

İŞTİYAK FİLMİ

VE CİNSİYETÇİ YAKLAŞIMLAR

Dr. Öğr. Üyesi Ersin Aycan
Prof. Dr. Selahattin Yıldız

EĞİTİM
yayınevi

İŞTİYAK FİLMİ VE CİNSİYETÇİ YAKLAŞIMLAR

Dr. Öğr. Üyesi Ersin Aycan, Prof. Dr. Selahattin Yıldız

Yayınevi Grubu Genel Başkanı: Yusuf Ziya Aydoğan (yza@egitimyayinevi.com)

Genel Yayın Yönetmeni: Yusuf Yavuz (yusufyavuz@egitimyayinevi.com)

Sayfa Tasarımı: Kübra Konca Nam

Kapak Tasarımı: Eğitim Yayınevi Grafik Birimi

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı

Yayıncı Sertifika No: 76780

E_ISBN: 978-625-385-079-1

1. Baskı, Şubat 2025

Kütüphane Kimlik Kartı

İŞTİYAK FİLMİ VE CİNSİYETÇİ YAKLAŞIMLAR

Dr. Öğr. Üyesi Ersin Aycan, Prof. Dr. Selahattin Yıldız

V+79 s., 135x215 mm

Kaynakça var, dizin yok.

E-ISBN: 978-625-385-079-1

Copyright © Bu kitabın Türkiye'deki her türlü yayın hakkı Eğitim Yayınevi'ne aittir. Bütün hakları saklıdır. Kitabın tamamı veya bir kısmı 5846 sayılı yasanın hükümlerine göre kitabı yayımlayan firmanın ve yazarlarının önceden izni olmadan elektronik/mekanik yolla, fotokopi yoluyla ya da herhangi bir kayıt sistemi ile çoğaltılamaz, yayımlanamaz.

EĞİTİM
yayınevi

Yayınevi Türkiye Ofis: İstanbul: Eğitim Yayınevi Tic. Ltd. Şti., Atakent mah.
Yasemen sok. No: 4/B, Ümraniye, İstanbul, Türkiye

Konya: Eğitim Yayınevi Tic. Ltd. Şti., Fevzi Çakmak Mah. 10721 Sok. B Blok,
No: 16/B, Safakent, Karatay, Konya, Türkiye
+90 332 351 92 85, +90 533 151 50 42
bilgi@egitimyayinevi.com

Yayınevi Amerika Ofis: New York: Egitim Publishing Group, Inc.
P.O. Box 768/Armonk, New York, 10504-0768, United States of America
americaoffice@egitimyayinevi.com

Lojistik ve Sevkiyat Merkezi: Kitapmatik Lojistik ve Sevkiyat Merkezi, Fevzi Çakmak Mah.
10721 Sok. B Blok, No: 16/B, Safakent, Karatay, Konya, Türkiye
sevkiyat@egitimyayinevi.com

Kitabevi Şubesi: Eğitim Kitabevi, Şükran mah. Rampalı 121, Meram, Konya, Türkiye
+90 332 499 90 00
bilgi@egitimkitabevi.com

İnternet Satış: www.kitapmatik.com.tr
bilgi@kitapmatik.com.tr

EĞİTİM YAYINEVİ
GRUBU

EĞİTİM
yayınevi

SALON
yayıncıları

Kitapmatik
Ticaret



kitapmatik
Ticaret

EĞİTİM
kitabevi

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	V
GİRİŞ.....	1
KURAMSAL BAKIŞ.....	7
Sinema ve Toplumsal Cinsiyet	7
Genel Çerçevesiyle Dünya Sinemasından Toplumsal Cinsiyetçiliği Konu Almış Önemli Filmler	10
Ana Hatlarıyla Türk Sinemasında Toplumsal Cinsiyetçilik	15
İŞTİYAK FİLMİNDE TOPLUMSAL CİNSİYETÇİLİK OLGUSU	22
İştiyak Filminin Altında Yatan Motivasyon	23
Çekim Ekipmanları Hakkında	24
Görüntüde Kullanılan Ekipmanlar ve Ekipmanların Özellikleri	24
Ses Kaydı ve Tasarımı için Kullanılan Ekipmanlar	25
İştiyak Filminin Kurgu ve Montaj Süreci Hakkında	26
İştiyak Filminin Toplumsal Cinsiyetçilik Kavramına Getirebilecekleri	27
İştiyak Filminin Toplumsal Düzlemi	30
İştiyak Filminde Kahramanlar	32
Özlem	32
Yaşlı Adam (Baba).....	32
Yaşlı Kadın (Anne).....	33
İştiyak Filminin Olay Örgüsü	34
İŞTİYAK FİLMİNİN ELE ALINIŞI VE SİNEMA SANATINDAKİ UZAMLARI.....	35
Çekimlerde İzlenen Tutum ve Yaklaşım	35
Oyuncu Yönetimi, Tipleri ve Mizansenleri	37
İştiyak Filminin Estetik Yapısına Dair.....	41
İştiyak Filminin Sinopsisi	42
İştiyak Filmi Treatment (Sahne Ayrımı Yapılmamış Tretman).....	42
Tretman: İştiyak Filmi (Sahne Ayrımı Yapılmış Tretman).....	44
İştiyak Filminin Senaryosu.....	45
İŞTİYAK FİLMİNİN ÇEKİM SENARYOSU.....	62
İŞTİYAK FİLMİNDEN SONUÇLAR VE ÇIKARIMLAR	69
KAYNAKÇA	74

*Bu kitabı okuduktan sonra filmi izlemek isterseniz
sayfadaki karekodu okutmanız yeterlidir.*



ÖNSÖZ

Sinema, sadece bir sanat dalı olmanın ötesinde toplumsal normları yansıtan, şekillendiren ve kimi zaman yeniden üreten güçlü bir araçtır. Özellikle cinsiyet temsilleri, sinemanın sadece estetik veya anlatısal unsurlarını değil, aynı zamanda toplumsal yapı ve ideolojileri nasıl yansıttığını da gözler önüne serer. Bu kitap, Türk sinemasında cinsiyetçi yaklaşımların izini sürerken, belirli örnekler üzerinden toplumsal cinsiyet rollerinin nasıl şekillendiğini ve yeniden üretildiğini ele almaktadır.

Bu çalışmanın temel çıkış noktası, *İhtiyak* filmi üzerinden Türk sinemasında kadın ve erkek kimliklerinin temsil biçimlerini analiz etmektir. Filmdeki anlatım stratejileri, karakter kurgusu ve toplumsal cinsiyet normları, daha geniş bir perspektifte incelendiğinde, Türk sinemasının tarihsel süreç içerisindeki dönüşümüne dair önemli ipuçları sunmaktadır. Bu bağlamda kitap, yalnızca bir film analizine odaklanmakla kalmayıp, aynı zamanda sinema ve toplumsal cinsiyet ilişkisine dair daha geniş bir tartışma alanı açmayı amaçlamaktadır.

Bu kitap, 2020 yılında danışmanlığını Prof. Dr. Selahattin YILDIZ'ın yürüttüğü *“İhtiyak Filminden Hareketle Türk Sinemasında Cinsiyetçi Yaklaşımlar”* adlı Sanatta Yeterlilik tezinden üretilmiştir.

Bu sürecin her aşamasında bana destek olan eşime, filmime inanan Prof. Dr. Semir Aslanyürek'e, akademik yolculuğumda katkı sunan değerli hocalarıma ve sinema sanatına tutkuyla bağlı olan tüm okurlara teşekkürü bir borç bilirim. Kitabın, okuyucularına yeni bir bakış açısı kazandırmasını ve Türk sineması üzerine yapılan çalışmalara katkı sunmasını dilerim.

Ersin AYCAN

Şubat-2025

GİRİŞ¹

Toplumsal cinsiyet olgusu dünyanın var oluşundan itibaren insanlığın kimi zaman problemi kimi zaman kanayan yarası kimi zaman ise sağduyusu haline gelmiş ve bu kavram zaman içinde heykel, resim, tiyatro ve sinema gibi temel sanatlarla konu olmuştur. Bu kavram her kullanıldığında ismi aynı olarak kalsa da işlediği tema sürekli değişkenlik göstermiştir. Toplumsal cinsiyeti kimi zaman kadına şiddet olaylarında, kimi zaman kadın-erkek eşitliğinde kimi zaman ise cinsiyet değiştirme temalarında görmek mümkündür.

Toplumsal cinsiyet terimi erkek, kadın ve diğer cinsel azınlıkları bünyesinde toplarken, cinsiyet farklılığı nedeniyle erkekten farklı olmanın beklentileri içinde ataerkil düzene karşı kadınların ve diğer cinsiyetçi azınlıkların iyileştirilmesi yönünde feminist ideolojiyi de kullanır.

Alptekin (2014, s. 204) ataerkillik durumunun toplumun tüm müesseselerinde ve sosyal ağlarında kadınların karşısında duran bir cinsiyet rejimi olduğunu, Mora (2005, s. 1) özellikle kadında eğitim seviyesi düşüklüğü ve ekonomik bağımsızlık bulunmadığı sürece erkek egemen anlayışın daha belirgin şekilde görüleceğini, Kaypak, (2014, s. 344) bir kentin kadına ve erkeğe aynı yaşam alanını sunmasına rağmen toplumsal cinsiyetçi bir bakışla şehrin eril yapı ile şekillendiğini ve kadına biçilen rolün kentteki katılımını azalttığını savunur.

Toplumsal cinsiyet kadınların sadece eril güç karşısındaki reaksiyonunu belirlemek ya da sosyal statüdeki kontrolünü sağlamak için değil aynı zamanda hümanist bir bakış açısıyla dünya üzerinde var olan iki cinsiyetin eşit olarak dağılımında etkili olması gereken bir olguyu işaret etmeli diye düşünülebilir.

¹ Bu kitap, 2020 yılında danışmanlığını Prof. Dr. Selahattin YILDIZ'ın yürüttüğü "İştiaak Filminden Hareketle Türk Sinemasında Cinsiyetçi Yaklaşımlar" adlı Sanatta Yeterlilik tezinden üretilmiştir.

Bu olgusal terim ya da kavram sadece Türkiye Cumhuriyeti bağlamında değil toplumsal düzenin başladığı süreç içerisinde tarihin tüm ülkelerinde başka şekillerde vücut bulduğu da görülebilir.

Cinsiyet tüm temel fizyolojik ve biyolojik araştırmalarda dikkate alınması gereken önemli bir biyolojik değişkendir ve bununla birlikte cinsiyete dayalı araştırmalara yoğun ilgi geçmişine rağmen, bu konu tarihsel olarak iyi çalışılmamıştır. Bu çağdaş diyalogda cinsiyete dayalı araştırmayı tanımlamak için kullanılan iki terim vardır: Cinsiyet ve cinsiyetçilik (gender). Cinsiyet terimi, geleneksel olarak cinsiyete atanan biyolojik varyasyonu tanımlamak için bilimsel yayınlarda daha yaygın hale gelmektedir ve bu spesifik olmayan dil standart bir yaklaşımı hak etmektedir. Araştırmacılar giderek cinsiyet ve cinsiyetçilik terimlerinin uygun kullanımının farkında olmaya başlamışlardır (Torgrimson & Minson, 2005, s. 785).

Kadınların ücretli işgücü olarak emek piyasasına girmeleriyle birlikte, çalışma yaşamının ve genel olarak toplumsal yaşamın niteliğinde çarpıcı değişimler meydana gelmiş (Savcı, 1999), var olan bu durum sinema ve cinsiyetçilik ilişkisine psikanalistik ve semiyotikten, fenomenolojik yaklaşımlara; tür ve kabul çalışmalarından dijital kültür uygulamalarına kadar çeşitli dinamiklerle yaklaşmakta, sinema ve cinsiyet arasındaki bu ilişkiyi asla durağan hale getirmemekte ve daha ziyade, ortaya çıkan uygulamalar ile herhangi bir anda geçerli olan entelektüel paradigmaların sınırlamalarının tanınması ile ilgili olarak sürekli değişmektedir (Hole, Jelaca, Kaplan, & Petro, 2017, s. 15). Bu anlamda var olan dinamiklerle düşünülecek olunursa gerek seküler gerekse manevi bakış açısı ile bakıldığında dahi bu farklılıkların sadece ortak isim olan “insan” haricinde olduğu da görülebilir. İnsanoğlunun zaman içerisinde kendi bünyesinde geçirdiği değişim ve dönüşümün farklı cinsiyetler bağlamında algılanma olayını da başlatmış denilebilir. Toplumsal cinsiyet ideolojisi, feminist düşüncenin karşısında, ataerkil sistemin sürdürülmesi düşüncesine dayanmaktayken (Kabadayı, 2004), feminizm ise kadınların

sosyal hayattaki eşit olmayan ve ezilmişlik deneyimlerini araştıran, kadınların neden ezildiklerini kuramsal bir yaklaşımla ele alan, kadınların özgürleşme çabalarını gözden geçiren politik bir hareket olarak tanımlanabilir (Erkil, 2017, s. 245). Toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin bazı kalıp yargılar genel olarak eşitlikçi ve geleneksel roller olarak betimlenir ve kadın için öngörülen rollerin ilki çocuk doğurmak, diğerleri çocuğu büyütmek, ev ve eşin temel gereksinimlerini gidermek, iş hayatında pasif olmaktır (Budak & Küçükşen, 2018, s. 563). Erkek için ise “evin reisi” tanımı kadın karşısında tam otoriter bir düzenin göstergesi gibi durduğunu söylemek mümkündür. Biyolojik kuramca ifade edilen farklılıkların bilimsel olarak ispat edildiği söylense de kadının sosyal statüdeki ikincil konumunun nedenlerini açıklamadığı söylenebilir ve bu bağlamda yeni araştırma konuları doğabilir. (Arslan & Güz, 2018) Birey, dünyaya geldiği andan itibaren bazı kurallarla doğar, doğduğu günden öldüğü güne kadar da toplumun kendisine yazılı olarak vermediği toplumsal cinsiyet kanunlarına uymak zorundadır. Bunun için üzerinde içtimai bir baskı hisseder (Kasap, Dolunay, & Solman, 2018).

Kadın veya erkek, günlük dildeki yaygın kullanımıyla hem bireyin biyolojik anlamda dişi [female] veya er [male] oluşunu, hem de toplumun bireye sunduğu roller sistemi dâhilinde anlam kazanan kadın /woman/ veya erkek /man] oluşu ifade eden iki terimdir. Fakat ne var ki, bu terimlerde anlam kazanan biyolojik boyut ile biyolojik yapıda temellenen toplumsal boyut birbirlerinden çok farklı şeylerdir. Biyolojik olarak her birimiz er ya da dişi olarak doğar ve bu verili özelliğimizi değiştir(e)meden [tıp biliminin gelişimine paralel gerçekleşen istisna durumlar bir yana] tüm yaşamımız boyunca sürdürürüz. İkinci duruma, cinsiyetimizin toplumsal boyutuna gelince, bu, verili bir-özelliği değil gündelik eylemlerimizle gece gündüz oluşan, inşa edilen bir şeyi ifade eder. Daha doğduğumuz anda bu inşa sürecinin nesnesi oluruz. Doğumu takiben, hemen hiç gecikmeden, biyolojik cinsiyetimiz ekseninde oluşup anlam kazanan bir davranışlar örgüsünün mensubu haline ge(tiri) liriz. Örneğin, doğacak çocukları için giysi ve eşya hazırlayan

anne ve baba, eşyanın rengi ve biçimi konusunda tercihlerini kullanırken, çocuktan hayatı boyunca mensubu olması istenecek davranışlar, tutumlar, roller örgüsünü inşa etmenin ilk adımını atarlar. Doğum sonrasında, çocuk için belirlenen toplumsal dünya gittikçe belirginleşir; elbiseler, saçın boyu ve biçimi, hitaplar, oyuncaklar, çocuğa yönelik davranışlardaki sevecenlik biçimi ve dozajı, çocuk için uygun bulunan veya uygun bulunmayan davranışlar, çocuk için düşünülen ve arzulanan meslekler vs. tüm bunlar söz konusu inşa eyleminin sonraki bazı aşamalarını teşkil eder (Vatandaş, 2011, s. 30).

Sanatı yaratan tek imge vardır, o da insandır. İnsanoğlu olmasaydı sanat kelimesinin ya da kavramının bugün var olması belki imkansızdır. Sanat terimi, toplumun ve bireyin çağdaşlaşmasını sağlayan, bakış açısını değiştiren, gelişmesini sağlayan, eğitimi devam ettiren, düşünce gücünü geliştiren, hayal ettiren, yaratıcı kılan her şey olarak gösterilebilir. Bu anlamadan odak noktada insan varsa hem erkek hem de kadının sanatın baş rollerini oynayan iki cinsiyet olduğunu da söylemek olasıdır. Dolayısıyla, bu noktada kadın ve erkek sözcüklerinden terim olarak bahsedilirse, bu terimlerin insanlığın sürmesini sağlayan iki cins olması ile toplumu yönlendiren tüm işlere öncülük ettiği söylenebilir.

Türklerin ataerkil bir toplum geleneğine sahip olduğu bilinir ve bu ataerkil kültürün tüm sanat dallarına yansıdığı da söylenebilir. Bu durumun sinemada da değişkenlik göstermediği, kadının sosyal hayatta her alanda erkekten sonra söz hakkına sahip olduğu sinema sektöründe de bu gerçeği göstermiş, sadece Türk sinemasında değil, Avrupa ve Amerikan sinemasında da aynı düzlemde olduğu görülmüştür (Akyüz, 2011, s. 104). Nitekim son dönemlerde “kadına şiddet” sloganıyla sadece Türk sinemasında değil Avrupa ve Amerika sinemasında da benzer sloganla eserler verilmiştir. Sadece insan bazında değil tarih içinde evrimle alakalı araştırmalarda da cinsiyetçi yaklaşımın var olduğunu ve bu düşünceler üzerine araştırmalar yapıldığını da görmek olasıdır. İnsanlığı hayvan seviyesine indirgeyenlerin de bakış açılarında ırkçı ve cinsiyetçi yaklaşımın olması sürpriz olmamalıdır. Ardrey,

erkek kuşların veya hayvanların dişi kadar önemsiz bir şeyle savaştığını, daha çok gayrimenkulle savaştığını reddederken, Lorenz farklı bir yol izliyor; kadınların “erkeklerden daha az saldırgan olmadığını” ve özellikle de kadınların rekabet kapitalist toplumunda yaptıkları gibi, kendi cinsiyetlerine karşı düşmanlık gösterdiklerini söyler (Reed, 1978, s. 69). Doğanın varlığından beri eril ve dişil anlamda ortaya çıkan tüm problemler her iki cinsin kendi arasındaki benzerlikler kadar farklılıklarını da ortaya koyduğu düşünülebilir. Bilhassa bu durum 20. yy.’nin ortalarından itibaren toplumsal cinsiyet teriminin kitlesel iletişim araçlarıyla transferini kolaylaştırıp bu durumu yakından etkilemiş ve bu aktarımların toplumsal cinsiyetçilik kavramına şekil vermiş olduğunu düşünmek de mümkündür (Kasap, Dolunay, & Solman, 2018, s. 628). Eril kişi kendi benzeri olan dişil kişiyi yani “ötekini” köleleştirmiştir; bu köleleşme ilişkisinde ise kölenin üzerinde oluşturulan muktedir olma ilişkisi, asırlarca devam edebilecek bir diyalektiğin sonucunda kölenin bağımsızlığa kavuşması ve köle ile efendi arasında karşılıklı birbirini tanıma ilişkisinin kurulmasıyla ortadan kalkacaktır ancak kadının durumu kölenin durumundan çok farklıdır. Erkek, kadını tabiatın gücüyle karıştırmış, kadına doğurganlığın zemininde büyük güçler atfetmiş ve esas yerine koymaya çalışmıştır (Direk, 2009, s. 18). Butler, bazı yorumcuların, toplumsal cinsiyet kuramının bedenleri ve cinsel kimliklerin basit bir söylemin ürünü olması eleştirisine cevaben, cinsiyetli vücutların maddeselliğinin toplumun bir reaksiyonu olarak kurulduğunu öne sürer ve bu durumun idealist değil materyalist olduğunu, materyalizmin ise bu noktada idealizmden daha değerli kılındığını belirler. (Young, 2009, s. 42).

