

Pelin Esmer'in "Oyun" Belgeseli Çerçevesinde Kadın Deneyimlerinin Aktarılmasında Belgesel Filmin Yeri

Özet

Bu çalışma, Pelin Esmer'in yönettiği *Oyun* adlı belgesel üzerine odaklanmaktadır. *Oyun* bir belgesel olarak kadın deneyimlerini görünür ve paylaşılr kılmak açısından önemli bir sorumluluk üstlenmiştir. Üstelik akıcı dili ile yurt içinde ve yurt dışında birçok festivalde ilgi çekmiş, adeta belgeselin prestijini tekrar hatırlamamıza yarayan bir iş olmuştur. Bu çalışmada, bu belgesel kapsamında kadınlarla ilgili belgesellerin üstlenmesi gereken biçimsel ve içeriksel sorumluluklar üzerine yoğunlaşılacağı gibi, cinsiyet, feminist belgesel, karşı-sinema ve kadın temsilleri üzerine de odaklanılacaktır.

Anahtar sözcükler: Kadın temsilleri, cinsiyet, karşı-sinema, belgesel, feminist belgesel, deneyim, kamusal alan, oyun.

Pelin Esmer's Documentary "The Play" and Discussion on Documentary and Its Role for Transferring Women Experiences

Abstract

Pelin Esmer's documentary *The Play* is the focus of this article. *The Play* has very rich text and cinematography in terms of women cinema, counter-cinema, feminist documentary film, experience, public sphere and play, etc. Focusing on women experiences and their representations by the media, the article will analyse *The Play* as an important example of successful documentary that has been produced and directed by a woman director (Pelin Esmer) in Turkey.

Keywords: Woman representation, gender, counter-cinema, documentary, feminist documentary, experience, public sphere, play.

Serpil Kirel

*Marmara Üniversitesi
İletişim Fakültesi*

Pelin Esmer'in "Oyun" Belgeseli Çerçevesinde Kadın Deneyimlerinin Aktarılmasında Belgesel Filmin Yeri

Pelin Esmer'in belgesel film çalışması *Oyun*'un kadın deneyimlerinin aktarılmasında ve görünür kılınmasındaki rolünü incelemek ve belgeselin kadın çalışmalarındaki yeri üzerine odaklanmak bu çalışmanın ana izleğini oluşturmaktadır. *Oyun* aracılığıyla, Pelin Esmer'i bir yönetmen olarak tanımak ve belgesel çalışmasını biçim ve içerik özellikleri açısından ayrıntılarıyla incelemek, Türkiye'de kadınların kamera arkasında ve kamera önündeki varlıklarını ve ürettikleri filmleri tartışabilmeyi olanaklı kılacaktır. Özetlemek gerekirse, bu çalışma, *Oyun* belgeselini merkezine alarak, kadın yönetmenlerin ürettikleri filmleri, feminist film pratiğini, üretilen filmlerin seyircisine ulaşma olanaklarını ve olası etkilerini de göz önüne alarak ayrıntılı bir biçimde tartışmayı amaçlamaktadır.

Bir Kadın Yönetmen Olarak Pelin Esmer'in Sinema Deneyimi

Türkiye'de feminist film üretim pratiğinin bir gelenek oluşturmadığı düşünülebilir. Türkiye'de kadın yönetmenlerin feminist filmler yapmaması önemli bir sorun iken, özellikle seksenli yıllarda erkek yönetmenlerin kadını bedensel, feminizmi de düşünsel olarak sömüren popülist "sözde kadın filmleri" üretmiş olmaları, sinemada kadın temsiline yorumlanması açısından sorunlu bir alan oluşturmuştur. Uygulamada karşılaşılan örneklessness durumu akademik çalışmaların da elini kolunu bağlamaktadır. Türkiye'de feminist içerikten bağımsız, kurmaca ya da belgesel film üreten ba-

şarılı kadın yönetmenler vardır. Ancak, feminist film üretimi alanında bir “tıkanmışlık” ya da “ilgisizlik” olduğu da bir gerçektir. Mayne’in, “dişil yaratıcılık nosyonu, sadece kullanışlı bir siyasal strateji değildir; sinemanın kadın yönetmenler ve feminist seyircilerce ele alınarak yeniden icat edilmesi adına büyük öneme sahiptir” (Smelik, 2008: 28) sözleri dikkate alınarak dişil yaratıcılık sorununun Türkiye koşulları içinde yeniden gözden geçirilmesi gerekmektedir.

Türkiye’de üretim dinamikleri açısından sinema, diğer birçok ülkede olduğu gibi erkek egemen geleneğin baskın olduğu bir alan olmayı sürdürmektedir. Türkiye’de kadın film yönetmenlerinin, ürettikleri işlerin içeriğinden bağımsız, sayısal varlığı sinemanın “dişil yüzü”nün ne kadar geride bırakıldığını kanıtlar.¹ Buradan yola çıkarak, kurmaca dışında Türkiye’de kadın belgesel yönetmenlerinin varlığı ile ilgili ne söylenebilir? Örneğin, Belgesel Sinemacılar Birliği’ne (BSB) otuza yakın kadın belgesel yönetmenin üye olduğu hatırlanabilir.² Bu birliğe üye olmayan ama belgesel üreten çok sayıda kadın yönetmenin var olduğu bilinmektedir. Kadınların sinemadaki varlığına sevindirici bir uzun vadeli katkı, FİLMOR (FİLMOR Kadın Kooperatifi) ve Uçan Süpürge³ gibi oluşumlardan gelecektir. Sayılan oluşumların, belgesel/kurmaca üretimi konusunda uzun vadede düşünsel bir feminist geleneğin yerleşmesine katkısı olacağı umulduğu da eklenmelidir.

Pelin Esmer, bu anlamda Türkiye’de son yıllarda ön plana çıkan kadın belgesel film yönetmenleri ve yapımcıları arasındadır. 1972 yılında İstanbul’da doğan Pelin Esmer, Boğaziçi Üniversitesi

1

Ruken Öztürk, 1914-2002 yılları arasında incelediği çalışmada, kadın film yönetmenlerinin oranını değerlendirir. Bu araştırmanın sonucuna göre, kadınların en üretken oldukları dönem yüzde 5,76 ile 1990-2002 yılları arasında kapsar. 16 kadın yönetmen, toplam 521 olan film üretimi sayısı içinde ancak 30 filme imza atabilmişlerdir. Çalışmanın yapılmış olduğu dilim olan 1914-2002 yılları arasında Türkiye’de üretilen 6035 filmin 96’sunun, toplam 23 kadın yönetmen tarafından çekildiği görülmektedir (2004: 34). Bu araştırmanın bittiği 2002 yılının ardından 2008’e kadar kesin bir yüzde verilemezle birlikte, Selma Köksal, Berrin Dağçınar ve Ela Alyamaç’ın da aralarında bulunduğu az sayıdaki yeni kadın yönetmenin sinemaya girdiği bilinmektedir (Özgüç, 2008).

2

Belgesel Sinemacılar Birliği’ne üye olan kadın belgesel yönetmenleri arasında Nalan Sakızlı, Bahriye Kabadayı, Şehbal

Şenyurt, Bingöl Elmas, Emel Çelebi, Tülin Eraslan ve Sezgin Türk gibi isimleri sayabiliriz (www.bsb.org).

3

“Sadece kadınların katılımına açık olan” ve “kadınlarla birlikte kadınlar için sinema yapmak, itiraz etmek, üretmek, düşlemek ve eylemek için var olan” FİLMOR, 2003 yılında, “kadınların ve tüm yaşam deneyimlerinin görünürlüğünü, kadınlar arası deneyim alışverişini artırmak” ve “kadınların sinema ve medyaya katılımını, bu alanda kendilerini ifade edebilecek olanaklarını, üretim ve güçlerini artırmak” amacıyla yola çıkmış bir oluşumdur. Henüz üretilen işler açısından hayal edilen noktaya varmasa da, FİLMOR'un en önemli işlevi Türkiye'nin çeşitli bölgelerinde ücretsiz gösterimler ve atölyeler düzenleyerek feminist pratiği görülebilir ve paylaşılabilir kılabilmesidir. Türkiye'de yokluğu açıkça belli olan feminist film üretiminin (belgesel ve kurmaca), FİLMOR gibi oluşumların düzenledikleri film gösterimleri, uluslararası konukları ve belgesel ve kurmaca alanında üretimi desteklemek amacıyla kurdukları atölyeleri ile zaman içinde bir farkındalık yaratıp bunu da üretime dönüştürecek güce sahip olacağı varsayılabilir. Ayrıca, FİLMOR'un, “Kadınların Medya İzleme Grubu” (MEDİZ) ve fotoğraf sergileri ile de cinsiyetçi medya ve egemen kültüre

Sosyoloji Bölümü'nü bitirir. Sinemaya Yavuz Özkan'ın Z-1 Film Atölyesi'ndeki çalışmaları sonrasında geçer.⁴ İlk belgesel filmi *Koleksiyoncu*'nun (2002) ardından aynı yıl *Kar* adlı bir deneysel film daha yönetir.⁵ Esmer, *Koleksiyoncu*'nun yönetmenliğini, yapımcılığını ve kameramanlığını üstlenir. Belgelele konu edilen koleksiyoncu, Pelin Esmer'in 70 yaşındaki gerçek amcasıdır. Yönetmen, yıllardır yaşamına tanıklık ettiği amcasının belgeselini yapmaya karar verdiğinde çok kısıtlı olanaklara sahiptir ve doğallığı bozmamak için kamerayı kendi kullanır.⁶ Koleksiyoncu, ulusal ve uluslararası birçok ödül kazanır.⁷ Yurt içinde ve yurt dışında ilgi gören bu 46 dakikalık belgeselin ardından Esmer, 2005 yılında *Oyun* adlı belgeselini bitirir ve yine çok sayıda ödül kazanır.⁸ *Oyun*'un yapım öyküsü yönetmenin gazetede okuduğu küçük bir haber ile başlar. 2003 yılında Mersin Arslanköy'e gidip tiyatro yapmak için biraraya gelen kadınları tanımak isteyen yönetmen, filmi iki yıla yakın bir süre içinde bitirir. Yönetmen, *Oyun*'un yapımcılığını, yönetmenliğini, kameramanlığını ve kurguculuğunu da üstlenir. Filmin çok küçük bir kadroyla gerçekleştirilmesi *Koleksiyoncu*'da olduğu gibi sade ve sıcak bir anlatımın yakalanmasına olanak verir.

