekilde değişmesini talep ettikleri ikinci dalgaya bırakmıştır. Kadınlara ilgili olan, baskıya maruz kalınan ve yasaklanmış tüm konular hakkında bir politika geliştirmeyi amaçlamışlardır. Ayrıca bu dönem, kadınlar arasındaki farklılıkların da konuşulmaya başlandığı ve bu farklılıklara göre hareket edilmesinin planlandığı bir dönem olmuştur ancak bu planın harekete geçmesi 1990'larda kadınlar arasındaki farklılığın vurgulandığı ve buna yönelik politika

oluşturulmasını isteyen kişilerin bir araya gelmesiyle yani üçüncü dalga feminizm ile oluşturulmaya başlanmıştır. Tüm kadınların ezilme biçimleri aynı değildir. Toplumsal gelenekler, etnik kimlik, cinsel yönelim ve ait olunan sınıf, kadınlar arası farkları oluşturur. Feministler, farklılığın görülmesinin ve ezilme biçimlerine göre politika üretilmesinin önemini vurgular (Kolay, 2015, s. 9-10). Yeni bir politika için ikinci dalga feminizme tepki olarak üçüncü dalga feminizm ortaya çıkmıştır. Üçüncü dalga, kadın sorunlarının evrenselden bireysele yönelmesini ve farklı kadın sorunları üzerine eğilmeyi hedeflemiştir. Bu noktada, birbirinden farklı feminist kuramları ortaya çıkmıştır. Belirli bir alana ağırlık vererek haklarını savunmak isteyen kadınlar; radikal, Marksist, sosyalist gibi özel feminist kuramlar yaratmışlardır. Belirledikleri özel bir alandaki hakların savunulmasına dikkat çekmek amacıyla bir araya gelen toplulukların derdini ifade etmek ve çözüm bulmak için yaratılan bu feminist kuramlar, kadınların toplum içindeki problemlerinin özel olarak ve daha detaylı olarak incelenmesi ve duyurulması imkanını sağlamıştır. III. Dalga feminist akım, genellikle toplumsal cinsiyet, sınıf, ırk, etnisite, cinsellik, milliyetçilik, siyaset, iktisat vb. konuları ele almış ve bu olguları feminist bir bakış açısıyla teorikleştirmeye çalışmışlardır (Taş, 2016, s. 171-172). Bunun yanında ekonomi, savaş, siyaset, çevre sorunlarını da ele alarak bu gibi konulara da kadın bakış açısı geliştirmeyi amaçlamışlardır.

Orta Çağ'dan 20. yüzyılın ikinci yarısına gelene kadar kadınların, giyotin altına gitme hakkı varsa, konuşma kürsüsüne çıkma hakkının olması gerektiğini ileri süren, direndikleri için 'cadı' ilan edilip yakılan, kadınların eğitilmediklerinden yakınan, kamusal yaşamdan dışlanmış olmalarını eleştiren, cinsel ilişkilerdeki çifte ahlaki reddeden, evlilik dışında da cinsel haz haklarının olduğunu savunan, örgütlenen, oy hakkı için ya da sekiz saatlik işgünü için savaşıyor, kadınların kurtuluşunun bütün emekçilerin kurtuluşuyla, yani erkeklerin de kurtuluşuyla ilintili olduğunu savunan, bununla birlikte "dans edemiyorsam devriminizi ne yapayım" diyerek başkaldıran, "kadın doğulmaz, kadın olunur" sözüyle öne çıkan pek çok dirençli, ilerici kadın bulunmaktadır (Öztürk, 2000, s. 58). Tarihsel süreçte feminizm, başlangıçta kadınların belli başlı temel hak ve eşitlik taleplerinden dolayı ortaya çıksa da zamanla bu talepler artarak kavramın çığ gibi büyüyen bir ideoloji haline dönüşmesini sağlamıştır. Kadınlar tarih boyunca özgürlük ve eşit yaşam hakkı için mücadele etmiş ve 21. yüzyılda hala insan olarak hakları için mücadelelerine devam etmektedirler.

1.5. Feminist Eleştiri Kuramı ve Sinemada Feminist Film Eleştirisi

Feminizm başlığında m¼cadele eden kadınlar kendilerini ifade edebilmek için yazınsal birçok alana başvurmuşlardır. 1960'lı yıllarda kadın hareketlerinin edebiyat alanına yansıması sonucu ortaya çıkan feminist eleştiri kuramı, daha sonra diğer alanlarda da eleştirel bir kuram olarak kullanılmaya başlamıştır. Feminist ideolojiye dayanan feminist eleştiri kuramı, toplumdaki cinsiyetçi tutumları ortaya çıkarıp bunun eleştirisini yapmak ve eserlere bu ideolojiyi yansıtmayı amaçlamaktadır. Edebiyat dışında sinema ve tiyatro gibi sanatlar da feminist eleştiri yoluyla feminist ideolojinin iletilebileceği önemli alanlardandır. Bu noktada film eleştirilerinin alt tür¼ olan feminist film eleştirisinin de sinemada karşılık bulduğu gör¼lmektedir. Feminist film eleştirisi; filmlerdeki kadın karakterlerin konumlarına, gösteriliş biçimlerine, erkek bakışıyla kadının sunumunun nasıl yapıldığına dikkat çekerek sinema yoluyla filmlerdeki eril bakış ve anlatının dönüřtür¼lmesini amaçlamaktadır.

Berna Moran (1994, s. 228), feminist eleştirinin 1960'larda Amerika'da, İngiltere'de, Fransa'da toplumsal ve siyasal bir savaşım olarak yeniden canlanan genel feminist hareketin edebiyat alanına da kaydırılması sonucu ortaya çıktığını söyler. Bu bakımdan feminist eleştiri; herhangi bir edebi metnin eleştirel bir bakışla okunması, metin içerisindeki alternatif söylemleri ve gizlenmiş alt metinleri ortaya çıkarmak açısından önemli bir yöntemdir. Bu sayede farklı bakış açıları keşfedilmiş ve alternatif okumalar sunulmuş olur. Eseri incelerken kim tarafından yazıldığı, eserin yazıldığı dönem ve dönemin toplumsal, sosyal, ekonomik vb. olanakları eseri anlama noktasında önemli olduğu kadar, eseri okurken ki bakış açısı da önem arz etmektedir. Feminist eleştiri kuramı ise sağladığı feminist bakış açısıyla; metindeki ataerkil ideolojiyi ve cinsiyetçi tutumları ortaya çıkartmak, kadınların deneyimlerinin doğru aktarılmasını sağlamak noktasında yardımcı olmaktadır. Kadınların edebi alanda var olmaları erkeklere nazaran daha sonraları olduğu için, erkeklerin ürettikleri edebi eserlerde kadınlar hep nesne konumunda ve ikinci cins olarak ele alınmaktadır. Kadının ikincil konumunun nedenlerini ortaya koymayı hedefleyen feminist araştırmacılar, erkekle özdeşleşen güce dair temsillerin dil ve edebiyat sahasındaki üretimlerini değerlendirirler (Önder, 2021, s. 319). Edebi eserlerdeki cinsiyetçi dili ortaya çıkaran feminist eleştiri kuramı, bu dili dönüştürmek için feminist bakış açısına ihtiyaç duymaktadır. Humm'ın da ifade ettiği gibi dil ve söylem beraberinde gelen

edebiyat ve eleştirisi, kültürlerde önemli bir toplumsal kurgu aracı olarak karşımıza çıkan rolleri ortaya koyması bakımından kıymetli bir yer tutar (Ulu, 2021, s. 38). Kadını özne olarak var etmeyen edebi eserlerde kadınlar; pasif, bastırılmış, itaatkâr, mantık yerine duygusal yönüyle var olan, sessiz, sakın gibi kavramlarla özdeşleştirilmiştir. Feminist eleştirmenler, erkekler tarafından yaratılan kadın imgelerinin evrensel temsiller biçiminde metinlerde ve toplumsal pratiklerde üretildiğini gösterirler. Gerçek ve yaşayan kadınların deneyimleri, kamusal alanda tartışılmadıkça gerçeklikte karşılığı bulunmayan, hayal ve düşünüm ürünü kadın, erkekler tarafından üretilen sanatın öznesi olur (Öztürk, 2000, s. 93). Kadınların edebi alanda yükselişleri ve kendi deneyimlerini paylaştığı noktada ise bu kavramlar dönüştürülmektedir ve feminist kuram da işte bu dönüşüm noktasında yer almaktadır. Feminist eleştiri, erkek yazarların eserlerinde kadına karşı takınılan tavrı meydana koymakla işe başlamış, daha sonra kadın yazarlara yönelmiş, onların eserlerindeki özellikleri saptamış ve edebiyat tarihine de kadın yazarların nasıl bir gelenek oluşturduklarını kanıtlamaya çalışmıştır (Moran, 1994, s. 240). Kadınların oluşturdukları bu gelenek zamanla edebiyat alanı dışında başka alanlarda da eleştirel bir bakışın gelişmesini sağlayarak disiplinler arası birtakım çalışmalara olanak tanımıştır.

Feminist eleştiri kuramı, birçok edebi alanda işlendiği kadar sanat alanında da ele alınmaktadır. Sinema da feminist eleştiri kuramını kendi alanına uyarlayan ve inceleme olanağı sağlayan sanat dallarından biridir. Feminist film eleştirisi, altmışlı yıllar içindeki karşı kültürel hareketlerin arasındaki feminist hareketin sinemadaki karşılığı olarak ortaya çıkmış ve benzer politik ve kuramsal kaygılar içinde uygulamalarda bulunmuştur (Özden, 2004, s. 191). Bu nedenle feminist film eleştirisini birçok tarihi devrimci hareketle birlikte düşünmek gerekmektedir. Feminist film eleştirisinin çıkış noktası, filmlere feminist perspektifle yaklaşarak kadın karakterlerin farklı açılardan incelenmesi, eril dilin filmlerdeki inşası, kadınların anlatı içerisindeki yeri vb. kadınlara karşı sergilenen olumsuz tutumları ortaya çıkarmak ve bu yolla filmlerin feminist kurama göre analizinin yapılmasını sağlayıp feminist tavırda film üretim pratiğinin teşvik edilmesini sağlamaktır. İzleyicinin filmi izleme süreci, kadın karakterlerin temsili; bakış, özdeşleşme, ses ve beden gibi öğeler açısından analizi, özel/kamusal alanda kadın karakterlerin temsili, kadının ataerkil

düzende varoluşu ile ilgili konular, feminist film eleştirisinin inceleme alanına girmektedir (Özdemir, 2020, s. 59). Görüldüğü gibi feminist film eleştirisi sinemada kadını birçok yönden ele almakta ve birçok farklı sorununu ortaya koymaktadır. Feminist eleştiri, filmlerin anlamlarının hangi mekanizmalar tarafından üretildiğini teorik olarak araştırırken, “kadın olarak kadın” kavramının sinemada sunumunun çözümlenmesine yönelmektedir (Kabadayı, 2004, s. 100). Böylece filmler üzerine yapılan teorik incelemelerin yanı sıra, kadının gerçek hayattaki yaşam deneyiminin temsilini sunmaya yönelik örnekler oluşturmak hedeflenmektedir.

Feminist film eleştirisi öncelikle klasik sinema anlatısındaki kadının haksız konumuna bakmak için Hollywood filmlerini incelemiş ve kadınların toplumsal konumunun eleştirisi yapılarak başlanmıştır. Klasik Hollywood sinemasında kadın ya saf, iyi huylu bir tip olarak ya da şeytan, dedikoducu, baştan çıkarıcı olarak iki farklı uçta işlenmektedir. Erkeklerin yanında destekleyici olarak yüzeysel şekilde ele alınan kadın karakterler, Hollywood sineması için sık karşılaşılan bir film pratiğidir. Klasik sinemanın sergilediği, “sahneye koyduğu” şey, öteki ya da karanlık kıta olarak kadına atfedilen bu imgedir ve buradan hareketle kadın sistemden kaçan ya da kaybolandır; diğer yandan cinsellik kadının bedeninde seyirlik bir gösteri, fallik arzusunun nesnesi ve/ya özdeşleşim biçiminde dondurulmaktadır (Rose, 2020, s. 205). Bu sebeple feminist film eleştirmenleri, kadınların da söz haklarının olduğu ve deneyimlerinin aktarıldığı doğru temsil imkânı sunan filmlerin sayısının artmasını ve bu filmlerin insanlara ulaşmasını istemişlerdir. Bu kadın imgeleri, filmlerdeki kadın karakterlerin toplumsal koşullandırma araçları olarak rollerinin devamını sağlamaktadır, bu roller; iyi kadın ya da kötü kadın veya bakire ya da vamp kadın olarak ortaya çıkmaktadırlar. Gerçek kadınlara ait tecrübelerin filmlerde yer almaması eleştirilmektedir (Özdemir, 2020, s. 60-61). Böylece yalnızca film okumaları değil, senaryoların feminist bakış açısıyla oluşturulması da film eleştirmenleri için önem arz etmektedir. Erkeklerin kadınlara yönelik imgelerinin sinemada karşılığını bulduğu ana akım filmlerde, her bakış ve düşünüş eril bilinç açısından temsil edilmektedir. Bu nedenle üretim alanındaki kadınlar, dışıl bakış açısının varlığından ve geleneksel formlardan kopulmasının gerekliliğinden bahsetmektedir.

İlk olarak feminist film eleştirisi, erkeklerin bakış açısıyla ele alınan kadın karakterlere feminist bakış açısıyla yaklaşmış ve filmlerdeki cinsiyetçi içerik üzerinde

durmuştur. Ataerkil ideolojinin şekillendirdiği kadınların beyaz perdedeki sunumları feminist film eleştirisi sayesinde ele alındığı için o zamana kadar bu temsiller olağan karşılanmaktaydı. Bu açıdan feminist film eleştirisi, erkek egemen sinemanın kadınlar üzerinde oluşturdukları yapay stereotiplere, beyaz perdede kadın temsillerinin çeşitli imgelerle adeta erkek bilincinin bir dışavurumu şeklinde gösterilmesine karşı çıkmaktadır (Karabağ, 2019, s. 1430-1431). Klasik anlatı sinemasındaki bu okumalar sayesinde feminist film eleştirmenleri alternatif söylemlerin üretimi için kadınlara ve onların kadınca deneyimlerine eğilmektedir. Jane Gaines adlı film profesörü de bu alternatif söylemin üretimi için kadınların doğru hazza yönelme gerekliliğinden bahsetmektedir. Doğru haz Gaines için, kadının kendi benliğini hissettiği ve varoluşunu da bakışta içselleştirdiği bir haz olabilir, bu ihtimallerden hareketle, bu minvalde üretilecek filmler, özel filmler olmanın ötesine geçerek, klasik anlatı yapısının kodlarını zamanla kırarak bir durumu ortaya çıkarabilecektir (Özdemir, 2020, s. 63). Metnin, rejinin, karakterlerin vb. sinemanın diğer anlatım öğelerinin feminist bir bakış açısıyla ele alınmasıyla, sinemadaki kadın temsiliinde gerçek hayattaki kadın deneyiminin esas ifadesini bulması yönünde feminist film eleştirisi ve üreticileri devreye girmektedir. Kadın olarak okumak yalnızca kuramsal bir konum değildir çünkü temel olarak tanımlanan bir cinsel kimliğe seslenir ve bu kimlikle bağlantılı deneyimleri ayrıcalıklı kılar (Özden, 2004, s. 203). Bu nedenle bir film yaratım sürecinde kadının sunumunda, sinemanın tüm yaratıcı öğelerinin birlikte anlamsal bir ifadesinin kurulumuyla oluşturulması feminist bir film pratiği kurmak için gerekmektedir.

Feminist film eleştirisi daha sonraları yapısalcılık, psikanaliz ve göstergebilimi yapı taşı olarak kullanmaya başlamıştır (Süllü, 1998, s. 107). Feminist film eleştirmenlerinden Laura Mulvey göstergebilimle, Helke Sander ideolojik bir yaklaşımla, Molly Haskell psikanaliz yoluyla filmin kodlarını ve kadınların film içerisindeki konumlarını açıklamaya çalışmışlardır. Feminist film eleştirmenleri, göstergebilimden sinema tekniklerinin cinsel farklılığın temsiliindeki önemli rolünü, psikanalizden arzunun ve öznelliğin yapısını analiz etmeyi öğrendiler (Smelik, 2008, s. 3). Özellikle 1980'lerden sonra yapılan psikanalitik yaklaşım ve çözümler feminist film eleştirisi için temel bir model oluşturmaktadır. Buna dayanarak feminist film eleştirisinin var olan diğer alanlarla etkileşim içinde olduğu ve bu alanları kendine

uygun bir şekilde dönüştürdüğü söylenebilmektedir. Bu çoklu analiz ile feminist film teorisinin odak noktası, filmlerin ideolojik içeriğinin eleştirisinden, filmlerdeki anlamı üretmekte kullanılan mekanizma ve araçlara kaymıştır (Yerlikaya, 2020, s. 81). Günümüzde birden fazla yaklaşımın iç içe geçtiği incelemeler, yapıtı çözümleme noktasında zengin içeriklerin ortaya çıkmasına yardımcı olmakta ve filmlerde anlamların nasıl inşa edildiğini ortaya çıkarmaktadır.

Laura Mulvey'in 1975 yılında yazdığı "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" adlı makalesi feminist film eleştirisine ve feminist film kuramına katkı sağlayan önemli eserlerin başında gelmektedir. Mulvey'in makalesinde bahsettiği gibi erkek egemen sinema, kadını dahil ederken kendi bakışını taşıdığı için kadın seyirlik bir nesne konumunda temsil edilmektedir. Erkeğin zevkinin sinemadaki görsel zevk üzerinde kontrol gücüne sahip olduğunu düşünen Mulvey, feminist film eleştirisinin babaerki düzenin bilinçaltına hizmet etme işlevi gören görsel zevkin reddedilmesine dayalı bir tavır alması gerektiğini ileri sürmektedir (Özden, 2004, s. 204). Geleneksel kodlarla inşa edilmiş konvansiyonel sinema geleneğine, bu kodları ortaya çıkarma ve bakışı değiştirme noktasında feminist film eleştirisi müdahale etmektedir. Böylece feminist film eleştirisi filmlere sorgulamalar getirerek filmlerdeki dili, anlatımı, bakışı, kodları, kadınların ele alınış şeklini inceleyerek bu anlamların iyileştirilmesi adına çözüm ve öneriler sunmaktadır. "Mulvey, görsel ve anlatsal hazı sekteye uğratan bu sinema pratiğinin ana-akıma yaslanan bir geleneğin içinde yer alarak değil, dışında kalacak şekilde deneysel yaklaşımlarla gerçekleştirilebileceğini düşünür (Yatçı, 2024, s. 39).

Mulvey gibi Claire Johnston, Teresa de Lauretis, Mary Ann Doane, Anneke Smelik gibi isimler de feminist analize farklı bakış açılarıyla ve kavramlarla katkı sunmuşlardır. Buna göre örneğin Claire Johnston (1973, 1999) bir gösterge olarak kadın imgesine, Laura Mulvey (1975) seyirci ve ekran ilişkisine, Mary Ann Doane (1982, 1999) dişil seyircilik meselesine, Teresa de Lauretis (1991) lezbiyen öznellik ve arzusun temsiline, Jackie Stacey (1994) "gerçek" kadın izleyiciye, bell hooks (1992) siyah imgelere ve siyah kadın izleyicilik deneyimlerine, Anneke Smelik (1998, 2008) yönetmen, karakter ve izleyici ekseninden dişil öznelliğe odaklanır (Yatçı, 2024, s. 34). Feminist film eleştirileri ve kadınlar için alternatif bakış sunumları, kadınların sinema alanına girmesi ve kadın izleyicilerin de farkındalık seviyelerinin artmasıyla daha işlerlik kazanmıştır. Kadınlar kendi anlamlarını ürettikleri filmleri okurlar ve bu

nedenle ekranda gösterilenler kadın bakış açısına sahip olmasa da ya da silmeye çalışsa da sinemasal deneyimin içinde var olurlar (Güçlü, 2010, s. 63). Bu nedenle sinemanın izleyici, yapımcı, yönetmen, yazar, oyuncu, kameraman vb. alanlarına kadınların dahil olması filmlerdeki söylemin kadın bakış açısıyla iletilmesi ve yorumlanması noktasında etki arz etmektedir.

1.5.1. Feminist Film Teorisi

1970’li yıllarda ikinci dalga feminist hareketin ortaya çıkması ve kadın hareketlerinin tüm ülkelerde yükselişe geçmesiyle birlikte kadınlar, birçok alanda olduğu gibi sinema alanında da farklı bakış açıları geliştirmeye başlamışlardır. Bu nedenle sinema, kadınlar için yeni bir örgütlenme ve mücadele alanı haline gelmiştir. Tarih boyunca ortaya çıkan bütün feminist teoriler farklı felsefelere sahip olsalar da kadınlar farklı mecralarda, toplumsal yaşamda ataerkil hegemonya karşısında mücadelelerinin ve statülerinin güçlenmesi için çabalamışlardır. Sinemada da feminist film teorisi, kadınların sunuş biçimlerini ve onlar üzerinden üretilen anlamları yıkıp yeniden inşa etmeye çalışmaktadır. Estetik dil sorununa ve imge politikalarına duydukları ortak ilgide birleşen film kuramı ve feminizm, göstergenin bölünmüş doğası (göstergebilim) ve temsildeki bilinçdışı patlama (psikanaliz) konusunda hem son zamanlarda yapılan entelektüel tartışmalardan, hem de Louis Althusser’in Marksist felsefesinden etkilenmiştir (Öztürk, 2000, s. 86). Böylece feminist film teorisi ya da kuramı, ideoloji içerisinde sürdürülen bir mücadele olarak yer almaktadır. Beyaz perdedeki kadın imajına eleştirel bir şekilde yaklaşmak ve kadın izleyici-üretici konularını tartışmalara dahil etmek için farklı teorik yaklaşımlar geliştirmektedir.

Sinemanın başlangıcında hakimiyeti elinde tutan Hollywood sineması, kadınların kendi bakış açılarını oluşturma yolunda eleştirel bakışla incelenen ilk örneklerden biriydi. Hollywood sinemasında kadın, ataerkil ideoloji altında eril bir dile maruz kalmakta ve erkeklerin imgelediği şekilde ötekileştirilerek sunulmaktaydı. Feminist eleştiri kuramını sinema alanında filmler üzerinden inceleyen feminist film eleştirmenleri sayesinde, kadınları doğru yansıtmak ve gerçek dertlerini ifade etmek adına alternatifler aranmaya başlanmıştır. Böylece klişe kadın tipleriyle inşa edilen ve kadını erkeğin yanında ikincil olarak gören Hollywood sinemasına karşı alternatif bir

dil ve söylem üretmenin olanakları tartışılmıştır. Öncelikle kadınlarının sinemasının eksik ve yetersiz olduğunu ifade etmek feminist kuramın inşasını oluşturmaktadır ve böylece kurama yönelik filmler üretilmeye başlanmıştır. Bu eleştirilere göre 1970’lerde çekilen ilk dönem filmleri daha çok kadın hareketinin amaçlarını ekrana taşıyarak insanlar arasında farkındalık oluşmasını sağlamak isteyen kadınlar tarafından üretilen filmler olmuştur. Ardından kadın film festivallerinin ortaya çıkması ve çoğalması, yayınevlerinin feminist film yayınlarını basması ilk dönem yaşanan gelişmelerden bazılarıdır. 1980’lerin sonlarına doğru psikanaliz, melodram, kara film, korku, bilim kurgu ve aksiyon filmi gibi pek çok Hollywood türüne uygun okumalar feminist film kuramında baskın paradigma olacaktı (Smelik, 2016, s. 1). 1980’lerde feminist film üreticileri ve eleştirmenleri, üretilen filmlerin daha geniş kapsamda incelenmesi gerektiğini, ortaya çıkan anlamın toplumsal-tarihsel boyutta olması gerekliliğini savunarak feminizm kavramının sinemada daha somut ele alınmasına yardımcı olmuşlardır. Nitekim 90’larda melez türlerin iç içe geçtiği, yeni feminist kuramların ortaya çıktığı ve bu minvalde incelenip üretilen filmlerin arttığı yıllar olmuştur çünkü feminist film kuramı sadece Hollywood filmlerindeki inşa ile ilgilenmemekte, aynı zamanda nasıl feminist bir sinema yaratılabilir sorusuyla ilgilenmektedir. Feminist film teorileri, kadının arzunun nesnesi olarak kullanıldığını anlatan temsil stratejilerinden ve bu temsili kimin yaptığına ilişkin yazılar kaleme alırken, kadının da bakışını da ihmal etmezler (Elpeze Ergeç, 2019, s. 13). Dil ve bakış noktasında konvansiyonel sinemada bir erkek tahakkümü söz konusu olduğundan, kadının bakışının sinemaya dahil olması feminist film teorileri için önemli bir noktadadır. Her ne kadar her yönetmenin çalıştığı tür ve sinematik dil farklı olsa da feminist film pratiği için üretimler yaptıkları bazı filmleri için söylenmese de kadın yönetmen olarak sinema tarihinde yer almaları kadın yönetmenlerin varoluşları açısından büyük önem taşımaktadır (Özdemir, 2020, s. 64). Sektör içerisinde gittikçe artan kadın sinema yönetmenleri, yazarları, teknik ekip sayısı arttıkça filmlerde yıllardır kök salmış egemen fantezi bozulabilir ve kadınlar yaşam içerisinde deneyimledikleri kadınca durumları daha gerçek aktarabilirler. Kadın film öncüleri sadece erken sinemanın arşivlerinde, belgelerinde ve tamamlanmış baskılarında bulunmaz; aynı zamanda tam da aramızda, feminist meselelerin merkezinde ısrar etmek için yıllar önce metinsel analiz, ilerici metinler ve ideolojik devlet aygıtları

hakkındaki tartışmalara müdahale eden feminist teorisyenlerin yazılarında, denemelerinde ve kitaplarında da varlar (Petro, 2004, s. 1277).

Sinemanın ilk yıllarından beri kadınların, ataerkil bakış açısıyla inşa edildiği ve erkek yönetmenler, yazarlar tarafından sürekli olarak kadınlar ve dişilik üzerine yeni anlamların üretildiği görülmektedir. Erkeklerin hâkim olduğu sinema endüstrisinde, erkek bakış açısıyla üretilen bu anlamlar erkek seyirci içindir ve feminist film teorisi yardımıyla bu ideoloji, 70'li yıllardan itibaren yıkılmaya başlanmıştır. Feminist film kuramı hem hegemonik hem de radikal talepleri kucaklayan 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyılda egemen olan gerçekçilikle kaçınılmaz olarak karşılaşmalı ve onunla savaşmalıdır (Öztürk, 2000, s. 88). Bu noktada feminist film teorisi, sinemada anlatı yoluyla dişil bir özne yaratmanın imkanını aramıştır. Feminist film teorisi başlarda cinsellik ve bu cinselliğin filmler üzerindeki sunumunu incelerken, sonraları filmlerde feminist göstergelere yer vermeye çalışmış ve kadın bakış açısının filmlerdeki görünebilir olanaklarını araştırmıştır. Feminist film teorisyenleri ayrıca erkek ve kadınların filmlerde belirli kalıplar üzerinden inşa edilmesine de karşı çıkmışlardır. Toplumsal cinsiyet kalıplarının aşırılık, parodi ve taklit yoluyla kırılacağını öngördüğü feminist sinema anlatısında dişil seyirci için özel bir alan açmıştır (Elpeze Ergeç, 2019, s. 14). Bu nedenle teorisyenlerin karşı çıktıkları inşa yapısökümcü yaklaşım yoluyla, feminist film teorisinin filmlerdeki söylemlerin dönüştürülmesi noktasında işe yarar bir yaklaşımdır. İdeoloji, göstergebilim, psikanaliz ve yapısöküm eleştirilerinden yararlanan teorik çerçeveler, filmin görsel ve anlatısal yapısında cinsel farklılığın kodlanma biçimlerini analiz etmede daha verimli oldu (Smelik, 2016, s. 2). Sinema filmlerindeki kadının gösteriliş şeklinin incelenmesi bu şekilde altta yatan kodların ifşasını sağlamakta ve bilinçaltına işlenen kadın kodlarını ortaya çıkarmaktadır. Feminist film kuramı böylece yeni bir söylem üzerinde durmakta ve kendi anlatısını geliştirmektedir. Bu bağlamda feminist film teorisi çerçevesinde ele alınan ilk filmlerin belgesellerden oluştuğu söylenebilmektedir. Üretimi kadın hareketi içerisindeki aktivistler ve sanatçılar tarafından yapılan bu ilk belgeseller, toplumsal değişimi mümkün kılacak bir araç olarak ele alınır (Yatçı, 2024, s. 49). Sinemada bu değişimin yaşanması için ise, fallus merkezli bakışı reddetmek ve dişil bir dilin kurulması için alternatif feminist bir anlatıya başvurmak gerekmektedir.

1.5.2. Sinemada Feminist Anlatı

Sinemada feminist anlatı, geleneksel konvansiyonel anlatı yapısının karşısında alternatif bir anlatı sunmaktadır. Susan Lanser tarafından 1986 yılında yazılan “Feminist Bir Anlatıbilime Doğru” adlı makalesinde sözü edilen feminist anlatıbilim, 70’lerden beri feminist eleştiri yoluyla incelenen yapıtlara karşı yeni bir perspektif olanağı sağlamıştır. Feminist eleştiri karakterle çok ilgilenirken, feminist anlatıbilim filmlerde yeni bir dilin anlatım olanaklarını keşfetme noktasındadır. Dil, biz daha doğmadan vardır ve bizler insan dünyasında bir yer işgal etmek istiyorsak, kendimizi dil sahasında konumlandırmak zorundayızdır (Mansfield, 2021, s. 66). Bu nedenle anlatı yoluyla dilin, sesin, söylemin incelenmesi hedeflenmiş ve feminist anlatıbilimle cinsiyetçi dili yıkmak adına bir dönüşüm sağlanması hedeflenmiştir. Nitekim bazı dilbilimciler “kadın dili” ya da “güçsüz söylemi” şeklinde adlandırılan ve özellikleri “nazik, duygusal, şevkli, dedikoducu, geveze, mütereddit, uyuşuk ve çenebaz” şeklinde betimlenen bir söylemden bahsetmektedir. Erkeklerin söylemi yani “güçlü söylemi” ise “muktedir, dolaysız, akılcı, mizah anlayışı içeren, duygusuz, ton ve kelime tercihi açısından güçlü, anlayışsız” olarak betimlenmektedir (Dervişcemaloğlu, 2017, s. 68). Kadınlar sinemada var olarak, seslerini duyurarak bu tarz olumsuz söylemlerin üretilmesinin karşısına geçmişler ve yarattıkları özgün dili feminist film anlatısı çerçevesinde işlemişlerdir. Özellikle anlatıdaki bakış açısını, olay örgüsünü, kadın sesini ya da sessizliğini ele alarak yeni bir dilin imkanına ulaşmayı hedeflemişlerdir. Sinemada kadınlara özgü bir dil yaratmak demek, kadınların perspektifinden durumlara bakmak demektir. Öznenin gelişiminde gereken imgeselin bir kısmını aile sağlıyor olabilir (anne arketipik öteki olmaya devam eder, yasa da Baba-nın Adıdır) ama benliğin gelişiminde asıl belirleyici olan, her zaman her yerde bulunan, sınırları belirsiz dil alanıdır (Mansfield, 2021, s. 79). Bu nedenle dil, sinemada kadınlar için benlik yaratmak noktasında etkileyici ve güçlü bir araçtır. Bir yanda hem bastırılmış dişil anlamı keşfetmeye hem de ataerkilliğe bir şamar gibi inen kadın dilini ve bir polemigi öne sürmeye hem de kendini tanımadaki hazza dönük bir istek söz konusudur (Öztürk, 2000, s. 82-83). Kadınlar öncelikle bu babanın eril dilini yıkmaya ve yerine kendi benliklerini ifade edebilecekleri yeni bir dil ve ifade biçimi yaratmaya çalışmışlardır. Ataerkil söylemin içerisinde kendi dilini ve cinsel kimliğini yaşayamayan kadın bir ifade aracı olarak dile başvurmuştur. Bu nedenle feminist

anlatı, kadınlar ve erkekler tarafından yüzyıllardır yazılan metinleri yeniden okumanın yollarını sunmaktadır. Yeniden okunan ve eril dilin söylemini yerinden eden feminist anlatı, kadın metinlerinin ve kadın deneyiminin olanaklarını dil aracılığıyla araştırdığı için, klasik anlatının karşısına yeni bir dişil dil yaratmanın olanaklarını araştırmaktadır. Klasik anlatıda, erkek karakterler, Mulvey'in de söylediği gibi etken karakterler olup, kadın karakterler bakışın nesnesi görevi görmekte oldukları için, feminist anlatı çözümlemesi, bunun neden, nasıl yapıldığını sorgularken, feminist film pratiğine de bir anlamda katkı sağlamaktadır (Öztürk, 2000, s. 92). Feminist anlatı kadın karakterle erkek karakter arasındaki etken/edilgen anlatının durumunu ortaya çıkararak, izleyicinin de feminist film pratiğini benimsemesine yardımcı olmaktadır. Feminist film pratiğinin oluşması sayesinde filmler, feminist anlatının sağladığı dil aracılığıyla ve feminist bakış açısıyla üretilerek kadınların gerçek problemlerini ve güncel sorunlarını ele alan kadınlık hallerini içermektedir.

Toplumsal cinsiyet eşitsizliklerini kuran eril iktidarın dilinin söylemini eleştiren, mevcut dil ve simgesel düzeni yapı bozuma uğratan feminist sinema, söz konusu cinsiyetçi yapıyı, filmin anlatı ve dil yapısı içinde istikrarsızlaştırarak yerinden eder (Solmuş, 2015, s. 13). Dilin, ataerkil ideolojinin egemen olduğu sinemadaki cinsiyeti belirli olduğu için kadınlar tarafından bu dildeki cinsiyetçi tavrı yıkmak adına alternatif yollar araştırılmıştır. Bu taşıyıcı dili yıkmak da kadınların feminist anlatı yoluyla geliştirdikleri özgün dilde karşılığını bulmaktadır. Genel olarak bakıldığında feminist anlatıbilimin, feminist teoriyle anlatı incelemesini bir araya getirmeye ve anlatıları feminist teori ışığında analiz etmeye çalıştığı görülmektedir (Dervişcemaloğlu, 2017, s. 62). Dolayısıyla anlatıdaki cinsiyetçi tutumları ortaya çıkartmak ve bu tutumları eleştirerek dönüştürmek feminist anlatının başlıca amaçlarındandır.