Yapılan araştırmada üniversitede okuyan genç kızların birçoğu cinsiyetçilik ile alakalı olarak -bilhassa mağdur olan bireyler için- şikâyet süreçlerini ve çözüm seçeneklerini sunmuştur. Kadına yönelik zorbalık ve ilişkisel saldırganlık ile bunların nasıl tezahür ettiği ve kendini bir kişilik çatışması ya da stil meselesi olarak nasıl gizleyebileceği ya da kadınlar

hakkında “sadece geçinmeme” cinsiyet kalıplarına nasıl girebileceği konusunda çok fazla eğitime ihtiyaç olduğu saptanmıştır (Sepler, 2017, s. 303). Genel anlamda sinema sektöründe de cinsiyetçiliğin şiddete yönelik boyutları ve kadının şiddete maruz kalması, şiddete nasıl maruz kaldığı, eğitimsiz insanların daha fazla şiddete meyilli olup olmadığı, maddi imkanların şiddetin türünü ve gücünü nasıl etkilediği üzerine konular perdeye aktarılmış denilebilir.

Günlük yaşamda toplumsal cinsiyet olgusunun kadın, erkek ve diğer cinsel azınlıkların varlıklarına göre açıklanması bu kavrama yüklenen anlamların da farklılık göstermesine yol açar. Batı kaynaklarında cinsiyet, “sex” ve “gender” olarak ayrı terimlerde adlandırılır fakat “sex” cinsiyeti, “gender” ise sosyal ve kültürel rolleri gösterir, dolayısıyla ‘gender’ toplumsal cinsiyeti gösteren terim olarak kullanılır (Akkaş, 2019, s. 100). Bir birey daha anne rahmine düştüğü andan itibaren cinsiyetçilik kavramı toplumda baş gösterebilir. Ebeveynlerin doğacak bireyin cinsiyetini merak etmeleri, doğacak bireye isim koyma tartışmaları ve ad arayışları, doğacak bireyin yatacağı yatağın biçimi, giyeceği elbiselerin rengi cinsiyetçilik bağlamında ilk tartışmaları oluşturabilir. Bir bireyin doğduktan sona değiştiremeyeceği tek şeyi milliyetidir. Huylarını, yemek zevkini, adını, dinini hatta cinsiyetini dahi değiştirme ihtimali olan bir birey olarak insan dünyaya gözlerini açar. Erkek egemen toplumda doğan bir kız çocuğunun erkek olarak ölme ihtimali dahi varken cinsiyetçi yaklaşımın sert duvarlara çarpan bir arabaymış gibi sanat eserlerinde işlenmesi de bununla alakalı olabilir. Bebek mağazalarında dahi kız bebekler için pembe, erkek bebekler için mavi rengin ayrışması renk bağlamında ilk cinsiyetçilik farkının aşılmasında bireye yardımcı olur.

İmançer’e göre, (2018:1) toplumsal cinsiyetin kavramsal olarak kullanılmaya başlandığı 20. yy. içerisinde toplumu kitleler halinde en çok etkileme ve yönlendirme gücüne sahip sanat özelliğiyle ön plana çıkan sinema, toplumsal cinsiyet ve ötekileştirilen bireyler temelinde her zaman tartışılmıştır ve tartışılmaya devam etmektedir.

KURAMSAL BAKIŞ

Sinema ve Toplumsal Cinsiyet

Sinema sanatı, içinde çok farklı sanatları ve bilim dallarını barındıran disiplinlerarası ve çok yönlü bir uğraş gerektiren zihinsel faaliyetler bütünü olarak görülebilir. Bu anlamda sinema sanatı, edebiyat, resim, heykel, fotoğraf, tarih, müzik vb. bilim ve sanat dallarıyla iç içedir. Birçok insan için “antropoloji” ve “sinema” kelimeleri ekmek ve benzin gibi bir araya gelir, birbirlerine sunacak önemli miktarda benzerlikleri oldukları için bu talihsiz bir durumdur, terimin kendisinin çeşitli anlamlarını çözmenin ötesinde, sinema çalışmasının başka faydaları da vardır. Sinema, aynı stil ve estetiğin tarihsel değişimleri hakkında fikir verebilir ve belirli bir zaman ve mekânın fikirleri ve önyargıları hakkında bilgi sunabilir (Gray, 2010, s. 11). Sinema ile mesaj vermenin ötesine geçilebilir, insanların tavır ve tutumları yakından değiştirilebilir.

Konuları, zihinsel bir oluşumun kimi zaman bir anda bir ışık gibi parladığı senaryolar, genel itibarıyla konularını hayattan ve çoğu zaman da yaşanmış ya da yaşanması mümkün olaylardan alabilir. İçinde temel olarak insanı barındıran sinema sanatının gücü, hayatın kendisi olarak görülen merceklerin perdeye yansması ile oluşur. İnsanı temel alan bu sanat elbette sosyal hayatın içindeki her şeyi insanlara anlatabilir. Toplumda meydana gelen basit bir olay, sağlam bir senaryo ve iyi bir çekim tekniği ile büyük kitleleri ilgilendiren ve gişe rekorları kıran bir filme dönüşebilir. Bu olayları ya da olguları iyi tartan sinemacılar ise toplumsal çatışmaların ve (Perry, 2015) duyguların yoğun yaşandığı konuları kendi filmler için seçerler. Kuşkusuz dünya sineması toplumsal cinsiyet eşitliğini anlatarak bu çatışmadan aynı zamanda faydalanmıştır. Toplumsal cinsiyet eşitliği sadece dünya sinemasında değil, aynı zamanda Türk sinemasında da kendine çokça yer bulmuştur.

19. yy.’nin sonlarında başlayan sinema sektöründe, kadınların ilk etapta devamlılık konusuna baktığı, makyaj ya da asistanlık gibi işlerde çalıştığı görülür ve genel anlamda

kadınların prodüksiyonlardan uzak tutulduğu görülse de son dönemde bilhassa kadın yapımcı ve yönetmenlerin görülmesi de sinema sektörünün içindeki toplumsal cinsiyetin varlığına işarettir.

Dünya üzerindeki ilk kadın sinemacıların Fransa ve ABD’de oldukları bilinir ve hatta meşhur Hollywood oyuncularından Mary Pickford ve Lilian Gish’in film yönettiklerini ancak o dönemdeki koşullarda imajlarını zedelememek için bunu duyurmadıkları bilinir. Kürtaj ve boşanma üzerine pek çok filmde senaristlik yapan ve film yöneten Lois Weber yetmiş beşin üzerinde film yönetir. Feminist sinema hareketi özellikle politik olmasıyla dikkatleri çeker, bütün kadınlara ama özellikle de işçi sınıfına mensup kadınlara film-yapımında bir şans tanımayı hedefler. Filmler çoğunlukla sendikalarda, fabrikalarda ve evlerde gösterilir ve bu filmlerin kadınların toplumdaki yerlerine dair bilinçlenmeyi yükseltmesi umulur. İlk feminist filmlerin çoğu, bu ülkedeki siyah-beyaz belgesel gerçekçi geleneğe, alternatif, politik film-yapımının egemen tarzına uyar (Nelmes, 2016).

Dünya sineması bağlamında, sinema sektörünün önde gelen ülkelerinden İngiltere’ye genel olarak bakıldığında, cinsiyet unsurunun ön planlarda geldiği de görülebilir. İngiliz filmlerinde ırk, cinsiyet ve cinsellik arasındaki bağlantı çokça irdelenmiştir. Türkiye’de dahi Pera Müzesi, film gösterimleri kapsamında “İngiliz Sinemasında Cinsiyet ve Kimlik” adlı bir program düzenlemiş ve programın tanıtımını şu şekilde yapmıştır: Virginia Woolf, “Katıksız ve basit bir erkek ya da kadın olmak tehlikelidir; kadınsı-erkek ya da erkeksi-kadın olmalıyız”, der. Bu program, toplumsal cinsiyet ve kimlik açısından kişisel, toplumsal, kültürel rol ve davranışlar arasında keskin ayrımların olmadığı hikayeleri örnekleyerek vurgulamayı amaçlıyor. Batı kültürü toplumsal cinsiyeti katı bir şekilde sabitlenmiş seçeneklerden oluşan ikili bir kavram olarak görmüştür: Bireyin fiziksel anatomisine dayanarak, kadın veya erkek. Ancak toplumsal cinsiyet ne doğuştan ne

de sadece kişinin fiziksel anatomisiyle bağlantılıdır. Esas yaşamsal olan yönü, kişinin kendini en içte erkek, kadın, her ikisi veya hiçbiri olarak kavrayışdır; bireylerin kendilerini nasıl algıladıkları ve tanımladıklarıdır (Perry, 2015).

Japon ve Amerikan sinemalarında yeniden çekimler aracılığı ile kadın temsili üzerine yapılan araştırmada incelenen filmlerin hem kötülüklerin kaynağında bulunmak hem aileyi korumak hem de aile içi düzeni sağlamak için zorluklarla karşılaştığı, hatta hayatından vazgeçen kadın temaları üstünde durulduğu, Japon ve Amerikan filmlerini bu temalarla meydan geldiği, incelenen filmlerin ise ataerkil düzeni desteklediği sonucuna ulaşılmıştır (Erus & Gürkan, 2012, s. 216). Yapılan bir araştırmada, (Bleakley, Jamieson, & Romer, 2012, s. 78) örnek alınan beş buçuk yıl boyunca, üst düzey gişe hasılatı yapan gişe filmlerinde kadınlar sürekli olarak yetersiz temsil edilmiştir. Filmlerdeki ortalama kadın ana karakter sayısı, siyasi, kültürel ve sosyal nüfuzu artıran ve ABD nüfusunun yarısından fazlasını (%50,8) içeren kadınlara rağmen nispeten değişmeden kalmıştır. Diğer çalışmalar benzer bulgular bildirmiş olsa da hiçbiri bu kadar uzun süre boyunca Amerikan sinemasında cinsiyet dengesizliğinin miktarını gösterememiştir.

Bir cinsiyet mantığına uygun olarak, bir karakterin cinsiyetinin temsil ettiği işlevin cinsiyetinden geldiğini ve işlevin cinsiyetinin sosyal hayatın gerçek yaşam algılarından geldiği varsayılırsa; bedensel farklılıklar, geleneksel bir hikâyeye kompleksinin yüzeyinde erkek-kadın konfigürasyonlarında tutarlı bir değişiklik gözlemlendiğinde muhtemelen kültür kapsamında daha derin bir değişime uğrar. Bunun yanına 1970'lerin ortalarından bu yana, cinsiyet-cinsiyet korku sisteminde bazı dikkate değer gelişmeler olmuştur. Bunların başında, Andrew Tudor'un yazdığı bir kız kahraman gelir (Clover, 2015, s. 16).

Her film işlediği konu bakımından cinsiyetçilik terimini perdeye aktarabilme kabiliyetine sahip olabilir. Bu filmin türüne, süresine de bağlı olmayabilir. Ele alınan olayın her

noktasına cinsiyetçi yaklaşım temelini var olabileceği bu kavramın ne denli geniş bir kavram olduğunun da göstergesidir denilebilir.

Genel Çerçevesiyle Dünya Sinemasından Toplumsal Cinsiyetçiliği Konu Almış Önemli Filmler

Dünya sineması toplumsal cinsiyetçilik terimi ile yakından ilgilenmiş, kimi zaman cinsiyet farklılıkları ile oluşun şiddeti, korkuyu kendine konu almış, kimi zaman sosyal hayattaki cinsiyet farklılıklarından doğan sıkıntıları konu almıştır. Bu noktada önemli olan ise bu filmlerin çekilmesine sinema tarihinde her zaman ihtiyaç duyulmuş olmasıdır. Sinema tarihine genel bir bakılacak olursa ilk günlerinden itibaren kadın-erkek arasındaki hem fiziksel hem ruhsal şiddet, eril-dişil ayrımı, kölelik sisteminde kadınlar, zora mecbur kalan kadınlar, cinsiyet değişikliği ile hayatını tamamen değiştirmiş insanlar görülebilir.

Kadınların Hollywood sinemasında erkek egemen işlerde çalıştıkları bilinir. Film yapımcıları tarafından bildirildiğine göre kadınların başarılarına ilişkin sınırların bir anlamı olduğu görülebilir. Yapılan araştırma, erkeklerin mesleki alanlarına giren kadınların bir tasvirindeki desenlerini ortaya şu şekilde koyuyor: Hollywood uzun zaman kahraman polislerin hikayelerini ortaya çıkarmasına rağmen, sadece son birkaç on yıldır kadınları başrollerde sunmuştur. Kadınlar, sadece erkeklerin oynadığı 267 filmde 24 Hollywood filmde (1973'teki Kleopatra Jones'dan itibaren) polis aksiyon kahramanları olarak yer alırken diğer filmlerde set işçisi olarak çalışırlar. Bu iki set karşılaştırılmış, erkeklerin işinde çalışan kadınların tasvirleri hakkındaki hipotezleri test edilmiş ve Hollywood film yapımcıları tarafından cinsiyetlendirilmiş bir işgücü piyasasına tepki olarak kadın kalıplar ortaya çıkmıştır (King, 2008, s. 238).

Dünya sinemasında toplumsal cinsiyeti konu alarak, kimi zaman gişede kimi zaman festivallerde iz bırakmış önemli filmler vardır. Sinema tarihine iz bırakan cinsiyetçi filmler

hakkında bazı bilgiler ve düşünceler şöyledir: Daima **Lilya / Lilja 4-ever (2002)** filminde Lilya 16 yaşındadır, eski SSCB’de kenar mahallelerde yaşamakta ve annesi tarafından terk edilmiş şekilde yaşamaktadır. Bu süreçte ise kendisine şiddet ve baskı uygulayan teyzesi ile yaşamak zorundadır. Bu durumdan çıkış yolunu ise arkadaşları ile zaman geçirmekte bulur. Andre’ye aşık olmuş ve onun arkasından İsveç’e gitmiştir. Yaşam istediği gibi gitmemiş, hayal kırıklığına uğrayan kız, seks kölesi haline gelmiş ve hayatın her yerde aynı olduğunu öğrenmiştir. Film yerelde anlatılan Avrupa toplumunun aile ilişkilerinin aslında dünyadaki her yerde, her mahallede, her ailede geçeceğini izleyicilere göstermek istemiştir. **Agora (2009)** filminde, tarihin en ilgi çekici kadınlarından biri filmin ana kahramanıdır. Fiziği kadar zihni de ilgi çekici olan; matematikçi, filozof, astronom olan kadın adını tarih sayfalarına yazdıracak kadar zeki ve alımlıdır. Üzerinde onlarca erkeğin baskısını hisseden kadın, bu erkekler tarafından öldürülmüştür ve ölümüyle de dünya sahnesinden silinmemiştir. 45 yaşındayken dünyayı terk eden Hypatia, insanlığa beyaz perde üzerinden önemli dersler vermiştir. Şiddetin basamaklarında aslında bir farklılık olmadığı eserde ele alınırken, bu durumun Hypatia özelinde her kadının başına gelebilecek bir olay olduğu gözler önüne serilmiştir. **Gözlerimi De Al / Te doy mis ojos (2003)** filminde ise Pilar, kocasının şiddet içerikli tavırlarına artık dayanamaz ve evden kaçır. Evden sadece basit eşyaları ile oğlunu alarak çıkar. Kocasını her ne kadar çok sevse de şiddet onu usandırmıştır. Kocasını bulmak üzere her yerde dolansa da bulması vakit alır. Antonio, kendisi için Pilar’ın gün ışığı anlamına geldiğine inanır. Dahası Pilar ona bir anlamda gözlerini vermiştir. Pilar, etrafındaki her türlü baskıya rağmen kocasını affetmek ister fakat yakın çevresinden de olumsuz tepkiler alır. Film, evlilik hayatında meydana gelebilecek bir olayı işlerken yine özelden genele bir çıkarım yapılarak her evdeki olayların bu filmdekine benzeyebileceği gösterilmeye çalışılmıştır. **Mor Yıllar / The Color Purple (1985)** filmi ise izleyenler tarafından şaşkınlıkla izlenir ki bunun sebebi

yaşanması zor ve temsili bile insanların psikolojik sınırlarını zorlayan nitelikte olmasıyla alakalıdır. 1900’lü yılların henüz başında siyahi bir kız olan ve güney taraflardan olan Celie, babası tarafından gebe bırakılır ve bu durum yetmezmiş gibi ömrünün sonuna kadar efendisi olacağı adama evlenmek üzere gönderilir ve burada da şiddete maruz kalır. Bu süreçte kız kardeşine mektuplar yazarak kendine teselli bulur. Ancak babası, kız kardeşi Nettie’nin yazdığı cevapların iletilmesine engel olur. Celie’nin hayatı Sofia ile tanışınca değişir. Sofia güçlü bir kanını nasıl davranması gerektiğini göstererek, Celie’nin hayatında değişiklik yapmasını sağlar. Eser, güçsüz kadının, güçlü bir kadın tarafından değiştirilebileceğini bildirmek ister. **Soraya’yı Taşlamak / The Stoning of Soraya M. (2008)** filmi ise gösterildiği süreçten itibaren çokça akademik tartışmalar ve dini fikirlerin bildirilmesi üzerine konu olmuştur. **Süreyya’yı Taşlamak**, İran asıllı Fransız yazar Freidoune Sahebjam’ın – İran asıllı- 1994 yılında yayınlanan aynı isimli romanından sinemaya uyarlanmış gerçek bir yaşam öyküsüdür. İran’ın Kupayeh köyünde geçen bu öykünün baş kişisi Süreyya Manutchehri, otuzlu yaşlarında, ikisi kız, ikisi erkek olmak üzere dört çocuğun annesi ve daha genç (14 yaşında) bir kadınla evlenmek istediği için kendisinden boşanmak isteyen Ali’nin karısıdır. Süreyya kendisini hem fiziksel hem de cinsel istismara maruz bırakan Ali’den boşanmak istemez. Bunun tek nedeni, çocuklarının geleceğini düşünmesidir. Zinanın recmle cezalandırıldığı bir ülkede, Süreyya’ya zina iftirası atmak. Böylece Ali’nin tehdit yoluyla kendi tarafına çektiği, iktidarın temsilcisi Molla Hasan ve Süreyya’nın karısının ölümü ardından para karşılığı ev işlerini gördüğü Haşim’in – ki Süreyya’nın zina yaptığı iddia edilen kişidir ve Ali tarafından tehdit edilerek şahit edilmiştir – yardımlarıyla Süreyya recm edilir. Bu hikaye, Süreyya’nın recminden bir gün sonra, arabası bozulduğu için Kupayeh’e uğramak zorunda kalan bir Fransız gazeteciye, Süreyya’nın akrabası olan Zehra tarafından anlatılır. Film boyunca neredeyse Süreyya’yı destekleyen tek karakter olan Zehra’nın amacı, Fransız gazeteci yoluyla bu

olayı bütün dünyaya duyurmaktır (Arapkirli, 2012). **Piyano / The Piano (1993)** filmi konuşamayan bir piyanist olan Ada ve kızının 19. asrın ortalarında Yeni Zelanda’da geçen hikayesini konu alır. Altı yaşından beri hiç konuşamayan Ada, bu sessizliğini piyanosu ile bozmuş, piyanoyu çok iyi çalarak iyi bir piyanist olmuştur. Babası, Ada’yı Yeni Zelanda’lı varlıklı birisiyle yaptığı anlaşma neticesinde evlendirir. Yeni dünyaları tanıyan kadın hiç bilmediği yerlere giderek güzel şeyler yaşasa da kocasıyla arasındaki problemlerden ötürü piyanosundan ayrılmak zorunda kalır.