Yönetmen bu belgeseli “kurmaca da olabilecek gerçek hikâyeleri” aktarmayı sevdiği için gerçekleştirmek ister. Arslanköy'deki kadınlarla ilgili kurmaca bir film de yapılabilir ama bu dokuz kişinin “gerçek” olması onu daha çok etkilediği için belgeseli seçer. Kendi deyimleriyle “gerçekliğin dramatik yapısı” onu hep ilgilendirir. Diğer yandan, Esmer, bu türden girişimlerin başka yerlerde de gerçekleşmesine bir örnek olabileceğini hissettiği için de *Oyun*'u çeker. Yönetmene konunun ilginç gelmesinin bir başka nedeni evrenselliğidir.⁹ Yönetmen köye, haberini okuduğu bu cesur ve yetenekli kadınları tanımak için gittiğinde birkaç gününü hiç çekim yapmadan geçirir. İlk akşam kadınlar ona şalvar dikerler. Esmer, “şalvar, birbirimize aynı hizada bakmamızın sembolü oldu” diyerek yaşadığı deneyimi özetler.¹⁰ Bu ilk yakınlaşma ile birlikte, kadınların yaşadıkları deneyimlerin merkezde olduğu bir iletişim ve etkileşim ortamı oluşmaya başlar. Bu durum iki ayrı kültürün (kent ve köy) temsilcilerinin birbirine yakın olma çabalarının da bir kanıtıdır. Yö-

netmen için Arslanköylü kadınlar “filmin karakterleri olmanın ötesinde” dirler ve Esmer onları “bir insan olarak çok merak etmekte ve tanımak istemektedir” ve onlarda “ben şehirden geldim, sizi gözlemliyorum” duygusu uyandırmaktan kaçınır.¹¹ Yönetmen, alışıldık belgesellerden farklı bir anlatım tekniği seçerek Arslanköylü dokuz kadının¹² merkezde olduğu bu belgeseli gerçekleştirir. Pelin Esmer, Mersin’in Arslanköy mevkiinde 2003 yılında gerçekleşen beş buçuk haftalık bir süreci kaydeder. *Oyun*'da gündelik yaşamın sıradanlıkları kendi akışını bozmadan saptanmaya çalışılır. Belgesel, kadınların el yordamıyla ama zekice erkek egemen dünya ile nasıl başa çıktıkları, bu yolla erkekliğin inşa edilmişindeki temel değerleri ve bundan kaynaklanan sorunları (şiddet, cinsel istismar, içki içmek gibi) nasıl dillendirdikleri ve kendi temsillerine nasıl sahip çıktıklarını gösterdiği için önemli bir çabadır. İçerik özelliği dışında, kurgusu açısından da belgeselin zekice bir yaklaşımı olduğu eklenebilir. Oyun ve gerçek hayat zekice bir kurguyla peşpeşe getirilir. *Oyun*'u daha iyi değerlendirebilmek için feminist belgesel ve kadın deneyimlerinin aktarılmasındaki yeri üzerine kuramsal bir destek almak yerinde olur.

“Belgesel Film” ve “Feminist Belgesel Film” Üzerine

Genel olarak bir belgeselden ne beklenmeli sorusu, “seyircinin hak ettiği şey; bizden farklı olan kültürel ortamlarında, bireyleri oldukları gibi yansıtan, istikrarlı bir çekicilikte, sevecenlikte ve sesleri gerçek olan filmlerdir” (Foster, 2007: 288) biçiminde yanıtlanır. Grierson ise “gerçeğin yaratıcı bir şekilde ortaya konması”nın (Wolper, 2007: 335) önemli olduğunu vurgular. *Oyun*'un içinde bulunacağı belgesel yapımlar için buradaki yaratıcılık uygun bir açıklama gibi görünmektedir. *Oyun*'da, ilk bakışta belgesel konusundaki bu beklentiler karşılanmıştır. *Oyun*'un biçimsel özellikleri açısından nasıl bir belgesel olduğu sorusu sorulabilir. Bill Nichols, belgesel metnin yapılandırıldığı egemen modelleri dörde ayırır: sergileme (*expository*), gözlemci, interaktif ve yansıtmacı (*reflexive*) (1991: 32). Bu tanımlar içinde “gözlemci” belgesel modelini açmak gereke-

karşı aktif bir pozisyon almakta olduğu da bilinmektedir (www.fimmor.org). Türkiye’de Uçan Süpürge gibi önemli bir başka oluşumun varlığından da söz edilmelidir. Uçan Süpürge, “kadın kuruluşları ve kadın hareketine duyarlı kişiler arasında iletişim, işbirliği ve dayanışmayı artırmak, onların deneyimlerini genç kuşaklara aktarmak, ulusal ve uluslararası bir iletişim ağı oluşturmak amacıyla” 1996 yılında kurulmuştur. Amacına dikkat edilirse bu oluşum daha çok, farkındalık yaratmak ve kadın örgütleri arasındaki eşgüdümü sağlamak üzerine odaklanmıştır. Kendi tanımlarıyla daha çok bir “iletişim merkezi” dir (www.ucansupurge.org). Uçan Süpürge bünyesinde de film festivalleri, atölyeler, haber ağları, bilgilendirme çalışmaları vs. gibi kadın hareketine katkıda bulunacak düşünsel altyapının gerçekleştirilebilmesine yarayacak çalışmalar yapılmaktadır.

4

Pelin Esmer, yardımcı yönetmen olarak ortak yapımlarda çalışır. *Conversations Across Bosphorus* adlı belgesel, Ziya Öztan’ın yönettiği *Cumhuriyet*, Osman Sınay’ın yönettiği *Deli Yürek-Bumerang Cehennem* ve Danimarkalı yönetmen Elisabeth Rygard’ın *Gönlündeki Köşk Olmasa* adlı kurmaca yapımlar onun yardımcı yönetmen olarak katkıda bulunduğu filmler arasında sayılabilir (www.lokomotifkamera.com).

5

Bakınız
www.lokomotifkamera.com.

6

Bakınız
www.kameraarkasi.org.

7

Pelin Esmer, *Koleksiyoncu* ile 3. Roma Bağımsız Film Festivali'nde (RIF) "En İyi Belgesel" ve 14. Uluslararası Ankara Film Festivali'nde "En İyi Üçüncü Belgesel" seçilmiştir. Ayrıca, Türkiye, Yunanistan, Danimarka, Küba, Almanya, İtalya ve Amerika'da 11 festivalin resmi yarışma ve özel gösterim bölümlerinde yer almıştır (www.lokomotifkamera.com).

8

Oyun'un ödül kazandığı festivaller arasında Tribeca Uluslararası Film Festivali (ABD) "En İyi Belgesel Film Yönetmeni Ödülü", Trieste Uluslararası Film Festivali (İtalya) "En İyi Belgesel Film Ödülü", Créteil Kadın Filmleri Festivali (Fransa) "En İyi Belgesel Film Ödülü", Navarra *Punto de Vista* Film Festivali (İspanya) "Seyirci Ödülü" ve Nürnberg Türkiye/Almanya Film Festivali (Almanya) "Jüri Özel Ödülü" sayılabilir. Ayrıca film, Varşova Film Festivali, Gijon Festivali, Dubai Uluslararası Film Festivali, Jakarta Uluslararası Film Festivali, IDFA gibi önemli yerlerde gösterime girdiği için yurt dışında da tanınmış bir filmidir. www.radikal.com.tr/5608.

bilir. Bu türden belgeseller Nichols'a göre daha kolay taşınabilir kayıt araçları sayesinde olanaklı hâle gelmiştir. Bu türde bir çalışma, kameranın varlığı dikkat çekmediği için yönetmene göze çarpmadan insanları kaydetme olanağı verir. Bu tür yapım tarzı "interaktif" belgesel yapım tarzından ayrılır. İnteraktif belgesel biçiminde yönetmen doğrudan olayın içine dâhil olmak ister (1991: 33). *Oyun*'da Pelin Esmer, yönetmen olarak varlığını hissettiğimiz birkaç yer dışında olaya bir "gözlemci" ve "dinleyici" olarak katılmayı seçer, müdahaleci değildir. Kendisini yorumlayıcı ya da sorgulayıcı ya da akışı değiştirici bir etken olarak ortaya koymaz. "Gözlemci" belgeseli anlayabilmek için birkaç nokta daha açıklığa kavuşturulabilir. Bu tür belgesellerde film yapanın olaylara karışmadığı görülür; bu tür film tarzı, kamera önünde olanları diğer türlere göre daha çok kendi oluşlarına terkeder (38). Ayrıca, "gözlemci" belgesel film yapma tarzında seyirciye diğerlerinin yaşadığı deneyimlerle ilgili şeyleri duyma ve görme olanağı ve günlük yaşama dair deneyimler, insanlarla çevreleri arasındaki uzamsal ilişkiler hakkında bilgiler verilir (42). Buradan yola çıkarak *Oyun*, Arslanköy'de gerçekleşenin nasıl bir deneyim olduğunu ortaya koyan gözlemci yaklaşımla kotarılan bir belgesel olarak değerlendirilebilir. Pelin Esmer bir yönetmen olarak "görünmez" olmayı seçmiştir. Ancak, belgeselin yapım özelliklerine bakıldığında çok önemli bir politik tercih yapmıştır ve "görünmeyi görünür" kılmak konusunda başarılı bir örnek vermiştir. Bu durumu feminist belgesel yapım pratiği ve temsiller açısından gözden geçirmekte yarar vardır.

Oyun içerik özelliği açısından nasıl değerlendirilebilir? Acaba *Oyun* odaklanmayı seçtiği malzeme gereği feminist belgesel özelliklerini barındırmakta mıdır? E. Ann Kaplan, "*Feminist Belgesel Üzerine Teoriler ve Stratejiler*" adlı makalesinde, bu türden çalışmaların nasıl olması gerektiği üzerinde durur. Ona göre, bir biçim olarak gerçekçilik farkındalıksızlığı değiştiremez. Bunu başarabilmek için egemen olan gerçekçi kodların terkedilmesi gerekir ancak böylelikle seyircinin yaşamla ilgili beklentilerini ve zanlarını değiştirmek mümkün olur (1988: 80). Kuhn da benzer bir şekilde gerçekçiliğin kurmaca ve belgesel sinemadaki görünümüne değinir. Gerçekçi-

lik ona göre, belgesel ve kurmaca sinemanın bir karakteristiği olarak tanımlanabilir. Tüm gerçekçi biçimler, “gerçeğin görünümü”ne sahiptirler (1994: 128). Ayrıca, belgesel film, genel olarak daima sadece “*profilmic*”¹³ olaylara değil, “gerçek dünya”ya referans verir (129). Kuhn, bizi birçok belgeselde dış-sesin (*voice over*) kullanılmasıyla ilgili de uyarır. Dış-ses dışarıdan bir kaynaktan ve açık bir biçimde filmin dünyasının “üstünden” gelir ve seyirciye filmin dünyasını nasıl anlaması gerektiği konusunda bir söylem iletir. Bu açıdan belgeselde dış-ses tipik olarak “yönlendirici” olarak tanımlanır (129). Bir anlatım olanağı olarak dış-ses, “görüntüleri açıklamak ereğiyle, genellikle görüntülerde yer almayan birinin yaptığı konuşma, öyküleme. Çoğunlukla belgesel filmlerde ve tanıtılarda kullanılır” (Özön, 2000: 18). Pelin Esmer *Oyun*'da sesi birleştirici bir öğe olarak kullanır. Kadınların günlük yaşamları ile deneyimledikleri arasındaki bağlantıyı, kadınların kendilerini anlattıkları yerlerdeki kendi seslerini gündelik yaşamdaki görüntülerine bindirerek kurar. Başka bir deyişle, belgeselde kadınlar kendi kendilerini anlatırlar. Dışarıdan veya filmin evreninin dışından birinin yönlendirmesi ya da sesi kullanılmaz. Keza, anlatıcı da yorumlayıcı bir ses de belgeselde yer almaz. Bu anlatıcıya yer vermeyen düzenleme, seyirciye özgürce yani, bir ses tarafından yönlendirilmeden yaşanan deneyime tanıklık etme olanağı verir.