Feminist anlatı sinemada; kadınların deneyimlerinin, arzularının, cinsel kimliklerini ortaya koymanın ve bunları kadınların bakış açısından anlatmanın olanaklarını aramaktadır. Nitekim kadının sesiyle, sözüyle, istek ve arzularıyla ilerleyen anlatı klasik sinemadan farklı olarak alternatif bir anlam arayışındadır. Kadınların bu anlam arayışları feminist anlatı başlığında toplanmaktadır. Babanın dilini yıkmak ve kadına özne olarak söz hakkı vermek feminist anlatının radikal bir şekilde uyguladığı yöntemdir. Kadınların ifadesi meselesi, 1972'deki ilk kadın filmleri

festivali (New York, Edinburgh) ve ilk feminist film eleştirisi dergisinden beri (Berkeley’de 1972-1975 arasında yayınlanan, Kadınlar ve Film [Women and Film]) hem kendini ifade etme hem de diğer kadınlarla iletişim kurma meselesiydi, aynı anda yeni görüntülerin yaratılması/icadı ve topluluğun yeni biçimlerinin yaratılışı/tahayyülü meselesiydi (De Lauretis, 2021, s. 123). Toplumsal olarak artık seyircinin de kadının sinemadaki varlığına ve ifadesine feminist stratejilerin yönlendirdiği feminist anlatı yoluyla alıştığı söylenebilmektedir.

Feminist stratejilerden biri olan yapısökümcü yaklaşım, dil ve anlam arasında yeni bir okuma tekniği sunmaktadır. Yapısöküm yöntemiyle metinlerdeki incelenen ilk anlamın dışında farklı anlamların da olduğu ve bu yöntemle ortaya çıkarılabileceği savunulmaktadır. Birçok alan yapısökümcü okuma tekniğini uyguladığı gibi, feminizm ile okumalar yapıldığında da metinlerdeki istenilen dönüşümün sağlandığı görülmektedir. Feminist ideolojiye sahip sanatçılar, yapısöküm yönteminden hareketle kadınların sinemada yansıtılan gerçekliklerinin ötesinde bulunan anlamları açığa çıkarmayı amaçlamaktadırlar. Aynı zamanda bu sanatçılar ortak bir hareketle yapısökümcü yaklaşımın sınırlarında, metnin dışına atılmış, adı konmamış, gözden saklanmış ne varsa ortaya çıkarmaya çalışarak; metnin anlam çatısını yıkmaya peşindedirler (Söylemez, 2011, s. 5). Sinemada feminist anlatı, metindeki üstü kapalı alternatif anlamları ortaya çıkartıp, görselleştirme noktasında ortaya çıkan anlamlar üzerinden harekete geçilmesini sağlamaktadır.

Feministler yapısökümcü argümanları, kadın ve kadınlıkla ilişkilendirilen şeylerin marjinalleştirilmesi ve baskı altına alınmasını eleştirmek ve ifşa etmek için kullanabildi (Balkın, 2004, s. 324). Böylece dilin ve yarattığı anlamların deşifresi, ortaya çıkan anlamlar dışında nasıl farklı bir anlamın da oluşturulabileceği düşüncesi, göz ardı edilen ögelere ulaşmak için yapısöküm feminist anlatıda kullanılabilecek eleştirel ve çözümücü bir yaklaşımdır. Dolayısıyla feminist anlayış içerisinde olan sanatçılar, yapısökümün olanaklarını kullanarak “kadın” kavramı çevresinde gelişen geleneksel argümanları yapısöküme tabi tutarak, kadın konusunu bilindik anlamlarından ve geleneksel tanımlama biçimlerinden koparmaya çalışmışlardır (Doğan, 2022, s. 23). Anlatıda uygulanan yapısöküm sayesinde metnin uygulama aşamasında anlam dönüşebilmektedir. Altı çizilen konuların öne çıkarılması ve dilde eklemeler, çıkarmalar yapılması sayesinde uygulamada anlamlara dikkat

çekilebilmektedir. Bu nedenle dil, feminist anlatıyı kurarken önemli bir yapıtaşdır. Sinema, yazılan metinlerin uygulama alanı olduğu için feminist stratejilerin uygulaması dil yoluyla sinemada feminist anlatıyı sağlayabilmektedir.

1.5.3. Feminist Bakış Açısının Sinemaya Yansıması

70'li yıllarda ortaya çıkan feminist film teorisi, feminist bakış açısını merkeze koyarak yeni bir feminist anlatı oluşturmuştur. Feminist film eleştirmenlerinin filmleri feminist bakış açısıyla inceleyip yorumlaması, giderek bakış açısına özgü filmlerin oluşturulmasına doğru evrilmiştir. Laura Mulvey hem akademik anlamda kadınların sinemadaki konumu üzerine çalışmalar yapan ve çözümler arayan noktadayken aynı zamanda feminist film pratikleri üzerine de eserler vermiştir. Ruken Öztürk kitabında, feminist bilinç taşımakta olan bir sanatçının feminist mücadele içerisinde olduğunu ve kadınları cinsellikleriyle sunmadığını ayrıca ataerkil düzeni besleyen yapıtlarda eserler üretmediklerini söyler (Öztürk, 2000, s. 79). Ayrıca bir filmin feminist bakış açısıyla sunulmasının üreticisinin cinsel kimliğinden farklı olarak, o kişinin o bakış açısına sahip olmasıyla doğru orantıdadır. Feminist bakış açısına sahip filmler kadınlar tarafından üretilen değil, kadınlar için olan bir sinemayı tanımlamaktadır. Anlatım teknikleri, filmin konusu ve bakış açısı feminist sinema olanaklarını besliyorsa, üreticisinin cinsiyetinin hiçbir önemi bulunmamaktadır.

Sinemada feminist bakış açısını sağlamak, görüntüyü oluşturan temel unsurlar üzerinden ifade edildiğinde anlamını seyirciye aktarabilmektedir. Metnin konusunun ve yazımının feminist bakış açısıyla ele alınmasının dışında; görüntüde işlenen renk, kamera açısı, rejî, montaj vb. unsurlar da bakış açısının yansıtılması noktasında önem arz etmektedir. Bu feminist bakış açısına sahip sinemacılar, feminist anlatım tekniklerinden yararlanarak sinemadaki geleneksel kadın kodlarını ekarte etmekte ve bu alternatif dili görselleştirerek filmlerine yansıtmaktadır.

Klasik anlatıyı temsil eden Hollywood sineması kadınları belirli kalıplar çerçevesinde ve sınırlı konumlarda ele aldığı için eleştirilen ve alternatifî olarak anaakım sinemaya dair, ona ait unsurları reddeden karşı sinema kavramının oluşmasını sağlamıştır. Peter Wollen'ın 1970'li yıllarda ortaya attığı bu kavram feminist film teorisyenleri için de kendi eserlerini ele alma ve üretme noktasında yardımcı olmuştur.

Feminist karşı sinemanın amacı ise açıkça ataerkil sinema ideolojisini yapıbozuma uğratarak ona karşı bir ideoloji oluşturmaktadır (Küçüköz Aydemir ve Ağırtmış, 2022, s. 296). Bu anlamda toplumsal kalıp yargılardan arındırılmış ve kadınların güçlü yönlerini, başarılarını, yapabilirliklerini resmeden birçok film üretimi yapılmıştır. Feminist bakış açısı sinemaya yansırken kadın karakterlerin yaratım, üretim ve gösterim süreçleri detaylı olarak analiz edilmekte ve filmin anlatımı içerisinde kadının konumu, duruşu, düşünceleri, eylemleri bu minvalde feminist bir ideoloji etrafında kadının imgesel sunumu olarak ele alınmaktadır. Artık sinemada kadınlar yeni bir bakış açısı etrafında güçlü rol modeller olarak ele alınmaktaydı. Teorisyen ve yönetmenler bunu bir gelenek haline getirmek ve sürekliliği sağlamak adına düşüncenin yayılması için çalışıyorlardı. Johnston gibi teorisyenler ve Camera Obscura gibi dergiler ataerkil Hollywood sinemasının radikal yapıbozumunu ve Marguerite Duras, Yvonne Rainer, Nelly Kaplan ve Chantal Akerman gibi isimlerin çalışmalarında örneklenen avangart feminist sinemanın dikkatle hazırlanması için çağrıda bulundular (Stam, 2014, s. 184). Feminist sinema teorisinin 70’li yıllarda ortaya çıkıp yaygınlaşmasıyla kadınlar belirli başlıklara dikkat ederek, anaakım sinemanın kadını ele alış biçimine ve anlatımına karşıt olarak yeni bir sinema için üretime geçtiler. Bu nedenle ilk dönem yapılan filmler daha çok yazılan makaleler üzerinden karşılığını bulmaktaydı. Feminizmin teorisinin işlendiği filmler olma durumundaydı. Ruby Rich tarafından kategorize edilen kadın filmleri hakkındaki çalışmaları Robert Stam kitabında şu şekilde sunmaktadır:

1. Doğrulayıcı (Kadın hareketlerini meşrulaştıran filmler, örn. Union Maids).
2. Karşılık gelen (Film About A Women Who... gibi auteurünü metnin içine nakşeden avangard filmler)
3. Yeniden yapılandırıcı (Sally Potter’ın Thriller filmi gibi konvansiyonel türleri yeniden gündeme getiren eski deneysel filmler)
4. Medusavari (Feminist metinlerin “yasayı havaya uçurma” potansiyelini öven Nelly Kaplan’ın A Very Curious Girl filmi gibi filmler)
5. Düzeltici gerçekçilik (von Trott’un The Second Awakening of Christa Klages filmindeki gibi feminist özellikler geniş bir izleyiciyi hedef alır (Stam, 2014, s. 187).

Bu bağlamda 1970’li yıllarda feminist film teorisiyle birlikte gelişen, feminist bakış açısına sahip çoğunluğu kadın yönetmenlerin eserlerinden oluşan feminist

ideolojiye sahip filmlerin; kadın hareketleri, yönetmenin kendi deneyimlerini içeren, deneysel ve avangart özelliklere sahip yeni bir dişil dili arayan, toplumun kabul ettiği yasaları bozmaya yönelik ve feminist özellikleri göz önüne alan özelliklerden oluştuğu söylenebilir. Hem politik anlamda (kadınları seslendirmek ya da onlar adına konuşmak) hem de estetik anlamda temsille ilgili bir kaygı da kadınları birleştirmiştir (White, 1998, s. 117). Kendi sinemalarını yapan kadınlar için artık feminist filmler 80 ve 90'larda da giderek artmaya devam etmiştir. Kadın filmleri 70'lerden sonra kadın deneyimine dayalı olarak, klasik anlatıyı yıkarak kendi film pratiğini oluşturmaya başlamıştır. Doana, kadın filmi tanımlamasını hem sahiplenme hem de hitap etme açısından incelerken, bu tür filmlerin nihai olarak hitap ettikleri kadınları arzu söyleminin değil, öznesi olarak konumlandırıdğı sonucuna varır (White, 1998, s. 122). Kadınlar özne olarak başrolde, onların deneyim ve sorunlarının ön planda olduğu senaryoların içerisinde erkek bakışına nesne olmayacak şekilde konumlandırılmaktadır. Feminist bakış açısı sayesinde sinemada kadınları objeleştiren star sistemi yerine bağımsız kadın karakterler, kendi sınırlarını keşfetmek isteyen, hayatı deneyimlemek isteyen, haksızlık ve eşitsizlikler adına ses çıkararak hakkını savunan kadın karakterler öykülerin ana odağını oluşturmaktadır. Kadının sosyal rollerinde, feminizmin etkisiyle değişiklik yaşandığını ve bu değişikliklerin 1990'lı yıllarda Hollywood filmlerine yansıdığını savunan Yvonne Tasker, kadın kahramanların artık, teknolojiyle barışık, silah kullanan hem güç hem de özgürlükle sembolize edilmeye çalışılan karakterler olmaya başladığını savunmaktadır (Kabadayı, 2004, s. 120). Örneğin Ridley Scott'un *Thelma ve Louise* (1991) adlı filmi, 90'lı yıllarda Hollywood sinemasındaki kadının alışıl gelmiş temsilinden farklı ve alternatif bir söylem üreten yerde durmaktadır. 90'lı yıllar itibariyle feminist bakış açısına sahip filmlerin ana akım sinemada var olmaya başladığını ve geniş izleyici kitlelerini hedeflediği söylenebilmektedir.

1.5.3.1. Başlangıçtan Feminist Kurama Sinemada Kadın Temsilleri

1895 yılında sinematografinin keşfiyle birlikte beyaz perdeye önce belge görüntüler, daha sonra ise kurmaca filmler yansıtılmıştır. Başlangıçta kurmaca anlatılar geleneksel ana akım klasik anlatı kalıplarıyla inşa edilmekteydi. Bu durum

erkeklerin özne olarak senaryonun baş kahramanı görevini üstlenmesini, kadınların ise erkeğin yanında nesne olarak rolüne yardımcı olmak için bulunmasını gerektirmiştir. İlk konulu filmlerden itibaren sinemada hâkim yapı Hollywood'a aitti. Hollywood'da yıldız sistemi içerisinde parlatılan, özellikle erkek seyirciyi sinemaya çekmek ve sunulan ürünü satmak için kullanılan kadınlar, bu amaca yönelik yazılan tiplerden oluşturulmaktaydı. Sinemanın başlangıcında erkekler tarafından hâkim olunan sinemada kadınların yer alması ancak bu şekilde sunumu gerektirmekteydi. 1915 yılında *Vampirler* (Feuillade) filminde gördüğümüz vamp kadın karakterler ve bakire kızlar resmedilse de 1920'ler yerini savaş sonrasının da getirisi olarak *Kocanızı Değiştirmeyin* (DeMille, 1919) filminde olduğu gibi uçarı genç kadın karakterlere bırakmıştır. Vampirlerin özelliklerine sahip kadın karakterler, şeytansı kadın karakterler, baştan çıkarıcı kötü karakterlerdir ancak daha sonraları yerini kötü olmayan fakat bu sefer güzelliği ve yaşamsal özgürlüğüyle baştan çıkarıcı kadın karakterlere bırakmıştır. Bu nedenle star sistemi yıllarında ekranda iki tür kadın vardı: erkekleri yıkıma sürükleyen sapık ve bilgili kadınlar ve iyilikleriyle yaraları iyileştiren iffetli ve melek yüzlü erdemli kadınlar (Bartyzel, 2000, s. 30). 1930'lar ise kadın karakterleri daha özgür, kamusal alanda iş sahibi fakat seksi yönünü vurgulamaya devam ederek resmetmektedir. 1927 yılında kadın yıldız oyuncu Clara Bow'un başrolünde olduğu *It* (Badger&Sternberg) filmiyle, kadın karakterler artık seks ikonu olarak resmedilmekteydi. 30'lar ve 40'lar kadınları daha özgür bireyler olarak resmetmekteydi. Özellikle 1940'lı yıllar kara filmlerde baştan çıkarıcı erkekleri yıkıma sürükleyen femme fatale kadın karakterler ele alınmaktaydı. Tıpkı 1940'ların Kara Filmlerindeki baştan çıkarıcı kadının (femme fatale) ulusal bir kargaşa döneminde erkek endişelerinin ürünü olması gibi, vamp kadın da sosyolojik bir oluşumdur (Kempton, 2014, s. 34). Dönemin getirdiği savaşlar, buhranlar, durumlar sinemada da kadın ve erkekler karakterler üzerinden yansıması olarak ele alınmakta ve sosyoloji, psikoloji vb. kuramsal çerçeveler sinemayla doğrudan iş birliği içindedir. Özellikle 1940 ve 50'li yıllarda dönemin getirdiği güzellik algısının sinemada kadınlara dayatılması da onların cinsel bir obje olarak görünmesini sağlamaktaydı. İnce belli, daracık ve dekolteli elbiselerle sunulan seksi kadın karakterler savaşlardan dolayı sinema alışkanlığını kaybeden toplumun ve yitirilen erkek sinema seyircisini tekrar salonlara çekmek adına uyguladıkları bir strateji haline gelmekteydi. Kadınların savaş

sonrası daha da beliren toplumsal normlar çerçevesinde evlerinde bulunmaları gerekliliği de onların boş zamanlarının olduğu ve güzellikleriyle ilgilenmeleri gerektikleri yönündeydi. Bu nedenle güzelliğe artan bu ilgili, erkeğini büyüleme ve ona hoş görünme sinemada kadını seks imgesi haline getirmekteydi. Özellikle Marilyn Monroe'nun meşhur olduğu bu dönem yapımcıların seksi aptal sarışın tiplmesiyle para kazandıkları dönemi içermektedir. Marilyn Monroe ve aptal sarışın kurumu genel olarak 1970'lerde feminist tartışmalara konu oldu. Marilyn'in örneğini sinemanın kadınları nasıl nesneleştirdiğinin, onları tatlı, aptal ve kullanılabilecek ve sömürülebilecek ürünler olarak gösterdiğinin bir örneği olarak alıntılardılar (Bartyzel, 2000, s. 33). İncelendiği üzere sinemanın başlangıcından 1950'li yıllara gelindiği döneme kadar kadınların sorunlarını, arzularını, isteklerini konu alan ve onları bu çerçevede başrolde barındıran filmler popüler sinema tarihinde henüz söz edilmemektedir. Alice Guy- Blache, Dorothy Arzner, Germaine Dulac, Maya Deren gibi kadın yönetmenler bu dönemde kadınları merkeze alıp sorunlarını resmeden birkaç film yapsalar da sinemada ağırlıklı olarak kadınların klişe ve erkek bakış açısıyla şekillenen temsilleri yer almaktaydı.

1950'li yıllardan sonra yapımcıların değil yazar ve yönetmen iş birliğinin ön planda olduğu sinema daha çok ön plana çıktığı için, klişelerden uzaklaşmıştır. 60'larda feminist eleştiri kuramının gelişip sinemada karşılığını bulmasıyla kadın karakterlerin psikolojik özelliklerinin de etken olduğu, onların da söz haklarının ve seslerinin çıktığı, kadınların problemlerine de yer veren filmler yer almaya başlamıştır. Hollywood yıllar boyu hâkim ideolojiye sahip bir endüstri olduğu için tamamen yok olması mümkün değildir ve klişelerle bezeli bir sinema her zaman var olacaktır ancak artık karşısına onun anlatım kalıplarına karşı gelen, ele aldığı karakterleri eleştiren ve farklı bakış açılarına yer veren sinema yapıları oluşmaya başlamıştır.

Uzun bir süre sinemada izlediğimiz filmlerde özellikle de Hollywood'un egemen olduğu uzun yıllar, erkeklerin bakış açısından erkek filmleri izlemek durumunda kalmışızdır. Yönetmenin, yapımcının, set ekibinin, senaristin çoğunun erkek olması, kadınlara sadece oyuncu ve seyirci noktasında yer verilmesi sinemanın ilk yıllarının cinsiyetçi bir özetini oluşturmaktadır. Düşününüz ki adına Hollywood denen sinema başkentinde, sinemanın ilk 40-45 yılı içinde sadece tek bir kadın yönetmenliğe sıvanmak cesaretini gösterebilmiştir: 1930'ların kadın yönetmeni

Dorothy Arzner (Dorsay, 2000, s. 15). Sinemanın katı erkek egemen kurallarının ve erkek bakış açısının hüküm sürdüğü yıllarda kadın bakış açısıyla kadınların hikayelerini anlatan Arzner, kadın sineması denildiğinde öncü isimlerin başında gelmektedir. Johnston'ın da makalesinde belirttiği gibi Arzner, sanat filmlerinde yer alan ve kadının göstergesini istila eden mitlerin tehlikesinin farkında bir yönetmen olarak kasıtlı olarak Hollywood ikonografisi kullanmaktaydı (Johnston, 1976, s. 210).

Hollywood sineması bize erkek kahramanın yolculuğunu beyaz perdede seyrettirirken, kadını da erkek kahramanın yolculuğunda onun eylemlerine eşlik eden ve erkeğin arzu nesnesi olarak sınıflandırmaktadır. Kadının sınırları ihlal eden, kuralları yıkan, erkek iktidarına başkaldıran temsilleri, reddedilmesi gereken ve mutlaka yeniden erkek iktidarının pasif doğrulayıcıları haline getirilmesi gereken öteki kadın olarak verilir (Demir, 2008, s. 80).

1960'lara kadar sinemada tek tük kadın yönetmenler olsa da asıl şimdi Fransız Yeni Dalga akımı ile yapıtlar veren Agnes Varda ve başka ülkelerden de Cavani, Şepitko, Çitilova, Elek gibi yönetmenler güçlü bir şekilde ortaya çıkmıştır. Feminizm hareketiyle birlikte kadın hakları örgütleri her alanda kadının var olması gerektiği konusunda seslerini çıkarmışlardır. Bu da sinemanın temelde erkek uğraşı olmasından ötürü, bu alanda pek fazla yer almayan kadınların da üretim yapacakları bir alan haline gelmesine olanak sağlamıştır. Kadınların sinemada birçok alanda var olmasıyla birlikte ise, geleneksel kadın kodlarıyla üretilen senaryolar, erkek bakış açısıyla kadını gösteren filmlerin sayısının yavaş yavaş azalıp yerine yeni söylemlerin kazandırılmasına neden olmuştur. Yeni fikirleriyle ortaya çıkan bu kadın yönetmenler sinemada eser verseler de sinemada erkeklerin egemenliği henüz son bulmamıştır. Ama kadın yönetmenler belirgin bir biçimde güçlü kadın imgelerini perdeye taşır. Bir kadın bakışı olmasaydı, kadın eleştirmenler ve kuramcılar olmasaydı bu kadın yönetmenler sinema tarihine geçemezlerdi (Öztürk, 2000, s. 93). Kadın karakterlerin dönüşüm süreci feminist sinema teorisinin ortaya çıkışıyla birlikte gelişen feminist anlatı yönteminin sinemada kullanımıyla birlikte olagelmıştır. Yetmişli yılların başlarında yapılmış filmlerde kadınların dışarıda dünyada erkeklerin yol göstericiliği olmadan tutunamayacakları savunulurken, seksenli yılların filmlerinde, kadınların bir nebze daha özgürlük ve güç kazanmasına izin verilmeye başlanmıştır (Demir, 2000, s. 82). Artık filmler kadınların gözünden, kadınların dilinden, kadınları erkeklerden

bağımsız olarak yaratan bir özne karakter sürecinden aktarılmaktadır. Feminist film üretiminin yaygınlaşmasıyla birlikte artık beyaz perdede gerçek kadın hikayelerine yer verilmeye başlanır. Birden fazla kadının hikayesine odaklanan filmler, kadınlar arası deneyimler alanına açılır. Kadınlar arası deneyimler, feminist teorinin epeyce üzerinde durduğu önemli bir tartışma alanıdır. Bu tartışmalar, ortaklıklar kadar farklılıkları da içerisine dahil ederek kadınlık alanlarına, kız kardeşlik fikrine, “ortak baskıya” ama aynı zamanda toplumsal fark biçimlerine ve iktidar ilişkilerine de işaret eder (Yatçı, 2024, s. 18). Bu nedenle feminist bir film pratiği oluşturma noktasında kadın karakter yaratımı ve karakterin film içerisinde anlam üreten konumu önem arz etmektedir. Feminist film eleştirmenleri yaptıkları incelemeler sonucu sinemada kadın özne yaratımı konusunda belirli çıkarımlar sunmuşlardır. Kadın karakterlerin; beden temsilleri, ses ile bağlantılı temsilleri, mekandaki temsilleri, film anlatısının söylemleri, sinematografik uylaşımalar, anlatının sinematik dili gibi anlatıyı oluşturan öğeler feminist film eleştirilerinin inceleme yaparken analizlerinde yer verdikleri öğelerdir (Özdemir, 2018, s. 135). Kadınların problemlerini de onları mağdur konumuna sokmadan anlatan feminist sinemada kadının temsili, kadının sıradan yaşamındaki istekleri ve tercihleriyle birlikte her an başına kötü bir şey gelecek mi korkusu yaşatılmadan resmedilmektedir.

1.5.3.2. Türk Sinemasında Kadın Temsili

Kadınların Türkiye’deki tarihine baktığımızda II. Meşrutiyet Dönemi ile birtakım hakları ellerine aldıklarını ve asıl statüsel değişimin kıvılcımlarının ise Cumhuriyet Dönemi ile atıldığı görülmektedir. 1907’de Manaki Kardeşlerin çektiği *Yün Eğiren Kadınlardan* günümüze kadar Türkiye’de sinemanın da kadının da serüveni oldukça engebeli bir yoldan geçmiştir (Elmacı, 2017, s. 453). Cumhuriyet’le birlikte kadının kılık kıyafetinin değişimi, seçme seçilme hakkı, eğitim hakkı gibi atılımlar yapılmıştır. Kadınlara verilen eğitim hakkı sayesinde de halkevlerinde gösterilen sinema gösterimlerine kadınların da erişmesi sağlanmıştır. Sonraları sinemanın halka açılması ve sokak gösterimleriyle de kadın-erkek-çocuk her kesimden insan sinemaya ulaşmıştır.

Türk Sineması'na bakacak olursak da ilk kadın yönetmen Cahide Sonku 1949 yılında ilk filmi *Fedakâr Ana*'yı çekerek, sinema alanında geç de olsa kadınların bakış açısının yer almasına ön ayak olmuştur ancak tam olarak feminist bir bakış açısının sinemaya yerleşmesi uzun yıllar alacaktır. Öyle ki Türk kadın oyuncuların sinemada yer alması dahi 1923 yılında Cumhuriyet Dönemi ile gerçekleşmiştir. 1950'li yılların ikinci yarısına kadar Türk Sineması'nda genelde vurgulanan olguların başında ataerkil aile yapısı içerisinde anlatılan kırsal kesimdeki kadınların yaşamlarının kontrolü babalarının, kocalarının, erkek kardeşlerinin veya oğullarının kontrolü altında olduğu vurgulanır (Karavar Öz, 2018, s. 146). Bu nedenle sinemanın ilk yıllarında Türk sinemasında kadın, Mısır sinemasından gelen zengin kız-fakir oğlan tiplerleriyle birlikte ele alınmaktadır. Kadın Dünya sinemasında görüldüğü gibi Türk sinemasında da belirli sıfatlarla etken bir şekilde ele alınmaktadır. Kadın itaatkâr, mağdur, satın alınabilen, dayak atılabilen, cinsel obje, saf bir bakire ya da yoldan çıkarıcı fethat kadın vb. olumsuz ve kendi yaşam şartları hakkında hak iddia edemedikleri bir deneyimin içindedirler. Yine 1950'li yıllar Dünyada Hollywood'un kadın karakterleri güzellikle bağdaştırdığı ve seks ikonu olarak canlandırdığı için Türk sinemasındaki karşılığı da kadının bedeninin güzelliği üzerinde durulmuştur. Hâkim olan Yeşilçam furçasında kadınlar ataerkin taşıyıcısı ve aktarıcı olmaktan öteye gidememişlerdir. Sinemada melodram türü içerisinde yer bulan kadınlar, iyi ve kötü olarak ikili karşıtlıklar içerisinde sunulmaktadır. İyi kadın evinde yer alan, annelik ve kadınlık vasıflarını yerine getiren, toplumsal düzeni yıkacak şekilde hareket etmeyen, büyüklerinin ve eşinin sözünden çıkmayan, tatlı dilli ve sessiz sakın şekilde tasvir edilmektedir. Oysa kötü kadınlar erkekleri baştan çıkaran, özgür bir cinsel hayatı tercih eden, alkol ve sigara tüketen, açık kıyafetler giyen, aile ve annelik kavramlarına uzak olan yani toplumun onaylamadığı ve istemedikleri kadınlar olarak yer almaktadır. Genelde de bu kadınlar filmin sonunda bu tercihlerinden dolayı kötü yola düşerler ve iyi kadın özelliklerini taşımanın yaşamda zarar görmeden ilerleteceği anlamının çıkarılması sağlanmaktadır. Farklı dönemlerde farklı şekilde temsil edilen kadın rolleri uzun yıllar boyunca benzer mağdurluklar çerçevesinde ve belirli kalıp yargılar üzerine kurulmuştur. Bu nedenle Türk sinemasının da Hollywood sineması gibi ataerkil ideolojinin özelliklerini taşıdığı ve bu ideolojiyi iletmediği söylenebilmektedir.

1970’li yıllar Kadın Hareketleriyle birlikte ikinci dalga feminizmin oluşturduğu ve feminist bakış açısıyla ele alına feminist sinema teorisinin izleklerinde filmler çekilse de Türk sinemasında kadının özne olma çabaları 1980’lerde ancak işlenmeye başlamaktadır. Bireyselleşmenin de etkisiyle özellikle 80’lerin ikinci yarısı kadın filmlerinde bireysel bunalımların, yabancılaşmanın, iletişimsizliğin sıkça yer aldığı yıllar olur. Ekonomik olarak bağımsızlığını elde etmiş, bilinçli, özellikle kentsoylu kadınlar, ilişkileri, arayışları, yalnızlıkları, bunalımları, cinsel kimlik arayışlarıyla perdeye yansır (Koncavar, 2021, s. 9). Özellikle Atıf Yılmaz’ın çektiği *Aaaahh Belinda* (1986), *Asiye Nasıl Kurtulur* (1986), *Mine* (1983), *Adı Vasfiye* (1985) vb. kadınların sorunlarını merkeze alan filmler dönemin yeni bir kadın temsili imkanına dair denemeler üzerine kurulu filmlerine örnek teşkil etmektedir ancak bu filmlerin feminist metodolojiye sahip bir şekilde üretilmediği görülmektedir. Kirel’in bahsettiği gibi, Türkiye’de kadın yönetmenlerin feminist filmler yapmamaları ve özellikle seksenli yıllarda erkek yönetmenlerin sözde kadın filmleri üretmiş olmaları Türk sinemasında kadın temsiline yorumlanması açısından sorunlu bir alan oluşturmuştur ve günümüzde de hala feminist film pratiği örneğine ilişkin filmlerin yapımının azlığı söz konusudur (Kirel, 2009, s. 128).

Kadınlar sinema tarihinde her zaman farklı konum ve şekillerde ele alınsalar dahi belirli stereotiplere yerleştirilmekten kaçınamamışlardır. 80’lerde kadınların sorunları yavaş yavaş ekranlarda işleniyor izlenimi verse de 90’lar Yeni Türk Sineması tamamen erkeklerin problemlerine ve onların eylemleriyle hareket eden bir sinema deneyimi taşımaktadır. Kadın melodramları olarak Yeşilçam’daki hâkim anlatı türünün yerini, 90’lı yıllarda çekilen filmlerin eril dünyanın anlatıldığı filmlere dönüşmektedir. Kadınların bu erkek hikayelerindeki konumu giderek belirsizleşmiş ve sonuçta kadının erkeğin ötekisi olarak temsil edilmesiyle sonuçlanmıştır (Baydar Şen, 2019, s. 35). Yeni Türk Sinemasının başlangıcı olarak addedilen Derviş Zaim’in *Tabutta Röveşata* (1996) ve Yavuz Turgul’un *Eşkıya* (1996) filmlerine bakarsak da kadınların film anlatıları içerisinde sessizliği tercih etmesi, auteur anlayışı benimseyen dönemin bağımsız filmcilerinden Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz’un filmlerinde de anlatıda kadının konumu özne olarak güçlü bir şekilde var olamamaktadır. Kadınlar 1990’lı yıllarla birlikte yeni sinema olarak adlandırılan dönemde kendilerine geçmişten çok farklı bir konum bulamamışlardır. Hatta kadınlar

üzerine inşa edilen anlatılar yeni sinema içerisinde yok denecek kadar azalmıştır. Kadının toplumsal konumlandırılışındaki görece değişim ya da gelişim kültürel üretim alanındaki görünüşleri ile paralellik göstermemektedir (Elmacı, 2017, s. 196). Bu temsil krizi uzun süre sinemada aynı kalmıştır ancak bağımsız kadın yönetmenlerin ve kadın bakışının sinemaya dahil olmasıyla birlikte 2000'lerden sonra Yeşim Ustaoglu, Pelin Esmer, Handan İpekçi gibi yönetmenler sinemadaki farklı kadınlık durumlarına el atıp kadın temsiliyi dönüştürmeye ve yeni alternatif söylemler üretmek üzerine çalışmışlardır. 2000'ler ve sonrasına gelindiğinde ise Türkiye'de kadın yönetmenlerin sayısında belirli bir artış görülmektedir, buna paralel olarak da kadın filmlerinin artışı ve kadınların sinemamızda temsilindeki yanlışların ve eksikliklerin ters orantılı olarak azaldığı söylenebilir (Şengül, 2017, s. 29). Özellikle 2010 sonrası bağımsız yapımcıların artmasıyla kendi ifade araçlarını sinemada daha rahat bulan kadınların ve feminist bakış açısına sahip eserler üreten erkek yönetmenlerin; filmlerinde toplumsal cinsiyet eşitliğinden, kadının özne olarak var oluşundan, kadının yaşamsal deneyiminden, kadınlar arası dayanışmadan, kız kardeşlik kavramından, eril dilin yıkıcılığından, kadın göstergesinin ve bedeninin doğru sunumundan ve ataerkin geride bırakılışından bahsedilebilmektedir. Dünyada sinema ve feminizm ilişkisine örnek filmlerin sayısının artış göstermesiyle Türk sinemasında da bağımsız kadın yönetmenlerin feminist düşünceyi destekleyen filmler ürettiği dikkat çekmektedir.

1.6. Sinema ve Feminizm İlişkisine Örnek Filmler

Sinema ve feminizm kavramının bir arada ifadesi, 20. yüzyılda konvansiyonel sinema deneyimini reddeden filmler üzerinden karşılığını bulmaya başlamıştır. O zamana kadar baskın olan Hollywood sürecine nazaran kadının sinemadaki konumunda ve görünümünde dönüşümler yaşanmıştır. Artık kadınların hikayeleri ve deneyimleri ele alınmaya başlanmış, kadınlar ekranda özne olarak eylem içerisinde bulundurulurken varlığı görünür kılınmıştır. Batı'da 1970'lerde feminist film yapımı süreci başlamış, Türkiye'de ise bu süreç 1990'lara kadar uzamıştır. Dünya sinemasından ve Türk sinemasından verilen üç örneğin tarihleri bu nedenle farklılık göstermektedir. Kadın filmleri, feminist sinema, sinemada feminist izlekler bu tarihlerden beri görülmeye başlasa dahi biçim, içerik ve uygulama olarak tümünü

kapsayan bir feminist film pratiği daha geç olgunlaşmıştır. Dünya sinemasında 1990’larda tam anlamıyla bir feminist film pratiğinden söz edilebilirken bu tarih Türk sinemasında 2010’lara dayanmaktadır. Bu nedenle Dünya ve Türk sinemasından ele alınan üçer film rneği bu bağlamda yapılan inceleme sonucu teze dahil edilmiştir. Dünya sinemasından farklı bölgelerde ve kültürlerde işlenen örnekleri incelemek, farklı kadınlık deneyimleri ve toplumsal olarak kadının konumunun nasıl ele alındığını görmek açısından bu tezde; Amerika, Asya ve Orta Doğu’da üretilen üç farklı film ele alınmıştır.