Genel olarak dünya sinemasından verilen örneklerle de bakılacak olunursa, filmlerin genelinde psikolojik ve fiziki şiddetin ön planda olduğu görülebilir. Eserlerin geneli bir hayatın belli fakat uzun bir bölümünü konu aldığı sezinlenebilir.

Karadeniz Teknik Üniversitesi’ne bağlı olarak faaliyet gösteren “Kadın Çalışmaları Uygulama ve Araştırma Merkezi” tarafından dünya sinemasında kadını ve toplumsal cinsiyeti konu alan filmler birleştirilmiştir. Bu filmler aşağıda tablo olarak sunulmuştur (KTÜ, Kadın Çalışmaları Uygulama ve Araştırma Merkezi, 2020).

Tablo 1. Dünya Sinemasında Kadın ve Toplumsal Cinsiyet Temalı Filmler

Zangiku monogatari (The Story of the Last Chrysanthemums) (1939)	Christopher Strong (1933)
The Trouble with Angels (1966)	The Umbrellas of Cherbourg (1964)
The Student Nurses (1970)	Faces (1968)
3 Women (1977)	Female Trouble (1974)
De cierta manera (One Way or Another) (1978)	Riddles of the Sphinx (1977)
Nine to Five (1980)	Alien (1979)
Smithereens (1982)	Ladies and Gentlemen the Fabulous Stains (1982)
I’ve Heard the Mermaids Singing (1987)	A Question of Silence (1982)
Dogfight (1991)	Sweetie (1989)
I Shot Andy Warhol (1996)	Clueless (1995)
Baadasssss Cinema (2002)	All About My Mother (1999)
Wadjda (2012)	Zanan-e bedun-e mardan (2009)
The Color Purple (1985)	Fried Green Tomatoes (1991)

Dangerous Beauty (1999)	The Hours (2003)
Amelia (2009)	Coco Before Chanel (2009)
Rosa Luxemburg (1986)	Die Păpstin (2009)
The Accused (1988)	Agora (2009)
Made in Dagenham (2011)	North Country (2005)
Iron Jawed Angels (2004)	The Accused (1988)
The Iron Lady (2012)	Cairo 678 (2010)
Caramel (2007)	A Girl Walks Home Alone at Night (2014)
Women Without Men (2009)	Where Do We Go Now (2011)
The Sisters Trilogy (1979, 1981, 1988)	One Sings, The Other Doesn't (1977)
Daughters of the Dust (1991)	The Body Beautiful (1991)
The Headless Women (2008)	Song of the Exile (1990)
Orlando (1992)	I was a Teenage Serial Killer (1993)
Between Heaven and Earth (1992)	Meshes of the Afternoon (1943)
School without an End (1983)	Sisters in Law (2005)
Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles (1975)	I Am (2011)
A League of Their Own (1992)	Wendy and Lucy (2008)
Fried Green Tomatoes (1991)	Brave (2012)
In a World... (2013)	Gravity (2013)
Marina Abramovic: The Artist Is Present (2012)	Little Miss Sunshine (2006)
Persepolis (2007)	Obvious Child (2014)
Wild (2014)	Thelma & Louis (1991)
Dream Girls (1994)	The Wicked Lady (1945)
Zenne	Hedwig and the Angry Inch Trailer
Persona	Blue is the Warmest Colour - Mavi En Sıcak Renktir
Les Amours -Hayali Aşkılar	Heavenly Creatures - Cennet Yaratıkları
Milk - Süt	Beyond The Hills - Tepelerin Ardında
Little Ashes / Küçük Küller	Mine Vaganti / Serseri Mayınlar
Brokeback Mountain - Brokeback Dağı	Monster - Cani
All About My Mother - Annem Hakkında Her Şey	A Single Man - Tek Başına Bir Adam
Go Fish	Boys Don't Cry - Erkekler Ağlamaz
Paris is Burning - Paris Yanıyor	Weekend
Philadelphia	The Birdcage - Kuş Kafesi

Shinjuku Boys (1995) (belgesel film)	Benim Çocuğum (belgesel film)
Kinky Boots (2005)	Breakfast on Pluto (2005)
Tipping The Velvet (2002)	12 Years a Slave (2013)
Storme: Lady of the Jewel Box (1991)	Transsexual Teen Beauty Queen (2012)
La vie d'Adèle (2013)	Female Misbehavior (1992)

Ana Hatlarıyla Türk Sinemasında Toplumsal Cinsiyetçilik

Türk sinemasının başladığı günden bugüne dek gelinmiş olan sürecinde, kadınların ataerkil düşünce sisteminde şekillendiği görülür. 1960'tan 1990'lara uzana yıllar arasında Türk sinemasında toplumsal olaylardan etkilenen eserlerin varlığı bilhassa dikkat çekebilir.

1896'nın sonlarına denk gelen Türk sinemasının ilk evreleri önce saraya girmiş, Cumhuriyetin kurulmasının ardından devlet desteği ile bir sektöre dönüşmüştür. Dünya sinemasının benzerlerini ve edebi roman ve tiyatroların uyarlamalarını, idamesi için sürdüren Türk sineması genellikle azınlıkların elinde devam etmiştir. Türk sinemasının ilk yılları hem tiyatrodan hem de sinemada kadın oyuncuya rastlamak mümkün değildir. Afife Jale'nin sahne aldıktan sonra tutuklanması mevcut cinsiyet farkının ziyadesi ile ortaya konulduğunun kanıtı olabilir. Bu dönemin dikkat çeken eseri Hüseyin Rahmi tarafından romanlaştırılan 'Mürebbiye' eseridir. Bu eserde baş kahraman Fransız asıllı mürebbiye Anjel'dir. Parisli ve baştan çıkarıcı bir kadın olan Anjel'in İstanbul'a gelmesiyle başlayan olay, Dehri Efendi'nin çocuklarının dadısı olmasıyla devam eder. Bu süreçte konakta Dehri Efendi'nin oğlunu, kardeşini ve damadını baştan çıkarır. Türk sinemasının kadın imgesi bu film ile kendini belli ederken, Türk sinemasında toplumsal cinsiyet bağlamında kadının yeri de çizilmeye başlanır. 1923 yılında ise Halide Edip Adıvar'ın 'Ateşten Gömlek' adlı eserinin beyaz perdeye aktarıldığı görülür. Eser romanla neredeyse aynı tutarlılığı gösterirken, Muhsin Ertuğrul tiyatrodan sonra sinemada da kendini iyiden iyiye hissettirir. Bu eser Türk kadını

ve kadının cinsiyet gücü bakımından önemlidir. Bu filmde ilk kez Türk kadın sanatçıları Bedia Muhavvit ve Neyyire Neyir rol almıştır.

Atatürk'ün sadece siyasi ve askeri alanda değil aynı zamanda içtimai alanda da büyük işler yaptığı tartışılmaz bir gerçektir. Her alanda yaptığı yenilikler, sosyal hayatta ve sinemada da vücut bulmuş ve sinemaya da büyük önem vermiştir. Cumhuriyetin henüz ilk yıllarında çekilen Kurtuluş Savaşı temalı filmlerde kadın oyunculara teşviklerde bulunmuş, sinema gösterilerinin kadın-erkek birlikte izlenmesi için önayak olmuş ve bu süreç 1951'de kapatılan Halk Evlerinde sinema gösterimleri ile sürmüştür; genç Cumhuriyet sinema sanatını eğitimin bir parçası olarak görüp sinemanın gücünden yararlanmış, yurt dışından getirilen filmler halk evlerinde gösterime sunulmuştur. (Karahanoğlu, 2007, s. 5). Bütün bu uğraşlara rağmen genç Cumhuriyetin bu dönemlerinde diğer sanat dallarına gösterdiği ehemmiyeti sinemaya da gösterdiğini söylemek mümkün olmayabilir.

Cumhuriyetin ilanından sonra yapılan bu yeniliklerin yanında Türk sinemasında yabancı kadın oyuncu hegemonyası kalkmaya başlamış, sayılarında oldukça düşüş gözlenmiştir. Bunun sebebinin ise Osmanlı ile beraber yasağın kalması olarak değerlendirilebilir. Artık Müslüman Türk kadınları Türk filmlerinde daha fazla boy göstermeye başlamış bu dönemin son yabancı kadın oyuncusu da Elena Artinova olmuştur. Bu sürecin devamında ise 'pençe' filmi ile ilk cinsel içerikli film olmasından ötürü tepkiler yapmaya başlamış, büyük tartışmalar cereyan etmiş film 'müstehcen' ilan edilmişti (Özgüç, 1990, s. 17). Bu süreç belki de Türk sinemasının 50 yıl sonraki kimliğinin habercisi sayılacaktır.

60'lı yıllar ve ihtilal ile birlikte yeni oluşuma giren Türkiye'nin hızlanan iç göç ve şehirleşme sürecinde sanayileşme hızla artmış, gecekondulaşma zirve yapmış ve bu durum Türk sinemasını yakından etkilemiştir. 1970'li yıllarla beraber çocuk kahramanlı filmler, dinsel filmler, şarkıcı filmleri, güldürü filmleri hızla artarken bu yıllarda dikkati çeken başlıca

tür cinsel film olarak görülür. 1980’li yıllara gelinirken seks filmlerinin yerini ise arabesk filmler almış, toplumsal gerçekçi filmlere daha fazla yönelme başlamış bununla birlikte kadın sorunlarına yönelen uzun metraj filmler çok yoğun şekilde perdeye aktarılmıştır (Kaplam, s. 169).Türkiye’nin değişen koşulları ile erkekler genel olarak değil her zaman kadınlardan üstte gösterilir. 1980’li yıllara kadar olan süreçte sinemadaki karakterlerin aslında karakter olmadığı, sadece tek yönlü ve kalıplardan ibaret olarak belirli tipleri yansıtan sarışın, iffetsiz basit kadın tipleriyle karşılaşıldığı görülebilir (Kasap, Dolunay, & Solman, 2018, s. 633). Bu kadın tiplerinin günümüzde modernize edildiğini görmek mümkün olsa da kadın temsiliinin perspektif açıdan da değişmediğini söylemek mümkündür. Öz (2018, s. 179) yaptığı çalışmada kadın temsillerinin pek çok ortak özellikleri olmasına rağmen yıllar geçse de kadın imgesinin çok fazla değişime uğramadığını saptamış; kadının erkeğin işini gören, namusuna sahip olması gereken, ev işlerini yapan, güler yüzlü fedakâr, şefkatli ne istediğini bilen iş hayatından zor yer alan bir tip olarak saptamıştır. Kadınların üzerine yüklenen ulusal kimlik taşıma misyonu, ataerkil toplumsal cinsiyet sisteminin kadınları baskı altına almanın bir yolu olarak ortaya çıkar ve bu misyon kadınların etrafına sınır örmekte, kadın dayanışmasını yok etmektedir; eril sinema dili de kadınların içinde bulunduğu toplumsal koşulları, ayrımcılığı, baskı mekanizmasını kuvvetlendirdiği gibi onu yeniden üretmektedir (Yüksel, 2010, s. 98).

Türk sinemasının 1970’li yıllarının ucuz erotik filmlerinde dulluk konusu genellikle kullanılırken 1980’li yıllara gelinirken farklı perspektiflerin oluştuğu görülür. Şerif Gören’in ‘Kurbağalar’ filminde, kocası öldürülen ve borçlarını ödeyebilmek için çok zor işleri yapan, çamurlardan kurbağa toplayan, çeltik tarlası sulayan ve erkeklerin tacizci tavırlarına maruz kalan dul bir kadının hikayesi işlenirken, ‘Dul Bir Kadın’ filminde ise kocası iki yıl önce ölen ve kendini kızına adayan zengin kadının aynı erkeğe duyduğu yakınlığı işler (Doğan, 2013, s. 12).

Türk sinemasının Türkiye modernleşmesi üzerinden değerlendirilmesi yapılacak olunursa 1980'ler ve öncesi olarak tanımlamak da mümkündür. Toplumsal Cinsiyet ve kadın düzleminde 80'li yıllardan önce ve sonra diye ayrılabilen Türk sineması, Türk toplumsal yapısında geleneksel karşıtlığı köy ve şehir hayatı kapsamında anlatmış, batı modernizmine sıra geldiğinde ise kadın imgesi yozlaşmanın temsili olarak filmlere konu olmuştur. Erkek yönetmenler genellikle kendi eril bakış açılarıyla kadını kendisi için olumlayan cümlelerle kullanmıştır (Önal, 2018, s. 11). Toplumsal cinsiyet terimi üzerinde kaleme alınan bir başka araştırmada ise kadınların suskun olduğu ve bunun bir varlık yokluk sorununa dönüştüğü, kadınların erkek egemen toplumda bir özne haline geldiği, kadın kimliğinde özgünleşemeyip ötekileştirilen olduğu, bu şekilde kadınların sessizliğinin bir duyarsızlaşmaya değil, aksine dış gerçekliğe bir direnç gösterdiğini görmek mümkündür (İmançer, 2004, s. 210).

1950'ler, sinemada toplumsal gerçekliğin belirmesiyle beraber melodramların yükseldiği ve toplumun dindar denilen kısmının sinemaya ilgisinin artmasıyla din duygularının sömürüldüğü yıllar olur. Varlığın, ihtişamın, tüketim ve zevkin özendirildiği yıllar olarak değerlendirilen dönem herkesin isteyeceği hayatı beyaz perdeyle sunarken, kadınlar iyi kadın-kötü kadın dikotomisi ile var olan toplumsal cinsiyet rollerini güçlendirecek ve yeniden üretim yapabilecek seviyede gösterilir (Işık & Eşitti, 2015).

Toplumsal cinsiyet kavramında kadın imgesinin en önemli unsurlarından birisi de namus üzerine kuruludur. Namus bağlamında Türk ve dünya sinemasında pek çok örneği görülen eserler hakkında çokça tartışmalar süregelmıştır. Türk sinemasında namus kavramının ağırlıkla kadın üstünde olduğu ve çoğunlukla erkeğin hep kadını yanlış anlamasından kaynaklandığı da söylenebilir. Toplumbilimcilerin araştırmalarına göre namus kavramı kadının cinselliği üzerine kuruludur ve bu kavram üzerine seçilen filmlerde (*Kanun*

Namına, Kalbimin Efendisi, Bebek filmleri) yuvalar kadından dolayı yıkılır, erkekse bumesuliyetin baskısı ile yaşamak zorunda kalır. Erkek kadınını koruyamaz ya da korumak istemezse topluca dışlanıp ‘*namussuz*’ damgasını yiyebilir (Uluyağcı, 2000, s. 26) Kadın probleminin anlatılmaya çalışıldığı 1970-1980 arası çekilen filmlerde kadınların özgürleşmesine dair temalara, problem yaşayan kadınların sorunlarına, şehirli ve modern kadınlara, ekonomik özgürlüğünü arayan kadınlara yer verildiği gözlenebilir (Gök, 2019, s. 150). 1980 sonrası Türk filmleri kadın sorunlarına dayalı modern eserler gibi görünse de bu eserlerin ticari filmleri model olarak tekrarladığı, ataerkil düzene başkaldıran kadının cezalandırıldığı sezinlenebilir. Filmleri Uğuz (2013, s. 257-258) tarafından incelenen Ali Özgentürk ve Atıf Yılmaz’ı Yeşilçam yönetmeni olması hasebiyle ticari mantıkta film vermelerine şaşırılmaması gereğini bildirmiştir. Türk filmlerinde eril bakışı net bir şekilde ortaya koyduklarını, feminen bir film çekmek isteseler de bunu başaramadıklarını bildirmiştir.

Türk sinemasında önemli bir yeri olan yönetmenlerden Lütü Akad da toplumsal cinsiyet bağlamında önemli eserler vermiştir. Akad, meslek hayatının önemli bir bölümünde farklı kadın profilleri üzerine çalışmalar yapmış, filmlerinde farklı kadın temsillerine yer vermiş, eril sinema ve yönetmen dilini bir kenara bırakarak kadını edilgen olarak bırakmak yerine aktif hale getirip önemli mesajlar vermeyi istemiştir. Kadını akılla ve mantıkla özdeşleştirip özgür ve hür kılıp mağdur edilenin yanında kalmayı, düştüğü yerden kaldırma istediğini filmlerine yansıtmıştır (Ünal, 2019, s. 302). Sessiz kadın imgesinden yola çıkarak kadınların bu bağlamda daha az yansıtıcı olduğunu söylemek olasıdır. Türk sinemasında sessiz kadın sunumu son dönemde rastlanılan bir durumdur. Sessiz kadın sunumunda kadın bakış açısının seyirciye daha iyi algılatılamadığı, kadın arzusunun çok iyi aksettirmediği, bunun yerine erotikleşme veya mağdur kadın bedeni üzerinden yansıtıldığı da söylenebilir (Güçlü, 2010, s. 83).

Son dönem Türk sineması yönetmenlerinden Onur Ünlü'nün de eserlerinde yaratmaya çalıştığı kadın karakterlerin tip olma durumları dikkati çeker niteliktedir. Filmlerinde genel olarak kadınların ezildiği görülse de bu durumun kadınlara ait bir problem olmadığı, sistemden kaynaklanan bir sorun teşkil ettiği söylenir. Çoğunlukla kadınlar hayatlarındaki erkeğe bağımlı gösterilmiştir ve sorunu yok etmek için bir girişimde bulunmazlar. Ünlü, sistemi eleştirerek kurtuluş yolunun eğitim ve ekonomik özgürlük olduğunu subliminal olarak vermeye çalışırken kadınların genel olarak filmlerinde erkek egemen sisteme bağımlı kılındığı ısrarla görünür (Öztürk, 2016, s. 104). Kadın filmlerinin toplumsal cinsiyet bakımından incelenmesiyle öne çıkan ilk özelliğin filmlerin “kadın filmi” türüne tam olarak oturduğu saptanmış, hikayelerin bu temel düzlemde hareket ettiği belirlenmiştir. Kadın filmlerinde kadınların önemli bir kısmı heteroseksüel olarak kurgulanmış ve az sayıda kadının eşcinsel kimliği ile filmde yer aldığı görülmüştür. Kadınların fiziksel görünüşü ise genellikle zayıf, uzun saçlı ve beyaz tenli olarak ‘ideal kadın’ı oluşturduğu saptanmıştır (Kanlı, 2011, s. 271). Günümüz kadın filmleri teması ile beyaz perdeye aktarılan filmlerde de bu durumun çok fazla değiştiğini söylemek olası değildir.

Beyaz perdenin kendine has olan öğeleri ve anlatı unsurlarını risk alarak alan genişletmeye çalışan Nuri Bilge Ceylan, Uzak filminde Mahmut karakteriyle, İklimler filminde İsa ve Kış Uykusunda Aydın karakterleri ile göstermiştir ki erkek merkezli bildirimler son derece acımasız ve eleştirel yaklaşımındadır. Ceylan bugünkü kadınları ve sıkışmalarını bir türlü dile gelmeyişlerini erkekler üzerinden anlatmaya çalışmıştır (Yel, 2020, s. 169).