Patricia Erens, “*Kadın Belgeseli Yapmak: Özel Olan Politiktedir*” adlı yazısında, sıradan kadınların yaşamını belgeselleştirirken, “filmlerin şu yankılanan ‘özel olan politiktedir’ mesajına kulak vermeleri gerektiği üzerine” bir uyarıda bulunur. Kadınlar (kendi ya da başkalarının) beklentilerinden, fedakârlıklarından ya da seçimlerinden ve (açık ya da kapalı) seçeneklerden söz ederken, biz, kadının toplumsal tarihine dair tüm kaydı anlayabiliriz. Her kadının kendi yaşam öyküsünü anlatmasına fırsat vererek film yapanlar sadece kadınların kendi seslerini iade etmekle kalmazlar, aynı zamanda bazı durumlarda pozitif rol modelleri de yaratırlar (1988: 556). Claire Johnston, kadınların sinemasının sadece pozitif kadın kahramanlara ya da kadınların sorunlarına dayandırılarak başarılamayacağını söyler. Kadınların sineması bilinçlilik/farkındalık üzerine vurgu

9

“Şahsen beni en çok çarpan yanı, bu kadınlar, dünyanın her yerinde olabilirler; ayrıca erkek de olabilirler. Yani, ben onları Mersinli köylü kadınlar bakış açısıyla hiç görmedim... Herkes olabilir. Burada sadece -ki durum özellikle okuyamamanın verdiği sıkıntılardan kaynaklanıyor” (www.arslankoy.org).

10

Bakınız
www.arslankoy.org.

11

Bakınız
www.arslankoy.org.

12

Arslanköy Tiyatro Ekibi'nde yer alan kadınlar: Behiye Yanık, Cennet Güneş, Fatma Fatih, Fatma Kahraman, Hüseyin Arslanköylü, Naşide Kahraman, Nesime Kahraman, Saniye Cengiz, Ümmiye Koçak, Ümmü Kurt, Zeynep Fatih.

13

Profilmic kavramını Nilgün Abisel, Laura Mulvey'nin “*Görsel Haz ve Anlatı Sineması*” çevirisinde “filmleştirmek” olarak kullanmıştır (1997: 46). Etienne Sourian'a göre ise, *profilmic*, gerçekte olan ama filmde farklı bir amaçla olan şeylere denir (örneğin, oyuncular, dekorlar, aksesuarlar vs.). Bu açıdan bakıldığında dijital olarak yaratılan şeylerin *profilmic* bir varlıkları yoktur (aktaran Bakker, 1999).

yapılırsa daha da ileri gidecektir (Erens, 1988: 560). Bu aşamada, daha önce de vurgulandığı gibi, birçok kadın sinemacının yeni biçim ve teknikleri denemeye başlayarak belgesel, deneysel ve kurmaca film arasındaki geleneksel sınırları kırmaya çabalamak istedikleri bilinmektedir. Birçok sinemacının belgesel tekniklerini kurmaca filmlerine kattıkları gibi, belgesel biçimlerine benzeyen anlatılar da oluşturduklarına rastlanır (Erens, 1988: 561-562). Sonuç olarak, belgesel sinemanın olanaklarının kadınların deneyimlerini yansıtmada kullanılması çok önemlidir. Kurmaca filmlerde kadın temsilleri üzerine çok sayıda çalışma yapılmış olmasına rağmen, belgesel sinema üzerinde bu açıdan çok durulmadığı görülmektedir. Seyircinin özdeşlik kurması ve farkındalık yaratması açısından belgesel önemli bir araçtır ve belgesel filmlerdeki temsiller üzerinde de hem pratikte hem de kuramsal olarak yoğunlaşılması gerekir. Bu anlamda, belgeselin “inandırıcılık” ve “gerçeğe” tanıklık etme duygusunu uyandıran avantajlarının doğru kullanılması gerekmektedir. Belgesel filmler kurmaca filmlere göre farklı bir amaçla ve beklentiyle seyredilirler. Kurmaca filmler daha geniş sayıda seyirciye ulaşabilir. Ancak, belgeselde yeni dil ve anlatım olanaklarının araştırılmasıyla ana akım medyada “görünür” kılınacak yeni kadın imgelerinin temsil özelliği önemsenmesi gereken bir olanaktır.

Feminist film üretim pratiğinde “görünmezi görünür kılmak”, kadın temsillerinin doğru iletilmesi açısından önemsenir. Temel argüman, cinsiyetçi toplumlarda seyirci açısından var olan ve var olmayanların çok çabuk fark edilemeyebileceğidir. Bu yüzden, feminist film analizinin temel noktası “görünmezi görünür kılmak” konusunda doğru tercih yapmak üzerinde odaklanır. Bu türden bir eylemin en belirgin ilk nesnesi, filmin metninin kendisidir. Bu açıdan filmin metninde olmayan şeyin de okunması gerekir. Başka bir deyişle, filmin içinde üretildiği bağlamın da analiz edilmesi gerekir. Üretim koşullarındaki ilişkiler düzeneği de bu anlamda yoruma varırken önemsenmelidir. Ayrıca, metinsel düzenlemelerin feminist bir çerçeveden yola çıkıp çıkmadığı (Kuhn, 1994: 71) sorusu da önemlidir. Tül Akbal Sualp, sinemada bakışın önemine değinir: “Sinema pek çok bakışın farklı görüntüleri farklı anlar içinden ürettiği

ve bunların birbirleriyle hep söyleştiği yaratıcı bir üretim alanıdır. Birinin görüntüsünün içinde diğerrinin görünmezi, saklı kalanı ya da sürgünü saklıdır. Biri bir anın içinden üretilirken, diğerrinin tahayyüllerindeki bir zamanla karşılaşabilir” (2004a: 27). Yazar bu değişiminde haklıdır. Filmler, üretilirlerken de, tüketilirlerken de çok farklı bakışların biraraya geldiği, kesiştiği, yaşandığı kültürel alanlardır. Feminist sanatsal üretimlerle ilgili bir başka uyarı “*Metin Stratejileri Sanat Üretiminin Politikası*” adlı makalelerinde Barry ve Flitterman-Lewis'ten gelir: “Çok boyutlu bir sosyal değişime katkıda bulunacak bir feminist sanat pratiği geliştirmek için; temsili siyasi bir mesele olarak anlamak ve ataerkil temsil formları içinde kadının tabi durumuna getirilmesini analiz etmek şarttır” (2008: 253). Temsilin doğru anlaşılması bu temsillerin üretildiği üretim dinamiklerinin sorgulanması, çözümlenmesi ve gerekiyorsa değiştirilmesi için gidilecek yolların ne olduğunu doğru biçimde gösterecektir. Bu anlamda bir “karşı sinema”nın olanaklı olabilmesi için önerilen stratejilerden biri Johnston'dan gelir; ortaklaşa/grup çalışmalarının gelişmesi bu konudaki en önemli adımdır. Yeteneklerin paylaşılması ve kazanılması erkeklerin öncelikli olduğu film endüstrisine önemli bir kafa tutuş oluşturacaktır. Kadınlar arasındaki dayanışmanın (kız kardeşliğin) bir ifadesi olarak bu, erkek egemen sinemanın katı/değişmez yapılarına karşı kendi ayakları üzerinde durabilen alternatif bir öneri olabilir. Bu noktada, film nosyonunu hem politik bir araç hem de bir eğlence olarak kucaklayacak bir strateji geliştirilmelidir. Johnston'a göre, kadınların kolektif fantezileri ortaya çıkarılmalıdır. Gönüllülük ya da ütopya yaklaşımın yerine kolektif bir sinemasal üretim gözetilmesi şarttır (1999: 39-40). Gledhill'in feminist sinema için önerisi klasik sinema tekniklerine itiraz etmektir: “Feminist bir yönetmen, kadınlardan bahsetmek için kullanmayı istediği her araçta erkek egemenliğinin köklerini bulacaktır. Bu nedenle, gereken, klasik sinemanın tekniklerini ve dilini yıkacak bir karşı-sinemanın geliştirilmesidir” (Nelmes, 1998: 79). Dolayısıyla, istenen biçimde bir karşı-sinemanın oluşabilmesi için film yapanların da bu konuda bir farkındalık ve kuramsal altyapıyla hareket etmeleri gerekir.

Bütünlüklü bir yoruma gidebilmek için, belgesel yapımlar ve seyirci ilişkisi açısından bir başka noktanın daha tartışılması gerekir; belgesel filmler ile seyircisi arasındaki ilişki bağlamında “özdeşleşme”nin nasıl geliştiği sorusu. Kuhn, gerçekçi bir kurmaca filmde, seyircinin özdeşleşmesinin oldukça doğrudan, kolay ve zevkli olduğunu ileri sürer. Örneğin, bir feminist için, kurmaca olayları ve anlatıyı kontrol edebilen ve bir şekilde “kazanan” biçiminde sonuca ulaştıran bağımsız ve güçlü kadın karakterle özdeşleşmek zevk verecektir. Belgeselde ise, özdeşleşmeler görselde temsil edilen şeyle daha doğrudan ilintilidir. Örneğin, bir kadının anne ve işçi olarak hayatıyla ilgili bir film, kadın seyirciler arasında kendi günlük yaşamları ve kendileri hakkında bir farkındalık yaratabilir (1994: 130). Bu anlamda belgeselde “göstermenin sorumluluğu” önemlidir. Gösterilen şeyin “gerçek” olmasından kaynaklanan güvenin özdeşleşme kurma konusunda da önemli bir adım olduğu açıktır. Bu yüzden feminist bir belgesel olarak üretilmesi planlanan işlerde görüntünün temsil yeteneğinin daha güçlü olduğu hesaba katılmalıdır. Bu özelliği nedeniyle kadınlarla ilgili belgesellerin belli konulardaki hassasiyetlerle ve kılı kırk yararak kotarılması gerekir. Feminist belgeseller, belgeselin inandırıcılık ve farkındalık yaratma potansiyelini hakkıyla kullanacak örnekler ve olaylar üzerine odaklanmalıdırlar. Daha önce sözü edildiği gibi, “dış-ses”in kullanımı, anlatıcının kullanımındaki dikkat ya da görüntüsel düzenlemelerin mantığı da belgeselin niteliğini belirleyecek önemli öğelerdir ve dikkatli kullanılmalıdırlar. Feminist belgeseller iktidarın her biçiminin ve özellikle kadınların hayatlarındaki egemen iktidar düzenlemelerinin üzerinde dikkatle durmalıdırlar. Kadın deneyimleri üzerine odaklanılacaksa, seçilen konunun büyük olasılıkla egemen toplumsal ve kültürel dinamiklerle bağlantısı vardır. Kadınların yaşadıkları deneyimlerin temsil özellikleri vardır ve kişiye özel deneyimler olarak ele alınmamalıdırlar. Kadın deneyimlerini ele alacak belgeseller biçim ve içerik açısından seçtikleri konu, konuyu ele alış biçimleri ve anlatım teknikleri ile “ezber bozmak” zorundadırlar. En önemlisi de, ana akım sinema dilinin erkek egemen niteliğinin (kamera kullanımı, dış ses, anlatıcı, vs.) tuzağına düşülmemesidir.