Ele alınan filmlerin ortak noktaları; kadınların hikayelerine yer verilmesi, kadın karakterlerin inşası, filmin toplumsal cinsiyet eşitliğinin sağlanmasıya yönelik dönüşümü, kadınların özne konumunda olmaları, kadın karakterlerin yaşadıkları toplum çerçevesinde eyleyen, seçen, arzularına yönelik hareket eden, seslerinin duyulduğu ortam yaratmaları, filmin anlatısında Hollywood’un aksi olay örgüsü dizilimi ve stereotiplerden uzak kadın ve erkek karakter yaratımının olması, gerçek ve olağan yaşamda bulunabilecek kadın karakterlerle birlikte gündelik olaylara yer verilmesi, filmin feminist bakış açısına sahip olması ve bu aktarımın sağlanması, ataerkil düzenin ve toplumsal baskıların alaşağı edilmesi, eril söylemlerin farkındalığı ve karşı söylemin geliştirilmesi, sinematografik açıdan kadının çerçevede yer aldığı konuma ve açıya dikkat edilmesi, kadının edilgen, bakılan ve teşhir edilen konumda olmaması vb. ğelerin işlenmesiyle birlikte feminist film pratiği oluşturma sürecini barındırmalarıdır.

1.6.1. Feminist Kuram Bağlamında Dünya Sinemasından rnek Filmler

Dünya sinemasında feminizm kavramı çerçevesinde kadının konumlandırılması ve buna yönelik filmlerin çekilmesi 1980’li yıllara denk gelmektedir. 1917’lerde Alice Guy-Blache, 1920’lerde Germaine Dulac, 1940’larda Maya Deren gibi yönetmenler kadınları merkeze alıp onların üzerinden bir anlatı inşa etmeye çalışsalar da bu anlatıların pratikte filmler üzerinden inşa edilmesi uzun zaman almıştır. İkinci dalga feminizmin ortaya çıkması, alternatif sinemanın yükselişe geçmesi ve kadınlar tarafından sinemanın feminizm açısından bir araç bir imkân olarak görülmesi sinema ve feminizm birlikteliğini görünür kılmıştır. zkantar’ın (2022, s.

150) da dediği gibi sinemanın kendi dili, yarattığı imkanlar, kendine has kodlarıyla bir kadın imajı çizebilme yetkisine sahip olması dolayısıyla feminizm açısından sinema oldukça değerli bir aracı olarak kabul görmüştü. Böylece 1970'lerde feminist film kuramı ortaya çıkmış ve bu kuramın feminist film üreticileri tarafından benimsenmesiyle birlikte feminist film uygulamalarına başlanmıştır ancak yaygın olarak üretimin oluşması 1990 sonrasına tekabül etmiştir. Kadınların ifade meselesi, 1972'deki ilk kadın filmleri festivali (New Yoek, Edinburg) ve ilk feminist film eleştirisi dergisinden beri) Berkeley'de 1972-1975 arasında yayınlanan, Kadınlar ve film [Women and Film] hem kendini ifade etme hem de diğer kadınlarla iletişim kurma meselesiydi, aynı anda yeni görüntülerin yaratılması/icadı ve topluluğun yeni biçimlerinin yaratılışı/tahayyülü meselesiydi (Lauretis, 2021, s. 123). 1975 yılında Chantal Akerman'ın yönetmenliğinde çekilen *Jeanne Dielman* (Akerman, 1975) adlı Fransız yapımı film, feminist film kuramının erken dönem örneklerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Kadın karakterin eylemleri üzerinden şekillenen filmde, bir kadının gündelik hayat rutinine şahit oluruz. Kadının ev içinde verdiği emeği, seks işçisi olarak yaşantısını ve bir anne olarak oğluyla geçirdiği vakti gözlemleriz. Filmin feminist bir uygulama sayılmasının en önemli nedeni, sinematografik açıdan kadının konumu ve görünürlüğü üzerine ele aldığı yapısıdır. Ayrıca Lauretis'in de makalesinde bahsettiği gibi, görsel ve sembolik uzamı bu şekilde düzenlenmiş bir filmin seyircisine, seyircinin cinsiyetinden bağımsız olarak, bir kadın olarak hitap ettiğini ve filmin her özdeşim noktasını gerek karakterle, görüntüyle gerekse kamera ile özdeşim yoluyla olsun kadın, dişil ya da feminist olarak tanımlamaktadır (Lauretis, 2021, s. 121). Film boyunca kadın karakter kameranın mesafeli bir şekilde sabit kalmasıyla birlikte özgürce çerçeve içerisinde hareket etmektedir. Filmde ne kadının yatak odasında erkeklerle geçirdiği vakti görürüz, ne de teşhir edilen bir yanını. Özellikle Hollywood yapısı kamera kullanımı, anlatı örgüsü ve toplumsal karakter inşasına karşıt bir yapıyla karşımıza çıkan filmin, feminist karşı sinemanın tohumlarının atılmasına neden olduğu söylenebilmektedir. 80'li yıllara gelindiğinde ise kadın filmleri daha çok kadın hareketlerinin ve yürüyüşlerinin işlendiği, kadınların devrim niteliğindeki eylemlerini işleyen konuları ele almış ve bir feminist film kültürü oluşmaya başlamıştır. Ayrıca bu film kültürü sayesinde köklü bir toplumsal değişim için umutlanan feministler, feminist sinemayı daha ulaşılabilir kılmak, özellikle kadın izleyiciye ulaşmak için

kadın odaklı filmlerin gerçekliğe uygun şekilde gösterimi için mücadele etmişler ve film festivalleri aracılığıyla daha fazla seyirciye ulaşmayı başarmışlardır (Özkantar, 2022, s. 153). Öncelikle çekilen bu ilk feminist film örnekleri belgesellerden oluşmaktaydı. Kadınlar hem tarihsel açıdan kadın meselesini yeniden ele almak istemişler hem de beyazperdede gösterilen kadın anlatısını yeniden oluşturmak isteyerek tarihsel açıdan kadınların konumlarını güçlü kılacak belgesel filmler üretmişlerdir. Akademik anlamda üretilen makalelerle, yapılan feminist film eleştirileriyle, kadın film festivalleriyle, bağımsız kadın anlatısını içeren deneysel feminist anlatıların üretilmesiyle 70'lerde atılmış olan feminist sinemanın tohumları, 90'larda feminist söylemin geliştiği ve 2000 sonrası feminist film pratiği üretiminin artış gösterdiği görülmektedir.

1991 yapımı Ridley Scott yönetmenliğindeki *Thelma ve Louise* adlı film ise, feminist film pratikleri içerisinde en çok incelemesi yapılan ilk örneklerden biridir. Senaryosu Callie Khoruri tarafından yazılan film, iki kadın arkadaşın dostluk, kız kardeşlik kavramları etrafında ataerkil baskılara ve ideolojiye karşı çıkmalarının hikayesini ele almaktadır. Eril olanı iktidar ve egemenlik alanları olarak tanımlayıp yıkmaya çalışırken, dişil olanı bulup kültürel olarak var etmeye uğraşır; eril kültürün karşısında kadın-karşı kültürünü kurmayı amaçlar (Altun, 2009, s. 7). İkinci dalga feminizmin radikal kavramlarına daha yakın duran filmin, feminist anlatı ve feminist özne inşa ederek feminist sinemaya hizmet ettiği söylenebilmektedir. Örneğin filmin başında her iki kadın da özne olarak toplumsal rollere hapsolmuş -garson olarak müşterilere hizmet eden kadın ve evli olup kocasına hizmet eden kadın- durumdadırlar. Kadınların olaylar geliştikçe eyleyen konumda olarak aktif bir hale geldikleri ve erkek karakterlerin pasifleştikleri görülmeye başlanır. *Thelma ve Louis* (Scott, 1991), ataerkil evrenden kaçma girişimiyle birlikte bakan bakılan ilişkisini de değiştirmeye başlarlar. Kimliğin performatif olarak yeniden kurulumu sırasında bakan ve bakılan arasındaki ilişki de değişir, yani iktidar el değiştirir (Altun, 2009, s. 20). Filmin başlarında bakılan kadınlar şimdi bakan ve deneyimleyen noktadadır. Film anlatısı, kadın karakterlerin toplumsal rolleri ve özne olabilmeleri için olumlu anlamda bir değişim ve dönüşüm sürecini yansıtmaktadır. Bu süreç metinsel anlamda yansıtılırken aynı zamanda sinematografik açıdan da desteklenmektedir. Kadının ekranda bakılan konumu tersine çevrilmiş ve seyirci, kamera ve karakterlerin kadınlara bakışı hazzı bir

noktadan kurtarılmıştır. Diğer yandan Scott'ın belgesel tarzı gerçeklik kurmaya çalıştığı çekim stratejisi bizi karakterlerden çok ilişkilere odaklar. Böylece de kadınların yaptığı bir seçimi irdelemenin ötesine geçerek seçimler toplamı üzerinden sistemi sorgulamamıza yardımcı olur (Altun, 2009, s. 28). *Thelma ve Louis* (Scott, 1991) filmi bu nedenle feminist film anlatısı ve feminist özne yaratımına hizmet etmektedir ancak filmin feminist bir film pratiği olarak addedilmesi sinematografik açıdan mümkün kılınmamaktadır. Tecavüz sahnesinin kadrajda alenen gösterimi, kadın bedenlerinin yakın plan çekimleri, kadınların kompozisyon içerisinde ve kadrajda bakılan/görülen olarak ele alınması konvansiyonel sinemadaki kadın anlatı kodlarını devam ettirdiği için *Thelma ve Louis* (Scott, 1991) filmi için feminist bir söyleme sahiptir olduğu ancak feminist bir film pratiği örneği oluşturmadığı söylenebilmektedir.

1991 yılında *Thelma ve Louis* filmiyle birlikte feminist söyleme sahip sinema olgusuna ait filmlerin üretim sayısının arttığı söylenebilmektedir. Smelik özellikle Hollywood'a yoğunlaşmış olan ilginin, 1990'ların başında kadın sineması üzerine yapılan daha soybilimsel çalışmalara kaydını söylemektedir (Smelik, 2008, s. 21). Sally Potter yönetmenliğindeki *Orlando* (1992) ve Jane Campion'un *The Piano* (1993) filmleri de yine popüler olan ve sıkça incelenen feminist film pratiğine örnek filmler arasındadır. Kadın yönetmenlerden Potter ve Campion'un bakış açısına göre çekilen filmler, kadınların baskılar karşısındaki tutumlarını ve kendilerini ifade etme biçimlerini ele almaktadır. Tezin içeriğine bu ve benzeri incelemesi fazla yapılmış filmler dahil edilmemiş, aksine şimdiye kadar daha az incelemesi yapılmış filmler ele alınmıştır.

Tezin bu kısmında incelenmek üzere Avrupa, Amerika ve Orta Doğu'dan üç farklı örnek film ele alınarak farklı coğrafyalarda işlenen farklı kadınlık durumları gösterilmek istenmiştir. Çalışmada, kadınların yaşam hikayeleri ve yaşamlarındaki tutumları bulundukları farklı coğrafyalardan ötürü birbirlerinden daha farklı bir bakış açısıyla ele alınan, dilimize çevrildiği şekilde *Yersiz Yurtsuz* (Varda, 1985), *Tek Başına* (Caro, 2005) ve *Kum Fırtınası* (Zexer, 2016) filmleri örnek olarak ele alınmıştır. Fransız yapımı *Yersiz Yurtsuz* (Varda, 1985) filmi kadının özgürce yaşayama isteği ve çabasını ele almakta, Amerikan yapımı *Tek Başına* (Caro, 2005) filmi gerçek bir hikâyeden ele alınarak yazılmış ve insanlara tanınan ancak ataerkil dünyada kadınlara

verilmemiş var olan haklar noktasında kadınların mücadelesini ele almakta, *Kum Fırtınası* (Zexer, 2016) adlı film ise İsrail yapımı Orta Doğu’da kadın olmanın halini gözler önüne seren ve kadınların “hayır” sesini kısık ama derinden hissettirmeye çalışan bir filmidir. Tüm filmlerin ortak noktası ise; kadınların seslerinin istedikleri zaman, istedikleri yerde, istedikleri şekilde çıkabileceğinin örneğini oluşturmasıyla feminist bir söylem üretmesidir.

1.6.1.1. Sans Toit Ni Loi (Yersiz Yurtsuz)

1985 yılında feminist sinemacı Agnes Varda tarafından özgürlük yolundaki bir kadının hikayesini konu edinen ve dilimize *Yersiz Yurtsuz/Çatısız Kuralsız* olarak çevrilen film, Fransız yapımı feminist anlatı çerçevesinde ilerleyen bir film olarak karşımıza çıkmaktadır. Venedik Film Festivali’nde aynı yıl altın aslan almış ve başrol oyuncusu Sandrine Bonnaire’in en iyi kadın dalında Cesar ödülünü alması da filmin uluslararası tanınırlığı artmıştır.

Film, bir adamın hendekte donmuş halde bulunan bir kadın bulmasıyla açılmaktadır. Polisler olay yerine gelerek bu ölmüş kadının görüntülerini çekerler. Polise ifade veren orada yaşayan insanlar tarafından kadının nasıl ölmüş olabileceği tartışılmaktadır; donmuş olabilir, şarap fıçısına atılmış olabilir yorumları yapılmaktadır. Polisler de kadının soğuktan donarak ölmüş olabileceği üzerinde dururlar. Bu noktada “Doğal bir şekilde hiçbir iz bırakmadan öldü” diyen anlatıcının sesi filme müdahale eder ve kadının adının Mona olduğunu öğreniriz. Film bundan sonra Mona’nın ölümden önceki son iki ayını bizlere göstererek neden ölmüş olabileceğini polislerle birlikte görmemizi sağlar. Böylece film ilerledikçe bu kadının kim olduğu, nasıl bir hayat yaşadığı, insanların kadın ile ilgili düşünceleri hakkındaki bilgilere yavaş yavaş sahip olmaya başlarız.

Mona’nın ilk sahnesi tek başına soğuk bir Fransa gününde denizden çıkmasıyla açılmaktadır. Motosikletle gezinen iki genç tarafından kadın daha ilk sahnesinde erkek bakışına maruz kalmaktadır. Mona film boyunca birçok kez bu bakışa maruz kalacaktır ancak o bu bakıştan rahatsız olmak yerine o bakışı yok saymaktadır ve bu durum da seyirci olarak bizleri o bakışın taşıyıcısı yapmaz ve Mona’nın haz nesnesi olarak bakışa maruz kalmasını engeller. Varda’nın kamerasının kadınsı bakışı, Sanstoilt ni

loi'nin oldukça teknik kompozisyonunda belirgindir; burada film yapımcısının alameti-farıkası olan sineyazı etkisini her resimde, her sekansta, yol kenarında ağır ağır yürüyen Mona'nın üzerinde kalan her izleme çekiminde hissedilmesine izin verir (Bragg, 2019, s. 34). İzleyicinin, karakterlerin ve kameranın olmak üzere bu üç bakışının kişinin haz nesnesi olarak yorumlanmasına yardımcı olduğunu söyleyen Mulvey, klasik sinemada üçüncü bakışın üstünlüğünden bahseder. Gerçekliğin arttırılması adına ele alınan kameranın bakışı *Yersiz Yurtsuz* (Varda, 1985) filminde hiçe sayılmıştır ve Varda gerek karakterlerin birbirlerine bakışını göstererek gerekse anlatıyı karakterlerle yapılan röportajlarla bölerek seyirciyi yabancılaştırmış ve filme seyircinin eleştirel yaklaşmasını sağlamıştır. Varda filmlerini, fetiş bir nesneye röntgenci bir şekilde bakmak ya da yapan ile özdeşleşmek yerine, izleyicinin cinsiyeti ne olursa olsun bakma sürecinden zevk alması için tasarlıyor (Eren, 2021, s. 46). Böylece seyirci Varda'nın kamerasının bakışıyla Mona'yı cinsel bir obje olarak değil (toplum tarafından sırf kadın olduğu için bu şekilde bakılsa da) kendini var etmeye çalışan güçlü bir kadın olarak ele almaktadır.

Mona bu ilk bakışın ardından üstüne giyer ve sırt çantasını takarak otostop çekmek üzere caddeye çıkar. Arabasına bindiği kamyon şoförünün kamp sezonunun bittiği söylemesi üzerine "Ben varım" diyerek Mona kendisini, Varda ise yarattığı özgür ruhlu kadın karakteri ilk cümlesiyle bizlere tanıtmaktadır. Kamyon şoförü yatak istiyorsa arkaya geçebileceğini söyler, Mona ise istemediğini ve bu lafı çok duyduğunu söyler. Bunun üzerine adam kızı arabadan indirir, Mona'da inerken adama hareket çeker. Mona'nın dışarıda tek başına kurmaya çalıştığı yaşamda erkeklerin bakışlarına ve sözel tacizlerine uğradığı görülmektedir ancak Varda, kadınların özel alan dışındaki temsiline başvurarak kamusal alanda da bir kadının zorluklarla karşılaşsa da bir yaşam kurabileceğini resmetmektedir. Eril tahakkümün hayatın her alanında var olduğunu ve maruz kalınacağına gösterirken Varda, tüm bunlara da karakteri aracılığıyla hareket çeker.

Mona o geceyi herhangi boş bulduğu bir hendekte geçirir. Gündüzleri başıboş bir halde gezinmeye çıkar ve insanlardan yaşamak için tek ihtiyacı olan su yardımını ister. Kapısını çaldığı bir genç kadın ona kuyudan su çıkarmasına yardım eder. Herkes Mona'nın bu soğuk havada dışarıda tek başına kamp yapacak olmasına şaşkındır. İnsanların kapısını çalarak su, sigarası için kibrit ister. Ardından tanıştığı kadın kendi

arkadaş ortamında “Uzaklara gitmeliyim. Şu su isteyen genç kız, o özgür. Nereye isterse gidiyor” der. Annesi de ona her gün yemek veren annesi var mıymış diye sorar. “Bazen yememek daha iyidir, özgür olmak isterdim” der genç kız. Toplum tarafından özgürlüğün bir bedeli olduğu vurgulanmaktadır. Varda, toplumsal kalıp yargıları ve yaşamak için ailenin olması gerektiğine tek başına yaşamın zorlu olduğuna ve kötü olduğuna yorum yapan insanlara karşın Mona karakterini yaratarak bir karşıt dünya görüşü oluşturmaktadır. Varda bu filmin ana karakteri olarak izleyiciyi kendisiyle birlikte düşünmeye, hissettiklerini hissetmeye ve ataerkil yapıyı sorgulamasında onun izinden gitmeye devam ediyor (Eren, 2021, s. 47). Mona sadece günü düşünen, yemek alabileceği kadar çalışmak isteyen, kendi istekleri doğrultusunda hareket eden bir karakterdir. Ona iş veren adamla kendi istediği için sevişir, kendi istediği için pis kokar, kendi istediği için çalışmaz, kendi istediği için çadırda yaşar. Ayrıca Mona, özgürlüğünün kısıtlandığı düşündüğü, birisine muhtaç olduğunu düşündüğü anlarda da bulunduğu ortamı terk etmektedir.

Mona, farklı evlerde farklı insanlarla farklı hayatların içerisine kendisini dahil etmektedir ve bu şekilde hayatta kalmayı başarmaktadır. Örneğin bir başka Mona hakkında konuşma yapan kadın, Mona’nın erkeklere bağlı kalmayan yaşamına imrenerek “Onun yaşında seni sepetleseydim daha mutlu bir yaşamım olurdu” der. Başka bir otostop hikayesinde üniversitede profesör olan bir kadınla tanışır ve bir süre onun arabasında kalır. Ardından kadın onu orman yolunda indirir ve Mona orada bir adamın tecavüzüne uğrar. Ardından tanıştığı ev arkadaşlarıyla yaşayan Tunuslu bir adamın evinde onun arkadaşları gelene kadar kalmaya başlar. Adam ona yaptığı işi öğreterek para kazanması için yardım da eder, “Bağcılık kadın işi değil” diyen kadınlara karşı çalışır. Başka bir kadın da onun bu düzensiz yaşamı için “İyi bir çocukla karşılaşınca düzelir” diyerek yorum yapar. Faslı adamın arkadaşları eve dönünce Mona’yı evde istemezler ve çoğunluğun kararı ağır basar. Tek başına bir kız, “çok kolay”, “erkek avcısı”, “aylak” ve “feminist serseri” gibi eril söylemler üzerinden paternal bilinci kadını (Mona) kodlaması, eril toplumun, fallosantrik iştahlarının yakın bilgisinin, gündelik tecrübelerinin ve kulaktan dolma bilgilerinin sonucudur (Çakır, 2022, s. 177). Mona’nın kimseye kulak asmadan yaşadığı özgürlük yolculuğu o ölene kadar bitmeyecektir ancak bu ölüm o dışarıda yanlış insanlarla bir araya geldiği için olmaz. Kendi tercihi sonucu dışarıdaki dondurucu soğukta yatmaya karar verdiği için

olur. Filmin feminist okuması da burada yatmaktadır. Klasik anlatının hâkim olduğu filmlerde sürekli dışarıda kalan bir kadın bir erkek tarafından tecavüze uğrayıp öldürülür, satılır ya da kullanılır olarak resmedilir ancak Varda'nın feminist anlatıya sahip filmi Mona karakterini ataerkil düzen içerisinde ve toplumsal kalıp yargılara maruz kalmasına rağmen karakterini güçlü ve başkalarının yargılarını umursamadan hayatına devam eden özgür bir kadın olarak ele almaktadır.

Filmin orijinal Fransızca başlığı, yalnızca ana karakterin göçebe yaşam tarzına değil, aynı zamanda onun geleneksel kadınlığı yöneten toplumsal normları tamamen alt üst etmesine ve bu kısıtlamalardan ölüm yoluyla nihai kurtuluşuna atıfta bulunan “çatısız ve kanunsuz” anlamına geliyor (Bragg, 2019, s. 39-40).

Mona film boyunca birden çok hayata girip çıkıyor. Birden çok hayatta kendi keşfettiği ve ortaya koymaktan çekinmediği mevcudiyetini ortaya koyuyor. Agnes Varda, bir özne olarak kadını hem metninde hem de kamerasında orta noktada konumlandırıyor ve kadın bakış açısından Mona'nın tarafında yer alıyor. Mona'nın pis kokması, tırnaklarının oje yerine kirle dolu olması, aile ve ev kavramlarını reddetmesi, erkeklerin hegemonyasına hizmet etmemesi vb. buna benzer yaşam biçimiyle toplumda ayırksı bir karakter olarak olağanlaştırılması filmin feminist bir pratik çerçevesinde ele alındığının göstergesidir. Dişi karakter özne pozisyonunu aldığı anda ya da failliği ve arzusunu oluşturmak için mücadele ettiğinde, artık fetişleştirilmiş bir imaj olarak temsil edilemez (Eren, 2021, s. 44). Böylece Varda yarattığı karakterle anlatısına kadın özneye kendi sorumluluğuyla, kendi arzusuyla, kendi hikayesi içinde yer veriyor.

Bir gece buz gibi havada dışarıda kalmaya karar verince ise hendeğin içerisinde uyur ve sabah olunca ölü bulunur. Filmin ilk ve son sahnesinde yer alan Mona'nın ölmüş bedeni, hem onun geleneksel olarak feminen olmayan kimliğini kabul edemeyen ya da kabul etmeyen bir toplumdan yabancılaşmasının görsel bir amblemi hem de fiziksel bedeninin sembolik bir görsel iyileşmesidir (Eren, 2021, s. 53). Ataerkil toplumda kendisine arzularıyla ve özgürlük hareketiyle yer bulmaya çalışan karakter tüm ötekileştirilmelere ve toplumsal cinsiyet kalıplarına rağmen kadın olarak güçlü bir temsil sunmaktadır. Film; kamera açıları, metnin feminist anlatı yapısı, yaratılan toplumsal kalıp yargılarından sıyrılmış ve ataerkil ideolojiyi sorgulayan

kadın karakterin, özne olarak konumlanan ve kadını merkeze alan kadrajın ele alınış biçimi ile feminist bir film pratiği olarak ele alınabilmektedir.

1.6.1.2. North Country (Tek Başına)

2015 yılında Niki Caro adlı yönetmen gerçek hayatta kazanılmış bir davayı konu edinmek üzere Amerikan yapımı *North Country* adlı filmi çeker. Film, 1984 yılında Minnesota adlı bölgede madende çalışan kadınların tacize uğramaları ve kadınların bu olay karşısında Amerika’da açılan ilk kolektif eylem olarak dava açmalarını işlemektedir.

Film “Karşınızda bir bayan yok!” ifadesiyle açılır. Film günümüz mahkeme sahnesi ve flashback sahneleriyle mahkemenin neden açıldığını göstermeye dair sahneler arasında mekik dokumaktadır. İlk geri dönüş sahnesinde kızı ve oğluyla birlikte yaşayan ve maden ocağında çalışan Josey kocası tarafından evinde şiddete uğramaktadır. Sonraki sahnede Josey’i mahkeme salonunda görürüz. Filmin girişinde gerçek bir hikâyeden esinlenildiğini ve maden ocaklarında çalışan kadınların erkeklerle eşit şartlarda iş gücüne sahip olmalarına rağmen eşit karşılık görmedikleri üzerine anlatıcı yoluyla bilgi verilir. Josey uğradığı şiddet nedeniyle çocuklarıyla birlikte ailesinin evine gider. “Seni başka bir adamla yakaladığı için mi vurdu” der babası. Bir taraftan da yaşanan bu olaylara paralel mahkemede bir kadın avukat tarafından ataerkil ideolojinin ürettiği sorular sorulur Josey’e. Çocuğunun babası sorulur, bilmediğinde ise ayıplanır. “Babanızı ilk hayal kırıklığına uğratışınız mı?” der kadın avukat, Josey’de “Babamın beni ilk hayal kırıklığına uğratışı değil” der. Josey aile içerisinde fiziksel şiddete, ebeveynleri ve çalışma ortamı tarafından duygusal şiddete uğradığı gibi mahkeme aracılığıyla hemcinsi tarafından da toplumsal cinsiyete dayalı şiddete maruz kalmaktadır. Kadınların kontrolünün gerekliliği, farklı şiddet biçimleri üzerinden somutlaştırılır. Bu bağlamda fiziksel, cinsel, psikolojik, ekonomik ve sosyo-kültürel bir boyut kazanabilen toplumsal cinsiyetçi şiddet, kadının toplumda bağımlı rolünün sürdürülmesine katkıda bulunmaktadır (Cihan ve Karakaya, 2017, s. 306). Josey adlı karakterin şiddeti reddetmesi ve hakkını savunmak üzere mahkeme salonunda oturduğunu gördüğümüz sahneleriyle daha ilk andan ataerkil ideolojinin

karşısında yer aldığı ve bu ideolojiyi benimseyen bireylere karşı çıkacağı sinyalleri verilmektedir.

Josey kendisine bir yaşam kurmak için gençliğini geçirdiği aile evine geri dönmüştür ve burada eski arkadaşıyla karşılaşır. Kız arkadaşının maden ocaklarında kamyon şoförü olarak çalıştığını söylemesi Josey'i güldürür ancak iş arayan kadının aklının bir köşesinde yer eder. Josey'in babası da maden işçisidir ve kızının o ortamda çalışmasını istemez. Josey'e şiddet uygulayan kocası da barışmak için eve gelir ancak Josey, annesinin "O senin kocan çocukların için katlanmalısın" laflarını dinlemez ve kendisine yeni bir yaşam kurmak üzere maden de işe girmeye karar verir.

Ertesi sabah Josey iş evraklarını imzalar ve böylece yaşadığı hegemonyaya karşı adım atmaktadır. Josey işe girdiği ilk günden duygusal şiddete maruz kalmaktadır. "Madenci olmak için fazla kadınsı", "erkek gibi davranmalısın", "kıyafetlerin yokken çok güzel görünüyorsun" sözleriyle başlar Josey madendeki iş hayatına. Erkekler arasında bu sözel tacizin adı da şaka olarak adlandırılmaktadır. Duygusal şiddetin görünürlüğü, fiziksel ve cinsel şiddet kadar olmasa dahi, kadının demoralize olmasına ve kadının kendisine dair saygısını kaybetmesine sebebiyet vermesi bakımından yıkımı daha fazla olan şiddet türüdür (Cihan ve Karakaya, 2017, s. 302). Josey ve diğer işe yeni başlayan kadınlar duygusal şiddete uğrayarak işe başlasalar da bu şiddetlerin boyutu fiziksel, cinsel ve ekonomik şiddete varana kadar devam edecektir. Kadınlar ise erkekler gibi fazla para kazanabilmek için bir müddet bu şiddeti görmezden gelmeyi tercih edeceklerdir. Bir doğallık tepsisi içinde erkeklere sunulan egemenlik alanı, kadını ve kadın bedeninin denetimini kapsama alanına almıştır (Cihan ve Karakaya, 2017, s. 306). Bu nedenle erkeklerin egemen olduğu maden sektöründe de durum sayıca az olan güçsüz gördükleri kadınlara istedikleri şekilde davranma inancını ve gücünü erkeklere vermektedir. Tüm bu dayatmalara ve yaptırımlara karşı çıkan ve hakkını savunan Josey karakteri filmde bir mahkeme sürecine girmektedir. Film, mağdur edici koşulların bir kadının özne ve fail olarak harekete geçmesini engellemediğini gösteriyor (Kamir, 2009, s. 129). Kadının kamusal alanda var olmaya çalışması hem aile çevresinde hem de iş yerinde sorun yaratmaya başlamıştır ve film bu noktada kadının kendisini özne olarak var edebilmesi adına liberal feminizm odağında incelenebilmektedir çünkü liberal feminizm erkeklere ait olan bu yapısal düzende kadınların ayrımcılığa uğramadan eşit şekilde var olabilmek

hakkını savunmaktadır. Bu çerçevede, kadının kendi konumunu belirlemesinin mümkün olması gerektiğini ileri sürerlerken, ev işlerinde ve annelik konularında daha başarılı olabilmek için de entelektüel gelişime gerek olduğunu ifade etmektedirler (Altınbaş, 2006, s. 25). Liberal feminizm, kadınların özel hayattaki başarısını kamusal alandaki başarısıyla bir arada daha yüksek bir noktaya taşıyacaklarını savunmaktadırlar. Josey için de bu böyledir, iş hayatındaki başarısı ona ev içerisinde ve annelik görevinde de başarı getirecektir.

Josey çocukları için hayatta bir erkeğe muhtaç olmadan idare etmenin yollarını aramaktadır ve bu nedenle bu sözlere kulak asmamaya bir müddet gayret gösterir ancak iki adam tarafından Josey’in yanında arkadaşı cinsel tacize uğradığında yaşadığı gerçeği kabul etmektedir. Bu durumu şikâyet için müdüre gider fakat “sıkı çalış, dilini tut ve adam gibi sorunlarınla başa çık” cevabını alır. Mahkemede bu konu açıldığında çalışan erkeklerden biri kadının “paranoyak” olduğunu dile getirir. “Erkekler hep sınırdan gezinecektir. Kadınlar sınırı geçerlerse onlara hadlerini bildirirler. Âdem ve Havva’dan beri kadınlar ve erkekler sorunlarını böyle çözüyor” der. Patronu ise ona, işte kalmak istiyorsanız bayan arkadaşlarınızı kışkırtmayın ve evli erkek arkadaşlarınızın yataklarında vakit geçirmeyin diyerek tarafını belli etmiştir. Josey söylem olarak ataerkil düşünceye karşı çıksa da eylem olarak tek başına olduğu için hareket edememektedir. Oğlu dahi dışarıdan duyduklarıyla annesinin evde olması gerektiği, madende çalışmaması gerektiğini söyler. Josey tüm bu söylemlere rağmen kendi haklı davasından vazgeçmemektedir. Farklı ataerkil baskı türleri ve kadınların bunlara karşı farklı mücadeleleri arasında analogiler kuran film, etkili bir şekilde güçlü radikal feminist argümanlar sunmaktadır (Kamir, 2009, s. 129). Film sunulan güçlü radikal feminist argümanlar sayesinde Hollywood sinemasının klişelerinden farklı olarak yeni bir feminist anlatı oluşturmaktadır.

Mahkeme sahnesinde şahitlik eden kadın da erkekler tarafından cinsel tacize uğramakta fakat mahkemede bunu yalanlamaktadır. Josey evine davet ettiği kadınlara bunun patrona bildirilmesi gerektiğini söyler ancak kadınlar işe ihtiyaçları oldukları için susmaları gerektiğini söylerler. Erkekler Josey konuştuğu için kadın soyunma odalarını da pisletmişlerdir. Diğer kadınlar bu nedenle Josey’e karşı siper almaktadırlar. Bir taraftan lise arkadaşı Bobby de onu toz odasına götürür ve kadının boğazını sıkarak üstüne çıkıp cinsel saldırıda bulunur. Josey kendisine yapılanlara

karşı susmadığı için hem kadınlar hem erkekler tarafından dışlanmaktadır. Kadın tüm baskılar karşısında istifa etmek durumunda kalır. İstifasından sonra kadınların kendi başlarına bir yaşam sürebileceklerinin mümkün olması gerektiğini, erkeklerle toplumda aynı şartlarda var olmaları gerektiğini düşünen Josey iş yerinde yaşadığı tacizler için dava açar ve kadınların mağduriyetleri hakkında genel bir yasa çıkarmaya uğraşır.