Kadınların Türk sinemasında genel olarak acı ve şiddete dayandırıldığı da sezilenir. Bu durumun temel ispatı sadece kadına yönelik gerçekleştirilen film festivalleri bile olabilir. Kadının erkek egemen toplumda çektiği her türlü baskı ve şiddet karşısında güçlü kaldığını göstermek isteyen film

festivalleri düzenlenmiştir. Kadınların çektiği acılara, şiddette ve baskılara dur dedikleri bir “seslerini duyurma” kooperatifi olan FİLMOR ve eserlerin gösterimlerinin yapıldığı FİLMOR Uluslararası Gezici Kadın Filmleri Festivalleri Türk sinemasında kadının temsilinde alternatif bir mecradır (Akari, 2016, s. 72).

İŞTİYAK FİLMİNDE TOPLUMSAL CİNSİYETÇİLİK OLGUSU

Türk toplumunda ataerkil sürecin ilk zamanlardan beri ele alınan filmlerin izlenmesi ile başlayan süreç İştıyak filminin zihinsel doğuşunu gerçekleştirse de hikâye düzlemine oturması gerçek bir hayat hikayesine dayanmasıyla başlamıştır. Eser genel olarak cinsiyet değiştiren genç bir erkeğin hayatını konu almaktadır. Projenin ilk aşamasında düşünülen temel unsur, bu durumun Türk ataerkil toplumunun aile yapısında meydana getireceği tahribat ehemmiyetle düşünülmüş ve karakterlere senaryoda can verirken yansıtılmaya çalışılmıştır. Cinsiyet değişikliği konusu ailelerin hassasiyeti bakımından büyük önem arz ederken, bu durumun Türkiye'nin taşra diye betimlenen bir köy evinde meydana gelmesi aile ve köy hayatı bakımından ayrıca önemlidir. İştıyak filmi ile Türk toplumunun klasik çekirdek ailesindeki (ana-baba-çocuk) hassas olaylar ele alınmaya çalışılmıştır. Cinsiyet değiştirme olgusu Türk beyaz perdesinde pek çok kez görünse de bu durumun ana karakter bakımından değerlendirilmesi açıkça işlenmiş, cinsiyet değiştiren kişi çok büyük zorluklarla karşılaşmış ve çoğu kez olaylar ölümle sonuçlanmış olabilir. İştıyak filminin ana olay örgüsü her şeyi seyirciye bırakmayı hedeflemiş ve farklı perspektiflerden düşünme penceresini açık tutmaya çalışmış, dikkatli izleyicilerin farklı fikirler yürütmeye çalışacağı bir eser olmaya yönelmiştir.

Projenin ana amaçlarından bir diğer zorluk çeken ana-babanın evlatlarını farklı bir yönde kaybetmelerinin verdiği üzüntü ile alakalıdır. Ailenin reisi, oğlunun evden kaçışını hazmedemeyerek onun öldüğüne kendisini ve eşini inandırmak istese de ailede annenin dik duruşu toplumsal düzlemdeki bütün anneleri ve kadının güçlü olması unsurunu

doğurmaktadır. Eserde cinsiyet değiştiren birey bilhassa güçlü kurgulanmaya çalışılmıştır. Yani sadece bir cinsiyet olarak değil ‘kadın’ imgesinin sahip olması gereken tüm özellikleriyle kurgulanmaya ve yansıtılmaya çalışılmıştır.

Eserin yoksul bir ailenin içinde geçen mühim bir olayı konu edinmesi tesadüf değildir. Bu olayın dünyanın her yerinde, bir konakta ya da bir gecekonduda dahi olabileceğini göstermek için bilhassa bu anlatı düzlemine başvurulmuştur.

İştiyak filmi toplumsal cinsiyet bakımından eril gücün yok olmadığına işaret ederken, bu gücün kısmi olarak bireysel farklılıklarla oluştuğunu da göstermektedir. Ailede baba karakteri güçlü görünürken, içindeki fırtınayı gayet sakin yaşamaktadır.

İştiyak Filminin Altında Yatan Motivasyon

İştiyak filmi bir bireyin başından geçen ve uzun yıllar süren bir olayı kısa bir zamanda anlatmayı hedeflerken aynı zamanda bu olayın altında yatan gerçekliği ise izleyici bağlamında düşünmeye sevk etmiş olması filmin ana motivasyon kaynağını oluşturmaktadır.

Eserde geçen kahramanların günlük hayattan seçilmiş olması filmin duruşu ile de yakından alakalıdır. İştiyak filminin toplumsal bağlamda ele aldığı konu, insanoğlunun var oluş süreciyle başladığından, filmin geçtiği zaman, çekimin teknolojik olanakları bir kenara bırakıldığında tarihsiz dahi olabilir. Olayın yaşamsal döngüde her an her yerde yaşanabilecek olması filmin çekimi için ayrı bir pozitiflik teşkil ederken, filmin toplumsal cinsiyetçilik terimi içinde yer alacak olması da ayrı bir pencereden bakıldığında görülebilir. Cinsiyet değiştiren bireylerin belki de çoğunun benzer olaylar yaşadığı düşünülecek olursa, İştiyak filmi yaşanmışlık ya da gerçeklik ölçütünde önemli bir yere sahip olabilir. Bu filmin realist bakış açısıyla toplumsal yaşantıda bıraktığı etkinin birey üzerinden yansımaları aktarılmaya çalışılmıştır. Yani gerçek hayatla İştiyak filmindeki bireyin iç içe geçeceği kanısı kuvvetli olduğundan, bu düzlemde bir konuyu seçimine dikkat edilmiştir. Daha

önceleri toplumsal bazda cinsiyet değiştirmelerin neredeyse olmadığını öne süren insanlarla karşılaşmak olasıdır lakin günümüz sosyal medya, internet, televizyon, radyo gibi kitle iletişim araçlarının yoğunlaşması bu olayların daha fazla bilinmesine yol açmış olabilir. Yani genel kanı, cinsiyet değiştirme olaylarının uzun zamandan beri var olması ancak çok fazla kişinin iletişimsizlikten ötürü bunları öğrenemeyişiyile alakalı olabilir. İşte, İştıyak filminden hareketle bir bireyin toplumsal yansımaları değil, toplumsal yansımalar karşısında bir bireyin mücadele durumu yansıtılmaya çalışılmıştır.

İştıyak filmi ile gizli olanın değil gerçek olanın, ayıp olanın değil öznel görüş farklılıklarının, beden unsurunu değil ahlak unsurunun önü açılmaya ve irdelenmeye çalışılacak olması da önemli olabilir. Film ile birlikte ailesel düşüncelerin, hasret ve vuslatın ne denli önemi olduğu ise somutlaştırılacağından, çekimin ve hikâyenin önemi bir kat daha artmış denilebilir. Bu eserle birlikte aile içi şiddet, karmaşa, kavuşma, iyilikseverlik, sefaletle karşı direnme gibi alt unsurların gösterilmeye çalışılması da elbette ayrı bir önem taşımaktadır.

Çekim Ekipmanları Hakkında

Çekimler Malatya'nın Kale ilçesi Mezra Mahallesinde bir köy evinde, aynı eve giden kilit parke yolda ve evin bahçesinde kaydedilmiştir. Türkiye'de 11 Mart 2020 tarihinde baş gösteren Covid-19 salgını ile yapım işleri, iaşe-ibate, çekim tarihi, çekim süresi, crew, cast, ekipman temini sekteye uğramıştır. Bütün zorluklara rağmen aşağıdaki malzemeler temin edilmiş, ses ve görüntü malzemeleri olarak aşağıda iki aşamada sunulmuştur:

Görüntüde Kullanılan Ekipmanlar ve Ekipmanların Özellikleri

Kamera ekipmanı olarak aynasız tam kare Sony A7R III fotoğraf makinesi body olarak tercih edilmiştir. Kamera lensi olarak Tamron 28-75mm f/2.8 Di III RXD Lens kullanılmıştır. Düşük ışıktaki performansı yüksek bir kamera olan Sony A7R III body f/2.8 lens ile desteklenerek akşam dış sahnelerinde

ve gece düşük ışıklı ev-iç sahnelerinde daha az grenli çekim olanağı sunarken lensin sağladığı f/2.8 ile sığ alan derinliği gerekli sahnelerde bilhassa kullanılmıştır.

Kamera üzerinde HDMI kablo ile 4.2.2 sıkıştırmasız çıkış alınarak Atomos Ninja Assassin 4K 7” SSD kayıtcıya Apple ProRes formatında kayıt yapılmıştır. I

Işık tercihinde kırmızı veya portakal kafa olarak bilinen Cosmolight 800 Watt gücünde 3200° K renk ısısı üreten dimersiz ışık kaynakları kullanılmıştır. Gece sokak lambası hissini vermesi için mavi renk ışık filtreleri kullanılmıştır. Kamera tripotu olarak Botai V8 tripod ve Lanparte DHR-01 shoulder rig seti kullanılmıştır.

Ses Kaydı ve Tasarımı için Kullanılan Ekipmanlar

Alan Kaydı (Field Recording)

Alan kayıtları esnasında ortam seslerini elde etmek için XY mikrofona tekniği kullanılmış olup stereo bir imaj elde edilmeye çalışılmıştır.

Diyalogların Kaydı

Diyalog kayıtları esnasında shot-gun özellikli boom mikrofona kullanılarak diyaloglar kaydedilmiştir.

Ses Tasarımı

Ses tasarımı için iç mekân ve dış mekanların ambiyansının kayıt sürecinde XY mikrofona tekniği kullanılmış, geniş bir stereo imaj elde edilmeye çalışılmıştır.

Miksaj

AES / EBU standartları göz önünde bulundurularak İştihak filmi için alınan ses dosyası (-12, -13) LUFS seviyesinde tutulmuştur.

Ses için Kullanılan Yazılım

Filmin ses tasarımı Protools 2019 adlı program ile yapılmıştır.

Ses Kayıt Donanımları

Zoom H1N ses kayıt cihazı, Zoom H6 ses kayıt cihazı, Rode NT 2 serisi Boom mikrofon ile ses kayıtları ayrıca temin edilmiştir.

İştiyak Filminin Kurgu ve Montaj Süreci Hakkında

Sinemada kurgu seyircilerin duygu ve düşüncelerine hitap etmesi için önem arz eder. Art arda gelen görüntüler ve sesler bir biçim kazanırlar ve seyirci bütün haline gelen mesajı alarak yönetmenin amacına ulaşmasını sağlar. Bu anlamdan yönetmen kadar kurgucunun da payı büyük önem taşımaktadır (Bayrak, 2014, s. 109). İştiyak filminin kurgu aşaması için ilk masa başı çalışma Serkan Açıkgöz ile çekimden yaklaşık dört ay önce gerçekleştirilmiş ve görüş alış-verişinde bulunulmuştur.

Kurgu ve montaj çalışmaları ilk günden itibaren İnönü Üniversitesi İletişim Fakültesi kayıt stüdyolarında gerçekleştirilmiştir.

Kurgu masasında Adobe Premiere Pro CC 2018 kullanılmıştır. Filmin çekim aşamasında Atomos Ninja'nın 10 bit video kaydının color correction kabiliyetinden yararlanabilmek için Adobe Premiere Pro CC'nin Da Vinci Resolve renk düzeltme programı ile entegre çalışması tercih sebeplerini güçlendirmiştir. Adobe Premiere Pro CC sektörde yoğun kullanımından dolayı kurgu aşamasında talep edilen isteklere hızlı ve kesin çözümler sunmuştur. Filmin renk düzenlemesi İstanbul Kademe Film stüdyolarında Hurşit Koçak tarafından yapılmıştır.

Filmin çekim aşamasında havanın kapalı ve yer yer yağmurlu olması, filmin psikolojik etkisi ile uyumlu olup yalnızlık, üzüntü, depresyon hallerini yansıtan mavi tonlara yakın çekimleri renk masasında da mavi renk düzeltmelerle sonlandırılmıştır.

Çekim yapılan mekân şehirden uzakta, doğa içerisinde olduğundan ortam sesi alınmış ve filmde foley kayıt hiç kullanılmamıştır.

Kurgu sürecinde, filmin senaryo aşamasında karar verilen ve yönetmenin de üzerinde ısrarla durduğu “hikâyenin gizemi” olarak nitelendirdiği ‘Özlem’ karakterinin gece kaldığı evden daha önce kaçan erkek çocukları olduğu sırrı olabildiğince filmin sonlarına doğru verilmeye çalışılmıştır.

Filmin başında hiçbir ipucu verilmeyen bu sır filmin sonunda da üstü kapalı bir şekilde verilmiş olup seyircinin aklında soru işaretleri bırakarak net bir sonla bitirilmemiştir.

İştıyak Filminin Toplumsal Cinsiyetçilik Kavramına Getirebilecekleri

Türk toplumunun aile yapısı ataerkildir. Bu durum toplumun köklerinden yani bu noktada Türk kültürden gelmektedir. Cinsiyet değiştirme bağlamında ailelerin yaklaşımı elbette farklılıklar gösterebilir. Bazı aileler bu durumu yadırgayıp reddedebilirken, olay cinayetle dahi sonuçlanabilir. Nitekim cinsiyet değiştirme Türk aile yapısında namus meselesi olarak görülmektedir. Bazı ailelerin ise bu durumu umursamaz ve kabullenmişlik durumu olabilir. Ailenin penceresinden bakıldığında bu anlatılan benzer durumların olması toplumda da kimi kesimlerin görüşlerin yansıtabilir. Cinsiyet değiştirme olgusuna cinsiyet değiştiren birey bazında bakıldığında ise olaylar tamamen değişiklik gösterebilir. Cinsiyeti değişimini sonlandırmış bireylerin cinsiyetçi ayrımcılık ve toplumda mağdur olma, mağduriyet yaşama duyguları azalmış, iş güvencesine sahip olmak için güvenleri artmış dolayısıyla yaşam kaliteleri yükselmiştir (Yıldızhan, Yüksel, Avayü, Noyan, & Yıldızhan, 2018, s. 20). İştıyak filminde geçen Özlem karakteri de köy hayatından kaçarak cinsiyet değiştirme olayını yaşamış ve sosyal statüde kendine kadın birey olarak rol bulmuştur. Özlem’in kendine olan güveni açıkça vurgulanmasa da izleyici tarafından hissedilmesi için uğraş verilmiştir. Zira, cinsiyet değiştiren bir bireyin yaşadığı eve dönebilecek cesareti kendinde görmesi, zaten başka olay ve olgulara karşı tutunabileceği tavrın en büyük göstergesidir.

İştıyak filmi toplumsal cinsiyetçilik kavramının sinema ile ilgili olan kısmı için farklı bir örnek teşkil edebilir. Türk sineması kadın karakterleri bağlamında incelendiğinde değişik kadın tiplerine rastlanırken; bir tarafta türlü zorluklara rağmen kendinden emin, başı dik mağrur diğer tarafta ise toplumun baskısı altında ezilen, yaratılış gayesinin yalnızca hizmet etmek, susmak olduğu, sınırlarının bulunduğu çevre ile çizilmiş bir biçimde, dünyanın birçok gerçeğinden yoksun bırakılmış kadınlara da rastlamanın mümkün olduğu görülebilir.

İştıyak filmindeki kadın karakter de az rastlanan kümenin içinde cinsiyet değiştiren kadın bireyleri temsil etmektedir. Toplumsal cinsiyet, kadın ve erkek üzerinden toplumun uygun gördüğü yapay değer kalıplarıdır ve bu kalıplar zaman içinde yaşanan toplumun kültürü ile birlikte harmanlanarak şekil alır ve bu noktada dinin yeri çok büyüktür. Bununla birlikte erkeklik ve kadınlık kendine has değerlerdir. Kadın ve erkeğin sahip olduğu ayrıcalıkları var olsa da her insan bir erkek ve bir kadından oluşurken köken anlamında eşittir yani tek bir insanlık ailesine dâhildir (Gürhan, 2010, s. 76-77). Özlem karakteri de bu araştırma sonucunu doğrularcasına ortaya çıkarılmıştır. Filmde anlatılmasa da Özlem'in evinden bir baskıdan dolayı kaçtığı aşıkârdır. Bu baskının ne olduğu izleyiciye sunulmaz. Bu durum kasti olarak yapılmıştır; 'baskının türünün ne olduğu değil neden ve ne kadar baskı yapılması bireyin evi terk etmesini doğurmuştur' düşüncesi ile tüm şiddet ve baskılar aynı kategoride değerlendirilmiştir.

1992 yılında Orhan Oğuz tarafından yönetilen "Dönersen Islık Çal" filmi de toplumsal cinsiyet bakımından önemlidir. Bu filmde karakterlerin deforme edilmemesi, standart bir karakter olmayışları bilhassa önem taşımaktadır. Eser, Beyoğlu'nun arka sokaklarında geçerken, barmenlik yapan bir cüce ile aynı sokakta hayatını idame ettirmeye çalışan eşcinsel bir erkeğin hikâyesini konu alır. Eserin önemli mesajı ise karakterler üzerinden gerek toplum gerek devlet tarafından dışlanmış, ötekileştirilmiş bir eşcinsel erkek ile bir cücenin arkadaşlığını anlatır. Eşcinsel karakterin peşindeki üç adamdan kaçmasıyla

başlayan filmde ilk ısıklık sesi de cüce tarafından burada kullanılır. Yaralanan eşcinsel bireyi evine götüren cüce kişi, onun gerçek bir kadın olmadığını biyolojik olarak gördükten sonra şaşırıp bir gerilim yaşasa da bu durumu içselleştirir. İkilinin dostlukları bu şekilde başlarken farklı biyolojik hislerdeki iki birey kendi dünyalarında yaşamaya mahkûmlarken birbirlerinin hayatına dâhil olurlar ve birbirlerinin yaşam mücadelesini öğrenirler. Toplumda bu durum rezalet olarak görüldüğünden dolayı kendi mekânlarına geri dönmek zorunda kalırlar. Yani dış dünyanın ötekileştirdiği bireyler olarak yaşamaya devam ederler.

Sonuç olarak, alternatif söylemler ve bakış açıları kimliğin öteki olmadan ya da öteki olumsuzlaşmadan da inşa edilebileceğini söylese de gündelik pratikler içinde öteki üzerinden ‘biz’i var etmek sorgulanmaksızın yerine getirilen bir ritüel gibi yaygındır. Ve her ötekinin, bir daha ötekisi vardır. Sinema ise bunu göstermekte hem acımasız hem de en etkin bir araçtır (Eke, 2016, s. 27).

İştiyak filminde ötekileştirildiği gösterilmeyen bir karakterle karşılaşılır. Bu karakter ana kahramandır. Aslında hikâyeyi, yani mücadele durumun başlatan ve bitirendir. İştiyak’ta ana karakterin (Özlem’in) ötekileştirilip ötekileştirilmediği izleyicinin algısına bırakılmış zaman içerisinde karşılaştığı güçlükler ise arka planda bırakılmıştır. Bu durum ana karakterin güçlü olma durumu ile alakalıdır. Türk sinemasındaki kadın temsiline uygun bir format çizmek için de ayrıca düşünülmüştür.