Feminist literatürde “karşı sinema” olabilme argümanı hep tartışılmalı bir sorundur. Ana akım dışında kalmasının bilinciyle “feminist” olma iddiasında bulunan işlerin belli noktalarda kendini ispatlaması gerektiği açıktır. Kuhn, “feminist karşı sinema” üzerinde duranlar arasındadır. Feminist karşı sinemanın sadece egemen sinemaya karşı durabilecek biçimsel ya da ifade sel stratejiler ya da “kadınsı” sinemasal dil oluşturma sorunu olmadığını vurgular. Aksine, feminist karşı sinema, bunların biri ya da her biri olabilmelidir. Egemen sinemanın mantığı, egemen anlamların üretimi konusunda, egemen sinemasal kurumların işleminde yatar. Film üretimi, dağıtım ve gösterimi ile ilgili egemen kurumlar alternatif ve karşıt metinsel uygulamalara yer veremezler (1994: 172). Kuhn'un yaptığı uyarıyı, üretilen bir filmin sadece filmsel metin olarak ele alınması gerektiği konusunda dikkate almak gerekir. Bir filmin üretildiği koşullardaki değişkenlerin hesaplanmasının gerekliliği kadar filmin gösterime girdiği zaman ve seyircisi tarafından tüketilme anı da çok boyutlu olarak göz önünde tutulmalıdır. Bu açıdan belgeselin sınırlı dağıtım olanağı olduğu ve ana akım medyada kurmaca filmler kadar dolaşım olanağı bulamadığı doğrudur. Tematik belgesellerin de keza aynı şekilde belli tematik festivallerde ve film günlerinde tüketiliyor oluşu ve bir anlamda “angaje”¹⁴ seyircilere sesleniyor oluşu bir değişken olarak resmin tamamını görmek için göz önüne alınmalıdır. *Oyun* belgeseline geri dönülürse, bu yapımın sinemalarda diğer vizyon filmleriyle birlikte gösterim şansına sahip olması önemlidir. *Temel Verileriyle Türk Sineması*'nda, 30 Kasım 2007 tarihi dâhil belgeselin son ulaştığı biletli seyirci sayısı 7962 olarak belirtilmektedir (2008: 30). 10 Mart 2006'da ilk kez vizyona giren *Oyun*, 7 kopya ile gösterime çıkmış ve 19 haftada yukarıda anılan işişeye ulaşmıştır.¹⁵ Belgeselin 28 Temmuz 2006'dan itibaren yeniden vizyona girdiği de bilinmektedir.¹⁶ Filmin DVD'si de basılmıştır. Çok sayıda yerli belgeselin sinema salonlarında gösterime girmediği ve giren belgesellerin¹⁷ de merkezinde kadınların olmadığı göz önüne alınırsa, *Oyun*'un sinemalarda ulaştığı seyircinin görece azlığı bir sorun oluşturmamaktadır. *Oyun*'un özel gösterimlerle¹⁸ de seyircisine ulaşmaya devam ettiği bilinmektedir.¹⁹

14
Burada “angaje” kavramıyla tematik festivallerin seyircilerinin, sıradan seyirciye göre filmlerde ele alınan konulara karşı, duyarlılıklarının ve beklentilerinin yüksekliği ve farklılığı kast edilmektedir.

15
Bakınız
www.boxofficeeturkiye.com

16
Bakınız
www.ntvmsnbc.com.

17
Türkiye'de vizyona giren belgeseller ile ilgili kısa bir hatırlatma olması amacıyla *Mustafa* (2008), *Son Buluşma* (2008), *Gelibolu* (2005), *Takım Böyle Tutulur* (2005), *Eski Açık Sarı Desene* (2003), *Hititler* (2003) sayılabilir (www.sinematurk.com).

18
Oyun'un gösterildiği kimi şenlikler ve özel gösterimler arasında Karaburun Şenliği Ege Üniversitesi Kadın Sorunları Araştırma ve Uygulama Merkezi Kadın Filmleri Festivali, İstanbul Halkevleri (www.tumgazeteler.com) ve Bayrampaşa Cezaevi Türk Filmleri Gösterimleri (www.turkboard.com) sayılabilir.

19
Örneğin, Trabzon Ticaret ve Sanayi Odası (TTSO) Avrupa Birliği Bilgi Bürosu tarafından, Doğu Karadeniz bölgesindeki altı ilde düzenlenen “10 Köy 10 Film” etkinliğinde binlerce köylü film izledi. Artvin Hopa Sugören Köyü'nde yapılan bir

gösterimde *Oyun*'u izleyen yöre kadınlarının “biz de onlar gibi tiyatro sahneleyebiliriz” dedikleri belirtilmektedir (www.ntvmsnbc.com).

Feminist film eleştirisi bağlamında yeniden değerlendirildiğinde *Oyun*'u sorgulamaya yarayacak başka anlam setlerine de sahip olabiliriz. Smelik'in hatırlattığı gibi, “sinema, kadınlar ve dışılık ile erkekler ve erillik, kısaca cinsel farklılıklar üzerine mitlerin üretildiği, yeniden üretildiği ve bunların temsil edildiği kültürel bir pratiktir” (2008: 1). Bu yüzden feminist eleştirinin yapılandırıldığı temel sorunsallardan biri, kadının temsili üzerine yoğunlaşır. Kadının temsilini daha iyi anlayabilmek için bir başka kavramdan daha yardım alınmalıdır: “kamusal alan”. Burada, en azından kadınların kamusal alan deneyimleri üzerinden konuya yaklaşmak yararlı olabilir. Kamusal alan kavramıyla ne anlaşılması gerektiği üzerine Habermas'ın tanımı ile başlanabilir: “Kamusal alan' kavramıyla, her şeyden önce, toplumsal yaşamımız içinde, kamuoyuna benzer bir şeyin oluşturulabildiği bir alanı kast ederiz. Bu alana tüm yurttaşların erişmesi garanti altına alınmıştır. Özel bireylerin kamusal bir gövde oluşturarak toplandıkları her konuşma durumunda, kamusal alanın bir parçası varlık kazanmış olur” (95). Kamusal alanın oluşturulmasında Habermas'ın ihmal ettiği kadın deneyimleri ile ilgili boşluğu Eser Köker, “kadınların kamusal alanında üretilen biraradalık ve konuşma hâllerinin demokratik potansiyelinin, karşıt kamusalılık açısından değerini” (Özbek, 2004: 460) vurgulayarak doldurmuş olur. Köker, “Saklı Konuşmalar” adlı yazısında kadın ve kamusal alan konusundaki tartışmalara yer verir: “Kadın kamusal alanı da elbette konuşma aracılığıyla kurulur. (...) Kadın kamusalında konuşma, müzakere etme biçimlerinin ötesinde bir anlam taşır” der ve ekler, “öncelikle belirtmem gerekir ki, kadın sözünün engellenmişliğine ilişkin bir bilgiyi gündelik deneyimleri içinde bulanlar, konuşabilirlik hâlinin önündeki engellere duyarlı oldular ve sözü engelleyen iktidarın görünürlüğü üzerinde durdular” (2004: 546). Konuşabilmenin ve “dile getirme”nin iktidarla doğrudan ilişkisi vardır. Bu anlamda kamusal mekânların ne olduğu konusu üzerine neler eklenebilir? Meral Özbek konuyu şöyle özetler:

Olgusal olarak kamusal mekânlar toplumsal ilişkilerimizde görünürlük ve ortaklık sağlayan mekânlardır; “ilkesel” olarak bir mekânı kamusal yapan ise, onu sadece ortak olarak kullanabilmemiz değil, ona çoğulcu sosyal yaşamsallığını ve karşı-

lıklılık bağlamını veren, herkesin erişebileceği ve de olabildiği ölçüde mahrem olanın tiranlığına, metalaşmaya, bürokratik hiyerarşi ve baskıya direnen bir kullanım değerine sahip olmasıdır (2004: 466-467).

Özbek'in "görünürlük" ve "mahrem olanın tiranlığına direnme" vurgusu önemlidir. Alexandre Kluge'nin, "kamusal alan, değerler için bir tür pazardır. Söyleyebileceğim şeyler ve utandığım için asla söyleyemeyeceğim şeylerin pazarıdır" ve "eğer ne hissettiğimi ya da tecrübelerimi başkalarına anlaşılır kılabildiğime inanmıyorsam işte bu mahremdir. Kendimi kamusal olarak ifade edemem mahremiyetin tiranlığıdır. Kamusal alan, ancak özel alanın özgür ve gelişmiş olması oranında özgürdür" (aktaran Özbek, 2004: 443) yorumları da burada yeniden hatırlanabilir. Kamusal alanın özgürlüğünün özel alanın özgür ve gelişmiş olması ile ölçülmesi önemlidir. Kadının kamusal alandaki yeri konusunda kuramsal tartışmalar bu belgeseli anlamak için de önemli bir anahtar olabilir. Arslanköylü kadınların yaşadıklarını tiyatro oyunu hâline getirerek, yaşadıkları yerde Arslanköylü seyircilere aktarmaları önemsenmesi gereken bir yer değiştirmedir. Kamusal alana sızan kadın deneyimlerinin dönüştürücü etkisinin azımsanmayacak bir ortaklaşa çabanın ürünü olduğu doğrudur. Ayrıca, *Oyun*'daki Arslanköylü kadınlar daha önce ele alındığı gibi kadının kamusal alanda gündeme getirilen "konuşma"nın etkisi üzerinden yola çıkarak deneyimlerini ve sorunlarını sadece konuşmamışlar, tiyatro oyunu biçiminde düzenlenmişlerdir. Anlatmaya çekinilecek "mahrem" sayılacak durumların ortaya dökülüp üstelik tiyatro oyunu hâline getirilerek birinci elden temsil olanağına kavuşması çok önemli bir adımdır. Son olarak bu tartışmaların içinde dijital video kameraların kullanımı ve bir karşı alan yaratma olanağı üzerinde durulabilir. "Karşı medyalar yaratmak, politik söylemin ifadelendirilmesi, bilgilendirme ve yurttaşlık haklarının mücadelesi için bir araç olarak ele alındığında video deneyimlerinin her türünde birkaç ortak paydayı görmek mümkündür" (2004b: 664) diyerek Sualp, video kameraların avantajlarını vurgular. Dijital videonun özelliğinden kaynaklanan avantajın, doğru anlatım olanaklarının yaratılmasıyla deneyim aktarıcı olarak önemli bir işlev üstleneceği ortadadır.

