

SİNEMADA KİMLİK VE TOPLUMSAL CİNSİYET

Oyun Filmi Üzerinden
Sanatsal Bir Araştırma

TUFAN ÖZTÜRK

EĞİTİM
yayınevi

SİNEMADA KİMLİK VE TOPLUMSAL CİNSİYET

Oyun Filmi Üzerinden Sanatsal Bir Araştırma

Tufan Öztürk

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: 978-625-385-793-6

1. Baskı, Şubat 2026

Kütüphane Kimlik Kartı

SİNEMADA KİMLİK VE TOPLUMSAL CİNSİYET

Oyun Filmi Üzerinden Sanatsal Bir Araştırma

Tufan Öztürk

VIII+50 s., 135x215 mm

Kaynakça var, dizin yok.

E-ISBN: 978-625-385-793-6

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/mechanik yolla, fotokopi yoluyla ya da herhangi bir kayıt sistemi ile çoğaltılamaz, yayımlanamaz.

EĞİTİM

yayınevi

Yayınevi Türkiye Ofis:

Konya: Eğitim Yayınevi Tic. Ltd. Şti., Fevzi Çakmak Mah. 10721 Sok. B Blok, No: 16/B, Safakent, Karatay, Konya, Türkiye

İstanbul: Salon Yayınları, Atakent mah. Yasemen sok. No: 4/B, Ümraniye, İstanbul, Türkiye

Santral: +90 332 351 92 85

Editör hatları: +90 533 151 50 42, +90 507 151 50 43

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

İnternet Satış: www.kitapmatik.com.tr

Whatsapp hattı: +90 553 950 50 37

bilgi@kitapmatik.com.tr

Kitabevi Şubesi: Eğitim Kitabevi, Şükran mah. Rampalı 121, Meram, Konya, Türkiye

Whatsapp hattı: +90 501 651 92 85

bilgi@egitimkitabevi.com

EĞİTİM YAYINEVİ
GRUBU

EĞİTİM
yayınevi

SALON
yayınevi

kitapmatik
Lojistik ve Sevkiyat Merkezi

Kitapmatik
Kitapmatik

EĞİTİM
kitabevi

İÇİNDEKİLER

ÖZGEÇMİŞ	IV
ÖN SÖZ.....	VI
KISALTMALAR.....	VIII
 BÖLÜM 1. GİRİŞ.....	 1
 BÖLÜM 2. KİMLİK KAVRAMINA VE TOPLUMSAL CİNSİYET KİMLİKLERİNE GENEL BİR BAKIŞ	 5
Kimlik, Birey ve Toplumsal Yapı.....	5
Kimliğin Katmanlı Yapısı: Bireysel, Sosyal ve Kolektif Boyutlar	8
Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet: Ayrım, İnşa ve İktidar	11
Cinsel Yönelim ve Cinsiyet Kimliği: Kavramsal Çerçeve ve Terimler.....	13
Queer Kuramın Kavramsal Çerçevesi.....	15
 BÖLÜM 3. SİNEMADA TOPLUMSAL CİNSİYETİN İŞLEYİŞİ: TÜRKİYE SİNEMASI ÜZERİNDEN BİR DEĞERLENDİRME.....	 19
 BÖLÜM 4. KİMLİK VE TOPLUMSAL CİNSİYET KAVRAMLARINI ELEŞTİREL BİR BAKIŞ İLE SORGULAYAN “OYUN” FİLMİ	 22
“Oyun” Filminin Sanatsal Düşüncesi	22
“Oyun” Filminin Estetik Yapısı ve Anlatım Yaklaşımı	23
Karakter ve Tip Ayrımı Üzerinden “Oyun” Filminin Karakter Çözümlemesi.....	26
 BÖLÜM 5. SONUÇ	 30
 EKLER	 33
EK-1: OYUN FİLMİNİN SİNOPSİSİ.....	33
EK-2: OYUN FİLMİNİN TRETMANI	35
EK-3 OYUN FİLMİNİN SENARYOSU	38
EK-4: OYUN FİLMİNİN KÜNYESİ.....	46
 KAYNAKÇA	 47

ÖZGEÇMİŞ

Ankara’da doğdu. 2005’te Eskişehir Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Tiyatro-Oyunculuk Bölümü’nden mezun oldu. 2017’de Haliç Üniversitesi Tiyatro-Oyunculuk Bölümü Yüksek Lisans programını, 2022’de ise Maltepe Üniversitesi Sinema Bölümü Sanatta Yeterlik programını tamamladı.

2005 yılında İstanbul Devlet Tiyatrosu’nda iki sezon boyunca oyunculuk yaptı. 2005-2008 yılları arasında televizyon dizileri ve reklamlarda oyunculuk ve seslendirme çalışmalarında bulundu. 2007 yılından itibaren 10 yılı aşkın süreyle Milli Eğitim Bakanlığı’na bağlı ilkokullarda yaratıcı drama eğitmenliği yaptı. 2010’da özel bir merkezde, Otizm tanısı almış 4-17 yaş grubundaki çocuklara drama eğitmenliği üstlendi.

Akademik kariyerine 2007 yılında Haliç Üniversitesi Konservatuvarı’nda başladı. Burada Tiyatro ve Opera bölümlerinde öğretim görevlisi olarak dersler verdi. 2022’den itibaren Dr. Öğretim Üyesi unvanıyla Haliç Üniversitesi Konservatuvarı (Opera-Tiyatro) ve İstanbul Devlet Konservatuvarı (Opera) bünyesinde akademik çalışmalarına devam etmektedir.

2007’den günümüze kesintisiz devam eden akademik kariyerinde lisans düzeyinde “Diksiyon”, “Doğaçlama”, “Oyunculuk”, “Opera Sahneleme”, “Beden Dili ve Estetik”, “Sahne Sanatlarında Mitoloji”, “Audition Teknikleri” derslerini, yüksek lisans düzeyinde ise “Performans Sanatı” ve “Diksiyon” derslerini yürütmektedir.

Sanatsal üretim alanında tiyatro yazarlığına da yönelmiş; 2024-2025 yıllarında yayımlanan “*Dünün Bugünü*”, “*Poker*” ve “*Kaçış Planı*” oyunlarından oluşan üçlemesiyle sahne edebiyatına katkı sunmuştur.

2025 yılında yayımlanan *Yazma Eylemi: Yaratıcı ve Dramatik Yazarlık Üzerine* adlı bilimsel araştırma kitabında, yaratıcı ve dramatik yazarlık süreçlerini kuramsal ve uygulamalı bir çerçevede ele almıştır.

Akademik çalışmalarının yanı sıra özel atölyeler düzenlemekte, “Temel Oyunculuk ve Diksiyon” alanında bireysel özel dersler vermekte, ayrıca sinema ve televizyon projeleri için danışmanlık ve oyuncu koçluğu yapmaktadır.

ÖN SÖZ

Bu çalışma yazarın 2022 yılında “Maltepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Güzel Sanatlar Anasanat Dalı Sinema Sanatta Yeterlik Programı” Prof. Dr. Selahattin Yıldız danışmanlığında tamamladığı “Oyun Filmi Bağlamında Kimlik, Toplumsal Cinsiyet Kavramlarına Eleştirel Bir Bakış” başlıklı sanatta yeterlik tezinden üretilmiştir.

Bu kitap, *Oyun* filmi üzerinden kimlik ve toplumsal cinsiyet kavramlarını eleştirel bir perspektifle ele alan sanatsal ve kuramsal bir çalışma olmayı hedeflemektedir. Türkiye’de bireylerin gündelik yaşamlarında maruz kaldıkları kimlik tanımları ve toplumsal cinsiyet normları, genellikle sorgulanmaksızın kabul edilen davranış kalıpları olarak varlığını sürdürmektedir. *Oyun* filmi, bu kesinleşmiş kabulleri görünür kılmayı ve sorgulanabilir hâle getirmeyi amaçlayan bir sinemasal araştırma alanı olarak ele alınmaktadır.

Filmde, Ali ve Ayşe karakterlerinin kendi içlerine kapalı yaşam alanlarında toplumsal cinsiyet normlarını aşındırmaya başlamalarıyla ortaya çıkan dönüşüm süreci merkeze alınmaktadır. Bu dönüşüm, sinema sanatının anlatı ve estetik olanakları aracılığıyla ele alınmaya çalışılırken, izleyicinin yalnızca anlatıyı takip eden değil, aynı zamanda düşünsel olarak sürece dâhil olan bir konumda yer alması hedeflenmektedir. Karakterlerin deneyimlediği değişim üzerinden yöneltilen temel soru, bireyin kendi yaşamına ilişkin farkındalık geliştirmesine imkân tanımayı amaçlamaktadır.

Çalışma, kuramsal bir çerçeve ile sanatsal üretim sürecini birlikte ele alan bütünlüklü bir yapı üzerine kuruludur. İlk bölümde kimlik kavramı, psikolojik ve sosyolojik yaklaşımlar doğrultusunda değerlendirilmektedir. Bireysel, sosyal ve kolektif kimlik tartışmaları ele alınmaktadır. Bu çerçevede cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramları incelenmekte, cinsel

yönelim ve cinsiyet kimlikleri bağlamında queer kuramına yer verilmektedir.

Kitabın uygulamaya odaklanan bölümünde ise *Oyun* filminin üretim süreci ayrıntılı biçimde incelenmektedir. Filmin sinopsisi, senaryo yapısı ve estetik tercihleri, sanatsal düşüncenin somutlaşma aşamalarıyla birlikte değerlendirilmektedir. Böylece çalışma, yalnızca kuramsal bir tartışma sunmakla kalmamakta, bu tartışmanın bir film üretimi içerisinde özellikle sinopsis, tretman, senaryo aşamalarında nasıl biçimlendiğini de bütüncül bir derinlikle ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Bu kitap, kimlik ve toplumsal cinsiyet kavramlarını sinemasal bir üretim üzerinden tartışmaya açarken, sanatsal araştırma ile akademik çözümlemeyi bir araya getiren disiplinlerarası bir yaklaşım sunmayı hedeflemektedir.

Tufan ÖZTÜRK

İstanbul, 2026

KISALTMALAR

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

BÖLÜM 1. GİRİŞ

Cinsiyet, biyolojik bir başlangıç noktasına işaret etse de, bireyin toplumsal yaşam içindeki konumunu belirleyen esas çerçeve toplumsal cinsiyet aracılığıyla kurulmaktadır. Toplumsal cinsiyet, kültürel ve tarihsel bağlam içinde şekillenen normlar, roller ve beklentiler yoluyla bireylerin davranış biçimlerini, sorumluluk alanlarını ve kamusal alandaki görünürlüklerini düzenleyen bir yapı olarak işlev görmektedir. Bu yapı, yalnızca bireysel tercihleri değil aynı zamanda kaynaklara erişim, ayrıcalıklar ve toplumsal kabul mekanizmalarını da belirlemektedir. Özellikle ataerkil toplumsal düzenin baskın olduğu bağlamlarda, toplumsal cinsiyet normları bireyler arasında eşitsizlik üreten ve ayrımcı pratikleri yeniden dolaşıma sokan bir etki alanı yaratmaktadır.

Gündelik yaşamın normatif düzeni incelendiğinde, kökeni yüzyıllar öncesine uzanan birçok toplumsal kabullerin, büyük ölçüde sorgulanmaksızın varlığını sürdürdüğü görülmektedir. Birey, bu normlar karşısında kimlik ve toplumsal cinsiyet kavramlarını sorgulamaya başladığında, çoğu zaman kendisini tedirginlik, sıkışmışlık ve sınırlanmışlık duyguları içerisinde bulabilmektedir. *Oyun* filmi, tam da bu kırılma noktasında, yerleşik toplumsal cinsiyet kabullerine karşı eleştirel bir konum geliştirmeyi amaçlayan bir sinemasal anlatı olarak yer almayı hedeflemektedir.

Bireyin benimsediği kimliğin, içinde yaşadığı toplumsal yapıyla örtüşmemesi durumunda, çeşitli çatışma alanlarının ortaya çıkması elbette kaçınılmaz olabilmektedir. Bu çatışma, yalnızca bireyin toplumla kurduğu ilişkide değil aynı zamanda bireyin kendi iç dünyasında da derinleşebilmektedir. Toplumsal yapı tarafından dayatılan cinsiyet rollerini reddeden ya da bu rolleri benimsemesine rağmen sürekli denetime maruz kalan birey, kimliğine dair sürekli bir tartışma hâli içinde kalmaktadır.

Oyun filmi, bu tartışma hâlini, ev içi bir mekânda gelişen gündelik pratikler üzerinden görünür kılmayı amaçlamaktadır.

Filmin temel hareket noktası, ahlak normları ve hukuk kurallarıyla biçimlenen toplumsal yaşamın, uzun süreli bir ilişki içerisindeki iki birey üzerindeki etkisini irdelemektir. Ali ve Ayşe karakterleri üzerinden kurulan anlatı, bireylerin kamusal alanda uymak zorunda bırakıldıkları normların, özel alanda nasıl askıya alınabildiğini ve bu askıya alma hâlinin bir özgürleşme deneyimine nasıl dönüştüğünü tartışmaya açmaktadır. Bu süreçte, karakterlerin ev içindeki oyun pratikleri, toplumsal cinsiyet rollerinin geçiciliğini ve yeniden şekillenebileceğini görünür kılan bir anlatı aracına dönüşmektedir.

Oyun filminde, ev içi mekân yalnızca fiziksel bir alan olarak değil toplumsal cinsiyet normlarının sınındığı, dönüştürüldüğü ve yeniden değerlendirildiği bir deneyim alanı olarak kurgulanmaktadır. Karakterlerin oynadıkları oyunlar ile deneyimledikleri bedensel ve duygusal dönüşümler, onları gündelik yaşamda farkında olmadan içselleştirdikleri normatif kalıplardan uzaklaştırmaktadır. Bu süreç, çoğu zaman sıradan ve önemsiz görülen davranışların “örneğin nasıl giyinileceği, nasıl davranılacağı ve duyguların hangi biçimlerde ifade edileceği gibi pratiklerin” aslında derin biçimde politik bir nitelik taşıdığını görünür kılmaktadır.

Bu kitap, toplumsal cinsiyet ekseninde etik, ahlak, hukuk ve toplumsal normlar arasındaki ilişkiyi, sinema sanatının estetik olanakları çerçevesinde tartışmayı amaçlayan sanatsal bir araştırma olarak konumlandırılmaktadır. Kısa metrajlı bir film üretimi üzerinden geliştirilen bu yaklaşım, gündelik yaşamda sıradan kabul edilen pratikleri tersyüz ederek izleyici üzerinde düşünsel bir farkındalık yaratmayı hedeflemektedir.