Josey “Bana bakacak birini aramaktan sıkıldım. Kendime bakmak istiyorum. Bu cinsel taciz ve şiddet oradaki tüm kadınlara yapılıyor” diyerek kararının arkasında durarak mahkemeye çıkar. Josey avukatı aracılığıyla cinsel dava için kolektif bir dava açmak ister. Josey kadınların yanına giderek tanıklıklarını istemek için yeni bir yola çıkar. Karşı tarafın avukatı ve Josey diğer kadınları kendi taraflarına şahitlik etmek için çekmeye çalışırlar. Kadınlar kendi saygınlıkları ile hayatta kalmak için kazanmaları gereken para arasında kalmıştır. Josey’in ailesi bile kızının yanında değildir. Annesi babasına “ben çalışmıyorum muyum, belki de çamaşırlarını yıkadığım için para almalıyım” diyerek kadının ev içindeki iş gücüne ve emeğine dikkat çeker. Babası kızının yaptıklarını utanç olarak görürken annesi kızının yanında olmaya başlamıştır. “Sadece hamile kaldı, banka soymadı” diyerek kadınların evlenmeden hamile kalmaları durumunun utanç olarak kabul edilmemesi gerektiğine dikkat çeker ve eşinden ayrılmaya karar vererek ona not bırakarak terk eder.

Mahkemede bir taraftan kadınlar ve erkekler birlik olmuşlardır ve Josey’i karalayıcı şekilde bir sürü kötü yorum yaparak örgütlenmeye başladıkları gecelerden birinde Josey oraya gelir ve kendini savunmak için kürsüye çıkmak istediğini belirtir. Babası da ilk kez kızının konuşmaya hakkı olduğunu belirterek diğerlerini susturur ve kızından sonra kürsüye geçerek kızını belki de hayatında ilk kez savunur. “Kendisinden utanmadığımı tek kişi kızım” diyerek çalıştığı yere ve arkadaşlarına karşı çıkar fakat ailesini kazanır. Yaptığı tutumun yanlış olduğunu anlar ve eşinden de özür diler. Diğer yandan ise erkekler diğer kadınlara tacizlerini sürdürmektedirler.

Mahkemede Josey’in cinsel yaşamı sorgulanır. Lise öğretmeni on altı yaşında ona tecavüz etmiştir ve şu an birlikte madende çalıştıkları eski erkek arkadaşı Bobby bunu görmesine karşın sesini çıkarmamıştır. Yıllar sonra mahkemede bu olay kadının rızası varmış gibi gösterilmektedir. Bir sonraki mahkeme gününde Avukat Bobby’ye

tecavüzü gördüğünü söylemesi adına üstüne gider ve dava bu itiraf sonucu madende tacize uğrayan diğer kadınların da şahit olarak ayağa kalkması ve buna tanık olarak madende çalışan erkeklerin de şahitlikleriyle kazanılmıştır.

Josey sadece kendi haklarını değil kadın haklarını dile getirmiş ve uzun çabalar sonucu davayı kazanmıştır. Kadınlar bu davadan sonra cinsel taciz yönetmeliği elde etmişlerdir. Film, onun eşitlikçi, feminist değerlerini onaylayan kahramanının yanında yer alıyor. Film, onu hegemonik ataerkilliğe ve geleneksek toplumsal düzene boyun eğdirmek ve boyun eğmek üzere sosyalleştirmek yerine, onun onlara karşı kazandığı zaferi kutluyor (Kamir, 2009, s. 132). Gerçek bir hikâyeden ele alınan filmi feminist yönetmen Niki Caro, feminist bakış açısıyla ele almış ve kadınların kendi hakları için susmayıp konuşurlarsa ne olursa olsun kazanacakları mesajını tarihsel bir ispatla kanıtlamıştır.

Hollywood'da kadınların sorunlarını aynı minvalde işleyen ve bu sorunlar üzerinden ajitasyon yapılarak gösterilen birçok film bulunmaktadır. Bu film ise karakterle özdeşlik yaşatmasına karşın Amerika'da devrimsel açıdan gerçekleşen bir hikâye olduğu, Amerikan yapımı olmasına karşın klasik sinemadaki kadın stereotipleri dışına çıkılarak yaratılmış kadın karakterleri içermesi bakımından konvansiyonel olmayan şekilde ele alınmaktadır. Kadın/anne melodramı, başkahramanın bakış açısını harici bir bakış açısı ile birleştirir, ana karakter aracılığıyla odaklanma izleyiciyi içine çekerek duygu derinliği sağlarken, dış duruş nesnel ve tarafsız bir incelemeye davet eder (Kamir, 2009, s. 130). Bu nedenle filmin feminist bir pratik içerisinde konumlandırıldığı söylenebilmektedir.

Film liberal feminizm kavramı doğrultusunda kadınların kamusal ve özel hayattaki eşitlik istenci noktasında incelenebilmektedir. Feminizm dallarından biri olarak liberal feminizm kadınların eşitlik talep haklarını yasal olarak kabul edilebileceği noktasında savunmaktadır. Filmin konusu bu noktada feminist bir duruşu savunmakta ve toplumsal olarak bu duruşu kabul ettirmektedir. Karakterlerin ele alınışı noktasında kadınların özne olarak kendilerini var edebildikleri bir estetik oluşturulmuştur. Bir arada aynı mağduriyeti yaşayan kadınların her ne olursa olsun birbirlerine arka çıkacakları filmin sonunda kız kardeşlik olgusuyla aktarılmıştır. Film kadın hakları noktasında kadınların seslerini duyurmaları gerekliliğini savunmakta ve

tarihsel arka planıyla da bu kadın haklarının başarısını vurgulamaktadır. Bu nedenle *North Country* (Caro, 2015) filmi, Amerikan yapımı liberal feminizm çerçevesinde işlenmiş ve kazanılmış kadın haklarının göstergesi olarak, özellikle içerik olarak senaryo yoluyla feminist söylem oluşturan bir film olarak ele alınabilmektedir.

1.6.1.3. Sufat Chol (Kum Fırtınası)

İsraili yönetmen Elite Zexer tarafından İsrail-Fransa ortak yapım olarak 2016 yılında çekilen *Sufat Chol* adlı film, İsrail’de Bedevi yaşantısı süren bir ailede kadınları ikincil vatandaş yerine koyan ataerkil yapıyı gözler önüne sererek kadınların Orta Doğu coğrafyasında yaşadıkları problemleri ve kadınların bu normları kabulleniş ve reddedişlerini aktarmaktadır.

Film, Leyla’ya babasının araba sürmeyi öğrettiği sahne ile açılır. Araba sürerken açıklanan notlarını babasıyla paylaşan Leyla, düşük not aldığı için babasının tepkisine maruz kalır. Sürüş eğitiminden eve doğru geldiklerinde, yolda karşılaşılan kişilerden Leyla’nın babasının düğünü olduğu öğrenilir. Anne, baba ve dört kız çocuğundan oluşan Bedevi ailede erkek çocuk olmamasından dolayı baba soyunu devam ettirebilmek için ikinci bir eş ile evlenme hazırlığındadır. Leyla ve babası eve geldiklerinde annenin yeni gelinin yatak odası için hazırlık yaptığı görülmektedir. İçeride kadınlar olduğu için adamın evine girmesine izin verilmez. Filmde kadınlara ait özel alan ve erkeklere ait kamusal alan ayrımı bu sahneden itibaren gösterilmektedir. Düğünde kadınların toplandığı çadırda gelinin saçları açık ve makyajlıdır, erkeklerin toplandığı çadır ise dansların edildiği ayrı bir çadırıdır. İlk eş Celile’ye bu düğünde “tak şunu da kurtul” diyerek bıyık takılır. Gültekin ve Sarı (2020, s. 144), Celile’nin bıyık takmasının iki nedeni olabileceğini varsayar; yeni gelen kadın üzerinde erkek gibi otorite sağlayacağını ya da yeni gelinin yanında artık Celile’nin erkek gibi görülüp bu şekilde kendi başına hayatını idame ettirmesi gerektiğini.

Erkeklerin çadırına bakacak olursak küçük kız kardeş yasak olmasına rağmen çadırda babasının yanına gelip otururken Leyla ile evlenmek isteyen yaşı büyük bir adam babanın yanına gelir, baba ise kızının okulunun henüz bitmediğini söyler. Baba ataerkil sisteme ayak uydururken bir taraftan ise kızı Leyla’ya direksiyon dersi vermesi ve okula göndermesiyle kadınların yok sayıldığı bu sistemden kızını sıyırmak

istemektedir. Tüm bu olayları da en küçük kız kardeş merakla izlemektedir. Kadınlar arası gerçekleşen düğünde annesi Leyla'nın çalan telefonunu açması ile de Leyla'nın hayatı tamamen değişecektir. Annesi Leyla'nın bir erkek arkadaşı olduğunu öğrenir ve onunla bir daha konuşmaması için kızını ayrılmaya zorlar. Sevgiliyle okulda tanıştığı için Leyla'yı okula da yollamaz ve evde kalması gerektiğini söyler. Annesi de bir kadın olarak mutsuzdur, kendisine ve kadınlara yapılan bu haksızlığın farkındadır ancak kadın olarak doğduğu için bu ayrımı kabullenmiş sayar ve kızına da bu şekilde davranır. Kızının sevdiği birisinin olabileceğini bile kabullenemez ancak Leyla annesine karşı çıkarak çantasını takar ve okulun yolunu tutar. Okulda sevdiği çocukla görüşen ve kaçma önerisine karşı çıkan Leyla, okulu bitirmek ve usulüne göre evlenmek istediğini söyler. O sırada eve erkek arkadaşı gelir ve annesiyle karşılaşırlar. Çocuk Leyla'nın babasıyla tanışmaya karardır ancak annesi bu işin sonunun iyi olamayacağını bu durumun Leyla'nın eğitim hayatını da etkileyeceğini bildiği için çocuktan gitmesini ister ve o çağırmadan gelmemesini tembih eder. Leyla annesine karşı çıkarak babası eve geldiğinde durumu anlatır. Baba yaşadığı toplumun geleneksel sınırları içinde kararını verip bu izinsiz görüşmeye karşı Leyla'yı köyden düğünde yanına gelen adam Münir ile evlendirmeye karar verir çünkü toplumsal normların dışında kızını büyötmeye çalışan babası bu şekilde sistemin çarkının işlemediğini fark etmiştir. Babasını bir erkekle tanıştıran Leyla'ya beni utandırdın diyerek kendince açtığı bir başkaldırıyla onu yaşı büyük bir adamla evlendirmeye karar vermiştir. Annesi bu noktada ilk kez kocasına karşı çıkarak kızının güzel ve zeki olduğunu ona layık birini bulması gerektiğini söyler “git ve erkek gibi davran” der. Kocasının yapamadığını kadınlar yapar. Kadınlar Leyla ile evlenmemesi için adamı ikna etmeye giderler. Evde iktidarının sarsıldığını düşünen babası da Leyla'yı istemese de evlendireceğini söyler ve Celile'yi baba evine gönderir. Süleyman her ne kadar ilk eşine ve çocuklarına karşı olumlu tavırlar sergilemeye çalışıp, kız çocuklarının eğitimine önem verse de bağlı olduğu ataerkil toplumun düşüncelerine göre hayatını devam ettirir (Gültekin ve Sarı, 2020, s. 145). Leyla bu zorlama karşısında eşyalarını toplar ve kardeşlerini de arabaya koyarak yola çıkar ve çocukları babaannelerine bırakarak yeni hayatına adım atmaya çalışır. Babaannesi arabasının anahtarını almak ister ama annesi Leyla'nın arkasında durur ve bırak gitsin der. “Burada senin için bir şey yok” diyerek Leyla'nın evden kaçmasını destekler. Leyla ağlayarak sevdiği

adamin yanina kaçacakken ailesi ve sevgilisi arasında ikilem yaşar ve babasının yanına giderek onunla konuşmak ister. Leyla bu noktada ailesini kaybetmemek için onların buyruklarını kabul eder. Annesinin eve dönmesine ve ailenin dağılmamasına karşılık, kendi geleceği.

Filmin son sahnesine gelindiğinde ise Leyla'nın istemediği adamla evlendiği görülmektedir ve yatak odasına geçtiklerinde -tıpkı babasıyla yeni gelinin yaşadığı sahne ve aynı kadrada iken- küçük kız kardeşleri Tasnim de onları gözetlerken “hayır!” der. Başından beri gözlemci niteliğinde bulunan küçük kız kardeş, tüm kadın erkek kalıplarını yıkarak yüksek sesle ses çıkaran tek kişidir. Filmin son sözü, evdeki sistemin gidişatına ve kadınların bu sistemdeki konumlarına büyük bir cevap niteliğindedir.

Bedevi kadınların hayat hikayelerini anlatan film, kadınların maruz kaldıkları ve dahil olmaya zorlandıkları durumları göstermektedir. Filmin sonundaki küçük kızın karşı çıkışı ise; erkek egemen İsrail sinemasındaki 90'lardan sonra çoğalan kadın yönetmen ve kadın hikayelerinin devam edeceğinin güçlü sesini yansıtmaktadır. Elite Zexer'in *Tasnim* ve *Kum Fırtınası* filmlerine bakıldığında ülkedeki diğer kadın yönetmenler gibi feminist bir bakışla kadını ele aldığı, toplumda üzeri örtülen, konuşulmayan ya da sorun olarak görülmeyen konuları perdeye taşıdığı görülmektedir (Gültekin ve Sarı, 2020, s. 142). Elite Zexer, 2010 yılında çektiği *Tasnim* adlı kısa filminde 10 yaşındaki bir kız çocuğunun geleneklerin karşısında asi bir tavırla yer aldığı görülmektedir ve *Kum Fırtınası* (Zexer, 2016) filmiyle de Tasnim karakterinin gelenek karşıtı tavırlarını devam ettirmektedir. Küçük kız kot pantolon giyiyor ve baş örtüsü takmıyor. Ailenin davranış şekline memnun değil. Ablası geleneksel kurallar dışında adım atsa da kaçamaz. Küçük kız kardeşin geleneksel kuralların ötesine geçecek olan aile üyesi olarak görmekteyiz (Blizek, 2016, s. 2). Erkeklerin yaptıkları düğüne yasak olduğu halde katılan, ailesindeki kadınların yaşadıklarına “hayır” diyerek ses çıkaran Tasnim, ailedeki kadınların geleceğinin değişiminin habercisi konumundadır. Tüm bu ulaşılan bulgular neticesinde, yönetmenin coğrafyası ve coğrafyanın getirdiği kadın temalı filmler göz önüne alınarak *Kum Fırtınası* (Zexer, 2016) filminin, ağırlıklı olarak feminist düşüncesini senaryo aracılığıyla işlemesi bakımından feminist söylemi olan bir film yapısında bulunduğu söylenebilmektedir.

1.6.2. Feminist Kuram Bağlamında Türk Sinemasından Örnek Filmler

Türk Sineması'nda kadının temsili sinema ve feminizm bağlamında incelenecek olursa Yeni Türk Sineması sonrası döneme denk gelmektedir. 80'lerde Atıf Yılmaz ile başlayan kadın filmleri furyası her ne kadar kadın karakterlerin deneyimlerini ve arzularını beyaz perdede görünür kılsa da bu söylem ataerkil bakış açısından üretilmektedir. Dolayısıyla, bu filmlerde kadınlar bir yandan anlatıyı kararlarıyla, müdahaleleriyle, eylemleriyle harekete geçiren aktif birer özne konumu edinirken, bir yandan da Laura Mulvey'in ünlü kavramıyla "patriarkal bakış rejimi" içerisindeki alışlageldik konumlarını, "erkek bakışının/arzusunun edilgen nesnesi" olma konumunu sürdürürler (Suner, 2020, s. 295). 2000 sonrası kadın yönetmenler ve kadın hikayeleri sinemaya girmeye başlasa dahi feminizm ve sinema bağlamında düşünülecek pek hikâye bulunmamaktadır. Feminist film pratiğine uygun olarak kadın hikayeleri yaratmaktan öte, biçim ve içerik bağlamında da kadınların hikayelerinin ele alınması gerekmektedir. Feminist bir film pratiği oluşturmak demek kadın karakterlerin stereotiplerden farklı olarak ele alınması, kadınların diğer kadınlara yahut erkeklere haksızlık etmediği, kız kardeşlik ve dayanışma kavramları çerçevesinde ilerleyen, hikâye ve karakterlerin özelinde dönüşüm sağlanabilen, kadınların bağımsızlık mücadelesi ve özgür yaşamlarını ortaya koyma noktasında ele alınan ve ayrıca kadınları özne olarak var eden filmlerdir. Smelik (2008, s. 32) kitabında feminist filmlerin, bizleri sorunun tam kalbi olan kadın sinemasında dişil öznelliğin ele alınıp üretilmesinin farkından bahsetmektedir. Özellikle feminist film oluşturmak ataerkil ideolojiyi yeniden ve yeniden önümüze sunmayıp onu yeniden üretmemek demektir.

Türk sinemasında feminist söylemin ancak 2010'lardan sonra sinemada klasik anlatıyı reddeden ve alternatif söylemler üreten bağımsız sinemacıların ortaya çıkmasıyla başladığı söylenebilir. Böylece filmlerdeki kadın anlatısı da gelenekten koparak alternatif söylemde temsil edilmektedir. Özellikle kadın yönetmenlerin sürece daha fazla dahil oluşu ve 2000 sonrası çekilen kadınları merkeze koyan filmler fazla olsalar da filmlerdeki kadınların ele alınış noktasında çeşitli ayrımlar bulunmaktadır. Birçok kadın sorununu ele alıp, kadınları özne olarak var eden filmler üretilse de feminizm ve sinema bağlamında düşünüldüğünde çok az film feminist film pratiği çerçevesinde ele alınabilmektedir. Bu çalışmada ele alınan filmler kadınların

dönüşümlerini, özgürlüklerini, bağımsız ele alınış biçimlerini destekleyen ve alternatif söylemini yaratan filmler olmak üzere ele alınmıştır. Özellikle kadınların bakış açısından ele alınan kadın pratiklerini görmek adına, seçilen üç film de kadın yönetmenlerin ürettikleri filmlerdir. Her ne kadar feminist film okuması yaparken cinsiyeti göz önünde bulundurmak sorunlu olsa da yahut her kadın yönetmenin filmi feminist film olarak ele alınamasa da çalışmada kadın yönetmenlerin ve yapımlarının desteklenmesi noktasında dikkat çekmek istenmiştir. Bu bağlamda ele alınan 2013 yapımı *Mavi Dalga* (Kayan ve Dadak), 2015 yapımı *Ana Yurdu* (Tüzen) ve 2016 yapımı *Tereddüt* (Ustaoğlu) filmleri feminist film pratiğini içeren filmlere örnek olarak tezde incelenmek üzere yer almaktadır.

Ele alınan üç filmde feminist film olma özelliklerini farklı kıstaslar doğrultusunda taşımaktadır. *Mavi Dalga* (Kayan ve Dadak, 2013), toplumsal kalıp yargıların uygulanmadığı ve genç kadınların özgürce hareket edip kendi tercihleri doğrultusunda yaşadıkları hayatların hikayesini, *Ana Yurdu* (Tüzen, 2015) ataerkil ideolojiyi benimsemiş kadınların bir başka kadına eril dil üzerinden söylemlerini ilettikleri ancak bu baskının karşısında kendi kimliğini aramaya çalışan kadının hikayesini, *Tereddüt* (Ustaoğlu, 2016) ise farklı statüdeki kadınların ataerkil şiddet ve inançlara maruz kalarak geçirdikleri ve var olan yaşamlarına karşı çıkmalarının hikayesini anlatmaktadır. Bu nedenle farklı kadınlık halleri ve feminist film pratiklerini göstermek adına birbirinden farklı söylemleri ve mesajları olan bu filmler tez konusu dahilinde ele alınmıştır. Tezde; Balıkesir’de yaşayan genç kızlar, Niğde’de yaşayan ve yıllar sonra ana yurduna dönen genç kadın, İstanbul’da yaşayan farklı yaş ve statüye sahip kadınların bulunduğu film incelemeleri çeşitli bölgelerde, farklı yaşlarda, ayrı yaşantılarda ve statülerdeki farklı kadınlık hallerini kadın yönetmenlerin gözünden sunarak farklı deneyimleri ve çözümleri göstermek hedeflenmiştir. Böylelikle farklı coğrafyalardaki ve toplumlardaki kadınların maruz kaldıkları ortak hegemonyayı resmederek yine ortak çıkış yolu sunmak amaçlanmıştır.

1.6.2.1. Mavi Dalga

Merve Kayan ve Zeynep Dadak ikilisinin yazıp yönettiği 2013 yapımı *Mavi Dalga*, erken dönem feminist film pratiği üzerine oluşturulmuş özgün eserlerden biridir. *Mavi Dalga* (Kayan ve Dadak, 2013), katıldığı ulusal ve uluslararası film festivallerinden senaryo, en iyi ilk film ve kurgu dallarında ödüller alarak feminist anlatının taçlandırıldığı bir alanı kendisine yaratmıştır.

Mavi Dalga (Kayan ve Dadak, 2013), Balıkesir’de yaşayan lise öğrencisi Deniz ve arkadaşlarının büyüme hikayesinin yanı sıra ülkede yaşanan doğalgaz krizinin de bu çalkantılı ancak sıradan hayatlarına etkisini barındıran bir filmidir. Filmde, Deniz’in gözünden liseli erkek ve kız arkadaşlarıyla geçirdiği vakitler, âşık olduğu okuldaki hocası, büyüme heyecanları, taşranın sıkıntıları ve genç kızın aile yapısındaki konumu açık bir şekilde ele alınmaktadır. Filmin öncelikle anlatı yapısına bakarsak klasik sinemanın geleneksel anlatı kodlarından ve ataerkil ideolojiden uzak hatta tam tersine bu ideolojiyi yıkmak adına bir eser üretildiği görülmektedir. Filmde Deniz adlı karakter çevresinde tartışılabilir olan kadının aşk, cinsellik, kız kardeşlik deneyimleri ve toplumsal konumu ele alınabilmektedir.

Film, Deniz ve küçük kız kardeşinin halı katlarken ki görüntüsüyle açılmaktadır. Deniz’in annesinden mevlide gidecekleri ve kızların denize girmek için vakitleri olmadığını duyarız. Küçük kız kardeşin ısrarı sonucu yaz tatilinin son deniz keyfini sürmek için abla kardeşin denizdeki görüntüleri karşımıza çıkar. Denize girdikten sonra aile yaz tatilini geride bırakmış, taşradaki evleri Balıkesir’e dönmüşlerdir. Deniz, kardeşi ve annesiyle bir mevlide katılır ve diğer kişilerden farklı olarak kafasını kapatmadan duayı dinlemektedir ve duanın bitmesiyle birlikte de kulaklığını takarak o evden ayrılır. Deniz kendi evine doğru yürürken kamera onu takip eder ve bu esnada Deniz’in sokakta oturan üç erkeğin bakışına maruz kaldığı görülmektedir. Yönetmenler burada klasik anlatı sinemasına göz kırpıp artık bu anlatının yıkıldığına dikkat çeker. Ayrıca erkeğin bakışı kadının yönettiği bir alan değildir, bu tamamen erkeğin sorunudur. Bu sahneden sonra film boyunca bir daha kadınlar erkeklerin bakışlarına maruz kalan kişiler olmazlar, film tamamen Deniz’in ve kadınların bakışına yönelik dönüşmektedir. Mulvey’in makalesinde dikkat çektiği ve feminist bakış açısının dönüştürmek istediği de tam olarak bu erkek bakış açısının

sinemadaki üstün varlığıdır. Erkeğin (aktif) bakışının malzemesi olan kadın (pasif) imgesi, kendi favori sinemasal biçimi -yanılsamacı anlatısal film- içinde çalışan patriarkal düzenin ideolojisi tarafından gereksinen bir başka katmanı da ekleyerek tartışmayı bir adım öteye, temsiliyetin içeriğine ve yapısına götürür (Mulvey, 1975, s. 23). *Mavi Dalga* (Kayan ve Dadak, 2013) filmi, daha ilk sahneden klasik anlatı sinemasının bakışını göstermektedir ve bu bakışın film boyunca nasıl tersine çevrildiği görülmektedir.

Tek başına mevlitten çıkıp eve gelen Deniz, bavulunu odaya taşıırken zil çalar ve sonraki sahnede gelenlerin Deniz'in liseden yakın arkadaşları Esra ve Gül olduğunu öğreniriz. Yanlarında Perin adlı Deniz'in çok da samimi olmadığını anladığımız bir başka genç kız daha vardır. Esra, Gül ve Deniz yatakta otururken, Perin tam karşılarında sandalyede oturmaktadır. Yaz tatili sonrası bir araya gelen arkadaşlarıyla daha özel konuşmak isteyen Deniz'in Esra'ya Perin'i neden getirdiğini sormasıyla kızların arasındaki ilişkinin yakınlık ve uzaklık derecesi de anlaşılmaktadır. Ardından Esra'nın duruş bozukluğuyla alakalı konuşurlarken, Deniz'in memelerini sakladığı için öyle yaptığını söylemesiyle kadınların ergenlik dönemi geçişinde yaşadığı çekingenlik problemlerinden birini göz önüne sermektedir. Deniz'in sevimli olarak resmedilmemesi, düşüncelerini olduğu gibi aktarması ve sıcakkanlı olmayan duruşu nedeniyle okula yeni gelen Perin'le çatışma yaşayabileceği sık sık film boyunca hissettirilse de kızların birbirlerine yardım etmesiyle birlikte gelişen kız kardeşlik kavramı ikili arasındaki bu gergin elektriklenmenin yerini arkadaşlığa bırakmaktadır. Bu anlamda film, pek çok ana akım anlatıda yer bulan bir kadının en büyük rakibi başka bir kadındır ya da arzulanan erkeğin ilgisi için kadınlar birbirini nasıl ekarte etmeye çalışır vb. kadınlığa özgü olduğu iddia edilen çekişme anlatısını tersine çevirerek alternatif bir söylemi benimsemektedir (İnceoğlu, 2015, s. 89). Klasik anlatının sevdiği çatışma da böylece filmde durağanlık olarak karşılığını bulmuştur ve film feminist film pratiğinin unsurlarıyla işlenmiştir.

Deniz'in sık sık küçük kardeşini buz pateni, okul gösterisi gibi etkinliklere götürmesi ve kendi sorumluluğu gibi kardeşinin sorumluluğunu da aldığı görülmektedir. Tatilden döndükten sonra kardeşini buz patenine bırakacağı sırada kendisinden yaşça büyük bir adamı görür ve kardeşini hızlıca götürdüğü yere ulaştırarak adamı takip eder. Sınıf arkadaşı ve flört ettiği çocuk Kaya'nın karşısına

çıkmasıyla da Deniz, adamı kaybeder. İkisinin konuşmalarından adamın okullarında hoca olduğu anlaşılmaktadır. Kaya bu esnada Deniz'i evlerine çağırır ve bira içebileceklerini söyler. Deniz'de Esra ve Gül'le buluşacağını söyleyince, Kaya evde hep birlikte oturabileceklerini söyler. Deniz'in arkadaşları eve geldiklerinde bu duruma şaşırsalar da Deniz asıl derdinin geçen yıldan beri hoşlandığını öğrendiğimiz takip ettiği Fırat hocası olduğunu öğreniriz. Kaya ve Fırat hoca'nın komşu olması Deniz'i Kaya ve onun evine bir adım daha yaklaştırmaktadır. Sonraki sahnelerde birçok kez gençler Kaya'nın evinde buluşup alkol alırlar ve eğlenirler. Klasik sinemada görülen kadın ve erkek grubunun bir evde alkol alıp eğlenmesinin taciz yahut tecavüzle sonuçlanması durumu filmde yaşanmayarak, film tekrar klasik anlatı form ve toplumsal normları yerle bir etmektedir.

Ardından gelen aile yemeği sahnesinde de Kaya'nın ailesinin de gelmesiyle kalabalıklaşan masadan sıkılan Deniz, babasından arabasıyla gezmek için anahtarını ister. Babasını ikna eden Deniz, henüz ehliyet almadan Kaya ve kardeşiyle "Bugün varım, yarın yokum" sözleri eşliğinde şarkı söyleyerek arabayla gezerler. Deniz ailesinin onun isteklerine saygı duymasıyla birlikte kendi özgürlüğüne düşkün ve keşfetmeyi seven bir genç kadın olarak çizilmektedir. Aynı sahnede eski okul arkadaşlarını gören Deniz, arkadaşlarıyla buluştuğunda çocuğun babası yüzünden okulu bırakmak zorunda olduğu ve kendi dükkanlarının başına çocuğu yerleştirdiği için ona üzüldüğünü dile getirir. Kadınlar gibi erkeklerin de farklı bir nedenden dolayı eğitimden ve okulun sosyal çevresinden uzaklaştırıldığı ifade edilmektedir. Klasik anlatıda kadınların okumasına izin verilmez iken bu sefer erkek öğrencinin ailesinden dolayı okuldan alındığı resmedilmektedir.

Deniz gündüz olduğunda yeni okul dönemine başlamak üzere okul servisine biner ve erkek arkadaşlarının büyüdüğünü Gül'e dile getirir. Diğer kızların ve Fırat hoca'nın da servise binmesiyle Deniz bakışlarını Fırat hocaya çevirir. Sonrasında ikili arasında gelişen sahnelerde Fırat hoca'nın da ondan hoşlandığını hissetmesi ve evine gitmesiyle aralarında farklı bir yakınlığın kurulmasına imkân oluşacaktır ancak Deniz Fırat hocadan beklediği etkiyi bulamaz ve onun evinden rahatça, sarılıp vedalaşarak çıkıp gider. Arkadaşlarına bu konuyla ilgili deneyimini paylaştığında da "Bu kadar hızlı olmasa belki ben de kendimi bırakırdım" der. Fırat karakteri hoca olarak ne Deniz'e bir üstünlük taslar ne de onun tutumunun aksine hareket etmektedir. Kimsenin

rızası olmadığı sürece ne ikili özel alandaki ilişkiler ne de alkol konvansiyonel anlatıdaki gibi gençleri yoldan çıkaran etkinlikler olarak sergilenmemektedir. Özel buluşmalar, özel anların paylaşımı tamamen kişilerin isteklerine ve hayattaki deneyimine vurgu yapmaktadır.

Deniz ve kız arkadaşları akşam olunca Kaya'nın evinde parti yapmak için hazırlanırlar. Bu hazırlık süreci tamamen kendilerini mutlu etmeye yöneliktir, kimse partideki herhangi bir erkek için hazırlık yapmaz. Partiye sonradan katılan Deniz, Kaya ve Perin'i yan yana samimi görse de buna çok takılmaz ve kendi eğlencesine geri döner. Filmde kadın ve erkek arkadaşlığı yahut Deniz ile Fırat hocanın evde birlikte bulunmaları klasik sinemada bir gerginlik, kadının oluşacak cinsellik olaylarında mağduriyeti, pişmanlığı vb. kalıplarla resmedilirken, *Mavi Dalga* (Kayan ve Dadak, 2013) filmi kadın ve erkek üzerinden özel alanda da olsalar herhangi bir eşitsizlik ve mağduriyet yaratmaz. Sonradan Kaya ve Deniz arasında oluşacak ilk cinsellik deneyimi de ikilinin üzerine konuşmaya gerek dahi görmeyecekleri, güzel bir paylaşım ve deneyim olarak keşfettikleri bir süreci aktarır. Yani ana akım sinema dilinden alışık olduğumuz kışkırtıcı kadın-fırsatçı erkek ikileminin dışında bir tasvirle eşitler arası bir durumdan söz edilmektedir (İnceoğlu, 2015, s. 90). Yaşanılan bu ilk cinsel ilişki tecrübesinden sonra Kaya ve Deniz bir süre sustuktan sonra Kaya sessizliği "Şimdi ne olacak?" sözüyle keser. Deniz'de bir sigara alır ve "En fazla bir hafta daha tatil olur bence" der ve gülmeye başlarlar. Kaya ve Deniz bu ilişki üzerine değil ülkede kesilen doğalgaz krizi üzerine konuşmaktadırlar. İlk bakışta bu yaşadıkları cinsel ilişki sonrası ne olacak sorusu üzerine gelince bu konu hakkında konuşacaklar sansak da bekaret kavramı tabu olarak filmde karşımıza çıkmamaktadır. Deniz'in etrafında ve onun yaşam pratiği özelinde ele alınan kavramların bu şekilde alışılmışın dışında tersine söylem üretmesi bir karşı sinema olarak feminist film pratiğinin *Mavi Dalga* (Kayan ve Dadak, 2013) filminde karşılık bulduğu söylenebilmektedir.

Mavi Dalga (Kayan ve Dadak, 2013) filmi öncelikle bir kadın sineması olarak karşımıza çıkmaktadır. Kadın yönetmenlerin ve senaristlerin feminist bakış açısıyla ele aldıkları film, öncelikle klasik anlatıdaki kadın bakış açısını reddeder. Filmde bakış, Deniz karakteri üzerinden şekillendirilmiştir. Deniz'in olaylara bakışı, Deniz'in deneyimleri, Deniz'in çevresine ve arkadaşlarına bakışı vb. özne olarak Deniz karakteri karşımıza çıkmaktadır. Kadınlar filmde geleneksel olarak değil çağdaş bir

şekilde temsil edilmektedir. 2000 sonrası filmlerde kadının temsil biçimini değiştiren belli başlı filmlerden olan *Mavi Dalga* (Kayan ve Dadak, 2013) adlı filmin, feminist bakış açısına sahip ve sinematografik olarak da alt yapısını destekleyen alternatif bir sinema olarak feminist film pratiği örneğini oluşturduğu söylenebilmektedir.

1.6.2.2. Ana Yurdu

Senem Tüzen'in senaristliğini ve yönetmenliğini yaptığı, 2015 yılında Venedik'te prömiyer yapan *Ana Yurdu* filmi, anne ve kız ilişkisi üzerinden kadınlığın farklı hallerini sunarken aynı zamanda eril dile sahip kadının bir başka kadın üzerindeki tahakkümü ve bu tahakküme karşı bir duruşu sergilemektedir. Senem Tüzen'in yazıp yönettiği bu ilk filmi, ulusal ve uluslararası festivallere katılarak en iyi senaryo, en iyi film, en iyi görüntü yönetmeni, en iyi yönetmen, en iyi kurgu ve en iyi kadın oyuncu dallarında ödüller toplamıştır. Türk-Yunan ortak yapımından oluşan filmde ele alınan anne-kız hikayesinde karakterlere Esra Bezen Bilgin ve Nihal Koldaş hayat vermektedir.

Eşinden boşanan ve geride eski hayatını bırakıp yazar olma hayaliyle romanını bitirmek için vefat eden anneannesinin köydeki evine taşınan Nesrin ile ataerkil toplum yapısının bir parçası olarak bu ideolojinin söylemlerini eril bir dille kızına yüklemeye çalışan annesi Halise'nin hikayesidir *Ana Yurdu* (Tüzen, 2015). Filmde erkek karakterler etrafta olmasa dahi annenin benimsediği ve uyguladığı eril tahakküm nedeniyle her zaman erkeklerin varlıkları bize hissettirilmektedir.