Belgeseli anlatsal olarak incelemeden önce “oyun” kavramını değinmek yerinde olacaktır. Belgeselin adının *Oyun* olmasının yarattığı iki tür çağrışım vardır. Bilindiği gibi, Türkçe’de hem tiyatro oyununa “oyun” denmektedir hem de “oyun” bilinen başka bir kavrama, çocukluktan itibaren deneyimlediğimiz “şeye” karşılık gelir. Bu bakışla oyun bir kavram olarak sorumlulukların ötesinde insana ciddi olan karşısında (bu bazen iktidar, bazen sistem, bazen gücün temsil ettiği şeyler olabilir) alternatif bir alan yaratabilen bir araç olabilmektedir. Bu konuda Tül Akbal Sualp şöyle yazıyor:

Oyun, bir süreliğine başka türlü ve keyfince yaşamının iştahını ve kışkırtıcılığını taşır. Kimse sizi sorumlu tutamaz oynadıklarınızdan dolayı; bir kurmacadır altı üstü oyun, mahsus yapmışsınızdır; sadece “mış” gibi. Ve zamanla steril kalmanın, sorumluluk almamanın sistemli bir yöntemi, baskın ve yaygın üslubuna bile dönüşebilir (2002: 13)

Sualp, bu saptamasının ardından önemli bir tanımlama yapar. Oyun, “değişimi deneyim kılmanın, değişilebilirliği denemeyi mümkün görmenin mekân zamanıdır” (13). Oyun, gerçekten bir süreliğine başka türlü olma hâlinin keyfince yaşanmasıdır. “Mış” gibi yapmaktır. Değişimin bir deneyim oluşudur. Bu anlamda belgeseldeki gönderme, hem bir tiyatro oyununa hem de “oynamak” edimine bir gönderme olarak kabul edilebilir. Nurçay Türkoğlu ise “seyredenler her zaman izleyici konumunda kalmaz (iyi ki öyledir), durup seyre dalıyorsa biri, o görüntü seyreden kendi gerçekliği ile çakışan bir şeyler barındırmaktadır” (2002: 34) diyerek izleyicinin konumu ile izlediği şey arasındaki ilişkinin “olumlu” bir biçimde geliştiğini vurgular. Seyir ilişkisinde seyreden de seyrettiği şeyden etkilenir. Huizinga, *Homo Ludens*’de oyun oynamanın kültürel karşılıklarını arar. Ona göre, “oyun serbesttir, oyun özgürlüktür”. Ayrıca, “oyun, 'gündelik' veya 'asıl' hayat değildir. Oyun, bu hayattan kaçarak, kendine özgü eğilimleri olan geçici bir faaliyet alanına girme bahanesi sunmaktır” (1995: 24-25). Buradan yola çıkarak Mersin Arslanköy’e dönülürse, oradaki dokuz kadının “tiyatro yapmak” amacıyla günlük yaşamın rutininden sıyrılmayı ve kadın olarak yaşadıklarını, kadın olmayı sorgulamayı başardıklarını söyleyebiliriz. Bu kadarla kalmaz, ardından kadınlar, tamamen el yorda-

mıyla ikinci akıllı manevrayı yaparak kendi hayat deneyimlerinden yola çıkan bir oyun tasarlayıp oynamayı denerler. Bu isteğin onlara günlük yaşamlarında başka türlü elde edemeyecekleri “kendi olma” özgürlüklerini ve kendilerini, yaşadıkları hayatı sorgulayacak zamanı ve özgürlüğü kazandırdığı ortadadır. Özel alanlarından tiyatro yapma yoluyla kamusal alana sığrayan kadın deneyimi ve bedeni böylece kendi koşullarını değiştirecek, kısıtlanmışlıklarını açacak bir anahtar da bulmuş olur. Daha sonra ayrıntılı tartışılacağı gibi, *Oyun*'un çeşitli festivallerde sahnelenişi (üniversitelerde, İstanbul Film Festivali sırasında ve yurt dışındaki kimi festivallerde) sırasında kadınların, yaşadıkları köyden “dışarıya” çıkmak ve kendi yaşadıkları dünyaya dışarıdan bakmak olanağını elde etmeleri dramının dönüştürücü, değiştirici etkisini bir kez daha hatırlatır. Ayrıca, onların tiyatro deneyimleri içine tüm dinamikleriyle “gerçek hayat”larını almaları çok önemlidir. Tiyatro yapma deneyimi bir kaçış olmaktan çok onlar için bir yüzleşmedir. Belgeseli seyreden seyircinin de bu türden bir yüzleşme ve farkındalık duygusu ile karşılaştığı ileri sürülebilir.

***Oyun*: Kurmaca ile Belgesel Arasında Bir Yerde**

Oyun'u kurmacaya kaynaklık eden temel dramatik bileşenler yardımıyla gözden geçirirsek karşımıza filmsel bir öyküye fırsat verecek denli zengin, “gerçeklerden oluşan” bir dramatik bileşenler tablosu çıkar. *Oyun* hangi özellikleri ile bize bir kurmaca film izliyormuş gibi zevk verir? Alışık olunan birçok kurmaca filmin dramatik yapısında olduğu gibi, belgeselde yakından tanıma fırsatı bulduğumuz bu dokuz kadının bir amacı vardır. Bu amaca ulaşmalarında karşılaştıkları birtakım engeller vardır (cesaretsizlik, eğitimsizlik, deneyimsizlik, kişisel sorunlar, iletişimsizlik gibi) ve sonunda bu engelleri aştıklarını görmek seyircide bir “rahatlama” yaratır. Yine anlatı açısından yorumlanırsa, bu köyde “dramatik dengeyi bozan” eylem kadınların tiyatro yapma isteğidir. Bu eylemden sonra bir daha “hiçbir şey eskisi gibi olmayacaktır!”. “Mutlu son” a hep birlikte ulaşılacak ve en sonunda köydeki dengeler kadınlardan ya-

na olumlu anlamda değişmeye başlayacaktır! Aynı zamanda bu deneyim kadınların çevresindeki erkekleri ve çocukları da değiştirecektir. *Oyun*'un klasik anlatının neredeyse tüm özelliklerini barındırdığı görülmektedir. Belgesel, değişim isteniyorsa birlikte hareket etmek gerektiğinin altını çizdiği için de önemlidir. Pelin Esmer, sinemada kendisi için belgesel ve kurmaca arasındaki ayrımın çok flu olduğunu ve anlatmak istediği konuya hangisi uygunsa onu seçeceğini vurgular.²⁰ Pelin Esmer'in olayı aktarırken seçtiği kurgulama biçimi dinamik bir anlatım olanağı sağlar. Belgeselde, ilk önce olayın gerçekleşmiş hâline tanık oluruz. Olaylar düz bir kronoloji içinde gerçekleşmez. Kesmelerle yapılan son hazırlıklara ait görüntüler verilir. Peşi sıra, dokuz kadının takdimine geçilir. Yani, bu kurgulama biçimi ile filmi izleyen seyircilerin temel sorusunun sadece bu dokuz kadının tiyatro yapma projelerini gerçekleştirip gerçekleştiremeyecekleri üzerine odaklanması önlenmiş olur. Aksine, bunu seçerek yönetmen filmin en başında bizi sonuca yöneltmek yerine sürece yöneltmeyi seçer. Ayrıca, yönetmen, kadınlardan her birine eşit mesafede kalmayı başardığı için seyirciyi onların her birine eşit mesafede tutar. Her birinin gerçek hayatta karşılaştığı sorunları, istekleri, arzuları ve hayata karşı duruşları, yani kadınlık durumları özenle sergilenir. Bunu yaparken onların günlük hayatlarındaki önemli ayrıntılara değinilir. Örneğin, her birinin kendi işliğinde tanıtılması önemlidir. Yani, kadınlar günlük yaşamlarından soyutlanmazlar. Zaman zaman kadınların kendi seslerinden yararlanılarak aktüel görüntüler eşliğinde rutinleri içinde gösterilirler; kimi tarlada, kimi kuaförde, kimi inşaattadır. Tiyatro oyununda kadınların deneyimlerini biraraya getirmek için ise bir anlatıcı kullanılma yoluna gidilir. Ancak, belgeselde bir anlatıcı ya da bu süreci yaşayanlar dışında bir başka sesten/yorumcudan yararlanılmaz. Biz seyirciler, yaşananlara birinci ağızdan, bizzat süreci yaşayanların ağzından tanık oluruz.

Oyun'un konu seçiminin bilinçsiz yapılmadığı ve sorumlulukla yerine getirildiği yönetmenin kendi sözlerinden anlaşılır: "Ben de o hikâyeyi, kendi bakış açımdan nasıl algıladıysam öyle size anlattım. Ama çekerken onların deneyimlerine müdahale etmeden..."

Çektikten sonra da o parçaları bir *puzzle* gibi birleştirerek...".²¹ Esmer'in filmi biraraya getirirken titiz çalıştığı bellidir: "Onların sıralaması bin kere değişti tabii ki... Ben 90 saat film çektim, kaset çektim. Buradan 90 farklı film çıkabilirdi. Ama ben altı versiyon yaptım. Sonunda buna karar verdim. Benim de amacım buradaki 'tiyatro sahnelenmesi'ni sadece belgelemek değildi, ben bir film yapıyordum".²² Asıl amaç, bir "film yapmak"tır. Çıkan sonuç da bir "belge filmi" olmaktan çok bir "belgesel 'film'" dir. Esmer, kendisi o köyde bu olayı kaydetmeseydi de Arslanköy'de bu tiyatro oyununun gerçekleşeceğini ve çekimleri yaparken görünmez olmaya çalışmadığını ama kadınların yaşamına usulca dâhil olduğunu belirtir ve *Oyun'u* şöyle tarif eder: "Belgesel gibi kurmaca değil, kurmaca gibi bir belgesel film yapmak istedim. Zamanla, onların oyunlarıyla gerçek hayatları arasındaki çizgi flulaştıkça, filmin kurmacayla, belgesel arasındaki çizgide gidip gelişini izlemek çok önemli bir deneyim oldu".²³ Yönetmenin vurguladığı gibi, yaşanan olayın kendisi önemlidir ve olanlar belgelenmeseydi de bu şekilde gerçekleşecekti. Yönetmen ve kamerasının olanları kaydetmesi, kadınların yaşadığı deneyimi, bir dayanışma, bilinçlenme ve karşı duruş örneği olarak paylaşılır kıldığı için çok önemlidir.