Bu çalışma kapsamında ele alınan kısa metrajlı *Oyun* filmi, kitabın kuramsal tartışmalarıyla doğrudan ilişkili bir sanatsal üretim olarak ele alınmaktadır. Filmin senaryosu, tretmanı ve sinopsisi, yaratım sürecinin teknik belgeleri olarak değil kimlik, toplumsal cinsiyet ve queer kuram ekseninde

geliştirilen sanatsal düşüncenin yazılı izdüşümleri olarak kitapta yer almaktadır.

Filmin sinopsis, tretman, senaryo yazımı, yönetimi ve oyunculuğu çalışmanın yazarı tarafından üstlenilmiştir. Bu bütünlüklü yaratıcı süreç, kuramsal çerçeve ile uygulama arasındaki ilişkiyi görünür kılmak amacıyla metinsel düzlemde ayrıntılı biçimde ele alınmıştır. Bu bağlamda kitap, yalnızca bir film çözümlemesi sunmakla sınırlı kalmayıp, sanatsal üretimin düşünsel, estetik ve anlatısal katmanlarını birlikte tartışan uygulama temelli bir araştırma olmayı amaçlamaktadır.

Araştırmanın temel sorunsalı, bireyin yaşadığı hayatın gerçekten kendi tercihleri doğrultusunda mı şekillendiği, yoksa toplumsal kabuller tarafından mı belirlendiği sorusu etrafında şekillenmektedir. Film, bu soruyu doğrudan yanıtlamaktan ziyade, karakterlerin deneyimleri aracılığıyla izleyicinin kendi yaşam pratiklerini sorgulamasına alan açmaktadır. “Kadın” ve “erkek” olmanın belirli davranış kalıplarıyla özdeşleştirilmesine dayalı söylemler, filmde didaktik bir bildiri hâline getirilmeden ev içi bir oyun atmosferi içerisinde yeniden düşünmeye itilmektedir.

Kitabın kuramsal çerçevesi, kimlik kavramının psikolojik ve sosyolojik boyutları üzerinden ilerlemektedir. Bu düzlem üzerinde cinsiyet, toplumsal cinsiyet, cinsel yönelim ve cinsiyet kimlikleri, queer kuramı bağlamında tartışılmaktadır. Kimliğin bireysel, toplumsal ve kültürel düzlemlerde nasıl inşa edildiği normatif yapılar, iktidar ilişkileri ve toplumsal beklentilerle kurduğu ilişki üzerinden ele alınmaktadır.

Kuramsal tartışma sinemanın, kimlik ve toplumsal cinsiyet meselelerini görünür kılma, sorgulama ve dönüştürme potansiyeli üzerinde durulmaktadır. Sinema, yalnızca bir anlatı alanı olarak değil, aynı zamanda toplumsal normların yeniden üretildiği ya da bu normlara karşı eleştirel bir söylem geliştirilebilen estetik ve ideolojik bir mecra olarak ele alınmaktadır.

Bu kuramsal zemin üzerinde şekillenen *Oyun* filmi, kimlik ve toplumsal cinsiyet kavramlarını gündelik hayatın içinden bir ilişki anlatısı aracılığıyla ele almaktadır. Normatif cinsiyet rollerinin bireyler üzerindeki baskısını, dönüşüm ve özgürleşme süreçleri üzerinden görünür kılmayı amaçlarken uygulama niteliği taşıyan film çalışmasının düşünsel ve kavramsal arka planını oluşturmaktadır.

BÖLÜM 2. KİMLİK KAVRAMINA VE TOPLUMSAL CİNSİYET KİMLİKLERİNE GENEL BİR BAKIŞ

Kimlik, Birey ve Toplumsal Yapı

Kimlik, bireyin tekil ve değişmez bir özelliği olarak değil, farklı bağlamlarda yeniden biçimlenen dinamik bir yapı olarak ele alınmaktadır. Bu çerçevede kimlikten söz ederken, bireysel düzlemde kurulan anlamlandırma süreçleri ile bireyin ait olduğu gruplar üzerinden gelişen kolektif bilinç birlikte değerlendirilmelidir. Bireysel kimlik, bireyin karşılaştığı durumlar karşısında geliştirdiği tutumlar ve bu tutumların zaman içinde değişebilirliği ile ilişkilidir. Aynı bireyin benzer durumlara farklı zamanlarda farklı tepkiler verebilmesi, kimliğin sabit bir yapıdan ziyade süreklilik içinde yeniden kurulan bir süreç olduğunu göstermektedir. Bu değişkenlik, bireysel kimliğin çoğu zaman kolektif kimliklerle kurduğu geçici özdeşlikler üzerinden biçimlenmesine yol açmakta ancak bu özdeşlikler hiçbir zaman kesin ve kalıcı bir yapı sunmamaktadır (Pamuk, 2014).

Kolektif kimlik ise bireysel deneyimlerden ziyade, bir grubun kendisini nasıl tanımladığı ve bu tanımlı hangi ortak değerler üzerinden sürdürdüğü ile ilişkilidir. Bu bağlamda aidiyet duygusu, kolektif kimliğin temel belirleyicilerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Ortak semboller, değerler ve normlar etrafında kurulan bu bilinç, bireyin kendisini yalnızca “ben” olarak değil, aynı zamanda “biz” in bir parçası olarak algılamasına zemin hazırlar (Bilgin, 1999). Ancak bireysel ve kolektif kimlik arasındaki ilişki durağan değil aksine, sürekli bir müzakere hâli içinde varlığını sürdürmektedir.

Bu çerçevede kimliğin kuramsal düzeyde nasıl ele alındığına bakıldığında, iki temel yaklaşımın öne çıktığı görülmektedir. Bir yanda kimliği sınıf, ırk ve cinsiyet gibi toplumsal kategoriler

üzerinden tanımlayan ve onu görece tutarlı, bütüncül ve verili bir yapı olarak kabul eden yaklaşımlar yer almaktadır. Diğer yanda ise kimliğin önceden belirlenmiş bir öz olmadığını; toplumsal ilişkiler, kültürel pratikler ve anlatısal süreçler aracılığıyla sürekli olarak inşa edildiğini savunan görüşler bulunmaktadır. Bu ikinci perspektife göre kimlik, değişen bağlamlar içinde yeniden üretilen, sabitlenemeyen ve süreklilik içinde dönüşen bir süreçtir. Dolayısıyla bireysel ve kolektif kimlikler arasındaki ilişki, kesin sınırlar içinde tanımlanabilen bir yapıdan ziyade, sürekli yeniden müzakere edilen dinamik bir alan olarak değerlendirilmelidir (Sarup, 1996).

Kimlik kuramları incelendiğinde, kimliğin keşfi ve gelişimi süreçlerinin çoğu zaman iç içe ele alındığı görülmektedir. Bu süreçlerin çok katmanlı yapısı, kimliğin belirli bir yaşam evresinde tamamlanan bir oluşum olmadığını, aksine zaman içinde yön değiştiren bir gelişim çizgisi izlediğini ortaya koymaktadır. Erikson'un kimlik kuramı bu noktada belirleyici bir çerçeve sunmaktadır. Erikson, kimlik oluşumunu bireyin yaşamı boyunca karşılaştığı psikososyal krizlerle ilişkilendirerek, kimliğin özellikle ergenlik ve genç yetişkinlik dönemlerinde yoğun bir biçimde müzakere edildiğini vurgulamaktadır. Ona göre kimlik bireyin fiziksel değişimleri, bilişsel gelişimi ve geleceğe dair aldığı kararlarla birlikte şekillenen çok boyutlu bir yapı olarak ele alınmalıdır (Marcia, 1993; Atak, 2011).

Erikson'un insan yaşamını sekiz evreye ayıran yaklaşımı, her evrede bireyin çözmesi gereken temel bir çatışma alanı bulunduğunu ortaya koymaktadır. Bu çatışmalar, bireyin benlik algısını güçlendiren ya da zayıflatan karşıt kutuplar üzerinden ilerler ve hiçbir zaman kesin biçimde ortadan kalkmaz. Aksine, her yeni evre, önceki deneyimlerin izlerini taşır ve kimlik algısının yeniden düzenlenmesine neden olur (Erikson, 1963). Bu bağlamda kimlik, tamamlanmış bir sonuçtan ziyade, süreklilik gösteren bir oluş süreci olarak değerlendirilebilir.

Bu kuramsal çerçeve, Oyun filminin karakterleri olan Ali ve Ayşe'nin yaşadığı dönüşüm sürecini anlamlandırmak açısından da işlevsel bir zemin sunmaktadır. Karakterlerin içinde bulundukları yaşam evresi, Erikson'un tanımladığı genç yetişkinlik dönemine karşılık gelmektedir. Bu dönem, yakınlık ile yalıtılmışlık arasındaki gerilimin belirginleştiği bir aşamayı temsil etmektedir. Ali ve Ayşe'nin ilişkisi, bu gerilim hattı üzerinde ilerlerken, karakterlerin kendi kimliklerine dair sorgulamaları yeniden gündeme gelmektedir. Filmde yaşanan değişim, cinsel kimliğin sorgulanmasından ziyade, toplumsal cinsiyet normlarıyla kurulan ilişkinin dönüşümü üzerinden okunmaya açıktır. Karakterlerin özel alanlarında geliştirdikleri oyun pratikleri, bu dönüşümün deneyimlendiği bir alan olarak işlev görmektedir.

Kimlik oluşumuna sosyolojik bir perspektiften yaklaşıldığında ise, bireyin kendisini nasıl algıladığından çok, toplumsal yapı içinde nasıl tanımlandığı ön plana çıkmaktadır. Mead'in benlik kuramı, bu noktada bireyin içsel deneyimi ile toplumsal beklentiler arasındaki ilişkiye odaklanmaktadır. Mead, benliği “ben” ve “sosyal ben” olmak üzere iki düzlemde ele alarak, bireyin kimliğini esas olarak toplumsal etkileşimler aracılığıyla kurduğunu ileri sürmektedir. Birey, kendisini toplumsal düzen içinde bir nesne olarak konumlandırabildiği ölçüde, kimliğini tanımlayabilmektedir (Plummer, 2008).

Bu süreç, çocukluk döneminden itibaren çevredeki rollerin içselleştirilmesiyle başlar. Birey, zamanla anne, baba, öğretmen gibi figürler üzerinden toplumsal beklentileri öğrenir ve bu beklentileri genelleştirerek “öteki”nin bakışını kendi benlik algısına dâhil eder. Ancak bu kimlik, değişmez ve mutlak bir yapı sunmaz. Toplumsal normlar, tarihsel koşullar ve bireysel deneyimler doğrultusunda sürekli olarak yeniden şekillenir (Bilgin, 1994; Yankı, 2013).

Oyun filminde Ayşe karakterinin gündelik yaşam pratiklerini belirleyen normlara karşı ilk kez mesafe alması, bu sosyolojik dönüşümün sinemasal bir karşılığı olarak değerlendirilebilir.

Küçük bir tetikleyiciyle başlayan bu süreç, yalnızca Ayşe'nin değil, Ali'nin de benimsediği davranış kalıplarını sorgulamasına yol açmaktadır. Bu durum, kimliğin bireysel bir karar kadar, toplumsal yapıyla kurulan ilişkinin sonucu olduğunu bir kez daha görünür kılmaktadır.

Kimlik, kolektif hafıza, kültürel pratikler, tarihsel bağlam, dil, inanç sistemleri, iktidar ilişkileri ve üretim biçimleri gibi çok sayıda dinamiğin kesişim noktasında oluşur. Birey, bu çok katmanlı yapıyı olduğu gibi devralmak yerine, içinde bulunduğu toplumsal bağlamda yeniden düzenler ve kendi kimlik anlatısını bu doğrultuda kurar (Castells, 2006). Bu çalışma kapsamında kimlik, sabit bir kategori olarak değil; toplumsal cinsiyet tartışmalarıyla birlikte sürekli yeniden üretilen bir süreç olarak ele alınmaktadır.

Kimliğin Katmanlı Yapısı: Bireysel, Sosyal ve Kolektif Boyutlar

Kimlik, bireyin tekil özellikleriyle sınırlı olmayan toplumsal ilişkiler, aidiyet biçimleri ve ortak anlam dünyalarıyla birlikte şekillenen çok katmanlı bir yapı olarak ele alınmaktadır. Bu bağlamda bireysel, sosyal ve kolektif kimlik kavramları, birbirinden kesin çizgilerle ayrılan alanlar olmaktan ziyade, sürekli etkileşim hâlinde olan süreçler olarak değerlendirilmektedir. Bireyin kendisini nasıl tanımladığı, hangi gruplarla özdeşleştiği ve bu özdeşleşmeleri hangi sınırlar içinde sürdürdüğü, kimliğin bu katmanları arasındaki geçişlerle belirlenmektedir.

Bireysel kimlik, bireyin kendisini başkalarından ayıran özellikler üzerinden kurduğu benlik algısına karşılık gelmektedir. Bu algı, bireyin farklı durumlar karşısında geliştirdiği tutumlar ve bu tutumların zaman içerisinde değişebilme kapasitesiyle doğrudan ilişkilidir. Aynı bireyin benzer koşullarda farklı zamanlarda farklı tepkiler verebilmesi, bireysel kimliğin durağan bir yapıdan ziyade, bağlama duyarlı bir süreç olduğunu göstermektedir. Bu süreç, çoğu zaman bireyin içinde bulunduğu toplumsal yapıdan tamamen bağımsız

değildir. Kolektif değerlerle kurulan geçici uyumlar üzerinden biçimlenmektedir (Pamuk, 2014).

Sosyal kimlik ise bireyin, üyesi olduğu grup ya da topluluklarla kurduğu ilişkiler üzerinden şekillenmektedir. Ortak değerler, normlar, ritüeller ve temsiller, bireyin kendisini belirli bir sosyal çerçeve içinde konumlandırmasını mümkün kılar. Bu aidiyet ilişkisi, bireye güvenlik ve tanınma duygusu sağlarken, aynı zamanda bireysel özgürlük alanlarını sınırlayan bir işleve de sahip olabilmektedir. Toplumsal yapıya dâhil olmanın sunduğu avantajlar, çoğu zaman belirli davranış kalıplarına uyum sağlama zorunluluğunu beraberinde getirmektedir (Connolly, 1995).