Bir traktörün arkasında arabası bozulduğu için köydeki kadınlarla birlikte varırız *Ana Yurdu*'na. Nesrin, ölen anneannesinin yaşadığı evin anahtarını komşularından alarak girer. Gecenin karanlığında tek başına boş evde sessizce oturur Nesrin. Gündüz olunca anneannesinin mezarı başına giderek dua eder, eve gelir kullanılmayan evde toz tutmuş eşyaları yıkar, evi süpürür ve siler böylece kendisine yeni bir yaşam alanı kurmaktadır. Şalvarını giyip köye indiğinde komşusuyla konuşur ve bu konuşmada Nesrin'in evlenip boşandığı öğrenilir. Akşam olunca da sigarasını yakıp bilgisayarını açıp yazmaktadır. Annesiyle ilk kez o gece telefonda konuşur, konuşmalardan annesinin tek başına olan Nesrin'i merak ettiğini ve yanına gelmek istediğini anlarız.

Nesrin amaşır askısından yemeni çıkarıp mor renkli i çamaşırını asar ve arabasının durumunu öğrenmek için çarşıya iner. Çarşıdan eve doğru geldiğinde annesinin mahalledeki kadınlarla beklediği görülür. Nesrin annesinin geleceğini bilmesine rağmen çarşıda oyalanarak eve geç gelmiştir. Mahalledeki kadınlar annesini bekleten Nesrin'e kızarlar.

Nesrin ile annesinin aralarının samimi olmadığı görülmektedir. Annesi eve gelince kendi ölen annesi için ağladığında Nesrin annesinin yanına koşar ve ikili arasında geçen nadir samimi sahnelerden biri yaşanır.

Nesrin ile annesi akşam yemek yiyip sohbet ederler. Sabah olunca da annesi kızıyla sürekli sohbet etmek ister ve onun ilgisini bekler. Nesrin ise romanını yazmak ve kafasını dinlemek için yalnız kalmak istemektedir. Aynı evde yaşadıkları için annesi sürekli Nesrin'e karışır, sürekli oturduğunu iş yapmadığını dile getirir, eğilip kalkarken iinin göründüğünü üstüne bir şeyler giymesi gerektiğini söyler, eve komşuları çağırır ve Nesrin'i hiç yalnız bırakmaz. Nesrin istemese de annesinin isteklerine bir müddet boyun eğmektedir. Bir erkeğin tahakkümünden kurtulup eril tahakkümü benimseyen annesinin yanında yaşamaya başlayan Nesrin'in hayatında hiçbir şey değişmemiştir. Nesrin komşuların sohbetinden sıkılır ve arabasının durumunu öğrenmek için tekrar çarşıya iner. Emine teyzeyle karşılaşıp konuşan Nesrin, kadının evde eşi tarafından şiddete maruz kaldığını ve evin geçimiyle ilgili tüm işleri Emine'nin yaptığını öğrenir, Nesrin'de ona kocasından ayrılıp kadın sığınma evine gidebileceğini kendisinin ona yardım edebileceğini söyler. Filmde kadınların farklı sorunlarına değinilmiş ve kadınlar arasındaki birlik beraberlik vurgulanmıştır.

Akşam eve gelen Nesrin, annesi tarafından geç geldiği ve kendisini yalnız bıraktığı için uyarılır ve Nesrin annesine affedersin diyerek yanından ayrılır. Nesrin annesinin baskılarına ve eril söylemlerine film boyunca bir müddet maruz kalır ve karşi çıkmadan sadece dinler. Annesi dışında komşu teyzelerin de toplumsal kalıp yargılara sahip ve ataerkil ideolojinin düşüncelerini ilettikleri görülür. Annesine Nesrin'e sahip çıkmasını, bu yaşta olsa bile duyduklarına göre adı kötüye ıkmiş kadınlarla görüşmemesi gerektiğini anlatırlar. Nesrin eve geldiğinde de annesi onu kapıda dua ederek karşılar ve dışarı çıkmak isteyen Nesrin'e ben de geleceğim der ve kızını mahallede adı kötüye çıkan kadınla grşmemesini söyler.

Nesrin akşam yine Emine'nin yanına gider ve eşinin başkasıyla nişanlandığını öğrendiğini anlatır ve ağlamaktadır. Evde çocuklarıyla tek kalmıştır Emine, tek dostu da Nesrin'dir. Emine kaçmak istediğini, ama evde bakıma muhtaç yaşlı olduğu için onu da bırakıp gidemediğini söyler. Nesrin'de Emine'nin derdini dinler ve geç oldu diyerek evden ayrılır. Eve geldiğinde annesi “Başımız bir şey gelmeden şu evden bir çıksak” der. Nesrin annesine seni tutan yok deyince alınganlık yapar. Nesrin annesine ilk kez karşı çıkar. Sen babamdan kaçırıyorsun der, yaptığı dedikoduları ve baskılarını yüzüne vurur, kendi özel hayatını başkalarına anlattığı için serzenişte bulunur. Filmin 40. dakikasında “Senin yetiştirdiğin kız bu!” diyerek isyanın ilk tohumlarını atmıştır Nesrin. Bu olaydan sonra annesi ağlamaya başlar ve Nesrin'de yanına giderek birlikte ağlamaya başlarlar. Nesrin'de annesinin yaşadıklarına ve üzüntüsüne yardım edemediği için ağlamaktadır. Nesrin bu sefer onu kırmadan yalnız kalması gerektiğini, işlerini halletmesi gerektiğini anlatır. “Mutlu olacağım anne, istediğim gibi yaşayacağım” der Nesrin ve ilk kez gece yatarken kahkahaları birbirlerine karışır. Annesiyle dertleşir. Annesi 18 yaşında evlendiğini, 2 yıl sonra onu doğurduğunu, gençliğini yaşayamadığını ve kocasından tek bir güzel söz bile duymadığını söyler. Annesi kızlarıyla arkadaş gibi olmayı düşündüğünü ister, Nesrin'den paylaşım yapmasını ister. Ancak Nesrin'in romanının konusu annesini korkutmuştur. Annesi Nesrin'in başına gelenleri duyduğunu ve ona fısıldadıklarını söyler, kızının kötü yola düşmemesini de dualarına bağlar. “Hangi adam böyle kadını koynuna alır. Önce kendini halledeceksin” der.

Nesrin bir süre romanını yazmak için eyleme geçemez ve en sonunda bir sabah hızlıca giyinip eşyalarını toplamaya başlar. Nesrin aynada kendisine bakarak yaşadıklarıyla yüzleşir. Bir süre oturur, ayağa kalkıp eşyalarını dışarı taşıyarak hayatı hakkında kararını verir. Annesi kapının dışında “Son defa duama katıl, kırma beni” der ancak Nesrin artık başkaları kırılmasın diye kendini kırmaktan yorulmuştur. Annesinin yanında sessizce oturup onu dinler. Dışarı çıkar komşuları tek başına gitme oralara der. Nesrin koşarak bilmediği bir yola doğru ilerler ve karşısına önce ölü bir köpek çıkar. Nesrin ormanda ilerlerken peşine araba tamircisinde çalışan engelli Halil çıkar ve onunla oturup sohbet ederler. Bir süre sonra Halil, Nesrin'e doğru yaklaşır ve Nesrin ona vurduktan sonra Nesrin Halil'le bir tecavüz sahnesinin içerisine kendisini bilerek dahil eder. Nesrin tarafından yaşanmasına izin verilen bu deneyim, mahalleli

ve anne baskısının bir dışavurumu ve kadının kendi cinsellik deneyim isteğidir. Film kadınlığın, anneliğin, evliliğin sorgulanmasıyla birlikte en çok bastırılan ve yok sayılan kadın cinselliğine ilişkin bambaşka bir bakışla sonlanır (Sönmez, 2019, s. 183).

Nesrin film boyunca başka kadınların yanında kız kardeşlik vurgusuyla yanında olan, toplumsal baskılara kulaklarını tıkayıp annelik ve evlilik ile ilgili normları reddeden, komşularının ne dediğine aldırmayan, kendi ayaklarının üstünde durmaya çalışan bir kadındır.

Böylece film, özgürleşme mücadelesinde gelenek ve baskıcı toplumsal yapı tarafından ezilen kadınların öyküsü olarak etiketlenmiş ve modern/ muhafazakâr, özgürlük/kuşatılmışlık, Batı/Doğu, kent/köy gibi bir dizi yerleşik karşıtlıkla çerçevelenmiş olur. Bu tür bir çerçeveleme, ileride de vurgulandığı üzere oryantalist bir tını içerir ve feminist bir söyleme işaret eder (Akbulut, 2020, s. 232).

Bu bağlamda *Ana Yurdu* (Tüzen, 2015) filminde kadının tercihleri, toplumsal baskılara ve aile baskısına direnişi, özne olarak varoluş mücadelesi görünür kılındığı için filmin feminist bir söylemi olduğu söylenebilmektedir.

1.6.2.3. Tereddüt

Farklı statülerdeki iki kadının kadın olarak kendilerini var edemedikleri yaşamlarının yeniden inşa sürecini izlediğimiz prömiyerini 2016 yılında yapan *Tereddüt* filmi, yönetmen ve yazarlığı Yeşim Ustaoglu'nun elinden çıkmış bilindik kadın hikayelerinin ötesinde bir kadın deneyimini aktaran ve memnuniyetsiz ilerlemekte olan bu deneyimi dönüştüren sinema ve feminizm bağlamında düşünülebilecek nadir filmlerdendir. Filmin çıkış yaptığı dönem ulusal ve uluslararası mecralarda en iyi kadın oyuncu, en film, en iyi yönetmen, en iyi senaryo ve en iyi özgün müzik dallarında birden fazla ödüle layık görülmüştür.

Tereddüt (Ustaoglu, 2016), taşrada psikiyatr olarak çalışan Şehnaz ve istemediği bir evliliğe maruz kalan Elmas'ın yaşamlarının paralel görüntüsünün kesişme noktasında kadınların alışlagelmiş düzenlerini değiştirdiği ve kendi dönüşümlerini sağladıkları bir film olarak karşımıza çıkmaktadır. Şehnaz ilk bakışta iyi bir mesleği ve statüsü olan, güzel bir eve sahip ve evli bir kadındır. Elmas ise

kendisinden yaşça büyük bir adamla evli, her gece istemediği cinsel ilişkiye maruz kalan, kayınvalidesi ile ilgilenen ve gün içerisinde onunla vakit geçiren genç bir kadındır. Bu iki kadının hayatları bir süre paralel olarak seyrederek ve Şehnaz'ın da aslında kendi arzuları doğrultusunda bir yaşam sürmeyen Elmas ile farklı biçimlerde aynı durumları yaşamakta olduğunu görürüz. İki kadını evlilikte cinsel arzuları ve istekleri yok sayılmaktadır, iki kadın da yaşamlarında erkek şiddetine maruz kalmaktadır, iki kadın da bu mutsuz yaşamlarına bir süre çıkış yolu bulamadan devam etmektedirler. Filmi feminist film olarak değerlendirebileceğimiz nokta da işte bu andan sonra başlamaktadır; iki kadının da hayatları için karşı çıktıkları ve bu döngüden dışarı adım attıkları anda.

Fırtınalı ve yağışlı bir atmosferde, deniz kıyısına yakın olan evinden dışarıya bakan Şehnaz'ın görüntüsü ile açılır film. Şehnaz denizin dalgalı durumunu bir süre seyrederek ve cep telefonu ile görüntüsünü çeker. İlk sahneden Şehnaz'ın hayatında var olan dalgalı ve fırtınalı durumu iletir bize Ustaoglu. Evinden çıkıp arabasıyla çalıştığı hastaneye doğru yola koyulur Şehnaz. Şehnaz erkek olmak isteyen genç bir kızın ailesiyle girdiği seansla başlar. Kızın erkek olmasına karşı çıkan, el alem ne der diye düşünen baba ve onaylayan annenin çatışmasına şahit oluruz kısa bir süre. Burada toplumsal cinsiyet kavramıyla yüzleşiyoruz. Kadın her zaman anne ve sahiplenici, erkek figürü ise toplumdaki baskısının oluşturduğu kalıpları aşamayan ve bunu utanç olarak gösteren bir konumda karşımıza çıkmaktadır (Karaoğlu Aslan, 2020, s. 62).

Ardından sahnede Şehnaz'ın akşam evde bilgisayar başında bir erkekle konuştuğu ve bu erkeğin istekleriyle hareket ettiğini görürüz. Şehnaz'ı birkaç dakika tanıdıktan sonra Elmas'ın kocasını balkondan uğurladığı ve o gidince sigara içtiği sahneyle yeni bir yaşama açılırız. Genç kızların liseye gittiği, Elmas'ın arkalarından evde onlara baktığı ve gizli gizli sigara içtiği bir sahnedir yaşanan. Komşusundan dahi çekinir Elmas, gizli gizli eylemde bulunur ve ardından sakladığı sakızı ağzına atar. Sonra karşı dairenin kapısını açar ve kayınvalidesi olduğunu öğrendiğimiz kadınla ilgilenmeye başlar. Elmas'ın her gün kayınvalidesiyle ilgilenmenin ve iğnesini yapmanın görevi olduğunu anlarız.

Elmas evde evi temizler, evi temizlediği ve sıkıldığı zamanlar kendisine çocukça oyunlar yaratır, karşı evde müzik dinleyip dans eden kızı gördüğünde

gölümser, yine karşı evde mutlu aile tablosu da onun özlemle izlemesine neden olmaktadır. Elmas'ın yaşanmamış çocukluğuna ve gençliğine özlemi bulunmaktadır.

Elmas'ı da tanıdıktan sonra Şehnaz'ın yeni bir seansı ile sahne açılır. Şehnazın bu kasabada ev ve iş arasında bir hayatı olduğu anlaşılmaktadır.

Elmas akşam olunca gelen eşini karşılar, onun aldığı kıyafeti dener ve birlikte kayınvalidesine yemek yemeye geçerler. Akşam yatağa yattıklarında Elmas “Allah'ım ne olur!” diye kısıp kısıp dua ederken eşi onun saçını okşamaya başlar. Elmas'ın kendisinden yaşça büyük kocasıyla cinsel ilişki yaşamak istemediğine şahit oluruz. Elmas ardından karnı ağrıyarak tualete gider, idrarını yaparken acı çekmektedir. Aynı zamanlarda Şehnaz'da evine gelmiştir ve kocasını bilgisayarını açmış porno izlerken görüp içeri geçip koltuğa yatar. Adam kalkıp kadının yanına gider ve kadın istemeden onu öpmeye başlar. Kadın uzaklaşsa da en sonunda erkeğin isteğine hizmet eder. Kadının, erkeğin isteği üzerine yönlendiği ve kadının arzusu dışında bir cinsel ilişki yaşanmaktadır. Ardından gelen yıkıcı ve fırtınalı görüntüler de Şehnaz'ın rüyasından, bilinçdışından kesitler sunmaktadır.

Sabah olduğunda Elmas ve Şehnaz günlük rutinlerini gerçekleştirmektedir. Kayınvalidesinin isteği üzerine eşinden yemek yapmak için para alır ve asgari düzeyde iletişimini sağlar. Ardından sahile gider ve denize bakarak iç çeker. Elmas, gizli gizli içtiği sigarayla kendi arzusu için bir eylemde bulunmaktadır.

Şehnaz ile eşi Cem akşam evde yemek yaparlar ve rakı içmek istemesine karşın Cem'in istediği üzere şarapla yemek sofrası kurulmaktadır. Elmasların evinde de durum farklı değildir. Kayınvalidesi çocuk konusunu açarak Elmas'ın istemediği bir durumla onu karşı karşıya bırakmaktadır. Kayınvalidesinin buyruklarıyla ev işlerini yapan, eşinin dışarı dahi çıkmasını istemediği Elmas gece olunca yine yatak odasında “Allah'ım ne olur gelmesin” dualarıyla eşini beklemektedir ve onun tecavüzüne her gece olduğu gibi maruz kalmaktadır. Eşi kalkar ve sobaya kömür at, abdest al der. Sabah olunca komşusu Elmas'a balkondan seslenir ve Elmas'tan ses gelmemektedir. Elmas kendisini balkona kilitleyerek gece fırtınalı havada kalarak intihar etmeye kalkışmıştır. Elmas'ın Şehnaz'la yolunun kesişmesi ise kaldırıldığı hastanede gerçekleşir. Kimseyle konuşmak istemediği ve korktuğu için psikiyatrist Şehnaz onunla iletişime geçmek durumundadır. Kocası o gece sobadan zehirlenerek öldüğü,

kayınvalidesi ise vurulan insülin iğnesinin fazla dozundan dolayı aynı zamanda öldüğü için olaya adli vaka olarak bakılmakta ve Elmas'ın ifadesi gerekmektedir. İnsanlar her ona yaklaştığında korkan ve iletişim kurmakta zorlanan Elmas'ın sesini ve isyanını Şehnaz'la birlikte ancak ilerleyen seanslarda duyabilmekteyiz. Elmas'ın geçmişi onun rüyası olarak şimdiki hayatına yansımaktadır. Şehnaz bu rüyalar yoluyla Elmas ile iletişim kurmakta ve Elmas'ın geçmişinin yıkıcılığı hakkında daha çok bilgi edinmektedir. Elmas'ın iki yıldır evli olduğunu, evliliğinde fiziksel ve cinsel şiddete maruz kaldığını, evde sığıntı gibi yaşadığını, ailesiyle görüşmediğini, 18 yaşına gelmeden ailesi tarafından yaşı büyük gösterilerek evlendirildiğini, babasının küçük yaşta evlendirmek istediği Elmas için yaşını büyük göstermesi ve buna karşı annesinin de ses çıkarmamasına öfkesini, babası tarafından da cinsel saldırıya maruz kaldığını üstü kapalı bir şekilde “ikisi de çok kokuyor” sözlerinden anlarız.

Eve geç gelen eşi Cem, Şehnaz uyurken yine porno izlemeye başlar. Şehnaz bu durumdan rahatsız olmuştur ve eşinin istekleri doğrultusunda hareket etmeye karar verir. Bu noktaya kadar hala Şehnaz erkeğin arzuları noktasında nesne olarak ve görev bilinciyle hareket etmektedir. Eşinin arzusunu gerçekleştirmek için, onu tatmin etmek için uykusundan ödün vererek yanına gelmiştir ve yaşanan bu cinsel ilişkinin sevgiyle hiçbir ilişkisi yoktur. Şehnaz yaşanan bu durumdan sonra hüngür hüngür ağlamaya başlar. Şehnaz bu sırada iş arkadaşı Doktor Umut ile sahile giderek özel vakit geçirmeye başlar. Umut ona hayatından bahsederken annesi için neden öldüğü sorulduğunda “kederden” demesi ve bunu gemi kaptanı olan babasının dönüşünü her gün beklemesine bağladığı durumda da kadının erkek tarafından değersizleştirildiği konumuna örnek olmaktadır. İkili arasında yaşanan yakınlaşma, bu yaşanan özel anların Şehnaz'a iyi gelmesi ile mutlu bir cinsel birliktelik yaşayan ve ardından bu gerçeklik karşısında ağlayan Şehnaz'da bu noktadan sonra tıpkı Elmas gibi isyanını farklı şekilde dile getirmektedir. Şehnaz ve Elmas'ın yaşadıkları eril şiddet ve cinsel problemler benzer olmasına karşın maruz kalma biçimleri açısından düşündüğümüzde Şehnaz'ın durumunun daha karmaşık olduğunu görmekteyiz. Şiddete tamamen edilgen bir şekilde maruz kalmak ile kendi kararlarının bir sonucu olarak şiddete maruz kalmak arasındaki farktır bu (Ceyhan ve Sancar, 2019, s. 36). Umut ile yaşadığı gerçek ilişki sonrasında Cem'in tahakkümüne artık rıza göstermek istemeyen ve fiziksel şiddetine göz yummayan Şehnaz, eşiyle dövüşerek ona karşı mücadele etmeye çalışır

ve “sadece senin hayal kırıklığın mı ben ne olacağım ben ne yapayım daha orospun mu olayım ben senin kölen mi olayım” der. Artık Şehnaz da kendisi hakkında söz sahibi olmaya başlamış ve istemediklerini dile getirecek gücü eline almıştır. Şehnaz o gece evde kocası tarafından alıkonulur. Cem’in sabaha karşı yorgun düşüp uyuduğu an evden çıkıp arabasına binerek onu terk eder.

Filmin sonunda Elmas, kaldığı hastanede karşı binadaki komşusu ile müzik dinlemektedir yani Elmas kendi çıkış yolunu bulmuştur ve Ustaoglu da Elmas’ın bundan sonraki hayatının daha özgür ve istekleri doğrultusunda ilerleyeceğini seyirciye sunmaktadır. Şehnaz ise, kendi arzu ve isteklerinin farkına varmış bir kadın olarak evini ve eşini terk ettiği noktada arabada giderken artık ağlayışına son verir ve hayatında geriye bakmadan ileriye doğru adım atmak üzere yola çıkar. Elmas’ın ve Şehnaz’ın birbirlerini tamir ettiği, iyileştirmeye çalıştığı bu filmde kadınların birbirlerine destek oldukları sürece değişimin olacağı düşüncesi oluşmuştur (Karaoğlu Aslan, 2020, s. 80). Kadınların toplum içerisindeki konumları, eğitim seviyeleri, gelirleri, görüşleri vb. durumları farklı olsa da ataerkil yapının kadınlar üzerindeki etkisi filmde gösterilmektedir ancak iki kadın da seçimlerinden yahut dayatılarak maruz olmak zorunda kaldıkları bu yapıdan bir şekilde kendilerini kurtarmanın yolunu bulmuşlardır. İşte filme bu noktada, alışlagelmiş sinemanın kodlarını kırarak bir karşı sinema örneği olarak -feminist film pratiği olarak- söz edilebilmektedir. Erken dönem feminist düşünürler, farklı sınıf ve ırk ilişkilerinden ziyade kadınların ortak bir ezilme ve dışlanma yaşadıkları konusunda yoğunlaşmışlar, özellikle 1980’li yıllarda feminist araştırmalar tek bir kadınlık olmadığı anlayışından hareketle kadınlığın sadece pasif bir bağımlılığa indirgenmesine karşı çıkmışlar ve yaşa, sınıfa, etnik kökene göre değişen farklı kadınlık deneyimlerinin önemine işaret etmişlerdir (Uçar İlbuğa, 2018, s. 297). Yeşim Ustaoglu da farklı kadınlık halleri ve deneyimlerinden aslında temelde birbirimizi ayırmadan hepimizin kadın olarak ortak problemlerimizin olduğu ve nerede yaşarsak ne konumda olursak olalım ataerkil egemen dünya düzenine maruz kaldığımızı resmetmekte ve bu düzenin de yine kadınların hareketleriyle değişebileceğini göstermektedir. Her iki kadın da hayatında yeni başlangıç yapmak üzere harekete geçmiştir ve filmin belirli bir sonunun da olmaması, yönetmenin tercihi olarak tıpkı kadınların tarihte verdikleri mücadele gibi her zaman hayattaki mücadelelerine devam edeceklerinin göstergesini oluşturmaktadır.

Sonuç olarak farklı jenerasyonlardaki ve statülerdeki iki kadının aile içi şiddete maruz kalmaları ve bu mağduriyet karşısında kendilerince bir direniş ortaya koymaları nedeniyle Yeşim Ustaoglu'nun yazdığı ve yönettiği *Tereddüt* (Ustaoglu, 2016) adlı filmin feminist bir söylem içerdiği söylenebilmektedir.



2. “SEVİM İLE KIRAZ” FİLMİNİN YARATIM SÜRECİ

“Sevim ile Kiraz” adlı kısa film, feminist kuramının sinematografik anlatımla ifadesini bulmak için üretilmiş, alternatif ve deneysel bir film yaratım sürecini içermektedir. Filmin çekim öncesi, çekim süreci ve çekim sonrası süreçleri detaylı bir şekilde açıklanarak feminist film pratiği üretimi sağlamak isteyen sinemacılara rehber niteliğinde bir çalışma sunmak hedeflenmiştir. Kuramsal çalışmasının yapıldığı ve alt metninin oluşturulduğu tezin ilk kısmını uygulamaya dökmek ve analizini yapmak tezin bu ikinci aşamasına kalmıştır.

2.1. Çekim Öncesi Süreç

“Sevim ile Kiraz” adlı özgün kısa film çalışmasında, teoriden pratiğe bir inşa süreci hedeflenmiştir. Feminist teorinin pratiğe nasıl yansıtacağı konusundaki çalışma; içerik, biçim ve uygulama olarak üç alanda ele alınmıştır. Feminist bir film pratiği oluşturmak için bu üç alanın da feminist bakış açısına hizmet etmesi sağlanmıştır.

Feminist teorinin pratik olarak ele alınmasında öncelikle içeriğin oluşturulması önem arz etmektedir. İçerik olarak senaryoyu düşünürsek, senaryo aşamasında kısa filmin konusunda ve karakterlerin yaratım sürecinde feminist teoriye uygun olmasına dikkat edilmiştir. Kısa filmde konu olarak; farklı jenerasyonlardan gelen iki kadının benzer şartları yaşayıp kısıtlandıkları ancak birbirlerine kenetlenip var oluşlarını sürdürmeye çalıştıkları, kız kardeşlik bağının düğümü çözen araç olduğu ve kadınların toplumsal değişimleri için harekete geçip kendi benliklerini keşfettikleri bir süreci ele almak hedeflenmiştir. Konu olarak toplumsal cinsiyet rollerinin, kadınlık durumlarının, kadın-erkek ilişkisindeki eşitliklerin vurgusunun yapıldığı, kadınların gündelik hallerinin ve deneyimlerinin ele alındığı konular feminist film teorisinin ilgi alanına girmektedir. Konunun yanı sıra karakter yaratımı aşamasında kadın ve erkek karakterlerin feminist teoriye uygun olarak ele alınması da senaryonun pratiğe ulaşmasında önem arz etmektedir. “Sevim ile Kiraz” kısa filminde iki kadın ana karakter olarak, iki erkek ve iki oğlan çocuğu da yan karakterler olarak yer almaktadır. Öncelikle kadın karakterler ele alınırken farklı kadınlık durumları gözetilmiştir çünkü farklı jenerasyonlardan gelen, farklı durumlara maruz kalmış ve farklı yaşam

deneyimleri olan iki kadının varlığı gözetilmek istenmiştir. Bu nedenle karakterlerden Sevim kendi var oluş mücadelesine adım atmaya hazırlanırken, diğer karakter Kiraz ise kendi varoluşunu henüz keşfedememiş ancak Sevim'e varlığıyla güç verip onun yolculuğunda ona yardım edebilecek potansiyele sahip bir karakter olarak konumlandırılmıştır. Erkek karakterlerin ve oğlan çocuklarının ise sadece ses olarak varlıkları bulunmaktadır. Buradaki amaç erkek karakterleri kadın karakterler karşısında pasifleştirmek değildir. Aksine Bonitzer de yazısında görüntünün sabitleştirici rolü oynadığını, onun iktidarını (başboşluğunu, çınlamasını, gürülüğünü) kısıtladığını söyler (Bonitzer, 2018, s. 27). Böylelikle sesin görüntüsünün olmaması daha tedirgin edici ve tekinsiz bir ortam yaratmaktadır ve tüm bu tekinsizliğe, iktidarın gücüne rağmen kadın karakterlerin kendi var oluş mücadelelerini göstermek esas alınmıştır. Böylece stereotiplerden uzak, kadın karakterlerin deneyimlerine ve eylemlerine yer verilen dişil özne yaratımı noktasında çalışılmıştır. İçerik inşasında bir başka konu ise dil meselesidir. Senaryoda eril dil ve toplumdaki ataerkil söylem ve kalıplar yıkılmak için dişil dilin imkânı araştırılmıştır. Bu nedenle karakterlerin diyalogları oluşturulurken; kadının fallus merkezli dilde baskılanmış bedenini, arzusunu, bağımsızlığını ve öznelliğini ifade edecek yeni bir dil arayışı göz önünde bulundurulmuştur. Dişil dilin inşası bu noktada kadınların çokluğu ve çeşitliliğini dile getirdiği için önemli bir noktada bulunmaktadır. Kadınların sözleri, sesleri ve ataerkil olmayan söylemleri metin boyunca kullanılmıştır. Senaryo bu nedenle dil, ses ve söylem olarak feminist anlatı çerçevesinde inşa edilmiştir.

Feminist teörının pratik inşasında ikincil olarak biçimin oluşturulması önemli bir aşamadır. “Sevim ile Kiraz” kısa filmin biçimi oluşturulurken açık uçlu son kullanımına yer verilmiş ve çizgisel anlatı yapısı terk edilmiştir. Böylece sinemanın başlangıcından beri egemen olan Hollywood anlatım tarzı eleştirilerek konvansiyonel sinema deneyimi yıkılmak istenmiştir. Tıpkı karakter yaratımında olduğu gibi anlatı çizgisi ve sinemadaki egemen temsilleri içeren kod ve kalıpların hegemonyasını yıkıp alternatif bir söylem üretmek hedeflenmiştir. Biçim olarak ayrıca alternatif olarak Brecht'in epik tiyatro unsurlarından tarihselleştirme, gestus ve yabancılaştırma kullanılabildiği gibi Derrida'nın yapı söküm yöntemi de kullanılarak biçimsel bir feminist anlatı ortaya konulabilmektedir. Filmde kullanılan açık uçlu son kullanımıyla ise kadın sorunlarına kesin çözüm sunulup, didaktik bir anlatıya başvurmak yerine

özümün seyirciye bırakılması ve kadının filmin sonunda kendi yaşamında farklı seçeneklerinin bulunduğuna dikkat çekmek istenmiştir.

Son olarak feminist teorinin pratik inşasında uygulama alanı son aşamadır. Bu aşamada içerik ve biçimin uygulamaya dökülerek sinematografik anlatımla ifade edilmesine dikkat edilmiştir. Yönetmenin yaratıcı olarak sinematografik anlatımda dikkat çekeceği en önemli unsur bakış açısıdır. Bu noktada kamera ve karakterlerin bakış açılarının kullanımı, çerçevede kompozisyon yaratımı, kamera hareketleri ve kamera açıları feminist teoriye hizmet edecek şekilde ele alınmıştır.

Filmin başlangıcında kahramanımız Sevim'in ataerkil dünyada eril tahakküme maruz kalarak yaşadığı ve Sevim ile Kiraz'ın ataerkin gözetlemesinde sürdürdükleri bir yaşam temsili bulunmaktayken, Sevim daha filmin başında erkeklerin yazdığı bu kurmaca "filmi" kabul etmeyerek kameradan kendi çekilen görüntülerini siler. Böylece konvansiyonel sinemanın yıkımı ve bir karşı sinema olarak oluşturulan feminist film pratiğinin temelleri atılmış olur. Sevim'in kendi hikayesini yaratma yolunda ise özne olarak kendi varlığının kabul aşamasında ancak kamerayla birebir teması sağlanmıştır. Filmin başından ortalarına kadar pencere yansımından, aynadan, uzaktan görünen Sevim, kendini özne olarak görmeye başladığında kameraya alenen bakarak hem onun burada ve şu an var olduğunu gösterir hem de seyirciyi izledikleri karşısında uyararak o bilinçle eleştirel bir bakış açısı geliştirmelerini sağlamak amaçlanmıştır. Yine aynı şekilde birçok yerde karakterlerin eylemlerinin takibi kamera ile sağlandığı için seyirci her zaman uyanık tutularak kameranın varlığını hissettirmek amaçlanmıştır. Böylece kamera hareketlerinin bu şekilde kullanımı sayesinde, kurmaca filmin hikayesinin seyirci tarafından sorgulanması istenmiştir. Eleştirel bir tutum sergileyen seyirciye kadının baktığı yerden bir kadın bakış açısı geliştirmek de hedeflenenler arasında yer almıştır.

Sinematografik açıdan filmin yaratım noktasında filmin ögesi olarak aydınlatma kullanımı ise Sevim'in kamerayla alenen ilişkisinden önce ve sonra olarak ikiye ayrılmaktadır. Filmin başlangıcında daha soluk, karanlık, sıkıcı tonlarda bir aktarım söz konusuysen; Sevim'in kendi varoluş hikayesi için harekete geçtiği noktadan sonrası daha aydınlık, canlı ve sıcak renkleri barındırmaktadır. Filmin başlangıcında genel ve geniş planlar ağırlıktayken sonrasında omuz, bel ve yakın

planlara geçiş yapılmaktadır. Bu da başlangıçta karakterin kendisiyle varlığı arasındaki mesafeyi seyirciye yansıtırken, kendi öznel varlığını kabul ettiği noktada yakınlaşmasıyla bir bağlantı kurulmaktadır. Karakter kendi hayatına ne zaman müdahale edecek duruma gelir, kamera da o zaman karakterin dünyasına girmeye başlar. Bu sayede Sevim’in başlangıçta başkaları tarafından yazılan hikayesiyle, kendi seçimleriyle oluşturduğu hikayesi arasındaki bakış ve görüş belli edilmiştir. Seyirci kullanılan yakın planlarla birlikte Sevim’in hikayesini kendi ağzından dinlediği noktada hikâyeye yaklaşır ve onun i dünyasını aktarır.

“Sevim ile Kiraz” kısa filminin çekim öncesi yaratıcı sürecinde içerik, biçim ve uygulama alanları özel olarak çalışılmış ve bu alanların feminist teoriye uygun olarak ele alınıp sinematografik anlatımla ifadesi üzerine bir feminist film pratiği uygulaması inşa etmek amaçlanmıştır.

2.1.1. Öykünün Ortaya ıkışı

“Sevim ile Kiraz” adlı özgün senaryo, şule Gürbüz’n “Kambur” adlı öykü kitabındaki bir cümleden referansla kaleme alınmıştır. Kitapta geçen “İnsan ara sıra evini yakmalı ve çıkıp seyretmeli” cümlesi filmin dönüm noktası olarak baş karakter Sevim’in özgürlüğüne giden yoldaki motivasyonunu oluşurmaktadır.

2010 sonrası Türk sinemasında farklı kadınlık durumları ve kadınların gündelik yaşamlarında karşılaştıkları sorunlar filmlere konu olmaya başlamıştır ancak feminist film pratiği denebilecek uygunlukta filmlerin sayısı oldukça azdır. İçerik, biçim ve uygulama alanlarının tümünde feminist teoriye hizmet eden bir inşa sınırlı olduğu için “Sevim ile Kiraz” kısa filminin öykü sürecinde içerik ve biçimin feminist teoriye ve feminist anlatıya hizmet etmesi hedeflenerek, alana katkı sağlamak amaçlanmaktadır.