Oyun'da Kadınların Tiyatro Yapma Deneyiminin Düşündürdükleri

Belgesel film, köyde sahnenin hazırlanışında kadın-erkek çalışan insanların görüntüleriyle başlar. Hüseyin Öğretmen'in duyurusu bu görüntülere bindirilir: "Çadır Tiyatrosu tarafından düzenlenen *Kadının Feryadı* adlı oyun bugün saat on altı otuzda Arslanköy İlköğretim Okulu'nun bahçesinde sahnelenecektir". Ardından oyun öncesi kuliste kadınların son hazırlıklarından parçalar görürüz. Hüseyin Öğretmen, bu kez sahnede oyuncularını ve canlandıracakları karakterleri (meydanda oyunu ve filmi izleyen seyircilere) tanıtır. Bu zekice girişle birlikte, oyunda rol alan kadınları tanımış oluruz. Belgesel, bu ön jeneriğin ardından Ümmiye'nin sesiyle birlikte köyün geniş plan çekiminde görülen evlerden birine yaklaşılmıyla

21
Bakınız
www.arslankoy.org.

22
Bakınız
www.arslankoy.org.

23
Bakınız
www.kameraarkasi.org.

24

Çadır Tiyatrosu, 2001
yılından beri *Uyuz Eşek*,
Önce Vatan Sonra Duvak,
Kadının Çilesi, *Taş Bademler*,
Köy Seyirlik Oyunu ve
Kadının Feryadı oyunlarını
sahneler
(www.aksiyon.com.tr).

25

Bakınız
www.kameraarkasi.org.

başlar. Beyaz badanalı, bitişik evlerden oluşan köy ilk bakışta alışıldık köylerden biri gibidir. Sonradan daha yakından tanıyacağımız Ümmiye'nin sesi duyulur: "Hayat bir tiyatro bana göre, çevremde her rol oynanıyor. Kendim de oynadım. Mesela hizmetçi rolüne girdim. Hizmetçilik yaptım. Aileme katkıda bulunmak için. Dadı kişiliğine girdim bir derecede ben o kişiliğe girerim yani". Kamera *zom* yaparak köye yaklaştıkça buranın "bildiğimiz" köylerden farklı olduğu anlaşılır. Pelin Esmer, kadınların amacının "burada biz de varız" (Yücel, 2005: 58) demek olduğunu vurgulamakta haklıdır.

Kadının Feryadı, Arslanköylü kadınların ilk oyunları değildir.²⁴ Bir gazete haberine daha konu olmuş olan önceki tiyatro oyunları başka bir köyde geçen bir olayı anlatmaktadır. Ama kadınlar önceki oyuna pek ısınmamışlardır. Bu kez farklı bir şey yapacaklar ve o güne kadar paylaşmaya çekindikleri kendi öykülerini anlatacaklardır.²⁵ Ümmiye, tiyatro yapma fikrinin asıl sahibidir. Bu hareketin profesyonellerce başlatılmaması, üretilen işi daha anlamlı kılar. Onlar, ilk bakışta sıradan kadınlardır; köydedirler, tarlada çalışırlar, yemek yaparlar, odun toplarlar ve çocuklarına bakarlar. Oysa sohbetlerine tanık olmaya başladığımızda, kentli olmak, köylü olmak, hayat, tiyatro, toplumsal roller, yaşanan erkek egemen dünya ve kadınlık deneyimleri hakkında çok "isabetli" şeyler söylediklerini duyarız. Yaşadıkları dünyayı "doğru" anlamışlardır ve bizi aslında her şeyden öte bu bilgelikleri ve sıradanlıklarıyla büyülerler. Arslanköylü kadınların kamera aracılığıyla bütün ülkeyle ya da dünyayla ilişki kurduklarının farkında olduklarına (Yılmaz, 2006: 12) dikkat çekmekte haklılık payı vardır. Kamera, onlarla birlikte her yeredir; tarlada, inşaatlarda, okulda, provalarda, berberde. Arslanköylü kadınlar yaşadıklarına sessizce "katlanmak" yerine deneyimlerini kamusal alana taşımaya karar vermişlerdir. Ümmiye, bu tiyatro oyununun yönetmenidir ve oyuncularını seçer. Onları motive eder ve oyunun gerçekleştirilebilmesi için elinden geleni yapar. Hüseyin Öğretmen'in kolaylaştırıcılığı ve metnin derlenerek yazılmasına katkısıyla zor bir iş beraberce başarılır. Daha önce vurgulandığı gibi, sahneleyecekleri yeni tiyatro oyununu kendi deneyimlerinden oluşturmak istemektedirler. Kadınlar okulda gerçekleştirilen top-

lantılarda önceleri hayatlarını anlatmak konusunda çekingendirler. İçlerinden birinin, “ben anlatırsam benimki biraz dramaya kaçacak. O yüzden anlatmak istemiyorum” diyerek çekincesini bir tiyatro terimiyle (“dramaya kaçmak”) belirtmesi onların farklılığını gösterir. Burada alışılmadık şeyler olmaktadır. Hazırlanacak oyun komediy-le dram arasında olacaktır. Oyunda rol alacak kadınlardan bir diğere “eğer sahnelenirse iki günde o kimliğe bürünebilirim, yaşadığım için kolay” diyerek, gerçek ve sahnelenecek oyunun gerçekliği temsili konusunda biz seyirciyi uyarır. Gruptaki kadınlardan biri olan Zeynep’in çekincesi ise, gerçekleştirilecek oyunda gerçek isimler kullanılırsa çıkabilecek sorunlarla ilgilidir. Bunu önlemek için oyunda kullanılan isimler değiştirilir. Biraz rahatlayan Zeynep, ilk olarak doğum sırasında yaşadığı sorunları ve sonra ailesinin doğumdan sonra kendisine karşı ilgisizliğini anlatır. Bu toplantılar giderek bir deneyim aktarma, paylaşma ve yüzleşme toplantıları hâline gelirler.

Pelin Esmer, *Kadının Feryadı*’nda deneyimleri aktarılacak kadınları yakından tanıtmayı seçer. Kesmeyle geçişler ve paralel kurgulamalar ile oyun ve gerçek yaşam arasında gidip gelinir. Okul, kadınların yaşadıklarına “dışarıdan” bakmaya başladıkları bir yer olur. Deneyimlerin paylaşılması sadece okuldaki toplantılarla kalmaz. Örneğin, kuaför Nesime, toplantılarda önceleri öyküsünü anlatmakta tereddüt eder. Nesime’yi, kendi dükkânında, bir müşterisine hayat hikâyesini anlatırken tanırız. Öğretmen olmak istemiştir ama babası izin vermemiştir. Önceleri sessiz bir tanık gibi yerleştirilen kamera, Nesime’nin kameraya dönmesiyle “saklı” konumunu değiştirir. Pelin Esmer’in kamerası kadınlığa dair her hâl ile yakından ilgilenen dikkatli bir gözlemci, dinleyici ve sırdaş olarak kadınların arasında dolaşır. Kadınlardan birinin kocası, “kadın tiyatro yapar mı diyorlar” diye çevrenin baskısından yakınıyor ve yanıtını kendisi verir; “niye yapmasın kadın hakları var!”. Arslanköy’de dolaşan Pelin Esmer’in kamerası bir yönüyle de değişimi başlatacak önyargıların yumuşayıp kırılmasına katkıda bulunur. Geleneksel ilişkilerin hüküm sürdüğü köyde kuşak çatışması sorunlardan bir diğeridir. Kadınlardan biri, sergilenecek oyunda mutlaka gelin-kay-

26

"Hep kendi kendime erkek olsaydım derim. Çok istiyorum erkek olmayı. Annem de öyle sen erkek olmalıymışsın der. Babam da beni çok erkek beklemiş. Erkek kıyafetini giydim miydi, kendimi erkek hissediyorum. Öyle. O şeyi geçiyorum. Çocuktan beri erkek işleri yapıyorum."

27

"Sizin sorunuz yaptığımız işten dolayı değil, psikolojik olarak çocukluğunuzdan beri siz kadın olarak aşağılandığınızdan dolayı kendinizi erkek gibi yetiştirmişsiniz."

nana ilişkisi üzerinde durulmasını ister. Kaynanasının da seyirciler arasında bulunacağı konusunda kendisini uyaran arkadaşlarına cevabı, "anlaşın, duysun, kendisi görsün, ben bunu yaptым ama pişmanım gelin, desin" olur. Anlaşıldığı üzere, kadınların amacı boş zamanlarında eğlenmek değildir, onlar değişimi umarak yola çıkarlar. Hüseyin Öğretmen, belli bir olay örgüsü içinde kadınların dile getirdiği baba baskısı, evlilikle ilgili sorunlar, eğitim(sizlik) sorunları, geleneksel ilişkilerin getirdiği zorluklar, ilgisizlik, şiddet gibi olaylardan bir kolaj yapar. Böylece, gruptaki herkesin deneyimi *Kadının Feryadı*'nda bir akış içinde temsil edilme olanağı bulur. *Kadının Feryadı*'nın tasarımı sırasında kendi deneyimlerinin olmayışından yakanlara Ümmiye, "önemli olan ne seninki ne benimki, bu köydeki, köylerdeki yaşanmış olayların anlatılması" sözleriyle akılcıca bir yanıt verir. *Oyun*'da gerçek ve temsil arasında çok katmanlı bir anlatı yapısı yakalanır. Bir yanda yaşanan gerçekler, bir yanda yaşadıkları deneyimleri tiyatro yoluyla öyküleştiren kadınlar vardır. Denklemin bir diğer yanında ise, bunları izleyen ve tanıklık eden yönetmenin kamerası ve Arslanköy'de, *Kadının Feryadı* tiyatro oyununu seyreden gerçek olayların tanığı ya da eyleyenleri olan seyirciler ve bütünlüklü olarak deneyime tanık olan biz belgesel seyircileri vardır.