Bu gerilim hattı, *Oyun* filminde Ali ve Ayşe karakterleri üzerinden somutlaşmaktadır. Karakterler, kendi yaşam alanlarında toplumsal normlardan görece bağımsız hareket edebilirken, kamusal alana çıktıklarında bu özgürlüğün sınırlandığı görülmektedir. Ali'nin iş ortamına uyum sağlamak adına kişisel tercihlerini gizlemesi ya da Ayşe'nin bedenine ilişkin seçimlerini kamusal beklentilere göre düzenlemesi, sosyal kimliğin bireysel kimlik üzerindeki baskısını görünür kılan örnekler olarak değerlendirilebilir. Bu durum, bireysel arzular ile toplumsal kabul arasında kurulan hassas dengeyi ortaya koymaktadır.

Kimlik oluşumunda aidiyet duygusu belirleyici bir rol üstlenmektedir. Bireyin ulusal bağları, kültürel çevresi, inanç sistemleri ve yaşadığı coğrafya, sosyal kimliğin temel bileşenlerini oluşturmaktadır. Bu bileşenler, bireyin yalnızca nereye ait olduğunu değil, aynı zamanda kim olduğunu da tanımlayan bir çerçeve sunmaktadır. Bu nedenle bireysel kimlik ile sosyal kimlik, birbirinden bağımsız değilken, karşılıklı olarak birbirini etkileyen süreçler olarak ele alınmalıdır (Göker, 2015).

Bu noktada bireysel ve sosyal kimlik ilişkisini açıklayan yaklaşımlar, kimliğin yalnızca içsel bir deneyim olmadığını, toplumsal bağlamla kurulan ilişkiler aracılığıyla şekillendiğini

ortaya koymaktadır. Parekh, bireylerin hem özgün bir iç dünyaya sahip olduklarını hem de çok sayıda toplumsal bağa bağımlı olarak yaşadıklarını vurgulayarak, bireysel ve sosyal kimliğin birlikte ele alınması gerektiğini savunmaktadır. Ona göre bu iki boyut, bireyin temel kimlik yapısını oluşturan ayrılmaz bileşenlerdir (Parekh, 2014).

Kimlik tanımlamaları, kaçınılmaz olarak “öteki” kavramını da beraberinde getirmektedir. Birey, kim olduğunu belirlerken, kim olmadığını da tanımlamak durumundadır. Bu ayrım, bireyin kendisini ait hissettiği gruplarla özdeşleşmesini sağlarken, aynı zamanda diğer gruplarla mesafe kurmasına yol açmaktadır. Sosyal gruplar arasındaki bu karşılaştırma süreci, bireyin kendi grubunu değerlendirmesine ve konumlandırmasına imkân tanımaktadır (Turner, 1975). Ancak bu sınıflandırma eğilimi, genellemelere ve kalıp yargıların oluşmasına da zemin hazırlamaktadır.

Sosyal dünyayı kategorilere ayırma eğilimi, bireyin bilişsel yükünü azaltmaya yönelik bir strateji olarak değerlendirilmektedir. İnsan, çevresindeki karmaşık toplumsal yapıyı anlamlandırabilmek için bireyleri ve grupları sınıflandırarak bir tür bilişsel tasarruf sağlar. Bu durum, toplumsal ilişkileri yönetilebilir kılarken, aynı zamanda indirgemeci bakış açılarını da beraberinde getirebilmektedir (Hewstone, 1996).

Bireyin kimliği, tek bir aidiyet ilişkisi üzerinden şekillenmez. Aksine, birey aynı anda birden fazla kolektif yapıyla ilişki kurabilir ve bu ilişkiler kimliğin farklı boyutlarını besler. Coğrafi köken, toplumsal sınıf, cinsiyet, dil, inanç ve siyasal görüş gibi unsurlar, bireyin kendisini farklı gruplara yakın hissetmesine neden olmaktadır. Bu çoklu aidiyet hâli, kimliğin tekil ve sabit bir yapı olmadığını, farklı bağlamlarda yeniden düzenlenen bir süreç olduğunu göstermektedir (Sen, 2010).

Bu çok katmanlı yapı içerisinde kolektif kimlik, bireyin kendisini daha geniş bir toplumsal bütünün parçası olarak tanımladığı noktada belirginleşmektedir. Kolektif kimlik,

toplumsal belleğin, ortak deneyimlerin ve paylaşılan değerlerin ürünü olarak, bireye ne olduğu ve ne olması gerektiği konusunda çerçeve sunmaktadır. Bu çerçeve, bireysel tercihleri tamamen ortadan kaldırmasa da, onları belirli sınırlar içinde şekillendiren güçlü bir referans noktası oluşturmaktadır (Touraine, 1979; Bilgin, 2001).

Bu çalışma kapsamında bireysel, sosyal ve kolektif kimlik, birbirini dışlayan kategoriler olarak değil iç içe geçen ve sürekli müzakere edilen süreçler olarak ele alınmaktadır. *Oyun* filmi, bu müzakere hâlini, ev içi ve kamusal alan arasındaki geçişler üzerinden görünür kılarak, kimliğin nasıl kurulduğunu ve hangi koşullarda dönüştürülebileceğini sinemasal bir anlatı aracılığıyla tartışmaya açmaktadır.

Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet: Ayrım, İnşa ve İktidar

Cinsiyet (sex) ile toplumsal cinsiyet (gender) ayrımı, bireyin biyolojik özellikleri ile bu özelliklere toplumsal-kültürel anlam yükleyen normatif düzen arasındaki farkı görünür kılmak açısından temel bir kavramsal eşiktir. Cinsiyet, bedensel/biyolojik göstergeler (hormonal yapı, üreme sistemi gibi) üzerinden tanımlanan bir düzleme işaret ederken toplumsal cinsiyet, kadınlık ve erkeklik gibi kategorilerin kültür tarafından hangi anlamlarla kodlandığını, hangi davranış beklentileri ve rol dağılımlarıyla sürdürüldüğünü açıklayan bir çerçeve sunar (Dökmen, 2006; Marshall, 1999).

Bu ayrımın yalnızca “tanım” düzeyinde kalmaması gerekir. Çünkü toplumsal cinsiyet, bir yandan temsil sistemleri ve gündelik pratikler aracılığıyla yeniden üretilirken, diğer yandan iktidar ilişkilerinin de taşıyıcısı hâline gelir. Toplumsal cinsiyetin “düşünceler, temsiller ve roller” bütünlüğü olarak işlediğine dikkat çeken yaklaşımlar, kadınlık ve erkekliğin kültürel olarak kurulduğunu ve bu kurulumun bireylerin cinsel kimliklerini, yaşam ufuklarını ve toplumsal konumlarını belirlediğini vurgular (Thebaud, 2005; Connell, 1987). Tarihsel ve antropolojik perspektifler, bu rol dağılımlarının evrensel bir sorun alanı olarak tartışıldığını, özellikle modernleşme

ve sanayileşme sonrasında biçim değiştirse de, ev içi/ev dışı işbölümü gibi kalıpların kolayca çözülmediğini göstermektedir (Donovan, 2001).

Cinsiyetin biyolojik mi, yoksa kültürel mi belirlendiğine ilişkin tartışmalar (doğa-yetiştirme eksen) burada önem kazanır. Genetik/bedensel belirlenimi merkeze alan yaklaşımlar ile çevresel-kültürel etkenleri belirleyici gören yaklaşımlar arasındaki gerilim, toplumsal cinsiyeti “yalnızca biyolojinin uzantısı” olarak yorumlamanın yetersizliğine işaret eder; insan davranışlarının, biyolojik altlık kadar kültürel uyum süreçleriyle de şekillendiği savunulur (Kottak, 2002). Benzer biçimde, cinsiyet sosyalleşmesi ile cinsel sosyalleşme arasındaki ilişkide, sürecin hem biyolojik/hormonal hem de kültürel bileşenler taşıdığı yani indirgemeci açıklamalardan kaçınmak gerektiği ileri sürülmüştür (Amman, 2012).

Bu noktada Butler’ın tartışması özellikle belirleyicidir: Toplumsal cinsiyetin biyolojik cinsiyetin “doğal” bir yansıması gibi kurulması, biyolojinin yerine kültürü “kader” konumuna yerleştirebilir. Oysa toplumsal cinsiyet, kültürel olarak kurulan ve tekrar eden pratiklerle sürdürülen bir inşa sürecidir (Butler, 2017). Dolayısıyla toplumsal cinsiyet, bir “rol listesi” olmaktan öte, gündelik yaşamın içinde işleyen bir normlar rejimi olarak anlaşılmalıdır. Bu rejim, bir yandan kadın ve erkek için uygun görülen davranış kalıplarını öğretirken diğer yandan bu kalıplara uymayanları görünmezleştirme ya da dışlama mekanizmaları üretir (Dökmen, 2006; Alle-Corliss & Alle-Corliss, 1999).

Toplumsal cinsiyet normlarının erken yaşta öğrenildiği ve kalıp yargıların çocuklukta yerleşmeye başladığına ilişkin literatür, “ev içi kadın / ev dışı erkek” gibi şemaların farklı kültürlerde ısrarla tekrarlandığını göstermektedir (Akın & Demirel, 2003; Saraç, 2013). Bu şemalar, renklere oyuncaklara, duygulanım biçimlerinden mesleki beklentilere kadar geniş bir alanda kendisini üretir. Erkeklik ve kadınlık özelliklerinin ikili karşıtlıklar üzerinden kodlanması, güç-

duygusallık, akıl-şefkat, risk-uyum gibi çiftlerle kurulan toplumsal söylem, biyolojik zorunluluk gibi sunulsa da, çoğu araştırma bu “doğal” kabulün kültürel dışavurum biçimlerini tartışmaktadır (Sancar, 2013). Bu nedenle, “biyoloji izin verir, kültür düzenler” şeklindeki yaklaşım, tartışmanın biyoloji-kültür ikiliğine sıkışmasını önleyen bir uyarı olarak okunabilir (Harari, 2016).

Cinsel Yönelim ve Cinsiyet Kimliği: Kavramsal Çerçeve ve Terimler

Toplumsal cinsiyet tartışması, cinsel yönelim ve cinsiyet kimliği kavramlarıyla birlikte ele alındığında daha bütünlüklü bir çerçeveye kavuşur. Cinsiyet kimliği, bireyin kendisini bedensel ve psikolojik düzeyde hangi cinsiyet kimliği içinde konumlandığına ilişkin içsel deneyimle bağlantılıdır. Kişinin kendisini nasıl hissettiği, nasıl adlandırdığı ve bu kimlikle nasıl yaşadığı bu kapsama girer (Şah, 2009). Cinsel yönelim ise daha çok cinsel/duygusal çekimin yönünü ifade ederken kişinin kimden/kimlerden hoşlandığına, çekim duyduğuna ilişkin bir eksene işaret eder (Tuzer, 2004; Şahin, 2017). Bu iki kavram gündelik dilde kimi zaman birbirinin yerine kullanılsa da, analitik olarak ayrıştırılmaları önemlidir.

Bu kitapta aşağıdaki terimler, tanımsal mutabakat üretmekten çok, metnin tartışma alanını netleştirmek amacıyla “çalışma kavramları” olarak kullanılmaktadır:

- **Heteroseksüel:** Duygusal/cinsel çekimin öncelikle karşı cinsiyete yönelmesi (Köylü, 2016).
- **Homoseksüel / Eşcinsel:** Çekimin öncelikle hemcinsiyete yönelmesidir. Terimin tarihsel olarak tıp kökenli bir kullanım hattı bulunduğu da not edilmelidir (Jacques, 1997).
- **Lezbiyen:** Kadınların kadınlara yönelik duygusal/cinsel yönelimi (Kaos GL, 2015).
- **Gay:** Güncel kullanımda çoğunlukla erkeklerin erkeklere yönelik duygusal/cinsel yönelimini ifade eder (Russell, 2006).

- **Biseksüel:** Çekimin birden fazla cinsiyete yönelmesidir. Yönelimin yoğunluğu ve biçimi yaşam içinde değişkenlik gösterebilir (Todap, 2017; Aşçı, 2013).
- **Trans / Transgender:** Bireyin cinsiyet kimliği ile doğumda atanan biyolojik cinsiyet arasında uyumsuzluk deneyimlemesi. Bu şemsiye altında farklı deneyimler bulunur (Kaos GL, 2015).
- **Transseksüel:** Tıbbi müdahalelerle bedensel geçiş sürecine giren bireyler için kullanılan bir terimdir. Kullanımın tarihsel ve tıbbi bağlamı gözetilmelidir (Kaos GL, 2015).
- **Travesti:** Tıbbi bir müdahale olmaksızın, toplumsal cinsiyet ifadesini kıyafet/beden sunumu üzerinden kuran bireyler için kullanılan terim (Kaos GL, 2015).
- **İnterseks:** Doğuştan gelen biyolojik cinsiyet özelliklerinin ikili kadın/erkek sınıflamasına tam uymadığı durumları ifade eden şemsiye kavram (Şahin, 2017).
- **Cross-dresser:** Tıbbi geçiş isteği olmaksızın karşı cinsle ilişkilendirilen giysi ve aksesuarları kullanan bireyler için kullanılan ifade (Şahin, 2017).
- **Aseksüel:** Herhangi bir cinsiyete yönelik cinsel çekimin hiç olmaması ya da çok düşük düzeyde olması (Bogaert, 2004).
- **Panseksüel:** Çekimin, partnerin cinsiyet kimliğinden bağımsız olarak kurulabileceğini vurgulayan yönelimdir. Kavramın güncel tartışmaları ve aktivist literatürdeki kullanımı önemlidir (Kaos GL, 2015).

Bu tanımların ortak amacı, kimlikleri bir “etiketler toplumu”na indirgemek değildir. Toplumsal cinsiyet rejiminin, hangi kimlik ve yönelimleri görünür/haklı saydığı, hangilerini ise marjinalleştirdiği sorusunu tartışmaya açmaktır. Toplumsal cinsiyetin ikili ve hiyerarşik yapıda kurulması, cinsiyet

kimlikleri ve yönelimler arasındaki çeşitliliği ya yok saymakta ya da “sapma” olarak kodlamaktadır. Dolayısıyla kavramlar, bu kitapta yalnızca betimleyici değilken aynı zamanda eleştirel analizin dayanak noktaları olarak konumlanmaktadır (Butler, 2017; Connell, 1987; Sancar, 2013).