2.1.2. Sinopsis

40 yaşındaki Sevim, yıllar önce Bekir Bey’in yanına besleme olarak verilmiştir. Liseden beri edebiyatla ilgilenen Sevim’in tek hobisi hikâye yazmaktır. Tek komşusu da mahallede muhtarın saf kızı olarak bilinen 17 yaşındaki Kiraz’dır. Sevim, Bekir Bey izin vermediği için yıllardır evden çıkmamaktadır ve Kiraz da her

gün memleketteki ve mahalledeki haberleri defterine not alıp Sevim’e aktarmaktadır. Yine Sevim’e gideceği bir gün babası onu yanına çağırır ve Kiraz’ın eline kamera tutuşturur. Kamerayla Sevim’i ve evini çekmesini, bu durumun Sevim’in hoşuna gideceğini söyler. Sevim’i mutlu edeceği düşüncesiyle babasının sözünü dinleyen Kiraz, Sevim’e geldiğinde evin kapısını açık bulur ve çekim yaptığı sırada Bekir Bey’i yerde yatarken görüp olaya dahil olmuş olur. Sevim ise, Bekir Bey’in yere düşüp kalkamaması sonucu evden kaçış yolu aramaktadır. Evden yıllardır çıkmayan, mahalle baskısına ve erkek hegemonyasına maruz kalan Sevim, onda kendi küçüklüğünü gördüğü komşusu Kiraz’ı da alarak evden ayrılabilir mi?

2.1.3. Tretman

1. Siyah ekran üzerinde Kiraz ve babası muhtar Asaf arasındaki konuşma duyulmaktadır. Kiraz’ın kapıyı tıklatma sesi duyulur ve muhtar içeri girmesini söyler. Muhtarlığın kapısının açılma sesiyle içeri Kiraz girer ve babasına Sevim ablasının çağırdığı, ona gitmesi gerektiğini söyler. Muhtar, Bekir Bey’i iki gündür görmediğini ve Sevim’in evde yalnız kalıp kalmadığını sorar. Kiraz, dün Sevim’in yanına gitmediğini ve durumu bilmediğini aktarır. Kiraz tam gidecekken muhtar kızını durdurur ve ona gene bir şey aldığını, bu seferkinin el kamerası olduğunu söyler. El kamerasının nasıl kullanılacağını anlatıp Sevim ablasını ve evini çekmesini, eğer çekimi yaparsa Sevim ablasının kendisini film yıldızı gibi hissedip çok mutlu olacağını söyler.

2. Üsküdar’da bir konağın dışarıdan görüntüsü, Kiraz’ın (17) elindeki el kamerasından görünmektedir. Kiraz kamerayla konağın kapısına doğru yavaşça ilerler ve yarı açık kapıdan içeri girer.

3. Kiraz konağın odalarını dolaşırken 70’li yaşlardaki bir erkeğin inleme sesi duyulur. Kiraz kamerayla sese doğru yönelir ve altına işemiş halde merdivende yatan dizlerinden aşağısı görünen bir adamla karşılaşır. Kiraz büyük bir şaşkınlıkla kekeleyerek “B-b-bekir amca...” derken, cümlesini tamamlayamadan 40’li yaşlardaki Sevim onu tutup kendi odasına çeker.

4. Sevim’in Kiraz’ı odanın içine çekmesiyle el kamerasında Sevim’in boynundan aşağısı görüntüye girer. Kiraz, Bekir Bey’in neden yerde yattığını merak etmektedir ancak Sevim o konuşurken cümlesini tamamlayamadan sözünü keser ve

elindekiyle ne yaptığını sorar. Kiraz'da el kamerasını babasının ona verdiğini söyler ve Sevim, muhtarın evin içine girmek için yaptığı numaralarından biri olduğunu anlayarak Kiraz'ın elindeki kamerayı kapatmaya çalışır. Görüntüler hızla başa sarılır.

5. Sahne 2 tekrarı. Üsküdar'da bir konağın dışarıdan görüntüsü, Kiraz'ın bakış açısı olan kamera, konağın kapısına doğru yavaşça ilerler ve yarı açık kapıdan içeri girer.

6. Sahne 3 tekrarı. Kamera konağın odalarını gösterirken 70'li yaşlardaki bir erkeğin inleme sesiyle onu görüntüler. Bekir Bey dizlerinden aşağısı görünür şekilde, altına işlemiş halde yerde yatmaktadır. Kiraz büyük bir şaşkınlıkla kekeleyerek “B-b-bekir amca...” derken, cümlesini tamamlayamadan 40'lı yaşlarındaki Sevim onu tutup kendi odasına çeker.

7. Görüntü yerde yatan Bekir Bey'de sabit kalır. Kiraz, Bekir Bey'in neden yerde yattığını merak etmektedir ancak Sevim o konuşurken cümlesini tamamlayamadan sözünü keser ve elindekiyle ne yaptığını sorar. Görüntü yavaşça Bekir Bey'den uzaklaşıp, Sevim ile Kiraz'ın bulunduğu odaya doğru geri geri girer. Kiraz'ın elindeki kibrit kutusu kadrāja girer. Kiraz elindekini babasının verdiğini söyler. Kameranin geri hareketi sırasında Sevim, Kiraz'ın elinden kibrit kutusunu hızla alır. Kiraz'da sözünün kesilmesinden sıkılmıştır ve Sevim'e onu konuşturmadığını söyleyerek Bekir Bey'in neden yattığını saf bir şekilde sorarken aklına onun Bekir Bey'i yere düşüreceği gelir ve soracakken, Sevim sözünü keser. Sevim eğer ona bir şey yapacak cesareti olsaydı yirmi yıl önce yapmış olacağını söyler ve Bekir Bey'in yere düştüğünü, iki gündür de yerde yattığını aktarır. Kiraz ona yanına gidip gitmediğini sorar ve Bekir Bey'in inleme sesi duyulur. Sevim, gidip Bekir Bey'in ayağının ucunda merdivende dikilir. Bir an Sevim'in 17 yaşındaki hali gözünün önüne gelir. Geriye dönüş sahnesi başlar. 17 yaşındaki Sevim dizlerinden aşağısı görünür bir şekilde yerde yatmaktadır. 40'lı yaşların sonundaki Bekir Bey onun ayak ucunda merdivende dikilmektedir. Geriye dönüş sahnesi biter. Sevim, hışımla odasına geri döner.

8. Sevim odasına girer ve derin bir nefes çekerek sandalyeye Kiraz'ın karşısına oturur. Aynadan kadrāja Sevim ve Kiraz girer. Kiraz kameranin karşısındadır, aynadan da Sevim'in yüzü görünmektedir. Sevim, ülkedeki ve mahalledeki gelişmeleri Kiraz'a

sorar. Kiraz görevini anımsamış gibi nidadada bulunarak (heh!) sırt çantasından not defterini çıkartır. Defter sayfalarını hızlı hızlı çevirir, günün tarihi (11 Aralık 2016) yazılı sayfayı bulunca durur. Sayfada kısa kısa notlar vardır. Kiraz Sevim’e biraz dışarı çıkması gerektiğini, şu an Bekir Bey’in onu kilitleyemeyeceğini söyler. Sevim onu susturarak okumasını söyler. Kiraz toparlanır ve notlarını madde madde ciddi bir şekilde okumaya başlar. Sevim de büyük bir ciddiyet ve merakla Kiraz’ı dinleyemeye başlar. Her maddeyi duyduğunda ayrı bir tepki verir. Kiraz, babasının onu ve Bekir amcaı sorduğunu, Zühal’in yeğenini istemeye geldiklerini, mahallenin kedisinin dokuz doğurduğunu ve Beşiktaş’ta bombalı saldırı olduğunun haberini verir ancak Sevim son habere tepki vermez. O sırada dışarıdan çocukların içecek kutusu patlatma sesi duyulur. Sevim ile Kiraz sese tepki verip irkilir. Sevim hemen cama koşar. Kamera sokakta, Sevim’i pencerenin ardından görüntüler. Sokaktan iki çocuğun sesi duyulur. Çocuklar ikiliyle dalga geçmek için karton meyve suyu patlatıp gürültüyü bilerek çıkartmışlardır. Çocuklar Sevim ve Kiraz’la biri deli, öteki muhtarın saf kızı diye dalga geçerler. Sevim pencereden çocuklara dil çıkarır ve çocuklar kaçar. Sevim, pencere camından yansıyan görüntüsüne bir süre bakar. Sevim ilk kez kendi potansiyelinin, gücünün ve yaşamı için yapabileceklerinin farkına varır. Yansımasına bir süre bakar ve “bir hikayem var” der. Sevim Kiraz’ın ona seslenmesi ile kendisine gelir ve ona doğru bakar. Kiraz meraklı ve endişeli gözlerle Sevim’e bakar. Sevim arkasını döner, perdeyi çeker ve perdeye doğru bakar. Kamera yavaşça geri gider ve perdenin her yanının çengelli iğnelerle tutturulmuş kağıtlarla kaplandığı görülür. Düzensiz kesilmiş ve iğnelenmiş kağıtların üzerinde kelimeler ve cümleler yazmaktadır. Sevim kağıtlara bakıp düşünür. Kiraz perdenin üzerinden iğnelenmiş rastgele bir kâğıt alır ve üzerindeki yazıyı okur. “İnsan ara sıra evini yakmalı ve çıkıp seyretmeli”. Kiraz’ın bakışından kağıttaki yazı görünür. Sevim onun kendi hikayesi olmadığı söyler. Üzerindeki yazı Şule Gürbüz’ün “Kambur” kitabından alıntıdır. Kiraz Sevim’e yine hikayelere başladığını söyler ve kâğıdı aldığı yere perdeye iğneler. Bekir Bey’in inleme sesi duyulur. Sevim, sesin geldiği yöne doğru arkasına döner ve odasındaki eşyalar dikkatini çeker. Eski, yıpranmış, kötü kokan eşyalarına bakar ve Kiraz’dan eşyaları evden çıkarmasını rica eder. Kiraz anlamaz veremez ama her zaman Sevim’in davranışlarına anlam veremediği için çok sorgulamadan kafasını sallayarak denileni yapar. Sevim ne yapacağını bilir, kararlı bir halde “bir hikayem var” der ve perdeye

dönüp cümlelerden hikâye yaratmak için kağıtların yerlerini değiştirmeye başlar. Chopin'in Revolutionary Etude şarkısı çalmaya başlar. Sevim kağıtları iğnelerken geçmişte evde yaşadığı diyaloglar ve görüntüler aklına gelir. Müziğin üstüne Bekir Bey ile konuşması dış ses olarak duyulur. Sevim'in anımsaması başlar. Bekir Bey'in onu okuldan alması, defterlerini yırtıp atması, evin kapısını kilitleme görüntüleriyle birlikte Sevim iğneleri daha hızlı batırmaya başlar ve batırdıkça suratına kan sıçrar. Kiraz'ın Sevim'e seslenmesiyle birlikte Sevim'in anımsaması sona erer ve sesler kesilir. Sevim'in yüzündeki kan silinmiştir. Sevim, Kiraz'a doğru bakar. Gözleri yaşlıdır. "Bir hikayem var" der. Kuş cıvıltısı sesleri duyulur. Sevim'in anlattığı hikâye dış ses olarak duyulur ve kamera geri geri odaya girdiği yerden, kamera şimdi ikiliye doğru ilerleyerek yaklaşır. Sevim ve Kiraz'ı pencerenin önünde yerde yan yana otururken görürüz. Kiraz, Sevim'e bakar. Sevim'in tamamlayamadığı hikâyeyi o tamamlar. Sevim, Kiraz'ı gurur ve mutlulukla dinlemektedir. Sevim ve Kiraz birbirlerine bakarlar. Her ikisinin de gözleri dolmuştur ve birbirlerine sarılırlar. Sevim derin bir nefes verir ve Kiraz'a onu dışarıda beklemesini söyler. Kiraz Sevim'e inanamayarak "dışarı mı çıkıyorsun?" der.

9. Evin dış kapısı açılır ve Kiraz elini Sevim'e uzatır. Müzik çalmaya başlar. Sevim onun elini tutar ve birlikte konağın karşısında dururlar. Kiraz ona soran gözlerle bakar. Sevim elindeki kibrit kutusunu açar. Tüm kibritler yakılmıştır. Kiraz kibritleri gördüğünde şaşırır ve babasının verdiği anılar. Sevim'de muhtarın kırk yılda bir işe yaradığını söyler. Sevim ve Kiraz gülerler. Sevim son kez konağa hüznün, sevinç, gurur ve rahatlamış bir halde karışık duygularla bakar. Ateş sesi duyulur. Sevim'in "Bir hikayem var." dediği, dış ses olarak duyulur. Müzik sesi giderek artar ve jeneriğe geçiş yapılır. Son.

2.1.4. Senaryo

Yazan: Asena YILDIRIM KONYA

SAHNE 1. SİYAH EKLAN

Siyah ekran üzerinde Kiraz ve babası muhtar Asaf arasındaki konuşma duyulmaktadır. Kiraz'ın kapıyı tıklatma sesi duyulur.

MUHTAR

Gir.

Muhtarlığın kapısının açılma sesiyle birlikte Kiraz içeri girer.

MUHTAR

Hah Kiraz, gel kızım gel.

KİRAZ

Baba Sevim abla çağırdı,
ona gitmem lazım.

MUHTAR

Git yavrum git tabii de
Bekir Bey iki gündür
ortalarda yok. Sevim ablan
yalnız mı kalıyor?

KİRAZ

Bilmiyorum baba dün yanına
gitmedim. Geç kalıyorum
ama.

MUHTAR

Dur kızım dur bekle. Bak
ben sana gene ne aldım.
Tut bakalım. Heh. El
kaması bu. Bak şöyle
tutuyorsun. Şu tuşa
basarak çalıştırıyorsun,
yine aynı tuşa basarak da
kapatıyorsun.

KİRAZ

Baba geç kalıyorum.

MUHTAR

Tamam hadi git göster
bakalım Sevim ablana
kameranı. Sevim ablanı,
ablanın evini bir güzel
çek bakalım şöyle. Hem
hoşuna gider onun da tıpkı
film artistleri gibi ha?
Hadi bir dene bakalım
hangi tuşa basarak
açıyordun ha?

SAHNE 2. DIŞ / KONAK ÖNÜ/ SOKAK / GÜN

Üsküdar'da bir konağın dışarıdan görüntüsü, Kiraz'ın (17)
elindeki el kamerasından görünmektedir. Kiraz kamerayla
konağın kapısına doğru yavaşça ilerler ve yarı açık kapıdan
içeri girer.

SAHNE 3. İÇ / KONAK / KORİDOR / GÜN

Kiraz, kamerayla odaları dolaşırken 70'li yaşlardaki bir
erkeğin inleme sesi duyulur. Kiraz kamerayla adamın sesine
doğru yönelir ve dizlerinden aşağısı görünen adam, altına
işemiş halde yerde yatmaktadır. Kiraz büyük bir
şaşkınlıkla kekeleyerek konuşur.

KİRAZ

B-b-bekir amca...

Sevim (40), Kiraz'ı tutup çeker.

SAHNE 4. İÇ / KONAK / SEVİM'İN ODASI / GÜN

Odaya çekilen Kiraz'ın el kamerasında, Sevim'in boynundan
aşağısı görüntüye girmektedir.

KİRAZ

Hiiii abla ödümü
patlattın. Bekir amca
neden...

SEVİM

Ne yapıyorsun onunla?

KİRAZ

Bu mu? Babam verdi. Niye
ki?

SEVİM

Hah, evin içine girmek
için muhtarın yapmadığı
bir bu numara kalmıştı
zaten. Kayıтта mı o?

Sevim kameraya müdahale etmeye çalışır.

Görüntüler hızla başa sarılır.

SAHNE 5. SAHNE 2 TEKRARI / DIŞ / KONAK ÖNÜ / SOKAK / GÜN

Üsküdar'da bir konağın dışarıdan görüntüsü. Kiraz'ın bakış
açısı olarak kamera, konağın kapısına doğru yavaşça
ilerler ve yarı açık kapıdan içeri girer.

SAHNE 6. SAHNE 3 TEKRARI / İÇ / KONAK / KORİDOR / GÜN

Kamera odayı dolaşırken 70'li yaşlardaki bir erkeğin
inleme sesiyle onu görüntüler. Bekir Bey dizlerinden
aşağısı görünür şekilde, altına işemiş halde yerde
yatmaktadır. Kiraz büyük bir şaşkınlıkla kekeleyerek
konuşur.

KİRAZ

B-b-bekir amca...

Sevim (40), Kiraz'ı tutup çeker.

SAHNE 7. İÇ / KONAK / SEVİM'İN ODASI / GÜN

Görüntü Bekir Bey'de sabit kalır.

KİRAZ

Hiiii abla ödümü
patlattın. Bekir amca
neden...

SEVİM

Ne yapıyorsun onunla?

Görüntü yavaşça Bekir Bey'den uzaklaşıp, Sevim ile
Kiraz'ın bulunduğu odaya doğru girer. Kiraz'ın elindeki
kibrit kutusu kadrāja girer.

KİRAZ

Bu mu? Babam verdi. Niye
ki?

Sevim, Kiraz'ın elinden kibrit kutusunu hızla alır.

KİRAZ

Abla bir konuşturmadın ya,
Bekir amca neden yerde
yatıyor? Hiiii yoksa sen...

SEVİM

Kız deli deli konuşma. Bir
şey yapacak olsam yirmi
yıl önce yapardım. Bir

anda yere düştü, iki
gündür yatıyor öyle.

KİRAZ

Yanına gidip bakmadın mı
hiç?

Bekir Bey'in inleme sesi duyulur. Sevim, gidip Bekir Bey'in
ayağının ucunda merdiven başında dikilir.

KESME

GERİYE DÖNÜŞ

Geçmiş sahnelerinde Sevim'in kafa sesi olarak ateş sesi
duyulmaktadır. 17 yaşındaki Sevim merdivende yerde
yatmaktadır. 40'lı yaşların sonundaki Bekir Bey,
merdivenin başında dikilmektedir. Kadraja Sevim'in
gözünden Bekir Bey'in dizinden aşağısı görüntüye
girmektedir.

GERİYE DÖNÜŞ SONU

DEVAM

Sevim, odasına geri döner.

SAHNE 8. İÇ / KONAK / SEVİM'İN ODASI / GÜN

Sevim odasına girer, derin bir nefes çekerek sandalyeye
Kiraz'ın karşısına oturur. Sevim aynadan kadraja girer.
Sevim düşünceli bir şekilde pencereden dışarı bakmaktadır.
Kiraz hapsirınca Sevim'in daldığı yerden dikkatini çeker.

SEVİM

Özgür yaşa. Eee anlat
bakalım, haberler sende?

Kiraz görevini anımsamış gibi nidadada bulunarak (heh!) sırt
çantasından not defterini çıkartır. Defter sayfalarını

hızlı hızlı çevirir, günün tarihi (11 Aralık 2016) yazılı sayfayı bulunca durur. Sayfada kısa kısa notlar vardır.

KİRAZ

Abla, sen de biraz dışarı
çıksan?

Kiraz fısıltıyla, öne doğru eğilerek konuşur.

KİRAZ

Bekir amca şu an seni
kilitleyemez.

SEVİM

Oku Kiraz.

Kiraz toparlanır ve notlarını madde madde ciddi bir şekilde okumaya başlar. Sevim de Kiraz'ı dinlemeye başlar.

KİRAZ

Bir, babam seni ve Bekir
amcayı sordu. İki,
Zühal'in yeğenini istemeye
gelmişler. Üç, mahallenin
kedisi dokuz doğurdu.
Dört, Beşiktaş'ta bombalı
saldırı olmuş. Beş, Ahmet
Hoca çocuklara...

Dışarıdan çocukların içecek kutusu patlatma sesi duyulur. Sevim ile Kiraz sese tepki verip irkilir. Sevim hemen cama koşar. Kiraz'da Sevim'in ardından ilerler. Sevim ile Kiraz dışarı bakmaktadır.

1. ÇOCUK

Nasıl korkmuşlar ama
ahahaha. Bak bak şuradaki

var ya Bekir Bey'in deli
beslemesi, öteki de muhtar
Asaf'ın saf kızı Kiraz.
(Kiraz adını duyunca odaya
kaçar) İnsan her defasında
da korkmaz ama ya.

9-10 yaşlarındaki bu çocukları görmeyiz fakat kahkaha
seslerini duyarız. Sevim pencereden çocukları korkutacak
şekilde onlara dil çıkarır.

2.ÇOCUK

Kaç oğlum kaç kaç kaç!

Sevim, pencere camından yansıyan görüntüsüne bir süre
bakar. Sevim ilk kez kendi potansiyelinin, gücünün ve
yaşamı için yapabileceklerinin farkına varır.

SEVİM

Bir hikayem var.

KİRAZ

Abla, abla...

Sevim Kiraz'ın sesiyle kendisine gelir ve ona doğru bakar.
Kiraz meraklı ve endişeli gözlerle Sevim'e bakar.

Sevim arkasını döner, perdeyi çeker ve perdeye doğru bakar.
Perdenin her yanının çengelli iğnelerle tutturulmuş
kağıtlarla kaplandığı görülür. Düzensiz kesilmiş ve
iğnelenmiş kağıtların üzerinde kelimeler ve cümleler
yazmaktadır. Sevim kağıtlara bakıp düşünür. Kiraz perdeye
doğru gider.

KİRAZ (ses)

İnsan ara sıra evini
yakmalı ve çıkıp
seyretmeli.

Kağıttaki yazı görünür.

SEVİM

Benim hikayem değil,
başkasının hikayesi o.
Kambur.

KİRAZ

Yine hikayelere başladın
sen abla.

Kiraz elindeki kâğıdı aldığı yere perdeye iğneler. Bekir
Bey'in inleme sesi duyulur.

Sevim, sesin geldiği yöne doğru arkasına döner ve
odasındaki eşyalar dikkatini çeker. Eskimiş, yıpranmış,
kötü kokan eşyalarına bakar.

SEVİM

Kiraz şu eşyaları dışarı
çıkartır mısın?

Kiraz anlam veremez ama her zaman Sevim'in davranışlarına
anlam veremediği için çok sorgulamadan kafasını sallayarak
denileni yapar. Sevim ne yapacağını bilir, kararlı bir
haldedir.

SEVİM

Bir hikayem var.

Sevim hikâyeye nasıl başlayacağına dair uzun bir süre
düşünür. Gün gece olur. Sevim perdeye döner ve cümlelerden
hikâye yaratmak için kağıtların yerlerini değiştirmeye
başlar. "Chopin- Revolutionary Etude (Op.10 No.12)"

çalmaya başlar. Sevim kağıtları iğnelerken geçmişte evde yaşadığı diyaloglar ve görüntüler aklına gelir. Müziğin ve ateş sesinin üstüne Bekir Bey ile konuşması dış ses olarak duyulur.

SEVİM'İN ANIMSAMASI

BEKİR BEY (dış ses)

Ne yazıyorsun sen bakayım?
Aşk mektubu mu bu? Okulda
bunları mı öğretiyorlar
sana?

Kalem kırma görüntüsü.

Sevim'in huzursuz yüz ifadesi.

BEKİR BEY (dış ses)

Artık mektebe falan gitmek
yok!

Defter sayfalarının yırtılma görüntüsü.

Sevim öfkelenmeye ve ağlamaya başlar.

BEKİR BEY (dış ses)

Evden dışarı çıkmak da yok!

Evin kapısının kilitlenme görüntüsü.

Sevim'in öfkesi iyice artar. Sevim iğneleri sinirli
sinirli perdeye batırmaya başlar ve suratına her
batırıışta kan sıçrar.

BEKİR BEY (dış ses)

Gel buraya!

Sevim'in kağıtları iğneleyen kanlı yüzü görüntüye girer.
Sevim ağlamaya başlar.

KİRAZ

Abla, abla...

BEKİR BEY (dış ses)

Sus bağırma insanlar
duyacak!

KİRAZ

Abla, abla...

SEVİM'İN ANIMSAMASININ SONU

Kiraz'ın sesiyle dış ses ve müzik bir anda kesilir. Sevim,
Kiraz'a doğru bakar. Sevim'in yüzündeki kan silinmiştir.
Gözleri yaşlıdır.

SEVİM

Bir hikayem var.

Bekir Bey kadrāja girer. Kuş cıvıltısı sesleri duyulur.

SEVİM (dış ses)

Yıllardır kuşlarından
ayrıl原因ayan kuşçu Hikmet,
bir gün hastalanıp
yataklara düşer.
Hastalandığı için
kuşlarına artık bakamaz
hale gelmiştir. Bunu
fırsat bilen kuşları teker
teker Hikmet'i terk etmeye
başlar. Geriye sadece iki
kuşu kalmıştır. Hikmet'in
ilk aldığı iki kuşu. Onlar

daha önce kuşçunun
yanından hiç
ayrılmadıkları için nereye
gideceklerine, nasıl
gideceklerine bir türlü
karar veremezler. Çünkü
artık onlar uçmayı
unutmuşlardır.

Görüntü Bekir Bey'den uzaklaşırken, Sevim ile Kiraz'a
doğru ilerler. Sevim ve Kiraz'ı pencerenin önünde yerde
yan yana otururken görürüz. Kiraz, Sevim'e bakar. Sevim'in
tamamlayamadığı hikâyeyi, o tamamlar. Sevim, Kiraz'ı gurur
ve mutlulukla dinlemektedir.

KİRAZ (dış ses)

Kuşlar eskisi gibi
uçacaklarına dair
kendilerine söz verirler.
Yoksa kuşçu Hikmet ile
birlikte orada
öleceklerdir. Her gün
pencereden diğer kuşları
seyrederler. Nasıl
uçtuklarını, kanatlarını
nasıl açtıklarını, nereye
doğru gittiklerini tahmin
etmeye çalışırlar. Günler
geceler geçer ve kuşlar
artık hazırdır. Çünkü
uçmayı hatırlamışlardır.

Sevim ve Kiraz birbirlerine bakar ve sarılırlar. Sevim
derin bir nefes verir.

SEVİM

Sen beni dışarıda bekle
Kiraz, geliyorum.

KİRAZ

Abla... dışarı mı
çıkıyorsun?

SAHNE 9. DIŞ / KONAK ÖNÜ/ SOKAK / GECE

Dış kapı açılır ve Kiraz elini Sevim'e uzatır. Müzik sesi duyulmaya başlar. Sevim, Kiraz'ın elini tutar ve birlikte konağın karşısında dururlar. Kiraz, Sevim'e soran gözlerle bakar. Sevim elindeki kibrit kutusunu açar. Tüm kibritler yakılmıştır. Kiraz kibritleri görünce şaşırır.

KİRAZ

Babamın verdiği.

SEVİM

Muhtar kırk yılda bir işe
yaradı işte.

Müzik başlar.

Birbirlerine bakıp gülümserler. Sevim son kez konağa hüznün, sevinç, gurur ve rahatlama bir halde karışık duygularla bakar.

SEVİM (dış ses)

Bir hikayem var.

Müzik git gide yükselir ve jenerik girer.

SON

2.1.5. Çekim Senaryosu

SAHNE/ ÇEKİM	DIŞ/İÇ YER GÜN/GE- CE	ÇEKİM ÖLÇEĞİ	S Ü R E	ÇERÇEVE- NİN İÇERİĞİ VE DİYALOG- LAR	SES/ MÜZİK	TEKNİK AÇIKLAMA- LAR
1	Siyah ekran	-	53 sn .	Kiraz ve babası muhtar Avni arasındaki diyalog	Kapı tıklatma sesi, kapı açılma sesi ve diyalog	-
2	Dış/Konak Önü/ Sokak/Gün	Genel plan	12 sn .	Konağın dışarıdan görüntüsü	Ortam	El kamerası
2/1	Dış/Konak Önü/ Sokak/Gün	Takip plan	7 sn .	Konağın kapısı	Ortam	El kamerası, kamerayı tutan kişi konağın kapısına doğru yaklaşır
3	İç/Konak/ Koridor/Gün	Takip plan	15 sn .	Konak içi	Ortam	El kamerası
3/1	İç/Konak/ Koridor/Gün	Takip plan	5 sn .	Bekir Bey merdivende altına işemiş halde yatmaktadır ve dizlerinden aşağısı görünmektedir. KİRAZ B-b-bekir amca...	İnleme sesi, Ortam	El kamerası
4	İç/Konak/ Sevim'in Odası/Gün	Detay plan	15 sn .	Sevim'in boynundan aşağısı görüntüye girer, boynunda yazması görünür. KİRAZ Hiiii abla ödümü patlattın. Bekir amca neden... SEVİM	Diyalog	El kamerası

				Ne yapıyorsun onunla? KİRAZ Bu mu? Babam verdi. Niye ki? SEVİM Hah, evin içine girmek için muhtarın yapmadığı bir bu numara kalmıştı zaten. Kayıta mı o?		
4/1	İç/Konak/Sevim'in Odası/Gün İç/Konak/Koridor/Gün Dış/Konak / Sokak/Gün	Genel planlar ve detay plan	3 sn .	4/2, 4/1, 3/2, 3/1, 2/2, 2/1 görüntüler başa sarılır.	Ortam ve diyaloglar	El kamerası
5	Dış/Konak Önü/Sokak/Gün	Genel plan/Uzak plan	12 sn .	Konağın dışarıdan görüntüsü	Ortam	Öznel kamera, Kiraz'ın Bakış Açısı
5/1	Dış/Konak Önü/Sokak/Gün	Genel plan/Takip plan	7 sn .	Konağın kapısı	Ortam	Öznel kamera, Kiraz konağın kapısına doğru yaklaşır.
6	İç/Konak/Koridor/Gün	Genel plan/Takip plan	20 sn .	Konak içi	Ortam	Öznel kamera, Kiraz konağın merdiveninde ilerler.
6/1	İç/Konak/Koridor/Gün	Genel plan	8 sn .	Bekir Bey merdivende altına işemiş halde yatmaktadır ve dizlerinden aşağısı görünmektedir. KİRAZ B-b-bekir amca...	İnleme sesi, Ortam	Öznel kamera, Kiraz inleme sesine doğru döner ve Bekir Bey'i görür.

7	İç/Konak/ Sevim'in Odası/Gün	Genel plan	8 sn .	Görüntü Bekir Bey'de sabit kalır. KİRAZ Hiii abla ödümü patlattın. Bekir amca neden... SEVİM Ne yapıyorsun onunla?	Diyalog	Kamera sabit.
7/1	İç/Konak/ Sevim'in Odası/Gün	Genel plan/Detay plan	4 sn .	Kadraja, Kiraz'ın elindeki kibrit kutusu girer KİRAZ Bu mu? Babam verdi. Niye ki?	Diyalog	Kameranın yavaşça odaya geriye doğru hareketi, Kiraz'ın elindeki kibrit kutusu kadraja girer. Kibrit kutusu odak kalır ve çevresi bulanıklaşır.
7/2	İç/Konak/ Sevim'in Odası/Gün	Genel plan	1 sn .	Kameranın geri hareketi sırasında Sevim, Kiraz'ın elinden kibrit kutusunu hızla alır. İkiliyi karşılıklı bel plan görürüz.	Ortam	Kamera odaya geri geri girer ve durur.
7/3	İç/Konak/ Sevim'in Odası/Gün	Genel plan		Kadrajda Sevim ile Kiraz boy plan karşı karşıyadır, ortalarından Bekir Bey'in merdivende yattığı pozisyon dizinden aşağısı görünmekte dir.	Diyalog, İnleme sesi	Kamera sabit

			41 sn .	KİRAZ Abla bir konuşturmadın ya, Bekir amca neden yerde yatıyor? Hiiii yoksa sen... SEVİM Kız deli deli konuşma. Bende bir şey yapacak cesaret olsa yirmi yıl önce yapardım. Bir anda yere düştü, iki gündür yatıyor öyle. KİRAZ Yanına gidip bakmadın mı hiç? Bekir Bey'in inleme sesi duyulur.		
7/4	İç/Konak/Sevim'in Odası/Gün	Genel plan/Takip plan	2 sn .	Sevim, Bekir Bey'in yattığı merdivende dikilir.	İnleme sesi	Kamera odanın kapısına kadar ilerler ve durur
7/5	İç/Konak/Sevim'in Odası/Gün	Genel plan	2 sn .	Geriye dönüş sahnesi. 17 yaşındaki Sevim dizlerinden aşağısı görünür şekilde yerde yatmaktadır. 40'lı yaşların sonundaki Bekir Bey merdivende dikilmektedir.	Ortam	Kamera sabit, Sevim'in odasının kapısında durur.

7/6	İç/Konak/ Sevim'in Odası/Gün	Genel plan	2 sn .	Geriye dönüş sahnesi Sevim'in yattığı yerden Bekir'in ayakları kadrāja girer.	İnleme sesi, Ateş sesi	Kamera sabit
8	İç/Konak/ Sevim'in Odası/Gün	Genel plan/Takip plan	11 sn .	Sevim odasına doğru girer ve sandalyeye oturur.	Ortam	Kamera sabit
8/1	İç/Konak/ Sevim'in Odası/ Gün	Genel plan/ Takip plan/Omuz plan	29 sn .	Aynadan kadrāja Sevim ile Kiraz girer. Kiraz'ın yüzü görünürken, Sevim'in aynadan yüzü görünmekte dir. Kiraz hapşırır. SEVİM Özgür yaşa. Eee anlat bakalım, haberler sen de? Kiraz görevini anımsamış gibi nidada bulunarak (heh!) sırt çantasından not defterini çıkartır.	Diyalog	Sevim odaya dönüp sandalyeye oturur. Sevim aynadan kadrāja girmektedir. Kamera sabit.
8/2	İç/Konak/ Sevim'in Odası/Gün	Omuz plan		KİRAZ Abla, sen de biraz dışarı çıksan? Kiraz fısıltıyla, öne doğru eğilerek konuşur.	Diyalog, Kutu içecek patlama sesi	Kamera sabit. Kiraz'ın amorsundan Sevim'i görürüz.