Pelin Esmer'in kamerası köyün gündelik yaşamına tanıklık etmek üzere dolaşırken belgeselin birkaç yerinde, feminist kuram için önemli bir başka kavramla karşılaşırız: toplumsal cinsiyet. Örneğin, kadınlardan biri bir yandan diğer kadınlarla birlikte imece usulü hamur açmakta bir yandan da ne kadar çok "erkek olmayı" istediğinden söz etmektedir.²⁶ Gruptaki diğer kadınlar arasında aynı duyguyu paylaşanlar vardır. Ümmiye ise bu durumun çocukluktan itibaren kadın olarak aşağılanmış olmalarından kaynaklandığını savunur.²⁷ Ardından kadınlar kendi aralarında bir erkeğin tüm görevlerini layıkıyla yapması gerektiği üzerine konuşmaya devam ederler. Tiyatro oyununun tasarlanması ve rol dağılımı bittikten sonra sıra oyunun provalarına gelir. Bir öğretmen, bir hemşire, doğum yapan bir kadın, bir anlatıcı, bir öğrenci genç kız, dayakçı ve ilgisiz bir koca, bir baba ve bir bekçiden oluşan oyunda hemen hemen kadın-

ların köyde yaşadığı her türden sorunun temsil olanağı bulduğu görülür. Kadınlar tiyatro çalışmaları yoğunlaşınca, ailelerine ve çocuklarına zaman ayıramamaya başlarlar. Ümmiye, geleneksel rollerin öğrenilmiş ve bir “kompleks” olarak bilinçaltına yerleşmiş olduğu konusunda onları uyarır ve değişimi başlatacak neden-sonuç zincirini kırarak noktalarla değinir. Ancak, kadınlardan gelen yanıt düşündürücüdür; “biz ne kadar kadın-erkek eşit desek, tiyatro da oynasak, bu şeyi ortadan kaldıramayız”. Ama biz biliriz ki, oyun sergiledikten sonra onların bu deneyimi zaman içinde kendilerini ve yakın köylerdeki kadınları etkileyecektir. Provalar öncesinde gruptaki kadınlar arasında kocasından aile içi şiddete maruz kalanlar vardır. Provalar ilerledikçe, Ümmiye, arkadaşlarının dikkatini kendi değişimlerine çekmekte çok haklıdır. Değişim başlamıştır bile ve onlar bunun farkındadırlar. Bu çekim, tiyatro oyunundaki bir şiddet sahnesine zekice bağlanarak gerçekle ve gerçeğin temsiliyle ilişkilendirilir.

Kadının Feryadı'nın bir sahnesinde, kendi kocasının içki içmesi ile ilgili bir performans sahneleyen kadını kocası, yani temsilin gerçek sahibi dikkatle izlemektedir. Ardından çifti günlük yaşamlarında evliliklerinde yaşadıkları sorunlar üzerine konuşurlarken görürüz. Yönetmen ve kamerası sanki yaşamlarının olağan bir parçası olmuştur. Karı-koca, yönetmene, “Pelin” diye seslenerek sorunlarını anlatırlar. Bu durum belgeselin “gerçeklik” etkisini zedelemesini sağlar. Bir başka toplantıda kadınlar içki içmekle ilgili konuşurlar. Kocasıyla birlikte ilk kez içki içen bir kadın sarhoş olduğunda “erkekleştiğinden” bahseder. Bu ilginç itirafı aile içi şiddetle ilgili bir tiyatro provası izler. Erkeklikle ilgili tanımlamalar içinde içki içmenin önemli olduğu böylece anlaşılır biçimde ortaya konulur. Arslanköy, yaşanan yüzleşme ve sorgulama deneyimi açısından adeta bir laboratuvar hâline gelir. Kültürel olarak Türkiye açısından erkekliğe ve güce ait en önemli sembollerden biri bıyıktır. Bir çekimde, tiyatro oyununda kullanılmak üzere kuaför Nesime, elindeki malzemelerden bıyıklar hazırlar. Ardından hazırlanan bıyıklarını takan kadınlar gösterilirler. Hâllerinden bu kimlik değişiminden memnun oldukları anlaşılır.

28

“Oyunumuz çok güzel, neden dersin, çünkü burada hemen hemen kendimiz, kendi kişiliklerimiz, kendi karakterlerimiz. Bize yabancı bir şey yok. Burayla ilgili yani. Gerçi köyler hep birbirine bağlı ama. Ama yazan buralı Hüseyin Bey. Ama bizim isteğimiz doğrultusunda yazdı. Biz anlattık o yazdı.”

Provalardan sonra sıra oyunun tanıtılmasına gelir. Bu kez ev ev dolaşan kadınlar köydeki diğer kadınlara sergileyecekleri oyunun nasıl bir şey olduğunu anlatmaya çalışırlar. Ümmiye'nin²⁸ vurguladığı gibi anlatılan öyküler bu toprağa ait öykülerdir. Oyunun afişleri köyün her yerine asılır. Oyun, 30 Ağustos Zafer Bayramı şenliklerinde sahnelenecektir. Kadınlar sahneyi kurarlar. Hazırlıklar yapılırken köyde erkeklerin kahvede oturdukları gösterilir. Belgeselin bu etkiyi çoğaltıcı ve taşıyıcı etkisi unutulmamalıdır. Kadınlar ve deneyimleri “özel alan”larındaki yerlerinden çoğunlukla erkeklere ait olagelen kamusal alana geçecektir. Belgesel de bu etkiyi çoğaltacak biçimde bir taşıyıcılık üstlenir.

Belgeselin başında tanık olduğumuz hazırlıklar burada yeniden kullanılır. Kadınlar oyunun sahnelenmesi yaklaştıkça gerginleşirler. Aralarında tartışmalar çıkar. Artık herkes değişmeye başlamıştır. Başlangıçta sessiz ve sakin olanlar bile haklarını savunmak için tartışmaktadırlar. Erkek egemen iktidarın görünümünü sorgulayan kadınlar bu kez kendi aralarındaki “iktidar”ı sorgulamaya başlamışlardır. İktidarın her türlü sorgulanır. Tartışma sırasında sık sık “özgür düşüncesini herkes söylesin” cümlesinin geçmesi iktidarın her türünün sorgulanmaya başladığını ve geri dönülmez bir sürecin başladığını gösterir. Köy meydanında kadınlı, erkekli, çocuklu seyirciler toplanmaya başlarlar. Sergilenecek oyunu beklemektedirler. Tiyatro oyunu şu cümlelerle başlar: “Öğretmen derdi ki, acılar da insanı olgunlaştırır. İnsan yaşadıklarından bir şeyler öğrenmeli. Daima iyiyi aramalı. Bu köyde, burada bir şeylerin değişmesi lazım. Var mısınız? Bir okulumuz olsun, okumak isteyenlerin okulu. Tiyatro da sesimiz olsun”. Gerçekleştirilme sürecinde ve provalar sırasında birçok öğesine aşına olduğumuz tiyatro oyunu “oyun içinde oyun” biçiminde tasarlanmıştır. *Kadının Feryadı*'nın içinde oyunun köydekiler tarafından nasıl karşılandığına dair zeki göndermeler yerleştirilmiştir. Örneğin, oyunun bir yerinde kaynana gelininin tiyatro yapma hevesini alaycı bir biçimde yerer. Arslanköy'deki seyirciler oyundan keyif almaktadırlar. Her ne kadar yabancılaştırıcı (anlatıcının doğrudan seyirciye seslenen hâli, oyuncuların ve anlatılanların “tanıdık” olmaları ve beceriksiz oyuncu-

luklar gibi) öğeler var olsa da köy meydanındaki sergilemede, yaşananlar ilgilileri önünde bir temsil olanağı bulmuştur. Burada seyirci ile oyun arasında örneğine az rastlanır bir organik bağın varlığından söz edilebilir. Bu köydeki kadınların yaşadığı sorunlar, yaşayanlar tarafından temsil edilmektedir. Bu katmana, bu deneyimleme sürecini izleyen biz belgesel seyircilerinin kadınlık deneyimleri de eklenir. *Kadının Feryadı* içinde, bu oyunun sahnelenişi sırasında yaşanacak olası sorunlar gündeme getirilir. Kadınlar tiyatro yapmak için sahnede biraraya gelmişlerdir. Ancak, az sonra bir bekçi sahneyi basar. Tiyatro yapmanın yasak olduğunu söyler ve kadınların itirazını dinlemez. Bekçi, seyirciye dönüp “şunlara bak şunlara, kılıklarına bakmadan tiyatro seyretmeye gelmişler” diyerek Arslanköylüler ile tiyatro arasındaki uzaklığa da işaret eder ve devam eder “kadınlar tiyatro yapar mı?” Son olarak kadınlar bekçinin tiyatroyu dağıtma çabalarına karşı dururlar ve gücün/iktidarın tüm görünümüleri (baba, koca, bekçi, erkek egemen zihniyet, eğitimsizlik vs.) karşısında birlik olarak isyan ederler. Sahnelenen oyunun son cümlesi vurucudur; “bu tiyatro bitmeyecek, biz gördük, çocuklarımız görmeyecek, çalışacağız, başaracağız, bizler insanız, insan be!”. Tiyatro oyunu Cem Karaca'nın bir şarkısının sözleriyle son bulur; “ben feleğin bu çarkına çomak sokarım”. Selam verilir. Arslanköylü seyirci sahnelenen oyunu coşkuyla alkışlar. *Oyun* belgeseli, *Kadının Feryadı* bittiğinde bitmiş olur. Değişmek için cesaret, dayanışma ve eğitimin gücüne inanmak gerekir. Kadınlar biraraya gelirlerse zoru başarabilirler. *Oyun*'da yer alan tiyatro metninin ise oldukça çağdaş sayılabilecek bir anlatı düzeneği vardır. *Kadının Feryadı*, Arslanköy'de kadınların tiyatro yapmasının zorluğunu gündeme getirir. Bunu başarmak için geleneksel beklenti ve rol kalıplarının kırılması gerekir. Sahnelenen tiyatro oyununun seyircileri Arslanköylülerdir. Seyircilerin çoğu anlatılan sorunları ya yaşamışlardır ya da bizzat bu sorunun yaşanmasının nedenidirler. Bu açıdan bakıldığında zekice düzenlenen bir sorgulama ve “temsil” ve “taklit” meselesi ortaya çıkmaktadır. Oyun'un anlatisinin, deneyimin her anına, her alanına, sürece odaklanan bir yapısı olduğu söylenebilir. Tiyatro oyununun yazarı Hüseyin Arslanköylü, gerçek öyküler yazdığını ve gruptaki herkesi yakından tanıdığını, hatta kimileriyle ak-

raba olduğunu belirtir.²⁹ Filmin anlatımı kurmaca bir sinema filmini hatırlatır biçimde düzenlenmiş gibidir. Yönetmen, önce mekânı tanıtır. Ardından karakterlerinin amacını gösterir. Sonra da tek tek oyunda yer alan karakterlere odaklanır. Giriş sahnesindeki takdim dışında, oyunun provalarına ve sahneye konmadan önceki hazırlık dinamiklerine daha çok yer verilir. Oyunun sahneleniş anına ve kullane belgeselin son on dakikasında yeniden dönülür.