Yapım yılı 2011 olan, 13 Ocak 2012 tarihinde vizyona giren ‘Zenne’ filmi ise 2008’de vizyona girdiğinde Türk sinemasındaki toplumsal cinsiyet olgusunu yeniden gündeme getirmiştir. 2012 yılında 17 hafta vizyonda kalan Zenne filmi 88.812 kişi tarafından izlenmiştir (BoxOffice). Yönetmenliğini M. Caner Alper ve Mehmet Binay’ın yaptığı film, doğulu ve muhafazakâr bir ailenin çocuğu olan Ahmet ile İstanbul’un gece kulüplerinde zennelik yapan Can’ın dostluğunu ve Türkiye’nin kültürel yaşamını yakından tanımayan Alman fotoğrafçı Daniel’in etrafında geçen olayları anlatıyor. Zenne filmi ataerkil toplum yapısını içinde barındıran ve eşcinsel

yapının ahlak boyutuyla ilgilenen Türk toplumu için cesaret gerektiren bir film olarak nitelendirilebilir (Şimşek, 2013). İştihak filmi bu filmden farklı olarak Türk toplum yapısına aykırı olabileceği düşünölecek bir tavır sergilememekte ısrar etmiştir. Filmin ilk hikâye aşamasından itibaren Özlem karakterinin sosyal hayattaki boyutu değil, aile hasreti çektiği göz önünde bulundurulmaya çalışılmıştır. Özlem'in birey olarak biyolojik açıdan çektiği sıkıntılar, arkadaş çevresi, okul hayatı yani kısacası içtimai yaşamdan sergilediği davranışlar arka planda bırakılmıştır. Bu durum belli tabuları olan izleyicilerin de filmi izlemesi için bir etken olarak düşünölmüştür.

İştihak Filminin Toplumsal Düzlemi

İştihak filmi toplumsal bazda ataerkil Türk toplumu göz önünde bulundurulduğunda bazı kitleler için tabu denilebilecek, bazı kitleler için alışlagelmiş, bazı kitleler için ise ahlaki çöküntü olarak nitelendirilebilecek bir toplumsal cinsiyet konusunu ele alırken, ele aldığı konunun bakış açısı ve teması yönünden farklı olması suretiyle diğer cinsiyetçi filmlerden ayrılabilir. Toplumsal cinsiyetin oluşturduğu baskı ve bu baskı altında yetişen bireyin sadece biyolojik özelliklerinin değişmesi, ruh halinde ve düşünce sisteminde bir değişikliğin meydana gelmemesi, insani duygularının olduğu gibi kaldığının gösterilmesi filmde özellikle işlenmek istenmiş, bu durum bir karakter üzerinden bu farklılığı yaşayan herkes için anlatılmaya çalışılmıştır.

Toplumsal cinsiyet olgusunun derinliği saptanamazken bu durum dünyadaki pek çok ölkede ve ulusta görölen eşitsizlik problemidir. Toplumsal cinsiyet bağlamında kadın için düşünölen değerlere göre erkeğin hiyerarşik olarak üstte ve önde olduğu, kadının öteki olarak tutulduğu, kadının statüsünün erkek egemen kültürce oluşturulduğu söylenebilir (Bingöl, 2014, s. 113). İştihak filmine, toplumsal cinsiyet bağlamında bu anlamda iki farklı pencereden bakmak gerekir. Bunlardan birincisi Özlem'in penceresi. Özlem karakterinin cinsiyet değiştirmesi ile ailesine duyduğu hasret ile toplumsal

ve ailevi baskıyı üstünde hissederek kendine yeni ve istediği bir hayatı kurmak istemesi filmde baskın noktayı oluşturmaktadır. Bir diğer pencere ise evin reisinin her ne kadar yufka yürekli görünse de ailede oluşturduğu baba profili ile üst duygularının mevcudiyeti. Oğlunun ölmediğini bildiği halde, evden kaçıp gittiğini bilerek, eşini çocuklarının öldüğüne inandırmak istemesi ve evde bu konunun açılmasıyla birlikte meydana gelen mutsuzluk filmde açıkça gösterilmiştir. Filde geçen aşağıdaki replik evin annesinin üstündeki baskıyı göstermektedir:

Ay parçası gibiydi yüzü. Nur topu gibiydi doğduğunda. Ebe zor doğurtmuştu. (Hatırlayıp gülümser.) Babası çok istedi. Biz evlendikten 13 sene sonra oldu bu oğlan. Sonra da olmadı zaten çağımız. 20 senedir bunlara bakıp dururum. Geleceği günü beklerim lakin babası öldü der bana. Başka da bir şey demez. Madem öldü mezarına götür beni derim. Sus hele der. Çok da konuşursan evden gider üç-beş gün gelmez. Bahçede yatar, kardaşına gider... Gelir de bir daha sorarsam bilirim yine gideceğini. Ben de sormam. Ne vakit sorsam evde zelzele olur sanki. Benim yüreğim kaldırmaz. Yerden toprak havalanır, hava çamur olur; kuşlar kanat çırpır, kurtlar ulumaya, ay sönmeye başlar; benim içim yangın yeri olur yanar da yanar... Böyle işte. Evladın oldu muydu anlarsın ana yüreğimi kızım. Kalk haydi. Gidelim. Gelir de görürse bu halimizi ikimizi de perişan eder şimdi (İştiyak, Senaryo).

Bu replik ile evin annesinin üstünde hissettiği baskı verilmiştir. Babanın, evladının konusu her açıldığında duyduğu öfkesi geçmemişken, annenin içindeki ümit ışığınca hep yandığı görülebilir. Toplumsal olarak güçlü Anadolu kadınının imgesel olarak filmde yansıtılması, evlat acısını içine gömen annenin yıkılmayı reddedip bekleyişi izleyici ile paylaşılmaya çalışılmıştır.

İştiyak filmindeki baba karakteri çok yönlüdür. Kimi zaman yufka yürekli kimi zaman yardım ve iyiliksever kimi zaman ise zaman sert ve öfkeli. Yine tipik bir Anadolu erkeğinin filmde yansması görülür. Toplumsal düzlemde Anadolu'daki erkeklerin yardımsever olması ile ilk sahnede izleyici karşısına

çalışkan ve yardımsever bir erkek karakter olarak çıkan baba, evladının ölmediği halde öldüğünü söylemesi üzerine bütün okları üzerine çeker. Bu, toplum yapısı gözetilerek oluşturulan bir şahıs olduğundan karakterinin özelliklerini yansıtması gereğince bu sıfatlarla kurgulanmıştır.

İştiyak Filminde Kahramanlar

Özlem

Özlem toplumsal olarak simge karakter olarak yaratılmaya çalışılmıştır. Yani doğası gereği cinsiyetini değiştirmek zorunda kalan bireylerin temsili olarak göze çarpar. Bu durum bilhassa önemlidir ve düşünülmesi gereklidir. Özlem'in çektiği acıları, ıstırapları, dertleri göstermemesi; izleyicide güçlü bir kadın karakter olarak imaj bırakacağını düşündürmüştür. Nitekim günümüze dek gelen sinemada acı çeken cinsiyet değiştirmiş bireylerin dert dolu hayatları defaatle konu alınmıştır. Özlem'in güçlü duruşu filmin sonunda kendini gösterecektir. Özlem'in, yaşlı ana-babanın önceden oğullarının olduğu anlaşılınca karakter tahlili seyirci tarafından daha iyi hissedilecek, daha iyi karakterize edilebilecektir. Özlem evinden yıllarca uzak kalmış bir bireydir. Evinden arkasına bakmadan kaçan Özlem'in evine duyduğu hasret, belki de son nefesini bile vereceği muhtemel bir oyunla başlar. Nitekim Özlem güçlü olmasının yanında aşırı duygusal bir karaktere bürünmüştür. Bu durumda statik oyunculukla desteklenen karakter kendi iç hesaplaşmalarının da hesabını sormak istemiştir. Özlem'in çocukluğuna ve geçmişe duyduğu hasret fotoğraflarını incelerken de görülebilir. Sabah uyandıktan sonra fotoğrafına anlamlı bakışları bunun temsilidir.

Özlem'in filmin sonlarında abdest aldığı ve namaz kıldığı görülür. Bu durum mizansen ya da filme reaksiyon katma amaçlı değil, belki de hayatındaki değişikliğin dini bir etki yaratmasıyla ilgili olduğu söylenebilir.

Yaşlı Adam (Baba)

Bu karakter, ekmeğini topraktan çıkaran adam olarak Anadolu'nun her yerinde görülebilecek bir baba temsili

ile filmin açılış sahnesinden itibaren merak uyandıran bir karakterdir. Filmin başlamasıyla Özlem’le karşılaştıkları ilk sahne baba karakterinin yardımsever ve sakin bir kişiliğe sahip olduğu görüşünü izleyicide bıraksa da filmin mücadele durumunda bu karakteri iç savaşları olduğu görülür. Evladının küçük yaştan itibaren kendisine göre tuhaf hareketleri olduğunu bildiren bu karakter aslında evladının evden ayrılışını içine sindirememiştir. Bu olayı her hatırladığında sinirlendiğini anne karakterinin repliklerinden çıkarmak mümkündür. Tabuları olduğu hissedilen baba karakteri evin reisi bağlamında yaşananları kabul edemeyerek acısını içine gömmüş bu durumu da evladının ölmesiyle özleştirmiştir.

Yaşlı Kadın (Anne)

Yaşlı kadın da tıpkı baba gibi Anadolu kadınının filmdeki temsilidir. Güler yüzlü ve sevecen görünümünün altında büyük üzüntüler yatmaktadır. Evladından daha genç yaşta ayrı kalan kadın, kocasının da psikolojik dayatmalarıyla karşı karşıyadır. Oğlunun öldüğü söylenen fakat bunun bir yalandan ibaret olduğunu bildiği halde çaresizlik içinde çırpınan anne, hislerini yaşarken oldukça yoğun yaşamaktadır. Toplumsal cinsiyet bağlamında kocası tarafından üzülen kadın, evlat acısını yaşarken eşinden de ayrı kalma korkusu içindedir. Her seferinde evladını sormak istediğinde kocasının tepkisinin evi terk etmek olduğunu bildiğinden bunu öğrenilmiş çaresizlik ile kabullenir.

Genel olarak kahramanlar kendi benlikleri üzerinden toplumsal yansımalarını göstermek amacıyla genel karakterler üzerinden oluşturulmuştur. Kahramanların basit sıradan kişiler olmasına, günlük dil yapılarının belirli bir taşraya değil lakin Anadolu’ya has olmasına dikkat edilmiştir.

Sinema dramaturgisi hem kendi içinde bütünlüğünü sağlamış ve kendi özelliklerine göre sınıflandırılmış farklı unsurların oluşturduğu hem de bu unsurların kendi arasındaki ilişkilerin dinamiği ile var olan bir sanattır (Aslanyürek, 1998, s. 66). Bu dinamiği yakalamanın en kolay yolu da çatışmaları

ve mücadele durumun iyi anlamaktan geçebilir. İştıyak filminin karakter sayısının az tutulmasının temel sebebi ana olay ile birlikte asıl mesajı vermek istemesinden kaynaklıdır. Daha fazla karakterin senaryoya müdahil olması ana olayı dağıtabilir, farklı perspektifler sunabilirdi. Bu durumun iyi yanları olabileceği gibi asıl mesajın dağılmasına da yol açacağı düşünülebilir.

İştıyak Filminin Olay Örgüsü

Bu bölümde filmin prolog, serim, düğüm, doruk nokta ve çözüm katmanları ele alınmıştır.

Filmin giriş kısmında babanın Özlem ile karşılaşmasıyla ilk çatışma görülür. Bu çatışma doruk noktanın habercisi olarak nitelendirilebilir. İki karakterin başından geçecek olaylar neler olabilir diye düşünülmesi ana hedeflerdendir. Baba ve Özlem'in eve girmesiyle ilk düğüm çözülmüş olur. Bu noktaya kadar babanın tavrı merak konusudur. Özlem'e şiddet uygulayıp uygulamayacağı, tacizde bulunup bulunmayacağı seyirci tarafından düşünülebilir. Bu düşüncelerle devam eden filmde evin annesinin görülmesi ve babanın gerçekten yardımsever olduğunun anlaşıldığı görülür. Filmin ikinci çatışmasını yemek sahnesinde yine baba karakteri başlatır. Özlem'in tek başına köy yerinde ne işinin olduğu ile başlayan ikinci çatışma kısa sürer. Filmin üçüncü çatışması Özlem tarafından başlatılır. Özlem'in anneye ve babaya çocuklarının olup olmadığını sorması yeni bir çatışmanın başlangıcı olur. Babanın sinirlenerek evi terk etmesi ve Özlem'in resimlerine bakması hikâyenin geçiş noktasını meydana getirir. Özlem'in rüyasından uyanması, abdest alıp namaz kılması da doruk noktaya hazırlıktır. Nitekim bu süreçte Özlem'in sonu merak edilir. Özlemin evden çıkması ile doruk noktaya çıkan hikâye, arabanın çalıştırılması ile sonuca kavuşur. Sonucun bilhassa seyirciden gizlenme gibi bir gayesi yoktur lakin hikâyenin akışını bozmamak ve final sahnesinin heyecanı açısından filmin ilk etabında gizli tutulmaya çalışılsa da sonuca yönelik replikler çatışma kısımlarında verilerek seyirciye sezdirilmeye çalışılmıştır.

İŞTİYAK FİLMİNİN ELE ALINIŞI VE SİNEMA SANATINDAKİ UZAMLARI

Çekimlerde İzlenen Tutum ve Yaklaşım

Eserin çekimlerine başlanmadan evvel, filmin çekileceği mekânda deneme çekimleri alınmış, kadraj ve çerçevelere bakılmış ve ardından çekim senaryosu yazılmıştır. Öyle ki Türkiye’de 11 Mart 2020 tarihinde başlayan Covid -19 sürecinde set hazırlığı yapmak oldukça meşakkatli bir süreci beraberinde getirmiştir.

Haziran ayında Malatya’da gerçekleştirilen çekimler için yağmurlu bir hava tercih edilmiştir. Bunun için çekimler kara havalarda yapılmıştır. Bu durum filmin konusuyla da yakından alakalıdır. Filmin genel buhranın dış mekanlarda da yakalamaya çalışmak açısından kara bulutlu havalar dış çekimlerde kullanılmıştır.

Çekimlerde izlenecek tutum başından itibaren statik olarak tutulmaya çalışılmıştır. Kamera açılarının belirlenmesinden itibaren pan left, pan-right, tilt-up, tilt down, pedestal, zhiyun, şaryo gibi kamera hareketleri kullanılmamak üzere çekim senaryosunda da belirtilerek görüntüler elde edilmiştir. Bunların hepsinin bir sebebi ve sonucu olmalıdır. Nitekim Tarkovkski filmsel çerçeveyi sözle icra etmenin mümkün olmadığını belirtirken, kendi statik sahnelerinin birer anlamı olduğunun da mesajını vermiş olabilir. O’na göre kamerayı alıp dışarı çıkmak bu değildir. Senaryonun oluşması için yılların geçmesi gerektiğini belirtir. Nitekim İştihak filmi de hikayesi yaşanmış bir olayın sinemaya aktarılması ile alakalıdır. Filmdeki olay çok devingen ve toplumsal bir hareketliliğin yaşanması muhtemelmiş görünse de oldukça statik geçmektedir. Bu

durum kamera açılarının da statik kalmasıyla sağlanmaya çalışılmıştır. Anne babasının karşısında yıllar sonra cinsiyet değiştirmiş bir kişinin hareketli bir oyun oynayamayacağı gibi bu hareketsizliğe kamera açıları da eşlik etmelidir. Bu durumun sinemada bir karakter yaratma olgusuyla da yakından alakası vardır. Dış çekimlerde de görüleceği üzere kadrarlar oyuncuya göre ayarlanmamış, oyuncu kendisini kadrara göre ayarlamaya çalışmıştır. Bu durum fotoğraf ve resim sanatı ile alakalıdır. Filmin hemen hemen her dış mekânında bir manzara bütünlüğü yakalanmaya çalışılmıştır.



Fotoğraf 1 İştıyak Filmi Dış Çekim Sahne 1



Fotoğraf 2 İştıyak Filmi Dış Çekim Sahne 2



Fotoğraf 3 İştıyak Filmi Dış Çekim Sahne 4



Fotoğraf 4 İştıyak Filmi Dinlenme Sahnesi

Oyuncu Yönetimi, Tipleri ve Mizansenleri

Oyunculuk işi sinemanın ve olay örgüsünün aktarımında yönetmenin yansıyan yüzüdür. Bu noktada oyuncuların yarattıkları etki ve önem yönetmenler tarafında gereğinden fazla önemsenmeli, oyuncular hem icracı sanatçı hem de yorumcu olarak kabul edilmelidir (Gün, 2014, s. 11). Oyuncuların doğaçlamaya başladıkları an ise onların kendi yaratıcılıklarını konuşurma zamanlarıdır, yani asıl oyunculuk sanatının girdilerini vermeye başladıkları an olarak görülebilir.

Covid-19 salgınından ötürü audition yapılmamış, daha önceden tanınan ve referansları izlenen oyuncularla

çalışılmaya karar verilmiştir. Bu durum oyuncuyu daha önceden tanıyan yönetmeni rahatlatır da oyuncuların kamera öne deneyimlerinin az olmasından ötürü çekimlerin uzun sürmesine sebep olmuştur.

Film çekime başlanmadan önce oyunculara yapılan tek ve sürekli uyarı vardı: Gerçekçilik. Bu kavramın içi oldukça doldurulmaya ve oyuncularla yoğrulmaya çalışılmıştır. Nitekim bu da doğal oyunculuğu getirecektir. Yönetmen olarak oyuncu yönetilirken ‘anlatıcı-gösteren’ kimliği korunmalı, yönetmen tarafından edimler ‘göstermek, seçmek ve işaret etmek’ kavramlarına vurgu yapılmalı ve daha sonra yöntem ve tekniklerin izi araştırılmalıdır (Elmas, 2015, s. 11).

Film çekiminden iki gün önce oyuncularla masa başı okuma çalışmaları yapılmış, filmin dramaturgisi üzerinden filmin özellikle statik kalması istenmiş ve bu bağlamda oyunların es ve nefeslerden kurulu olması gereği aktarılmıştır. Es (durak) ve nefes tekniklerinin kullanılması filmin konusundaki gizemle alakalıdır. Öncesinde erkek olarak evinden kaçan ve cinsiyet değiştiren bireyin yeniden aynı eve gizli olarak gelmesi kamera önündeki oyunun da devingen kılınmamasını gerektirmiştir. Sinemada yönetmen ve oyuncunun ilişkisi hem estetik hem de duygusal bir ilişkidir. Oyuncular, yönetmenin sesi, gözü, kulağı olarak onun diliyle onun kurduğu yaratının taşıyıcılarıdır (Gün, 2014, s. 14).

Filmin çekim aşamasına geçilmeden evvel kullanılacak sinema oyunculukları hakkında yönetmen zihninde çokça zaman harcamalıdır. Nitekim kullanılacak oyunculuk tiplerini yakında bilmesi onun için önemlidir. İştıyak filminde rol alan oyuncuların Özlem (Betül Balalan), İnönü Üniversitesi Tiyatro Topluluğunda temel tiyatro eğitimlerini almış ve dört sene boyunca sahne deneyimi yaşamış, şahsının da yönettiği oyunlarda oldukça başarılı performans sergilemiştir. Nitekim kamera karşısında parçalı oyunculukla karşılaştığından tiyatro sanatındaki gibi sürekliliğini sağlamakta sıkıntılar çekse de filmin yapısı itibarıyla oluşturduğu buhran, kendisinin

yorumuyla da rahatlatıcı bir etki bırakmıştır. Genel olarak senaryoya bağımlı kalmasını istediğim karakter Özlem'di. Bunun önemi ise repliklerinin içindeki gizlilikle alakalıdır. Kendi benliğini oynayarak eski benliğinden izler taşıması gerektiği, oldukça statik ve çekingen bir oyunculuk yaratması gerektiği karakterinden ötürü defalarca kendisine iletilmiştir. Bu anlamda doğal oyunculuk tercih etmesi gerektiği, kendisinin bu durumu hissetmesi için çeşitli hikayelere başvurulduğu da söylenebilir. Tiyatrodan gelen bir oyuncunun, kamera karşısındaki doğal oyunculugu çok iyi karşılayamayacağı düşünülürken, Özlem karakteri bilhassa ağır ve hissedilir derecedeki makyaj yardımı ile seyirciye küçük ipuçları veren bir karaktere dönüştürülmüştür. Bu anlamda devamlılık konusunda da sıkıntı yaşamayan Özlem karakterinin doğal oyunculugu dikkatleri çekmiştir.