			38 sn .	KİRAZ Bekir amca şu an seni kilitleyemez. SEVİM Oku Kiraz. Kiraz toparlanır ve notlarını madde madde ciddi bir şekilde okumaya başlar. Sevim de büyük bir ciddiyet ve merakla Kiraz'ı dinlemeye başlar. KİRAZ Bir, babam seni ve Bekir Bey'i sordu. İki, Zühal'in yeğenini istemeye gelmişler. Üç, mahallenin kedisi dokuz doğurdu. Dört, Beşiktaş'ta bombalı saldırı olmuş. Beş, Ahmet Hoca çocuklara... Dışarıdan çocukların içecek kutusunu patlatma sesi duyulur. Sevim ile Kiraz sese tepki verip irkilirler. Sevim hemen cama koşar.		
--	--	--	---------------	---	--	--

8/3	İç/Konak/ Sevim'in Odası/Gün	Omuz plan	24 sn .	Sevim kapalı camdan bakar. 1.ÇOCUK Nasıl korkmuşlar ama ahahah.. Bak bak şuradaki var ya Bekir Bey'in deli beslemesi, öteki de muhtarın saf kızı Kiraz. İnsan her defasında da korkmaz ama ya. 9-10 yaşlarında olan bu çocukları görmeyiz fakat seslerini duyarız. Sevim pencereyi açar, aşağı bakar. 2. ÇOCUK Kaç oğlum kaç kaç kaç! Sevim çocuklara dil çıkarır.	Diyalog	Kamera Sevim'i pencereden görür.
8/4	İç/Konak/ Sevim'in Odası/Gün	Göğüs plan	16 sn .	Sevim, pencere camından yansıyan görüntüsüne bakar. Sevim ilk kez kendi potansiyelini n, gücünün ve yapabileceklerinin farkına varır. SEVİM Bir hikayem var.	Ortam, diyalog, seslerin kesilmesi ve Kiraz'ın sesi	Kamera Sevim'in pencereden yansıyan görüntüsüne odaklanır.

				KİRAZ Abla,abla...		
8/5	İç/Konak/ Sevim'in Odası/Gün	Omuz plan	2 sn .	Sevim Kiraz'ın sesiyle kendisine gelir ve ona doğru bakar.	Ortam	Kamera Sevim'in doğrudan yüzüne odaklanır.
8/6	İç/Konak/ Sevim'in Odası/Gün	Boy plan	1 sn .	Kiraz meraklı ve endişeli gözlerle Sevim'e bakar.		Kamera sabit
8/7	İç/Konak/ Sevim'in Odası/Gün	Omuz plan	11 sn .	Sevim perdeyi çeker ve perdeye doğru bakar. Perdenin her yanının çengelli iğnelerle tutturulmuş kağıtlarla kaplandığı görülür. Düzensiz kesilmiş ve iğnelenmiş kağıtların üzerinde kelimeler ve cümleler yazmaktadır.	Ortam	Kmaeranın geri hareketi
8/8	İç/Konak/ Sevim'in Odası/Gün	Yüz plan	8 sn .	Sevim kağıtlara bakıp düşünür.	Ortam, Diyalog	Kamera sabit
8/9	İç/Konak/ Sevim'in Odası/Gün	Kâğıt Detay plan	10 sn .	Kiraz'ın elinde tuttuğu kağıttaki yazı görünür. “İnsan ara sıra evini yakmalı ve çıkıp seyretmeli.” SEVİM Benim hikayem değil,	Ortam	Kamera sabit. Kiraz'ın bakışından kağıttaki yazı görünür.

				başkasının hikayesi o. Kambur.		
8/10	İç/Konak/Sevim'in Odası/Gün	Genel plan	7 sn .	Kadrajda Sevim ile Kiraz görünür. KİRAZ Yine hikayelere başladın sen abla. Kiraz, elindeki kâğıdı aldığı yere perdeye iğneler. Bekir Bey'in inleme sesi duyulur.	Diyalog, İnleme sesi	Kamera sabit
8/11	İç/Konak/Sevim'in Odası/Gün	Göğüs plan	19 sn .	Sevim, sesin geldiği yöne doğru arkasına döner ve odasındaki eşyalar dikkatini çeker. Eskimiş, yıpranmış, kötü kokan eşyalarına bakar ve Kiraz'a döner. SEVİM Kiraz şu eşyaları dışarı çıkarır mısın? Bir hikayem var.	Diyalog	Kamera sabit
8/12	İç/Konak/Sevim'in Odası/Gün	Göğüs plan	2 sn .	Kiraz şaşırır ve anlam veremez ama her zaman Sevim'in davranışların a anlam veremediği için sorgulamada	Ortam sesi	Kamera sabit

				n kafasını sallayarak denileni yapar.		
8/13	İç/Konak/Sevim'in Odası/Gün	Göğüs planı	3 sn .	Sevim ne yapacağını bilir, kararlı bir haldedir. Sevim perdeye döner ve gün gece olur. Cümlelerden hikâye yaratmak için kağıtların yerlerini değiştirmeye başlar.	Ortam sesi	Kamera sabit
8/14	İç/Konak/Sevim'in Odası/Gün	Takip planı	8 sn .	Sevim kağıtları iğneler. Kağıtları yan yana koyarak cümlelerle hikâye oluşturmaya çalışır. Sevim kağıtları iğnelerken geçmişte evde yaşadığı diyaloglar ve görüntüler aklına gelir. BEKİR BEY Ne yazıyorsun sen bakayım? Aşk mektubu mu o? Okulda bunları mı öğretiyorlar sana?	Chopin-Revoluti onary Etude (Op.10 No.12) çalmaya başlar. Ateş sesi de arkadan müziğe eşlik eder. Diyalog girince müziğin sesi kısılır.	Gimbal ile Sevim'in hareketlerini takip
8/15	İç/Konak/Sevim'in Odası/Gün	Kalem Detay planı	3 sn .	Bekir Bey tarafından kalem kırma görüntüsü	Chopin-Revoluti onary Etude (Op.10	Kamera sabit

					No.12) çalar.	
8/16	İç/Konak/ Sevim'in Odası/Gün	Takip planı	6 sn .	Sevim kağıtları iğneler BEKİR BEY Artık mektebe falan gitmek yok!	Chopin- Revoluti onary Etude (Op.10 No.12) çalar. Diyalog girince müziğin sesi kısıılır.	Gimball ile Sevim'in yüzünü takip
8/17	İç/Konak/ Sevim'in Odası/Gün	Defter Detay plan	7 sn .	Bekir Bey tarafından defter sayfalarının yırılma görüntüsü	Chopin- Revoluti onary Etude (Op.10 No.12) çalar.	Kamera sabit
8/18	İç/Konak/ Sevim'in Odası/Gün	Takip planı	7 sn .	Sevim öfkelenmeye ve ağlamaya başlar. BEKİR BEY Evden dışarı çıkma da yok!	Chopin- Revoluti onary Etude (Op.10 No.12) çalar. Diyalog girince müziğin sesi kısıılır.	Gimball ile Sevim'in yüzü ve iğnelediği kağıtlar takip
8/19	İç/Konak/ Sevim'in Odası/Gün	Kapı kilidi Detay plan	2 sn .	Bekir Bey tarafından anahtarla kilit görüntüsü	Chopin- Revoluti onary Etude (Op.10 No.12) çalar.	Kamera sabit
8/20	İç/Konak/ Sevim'in Odası/Gün	Takip planı	14 sn .	Sevim'in öfkesi iyice artar. Sevim iğneleri sinirli sinirli perdeye batırmaya başlar ve suratına her batırıpta kan sıçrar. BEKİR BEY Gel buraya!	Chopin- Revoluti onary Etude (Op.10 No.12) çalar. Diyalog girince müziğin sesi kısıılır.	Gimball ile Sevim'in batırdığı iğneler ve yüzüne kan sıçrama görüntüsü takip
8/21	İç/Konak/ Sevim'in Odası/Gün	Yazma Detay plan		Bekir Bey tarafından Sevim'in	Chopin- Revoluti onary	Kamera sabit

			3 sn .	yazmasının omzundan çekilme görüntüsü	Etude (Op.10 No.12) çalar.	
8/22	İç/Konak/ Sevim'in Odası/Gün	Takip planı	4 sn .	Sevim'in kağıtları iğneleyen kanlı elleri ve yüzü görüntüye girer. Sevim ağlamaya başlar. KİRAZ Abla, abla... BEKİR BEY Sus bağırma insanlar duyacak! KİRAZ Abla, abla...	Chopin- Revoluti onary Etude (Op.10 No.12) çalar. Diyalog girince müziğin sesi kısılr. Kiraz'ın sesi uzaktan gelmekte dir. Kiraz'ın sesi net duyulunc a, dış ses ve müzik bir anda kesilir.	Gimball ile Sevim'in kanlı elleri ve yüzü takip plan
8/23	İç/Konak/ Sevim'in Odası/Gün	Yüz plan	6 sn .	Sevim Kiraz'a doğru bakar. Sevim'in yüzündeki kanlar silinmiştir. Sevim'in gözleri yaşlıdır. SEVİM Bir hikayem var.	Diyalog	Kamera sabit

8/24	İç/Konak/ Sevim'in Odası/Gün	Boy plan/Genel Plan	49 sn .	Kamera Bekir Bey'de sabit kalır. Kuş cıvıltısı sesleri duyulur. SEVİM Yıllardır kuşlarından ayrılamayan kuşçu Hikmet, bir gün hastalanıp yataklara düşer. Hastalandığı için kuşlarına artık bakamaz hale gelmiştir. Bunu fırsat bilen kuşları teker teker Hikmet'i terk etmeye başlar. Geriye sadece iki kuşu kalmıştır. Hikmet'in ilk aldığı iki kuşu. Onlar daha önce kuşçunun yanından hiç ayrılmadıkları için nereye gideceklerini, nasıl gideceklerini bir türlü karar veremezler. Çünkü artık uçmayı unutmuşlardır.	Ortam, kuş cıvıltısı sesleri, diyalog	Kamera sabit. Hikâye ilerledikçe kamera geri geri giderek Bekir Bey'den odaya kadınların görüntüsüne geçiş yapar.
8/25	İç/Konak/ Sevim'in Odası/Gün	Yakın Plan		Sevim, Kiraz'ı gurur ve mutlulukla	Diyalog	Kamera sabit. Sevim'in Kiraz'ı dinlerken ki

			41 sn .	dinlemektedir. KİRAZ Kuşlar eskisi gibi uçacaklarına dair kendilerine söz verirler. Yoksa kuşçu Hikmet ile birlikte orada öleceklerdir. Her gün pencereden diğer kuşları seyrederler. Nasıl uçtuklarını, kanatlarını nasıl açtıklarını, nereye doğru gittiklerini tahmin etmeye çalışırlar. Günler geceler geçer ve kuşlar artık hazırdır. Çünkü uçmayı hatırlamışlar dır.		yakın plan görüntüsü
8/26	İç/Konak/ Sevim'in Odası/Gün	Göğüs Plan	8 sn .	Sevim ile Kiraz birbirlerine bakarlar. Her ikisinin de gözleri dolmuştur. Birbirlerine sarılırlar. Sevim derin bir nefes alır. SEVİM Sen beni dışarıda bekle Kiraz, geliyorum. KİRAZ		Kamera sabit. Kadraja yerde oturan birbirlerine dönük Sevim ile Kiraz girer.

				Abla... dışarı mı çıkıyorsun?		
9	Dış/Konak Önü/ Sokak/Gec e	Takip planı	23 sn .	Dış kapı açıktır ve Kiraz elini Sevim'e uzatır. Sevim onun elinden tutar ve birlikte konağın karşısında dururlar. İkili konağa bakar. Kiraz, Sevim'e soran gözlerle bakar. Sevim elindeki kibrit kutusunu açar. Tüm kibritler yakılmıştır.	Ortam, müzik sesi yavaş yavaş duyulma ya başlar.	Sevim'in içeriden kapının dışındaki Kiraz'a elini uzatır. Sevim ile Kiraz'ın el ele tutuşup konağın karşısında dururlar. Sevim'in elinde tuttuğu kibrit kutusunu açar.

9/1	Dış/Konak Önü/ Sokak/Gec e	Göğüs plan	8 sn .	Kadrajda Sevim ve Kiraz yan yana konağa dönük durmaktadır. Kiraz kibritleri görünce şaşırır. KİRAZ Babamın verdiği. SEVİM Muhtar kırk yılda bir işe yaradı işte. Sevim ile Kiraz birbirlerine bakıp gülerler.	Diyalog, müzik sesi	Kamera sabit
9/2	Dış/Konak Önü/ Sokak/Gec e	Yakın Plan	11 sn .	Sevim son kez konağa hüzün, sevinç, gurur ve rahatlamış bir halde karışık duygularla bakar. SEVİM Bir hikayem var. Müzik ve Sevim'in kafasında süregelen yangın sesi yükselerek çalmaya başlar.	Müzik devam eder, diyalog girince ses kısılır, diyalog bitimi müzik sesi yükselir ve jenerik.	Kamera sabit, doğrudan kameraya bakarken Sevim'i görürüz.

2.1.6. Storyboard

1/1



2/1



2/2



3/1



3/2



4/1



4/2



5/1



5/2



6/1



6/2



7/1



7/2



7/3



7/4



7/5



7/6



7/7



8/1



8/2



8/3



8/4



8/5



8/6



8/7



8/8



8/9



8/10



8/11 (1)



8/11 (2)



8/12



8/13



8/14



8/15



8/16



8/17



8/18



8/19



8/20



8/21



8/22



8/23 (1)



8/23 (2)



8/24



8/25



8/26



8/27 (1)



8/27 (2)



8/28



8/29



8/30 (1)



9/1



9/1 (2)



9/2 (1)



9/3



8/30 (2)



9/1 (1)



9/2



9/2 (2)



9/3 (1)



Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

2.1.7. Karakter / Mekân Analizi

“Sevim ile Kiraz” adlı kısa filmde iki kadın başrol oyuncu, iki erkek ve iki çocuk yan rol oyuncu olarak kullanılmıştır. Sadece seslerini duyduğumuz erkek ve çocuk oyuncuların analizine bu nedenle detaylı girilmemiştir.

Mekân olarak konak ve konağın dışı kullanılmıştır. Konağın odası, konağın kapısının önü ve konağın koridoru çekim için kullanılan mekanlar arasındadır. Her mekânın temsili kadınlar için farklı ifade aracı sunmakta ve kadınlar eylemlerini her mekânda farklı yansıtmaktadır. Kadınların evin içindeki eylemleri ile evin dışına çıktıktan sonraki eylemlerinde, duygu ve düşüncelerinde farklılık bulunmaktadır.

2.1.7.1. Karakter Analizi

SEVİM

Fiziksel Özellikleri: 40 yaşında, 1.60 boyunda, orta kilolu, kumral, yıllardır evden çıkmadığı için giyimine özen göstermez ve hep annesinden kalan yazması omzunda gezer.

Sosyolojik Özellikleri: Lise 3’e giderken Bekir Bey tarafından okuldan alınmış ve liseyi bitirememiştir. Lisede edebiyatla ilgilenmiş, hikâye yarışmalarına katılmıştır. En sevdiği yazarlar; Sevim Burak, Nezihe Meriç, Şule Gürbüz’dür. Şule Gürbüz-Kambur onun başucu kitabıdır. 10 yaşından beri Üsküdar’da, Bekir Bey ile yaşamaktadır. 17 yaşındaki komşusu Kiraz’dan başka kimseyle görüşmemektedir. Aylık geliri bulunmamaktadır. Evin alışverişini ve giderlerini Bekir Bey sağlamaktadır. Sevim’in canı bir şey isterse Kiraz ona dışarıdan alıp getirmektedir. Çikolata, kitap, kalem, elbise gibi...

Psikolojik Özellikleri: Küçük yaştan beri ailesinden ayrı kalan ve tanımadığı bir adamın bakımını üstlenip o adamın istismarına maruz kalan Sevim, yaşadığı tüm zorluklara rağmen her zaman güçlü durmakta ve bir gün evden ayrılacağı ümidiyle yaşamını sürmektedir. Yaklaşık yirmi yıldır evden çıkılmasına izin verilmemiş, kapı üzerine kilitlenip gidilmiş bu da onda dışarı çıkma korkusu yaratmıştır. Kendi küçüklüğünü gördüğü Kiraz’ı ve kendisini bu mahalledeki yaşamlarından kurtarmak istemektedir.

KİRAZ

Fiziksel Özellikleri: 17 yaşında, 1.65 boylarında, zayıf, sürekli elbise giyer, saçları hep örülüdür, her yere sırt çantasıyla gider. Heyecanlı, meraklı ve saf bir kızdır.

Sosyolojik Özellikleri: Kiraz, doğumu sırasında annesini kaybetmiş ve onu hiç tanımamıştır. Doğduğundan beri babasıyla Üsküdar'da yaşar ve mahallelinin elinde büyümüştür.

Psikolojik Özellikleri: Annesini hiç tanımamış Kiraz, Sevim ablasını annesi gibi görür ve her gün kendini onun yanında bulur. İyi niyetli, saf düşünceli, kötülüğe aklı ermeyen hallerinden dolayı insanların yaptığı “muhtarın saf kızı” hitaplarına maruz kalır ve çok üzülür. Babası onu saf olarak gördüğü için lise öğrenimine devam ettirmez ve Kiraz, sanki okula gidermiş gibi taktığı okul çantasını hiç sırtından ayırmaz.

BEKİR BEY

Fiziksel Özellikleri: 70 yaşında, kiloludur. 40 yaşındaki gençlik halinde ise saçları beyazlamış, kısa boylu ve cüsseli görünür. Yavaş, ağır ağır ve yüksek sesle konuşur.

Sosyolojik Özellikleri: Doğduğundan beri Osmanlı zamanındaki ailesinden kalan Üsküdar'daki konakta yaşamaktadır. Hayatta hiçbir tanıdığı kalmamış ve hiç evlenmemiştir. Kendi bakımını sağlayamadığı için Sevim'i küçük yaşta bakıcısı olarak evine almıştır. Yaşadığı döneme ayak uyduramamış, bağınaz düşünceli biridir.

Psikolojik Özellikleri: Sevim'in erkek arkadaşı olmasının hep önüne geçmiştir çünkü evlenirse kendisini bırakıp gideceğini düşünür. Bu nedenle yaklaşık yirmi yıldır onu evden dışarı çıkarmamakta, kapıyı üstüne kilitleyip evden dışarı çıkmaktadır. Her zaman Sevim'e muhtaç olarak yaşamıştır ve yere düştüğünde de ona yardım çığlıkları atmaktadır.

MUHTAR ASAF

Fiziksel Özellikleri: 55 yaşında, zayıf yapılıdır. Konuşmasındaki diyalekt fark edilir.

Sosyolojik Özellikleri: Üsküdar'da mahalle muhtarıdır.

Psikolojik Özellikleri: Karısını kaybettiğinden beri yalnız yaşamaktadır. Eşini 17 yıl önce, çocuğu Kiraz'ın doğumu sırasında kaybetmiştir. Komşusu Sevim'e aşiktir ve Sevim'i elde etmek için Kiraz aracılığıyla elinden geleni yapmaktadır. Gerek ona

hediyeler olarak gerek ondan kızı aracılığıyla haber sağlayarak ve onu gözetleyerek onunla iletişim kurmaya çalışmaktadır.

2.1.7.2. Kişi / Mekân Dökümü

Kişi Dökümü

- Sevim – Bekir Bey’in bakımıyla ilgilenir
- Kiraz – Sevim’in komşusu ve en iyi arkadaşı
- Bekir Bey – Aileden kalma konağın sahibi, emekli
- Asaf – Mahallenin muhtarı, Kiraz’ın babası
- 1. Çocuk –mahalledeki çocuklardan biri
- 2. Çocuk –mahalledeki çocuklardan biri

Mekân Dökümü

- Bekir Bey’in Konağı / Sokak
- Bekir Bey’in Konağı / Koridor
- Bekir Bey’in Konağı / Sevim’in Odası

2.1.7.3. Mekân Analizi

Bekir Bey’in Konağı / Sokak: Üsküdar semtinin mahallesinde yer alan aile yadigarı konak, sokağın içerisindeki yapılardan daha ayrı ve farklı görünmektedir. Filmin görüntü olarak açılış sekansında bulunulan ve yine filmin kapanışında karakterlerin yer aldığı ve konağa uzaktan baktıkları bu sokak tüm sıkışmışlıklara rağmen bir nefes alma alanı olarak, karakterlerin adımlarının özgürlüğünü sağlamaktadır.

Bekir Bey’in Konağı / Koridor: Bekir Bey’in konağındaki bir ucunda Sevim’in odasının, diğer ucunda Bekir Bey’in odasının bulunduğu aralarında var olan koridor mesafeyi, uzaklığı ve sınırı belirlemektedir. Sınırın inşası ve kişilerin alanlarının belirlenmesi için koridor görüntüsü sık sık kullanılmaktadır. Bekir Bey’e bakışımız da her zaman uzak ve tedbirli bir mesafeden olmaktadır.

Bekir Bey'in Konağı / Sevim'in Odası: Bekir Bey'in kocaman konağında yer alan Sevim'in küçük, kaotik ve karanlık odası onun hayatta sahip olduğu küçük dünyasını göstermektedir. Tekli koltuk, ayna, küçük bir masa ve sandalyeler, defterler, kalemler, çengelli iğneler barındıran odasındaki tek zenginliği perdelerle astığı yazılardır. Sevim'in odası, filmdeki olayla ve karakterlerle ilgili bilgilerin açığa çıktığı ve Sevim'in kendisini keşfetme sürecine yardımcı olacak yerdir.

2.2. Çekim Süreci

“Sevim ile Kiraz” adlı kısa film 30 Mart 2024 Cumartesi günü Kemerburgaz'da yer alan bir platoda çekilmiştir. Çekimden bir hafta önce hazırlıkların başladığı platoya bir ev ve oda inşa edilmiştir. Odanın içerisi sanat departmanı tarafından düzenlenmiş ve prova yapılmıştır.

Çekim günü sabah 07:00'de film ekibi servisle alınmış, 07:30'da kahvaltı servisi yapılmıştır. Kahvaltı sonrası set ve oyuncu hazırlığı başlamış, saat 11:00'de sahne 7/4 ile kısa film çekimleri başlamıştır. Gimbal ile çekilmesi gereken plan-sekans sahneler öğle yemeğinden sonra 15:00'da başlamıştır. Flash-back sahneleri de gün içerisinde çekilmiş ve akşam yemeğine çıkılmıştır. Akşam yemeği sonrası dış/gece çekilmiştir. Konak önü çekilmesi gereken sahne 9'un çekim planlarından sonra sahne 8/16, 8/18, 8/20 çekimleri yapılmıştır. Sevim karakterinin kıyafetine ve yüzüne kan sıçrayacağı ve uygulanan tiyatro kanı silindiğinde tende kızarıklık bıraktığı için sahne 8/22 çekim planı son olarak yapılmış ve 23:00'da set paydos vermiştir.

2.2.1. Prodüksiyon Planı

“Sevim ile Kiraz” kısa filminin oyuncu seçimi çekimden yaklaşık bir ay önce Şubat ayında tamamlanmıştır. Sevim ve Kiraz karakterini oynayacak oyuncularla bir araya gelerek film hakkında konuşulmuş ve okuma provası yapılmıştır. Sete çıkmadan iki hafta önce Mart ayında tekrar okuma provası ve hareket düzeni provası yapılmıştır. Sevim karakteri için Burcu Halaçoğlu, Kiraz karakteri için Nazlıcan Çavuş, Bekir Bey karakteri için Ekrem Konya ile set günü filmde yer almaları için anlaşılmıştır. Filmde görüntüsü var olmadan sesiyle yer alan muhtar Asaf karakterini Ahmet Mark Somers,

çocukları ise Kerem Durak ve Ali DURAK seslendirecektir. Filmin açılış sahnesinde yer alan muhtar Asaf ve kızı Kiraz sahnesi için çekim gününden sonra Ahmet Mark Somers ve Nazlıcan Çavuş ile seslendirme stüdyosuna girilerek kayıt alınması üzerine anlaşılmıştır. Çocukların sesleri ise çekimden sonra telefon ses kaydı ile alınacaktır.

Set hazırlığı için film çekiminden 10 gün önce mekâna gidilip prova yapılmış, görüntü yönetmeni ve reji asistanları ile çekim planları çalışılmış ve platoda yer alan evde bir oda yaratılmasına karar verilmiştir. Set hazırlığına film çekiminden 4 gün önce başlanmıştır. Oda için marangoz desteği alınmış, duvar ve yer kaplamaları için malzeme alınmış, dekor ve aksesuarlar senaryoya göre seçilmiş, kamera kadrajına girecek koridor, merdiven ve odanın sanat yönetmenliği Asena Yıldırım ve Emir Konya tarafından yapılmıştır.

Işık şefi olarak Kadir Yazıcı ve ışık asistanlarıyla, görüntü yönetmenliği yapacak Armağan Gündüz, kamera asistanı, focus puller ve gimbal operatörü ile 30 Mart 2024 Cumartesi saat 07:30'da sete çıkılmak üzere anlaşılmıştır. Film çekiminden birkaç gün önce reji ekibiyle çekim senaryosunun son hali üzerine konuşulmuş, oyuncu muvafakatnameleri hazırlanmış, karşılaşılabilecek olumsuzluklar tartışılmıştır. Catering ve servis işleri de aksaklık yaşanmaması adına birkaç gün önce konuşulup ayarlanmıştır. Ekiple bir gün önce irtibata geçilip set bilgileri teyit edilmiş ve set günü görüşülmek üzere anlaşılmıştır.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																								
Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		Pemeriksaan		P	

2.2.2. Set Raporları

30 Mart 2024 Cumartesi günü 07:00'de ekip sete gelmiş, 07:30'da kahvaltı yapmıştır. 08:00'de sanat yönetmeni son düzeltmeleri yapmış, kamera ve ışık ekibi çekilecek ilk sahne için hazırlıklarına başlamış, yönetmen oyuncularla ilk çekim sahnesinin provasını yapmış ve rejî asistanları oyuncuların hazırlığı ile ilgilenmiştir. Bekir Bey'i oynayan oyuncunun rolü gereği merdivende bacaklarını uzatarak yatması ve altına işlemiş görüntüsünü yakalamak için pantolonuna meyve suyu dökülmesi gerekmektedir. Oyuncunun kostümü olan gri renkli pantolona meyve suyu döküldüğünde, kumaş meyve suyuyla ıslanmaktan ziyade meyve suyunu yere dökmektedir. Kumaşın su geçirmez kumaş olduğu sete çıkmadan önce anlaşılmıştır. Yedek olarak getirilen koyu gri pantolon meyve suyu ile ıslandığı için Bekir Bey'in kostümü olarak yedek koyu gri renkli pantolon kullanılmıştır.

Planlanan ilk çekim sahnesinin gimbal ile olacağı düşünülmüş ancak hazırlık sonucu gün ışığının şiddetli olması nedeniyle gimbal sahneleri öğleden sonraya bırakılmış ve odanın içerisinde gerçekleşen ilk sahne olarak 7. sahnenin planları çekilmek üzere yeniden kamera ve ışık ekibi hazırlığa başlamıştır. Hesaplanamayan aksaklıklardan ötürü ilk sahnenin çekimi 7/4 olarak belirlenmiş saat 11:00 sularında başlamıştır. İlk sahnede oyuncunun kulağındaki piercing görüldüğü için sahne tekrar edilmiş ve oyuncunun piercingi çıkarılamadığı için ten rengi yara bandı ile kapatılmıştır. 7/4, 8/1, 8/2, 8/3, 8/4, 8/5, 8/6, 8/7, 8/8, 8/9, 8/10, 8/11, 8/12, 8/13, 8/14, 8/15 planları birkaç tekrar olmak kaydıyla çekilmiş ve öğle yemeğine çıkılmıştır. Öğle yemeği sonrası set ve oyuncu hazırlığı yapılarak 15:00'da Bekir Bey karakterinin flash-back sahnelerinin çekimlerine başlanmıştır. 7/5, 7/6, 8/17, 8/19, 8/23, 8/21 planları çekilerek ardından gün ışığı gitmeden gimbal ile çekilecek olan planların çekimleri için set ekibi hazırlıklarına başlamıştır. 2, 2/1, 3, 4, 4/1, 5, 5/1, 6, 7, 7/1, 7/2, 7/3, 7/4 planları plan-sekans olduğu için gimbal ile çekilmiş ve gimbal operatörü ile çekilecek sahneler tamamlanmıştır. 8/27, 8/28, 8/29 sahneleri de akşam yemeğinden önce arta kalan zamanı değerlendirmek adına öne alınarak gün/iç ve gün/dış çekimler tamamlanarak akşam yemeğine geçilmiştir.

Akşam yemeği sonrası dış/gece sahnesi için set ve oyuncu hazırlığı yapılmıştır. 21:00 sularında 9. Sahnenin çekimlerine başlanmıştır. Sırasıyla 9/1, 9/2, 9/3 ve 9 planları çekilmiş ve 8/15, 8/16, 8/18, 8/20, 8/22, 8/24 planları için içeri geçilerek odada

hazırlık yapılmıştır. Tiyatro kanını şırınga ile oyuncumuzun yüzüne fişkırttığımız sahnede oyuncunun duygu durumunu gerçekleştirebilmesi için filmde yer alan müzik açılarak oyuncu desteklenmiştir. Tiyatro kanı ile çekimi yapılan sahneyi kanın oyuncunun suratından silindiğine iz kalması ön görüşüyle tek seferde gerçekleştirilmek üzere denemeleri ekip arkadaşlarımız üzerinde yapılmış ve sahnede başarılı bir şekilde gerçekleştirilerek tekrarına gerek duyulmadan çekimler tamamlanmıştır. 23:00’da set paydos vermiş ve ekip toplanarak 00:00’da servise binmiştir.

Storyboard daha önceden planlanan farklı bir konak rehber alınarak çekildiği için eski konakta olan bu konakta olmayan birkaç çekim planı çıkarılmıştır. Ayrıca senaryoda yazıldığı üzere ev ve karakter tekinsizliklerinden ötürü kamera sabit değil daha hareketli kullanılarak çekimler yoluyla tekinsizlik arttırılmak istenmiştir. Yine storyboardda çizilen oyuncuların tek çekimde yer aldığı bazı planların çekimlerine alternatif olarak iki oyuncunun beraber olduğu ve focus-puller yardımıyla oyuncunun takibinin yapıldığı planlar çekilmiştir.

Sette yaşanan bazı aksaklıklar ekibin sakin ve pratik bir yolla çözüm arayışıyla kolayca halledilebilmiştir. Set çekim senaryosunda planlandığı üzere başlamış ve bitmiştir.

2.2.3. Oyuncu Performansları

“Sevim ile Kiraz” adlı kısa filmde, Sevim ve Kiraz karakterleri için profesyonel oyuncularla çalışılmıştır. Çekim sırasında senaryoda yazmayan ve oyuncu performansına bırakılan doğaçlamalar sayesinde sahneler gündelik ve yaşamsal hale gelmiştir. Sevim karakterini canlandıran Burcu Halaçoğlu küçük çocukların onlara laf attıkları sahnede pencereden yaptığı çığlık ve dil çıkarma hareketiyle sahnenin gerilimine katkı sağlamıştır. Bekir Bey karakterine ise amatör oyuncu Ekrem Konya hayat vermiştir. Bekir Bey karakteri film boyunca merdivende sabit bir şekilde yatmaktadır. Ekrem Konya bu zor rolün üstesinden başarıyla gelmiş, hiçbir çekimde konumunu bozmamıştır. Bekir Bey’i ve Muhtar Asaf’ı seslendirmek üzere profesyonel oyuncuların ses kayıtları alınmış ve filmde o ses kayıtları kullanılmıştır.

2.2.4. Film Prodüksiyon Listesi

“Sevim ile Kiraz” filminin film prodüksiyon listesinde başlıca ışık malzemeleri, kamera malzemeleri, ses malzemeleri ve set malzemeleri bulunmaktadır. Filmde kullanılan tüm malzemelere aşağıda detaylıca yer verilmiştir.

2.2.4.1. Başlıca Işık Malzemeleri

- Arri M18
- Astera

2.2.4.2. Kamera Malzemeleri

- Arri Alexa Mini
- Dji Ronin Gimbal R2
- Atonos Sumo Monitör
- Lensler: Cooke S4 16 mm, 25 mm, 32 mm, 50 mm, 75 mm, 100 mm

2.2.4.3. Ses Malzemeleri

- Zoom F8 kayıtçı
- Sennheiser MKH 416 boom mikrofon
- Ambient boom pole
- Rycote Zeplin Set
- Sony plug-on telsiz set
- BDS enerji dağıtım ünitesi
- Swit akü
- Beterdynamic teknisyen kulaklık
- Porto Brase taşıma çantası

2.2.4.4. Set Malzemeleri

- Uzatma kablosu
- Profesyonel klaket
- Merdiven 4 metre

2.2.5. Set Fotoğrafları

Çekimler bir gün içerisinde gerçekleşmiştir ve günden geceye kadar setin arka plan çalışmasının fotoğraflanması yapılmıştır. Fotoğraflarda yönetmen ve görüntü yönetmeninin oyuncularla diyalogları ve çekimi izleme görüntüleri mevcuttur.



Görsel 2. Sevim/Oda Ayna Sahnesi, Hazırlık

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



Görsel 3. Sevim/Oda Perde Sahnesi, Hazırlık

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



Görsel 4. Bekir Bey, Merdiven Sahnesi

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



Görsel 5. Dış çekim, Final Sahnesi

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

2.3. Çekim Sonrası Süreç

30 Mart 2024 tarihinde 1 günde tamamlanan “Sevim ile Kiraz” adlı kısa filmin çekim sonrası süreci, Nisan ayı itibariyle gerçekleşmiştir. Nisan-Kasım ayları süresi boyunca yaklaşık 7 ay post prodüksiyon aşamalarından geçen filmin nihai hali Kasım ayının sonunda tamamlanmıştır.

2.3.1. Post Prodüksiyon Aşamaları

“Sevim ile Kiraz” adlı kısa filmin çekimleri tamamlandıktan sonra kayıtlı görüntüler ve sesler içeriğine göre düzenlenmiş olup görüntü kurgusu ve ses kurgusu için hazır hale getirilmiştir.

2.3.1.1. Kurgu

Filme ilk olarak taslak kurgu yapılmış ve görüntüler senaryoya göre sıralı hale gelmiştir. Alternatif görüntüler arasından seçilen nihai görüntülerin kararlaştırıldığı bu aşama, Adobe Premiere Pro programı ile yapılmıştır. Filmin kurgusu doğrusal olmayan bir kurgu anlayışıyla hazırlanmıştır. Filmin geneline düz bir kurgu hâkim olsa da, karakterin eylemlerinin neden olduğunu açıklamak için geçmiş sahneler yer

verilmiş (flashback) ve etkisini ortaya çıkarmak için paralel kurgu kullanılmış, geriye oynatım yapılarak çekilen sahnenin tekrar çekimine yer verilmiş, aradan geçen süreyi vurgulamak için kurguda kararma ve açılma uygulanmış, flashback sahnelerinin bazısında etkiyi arttırmak için ağır çekim kullanılmış, öznel kamera ve dijital kamera çekimi kullanılan sahnelerde plan-sekans çekimi yapılmıştır. Nihai kurgu aşamasında kurgu tekniklerine dikkat edilerek paralel, düz, slow motion, kararma ve açılma uygulaması yapılmıştır. Ayrıca filmin diline uygun olarak görüntüler üzerinden sahnelerin ya da anların sürelerinde kısaltmalar ya da genişletmeler uygulanmıştır.