Queer Kuramın Kavramsal Çerçevesi

Queer kuram, toplumsal cinsiyet ve cinsellik alanında “doğal”, “normal” ve “değişmez” kabul edilen kategorileri sorgulayan; kimliği sabit bir öz olarak değil, tarihsel, dilsel ve toplumsal pratikler içinde kurulan bir süreç olarak ele alan eleştirel bir düşünce hattı sunar. Bu yaklaşım, cinsel yönelim ve cinsiyet kimliklerine ilişkin tanımlamaları yalnızca sınıflandırıcı bir düzlemde bırakmazken, bu sınıflandırmaların hangi iktidar ilişkileri içinde üretildiğini, kimleri görünür kılıp kimleri dışarıda bıraktığını tartışmaya açar. Bu nedenle queer, yalnızca bir kimlik kategorisi değil; kimlik kategorilerinin işleyişine yönelik bir “eleştiri yöntemi” olarak da okunmalıdır (Jagose, 2015; Durudoğan, 2011).

“Queer” sözcüğünün tarihsel serüveni, kavramın eleştirel potansiyelini anlamak için önemlidir. Terim, İngilizcede başlangıçta “tuhaf/alışılmadık” anlam alanına sahipken, zamanla heteronormatif düzenin dışında kalan cinsellikleri aşağılamak amacıyla kullanılan bir argo söyleme dönüşmüştür. Buna rağmen 1980’lerden itibaren, aşağılayıcı bir hitabın sahiplenilmesi ve tersyüz edilmesiyle, terim yeni bir politik ve kuramsal anlam alanı kazanmıştır (Cömert, 2009; Belkis, 2015). Bu dönüşüm, queer’in yalnızca bir adlandırma değil, aynı zamanda bir yeniden adlandırma ve yeniden konumlanma pratiği olduğunu göstermektedir. Queer, kimi yaklaşımlarda LGBTİ+ şemsiyesiyle kesişen bir kapsayıcı terim olarak kullanılsa da, teorik düzlemde asıl ağırlığını “norm”ün eleştirisi üzerinden kurar (Corber & Valocchi, 2003).

Judith Butler’ın queer kurama açtığı alan, özellikle dil, norm ve özne arasındaki ilişki üzerinden belirginleşir. Butler’a göre özne olmak, tanınabilirliği mümkün kılan normlara belirli

ölçülerde uyumlanmayı gerektirir. Bu nedenle özneleşme süreci, bir yandan varlık kazanma imkânı sağlarken öte yandan normun dışına itilenleri kırılğan bir konuma sürükler (Butler, 1993). Bu bağlamda, aşağılayıcı bir hitabın (“queer!” gibi) yalnızca bir hakaret olmadığı aynı zamanda kişiyi belirli bir toplumsal konuma yerleştiren, kimlik alanını dil üzerinden kuran bir “icra/edim” olduğu tartışılır. Başka bir deyişle, hakaretin kendisi, tanıma-dışlama mekanizmasının bir parçası olarak çalışır.

Queer kuramın sıkça vurgulanan temel iddialarından biri, toplumsal cinsiyetin sabit bir öz değil, tekrar eden edimlerle kurulan bir performatiflik alanı olduğudur. Butler’ın “toplumsal cinsiyet, cinsiyetin performansıdır” önerisi, cinsiyetin doğrudan biyolojik bir zorunluluk gibi ele alınmasına karşı, kültürel söylem ve pratikler yoluyla üretildiğini ileri sürer (Yardımcı & Güçlü, 2013). Bu yaklaşım, “normal” kategorisinin heteroseksüelliği varsayılan merkez hâline getirmesini ve diğer deneyimleri “anormal” olarak konumlandırmasını eleştirir. Böylece queer kuram, heteronormativiteyi yalnızca cinsellik alanında değil, gündelik yaşamın bütün düzenleyici normlarında işleyen bir iktidar biçimi olarak değerlendirmeye yönelir.

Bu noktada queer’in “kimlik” olup olmadığı sorusu, kuramın en kritik tartışma alanlarından birini oluşturur. Queer mantık, normların sürekli saptırılabilirliğini ve kimliklerin tamamlanmış bir öz değil, açık uçlu bir oluş olduğunu vurgular. Bu nedenle queer’i sabit bir kimlik olarak değil, “kimliğin imkânsızlığını” ya da kimliğin kapanmasına karşı direnen bir eleştirel hareket olarak düşünmek daha tutarlı görünmektedir (Durudoğan, 2011). Bu yaklaşım, kimliklerin kurucu olduğu kadar baskıcı ve dışlayıcı olabilen yanlarını görünür kılarak, kimlik mantığının siyasî sonuçlarını tartışmaya açar (Hardt & Negri, 2011).

Queer siyasetinin bir diğer belirgin boyutu, meseleye yalnızca “özel hayat/mahremiyet” üzerinden yaklaşmamasıdır.

Burada temel vurgu, kamusal alanda tanınma, güvenlik, şiddetsiz yaşam ve eşit yurttaşlık gibi başlıklarda toplanır. Queer yaklaşım, homofobi, cinsiyetçilik, ırkçılık ve nefret söylemi gibi dışlayıcı pratiklerin kesişen biçimlerini tartışmaya dâhil ederek, kimliğin gündelik hayatta nasıl düzenlendiğini ve hangi koşullarda yaşanabilir kılındığını sorgular.

Bu kuramsal çerçeve içinde queer'in akışkanlığına dair tartışmalar da önemlidir. Butler, queer'in yalnızca heteronormativiteye karşı betimleyici bir kategori olmasının ötesinde, kimliklerin geçirgenliğini ve sınırlarının sabitlenmemesi gerektiğini vurgulamaktadır. Bunun nedeniyse kimlikleri bütünüyle kapatan sabitlemeler, kimi zaman eleştirilen dışlayıcı düzenleri yeniden üretebilmektedir (Butler, 1993). Bu nedenle queer kuram, tanımların tamamen ortadan kalktığı bir belirsizlik alanını değil; tanımların “mutlaklaştırılmasına” karşı bir eleştiri pozisyonunu öne çıkarır.

Queer ile LGBTİ+ kavramlarının her bağlamda özdeş kabul edilmesi ise kuramsal olarak yanıltıcı olabilir. LGBTİ+ çoğu zaman belirli kimliklenme biçimlerini adlandıran bir şemsiye olarak işlev görürken, queer kuram, bizzat kimliklenme mantığının sınırlarını ve normatif etkilerini tartışmaya açar. Bu nedenle, kimi öznel deneyimlerde LGBTİ+ kimlikleriyle özdeşleşen bireyler “queer” etiketini benimsemeyebilir. Buna karşılık heteroseksüel olduğunu belirten bazı bireyler de queer'i kimlik politikasından çok norm eleştirisi bağlamında sahiplenebilir (Erdem, 2012). Buradaki ayırım, queer'in yalnızca “kim” olduğumuzla değil, “kim olmanın nasıl mümkün kılındığıyla” ilgili bir eleştirel düzleme sahip olmasıdır.

Bu çalışmanın film analizine uzanan hattında queer kuram, *Oyun* filminin merkezinde yer alan dönüşümü anlamlandırmak açısından işlevsel bir zemin sunmaktadır. Filmde Ali ve Ayşe'nin yaşadığı süreç, yalnızca yönelime dair bir değişim tartışması olarak yer almaz. Toplumsal cinsiyetin gündelik normlarına ve “uygun” kabul edilen rol dağılımlarına yönelik bir çözülme ve yeniden yazma hareketi olarak okunmaya açıktır.

Karakterlerin önce ev içi alanda başlayan, ardından kamusala temas ettikçe gerilim üreten pratikleri, queer’in normatif düzeni “tuhaflaştırma” (alışıldık olanı yabancılaştırma) potansiyelini sinemasal anlatı içerisinde görünür kılar.

BÖLÜM 3. SİNEMADA TOPLUMSAL CİNSİYETİN İŞLEYİŞİ: TÜRKİYE SİNEMASI ÜZERİNDEN BİR DEĞERLENDİRME

Sinemada toplumsal cinsiyet, anlatı yapıları, görsel rejimler ve karakterlerin eylemsel sınırları aracılığıyla kurulan ideolojik bir süreç olarak işler. Sinema, toplumsal cinsiyet rollerini yalnızca temsil eden pasif bir alan olarak yer almamaktadır. Bu rolleri yeniden üreten, meşrulaştıran ya da dönüştüren aktif bir kültürel pratik olarak değerlendirilebilir. Bu noktada toplumsal cinsiyet, sinemada doğuştan gelen ve değişmez bir kimlik kategorisi olmaktan ziyade, anlatı ve temsil pratikleri aracılığıyla inşa edilen dinamik bir yapı olarak ele alınabilir.

Mulvey'nin “eril bakış” kavramı, anlatı sinemasının cinsiyetlendirilmiş yapısını çözümlemek açısından temel bir kuramsal çerçeve sunar. Mulvey, klasik anlatı sinemasında görsel hazzın erkek özne üzerinden yapıldığını ve anlatının seyirciyi bu bakışla özdeşleşmeye yönlendirdiğini ileri sürer (Mulvey, 1975). Bu durum, kadın karakterin çoğu zaman anlatının etkin öznesi olmaktan ziyade, bakışın nesnesi olarak konumlandırılmasına yol açar. Türkiye sinemasının özellikle Yeşilçam dönemindeki anlatı yapıları bu kuramsal çerçeveye birlikte değerlendirildiğinde, kadının sinemasal temsillerinin büyük ölçüde erkek merkezli bir bakış rejimi içinde kurulduğu görülmektedir.

Yeşilçam sinemasında kadın karakterler sıklıkla fedakâr anne, masum sevgili ya da ahlaki açıdan sınanan figürler olarak betimlenmiştir. Bu temsiller, melodramatik anlatı yapısı içinde kadının toplumsal rolünü normatif biçimde pekiştirmiştir. Nilgün Abisel, Türk sinemasında kadın imgesinin çoğu zaman ahlaki bir sınav üzerinden kurgulandığını ve anlatı boyunca kadının bedeni, duyguları ve davranışlarının denetim altında tutulduğunu belirtmektedir (Abisel, 2005). Bu yapı,

kadının anlatı içindeki varlığını çoğunlukla erkek karakterin dönüşümünü mümkün kılan bir araç hâline getirmiştir.

1980 sonrası Türkiye sinemasında ise toplumsal ve kültürel dönüşümlere paralel olarak toplumsal cinsiyet temsillerinde belirgin kırılmalar yaşanmıştır. Bu dönemde kadın karakterler, yalnızca aile içi roller ve romantik ilişkiler bağlamına esir edilen durumundan uzaklaşmaya başlamıştır. Bireysel arzular, kimlik arayışları ve toplumsal baskılar ekseninde daha karmaşık biçimde ele alınmaya başlanmıştır. Atıf Yılmaz sineması bu noktada, kadın karakterleri arzuları ve içsel çelişkileriyle birlikte, toplumsal sınırlamalarla kurdukları gerilim üzerinden ele alan önemli örnekler üretmektedir. Bu dönüşüm, toplumsal cinsiyetin sabit bir öz değil, tarihsel ve kültürel koşullar içinde şekillenen bir yapı olduğunu ortaya koymaktadır.

Butler'ın toplumsal cinsiyeti performatif bir süreç olarak tanımlayan yaklaşımı, Türkiye sinemasındaki bu temsilleri çözümlemek açısından işlevsel bir kuramsal zemin sunar. Butler'a göre kadınlık ve erkeklik, tekrar eden davranışlar ve söylemler aracılığıyla kurulan pratiklerdir ve bu nedenle dönüştürülebilir yapılardır (Butler, 1990). Türkiye sinemasında özellikle 1990'lar sonrasında görülen anlatılarda, kadın ve erkek kimliklerinin bu performatif doğası daha görünür hâle gelerek karakterler sabit rollerden ziyade çelişkili ve kırılğan kimlikler üzerinden temsil edilmiştir.

Yeni Türkiye sineması olarak adlandırılan dönemde, toplumsal cinsiyet temsilleri daha eleştirel ve çok katmanlı bir yapıya bürünmüştür. Suner, bu dönemin sinemasını aidiyet, kimlik ve bellek kavramları üzerinden değerlendirirken, karakterlerin yerleşik toplumsal rollerle kurdukları mesafeye dikkat çeker (Suner, 2010). Bu filmlerde toplumsal cinsiyet, sınıf, mekân ve yalnızlık deneyimleriyle iç içe geçerek ele alınmaktadır. Kadın ve erkek karakterler, toplumsal normlarla uyumlu ya da çatışmalı biçimde konumlandırılmaktadır. Bu durum, sinemanın toplumsal cinsiyet normlarını yalnızca

yeniden üretmediğini, aynı zamanda bu normları sorgulayan bir alan açabildiğini göstermektedir.

Teresa de Lauretis'in sinemayı "toplumsal cinsiyet teknolojilerinden biri" olarak tanımlaması, Türkiye sinemasındaki bu dönüşümü anlamak açısından önemli bir kuramsal çerçeve sunar. De Lauretis'e göre sinema, cinsiyet farkını yalnızca temsil eden bir alan değil, anlatı yapıları ve görsel kodlar aracılığıyla bu farkı üreten bir mekanizmadır (De Lauretis, 1987). Türkiye sinemasında da kamera açıları, anlatı perspektifleri ve karakterlerin konumlandırılması aracılığıyla toplumsal cinsiyet sürekli olarak yeniden inşa edilmektedir.

Sonuç olarak Türkiye sineması, toplumsal cinsiyetin hem normatif biçimde yeniden üretildiği hem de eleştirel biçimde sorgulandığı bir temsil alanı olarak değerlendirilebilir. Yeşilçam'dan yeni Türkiye sinemasına uzanan süreçte, kadın ve erkek kimlikleri sabit ve değişmez rollerden ziyade, tarihsel ve toplumsal koşullar içinde dönmüşen dinamik yapılar olarak ele alınmaya başlanmıştır. Sinema, bu dönüşümü görünür kılarak toplumsal cinsiyetin ideolojik doğasını açığa çıkaran ve tartışmaya açan önemli bir kültürel pratik olarak varlığını sürdürmektedir.