Fotoğraf 5 İştियak Filmi, Özlem Karakteri

Filme baba (Yaşlı Adam) karakterini canlandıran Şükrü Atay Malatya'da çocukluğundan bu yana tiyatrolarda sahne almış ve almaya devam etmektedir. Masa başı okuma provalarında keskin hareketleri ile dikkati çeken oyuncunun kamera karşısında da aynı tavırları kısmen de olma sergilemesinin önüne geçilmiştir. Baba karakterinin analizi yapılırken betimlenmesi zor bir karakter olduğu bilhassa belirtilmiştir. Dengesiz gibi gözükebilecek bir karakteri uygun bir Anadolu babası şeklinde seyirciye hissettirmesi gerektiği defaatle anlatılırken bu karakteri oynama güçlüğü de yine defalarca bildirilmiştir. Zira baba karakteri evladını ölmediği halde, toplumsal baskı hissedeceğini düşünerek mezara koymuş

olsa da gaddar bir baba görüntüsü resmetmez. Temelinde iyilik ve yardımseverlik yatan bu Anadolu erkeğinin tabuları olduğu aşıkardır. Baba karakteri için de statik duruşlar ve replikler arası esler/duraklar konulması gereği vurgulanmıştır. Karakteri çok fazla jest ve mimik kullanılmamış, hareketlerindeki keskinlik törpülenmeye çalışılmıştır. Minimalize oyunculuk Özlem'den başlayıp babaya, babadan ise anneye bir derecelendirme halinde verilmiş, anne karakteri ise en minimal ve statik oyunculuğa büründürülmüştür. Baba karakterinin analizi filmde annenin repliği içinde hissedilir:

Benim herif öyledir böyledir ama yufka yürekli. Bu kılığınla bırakmamış seni. İyi de etmiş. Kimseye güven olmuyor bu devirde (İştihak, Senaryo).



Fotoğraf 6 İştihak Filmi, Yaşlı Adam (Baba) Karakteri

Filmin Yaşlı Kadın (Anne) karakteri de Anadolu'daki anne-kadın motifinin temsili olarak oluşturulmaya çalışılmıştır. Oyuncu Hidayet Kamile Güler de diğer oyuncular gibi tiyatro temelinden gelmektedir. Sakin ve dingin bir oyunculukla karaktere can vermesi istenmiştir. Anne karakteri her ne kadar büyük acılar yaşasa da hayata gülümsemeyi bırakmayan cefakâr bir kadın simgesi olarak yaratılmaya çalışılmıştır. Evlat kaybetmenin vermiş olduğu hüznün yanında, eşinden de psikolojik baskı hisseden kadın, eşinin kaybetmemek için acısını içine gömmüştür. Karmaşık oyuncu desenlerine ihtiyacı olan kadın karakterinin analizi tıpkı baba karakterinde olduğu gibi aktarılmaya çalışılmıştır.



Fotoğraf 7 İştiaq Filmi, Anne Karakteri

İştiaq Filminin Estetik Yapısına Dair

Gerçekçi kuramın kurucularından Bazin, kimi zaman sinema perdesinde kapanan bir kapının, düşen bir yaprağın, kıyıyı döven dalgaların görüntüsünün, bir oyuncunun dakikalar süren sözlerinden, oyunculuğundan daha etkili olabileceğini söylüyor ve mekân düzenlemesinin, aksiyona dinamik bir biçimde girdiğini ifade eder (Çekiç, 2006, s. 11). Mekân olarak şehirden oldukça uzak ve folley kullanmayı dahi gerektirmeyen seslerle dolu, yönetmen tarafından dizayn edilmiş bir köy evi seçilmiştir. Mekânın gerçekten hayatını idame ettiren insanların evi olması da evdeki halihazır yaşanmışlığı göstermektedir. Gerçeklik imgesiyle uyuşabilmesi adına mekandaki değişikliklerle sinema sanatına uygun olarak ortaya çıkarılmıştır.

İştiaq filmi, oluşturma evresinden itibaren hep durağan açılarla çekilmesi planlanan, bu karelerin ise birer fotoğraf çerçevesi niteliğinde olması düşünülen bir çekim estetiğine sahip olması için çok fazla çaba gösterilmiştir. Bazı planların uzun tutulması ise başka yönetmenlerden etkilenmişliğin değil her uzun sahnenin bir sebebinin olmasıyla alakalıdır. Hem zaman hem de mekân sürekliliğini vermek, izleyiciyi öykü anlatımının sınırlarına dahil etmek gereği düşünülmüştür. Kracauer'ın kuramının özü, sinemanın fotografik misyonu ile ilgilidir ve fotoğraf ve sinema gerçekliği yeniden üretmeye çok yakın olduklarından kendi iç dinamiklerinde bu özelliği öne çıkarmak zorundadırlar. Kracauer, içeriğin mi yoksa biçimin mi üstte olması tartışmasında biçim öne sürerken daha sonra

biçimin estetiğinden çok maddi estetik adını verdiği anlayışı geliştirir (Sayıcı, 2011, s. 14).

İştiyak Filminin Sinopsisi

Özlem, hayatını değiştirmiş bir erkeğin 29 yaşına kadar gelen hayatının hikâyesidir. Bir gün aile hasretini çeken Özlem, arabasıyla çocukluk evinin önüne kadar gelir. Uzaktan yaşlı amca (Özlem’in babası) görünür. Akşam olmuş gün batmıştır. Yaşlı adam aracın arızasını sabah çözebileceklerini söyler ve geceyi geçirmesi için Özlem’i evine davet eder. Evdeki yaşlı kadın ile birlikte akşam yemekleri yenir. Yaşlı adam Özlem’e neden buralara geldiğini, ailesinin nerede olduğunu, onların kendisini merak edip etmeyeceklerini sorar. Özlem ailesinin Ankara’da olduğunu söyler. Kendisinin röprezant olduğunu bildirir. Özlem’in de yaşlı adam ve kadına ‘Sizin çocuğunuz yok mu?’ sorusunu yöneltmesi üzerine baba sinirlenir evi terk eder. Anne bir köşede sakladığı fotoğrafları Özlem’e gösterir. Fotoğraflara dikkat çekildiği anda Özlem geçici bir sarsıntı geçirir. Sabah ezanıyla birlikte uyanan Özlem tekrar arabasına biner ve evinden uzaklaşır.

İştiyak Filmi Treatment (Sahne Ayrımı Yapılmamış Tretman)

Özlem, alımlı, uzun boylu, çekici bir kadındır. Hikâye Özlem’in 29 yaşına kadar gelen hayatının küçük bir zaman diliminde geçtiğini gösterir. Yaşlı Adam’ın (Özlem’in babasının) tarlada çalıştığı ve zorlu havalarda bile toprak işleri yaptığı görülür. Tarladaki işini bitiren baba akşamüstü saatlerinde evine dönerken kaputu açık, arıza yaptığı düşünülen aracı görür. Özlemin aracın başında beklediği kaput kapanınca anlaşılır. İlk andan bunu umursamayan yaşlı adam bir anda yardım etmeye karar verir. Özlem’in yanına giderek neler olduğunu anlamaya çalışır. Neler olup bittiğini sorunca, aracının bozulduğunu söyleyen Özlem’e, artık geç olduğunu, bu saate şehirden buralara kimsenin gelemeyeceğini söyleyen Yaşlı Adam, ancak ertesi sabah bu işi çözebileceklerini söyler ve Özlem’i evine davet eder. Zaten Özlem’in de aracı bozuk

değildir ve istediği de geceyi bu evde geçirmektir. Eve misafir olarak giden Özlem evin annesiyle karşılaşır. Yaşlı ve zor yürüyen kadına, kocası durumu anlatır ve Özlem'in bu gece misafir edileceğini söyler. Akşam yemeği yenirken sohbetler edilir. Yaşlı Adam, Özlem'in neden buralara kadar geldiğini, ailesinin kendisini merak edip etmeyeceklerini sorar. Özlem röprezant olduğunu bildirir. Ailesinin Ankara'da olduğunu söylerken yalanlar söylediği zaten repliklerinden anlaşılacaktır. Durumu geçiştiren Özlem bu sefer kendisi cesaretini toplayarak kendisi sorular sormaya başlar. Özlem, evdeki anne-babaya kendilerinin çocukları olup olmadığını sorunca ortam sessizliğe bürünür. Babanın siniri hat safhada değildir ama yine de hissedilir derecede gösterilir. Baba, bir oğulları olduğunu, okula gidip gelirken sürekli farklı olduğunu söylerken, onun öldüğünü söyler. Annenin tepkisi üzerine siniri bir kat daha artan baba evden çıkar, gider. Baba, oğullarının kaybolduğunu ve öldüğüne inandıklarını söyler. Bu esnada Özlem büyük bir sarsıntı geçirse de statik olarak gösterilecektir. Yemek sofrası toplandıktan sonra Yaşlı Kadın ve Özlem otururken görülür. Özlem, kadına gerçekten çocuğunun ölüp ölmediğini sorar. Yaşlı Kadın, Özlem'i evin diğer odasına geçirir. Bir dolaptan çıkardığı eski fotoğrafları gösterir. Oğlunun küçüklüğünden kalma siyah-beyaz fotoğraflara bakarlar. Gece olmuştur, Özlem yatakta görülür. Uykuya dalmıştır. Rüya gördüğü bellidir. Türü hesaplaşmaları rüyasında görür. Filmde Özlem'in rüyası değil gece uyurken çektiği acı görülür. Terlemesi, sayıklaması, aniden uyanması gösterilir. Sabah ezanı duyulur. Bir anda uyanan Özlem, Yaşlı Kadın'ın fotoğrafları koyduğu dolaptan küçüklük fotoğraflarından birini çıkarır. Uzun uzun ona bakar, fotoğrafa dokunur. Sessizce fotoğrafı sever. Abdest aldığı görünen Özlem, namaz kılar... Sabah olduğu görülür. Evinden çıkan Özlem son kez evine bakar, arabasına doğru yürür. Arabasına binen Özlem arabayı çalıştırır ve sahne karanlığa düşer.

Tretman: İştıyak Filmi (Sahne Ayrımı Yapılmış Tretman)

1. Sahne: Tarla – Gün

Yaşlı bir adam, bahçedeki işini tamamlayıp terini siler. Eşyalarını bir çuvala doldurur ve sırtına alarak yola çıkar. Hayatından memnun bir ifade, huzurlu bir yüzü vardır.

2. Sahne: Yol – Gün Batımı

Gün batarken, bir araba yol kenarında durur; kaputu açıktır. Arabadan çıkan Özlem, motoru incelemektedir. Yaşlı adam, sessizce yürüyüp arabanın yanından geçer. Özlem, adamın ilgisizliğine sinirlenerek kaputu sert bir şekilde kapatır.

3. Sahne: Yol – Gün Batımı

Yaşlı adam, Özlem'e yaklaşır ve aracın arızasını sorar. Özlem'in cevabından sonra, adam ona geceyi arabada geçiremeyeceğini söyler ve kendi evinde misafir etmeyi teklif eder. Özlem başta tedirgin olsa da sonunda kabul eder.

4. Sahne: Evin Önü – Akşam

Eve vardıklarında, yaşlı adam çuvalını indirip kapıyı açar. Özlem, eve girerken tereddütlü ama bir o kadar da minnettardır.

5. Sahne: Ev – Akşam

Evde yaşlı adamın eşi Ayşe ile tanışılır. Ayşe, misafiri güler yüzle karşılar. Ev halkının samimiyeti Özlem'in gerginliğini biraz azaltır. Hep birlikte sofraya otururlar ve yemek yerken Özlem hakkında sorular sorulur.

6. Sahne: Ev – Gece

Yemek sırasında, yaşlı çiftin kaybettikleri çocuklarından bahsedilir. Adam, konuyu sert bir şekilde kapatır ve bahçeye çıkıp sigara içeceğini söyler. Ayşe ise, Özlem'e kendi hislerini anlatır ve kayıplarının acısını paylaşır.

7. Sahne: Ev – Gece

Ayşe, Özlem'e eski fotoğraflarını gösterir. Oğullarının hikâyesini anlatırken derin bir üzüncü ve sevgi hissedilir. Fotoğraflara dokunur, Özlem de bu duygusal anı paylaşarak yaşlı kadına destek olur.

8. Sahne: Ev – Gece

Özlem yatağında kabuslar görür ve ter içinde uyanır. Sabah ezanını duyarak abdest almaya gider. Bu ritüel, Özlem’in duygusal bir yenilenme yaşadığına işaret eder.

9. Sahne: Ev – Sabah

Özlem, eski bir fotoğrafa bakarak yaşlı çifte duyduğu minnettarlığı düşünür. Fotoğrafa dokunarak hüznün ve şefkat dolu bir ifadeyle evi terk eder.

10. Sahne: Yol – Gün Doğumu

Arabasına binen Özlem, yaşlı çifte veda edercesine evin önünden uzaklaşır. Arkasında, hem kendi hayatına hem de yaşlı çiftin hayatına dokunduğu anılar bırakır.

İştiyak Filminin Senaryosu

Senaryo genel olarak İstanbul Türkçesi ile yazılmıştır. Yönetmen, oyuncu kadrosu ile görüştüğünde ağız yapısı aktarılacak ve oyuncu kadrosu bunu rahatlıkla yordayabilecektir. Bu süreç okuma provalarını kapsamaktadır.

SAHNE 1 TARLA – DIŞ – GÜN

Baba bahçedeki işini bitirmiş, terini silmektedir. Eşyalarını bir çuvala toplamaya başlar. Bunları sırtına alıp yürüyüşü görülür.

SAHNE 2 YOL – DIŞ – GÜN BATIMI

Özlem’in arabası arkadan görülür. Aracın kaputu açıktır. Gün batmak üzeredir. Babası aracın yanından yürür, geçer. Babanın umursamaz tavrı üzerine Özlem kaputu sertçe kapatır.

SAHNE 3 YOL - DIŞ - GÜN BATIMI**Yaşlı Adam**

Geçmiş ola kızım. Ne
arıza verdi?

Özlem

Ben de bilmiyorum amca.
Çalışmıyor. Tanıdık
birisi var mı arayalım
da gelsin.

Yaşlı Adam

Var. Var da bu saatte
buraya kim gele
şehirden. Sabaha belki...

(Özlem etrafına bakınır.
Suskundur. Bir an...)

Özlem

Öyleyse, geceyi arabada
geçireceğim ha?

(Yaşlı adam Özlem'i
baştan aşağı süzer.)

Yaşlı Adam

Buralı değilsin sen
belli. Kimin kimsen var mı
ki buralarda? Neredensin
sen?

Özlem

Buralardan değilim ben
amca.

Yaşlı Adam

Hee.

Yaşlı Adam

Arabada yatak yorgan
nerden bulacaksın? Bak
aha şurası benim evim.
Bir Köroğlu bir Ayvaz
yaşarız orada. Bu akşam
da masaya bir tabak fazla
koruz.

Sabah da hallederiz
işini.

Özlem

Rahatsız etmeyeyim akşam
akşam.

Yaşlı Adam

(Daha babacan) Yok yok.
Sen rahat edersen de biz
rahat ederiz.

Gel sen de benimle beraber
ev aha şurası.

Özlem

(Başını hafif sallayarak
onaylar.)

SAHNE 4 YOL - DIŞ - GÜN BATIMI

Özlem arabayı kilitler,
eve yönelirler. Gidişleri
ve kadrajdan kayboluşları
görülür.

SAHNE 5 EVİN ÖNÜ - DIŞ - AKŞAM

Adam sırtındaki çuvalı
indirir. Özlem onu
izlemektedir. Evin kapısına
gelirken konuşmaya başlar.
Kapıya gelirken eşyaları
yere bırakır. Kapıyı açmak
için anahtarları çıkarır. Bu
esnada konuşmaktadır. Özlem
yarı tedirgindir.

Yaşlı Adam

Benim bahçe şu ileride.
Birkaç parça taze sebze
getirmişt看.
Sen de kısmetini yersin.

SAHNE 6 EV - İÇ - AKŞAM

Özlem ve Yaşlı adam içeri
girerken görünürler.
Ayakkabılarını çıkarmaları,
adamın anahtarı yerine
koyması görülür. Tüm
hareketler bir eve girerken
yapılan doğallık ile
verilir. Eve girdiğinde

elindekileri mutfağa
götürür. Sesi önce
uzaktan gelir, içeriye
girdiğinde normal gelmeye
başlayacaktır. Yaşlı kadın
başka bir kapıdan çıkıp
gelir. Bir an şaşkındır.
Adamın konuşmasıyla
şaşkınlığı geçecektir. Özlem
utangaçlık ve tedirginlik
arasındadır.

Yaşlı Adam

Ayşe. Neredesin? Misafir
var bugün. Bir tabak
fazlamız var yemekte.
Tanrı misafirdir. Arabası
bozulmuş kızın, arabada
kalacağım diyor.

Özlem

İyi akşamlar teyzem.

Yaşlı Kadın

Hoş gelmişsin kızım.
Geçmiş ola.
(Şalvarına elini siler)

Özlem

(Sağ ol anlamında başını
sallar.)

Yaşlı Adam

Yemek hazır mıdır?

Yaşlı Kadın

(Yaşlı Adamın odasına
doğru biraz yüksek
sesle)

He. Hemen indiririm
yere. Siz geçin hele
şöyle. Sen de geç kızım
dinlen biraz. Ayakta
durma öyle. Otur.

Özlem

Ben yardım edeyim size.

Yaşlı Kadın

Geç hele sen geç. Sen
olmasan da ben her akşam
yapıyorum bunu zati.

SAHNE 7 EV - İÇ - GECE

Özlem bir köşeye oturur.

Bekler. Odada tektir.

Etrafına dikkatli dikkatli
bakınmaktadır.

Yaşlı Kadın Elinde sofrası
bezi ve altlık ile Anne
gelir. Sofra bezini serecek
ve çıkacaktır.

Bu esnada konuşur.

Yaşlı Kadın

Benim herif öyledir
böyledir ama yufka
yürekli. Bu kılığınla
bırakmamış seni. İyi de
etmiş. Kimseye güven
olmuyor bu devirde.
Bulgur pilavı yaptım.
Sever misin?

Özlem

(Evet anlamında başını
sallar. Yaşlı kadın
çıkartır.)
Özlem'in evi incelemesi
devam eder yeniden.
Biraz sonra Yaşlı Adam
gelir. Pijamasını
çekerken seslenmeye
başlar.

SAHNE 8 EV - İÇ - GECE

Yaşlı adam gelir. Sofraya
oturur. Kızın üstünü
değiştirmesini ister.
Tereddütlüdür. Sofraya yemek
gelir.

Yaşlı Adam

Gel kızım otur. Ya da
oturma. Ayşe gelsin
üstüne bir şalvar falan
versin. Rahat edersin.

(Yüksek sesle) Ayşe.
Kızın üstüne bir şeyler
ver.

Yaşlı Kadın

(Elinde tepsiyle
girer, tepsiyi yere
bırakacaktır. Bu esnada
konuşur.) Gel kızım.