Film setine storyboard çizimi ile gidildiği ve film öncesi mekânda prova yapıldığı için var olan planların görüntüsü birkaç eksik plan kalacak şekilde çekilmiş ve kurguda çekimlerin tümü kullanılmıştır. Çizimde olmayan ancak set günü alternatif olarak çekilen farklı planlar da kurgu esnasında kullanılmıştır. Storyboardda bulunan ve çekimi yapılmayan sahneler mekân değişikliği nedeniyle. Aylar önce planlanmış bir mekânda çekimi yapılacak düşüncesiyle o mekânın koşullarına göre çizim yapılmıştır ancak mekân birkaç ay önce değişmek durumunda kaldığı için storyboardda çizilen mekandaki açılar alternatifleri yeni mekâna göre uyarlanmıştır.

2.3.1.2. Ses

Çekimler esnasında ses malzemesi olarak zoom F8 kayıtçı, Sennheiser MKH 416 boom mikrofon, Ambient boom pole ve Rycite Zeplin Set kullanılmıştır. Filmin genelinde doğal ortam sesinin kullanıldığı çekim planları kullanılmıştır ancak filmde sesleriyle var olan oyuncular bulunmaktadır. Sesleriyle var olan görüntüsü olmayan oyuncuların bazılarının seslerinin kaydı stüdyoda alınmış bazılarının ise telefon ses cihazıyla kayda alınmıştır. Eksik olan ortam sesleri ve efekt sesleri de tespit edilmiş ve yapay ses efektleri kullanılmıştır. Bu seslerin seviyelerinin düzenlenmesi, farklı mekânda kaydedilmiş olmalarından ötürü bir denge sağlamak ve görüntü ile seslerin doğal bir akış içinde birliktelik sağlaması için ses miksaj işlemine geçilmiştir.

2.3.1.3. Müzik

Filmde belirli sahnelerde, sahneyi desteklemek adına bir araç olarak müzik kullanılmıştır. Filmin genelinde ses kaynadığının sahne üzerinde görüldüğü ve görünmediği sesler bir denge içerisinde bulunmaktadır. Sevim karakterinin geçmişte yaşadığı anları hatırlarken ses kaynağının görülmediği ateş sesini işitmesi, perdeye kağıtları iğnelediği sahnede yine geçmişteki anlarını hatırladığı için ateş sesini işitirken Chopin'in nocturne müziğinin eşlik etmesi, kadınların hikâye anlattıkları sahnede kuş seslerinin fonda duyulması, çocukların kadınlara sataştıkları sahnede parkta eğlenen çocukların seslerinin duyulması atmosfer yaratımına katkı sunmak amacıyla kullanılmıştır.

Chopin- Revolutionary etude (op.10 no.12) müziğinin filmin içerisinde kullanılma nedeni ise; 1831'deki Polonyalıların Rusya'ya karşı ayaklanma dönemini konu alan bu devrimci etüde, Sevim karakterinin de kendi ayaklanmasını gerçekleştireceğinin haberini vermektedir. Dış/gece sahnesinden itibaren başlayan ve jeneriğe kadar devam eden enstrümantal müzik ise dramatik bir etki yaratarak Sevim'in yeni hikayelere adım atacağına umudunu vermektedir. Piyanonun sert vuruşları ile ona eşlik eden Sevim'in kafa sesi olarak kullanılan ateş sesi, beraber güçlü bir anlatım ve etki barındırmaktadır.

2.3.2. Filmin Künyesi

Danışman: Prof. Bü**** VA****

Yazan ve Yöneten: As*** YI***** KO***

Senaryo Danışmanı: Se*** BA***

Yapımcı: Em*** KO***

Yapım Yılı: Aralık, 2024

Süre: 11 dakika 9 saniye

Görüntü Yönetmeni: Ar**** GÜ****

Aydınlatma Yönetmeni: Ka***YA****

Kamera Asistanı: Üm*** AR*****

Focus-Puller: Na*** MO****

Gimbal Operatörü: Bi*** PI***

Işık Asistanları: Yu*** Em*** SE*** İb**** ER***

Reji Asistanları: Mu*** Ke*** TA****, Öz*** UÇ***

Kurgu: M. Ca*** YÜ***

Mix: M. Ca*** YÜ***

Ses: Öm*** YI***

Ses Miksaj: M. Ca*** YÜ***

Color: M. Ca*** YÜ***

Oyuncular: Ah*** Ma*** SO***, Al** DU***, Bu*** HA***, Ke*** DU***,
Na*** ÇA***, Sa*** YE***

Afiş Tasarım: Em*** KO***

Storyboard: Su*** MÜ***

Ulaşım: Er*** AK***

Katkıda Bulunan Kurumlar: ORION Işık ve Kamera

2.3.3. Filmin Bütçesi

Görev	Ad- Soyad	Bütçe
Yönetmen	As*** YI*** KO***	Ücretsiz
Senarist	As*** YI*** KO***	Ücretsiz
Senaryo Danışmanı	Se*** BA***	Ücretsiz
Yapımcı	Emi*** KO***	Ücretsiz
Görüntü Yönetmeni	Ar**** GÜ****	10.000 TL
Aydınlatma Yönetmeni	Ka*** YA***	7.000 TL
Kamera Asistanı	Üm*** AR***	3.000 TL
Gimbal Operatörü	Bi*** PI***	3.000 TL
Focus-puller	Na*** MO****	3.000 TL
Işık Asistanları	Yu*** Em*** SE***, İb**** ER***	10.000 TL
Kurgu-Ses Miksaj-Color	M. Ca** YÜ***	9.000 TL
Ses	Öm*** YI***	3.000 TL
Oyuncular	Ah*** Ma*** SO*** (Muhtar Asaf)	2.000 TL

	Al*** Du*** (1. Çocuk) Bu*** HA*** (Sevim) Ke*** Du*** (1. Çocuk) Na*** ÇA*** (Kiraz) Sa*** YE*** (Bekir Bey)	
Afiş Tasarım	Em*** KO***	Ücretsiz
Reji Asistanları	Mu*** Ke** TA****, Öz** UÇ**	1.500 TL
Kamera Malzemeleri	Orion Işık ve Kamera	Ücretsiz
Işık Malzemeleri	Orion Işık ve Kamera	Ücretsiz
Ses Ekipmanları	Öm*** YI****	3.000 TL
Set Malzemeleri	Orion Işık ve Kamera	Ücretsiz
Kostüm	As*** YI*** KO***	2.320 TL
Dekor-Aksesuar	As*** YI*** KO***, Em*** KO***	9.000 TL
Storyboard	Su*** MÜ****	4.800 TL
Müzik	Anonim	Ücretsiz
Mekân	Kemberburgaz	Ücretsiz
Catering	En***	11.280 TL
Ulaşım	Er*** AK***	Ücretsiz
Seslendirme Stüdyosu	Moda Plus Production	1.500 TL
GENEL TOPLAM		83.400

SONUÇ

Bu tez filmi çalışmasında; feminist film kuramının belirlediği çerçeve doğrultusunda filmde kadın bakış açısını yansıtmaya, gündelik hayatta maruz kalınan ataerkil ideolojiyi ortaya çıkartıp o düşünceye uygun bir karşı eylem üretme, kadınların hayatta özne olarak var olmaları ve kendi seçimleriyle hayatlarını idame ettirmeleri, kadınlara özel ortak bir dişil dilin inşası, kadınların çerçeve içerisinde edilgen olarak yahut cinsel bir nesne olarak görünürlüğüne dönüştürülmesi noktasında feminist anlatıya dayalı senaryo oluşturularak sinematografik olarak göstergesel, imgesel ve sembolik anlamda alternatif deneysel bir feminist film pratiği üretmek amaçlanmıştır.

Tezin amacına ulaşmak için öncelikle tarihsel ve kuramsal bir inceleme yapılmıştır. Tezin ilk kısmını oluşturan anlatım bu nedenle kadınların tarihsel süreçteki konumlarını, kadınların ataerkil dünya karşısında sınırlıklarını ve sınırları aşmak için karşı mücadelelerini, kadın hareketleriyle birlikte oluşan feminizm kavramını ve feminist düşüncenin oluşumunu, feminist düşüncenin edebiyat ve sanat alanı içerisinde karşılığını bulmasını ve bu minvalde feminist edebiyat eleştirisi uygulamalarını, sinemada feminist film kuramının gelişimini ve kadınların sinemadaki yerini, Türk ve Dünya sinemasında kadının değişen konumu seçilen örnek filmler üzerinden araştırılmıştır. Feminist sinema kavramı tartışılarak kuramın pratik olarak inşa sürecine yönelik incelemelere ve çıkarımlara yer verilmiştir. Feminist film kuramına uygun filmlerin azlığına dikkat çekilerek, farklı ülkelerde ve farklı kültürlerde kadın temsili sunmak amacıyla farklı kıtalardaki örnek filmlere yer verilmiştir. Dünya sineması kısmında Fransa'dan Agnes Varda'nın filmi *Yersizyurtsuz*, Amerika'dan Niki Caro'nun filmi *Tek Başına* ve İsrail'den Elite Zexer'in filmi *Kum Fırtınası*; Türk sinemasından ise Zeynep Dadak ve Merve Kayan'ın filmi *Mavi Dalga*, Senem Tüzen'in filmi *Ana Yurdu* ve Yeşim Ustaoglu'nun filmi *Tereddüt* feminist film kuramı bağlamında incelenmek üzere ele alınmıştır. Tüm filmler incelendiğinde sonuç olarak feminist film pratiğine hem kuramsal hem de sinematografik açıdan en fazla hizmet eden filmin *Mavi Dalga* olduğu sonucuna varılmaktadır. Diğer filmlerin ise kuramsal anlamda feminist film teorisine hizmet ettiği ancak sinematografik olarak kadının gösterge olarak sunumu itibariyle tam anlamıyla hizmet etmediği söylenebilmektedir. Böylece içerik olarak feminist söylem

oluşturan filmlerin daha fazla olduğu, feminist film pratiği uygulamalarının daha az olduğu sonucuna varılmaktadır.

Tezin ilk kısmında incelenen örnek filmlerden elde edilen sonuçlar doğrultusunda, tezin ikinci kısmı olan *Sevim ile Kiraz* adlı kısa filmin çekim öncesi, çekim süreci ve çekim sonrası süreçleri olmak üzere üç ayrı yaratım süreci ele alınmıştır. İnceleme sonucunda tezin pratikteki karşılığının az olduğuna dikkat çekilmiş ve feminist film kuramı doğrultusunda oluşturulan feminist film anlatısına ve feminist özne yaratımına sahip film senaryosunun, sinematografik olarak karşılığını oluşturmak hedeflenmiştir. Bu doğrultuda öncelikle çekim öncesi süreç için feminist anlatının hâkim olduğu, dişil dilin araştırıldığı, kadın karakterlerin mekân ve diğer karakterler ile ilişkisi, bedensel inşası ve deneyimleri esas alınarak özne olarak yaratımını içeren bir hikâye oluşturulmuştur. Hikâyenin sinema diline aktarılma noktasında, feminist film teorisi çerçevesinde feminist bakış açısının hâkim olduğu bir senaryo kaleme alınmıştır. Ardından oluşturulan çekim senaryosunda ise filmin sinematik dilinin sinematografiye hizmet etmesine dikkat edilerek erkek egemen dili, söylemleri, ideolojiyi, göstergeleri yıkmak ve kadın öznenin var oluşu, bağımsızlığı, eylemleri, çerçeve içerisindeki konumu, kamera açısındaki yerleşimi ve kompozisyon içerisindeki tasarımı, karakterin dönüşümü ile var olan dünyanın da dönüşümünün merkeze alınmasına dikkat edilmiştir.

Çekim süreci ve çekim sonrası süreç ise filmin prodüksiyon listesini ve post-prodüksiyon aşamalarını içermektedir. Film ekibinin oluşturulmasında özellikle kadın ve erkek sayılarının eşitliğine özen gösterilmiş, feminist bakış açısına sahip olmak için yalnızca kadın olmak gerekliliğinin olmadığı gösterilmek istenmiştir.

Filmin teoriden pratiğe ulaşma hedefinde içerik ve biçimin feminist film teorisine uygunluğu önem arz etmektedir. İçerik olarak senaryonun konusu, kadın ve erkek karakterlerin yaratımı, dişil dilin imkânı ve ataerkil ideoloji ve söylem yerine karşı söylemin geliştirilmesi göz önünde bulundurulmuştur. Metinde kadınların sözlerine, seslerine ve eylemlerine önem verilmiş, anlatı ögesi olarak kadın karakterde dış ses kullanımıyla birlikte kadını anlatıcı olarak da var ederek, kadın karakterin içsel odaklanmasına ve deneyimine yer verilmiştir. Kadın öznenin arzusu fantezi sahneleri

ile desteklenmiştir. Böylece filmin içeriğinin dil, ses ve söylem noktasında feminist film kuramına hizmet etmesi sağlanmıştır.

Filmde biçim olarak ise; açık uçlu son kullanılmış ve çizgisel anlatı yapısı terkedilmiştir. Geriye dönüş sahneleriyle anlatı epizodik biçimde uygulanmıştır. Bu biçimsel denemeye hedeflenen klasik erkek egemen anlatı sinemasının dışına çıkmak ve kadınların kendi seçimleriyle oluşturdukları bir son yaratma imkânı elde etmek istenmiştir. Yabancılaştırma unsuru kullanımı ile seyircinin film izlediğinin farkına varması ve böylece filme eleştirel bakış açısıyla yaklaşması amaçlanmıştır.

Sinematografik olarak filmde kadın özne yaratımında, kadın anlatısı ve kadının çerçevedeki görüntüsünü ele alış biçiminde dönüşüm sağlanmış ve bu dönüşümler kısa filmi feminist bir film pratiği olma noktasına ulaştırmıştır. Feminist bakış açısı doğrultusunda kameranın açıları, yönelimleri, göstergesi ve görüntü açısı dikkate alınmıştır. Feminist film pratiği çerçevesinde bir sinema dili oluşturulurken, kadınların birlikte oldukları sahnelerde iki kadını bir arada kadraja dahil eden kompozisyon kullanımına dikkat edilmiştir. Filmin atmosferini oluşturmak adına ve evin tekinsizliğine vurgu yapmak amacıyla sabit çekimlerin aksine hareketli kamera kullanılmıştır. Plan-sekans sahneleriyle eril olandan uzaklaşıp dişil olana doğru konu geçişleri de kamera aracılığıyla sağlanmıştır. Filmin iç/gündüz çekimlerinde kadının psikolojik olarak dışavurumunu sağlamak amacıyla daha mat ve soluk renkler tercih edilmiş, dış/gece çekiminde kadının evden çıktıktan sonraki ruh halini yansıtmak amacıyla daha parlak ve canlı renkler oluşturmak için ışık tercihleri yapılmıştır. Başkahramanın kendisini keşfettiği noktada direkt seyirciyle iletişim kurması adına yabancılaştırma efekti kullanılmış ve kadın kahramanın o dakikadan sonra pencere, ayna, cam, el kamerası gibi farklı bir engel arkasından değil doğrudan kamerayla temas ettiği çekimler sağlanmıştır. Kadın karakterlerin kendi özgürlükleri için yarattıkları eylemleri, aydınlatmayla desteklenen kahramanın psikolojik durumu, karakter ve kamera ilişkisi, kamera ve seyirci ilişkisi, karakter ve seyirci ilişkisi, kadının yıllar içindeki dönüşen olumlu konumunun kameranın açısı ve kompozisyona yansımaya dikkat edilerek bir kurgu yaratımı sağlanmasına özen gösterilmiştir.

Sevim ile Kiraz adlı kısa filmle, görüntüyü oluşturan temel unsurlar sayesinde sinematografik açıdan bir feminist film pratiği üretimi hedeflenmiştir. Belirli bir

ereve sunan feminist kuramın, pratik alanda uygulanması ise bir deneysellik ve alternatiflik içermektedir. Bu nedenle *Sevim ile Kiraz* adlı kısa film, Türk sinemasına ve akademik olarak feminist sinema literatürüne katkı sağlamak için feminist film pratiği denemesi sunmayı amaçlamıştır.



KAYNAKÇA

- Akerman, C. (Yönetmen). (1976). *Jeanne Dielman*. (Film). Olympic Films.
- Akbulut, H. (2020). Film festivalleri bağlamında ana yurdu filminin çerçevelenişi. *İlef Dergisi*, 7(2), 217, 246. <https://doi.org/10.24955/ilef.822756>
- Altınbaş, D. (2006). Feminist tartışmalarda liberal feminizm. *Kadın Araştırmaları Dergisi*, (9), 21-53.
- Altun, H. (2008). *Feminist kuram doğrultusunda bir okuma/sahneleme ve bir örnek çalışma: denizden gelen kadın* [Doktora Tezi]. Ankara Üniversitesi.
- Altun, H. (2009). Temsile direnme suç ve göçerlik: Thelma ve Louise'in dünyası. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (12), 1-42.
- Badger, C.G. ve Sternberg J. (Yönetmen) (1927). *It*. (O) (Film). Paramount Pictures.
- Balkın, J. M. (2004). Yapisöküm. K. Küçükalp (çev.), *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 13(1), 321-332.
- Bartyzel, J. (2000). Vamps, straight girls and dumb blonds- about feminine stereotypes in hollywood cinema. *Ad Americam Journal*, 29-34.
- Baydar Şen, E. (2019). *2000 sonrası Türk sinemasında kadın yönetmenlerin filmlerinde kadın temsillerine feminist bakış: Yeşim Ustaoglu ve Çiğdem Vitrinel sinemasından örnek incelemeler* [Yüksek Lisans Tezi]. Anadolu Üniversitesi.
- Benhabib, S. Butler, J. Cornell, D. ve Fraser, N. (2006). *Çatışan feminizmler* (Çev. F. E. Sezer). Metis Yayıncılık.
- Berktaş, F. (2021). *Tek tanrılı dinler karşısında kadın*. Metis Yayınları.
- Blizek, W. L. (2016). Sand storm. *Journal of Religion & Film*, 20(2), 1-2.
- Bock, G. (2004). *Avrupa tarihinde kadınlar* (Çev. Z. A. Yılmaz). Literatür Yayınları.
- Bonitzer, P. (2018). *Bakış ve ses* (Çev. İ. Bıyıklı). Metis Yayıncılık.

- Bora, A. (2021). *Kadınların sınıfı: ücretli ev emeği ve kadın özneliliğinin inşası*. İletişim Yayınları.
- Bölükbaşı, Ö. (2022). Genel olarak İstanbul sözleşmesi ve sözleşmenin 6284 sayılı kanun ile karşılaştırılması. *Hukuk ve İktisat Araştırmaları Dergisi*, 14(2), 109-134.
- Bragg, E. (2019). "You've got to do it just like the boys" Agnes Varda and the birth of the *autrice* [Master of Arts] Dalhousie University.
- Braidotti, R. (2017). *Göçebe özneler çağdaş feminist kuramda bedenleşme ve cinsiyet farklılığı* (Çev. Ö. Karakaş). Kolektif Kitap.
- Campion, J. (Yönetmen). *The piano*. (Piyano) (Film). Ciby 2000.
- Caro, N. (Yönetmen). (2005). *North country* (Tek başına) (Film). Warner Bros. Pictures.
- Ceyhan, M. ve Sancar, M. K. (2019). Bir Yeşim Ustaoglu tereddüt'süzlüğü. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 9(1), 31-38.
- Cihan, Ü. ve Karakaya, H. (2017). Kadın-erkek kavramları bağlamında şiddet ve şiddetle mücadelede sosyal hizmetin rolü. *AİBÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 17(4), 297-324.
- Çakır, D. (2022). Agnes Varda ve Spinoza'nın özgürlük anlayışı: sans toit ni loi (yersiz yurtsuz) filmi. *SineFilozofi Dergisi*, (4), 168-183. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.1065783>
- Çakır, S. (2021). Feminizm: ataerkil iktidarın eleştirisi. H. B. Örs (Ed.), *19. yüzyıldan 20. yüzyıla modern siyasal ideolojiler içinde* (s. 413-475). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Dadak, Z. ve Kayan, M. (Yönetmen). (2013). *Mavi dalga*. (Film). Mars Dağıtım.
- De Lauretis, T. (2021). Estetik ve feminist kuram: kadınların sinemasını yeniden düşünmek (Çev. Ç. Üşümezgezer). *İleti-şi-m*, (34), 115-135.
- DeMille, C. B. (Yönetmen). (1919). *Dont't change your husband*. (Kocanızı değiştirmeyin) (Film). Paramount Pictures.
- Demir, M. (2008). *Sinemada "öteki"* [Doktora Tezi]. Marmara Üniversitesi.

- Dervişcemaloğlu, B. (2017). Feminist anlatıbilim üzerine. *Yeni Türk Edebiyatı Dergisi*, (16), 61-79.
- Direk, Z. (2021). *Cinsel farkın inşası*. Metis Yayınları.
- Doğan, S. (2022, 15-17 Mart). *Feminist sanatta eleştirel bir model olarak yapışöküm* (Bildiri sunumu). 8. Uluslararası Bilimsel Çalışmalar Kongresi, Sakarya.
- Dorsay, A. (2000). *Sinema ve kadın*. Remzi Kitabevi.
- Elmacı, T. (2011). Yeni Türk sinemasında kadının temsil sorunu bağlamında gitmek filminde değişen kadın imgesi. *Gazi İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, (33), 185-202.
- Elmacı, T. (2017). Türk sinemasında yün eğiren kadınlardan yeni sinemaya kadın emeği meselesi: zerre filmi örneği. *Art-Sanat Dergisi*, (8), 451-470.
- Elpeze Ergeç, N. (2019). Feminist anlatı yaklaşımıyla mustang filmi ve dişil dilin kurulmasında bir yöntem değerlendirilmesi; dijital hikâye anlatım atölyesi. *SineFilozofi Dergisi*, 4(7), 10-27, <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.514971>
- Eren, D. (2021). *The gaze and female subject in Agnes Varda films* [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Bilgi University.
- Ertekin, C. (2022). *Geçmişten günümüze kadın*. Sia Kitap.
- Feuillade, L. (Yönetmen). (1915). *Les vampires*. (Vampirler) (Film). Gaumont.
- Göçmen, N. (1993). *İlkçağdan günümüze kadının toplumdaki konumu ve düşünce dünyasından kadına ilişkin bazı görüşler* [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Üniversitesi.
- Güçlü, Ö. (2010). Breaking the female silence in the new cinema of Turkey: a case study of film reception. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, (12), 57-77.
- Gültekin, G. ve Sarı, G. (2020). Fırtınanın ötesinde kadın olmak: Etize Zexer'in kum fırtınası. G. Sarı (Ed.), *Sinemada kadın bakış açısı dünya sinemasından kadın yönetmenler içinde* (s. 139-148). Palet Yayınları.

- İnceoğlu, İ. (2015). Beyaz perdede kadın anlatısı: mavi dalga filminin feminist incelemesi. *Fe Dergi*, 7(2), 87-94.
https://doi.org/10.1501/Fe0001_0000000145
- Johnston, C. (1976). 'Women's cinema as counter cinema'. B. Nichols (Ed.), *Movies and methods volume I: an anthology içinde* (s. 208-220). University of California Berkeley.
- Kabadayı, L. (2004). *Toplumsal cinsiyet ve film '90'lı yıllarda Abd-İspanya-Hong Kong ve Türk sinemasında üretilen filmlerde toplumsal cinsiyet olgusunun feminist yaklaşımla incelenmesi* [Doktora Tezi]. Ege Üniversitesi.
- Kamir, O. (2009). North country's hero and her cinematic lawyer: can "lawyer films" and "women's films" merge to launch a new feminist sub-genre? *Canadian Journal of Women and the Law*, 21(1), 119-142.
- Kapanoğlu, S. (2006). *Çin'de Kadın İmgesi* [Yüksek Lisans Tezi]. Ankara Üniversitesi.
- Karaarslan, D. (2016). Antik yunanda kadın olmak. *Siirt Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 1(2), 159-174.
- Karabağ, M. (2019). Zeki Demirkubuz filmlerindeki kadın temsillerinin feminist film eleştirisi çerçevesinde incelenmesi: c blok, masumiyet, üçüncü sayfa. *Erciyes İletişim Dergisi*, 6(2), 1427-1444,
<https://doi.org/10.17680/erciyesiletisim.538328>.
- Karaoğlu Aslan, B. (2020). *Toplumsal cinsiyet bağlamında bir film incelemesi: tereddüt filmi örneği* [Yüksek Lisans Tezi]. Beykent Üniversitesi.
- Karataş, Y. C. (2017). Çağdaş feminist kuramlar açısından feminist öznenin imkânı. *Felsefe Arşivi*, (47), 1-24.
- Karavar Öz, H. (2018). Cumhuriyet dönemi Türk sinemasında kadın temsili. *Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, (62), 143-180.
- Kempton, P. (2014). *Sinemanın tüm öyküsü* (Çev E. Yılmaz ve N. A. Yılmaz). Hayalperest Yayınevi.

- Kırel, S. (2009). Pelin Esmer'in "oyun" belgeseli çerçevesinde kadın deneyimlerinin aktarılmasında belgesel filmin yeri. *Kültür ve İletişim*, 12(1), 127-159.
- Koncavar, A. (2021). Eril söylemin gölgesinde Türk sinemasında kadın temsilleri üzerine kültürel ve politik bir inceleme. A. Koncavar ve M. Sadakaoğlu (Ed.), *Sinemasal kadınlar içinde* (s.1-17). Kriter Yayınevi.
- Küçüköz Aydemir, D. Ağırtmış, F. K. (2022, 28-29 Kasım). *Sinemada kadın temsili ve feminist söylem: eşitlik savaşçısı filmi* (Bildiri Sunumu). ICOMS Uluslararası İletişim Bilimleri Sempozyumu, Sakarya.
- Lauretis, T. (2021). Estetik ve feminist kuram: kadınların sinemasını yeniden düşünmek (Çev. Ç. Üşümezgezer). *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, (34), 115-135, <http://doi.org/10.16878/gsuilet.731873>.
- Manaki, Y. & Manaki, M. (Yönetmen) (1905). *Yün eğiren kadınlar*. (Film).
- Mansfield, N. (2021). *Öznellik: Freud'dan Haraway'e benlik kuramları* (Çev. E. Okan Gezmiş), Babil Kitap.
- Millett, K. (1973). *Cinsel politika* (Çev. S. Selvi), Payel Yayınevi.
- Moran, B. (1994). *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, Cem Yayınevi, İstanbul.
- Mulvey, L. (1975). *Görsel haz ve anlatı sineması* (Çev. N. Abisel). *Screen*, 18-24.
- Notz, G. (2018). *Feminizm* (Çev. S. D. Çetinkaya). Phoenix Yayınevi.
- Önder, A. (2021). Feminist kuram. U. Bingöl ve E. Yılmaz (Ed.), *Edebiyat yazıları-II eleştiri kuramları ve metin tahlilleri içinde* (s. 317-350). Dün Bugün Yarın Yayınları.
- Özel Özcan, M. S. ve Erden Kaya, E. (2017). Türk toplumsal hayatında kadının varlığının tarihsel ekseninde sorgulanması. *Turkish Studies*, 12(12), 175-188, <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.11913>
- Özdemir, B. G. (2018). Şimdiki zaman: kadın karakterlerin film mekanlarındaki temsiliinin feminist film eleştirisi çerçevesinde incelenmesi. *sinecine*, 9(2), 131-164.
- Özdemir, B., G. (2020). *Türk sinemasında kadın yönetmenler ve özne(s)neleştirilmiş kadının mekanda temsili*. Nobel Yayın.

- Özdemir, H. ve Aydemir, D. (2019). Dördüncü dalga feminizm üzerine. *International Social Sciences Studies Journal*, 5(32), 1706-1711, <http://dx.doi.org/10.26449/sssj.1368>
- Özden, Z. (2004). *Film eleştirisi*. İmge Kitabevi.
- Özkantar, M. Ö. (2022). *Eril bakışın gölgesinde David Lynch sineması ve kadın: göstergebilimsel ve psikanalitik bir yaklaşım*. Efe Akademik Yayıncılık.
- Özkoçak, Y. ve Tavuz, A. (2014). Erkeğin ve kadının birbirlerini ötekileştirmesi: “bir erkek bir kadın” dizi örneği. *Atatürk İletişim Dergisi*, (6), 187-202.
- Öztürk, S. R. (2000). *Sinemada kadın olmak*. Alan Yayıncılık.
- Parsa, F. A. veön Akçora, E. (2017). Popüler feminizm ve film: toplumsal cinsiyet bağlamında feminist ideolojinin imgesel sunumu. A. Göztaş (Ed.), *İletişimde Serbest Yazılar içinde* (s. 15-39). Literatürk Academia.
- Petro, P. (2004). Reflections on feminist film studies, early and late. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 30(1), 1272-1278.
- Potter, S. (Yönetmen). (1992). *Orlando*. (Film). Electric Pictures.
- Rose, J. (2020). *Görme ve cinsellik* (Çev. A. D. Temiz). Metis Yayınları.
- Scott, R. (Yönetmen). (1991). *Thelma and Louise*. (Thelma ve Louise) (Film). MGM.
- Smelik, A. (2008). *Feminist sinema ve film teorisi ve ayna çatladı* (Çev. D. Koç). Agora Kitaplığı.
- Smelik, A. (2016). Feminist film theory. N. A. Naples (Ed.), *The wiley blackwell encyclopedia of gender and sexuality studies inside* (s. 1-5). DOI: 10.1002/9781118663219.wbegss148.
- Solmuş, T. (2015). *Sinemada kadın psikolojisi*. Doruk yayınları.
- Sonku, C. (Yönetmen). (1949). *Fedakâr ana*. (Film).
- Sönmez, S. (2019). Ana yurdunda bir anne ve kız: Nesrin ile Halise. S. Sönmez ve H. Satıcı (Ed.), *Kadının kamerasından içinde* (s. 171-184). Doruk Yayıncılık.
- Söylemez, M. (2011). Feminist sanat ve yapısöküm kadın imgeleri. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (8), s. 1-10.

- Suner, A. (2020). *Hayalet ev yeni Türk sinemasında aidiyet, kimlik ve bellek*. Metis Yayınları.
- Süllü, N. (1988). *Sinemada feminist eleştiri* [Yüksek Lisans Tezi]. Anadolu Üniversitesi.
- Stam, R. (2014). *Sinema teorisine giriş* (Çev. S. Salman). Ayrıntı Yayınları.
- Şengül, B. (2017). *Gözetleme kulesi'nden mustang'e: "kadınlar araf'ta!": Türkiye sinemasında oluşan dişil dil* [Yüksek Lisans Tezi]. Kadir Has Üniversitesi.
- Taş, G. (2016). Feminizm üzerine genel bir değerlendirme: kavramsal analizi, tarihsel süreçleri ve dönüşümleri. *Akademik Hassasiyetler*, 3(5), 163-175.
- Toprakçı Alp, G. (2019, 25-29 Ekim). *Türk dünyasında kadın hareketleri* (Bildiri sunumu). II. Uluslararası Türk Dünyası Strateji Araştırmaları Kongresi, Antalya.
- Uçar İlbuğa, E. (2018). Yeşim Ustaoglu sinemasında kadınların özgürlük arayışları. *Selçuk İletişim Dergisi*, 11(2), 292-320.
- Ulu, A. (2021). Feminist edebiyat eleştirisi bağlamında yeniden yazım: lavinia örneği. *Akdeniz Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Dergisi*, 4(1), 35-62.
- Ustaoglu, Y. (Yönetmen). (2016). *Tereddit*. (Film). Bir Film.
- Üste, R. B. (2014). Hegel – Rousseau, Mill ve Hayek'in değerlendirmelerinde toplumda ötekileştirilen 'kadın'ın konumu'. *Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 3(4), 103-126.
- Tekeli, Ş. (2017). *Feminizmi düşünmek*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Turgul, Y. (Yönetmen). (1996). *Eşkıya*. (Film). Warner Bros.
- Tüzen, S. (Yönetmen). (2015). *Ana yurdu*. (Film). M3 Film.
- Varda, A. (Yönetmen). (1985). *Sans toit ni loi*. (Yersiz Yurtsuz) (Film).
- Yatçı, D. (2024). *Sabiha'nın kız kardeşleri Türkiye sinemasında kadınlar deneyimler ve toplumsal cinsiyet*. Metis Yayınları.
- Yerlikaya, B. (2020). *Türk sineması'nın üretken kadınları: öteki'den özne'ye*. Nobel Akademik Yayıncılık.

- Yılmaz, A. (Yönetmen). (1982). *Mine*. (Film). Delta Film.
- Yılmaz, A. (Yönetmen). (1985). *Adı Vasfiye*. (Film). Odak Film.
- Yılmaz, A. (Yönetmen). (1986). *Aaaahh Belinda*. (Film). Odak Film.
- Yılmaz, A. (Yönetmen). (1986). *Asiye nasıl kurtulur?* (Film). Odak Film.
- Zaim, D. (Yönetmen). (1996). *Tabutta rövaşata*. (Film). IFR.
- Zexer, E. (Yönetmen). (2016). *Sufat chol*. (Kum Fırtınası) (Film).
- White, P. (1998). Feminism and film. J. Hill and P. Gibson (Ed.), *Oxford guide to film studies inside* (s. 117-131). Swarthmore College.

İnternet Kaynağı

- Kolay, H. (2015, 19, Nisan). *Kadın hareketinin süreçleri, talepleri ve kazanımları*. 19 Aralık 2023 tarihinde https://www.emo.org.tr/ekler/1bb5fa7cf6b4360_ek.pdf?dergi=990 adresinden edinilmiştir.
- Kadının İnsan Hakları Derneği (KİH). (2024, 25, Temmuz). *İstanbul sözleşmesi ve 6284 sayılı kanun*, 25 Temmuz 2024 tarihinde <https://istanbulsozlesmesi.org/istanbul-sozlesmesi-ve-6284-sayili-kanun/> adresinden edinilmiştir.
- Kadının İnsan Hakları Derneği (KİH). (2024, 25, Temmuz). *Sözleşmenin hazırlanışı ve kabulü*, 25 Temmuz 2024 tarihinde <https://istanbulsozlesmesi.org/sozlesmenin-hazirlanisi-ve-kabulu/> adresinden edinilmiştir.