BÖLÜM 4. KİMLİK VE TOPLUMSAL CİNSİYET KAVRAMLARINI ELEŞTİREL BİR BAKIŞ İLE SORGULAYAN “OYUN” FİLMİ

“Oyun” Filminin Sanatsal Düşüncesi

Oyun filminin sanatsal düşüncesi, bireye daha doğduğu andan itibaren yüklenmeye başlanan kimlik ve toplumsal cinsiyet kodlarının görünmezliğini görünür kılma arzusundan beslenmektedir. Filmde ana karakterlere Ali ve Ayşe isimlerinin verilmesi, tesadüfî bir tercih değildir. Türkiye bağlamında kadınlık ve erkeklik imgelerini en yalın, en sıradan ve en yaygın biçimiyle çağrıştıran iki isim üzerinden kurulan bilinçli bir simgesel çerçevedir. Bu tercihle amaçlanan, toplumsal cinsiyetin yalnızca davranışlar ve roller düzeyinde değil, daha en başta, bireyin ismi aracılığıyla kurulan bir kimlik alanı olduğunu vurgulamaktır. İsim, bu bağlamda, bireyin kim olacağına dair ilk beklentinin, ilk yönlendirmenin ve ilk sınırlamanın taşıyıcısı olarak işlev görmektedir.

Ali ya da Ayşe adıyla dünyaya gelen bireyin, yalnızca biyolojik cinsiyeti değil, nasıl davranması gerektiği, nasıl giyineceği, hangi alanlarda var olacağı ve hangi mesleklerin ona “yakışacağı” da büyük ölçüde önceden belirlenmiş bir çerçeve içinde düşünülmektedir. Bu nedenle film, kimlik ve toplumsal cinsiyet tartışmasını yalnızca yetişkinlik dönemine ait bir sorun olarak değil, doğumdan itibaren başlayan ve yaşam boyunca sürdürülen bir toplumsal inşa süreci olarak ele almaktadır. Henüz anne karnındayken belirlenen cinsiyet üzerinden yapılan hazırlıklar “giysi renklerinden oda düzenine, oyuncak seçimlerinden gelecek beklentilerine kadar” bireyin daha dünyaya gelmeden bir normlar sistemine dâhil edildiğini göstermektedir.

Türkiye özelinde düşünüldüğünde, yakın geçmişe kadar kimlik kartlarında cinsiyete göre renk ayrımının yapılmış

olması, bu normatif sistemin devlet ve bürokrasi düzeyinde de nasıl yeniden üretildiğini göstermesi bakımından çarpıcıdır. Bu tarihsel arka plan, *Oyun* filminin sorguladığı meselelerin yalnızca bireysel tercihlere değil, kurumsallaşmış ve toplumsal olarak içselleştirilmiş yapılara dayandığını ortaya koymaktadır. Film, tam da bu nedenle, geleneksel rollerle çevrelenmiş bireylerin yaşam pratiklerine içeriden bakmayı ve bu pratiklerin sorgulanabilirliğini gündeme getirmeyi amaçlamaktadır.

Bu doğrultuda filmin sanatsal düşüncesi, bireyin “zorunlu olarak yaşamak zorunda bırakıldığı” kimlik ve toplumsal cinsiyet kalıplarına karşı sessiz ama etkili bir direnç alanı açmayı hedeflemektedir. *Oyun*, büyük ve gürültülü bir başkaldırıdan ziyade, gündelik hayatın sıradan anlarında gerçekleşen küçük kırılmalar üzerinden ilerleyen bir özgürleşme fikrini merkeze alır. Bu yaklaşım, değişimin her zaman kamusal bir çatışma biçiminde değil; bazen yalnızca bireyin kendi hayatında başlattığı küçük ama kararlı adımlarla mümkün olabileceği düşüncesine dayanır.

“Oyun” Filminin Estetik Yapısı ve Anlatım Yaklaşımı

Oyun filminin estetik ve anlatımsal yaklaşımı, kimlik ve toplumsal cinsiyet kavramlarını soyut bir tartışma alanı olmaktan çıkarak, uzun yıllardır birlikte yaşayan bir çiftin gündelik hayatı üzerinden somutlaştırma hedefiyle şekillenmiştir. Film, bu kavramları didaktik bir söylemle açıklamak yerine, Ali ve Ayşe’nin ilişkisi içinde ortaya çıkan dönüşüm süreci aracılığıyla seyirciye sezdirerek aktarmayı tercih eder. Böylece izleyici, karakterlerin yaşadığı değişimi dışarıdan gözlemleyen bir konumdan ziyade, bu dönüşümün doğal akışı içine dâhil olur.

Senaryonun yazım süreci, kişisel gözlemlerle ve farklı ilişki deneyimlerinin dinlenmesiyle beslenen uzun bir hazırlık dönemine dayanmaktadır. Yıllar içinde bireysel ilişkilerde, aile yapılarında ve sosyal çevrelerde gözlemlenen davranış kalıpları, senaryonun temel gerçeklik zeminini oluşturmuştur. Bu süreçte fark edilen en belirgin unsur, pek çok ilişkinin, ilişkiyi

yaşayan bireylerin arzularından çok, çevresel beklentiler ve ailevi normlar tarafından şekillendirilmesidir. “Kadın dediğin”, “erkek dediğin” gibi kalıplaşmış ifadelerle dolaşıma giren yargılar, bireylerin kendi hayatlarını sorgulamalarına dahi izin vermeyen görünmez bir baskı mekanizması yaratmaktadır.

Bu gözlemler doğrultusunda *Oyun* filminin anlatısı, başlangıçta komik ve hafif bir tonla ilerlerken, giderek derinleşen bir sorgulama alanına doğru evrilir. Ancak bu evrilme, bir trajediye ya da dramatik bir yıkıma yönelmez. Aksine film, toplumsal cinsiyet normlarını mutlak ve değişmez kurallar bütünü olarak sunmaktan bilinçli biçimde kaçınır. Bunun yerine, “eğer istersen, kendi hayatında küçük bir değişimle başlayabilirsin” önermesini merkeze alır. Bu değişim, ilk etapta yalnızca kapalı kapılar ardında, bireyin kendi yaşam alanında gerçekleşebilirken yine de dönüştürücü bir potansiyel taşır.

Bu yaklaşım, filmin anlatısında somut eylemler üzerinden görünür kılınır. Ali’nin işe giderken serçe parmağındaki ojeyi silmemesi ya da pembe iç çamaşırıyla yaşadığı küçük tereddütler, Ayşe’nin gündelik alışkanlıklarında yaptığı değişimler, büyük bir söylem üretmeden, yalnızca davranış üzerinden bir karşı duruş ortaya koyar. Film, seyirciyi “herkesin algısını değiştirme” iddiasına değil “kendi hayatında bir adım atma” fikrine davet eder.

Estetik açıdan *Oyun*, biçimci kuramın kurgu anlayışından beslenen bir yapıya sahiptir. Eisenstein, Kuleshov ve Pudovkin’in kurguya ilişkin yaklaşımlarından hareketle, filmde anlamın; çekimlerin tekil gücünden ziyade, bu çekimlerin yan yana geliş biçiminde üretildiği kabul edilmiştir. Düz kurgu, karakterlerin hayatlarında gerçekleşen değişimin aşamalı yapısını görünür kılmaktadır. Atlamalı kurguysa bu dönüşümün zamana yayılan bir süreç olduğunu hissettirmek amacıyla kullanılmıştır. Böylece seyirci, kısa bir zaman diliminde gerçekleşen ani bir kırılma yerine, akışkan ve süreklilik taşıyan bir değişime tanıklık etmektedir.

Oyunculuk yaklaşımı, filmin gerçekçilik arayışının temel unsurlarından biridir. Çekim öncesinde yapılan provalar, sahnelerin mekanik bir biçimde ezberlenmesi için değildir. Oyuncuların karakterlerle organik bir bağ kurabilmesi için tasarlanmıştır. Filmde yer alan oyunculuk üslubu, gündelik hayatta karşılaşılabilecek doğallığı korumayı hedefler. Kamera, Ali ve Ayşe'yi yargılayan ya da yönlendiren bir bakış açısı geliştirmekten kaçınırken her iki karaktere de eşit mesafede durmaktadır.

Bu eşitlik, kamera açıları ve plan seçimlerinde de kendini gösterir. Özellikle ikili sahnelerde, hiçbir karakterin diğerine göre üstün ya da baskın görünmemesine özen gösterilmiştir. Detay planlar ise, hikâyede yaşanan dönüşümün altını çizmek için bilinçli biçimde kullanılmıştır. Ojelerin silinişi, okunan metinler, ev içindeki küçük nesnelerin yer değiştirmesi gibi ayrıntılar, karakterlerin içsel dönüşümünün sessiz göstergeleri olarak işlev görür.

Ayna kullanımı, filmdeki görsel anlatımın önemli bileşenlerinden biridir. Karakterlerin aynadaki yansımaları, dramatik bir yüzleşme anı yaratmak amacıyla değildir. Yaşanan değişimin hayatın olağan akışı içinde gerçekleştiğini vurgulamak için tercih edilmiştir. Ali ve Ayşe'nin aynaya bakarken sergilediği tutum, bir yabancılaşmadan çok, yeni bir hâlin sıradanlığına işaret eder niteliktedir.

Mekân, kostüm ve ışık tercihleri de bu gerçekçilik anlayışını destekleyecek şekilde belirlenmiştir. Günümüz şehir yaşamına uygun, modern bir ev ortamı, karakterlerin gündelik hayatta kullanabileceği giysiler, doğal ışıkla desteklenen bir görsel atmosfer tercih edilmiştir. Bu tercihler, seyircinin filmi “kurmaca bir anlatı” olarak değil, karşı pencereden izleniyormuş hissi veren bir yaşam kesiti olarak algılamasını amaçlamaktadır.

Sonuç olarak *Oyun* filmi, sanatsal düşüncesi ve estetik yaklaşımıyla, kimlik ve toplumsal cinsiyet kavramlarını yüksek

sesle ilan eden bir manifesto olmaktan ziyade, gündelik hayatın içinden konuşan, küçük ama etkili bir dönüşüm hikâyesi anlatmayı hedeflemektedir.

Karakter ve Tip Ayrımı Üzerinden “Oyun” Filminin Karakter Çözümlemesi

Anlatı sanatlarında “karakter” ve “tip” kavramları, bir oyun kişinin (ya da film karakterinin) nasıl kurulduğunu, izleyicide hangi düzeyde bir karşılık ürettiğini ve dramatik işlevini açıklamak açısından temel iki kavramsal dayanak oluşturur. Günlük kullanımda çoğu zaman birbirinin yerine kullanılan bu iki kavram, kurmaca evren içinde farklı temsil düzlemlerine işaret eder. Genel çerçevede karakter, tutkuları, düşünme biçimi, çelişkileri, değerler sistemi ve eylem motivasyonlarıyla birlikte ele alınan yalnızca “ne yaptığı” değil “neden yaptığı” da izlenebilir kılınan bireysel bir yapılanma olarak düşünülebilir. Tip ise daha çok belirli bir toplumsal kesitin, zihniyetin ya da ideolojik konumun temsilini üstlenen, kişisel ayrıntılardan çok genelleştirilmiş niteliklerle örülen, dıştan görünüş ve davranış şemalarıyla tanımlanan bir figürdür (Belge, 1994). Bu ayrım, filmdeki iki ana kişi olan Ali ve Ayşe’nin nasıl bir dramatik kurulumla inşa edildiğini tartışırken belirleyici bir zemin sunmaktadır.

Karakterin temel özelliği, yalnızca dışsal davranış örüntülerine indirgenmemesi, içsel yönelimleri, değerleri ve ruhsal/duygusal dünyasıyla birlikte anlam kazanmasıdır. Bu bakımdan karakter, kişiliğin ahlaksal tutumlar, seçimler ve eylem sürekliliği üzerinden görünür hâle gelen yönüyle ilişkilendirilir. Bireyin “kendi olma” biçimi, eserin içinde ayırt edilebilir bir özgünlük ve tutarlılık oluşturur (Çiftlikçi, 2000). Tip ise, bireysel gelişim ve dönüşümden ziyade, belirli bir kalıbın taşıyıcısı olarak işlev görür. Kişiyi farklılaştıran ayrıntılar geri planda kalır. Onun, “benzerlerinin temsilciliğini” üstlenen genel nitelikler öne çıkar (Belge, 1994).

Bu kuramsal ayrım doğrultusunda *Oyun* filmindeki Ali ve Ayşe, yalnızca bir “toplumsal cinsiyet temsili”ne indirgenen

iki figür olarak değil, gündelik yaşamın içinde kendine özgü tercihleri, zevkleri ve düşünsel eğilimleri olan bireyler olarak inşa edilmiştir. Filmde diyalog kullanımı bilinçli biçimde sınırlı tutulduğu için, karakterin derinliğini kuran ana unsur, sözden çok görüntü ve ayrıntı düzeyinde işleyen bir anlatım stratejisidir. Bu strateji, iki oyun kişinin tip düzeyinde kalması riskini başlangıçta artırıyor gibi görünse de, filmin mizansen anlayışı, mekân tasarımı ve nesne dramaturjisi sayesinde karakterleşme süreci güçlendirilmiştir.

Ali ve Ayşe'nin karakterleşmesini sağlayan en önemli unsurlardan biri, filmin “nesnelerle konuşan” anlatı dilidir. Ayşe'nin okuduğu kitaplar, müzikle kurduğu ilişki, ev içindeki seçimleri ve gündelik alışkanlıkları Ali'nin okuma yönelimi, düşünsel dünyası ve estetik zevkleri, bu karakterlerin yalnızca “kadın” ve “erkek” kategorilerinin temsilcileri olmadığını, her birinin ayrı bir iç dünya taşıdığını görünür kılar. Örneğin Ayşe'nin psikolojiye ve bireysel farkındalık alanına yakın duran okuma tercihleri, onun yalnızca ilişki içindeki rolüyle değil, kendilik algısı ve meraklarıyla da tanımlanmasına imkân verir. Ali'nin varoluşçu düşünceyle temas eden okuma izlediği ise, onun dönüşüm sürecinin “anı yaşayan bir reaksiyon” değil, düşünsel bir yatkınlıkla da beslenen bir açıklığa sahip olduğunu sezdirmektedir. Bu ayrıntılar, karakterleri genelleştirilmiş bir temsilden çıkarıp kişisel bir yapı kazandıran göstergeler olarak işlev görür.