SAHNE 9 EV - İÇ - GECE

Özlem'le birlikte yaşlı
adamin çıktığı odaya
girerler. Yaşlı adam yemeği
tırtıklamaya başlar. Ekmek
batırır vs. Yemeğe onları
bekler. Bir süre sonra
içeri gelirler. Özlem
elbisesinin üstüne şalvar
giyinmiştir. İçeri gelip
yemeğe otururlar. Birlikte
bir süre yemek yerler.
Kimse konuşmaz. Tabak çatal
sesleri gelir. Konuşmalar
gayet sakindir. Bilhassa
Özlem'in konuşması daha
yavaş, endişe dolu, es ve
nefeslerden oluşmalıdır.
Yaşlı adam iştahlıca yemeye
devam ederken, Yaşlı Kadın
Özlem'i inceler, Özlem de
çok ağır hareketler ve
lokmalarla yemek yemektedir.

Yaşlı Adam

Buraya niye gelmiştin
kızım. Nereye gidiyordun
tek başına.

Özlem

Ben röprezantım.

Yaşlı Adam

Ney?

Özlem

Yani ilaç mümessili.
Yani ilaç satıyorum.
Hekim ziyaretlerine
gidiyorum. Çevre illere
de gidip geliyorum.
Bu sefer de bu yolu
kullanayım demiştim.

Yaşlı Kadın

Eczacı gibi?

Özlem

Eh.

Yaşlı Adam

Annen baban neredeler?

(Özlem bir an duraksar.
Yemek boğazında

düğömlenmiştir.
Bunu fark ettirmemek
zorundadır.)

Özlem

Onlar... Memleketteler...
Ankara'da...

Yaşlı Kadın

Baban memur o vakit?

Özlem

Yok değil... Yani memur
değil... ama memur gibi...
İşçi babam... Nerede iş
olursa oraya gider...

Yaşlı Kadın

Hee. İyi.

Yaşlı Adam

Ara haber ver istersen.
Merak ederler mi?

Özlem

Yoo... Merak ederlerse
ararlar...

Yaşlı Adam

(Gözünü tabaktan
kaldırıp Özlem'e bakar.)

Özlem

Yani böyle olduğunu
söylersem belki daha da
merak ederler belki...
Ararlarsa konuşurum...
(Bir süre daha yemek
yenir. Konuşmazlar.)

Yaşlı Kadın

Güzel mi yemek? Beğendin
mi?

Özlem

Eline sağlık Ayşe
Teyzem...
Yaşlı Kadın
Afiyet ola kızım...

(Bir müddet sonra)

Özlem

Ya sizin?

Yaşlı Adam

Ne bizim?

Özlem

Yani sizin çoluk çocuk
yok mu? Yoksa hepsi
kız mıydı da evlenip
gittiler mi?

(Yaşlı Adam yemek yerken
bir an duraksamıştır.
Kadın ile çok kısa
bakışırırlar.)

Yaşlı Adam

Bir çocuğumuz vardı.
Öldü.

Yaşlı Kadın

Tövbe tövbe.

Yaşlı Adam

(Sinirlenmiştir.) Ne
tövbe tövbe. Öldü işte.
(Yemek yemeye devam
eder.)

Yaşlı Kadın

Deme öyle.

Yaşlı Adam

(Yemeğini bitirir.)
Bizim bir oğlan vardı.
Küçüktü. Okula giderdi
başka, gelirdi başka.
Her gün başka biri.
Sonra bir gün...
(İkisi de dikkat
kesilmişken, adam
sofradan kalkar ve bu
esnada...)

Bahçeye çıkıyorum

ben, tütün içeceğim.
Sonra yatsıyı kılıp
yatarım. Sabah
bahçeyi suvaracağım.
Sen de sabah bekle
beni. Bahçeden döner
hallederiz işin. Olmadı
karşı ev muhtarın,
ona söyleriz. Hayırlı
akşamlar. (Çıkar.)

Özlem

Başını sallar, onaylar.

Yaşlı Kadın tepsiyi
kaldırır. Özlem sofraya
bezini toplar. Mutfağa
götürürler. Tekrar içeri
gelirler. Otururlar.
Bir müddet sessizlik
devam eder.

Özlem

Ayşe Teyze...

(Elini elinin üstüne
koyar.)

Gerçekten çocuğun öldü
mü?

Yaşlı Kadın

Bilmiyorum kızım.
Bilmiyorum.

(Özlem'in elini alarak
ayağa kaldırır.)

Gel...

Şalvar giymek için
gittikleri odaya
geçerler.

SAHNE 10 EV- (ODA) -İÇ-GECE

Köy odası. Yaşlı Kadın
dolaplardan birini açar.
Arkalarından bir bohça
çıkartır. Bohçayı yavaşça
açar. Bir miktar eski
kâğıdın, bir miktar paranın
arasından birkaç adet siyah-
beyaz fotoğraf çıkarır.
Özlem'e gösterir.

Yaşlı Kadın

Aha. Bu işte Oğlum.

Eski fotoğrafa bakarlar.
Parmağıyla fotoğrafı sever
Yaşlı Kadın. Özlem de ara
ara fotoğraflara dokunur.

Ay parçası gibiydi
yüzü. Nur topu gibiydi
doğduğunda.

Ebe zor doğurtmuştu.
(Hatırlayıp gülümser.)
Babası çok istedi.

Biz evlendikten 13 sene
sonra oldu bu oğlan.

Sonra da olmadı zaten
çağamız.

20 senedir bunlara bakıp
dururum. Geleceği günü
beklerim lakin babası
öldü der bana. Başka da
bir şey demez. Madem
öldü mezarına götür beni
derim. Sus hele der.
Çok da konuşursan evden
gider üç-beş gün gelmez.
Bahçede yatar, kardaşına
gider... Gelir de bir
daha sorarsam bilirim
yine gideceğini. Ben de
sormam.

Ne vakit sorsam evde
zelzele olur sanki.
Benim yüreğim kaldırmaz.
Yerden toprak havalanır,
hava çamur olur; kuşlar
kanat çırpar, kurtlar
ulumaya, ay sönmeye
başlar; benim içim
yangın yeri olur yanar
da yanar...

Böyle işte. Ne demek
istediğimi evladın
oldu muydu anlarsın
güzel kızım. (Bir müddet
sonra.)

Kalk haydi. Gidelim.
Gelir de görürse bu
halimizi ikimizi de
perişan eder şimdi.

(Bohçayı toplar,
çıkardığı gibi yerine
koyar.)

SAHNE 11 EV-İÇ-GECE

Özlem yatağında görülür.
Uyuduğunda terlemeye
başladığı görülür.
Yatakta dönüp duruyor,
hayaller görüyordur.
Yatakta adeta işkence çeker
gibi dönmeye devam eder.
Çok kötü rüyalar gördüğü
anlaşılmalıdır. Ezan sesinin
gelmesiyle bir anda uyanır.
Yatakta birden dikelir. Çok
terlemiştir. Kalkar, abdest
almaya gider.

SAHNE 12 EV-DIŞ-GECE

Özlem'in abdest alması.
Abdest alıp odaya geçer.

SAHNE 13 EV-İÇ-GECE

Özlem sabah namazını kılar.
Bohçayı çıkarır. Bir
fotoğraf alır.
Parmaklarıyla dokunur.
Ağlamaklıdır. Üstünü
değiştirir.
Üstünü değiştirirken
fotoğraf yatakta uygun bir

yere konur.

Hem fotoğrafa bakar

hem üstünü değiştirir.

Hazırlanıp odadan çıkar.

SAHNE 14 EV-DIŞ-GECE

Arabasına binen Özlem, kontağı çalıştırır ve arabanın gidiş sesi duyulur.

-----SON-----

İŞTİYAK FİLMİNİN ÇEKİM SENARYOSU

PLAN NO	İÇ/DIŞ GÜN/ GECE	MEKÂN	ÇEKİM ÖLÇEĞİ VE KADRAJ BİLGİSİ	PLANIN İÇERİĞİ VE DİYALOGLAR
1	Dış / Gün	Tarla	Omuz plan Baba Baba çapa yapar	Baba bahçede çalışmaktadır
2	Dış / Gün	Tarla	Detay plan Toprak çapalanır	Baba çapa yapmaktadır
3	Dış / Gün	Tarla	Boy plan Baba Baba çapa yapar	Baba bahçede çapa yapmaktadır
4	Dış / Gün	Tarla	Geniş plan Baba Baba çapa işini bitirip toparlanır	Bahçede işi biten baba toparlanıp gitmektedir
5	Dış / Gün	Yol	Geniş plan Baba Yolda yürüyerek gider	Baba yürüyerek evine dönmektedir
6	Dış / Gün	Yol	Geniş plan Baba ve Özlem	Baba ve arabasının başında duran Özlem görünür
7	Dış / Gün	Yol	Boy plan Baba ve Özlem arabasının yanında durmaktadır	Baba Özlem'e arızayı sorar
8	Dış / Gün	Yol	Bel plan Baba	Baba Özlem'i dinler
9	Dış / Gün	Yol	Diz plan Özlem Özlem arabasının bozuk olduğunu anlatır	Özlem araç arızasını babaya anlatır

10	Dış / Gün	Yol	Bel plan Baba	Baba, Özlem'e tamirle ilgili açıklama yapmaktadır
11	Dış / Gün	Yol	Bel plan Özlem	Özlem, babanın açıklamasını dinlemektedir
12	Dış / Gün	Yol	Bel plan Baba Baba özlemi dinler	Baba, Özlem'e baştan aşağı göz gezdirir
13	Dış / Gün	Yol	Bel plan Özlem Arabanın önünde durmaktadır	Özlem kendini tanıtmaya çalışır
14	Dış / Gün	Yol	Bel plan Baba	Baba, Özlem'i gece kalması için eve davet eder
15	Dış / Gün	Yol	Bel plan Özlem	Özlem, babanın teklifini kabul eder
16	Dış / Gün	Yol	Geniş Plan Baba ve Özlem arabanın yanında hazırlanırlar	Özlem arabasını kilitler
17	Dış / Gün	Yol	Geniş Plan Baba ve Özlem arabanın yanından ayrılıp uzaklaşırlar	Baba ve Özlem yolda yürüyerek eve giderler
18	Dış / Gece	Yol	Geniş Plan Baba ve Özlem hava daha karanlık olmuştur	Baba ve Özlem evin dış kapısını açarlar
19	Dış / Gece	Evin Önü	Geniş Plan Baba ve Özlem içeri girmeye hazırlanır	Baba ve Özlem evin iç kapısının önüne gelirler

20	İç / Gece	Evin Önü	Geniş Plan Baba ve Özlem sofaya girerler	Baba ve özlem kapıdan içeri girerler. Baba, anneye seslenir
21	İç / Gece	Ev	Diz plan Özlem Sofada ayakta durur	Özlem yalnız kalmış sofada etrafına bakınır
22	İç / Gece	Ev	Amors / Boy plan Özlemin arkasından anne	Özlem ve anne karşılaşır
23	İç / Gece	Ev	Amors / Bel plan Annenin arkasından Özlem	Anne Özlemle konuşur
24	İç / Gece	Ev	Amors / Boy plan Özlemin arkasından anne	Anne, babaya cevap verir
25	İç / Gece	Ev	Amors / Bel plan Annenin arkasından Özlem	Özlem, anneye yardım etmek ister
26	İç / Gece	Ev	Amors / Boy plan Özlemin arkasından anne	Anne, Özlem'e oturmasını söyler
27	İç / Gece	Ev	Yakın Plan Özlem	Annenin isteğini onaylar
28	İç / Gece	Ev	Diz plan Anne	Anne mutfaka gider
29	İç / Gece	Ev	Genel Plan Özlem Anne sofrayı hazırlar	Özlem oturarak eve bakmaya devam eder
30	İç / Gece	Ev	Boy Plan Anne	Anne tepsiyle mutfaktan sofaya gelir

31	İç / Gece	Ev	Genel Plan Anne Özlem Sofra kurulur	Anne elinde tepsiyle sofraya gelir, Baba sofraya oturur
32	İç / Gece	Ev	Amors / Bel Plan Annenin arkasında Baba	Yemeğe başlayan baba Özlem'e sorular sorar
33	İç / Gece	Ev	Göğüs Plan Özlem	Özlem sorulara cevap verir
34	İç / Gece	Ev	Göğüs Plan Baba	Özlem'i dinler
35	İç / Gece	Ev	Göğüs Plan Özlem	Özlem sorulara cevap verir
36	İç / Gece	Ev	Genel Plan Özlem Anne Yemekte Baba soru sorar	Anne ve Baba, Özlem'e soru sorar
37	İç / Gece	Ev	Genel Plan Özlem Anne Baba yemek yerler	Baba Özlem'e anne babasını aramasını ister
38	İç / Gece	Ev	Amors / Bel Plan Annenin arkasından Baba	Baba Özlem'i dinler
39	İç / Gece	Ev	Genel Plan Özlem Anne Baba yemek yerler	Özlem açıklama yapmaya devam eder
40	İç / Gece	Ev	Genel Plan Özlem Anne yemek yerler	Anne Özlem'e soru sorar, Özlem'de onlara
41	İç / Gece	Ev	Amors / Bel Plan Annenin arkasından Baba	Özlem soru sorar
42	İç / Gece	Ev	Göğüs Plan Özlem Özlem soru sorar	Özlem çocuklarını sorar

43	İç / Gece	Ev	Amors / Bel Plan Annenin arkasından Baba	Baba bekledikten sonra soruyu cevaplar
44	İç / Gece	Ev	Göğüs Plan Özlem Özlem dinler	Özlem anne ve babanın atışmasını izler
45	İç / Gece	Ev	Amors / Bel Plan Annenin arkasından Baba	Baba çocuklarını anlatır
46	İç / Gece	Ev	Göğüs Plan Özlem Özlem dinler	Özlem Babanın dediklerini dinler ve yemeğe devam eder
47	İç / Gece	Ev	Genel Plan Özlem Anne babayı dinler	Özlem ve Anne Babanın dediklerini dinler ve yemeğe devam eder
48	İç / Gece	Ev	Göğüs Plan Özlem Özlem dinler	Özlem Babanın dediklerini ve onaylar
49	İç / Gece	Ev	Genel Plan Özlem Anne yemek yerler	Baba dışarı çıkar Özlem ve Anne sessiz bir şekilde yemek yerler
50	İç / Gece	Ev	Boy Plan Özlem Anne	Özlem Anneye çocuklarını tekrar sorar
51	İç / Gece	Ev	Göğüs Plan Özlem Anne	Özlem Anneye çocuklarının olup olmadığını sorar
52	İç / Gece	Ev	Geniş Plan Özlem Anne yan odaya geçerler	Anne Özlem'i yan odaya götürür

53	İç / Gece	Ev	Amors / Bel Plan Özlem'in arkasından Anne	Anne Özlem'e çocuklarının fotoğraflarını gösterir
54	İç / Gece	Ev	Kuş Bakışı Anne ve Özlem	Anne Özlem'e fotoğrafları göstermeye devam eder
55	İç / Gece	Ev	Amors / Bel Plan Özlem'in arkasından Anne	Anne Özlem'e çocuklarının fotoğraflarını göstermeye devam eder
56	İç / Gece	Ev	Kuş Bakışı Anne ve Özlem	Anne Özlem'e fotoğrafları göstermeye devam eder
57	İç / Gece	Ev	Amors / Bel Plan Özlem'in arkasından Anne	Anne Özlem'e çocuklarının fotoğraflarını göstermeye devam eder
58	İç / Gece	Ev	Diz Plan Anne Özlem birbirine bakarlar	Anne Özlem'e kocasının durumunu anlatır
59	İç / Gece	Ev	Kuş Bakışı Anne ve Özlem	Anne Özlem'e fotoğrafları göstermeye devam eder
60	İç / Gece	Ev	Amors / Bel Plan Özlem'in arkasından Anne	Anne Özlem'e kocasının durumunu anlatır
61	İç / Gece	Ev	Genel Plan Özlem uyumaktadır	Özlem odasında uyumaktadır
62	İç / Gece	Ev	Göğüs Plan Özlem	Özlem kabus görmeye başlamıştır

63	İç / Gece	Ev	Bel Plan Özlem	Özlem kabustan uyanır. Fotoğraf almaya gider. Sabah ezanı okunmaktadır
64	İç / Gece	Ev	POV (Point of view) Özlem'in gözünden fotoğraf	Özlem uyandıktan sonra eline aldığı fotoğrafa bakar
65	İç / Gece	Ev	Bel Plan Özlem	Özlem fotoğrafa bakmaya devam eder
66	Dış / Gece	Ev	Bel Plan Özlem	Özlem abdest almak için dışarı çıkar
67	İç / Gece	Ev	Bel Plan Özlem Namaz kılan Özlem kapının arasından görülür	Özlem sabah namazını kılar
68	Dış / Gün	Yol	Geniş Plan Köy	Gün doğumunda köy genelden görülür
69	Dış / Gün	Evin Dışı	Genel Plan/ Sağa Pan Köy evi Özlem	Özlem sabah gün doğumunda hemen sonra evden çıkar
70	Dış / Gün	Yol	Genel plan Özlem ve araba	Özlem arabasının yanına yürüyerek gelir ve biner

İŞTİYAK FİLMİNDEN SONUÇLAR VE ÇIKARIMLAR

Toplumu oluşturan bireylerin cinsiyet bağlamında sadece kadın ve erkek olarak sınıflandırılması trans, interseksüel, homoseksüel vb. bireyler üzerinde arada kalmışlık hissi uyandırdığı düşünülebilir. Aile ve düşünülen sosyal çevreden yoksun kalma ve yalnızlık duygusunu hat safhada yaşayan bu bireyler aslında cinsiyet değiştirmenin toplum nazarında kabul görülmeyen, ayıplanan, saklanması gereken bir durum olduğunu bile bile özlemini çekecekleri şeylerden de yoksun olacaklarının farkındadırlar. Bu iki seçenek arasında güç bir seçim yapmak zorunda bırakılan bireyin, bu film içerisinde öze geri dönüş olarak da düşünülebilen bir durum yaşadığı söylenebilir. Aslında her iki açıdan da bir iştihak söz konusudur. İnsan, güvenlik, barınma, sosyal statü vb. durumların yanı sıra, yaratılışı gereği bir güce bağlanma ve bu güç unsuru sayesinde hayatta kalabilme, yaşadığı toplum içerisinde kabul görme arzusu ile birçok duygusunu bastırma zorunluluğu hisseder. İşte bu noktada *İştihak* filmi topluma karşı zıt sayılabilecek bir durumun ortaya çıkışı, kendisini yine kendisinden ya da başkaları tarafından yoksun bırakılmasına rağmen; yalnızlık ve özlem duygularının kendi içerisindeki tabularını da yıkmasını konu almaktadır.

2018-2019 yıllarında Türkiye’de kadına şiddet, kadın cinayetleri vb. konularda oldukça fazla olaylar yaşandığı hatırlanabilir. Bu kapsamda bir film çekilmesi düşünülürken şiddetin boyutunun değil, nelerden kaynaklandığı hakkında bir film çekme fikri tezahür etmiştir. Tam bu zamanlarda cinsiyet değiştirmiş bir birey ile denk gelindiğinde, yaşadığı olayı anlatarak hikâyenin özünü vermiştir. Hikâye, şahsımla Hamit Aydeniz tarafından bir sohbet esnasında tesadüfen paylaşılnca,

bu olaydan kurmaca bir film çekilebileceği ve sonuçlarının etkili olabileceği düşünülmüştür.