Benzer biçimde, kostüm ve beden kullanımı, karakter inşasında yalnızca estetik bir tercih değil, anlatının temel bir parçasıdır. Ali'nin pembe iç çamaşırı tercih etmesi, oje sürmesi ya da bu tercihlerini kamusal alana taşıırken yaşadığı gerilim Ayşe'nin bir video karşılaşmasıyla gündelik davranış kalıplarını sorgulamaya başlaması, iki oyun kişinin “dıştan görünüş” düzeyinde kalmayan, seçimleriyle etik-politik bir alan açan bireyler olarak kurulmasını sağlar. Bu eylemler, yüzeysel bir şok unsuru olarak değil kimliğin, toplumsal cinsiyet normlarıyla müzakere ederek yeniden kurulabildiğini gösteren dramatik hamleler olarak yerleştirilmiştir.

Tip kavramı, “toplumsal gerçekliğin bir kesitini yansıtmak üzere genel niteliklerle donatılmış” figürü işaret eder (Belge, 1994). Ali ve Ayşe, kuşkusuz milyonlarca insanın içinden seçilmiş iki örnek gibi de okunabilir fakat film onların “herkes olma” hâlini yalnızca genelleştirmek için değil, tersine, genelin içindeki bireyselliği göstermek için kullanır. Yani *Oyun* filminde iki kişi, toplumsal cinsiyet düzeninin içinde yaşayan sıradan bir çift olarak temsil edilirken, aynı zamanda gündelik hayatın küçük ayrıntıları aracılığıyla “kendine has” olmayı sürdüren karakterler olarak biçimlendirilir.

Diyalogların sınırlı olması nedeniyle karakterin içsel dönüşümünü taşıyan bir diğer unsur da oyunculuk üslubudur. Film, karakterlerin dönüşümünü “kendine yabancılaşma” ya da “travmatik yüzleşme” biçiminde yükseltmek yerine, bu değişimin olağan bir gündelik akış içinde gerçekleşebileceği fikrine yaslanır. Bu nedenle oyunculuk yaklaşımı, büyük tepkiler ve keskin dramatik kırılmalarla değil küçük, kontrollü ve gündelik tavırlarla ilerler. Dışsal değişimlerin, önce içsel bir yatkinlikle hazırlanan bir dönüşümün sonucunda ortaya çıktığı sezdirilmeye çalışılmıştır. Bu sezdirme, mizansen ve beden diliyle taşınmıştır.

Ev içinin estetik kurgusu da karakterleşmeyi destekleyen bir alan olarak düşünülmüştür. Siyah-beyaz aile fotoğrafı, taş plak/pikap gibi nesneler, yalnızca nostaljik dekor unsurları değildir. Karakterlerin dünyaya bakma biçimlerine, geçmişle kurdukları ilişkiye ve yaşam zevklerine dair ipuçları taşır. Şarap içip birlikte zaman geçirmeleri, ev içi ritüelleri ve küçük jestler, karakterlerin yalnızca “normları kıran” figürler değil, sevgi, yakınlık ve ortak bir hayat dili kuran iki birey olarak görünmesini sağlar. Böylece film, “toplumsal cinsiyet normlarını yok sayma” tavrını yalnızca politik bir iddia gibi değil, gündeliğin içinden doğan bir yaşam pratiği olarak kurgular.

Sonuç olarak Ali ve Ayşe, *Oyun* filminde toplumsal gerçekliğin içinden seçilmiş iki temsil gibi görünseler de,

temsilin sınırlarında kalmayarak karakter olma yönünde derinleşirler. Film, onları yalnızca “kadın” ve “erkek” rolleri üzerinden değil seçimleri, zevkleri, gündelik ritüelleri ve dönüşüm süreçleri üzerinden kurarak, tip ile karakter arasındaki ayrım çizgisini karakter lehine belirginleştirir. Bu nedenle Ali ve Ayşe, milyonlarca insan arasında yer alan iki “sıradan” birey olmalarının yanı sıra, kendilerine özgü ayrıntılarla ayırt edilen ve izleyici tarafından yorumlanabilir bir derinliğe sahip oyun kişileri olarak film dünyasında konumlanırlar.

BÖLÜM 5. SONUÇ

Birey, içinde yaşadığı toplumsal yapı tarafından kabul görmek adına, çoğunluk tarafından benimsenmiş yaşam biçimlerine uyum sağlamaya zorlanmakta; bu zorunluluk, zamanla bireyin kendisini çeşitli düzlemlerde baskı ve sınırlılık altında hissetmesine neden olabilmektedir. Bu baskı, yalnızca açık biçimde dayatılan kurallar üzerinden değil, çoğu zaman içselleştirilmiş normlar aracılığıyla işlemekte; birey, birçok duygu ve yönelimini bastırarak yaşamını sürdürmeyi tercih etmek ya da buna mecbur kalmak durumunda bırakılmaktadır. Toplumsal cinsiyet söz konusu olduğunda ise, bireylerin yalnızca kadın ve erkek ikiliği içinde sınıflandırılması, bu çerçevenin dışında kalan kimliklerin görünmezleşmesine ya da doğrudan dışlanmasına yol açabilmektedir. Bununla birlikte, kadın ya da erkek kimliği içinde tanımlanan bireyler dahi, davranış biçimleri, giyim tercihleri, beden kullanımları, konuşma tarzları ve gündelik alışkanlıkları üzerinden sürekli olarak denetlenmekte ve ötekileştirilmektedir.

Oyun filmi, bu bağlamda kimlik ve toplumsal cinsiyet kavramlarını eleştirel bir tutumla ele alarak, sinema sanatının ifade olanakları aracılığıyla bireyin gündelik yaşamda karşılaşabileceği baskı biçimlerini görünür kılmayı amaçlamaktadır. Film, seyirciye doğrudan bir yönlendirme sunmak yerine, karakterlerin yaşadığı dönüşüm süreci üzerinden izleyicinin kendi yaşam pratiklerini sorgulamasına alan açmaktadır. Bu yönüyle film, yalnızca bir anlatı kurmakla yetinmemekte; izleyiciyi edilgen bir konumdan çıkararak düşünsel bir eyleme davet etmektedir.

Sanatın ve sanatçının temel işlevlerinden biri, yaşamın karmaşık ve çok katmanlı gerçekliğini belirli sınırlar içinde yeniden düzenlemek; sayısız olasılık arasından seçilen durumlar üzerinden yeni bir bakış açısı geliştirmektir. Oyun filmi de

bu işlev doğrultusunda, gündelik yaşamdan seçilen kesitleri sinemasal bir estetikle yeniden kurgulayarak, yönetmenin bakış açısını görünür hâle getirmeyi amaçlamaktadır. Filmde ele alınan durumlar, yaşamın birebir temsili olmaktan ziyade, toplumsal cinsiyet normlarının nasıl üretildiğine ve yeniden dolaşıma sokulduğuna ilişkin eleştirel bir çerçeve sunmaktadır.

Filmin izleyici üzerinde yaratabileceği etkinin tekil ve sabit bir biçimde tanımlanması mümkün değildir. Aksine, Oyun filmi, izleyicinin kendi sosyal konumu, kültürel birikimi ve yaşam deneyimleri doğrultusunda farklı okumalar üretmesine olanak tanımaktadır. Bu çoklu okuma imkânı, filmin temel hedeflerinden biri olarak değerlendirilebilir. Ali ve Ayşe karakterlerinin yaşadığı dönüşüm süreci, bir bakış açısıyla cinsel yönelimde bir değişim olarak yorumlanabileceği gibi; başka bir bakış açısıyla, cinsel yönelimden bağımsız olarak toplumsal cinsiyet normlarına yönelik bir farkındalık ve mesafe alma süreci olarak da okunabilmektedir. Bu belirsizlik hâli, filmin anlamını kapatmak yerine çoğaltan bir yapı kurmaktadır.

Toplumsal cinsiyet kavramına yönelik yerleşik tutumların dönüşebilmesi, yalnızca bireysel farkındalıklarla değil; kültürel ve sanatsal üretim alanlarında sürdürülen eleştirel yaklaşımlarla da mümkündür. Sinema sanatı, geniş kitlelere ulaşabilme potansiyeli sayesinde, bu dönüşüm sürecinde önemli bir rol üstlenmektedir. Oyun filmi, Ali ve Ayşe karakterlerinin yaşamlarından yola çıkarak, modern dünyada bireyin özgürleşme arzusunu ve bu arzunun gündelik hayatta nasıl karşılık bulabileceğini sinemasal bir dil aracılığıyla tartışmaya açmaktadır.

Film, heteronormatif düzenin değişmezliğine dair kabullere eleştirel bir mesafeden yaklaşmakta; “kadın” ve “erkek” olmanın toplumsal olarak nasıl inşa edildiğini sorgulamaktadır. Bu sorgulama, kimlikleri yeniden tanımlamaya yönelik bir reçete sunmaktan ziyade, ötekileştirme ve yok sayma pratiklerinin yerine eşit yaşam hakkını merkeze alan bir

bakış açısı önermektedir. Oyun filmi, bu doğrultuda, cinsiyet kategorilerinden önce “insanı” özne olarak ele alan bir anlatı kurmayı amaçlamakta; sinema sanatının estetik olanaklarını kullanarak bu yaklaşımı görünür kılmaktadır.

EKLER

EK-1: OYUN FİLMİNİN SİNOPSİSİ

Yıllardır sevgili olan Ayşe ve Ali, her gece uyku öncesi alışkanlık haline getirdikleri, birbirinden hiç farkı olmayan şekilde yatak odasında uzanmaktadır. Birbirlerinden bağımsız kendi dünyalarına gömülmüşlerdir. Ali oldukça dikkat kesilerek elindeki kitabı okumaktadır. Ayşe ise telefonda; şu an yaşadığı bel ağrısının nedenleri ile ilgili araştırma yapmaktadır.

Ali ve Ayşe'nin yıllardır süregelen beraberliklerinin dönüm noktası; Ayşe'nin çalıştığı hukuk bürosunda, akşam eve gittiğinde yapacağı yemeğin tarif videosunu seyrederken, aniden bilgisayar ekranında beliren Yekta' nın anlattıkları olmuştur. Milyonlarca takipçisi olan bir sosyal medya fenomeninin videosuna, önce anlam veremez, çünkü direkt kendisine seslenerek konuşan adam, onu korkutmuştur. Fakat söylediklerini dinledikçe, korkusu yerini rahatlamaya ve adamı haklı bulmaya bırakır. Sosyal medya fenomeni çektiği videoda; kadın ve erkek kimliklerini, davranış kalıplarını, toplumsal normları sorgulamaktadır.

Ayşe, bu videoyu seyrettikten sonra, uzun süredir keyif almadığı ve ona dayatılan olarak gördüğü hayatını değiştirmeye karar vermiştir. Hemen o akşam eve gittiğinde bütün alışkanlıklarını, ezberlenmiş davranış biçimlerini bırakıp, ne istiyorsa onu yapmaya başlayacaktır.

Ali eve geldiğinde, Ayşe koltuğa uzanmış şarap içmekte ve kitap okumaktadır. Yemek masasının hazır olmadığını gören Ali, bu durumu sorgulamadan kendisine de şarap koyar. Bu sırada evde olan değişiklikler dikkatini çekmiştir. Evin duvarlarına yeni tablolar asılmış, canlı çiçekler alınmıştır. Yaşadıkları bu gece, Ayşe'nin, kendi hayatında ve Ali'nin hayatında planladığı değişime Ali'nin ne kadar kolay ayak uydurabileceğinin belki de ilk sinyalıdır. Çünkü Ali bu gelişmeye karşı koymadan, aksine hoşuna giderek yaklaşmıştır.

Ayşe, günler ilerledikçe, vücut bakımını yapmamaktadır. Neredeyse eşi kadar kılı bacaklarla yaşamaya, eşinin giysileri ile evde dolaşmaya başlar. Artık tuvalet kapısını kapatmadan işemektedir. Hatta Ali dişlerini fırçalarken bu kez Ayşe, onun yanında gürültülü bir şekilde çişini yapmaktadır. Ayşe bir gün, kendi iç çamaşırlarından birini, sevgilisinin iç çamaşırlarının olduğu çekmecenin içine koyar.

Ali' nin aldığı dona bakmadan giyeceğinden çok emindir. Ayşe için önemli olan, sevgilisinin kendine ait olmayan bir kadın donu giydiğini fark ettiğinde ne yapacak olduğudur. Gerçekten de Ali, o sabah her zaman yaptığı gibi aynı çekmecedan kendine ait olduğunu sandığı donu alır, bakmadan giyer. Ayşe' ye ait olan dantel donu giymiş ve onunla işe gitmiştir.

Ali, dantel donu iş yerinin tuvaletinde fark ettiğinde kimse görmesin diye hızla pantolonunu çeker. Bir süre her sabah eşinin donlarını giyer. Ayşe, eşinin çekmecesine yeniden onun kendi donlarını koyar. Fakat Ali donu eline aldığı anda değişimi fark eder ve gidip Ayşe'nin çekmecesinden dantel bir don alır, giyer. Giymesi ile beraber yüzünde hoşuna giden huzurlu bir gülümseme belirir. Günlük hayat rutinlerinde, ev içinde, Ayşe Ali'nin, Ali Ayşe'nin yaptıklarını yapmaya, giydiklerini giymeye başlamıştır. Ali, sanki bütün hayatı böyle geçmişçesine rahat ve duruma uyumlu davranmaktadır. Yaşama şekillerinin değişmesi ile beraber, mutlulukları da artmaya başlamıştır. Ali'nin eve geldiğinde sürdüğü ojeleri, sabah işe gitmeden istemeyerek de olsa çıkarması, Ayşe' nin evde bira içip, at yarışı seyrederken, Ali' nin makinaya kirli giysileri atması gibi, ev içindeki rol değişimlerine her geçen gün bir yenisi eklenmektedir.

Ayşe, bir gün ofisinde çalışmaya ara verir ve internette insanların kendi hayatlarını anlattıkları sitelerde gezinir. Queer başlık altında, yaşanmış hikayeleri okumaktadır. Daha sonra kendisine ait bir sosyal medya hesabı açarak, kendi değişim hikayesini yazar ve bunu internet ortamında bütün dünya ile paylaşır.¹

¹ Oyun Filmi (2022) sinopsisi “*Oyun filmi bağlamında kimlik ve toplumsal cinsiyet kavramlarına eleştirel bir bakış*” başlıklı tezden alınmıştır. Bknz. Öztürk, T. (2022). *Oyun filmi bağlamında kimlik ve toplumsal cinsiyet kavramlarına eleştirel bir bakış* (Sanatta yeterlik tezi). Maltepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, ss. 50-51.

EK-2: OYUN FİLMİNİN TRETMANI

Bir yatak odası. Yatakta Ali ve Ayşe üstlerinde yorgan uzanmaktadır. Ayşe cep telefonuyla ilgilenmektedir. Ali Sartre “Varoluşçuluk” adlı kitabı okumaktadır. Aralarında oldukça geniş bir mesafe vardır. Birbirlerinden tamamen kopuk durumdadırlar. Ali kitabına dalmış ve Ayşe’ ye sırtını dönmüştür.

Ayşe’ nin telefonda yaptığı araştırmanın konusu ve Ali’ nin okuduğu kitabın detay görüntüsü.

Ayşe uyku öncesi dişlerini fırçalarken, Ali banyoya gelir ve Ayşe’ nin yanında gürültülü bir şekilde işemeye başlar. Ayşe, sürekli aynı durumun yaşanmasından çok rahatsızdır. Ali, onun rahatsızlığının farkında bile değildir.

Ali’ nin klozet kapağını ayağı ile açmasının yakın görüntüsü.

Ayşe ve Ali kahvaltı masasındadır. Masada çok az yiyecek vardır. Birbirleri ile hiç iletişime girmezler. Oldukça isteksiz bir şekilde kahvaltı etmektedirler. Ali işe gitmek için masadan kalkar ve Ayşe’ yi soğuk bir şekilde öptükten sonra kapıya yönelir. Ayşe tamamen tepkisizdir. Masayı kimin toplayacağını bile umursamaz.

Masadaki yiyeceklerin yavanlığının yakın görüntüsü... Mutsuzluklarının, genel ve yakın planlarda görüntüsü.

Ayşe avukatlık ofisinde masasında çalışmaktadır. Saatin 17:00 olduğunu görünce işi bırakır ve youtube sitesinde yemek tarifi videosu açar. Yemek tarifini dinlerken bir yandan da, ofis çekmecesinde taşıdığı el aynası ve cımbız ile bıyıklarını almaya başlar.

Yemek videosu aniden kesilir. Ekranda Yekta olduğunu söyleyen bir erkek konuşmaya başlar. Yekta’ nın, kimlik ve toplumsal cinsiyet kavramları üzerine konuştuğunu anlayan Ayşe, konuşmaya dikkat kesilir.

Masada duran ve adaletin simgesi olan kadın heykelinin yakın görüntüsü...Ayşe’ nin, Yekta’ nın söylediklerine

katıldığıının anlaşılması için, Ayşe' nin yüzünün yakın görüntüsü.

Evde değişiklikler olmuştur. Daha önce en ufak bir sesin dahi olmadığı evde müzik çalmaktadır. Ayşe evin çeşitli yerlerine biblolar, çiçekler yerleştirmiştir. Şarap açmaktadır. Daha sonra koltuğa oturarak kitap okumaya başlar. Ali işten geldiğinde çalan müziği, yeni eşyaları fark eder ve çok şaşırır. Ayşe, onun şaşkınlığını anlar ama belli etmez. Her zaman yaşanan sıradan bir durum gibi davranır. Her akşam eve gelir gelmez yemeğe oturan Ali, bu kez yemek masasını hazır göremeyince şaşkınlığı artar. Fakat evin yeni atmosferinden, Ayşe' nin huzurlu ve mutlu görünümünden memnun olur. Kendisine şarap koyar ve Ayşe' ye eşlik eder.

Evde yeni olan eşyaların neler olduğunun anlaşılması için, timelapse çekim tekniği ile detay planlar.

Ali dışlerini fırçalarken, Ayşe banyoya gelir ve gürültülü bir şekilde işemeye başlar. Ali ilk kez gördüğü bu duruma anlam veremez. Yaşamlarında, eylemler tersine dönmeye başlamıştır.

Banyoda Ayşe ve Ali' nin tepkilerinin yakın görüntüsü.

Beraber belgesel seyretmektedirler. Ali, bir yandan heyecanla belgeseli seyreder, bir yandan da soyup dilimlediği elmaları Ayşe' ye verir.

Seyredilen belgeselin, elmanın soyuluşunun yakın planları... Ayşe' nin bu sahnede kıllı olan bacağıının yakın görüntüsü.

Ayşe yatak odasında kendisine ait olan kırmızı donu Ali' nin çekmecesine koyar. Ali duştan çıkmış, üstünü giyinmektedir. Kendisinin sandığı donu alır ve bakmadan girer.

Çekmecede kırmızı donun yakın görüntüsü. Ali donu giyince, ön ve arkadan yakın ve detay görüntü.

Ali ofis tuvaletinde Ayşe' ye ait olan donu giydiğini fark eder. Yanına gelen adam donu görmesin diye apar topar pantolonunu çeker.

Donun ve Ali' nin toparlanma anının yakın görüntüsü.

Ali banyoda cımbız ile kaşlarını almaktadır. Oldukça keyiflidir. Yatak odasında üstünü giyinirken, çekmeceye Ayşe' ye ait olan donlardan alır ve bu kez kendi isteği ile, farkında olarak giyer.

Cımbız ile kaşını alışının yakın görüntüsü...Pembe donun yakın görüntüsü... Onu kendi donu ile gören Ayşe' nin yüzünün yakın görüntüsü.

Ali evi derleyip toplamaya başlamıştır. Mutfağı temizler. Makinaya kirli çamaşırları atar. O sırada Ayşe, patlamış mısır, bira eşliğinde at yarışı seyretmektedir.

Ali biraz daha ileri giderek bacaklarını tıraş etmeye başlar. Ayşe ise artık ağda yapmayı bırakmış, kıllı bacakları ile gezmektedir. Ayşe kendisine oje sürerken Ali' ye de oje sürmeye başlar. Ali ojeli halini çok beğenir. Hatta evden çıkarken, serçe parmağındaki ojeyi silmeden bırakır.

Ali' nin bacağına tıraşlamasının ve serçe parmağındaki ojeyi silmeden bırakmasının yakın görüntüsü.

Ayşe, ofisinde çalışmaya ara verir ve internette insanların kendi hayatlarını anlattıkları sitelerde gezinir. Queer başlık altında, yaşanmış hikayeleri okumaktadır. Daha sonra kendisine ait bir sosyal medya hesabı açarak, kendi değişim hikayesini yazar ve bunu internet ortamında bütün dünya ile paylaşır.

Ayşe' nin okuduğu yazıların yakın görüntüsü. Kendi hikayesinin özellikle giriş kısmının yakın görüntüsü. Hikayesini paylaşmasının görüntüsü².

2 Oyun Filmi (2022) tretmanı "*Oyun filmi bağlamında kimlik ve toplumsal cinsiyet kavramlarına eleştirel bir bakış*" başlıklı tezden alınmıştır. Bknz. Öztürk, T. (2022). *Oyun filmi bağlamında kimlik ve toplumsal cinsiyet kavramlarına eleştirel bir bakış* (Sanatta yeterlik tezi). Maltepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, ss. 52-54.

EK-3 OYUN FİLMİNİN SENARYOSU

1.Ev - Ali, Ayşe (Yatak Odası-İç-Gece)

Oldukça sıradan döşenmiş bir yatak odası. Duvarlar bomboştur. Yatağın sağ ve sol yanında duran etajerin üzerinde, gece lambalarının kısık ışığı odayı aydınlatmaktadır.

Ali ve Ayşe yataktadır. Ali yatağa sırtını dayamış kitap okumakta, Ayşe ise ona sırtını dönmüş vaziyette yatmaktadır. Ayşe ceptelefonunda “topuklu ayakkabı ve bel fıtığı ilişkisi” başlıklı bir araştırma yapmaktadır. Ali ise “Sartre-Varoluşçuluk” adlı kitabı okumaktadır.

2.Ev - Ali, Ayşe (Banyo - İç-Gece)

Ayşe bornozunu giymiş bir şekilde uyku öncesi dişlerini fırçalamaktadır. Ali, altında donu üstünde atleti ile banyoya gelir. Klozet kapağını ayağı ile kaldırdıktan sonra, gürültülü bir şekilde işemeye başlar. Ayşe, Ali’ ye döner, ona bakarak dişlerini fırçalamaya devam eder.

3.Ev - Ali, Ayşe (Salon-İç-Sabah)

Sıradan döşenmiş bir ev. L şeklinde koyu renkli bir koltuk. Üzerinde dağınık bir pike vardır. Karşısında büyük ekran bir televizyon. Televizyon dolabı üzerinde, iki abajur ve çerçeve içinde siyah beyaz bir fotoğraf dışında obje yoktur. Duvarlar bomboştur. Amerikan mutfak önünde büyük bir yemek masası vardır. Mutfak tezgahı bomboştur.

Kahvaltı masasında oturmaktadırlar. Masada

tost ekmeği, iki kupa kahve, dilimlenmiş salatalık, domates ve peynir vardır. Ağzına aldığı son lokmayı çiğneyerek kalkan Ali, Ayşe' nin yanına gelir ve ruhsuz, alışkanlıktan öteye gitmeyen bir eylem şeklinde yanağını öper. Ayşe, her sabah olduğu gibi aynı şekilde öpüleceğinden emin olduğu için, Ali daha sandalyeden kalkarken, yanağını uzatmış beklemektedir. Öpücük sonrası Ali, arabasının anahtarlarını alır ve dış kapıya yönelir. Ayşe, Ali' nin kapıdan çıkışını izler, sonra kahvaltı masasına boş boş bakar.

4. Avukatlık Ofisi - Ayşe (İç-Gün)

Küçük bir avukatlık ofisi. Çalışma masası özenle düzenlenmiştir. Adaletin simgesi olan, gözü bağlı ve ellerinde terazi olan kadın heykeli vardır. Ayşe, bilgisayar ekranında “Yargıtay, cinsel dokunulmazlığa karşı suçlar ile ilgili emsal kararlar” konusunu araştırmaktadır. Beli ağrıtmaktadır. Saate bakar. Saat 17:00 dır. Youtube’ da “kadınbudu köfte” yemek tarifi videosu açar ve videoyu seyrederken, çekmecesinden çıkardığı el aynası ve cımbız ile bıyıklarını almaya başlar.

Ayşe'nin seyrettiği yemek tarifi videosunun arasında birden beliren ses, kendinden emin bir tavırla Ayşe' ye seslenerek konuşur.

Yekta

Ayşeee, Ayşe! Bakma sağa sola kız, buradayım ekrana bak. Naber tatlım? Yekta ben.

Ayşe korku ile etrafına bakar. Bilgisayar ekranında yemek tarifi görüntüsü kaybolur ve Ayşe'ye bakan bir kadın belirir. Ayşe korku ve şaşkınlıkla ekrana bakakalır.

Yekta

Bıkmadın mı her gün işten eve koş koş gidip yemek yapmaya. Ne yoldun tüylerini be kızım. E sevgilin Ali' nin bacağına ateş değse Allah muhafaza bütün bedeni alev alacak. İlla kadın dediğinin mi orası burası kaymak gibi olacak?

Ayşe kadına hak veren bir tavırla elindeki cımbızı bırakır. Şaşkınlık ve merakla kadını dinlemeye devam eder.

Yekta

Yetmedi, renklere bile cinsiyet verdiniz. Kız olursa pembe, erkek olursa mavymiş. Bak sen, kim koymuş bu kuralı? Ha bir de şey geldi bak aklıma, erkekler rahat geniş donlar giyerken, biz kadınların bir karış dantel don giymesi neden? Bütün bunlar ne için? Kimden kabul görmeye çalışıyoruz? Belki erkekler de pembe dantel bir don giymek istiyor. Ne yani olamaz mı? Ayşe! Hadi kalk renklenelim biraz. Bir oyun oynayalım. Ne dersin?

Video birden son bulur ve Ayşe şaşkınlık içinde ekrana bakakalır. Youtube yeniden yemek videosuna dönmüştür. Ayşe arkasına yaslanır, boğazında bağlı olan fuları, esaretten kurtulurcasına çıkarır. Cımbız ve ayna ile beraber çekmeceye koyar ve sert bir şekilde kapatır. Fuların bir kısmı çekmecenin

dışında kalır. Ayşe çekmeceyi açar ve fuları tamamen çekmeceye koyup daha sert kapatır.

5.Ev - Ali, Ayşe (Salon-İç-Gece)

Evde değişiklikler olmuştur. Duvarlara tablolar asılmış, renkli bir saksıda canlı çiçek alınmıştır. Akşam, Ali işten eve gelir. Evde güzel bir müzik çalmaktadır. Ali' nin tepkisinden müziğin her zaman çalmadığını anlarız. Mutfakta Ayşe' nin şarap açmakta olduğunu görür. Sabah kahvaltı masasında olan öpüşme anının aynısını yaparlar. Ali oturma odasına gider ve yemek masasındaki sandalyeye oturur. Evdeki yeni eşyalara bakar. Ayşe dolu şarap kadehi ile odaya girer. Koltuğa oturur ve kitap okumaya başlar.

Ali

Yemek yemeyecek miyiz?

Ayşe

Ben aç değilim. Dilersen sen kendine bir şeyler hazırla. Alırım ucundan biraz.

Ali mutfığa doğru gider. O da kendisine hazırladığı şarap kadehi ile gelir. Ayşe' nin yanına uzanır. Ali ile göz göze gelirler. Onları ilk kez birbirlerinin gözlerine bakarken görürüz. Ayşe, Ali'ye yaklaşıp onu öper. Ali bu öpüşü beklemiyordur. Şaşkınlığı yerini huzura bırakır.

6.Ev - Ali, Ayşe (Banyo-İç-Gece)

Ali dişlerini fırçalarken Ayşe banyoya girer. Açık olan klozetin oturma kısmını ayağıyla kapattıktan sonra Ali' ye döner.

Ayşe

Lütfen.

Ali dişini fırçalamaya devam eder. Ayşe gürültülü bir şekilde işer. Bir yandan da nasılmış böyle gürültülü işlemek dercesine Ali' ye bakmaktadır. Ali Ayşe' ye bakarak dişlerini fırçalamaya devam eder.

7.Ev-Ali, Ayşe (Salon-İç-Gündüz)

(1 Hafta sonra)

Ali ve Ayşe belgesel seyretmektedir. Ayşe kıllı bacaklarını Ali'nin bacaklarının üstüne atmış, uzanır vaziyette filme bakmaktadır. Ali'nin önünde bir meyve tabağı elma dilimler. Bir dilim elmayı bıçağa saplayıp Ayşe'ye uzatır. Bütün tablolar ve objeler bulunduğu yerde durmaktadır.