İştiyak filminin çekimine 2018 yılında karar verilmiştir. Filmin çekilmesi düşünülen bu günlerde Türkiye’deki kadın cinayetleri hakkında her gün yeni bir gelişme olduğu, insanların başta sosyal medya ve STK’lar başta olmak üzere örgütlendiği ve kadına şiddetin her türlü boyutuna tepkiler yağdığı görülebilir. Bu bağlamda, filmin toplumsal cinsiyet bakımından öneminin de büyük olabileceği düşünülmüştür ancak senaryo yazımına geçildiğinde mevcut hikâyenin bir toplumsal düzlemde olması gereği, örneklemen evreni tam olarak yansıtması şartı, karakterlerin günlük hayatta herkesi temsil edebileceği ve şiddet içermeyen unsurlardan kurulu olması gereği anlaşılmıştır. Dolayısıyla oluşturulan senaryo toplumsal cinsiyet bakımından “ölüm” ile sonuçlanmak yerine fiktif yapıda alt metinlerde bunu işaret etmeyi tercih etmiştir.

İştiyak filminin, izleyici üzerinde bırakacağı etkinin farklı düzeylerde olabileceği düşünülebilir. İzleyicinin iç dünyasında hissettikleri ile bunu tam anlamıyla içselleştirip aktarımı boyutu yine toplumun nazarındaki düşüncesiyle çelişebilir. Günümüz dünyasında değişen kalıplar ve yıkılmaya başlayan tabular açısından ele alındığında; iştiyak filmi ve içerisinde barındırdığı cinsiyetçilik kavramı toplumda kabul görmeye başlanan bir durum olduğu düşünüldüğünde izleyicinin cinsiyet değiştirmiş bir bireyin yaşadığı zorlukları örtük bir biçimde konu alması açısından önyargıların yıkılmasına katkı sağlama ya da tam tersi olarak, inanca, gelenek ve göreneklere, toplum düzenine karşı gelen unsurlar barındırdığı düşüncesine yol açabilir. Bu noktada insanın birçok unsur açısından değerlendirilmesinin yanı sıra onu sadece hissettikleri, duruşu, böyle bir durum karşısında yaşadıkları bakımından empati gücünü geliştirerek ele almanın daha doğru olacağı düşünülebilir. İştiyak filmi sadece cinsiyet değiştirmiş bir bireyi konu alması açısından değil, toplum içerisinde bir kadının davranışlarına, yaşayışına, hareketlerine ve kelimelerine sahip olması gerektiği, aslında

bir cins olarak kadın olan varlığın da ötekileştirilmesi açısından da değerlendirilmelidir. Ataerkil toplumlarda eril cinsin baskın ve tüm gücün onda olduğunu bilmesine rağmen bastırılmış tarafı seçen Özlem karakterinin izleyici üzerinde bırakabileceği izin cins zorlamalarına bir başkaldırı olabileceği de düşünülmektedir.

Bireylerin sosyo-ekonomik ve eğitim düzeylerinin yüksek oluşu toplum içerisinde statü sahibi olabilmelerinin yanında farklı dünya görüşlerini kavrama ve içine sindirebilmeleri açısından da önemli bir boyutta olumlu denebilecek yönde gelişebileceği düşünülebilir. Aslında burada önemli olan nokta eğitim düzeyinin insanı ne yönde ve ne şekilde geliştirdiğidir. Okuyan, araştıran, sorgulayan bireyin empati gücü sayesinde, farklı fikir, yaşayış, düşünce gibi unsurları anlayabilme ve bu tür durumları karşılayabilme yetisine sahip olduğu söylenebilir. Eğitim ve sosyo-ekonomik düzeyi düşük olan bireylerde açık fikirlilik olarak adlandırılan cinsiyet değiştirme ya da cinslerin eşit olabileceği görüşünün genelde kabul görmediği ve tam anlamıyla erkek cinsinin üstünlüğünün ön plana alındığı aynı zamanda yaşayış biçimine bir başkaldırı, kişinin ailesine, çevresine ve en önemlisi inancına ters düşme eğilimlerinin sonucunun bir felaket ya da lanetlenme durumuyla karşı karşıya olduğu görüşü hâkimdir. Tüm bunların yanı sıra maddi yetersizliklerin bireyleri toplum içerisinde saygın olmaktan yoksun bırakmış olması sebebiyle statü farklarından dolayı söz sahibi olma durumunun olmayışı yani yine bastırılmış birçok duyguyu da beraberinde getirmiştir.

Genel olarak bakıldığında cinsiyet kavramı eğitim düzeyi yüksek toplumlarda, daha özele indirgendiğinde ailelerde çözüm odaklı yaklaşımlar sayesinde üstesinden gelinebilir düzeye indirgenebilir. Fakat bu noktada yine de bireyin gelenek ve görenekleri, inançları ve toplum baskısının eğitim düzeyine galip gelebileceği de düşünülebilir.

Senaryoda zaman unsuruna değinilirse, zaman unsuru basit bir olayın kısa bir süreçte tezahürü gibi görünse de senaryonun zaman bakımından değerlendirilmesi ayrıca gerekmektedir. Bir tarlada akşamüstü başlayan olay aynı günün gecesinde devam etmekte ve sabahın erken saatlerinde sona ermektedir. Oysa senaryonun alt metinlerine bakılırsa, ortalama otuz yaşlarında genç bir bireyin evinden kaçışını konu aldığı görülecektir. Bu durum hikâyenin gerçek olduğu da düşünülürse, bireyin ergenlik çağında başlar. Bu durumdan, evden genç yaşlarında ayrılan bir çocuğun cinsiyetini değiştirmek için verdiği gayret de düşünülebilir, çekmiş olduğu ıstıraplar da tahmin edilebilir, bireyin çok şanslı olduğu da alt metinlerde akıllara gelebilir. Genel olarak izleyiciye hissettirilmeyen soyut bir zaman kavramından bahsedilebilir.

Senaryonun kahramanları günlük hayatta her an rastlanabilecek şekilde seçilmiş ve diyalogları da bu noktada oldukça basit dilde tutulmuştur. Senaryonun her kelimesi ince ince düşünülmüş, oyunculara doğaçlama rahatlığı verilmiş olsa da senaryoda sıkıntı yaratacağı düşünülen kelimelere müdahale edilmiştir. Yönetmen tarafından oyuncuya verilen doğaçlama salahiyetinin oyuncu performansını da yakından etkilediği düşünülmektedir. Senaryoyu daha önceden defalarca okuyan oyuncu senaryoyu kendisinin gibi görmesiyle farklı performanslar sunduğu da sezinlenebilir.

İştiyak filminde kullanılan müzik batı temelli seçilmiştir. Filmdeki ana olayın etnikleştirilmemesi ve belli bir bölgeye has olaymış gibi gösterilmemesi için yerel enstrümanlardan ziyade evrensel enstrümanlara yönelim sağlanmıştır. İnönü Üniversitesi Müzik Teknolojisi bölümünde görevli Dr. Mehmet Kurtuluş, yüksek lisans öğrencisi Hamit Aydeniz ile birlikte iki tür film müziği kullanmıştır. Bunlardan birincisi ‘ost’ (Original Motion Picture Soundtrack) ikincisi ise ‘Soundtrack’tir. İlk sahnede filmin görüntüsüne ve sahne işleyişine göre hissedilen duygu yansıtılmaya çalışılmış, aksak ritimler kullanılarak filmin dramatik yapısıyla bağ oluşturulmaya çalışılmıştır.

İkinci bölümde ise filme uygun ve filmin duygusunu tamamen yansıttığı düşünülen Doç. Dr. Arda Eden'e ait bir beste 'soundtrack' olarak kullanılmıştır.

Eserde filmin sonu izleyiciye bırakılmıştır. Tıpkı genç bireyin, evden kaçtıktan sonra yaşaması muhtemel olayların ne olduğuna karar verilmesinin bırakıldığı gibi.

Genel olarak İştihak filminin toplumsal cinsiyet olgusunu ve bu olgunun altyapısını incelemeye ve anlatmaya çalışan bir film olduğu aşıkardır.

KAYNAKÇA

- Akari, N. (2016). *Türk Sinemasında Kadının Temsilinde Alternatif Bir Mecra Olarak Uluslararası Gezici Filmmor Kadın Filmleri Festivali*. Yüksek Lisans Tezi, Maltepe Üniversitesi, Radyo, Sinema ve Televizyon, İstanbul.
- Akkaş, İ. (2019). Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet Kavramları Çerçevesinde Ortaya Çıkan Toplumsal Cinsiyet Ayrımcılığı. *Ekev Akademi Dergisi*(ICOAEF Özel Sayısı), 97-117.
- Akyüz, B. (2011). *1965-1970 Dönemi Türk Sinemasında Toplumsal Cinsiyet, Bedensellik ve Dans Temsiliyetleri*. İstanbul Teknik Üniversitesi, . İstanbul: Sosyal Bilimler Enstitüsü,.
- Alptekin, D. (2014). Çelişik Duygularda Toplumsal Cinsiyet Ayrımcılığı Sorgusu: Üniversite Gençliğinin Cinsiyet Algısına Dair Bir Araştırma. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*(32), 203-211.
- Arapkirli, S. (2012, Mart 30). *Film Hafızası - Film Eleştirileri*. Mayıs 2020 tarihinde <https://www.filmhafyasi.com/sureyya-uzerinden-islami-taslamak/> adresinden alındı
- Arslan, Ş. A., & Güz, H. (2018). Eril ve Dişil Cinsiyet Rollerinin Medyada Sunumunun Arka Planı: İletişim Fakültesi Öğrencilerinin Cinsiyet Algıları Üzerine Bir Araştırma. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*(47), 486-506.
- Aslanyürek, S. (1998). *Senaryo Kuramı*. İstanbul: Pan Yayınları.
- Bayrak, T. (2014, Nisan). Sinemda Karakter Olgusu: Bir Karakter Oyuncusu Olarak Sadri Alışık . *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication* , 4(2), 105-122.
- Bingöl, O. (2014). Toplumsal Cinsiyet Olgusu ve Türkiye’de Kadınlık. *KMÜ Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi*(Özel Sayı 1), 108-114.
- Bleakley, A., Jamieson, P., & Romer, D. (2012, şubat). Trends of Sexual and Violent Content by Gender in Top-Grossing

- U.S. Films, 1950 –2006. *Journal of Adolescent Health*, 73-79.
- BoxOffice. (tarih yok). Mayıs 2020 tarihinde <https://boxofficeturkiye.com/film/zenne-2011231> adresinden alındı
- Budak, H., & Küçükşen, E. (2018). Türkiye'nin Sosyal Transformasyon Sürecinde Y Kuşağının “Toplumsal Cinsiyet Rolü” Tutumları. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 17(66), 561-576.
- Clover, C. J. (2015). *Man, Women, Chain and Shaws*. Carol J. Clover, United Kingdom: Printencion Ubniversity Press.
- Çekiç, S. K. (2006, Aralık). FİLM BİÇİMİ ve GERÇEKÇİLİ. *Littera*, 1-11.
- Direk, Z. (2009). Simone de Beauvoir: Abjeksiyon ve Eros Etiği. *Cogito*(58), 11-38.
- Doğan, H. (2013, Nisan). Türk Sinemasında 1980’li Yıllar ve “Dulluk” Teması Etrafında Üretilen Geleneksel Cinsiyet Roller. *Folklor/Edebiyat*, 19(76), 9-20.
- Eke, N. P. (2016). Beyazperdede ‘Öteki’ Olmak ‘Dönersen Islık Çal’ Filmi Üzerine Bir İnceleme . *SineFilozofı*(2), 97-124.
- Elmas, A. İ. (2015). *OYUNCU YÖNETİMİ ÜZERİNE YÖNTEM ARAŞTIRMALARI VE SİNEMADA GERÇEKLİK ALGISI OLUŞUMU*. İstanbul: Kadir Has Üniversitesi.
- Erkil, F. (2017). Feminist Kuramda Ataerkil Tartışmaları Üzerine Eleştirel Bir İnceleme. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 27(2), 245-256.
- Erus, Z. Ç., & Gürkan, H. (2012). Toplumsal Cinsiyet ve Sinemaya Yansıması: Yeniden Çekimler Aracılığıyla Japon ve Amerikan Sinemalarında Kadının Temsiline Bir Bakış. *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, 206-217.
- Gök, B. E. (2019). *1970-1980 TÜRK SİNEMASINDAKİ KADIN TEMSİLİNİN TOPLUMSAL ROL BAĞLAMINDA İNCELENMESİ*. Yüksek Lisans Tezi, MARMARA

ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ,
İstanbul.

Gray, G. (2010). *Cinema A Visual Anthropology*. New York, Amerika: Berg Publishers.

Güçlü, Ö. (2010). SILENT REPRESENTATIONS OF WOMEN IN THE NEW CINEMA OF TURKEY. *Sinecine*, 1(2), 71-85.

Gün, B. (2014). *SİNEMA FİLMLERİNDE YÖNETMEN*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Sinema ve Televizyon, İstanbul.

Gürhan, N. (2010, Kasım). Toplumsal Cinsiyet ve Din. *Şarkiyat İlmi Araştırmalar Dergisi*, 58-80.

Hole, K. L., Jelaca, D., Kaplan, E. A., & Petro, P. (2017). *The Routledge Companion to Cinema and Gender*. London&New York: Routledge.

İmançer, Ç. E. (2018). *Queer Teorinin İzinde Avrupalı Bir Türk: Ferzan Özpetek ve Sineması*. Selçuk Üniversitesi, Radyo Televizyon ve Sinema. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

İmançer, D. (2004). Türk Sinemasında Suskun Kadın İmgesi. *Manas Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(12), 203-211.

Işık, M., & Eşitti, Ş. (2015, Aralık). Türk Sinemasında Sıra Dışı Bir Kadın Karakter Olarak Aliye Rona. *Kadın/Woman*, 2(16), 119-141.

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*. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Anabilim Dalı.

Kanlı, İ. (2011). *1980 SONRASI TÜRK SİNEMASINDAKİ KADIN TEMSİLLERİNİN KÜLTÜREL - POLİTİK OKUMASI*. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, Radyo Televizyon ve Sinema, İstanbul.

- Kaplam, F. N. (tarih yok). Toplumsal Konumu ve Bu Konumunun Değişimiyle Türk Sinemasında Kadın. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Dergisi*, 149-173.
- Karahanoglu, I. (2007). *1950 – 1970 YILLARI ARASINDA TÜRK SİNEMASININ TEMEL ÖZELLİKLERİNİN OLUŞMASINI SAĞLAYAN TOPLUMSAL, EKONOMİK, SİYASİ, KÜLTÜREL ETKENLER VE BUNLARIN TÜRK SİNEMA TARİHİNDEKİ YERİ*. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sinema Televizyon Anasanat Dalı, İstanbul.
- Kasap, F., Dolunay, A., & Solman, A. (2018, Ekim). TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİ VE TÜRK SİNEMASINDA KADININ SUNUMU TEMELİNDE MUSTANG FILM İNCELEMESİ. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 4(627-646).
- Kaypak, Ş. (2014). Toplumsal Cinsiyet Bakış Açısından Kente Bakmak. *Niğde Üniversitesi İİBF Dergisi*, 7(1), 344-357.
- King, N. (2008, 1 Nisan). Generic Womanhood: Gendered Depictions in Cop Action Cinema. *Gender & Society*, 22(2), 238-260.
- Kübra KÜÇÜKŞEN, H. B. (2018). TÜRKİYE’NİN SOSYAL TRANSFORMASYON SÜRECİNDE Y KUŞAĞININ “TOPLUMSAL CİNSİYET ROLÜ” TUTUMLARI. *17(66)*, 561-576.
- Merkezi, K. Ç. (tarih yok). *KTÜKadın Çalışmaları Uygulama ve Araştırma Merkezi*. Mart 2020 tarihinde <http://www.ktu.edu.tr/kadinarastirmalari-kadinvetoplumsal-cinsiyet-konuluf-ilmmler-adresinden-alindi>
- Mora, N. (2005, Mayıs 27). Kitle İletişim Araçlarında Yeniden Üretilen Cinsiyetçilik ve Toplumda Yansıması. *İnsan Bilimleri Dergisi*, 1-7.
- Nelmes, J. (2016, 11 28). Haziran 2020 tarihinde kaosgl.org/haber/sinemada-cinsiyet-ve-cinselligin-sunumu adresinden alındı

- Önal, H. (2018). Türk Sinemasında Celladına Aşık Olan Kadınlar. *Sosyal Araştırmalar ve Davranış Bilimleri*, 7, 9-15.
- Öz, H. (2018). Cumhuriyet Dönemi Türk Sinemasında Kadın Temsili. *Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi* (62), 143-180.
- Özgüç, A. (1990). *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler*. İstanbul: Yılmaz Yayınları.
- Öztürk, D. (2016). *TÜRK SİNEMASI'NDA KARA KOMEDİ FİLMLERDE KADIN TEMSİLİ: ONUR ÜNLÜ FİMLERİNİN ÇÖZÜMLEMESİ*. Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya .
- Pehlivan, P. (2016). Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Kuramsal Yaklaşımlar: Bir Literatür Taraması. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* (31), 497-521.
- Perry, G. (2015, Haziran 27-28). *Pera Müzesi*. Mayıs 2020 tarihinde Pera Müzesi: <https://www.peramuzesi.org.tr/FilmProgram/Tam-Benlik-Ingiliz-Sinemasinda-Cinsiyet-ve-Kimlik-/128> adresinden alındı
- Reed, E. (1978). *Sexizm & Science*. New York: Pathfinder Press.
- Savcı, İ. (1999). Toplumsal Cinsiyet ve Teknoloji. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 123-142.
- Sayıcı, F. (2011). *1990 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA GERÇEKÇİLİK*. Konya: Selçuk Üniversitesi.
- Sepler, F. (2017). Surviving Sexism in Academia. K. Cole, & H. Hassel içinde, *Surviving Sexism in Academia Strategies for Feminist Leadership*. New York ve Londra: Routledge.
- Şimşek, N. (2013, 10 28). *Filmloverss*. <https://www.filmloverss.com/zenne/> adresinden alındı
- Torgimson, B. N., & Minson, C. (2005). Sex and gender: what is the difference? *Journal of Applied Physiology*, 99(3), 785-787.

- Uğuz, B. (2013). *YENİ TÜRK SİNEMASINDA KADINA YÖNELİK SOSYAL KONTROL KODLARININ DÖNÜŞÜMÜ: FEMİNİST AÇIDAN BİR İNCELEME*. Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyoloji, Ankara.
- Uluyağcı, C. (2000). TÜRK SİNEMASINDANAMUS KAVRAMI. *Kurgu Dersisi*(17), 21-26.
- Ünal, N. S. (2019). *LÜTFİ AKAD SİNEMASINDA KADININ TEMSİLİ*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, İstanbul.
- Vatandaş, C. (2011). TOPLUMSAL CİNSİYET VE CİNSİYET ROLLERİNİN ALGILANIŞI. *Istanbul Journal of Sociological Studies* , 29-56.
- Yel, H. (2020). *TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİNDEKİ EŞİTSİZLİK BAĞLAMINDA NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASINDA KADININ KONUMU*. Yüksek Lisans Tezi, Batman Üniversitesi, Sinema Televizyon Anabilim Dalı , Batman.
- Yıldızhan, B., Yüksel, Ş., Avayü, M., Noyan, H., & Yıldızhan, E. (2018). Cinsiyet Disforisi Olan Bireylerde Cinsiyet Değiştirmenin Ruh Sağlığı ve Yaşam Kalitesi Üzerine Etkileri. *Türk Psikiyatri Dergisi*, 1(29), 11-21.
- Young, İ. M. (2009). Yaşanan Bedene Karşı Toplumsal Cinsiyet. *Cogito, Feminizm*(58), 39-56.
- Yüksel, S. D. (2010). Sinemada Ulusal Kimliğin Pekiştiricisi Olarak Kadınlar. *Selçuk İletişim*, 6(3), 85-99.