8.Ev - Ayşe (Yatak Odası-İç-Sabah)

Ayşe yatak odasında kendi iç çamaşırlarından pembe olanı alır ve Ali'nin iç çamaşırlarının olduğu çekmeceye koyar. Yüzünde oldukça sevimli bir ifade vardır.

9.Ev - Ali (Yatak Odası-İç-Sabah)

Ali duştan çıkmıştır. Yatak odasında saçlarını kurulamaktadır. Çekmeceden kendine ait olduğunu sandığı pembe donu alır ve bakmadan giyer.

10.Ofis Tuvaleti - Ali(İç-Öğlen)

Ali ofis tuvaletinde, pisuvar önünde pantolonunu açtığı anda eşinin pembe donunu giydiğini fark eder. Önce şaşırır. Sonra nasıl görüldüğünü incelediğinde hoşuna gider. Yüzünde huzurlu bir gülümseme belirir. Yanına bir başkası geldiğinde ise, donu görünmesin diye hızla pantolonunu çeker.

11.Ev - Ali (Banyo-İç-Sabah)

Ali duştan çıkmıştır. Beline sardığı havlu ile, elinde cımbız kaşlarını düzeltmektedir.

12.Ev - Ali, Ayşe (Yatak Odası-İç-Sabah)

Ayşe yatak odasında yatmakta ve telefona bakmaktadır. Ali' nin duştan çıktığını duyunca telefonu bırakıp uyuyor numarası yapar. Ali kendi çekmecesini açar, pembe don arar. Sonra Ayşe' nin çekmecesinden pembe donu bulur. Onu giyer. Yüzünde tuvalette donu ilk gördüğündeki gülümseme belirir. Ayşe Ali'yi görünce mutlu olur. Yeni uyanmış gibi yapar.

Ayşe

Günaydın.

Ali

Kahve yapacağım. Hadi kalk.

13.Ofis - Ayşe (İç-Öğlen)

Ayşe internette Queer temalı hikayeler okumaktadır.

14.Ev - Ali (İç-Gündüz-Fonda Müzik)

Ali Ayşe'nin Ayşe ise Ali'nin ev hayatlarında yaptığını yapmaktadır.

Ali, makinaya kirli bulaşıkları koymaktadır. Ardından kirli çamaşırları makinaya yerleştirir.

15.Ev - Ali (Yatak Odası-iç-Gündüz-Fonda Müzik)

Ali yatağı oldukça düzenli bir şekilde toplamaktadır.

16.Ev - Ayşe (Koridor-iç-Gündüz-Fonda Müzik)

Ayşe bisikletle eve girmektedir. Elindeki poşette bira ve patlamış mısır vardır.

17.Ev - Ayşe (Salon-iç-Gündüz-Fonda Müzik)

Ayşe salonda bira içip patlamış mısır yerken, televizyonda at yarışı seyretmektedir.

18.Ev - Ali (Banyo-Gündüz, İç-Fonda Müzik)

Ali bacaklarını tıraş etmektedir.

19.Ev- Ali (Salon-Gece, İç-Fonda Müzik)

Gece yarısı Ayşe eve sarhoş gelmiştir. Kapıyı açıp, içeri girer. Ayakta duracak hali yoktur. Ali ise yatmış uyumaktadır. Ayşe, Ali' nin yanına gelir ve yatağa uzanıp uyumaya başlar.

20.Ev - Ali, Ayşe (Salon-İç- Gündüz-Fonda Müzik)

Ali koltukta kitap okumaktadır. Yanında oturan Ayşe kendine siyah oje sürerken Ali' ye de oje sürmeye başlar. O kadar beğenirler ki, Ali' nin ojeli fotoğraflarını çekerler.

21.Ev, Yemek Masası - Ali (Salon-İç-Gündüz-Fonda Müzik)

Ali işe gitmeden ojelerini siler. Fakat serçe parmağındakini silmeden bırakır. Masada; kahve kupası ve arabasının anahtarları vardır. Silme işi bitince anahtarlarını alır ve dış kapıya yönelir.

22.Avukatlık Ofisi-Ayşe (İç-Gündüz)

Ayşe, bir gün ofisinde çalışmaya ara verir ve internette insanların kendi hayatlarını anlattıkları sitelerde gezinir. Queer başlık altında, yaşanmış hikayeleri okumaktadır. Daha sonra kendisine ait bir sosyal medya hesabı açarak, kendi değişim hikayesini yazar ve bunu internet ortamında bütün dünya ile paylaşır¹.

¹ Oyun Filmi (2022) senaryosu "Oyun filmi bağlamında kimlik ve toplumsal cinsiyet kavramlarına eleştirel bir bakış" başlıklı tezden alınmıştır. Bknz. Öztürk, T. (2022). *Oyun filmi bağlamında kimlik ve toplumsal cinsiyet kavramlarına eleştirel bir bakış* (Sanatta yeterlik tezi). Maltepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, ss. 55-61.

EK-4: OYUN FİLMİNİN KÜNYESİ

Danışman: Prof. Dr. Selahattin Yıldız

Yönetmen-Senarist: Tufan Öztürk

Oyuncular:

Ayşe: Ayşegül Sağlam

Ali: Tufan Öztürk

Yekta: Andaç Özgür

Tuvaletteki Adam: Halil Meşeci

Ekip:

Yapımcı: Burçak Harputluoğlu

Görüntü Yönetmeni: Halil Ergin

Kameraman: Tugay Özkan

Ses: Halil Meşeci

Işık: Halil Ergin

Sanat Yönetmeni: Tufan Öztürk

Burçak Harputluoğlu

Sanat Asistanı: Melis Deniz Akdeniz

Kurgu: Tugay Özkan

Reji Koordinasyon: Burçak Harputluoğlu²

² Oyun Filmi (2022) künyesi “*Oyun filmi bağlamında kimlik ve toplumsal cinsiyet kavramlarına eleştirel bir bakış*” başlıklı tezden alınmıştır. Bknz. Öztürk, T. (2022). *Oyun filmi bağlamında kimlik ve toplumsal cinsiyet kavramlarına eleştirel bir bakış* (Sanatta yeterlik tezi). Maltepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, ss. 92.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (2005). *Türk sinemasında kadın imgesi*. Phoenix Yayınları.
- Akın, A., & Demirel, S. (2003). Toplumsal cinsiyet kavramı ve sağlığa etkileri. *Cumhuriyet Üniversitesi Tıp Fakültesi Dergisi*, Halk Sağlığı Özel Eki, 73–82.
- Alle-Corliss, L., & Alle-Corliss, R. (1999). *Advanced practice in human service agencies: Issues, trends and treatment perspectives*. Wadsworth.
- Amman, M. T. (2012). Dini ve toplumsal boyutlarıyla cinsiyet. In İ. Kurt & S. A. Tüz (Eds.), *Toplumsal boyutlarıyla cinsiyet: Sosyal, bilimsel yaklaşımlar* (Sayı 1).
- Aşçı, S. (2013). *Yazılı basında LGBT temsili: Onur haftası haberlerinde Türkiye ve ABD karşılaştırması* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi.
- Atak, H. (2011). Kimlik gelişimi ve kimlik biçimlenmesi: Kuramsal bir değerlendirme. *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar*, 3(1), 163–213.
- Bauman, Z. (2001). *Parçalanmış hayat* (İ. Türkmen, Çev.). Ayrıntı.
- Belge, M. (1994). Roman kişisi. In *Edebiyat üstüne yazılar* (pp. 20–35). Yapı Kredi.
- Belkıs, Ö. (2015). *Feminist tiyatro*. Mitos Boyut.
- Berger, P. (2000). Bilgi sosyolojisinde bir problem olarak kimlik. *Sosyoloji Konferansları*, 26, 241-251.
- Bilgin, N. (1994). *Sosyal bilimlerin kavşağında kimlik sorunu*. Ege.
- Bilgin, N. (1999). *Kolektif kimlik*. Sistem.
- Bilgin, N. (2001). *İnsan ilişkileri ve kimlik*. Sistem.
- Bilgin, N. (2016). *Sosyal psikoloji sözlüğü: Kavramlar, yaklaşımlar*. Bağlam.
- Bogaert, A. F. (2004). Asexuality: Prevalence and associated factors in a national probability sample. *The Journal of Sex Research*, 41(3), 279-287.

- Brown, J. D. (1998). *The self*. McGraw-Hill.
- Browne, K. (2011). *An introduction to sociology* (4th ed.). Polity Press.
- Butler, J. (1993). Imitation and gender subordination. In H. Abelove, M. A. Barale, & D. M. Halperin (Eds.), *The lesbian and gay studies reader* (pp. 312–315). Routledge.
- Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Routledge.
- Butler, J. (2013). Queer tahayyül. In S. Yardımcı & Ö. Güçlü (Eds.), *Kritik queer* (C. Çakırlar, Çev., pp. 121–148). Sel.
- Butler, J. (2017). *Cinsiyet belası: Feminizm ve kimliğin altüst edilmesi* (B. Ertür, Çev.). Metis.
- Castells, M. (2006). *Enformasyon çağı: Ekonomi, toplum ve kültür* (Cilt 2). İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Connell, R. W. (1987). *Gender and power: Society, the person and sexual politics*. Blackwell.
- Corber, R., & Valocchi, S. (Eds.). (2003). *Queer studies: An interdisciplinary reader*. Blackwell.
- Cömert, M. (2009). Eşcinsel arzuyu adlandırma ve sınıflandırmaya tarihsel bir bakış. In *Anti-homofobi kitabı* (pp. 170–174). Kaos GL.
- Çelik, E. (2013). *Televizyon dizilerindeki Kürt kimliğinin temsili: Hayat Türküsü örneği* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Arel Üniversitesi.
- Çiftlikçi, R. (2000). Türk romanında tip ve karakter problemi. *Yedi İklim*, 42-52.
- De Lauretis, T. (1987). *Technologies of gender: Essays on theory, film, and fiction*. Indiana University Press.
- Donovan, J. (2001). *Feminist teori* (A. Bora, Çev.). İletişim.
- Dökmen, Z. Y. (2006). *Toplumsal cinsiyet: Sosyal psikolojik açıklamalar*. Sistem.

- Duby, G., & Perrot, M. (Eds.). (2005). *Kadınların tarihi: Yirminci yüzyılda kültürel bir kimliğe doğru* (Cilt 5; A. Fethi, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür.
- Durudoğan, H. (2011). Judith Butler ve queer etiği. *Cogito*, 65.
- Erikson, E. H. (1963). *Childhood and society*. Norton.
- Göker, G. (2015). *Göç, kimlik, aidiyet: Kültürlerarası iletişim açısından İsveçli Türkler*. Literatürk Academia.
- Harari, Y. N. (2016). *Hayvanlardan tanrılara: Sapiens* (E. Genç, Çev.). Kolektif Kitap.
- Hardt, M., & Negri, A. (2011). *Ortak zenginlik* (E. Yıldırım, Çev.). Ayrıntı.
- Hewstone, M., & Stroebe, W. (Eds.). (1996). *Introduction to social psychology*. Wiley-Blackwell.
- Jagose, A. (2015). *Queer teori: Bir giriş* (A. Toprak, Çev.). Nota Bene.
- Kaos GL. (2015). *Sık sorulan sorular*. Kaos GL.
- Ken, P. (2008). Kimlik. In W. Outhwaite (Ed.), *Modern toplumsal düşünce sözlüğü*. İletişim.
- Kottak, C. P. (2002). *Antropoloji: İnsan çeşitliliğine bir bakış* (S. Altuntek, Çev.). Ütopya.
- Marcia, J. E. (1993). The relational roots of identity. In J. Kroger (Ed.), *Discussions on ego identity* (pp. 34-65). Lawrence Erlbaum.
- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji sözlüğü* (O. Akınbay & D. Kömürcü, Çev.). Bilim ve Sanat.
- McBride, D. E., & Parry, J. A. (2016). *Women's rights in the USA: Policy debates and gender roles*. Routledge.
- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6–18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- Owens, T. J. (2006). Self and identity. In J. Delamater (Ed.), *Handbook of social psychology* (pp. 205–232). Springer.

- Öztürk, T. (2022). *Oyun filmi bağlamında kimlik ve toplumsal cinsiyet kavramlarına eleştirel bir bakış* (Sanatta yeterlik tezi). Maltepe Üniversitesi.
- Pamuk, A. (2014). *Kimlik ve tarih: Kimliğin inşasında tarihin kullanımı*. Yeni İnsan.
- Parekh, B. (2014). Kimliğin mantığı. In F. Mollaer (Ed.), *Kimlik politikaları*. Doğu Batı.
- Sancar, S. (2013). *Erkeklik: İmkânsız iktidar*. Metis.
- Sarup, M. (1996). Identity and narrative. In R. Tasneem & G. Athens (Eds.), *Identity, culture and the post-modern world*(p. 14). The University of Georgia Press.
- Suner, A. (2010). *New Turkish cinema: Belonging, identity and memory*. I.B. Tauris.
- Şah, U. (2009). *Türkiye'deki gençlerin cinsel yönelimlere ilişkin sosyal temsilleri ve homofobi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ankara Üniversitesi.
- Şahin, S. (2017). *Sağlık Bakanlığı için LGBT hakları el kitabı* (2. bs.). Kaos GL.
- Tuna, E. (2012). Cinsellik muamması. In C. Çakırlar & S. Delice (Eds.), *Cinsel çeşitlilik* (pp. 44–55). Metis.
- Turner, J. (1987). *Rediscovering the social group: A self-categorization theory*. Basil Blackwell.
- Yanık, C. (2013). Etnisite, kimlik ve milliyetçilik kavramlarının sosyolojik analizi. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 20, 225-237.
- Yıldız, S. (2007). Kimlik ve ulusal kimlik kavramlarının toplumsal niteliği. *Milli Folklor*, 19(74), 9-16.
- Yıldız, S. (2015). Vsevolod Illarionovich Pudovkin. In *Sinema kuramları I* (pp. 59–98). Su.
- Zillioğlu, M. (2008). Kimliğin kavramsal serüveni. In H. U. Tanrıöver (Ed.), *Toplumsal yaşamda kimlik izdüşümleri* (pp. 13–40). Hil.