Esslin'e göre, "sahne", 'oyun', kısacası 'dram sanatı' terimiyle açıklanan, sahnelenmiş tüm uzamlardaki olaylar, bize yalnızca hoşça vakit geçirtmez, ama aynı zamanda 'ciğerlerimize kadar işledi' dedirtecek denli güçlü, duygusal deneyimler sağlar ve yaşamlarımız, düşüncelerimiz, tavırlarımız üzerinde güçlü etkiler bırakır" (1996: 20). Bu uyarıdan yola çıkarak *Oyun*'un tüm bu işlevleri yerine getirdiği söylenebilir. Tiyatro oyununda yer alması için seçilen olay örgüleri yani gerçek yaşamdan kesitler temel olarak, kadın-erkek ilişkileri ve güç-iktidar ilişkileri üzerine odaklanmaktadır. Babasının okumasına izin vermediği, evlenmek zorunda bırakılan kızlar, toplumsal roller arasında kalan kadınlık durumları, kadınlık ve erkeklığın inşası ve temsilindeki geleneksel beklentiler ve çağdaş yaşamın gerekleri arasında sıkışmışlık, yeterince eğitim alamama gibi oldukça evrensel sorunları gündeme getiren bir oyun sergilenirken, yönetmen Pelin Esmer de görünmese de ona yapılan seslenmeler ile "varlığı fark edilir" biri olarak bu süreç içine zaman zaman dâhil olur. Pelin Esmer köydeki varlığıyla, bir belgesel yönetmeni kimliğiyle ayakları üzerinde duran ve kadınlarla ilgili gelişmelere hassasiyet gösteren biri olarak köydeki kadınlar için önemli ve alışılmadık bir rol modeli oluşturacak biçimde karşılındadır.

Oyun ve Deneyim İlişkisinin Değerlendirilmesi

Oyun'un gerçekleştirim süreci, yönetmen ve oyunda yer alan kadınlar açısından çok önemlidir. Çekimler bittiğinde her iki taraf da birbirlerinden çok farklı olmadıklarını anlarlar. Çekimlerden sonra İstanbul'a dönen Esmer, iki yıllık bir çaba sonucunda 71 dakikalık filmini bitirir. Filmin ilk gösterimi Arslanköy'de yapılır. Oyun-

cular, eşleri ve çocukları ile bu gösterime katılırlar. Ardından film ulusal ve uluslararası festivalleri dolaşmaya başlar. Filmin oyuncularını İstanbul Film Festivali ve *San Sebastian* Film Festivali'ne davet edilir.³⁰ Film bitirildikten sonra deneyim açısından zenginleştirici bir başka sürecin başladığı görülür.

30

Bakınız

www.radikal.com.tr/5608.



Yaşananlar gerçektir, oyundaki olaylar da yaşananlardan yola çıkılarak aktarılan temsillerdir. En önemlisi de sahne üzerinde yer alan “oyuncular” bu olayları yaşayan “gerçek kişiler”dir. Oyuncuların bizzat bu deneyimlere sahip kişilerden oluşması başka tür bir etkiyi beraberinde getirir. Aynı zamanda rollerin kimi zaman çapraz bir biçimde dağıtılması nedeniyle prova süreçlerindeki deneyimleme beraberinde “dönüştürücü” türde bir sorgulamayı getirmiştir. Arslanköy'de sergilenen oyun, bu anlamda “oyuncuları” açısından da seyircileri açısından da hedefine ulaşır.

Oyun'da Deneyim Aktarma Sürecinin Adımları

1. **Adım:** Kadınların tiyatro yapma deneyimleri
2. **Adım:** Kadınların bu deneyiminin kameraya kaydedilmesi (kameranın ve yönetmenin varlığı)
3. **Adım:** Kadınların kameraya kaydedilmeleri sırasında yaşadıklarını bir başka göze anlatmalarını deneyimi (olumlu yabancılaşma)
4. **Adım:** Kadınların yaşadıkları deneyimleri bir belgesel olarak izlemeleri
5. **Adım:** Kadınların bu belgesel sayesinde yurt içi-yurt dışı festivallerde ve programlarda konuk olarak “dış dünyaya” (hem görüntüleri hem de kendileri) taşınmaları.

Seyircileri açısından *Oyun* gözden geçirildiğinde, Arslanköylü seyirciler (ki onlar yaşananlara yabancı değillerdir-eyleyenler de seyirciler arasındadır), Türkiye'de filmi gören seyirciler (benzer biçimde kültürel kodlar açısından anlatılanlara yabancı değillerdir) ve küresel seyircilerle (onlar kültürel kodların farklı olması nedeniyle ve yaşanan toplumsal süreçten uzakta olmaları nedeniyle filmi başka türlü okumalarla seyredeceklerdir) karşılaşılır. Küresel seyircilik açısından düşünüldüğünde, belgesel filmlerin (ya da kurmaca filmlerin) farklı kültürlerde tüketilmelerinde eksilmeler olacağı ortadadır. Ancak, bu eksilme sorunu kurmaca filmler seyredilirken de ortaya çıkan bir kültürel farklılık sorunudur. Burada yeri gelmişken, dram sanatının ya da genel olarak sanat eserlerinin alımlanmasında temel kültürel dinamiklere değinmek gerekir. Esslin, seyircinin “gösteriye getireceği biriktirdiği kişisel varsayımları ve düşünceleri, anıları ve beklentileri” olduğuna değinir (1996: 120). *Oyun*'un seyredilme dinamikleri düşünüldüğünde, Arslanköylü seyircinin kendi kişisel deneyimlerinin, oyuncular ve oyun içinde konu edilen “tanıdık” öyküler vasıtasıyla anlatılanın çok içinde olduğu bir gerçektir. Arslanköylü seyirci için sahnede tanıdık, “gerçek” kişiler ve tanıdık olaylar vardır. Bu anlamda onların yaşadığı “deneyim” tahmin edilenden, en azından bizimkinden (belgeselin seyircileri) farklı olacaktır. Böylece, *Kadının Feryadı*'nı izleyen köydeki seyircilerin yaşadıkları deneyim hem (olumlu anlamda) yabancılaştırıcıdır hem de zenginleştirici ve sorgulaticıdır. Kimlikler dinamiği düşünüldüğünde kapalı ve katı olduğunu varsaydığımız köy yaşamında sahne üzerinde gerçekleştirilen kimlik değişimi ile en azından bunun sorgulanabilecek bir şey olduğu gösterilir.

Bu sürecin bir belgesel film hâline gelmesi ve seyircilerle paylaşılması düşünüldüğünde farklı değişkenler ve dinamikler (bir aktarıcı olarak yönetmenin gözü, kameranın varlığı, kameraya kaydedilmenin getirdiği yabancılaşma vs. gibi) göz önüne alınmalıdır. Yönetmenin kamera arkası görüntüleri bu niyetle değerlendirildiğinde, Esmer'in neredeyse tamamıyla “görünmez” olabildiği ve onlardan biri hâline geldiği görülmektedir. Ancak, kadınların oyunun provaları kaydedilirken yönetmen ve ses asistanının varlığını (*boom*

mikrofon, ışıklar ve kamera hatta zaman zaman kayıta olan ikinci kamera) hissetmelerinin gerçekleştirdikleri işin “önemini” anlamalarına yaradığı da düşünülebilir. Arslanköy’de yaşadıkları deneyimlerin İstanbul’dan gelen bir kadın yönetmen ve çekim ekibi tarafından kaydediliyor oluşunun yabancılaştırıcı, olumlu ve dönüştürücü bir etki sağlayabileceği de düşünülebilir. Kameranın ve yabancı bir gözün, yaşanan deneyimlere ve sürece tanıklık etmesinin olaylara dışarıdan bir bakış kazandırılmasına katkısı olabilir. Ümmiye’nin, “artık sanatla bir takım şeylerin değişeceğine inandım!” diyerek önemli bir noktayı vurgulaması umut vericidir.

Basındaki haberlerden izlenebildiği kadarıyla *Kadının Feryadı* tiyatro oyunu ile bu dokuz kadın çeşitli yerlerde sahne almaya devam ederler. Yani, onların tiyatro yapma hevesleri sadece köylerindeki gösteri ile sınırlı kalmaz. Örneğin, 8 Mart Dünya Kadınlar Günü’nde oyunlarını Ankara’da sergileyen kadınlar, festivallerdeki davetlere katılmak yanında oyuncu olarak da dünyaya açılmış gibi görünmektedirler.³¹ Basında grubun oyunlarını bu kez de Almanya’da sergileyeceklerine dair bir başka habere rastlanır. Frankfurt Kültürlerarası Tiyatro Günleri etkinliği kapsamında davet alan tiyatro grubu için yaptıkları iş bir mutluluk kaynağı hâline gelir. Arslanköylülere oluşturulan tiyatro grubunda, sergilenecek oyunun niteliğine göre 5 ile 20 kişinin rol alabilmektedir. Zaman zaman eşlerin ve çocukların da gruba dâhil olduğu bu ekipte, erkek rollerinin çoğu zaman kadınlar tarafından oynandığı bilinmektedir.³² Diğer yandan tiyatro grubunun performansının göz önünde olması ve prestijli ödüllere Türkiye’den kazanılanları da katması, belki de bu “küçük” gibi görünen çabanın bir olumlu karşılık bulmasının yarattığı sevincin nedenidir. Grubun, 2002 yılından bu yana (17 Temmuz 2007 itibarıyla) beş oyun sunduğu ve yaklaşık 70 kez seyirci karşısına çıktığı ve Hüseyin Arslanköylü’nün Afife Jale Tiyatro Ödülleri’nde mansiyon aldığı bilinmektedir. Tiyatronun başarısının bir başka göstergesi ise, Hüseyin Arslanköylü’nün belirttiğine göre diğer köylerden oynamak üzere metinlerinin istenmesidir.³³ *Oyun*, belki de hiç farkında olmadan bize bir uygulama önerisi sunmaktadır. Burada yaşanan gibi bir deneyim, yani sorunların drama yoluyla temsil edilmesi ve ilgililerle paylaşılması, geliştirici bir yöntem

31

Bakınız

<http://sahnedekidus.azbu.com.tr>

32

Bakınız

www.33numara.com

33

Bakınız

www.hurriyetim.com.tr

olarak önerilebilir. Değişim isteniyorsa bu tür bir süreç, karşımızda bir model nerisi olarak durmaktadır. Yaşanan gerçekliği oyunlaştırarak ele almak ve rutine yabancılaşarak kanıksanan gerçekliğin nedensizliğini sorgulayabilmek, erkek egemen iktidar karşısında yapılacak en zekice Őeylerden biri gibi görünmektedir. Böylece kuram düzeyinde tartışılanların uygulamada duygusal ve zihinsel bir düşünümsellik süzgecinden geçmesi ve olumlu anlamda dönüştürücü bir etki sağlaması kaçınılmazdır. Kadınların yaşadığı sorunların, yaratılan/iņa edilen kadınlık ve erkeklik durumlarının, toplumsal cinsiyet konusundaki kısıtlanmışlıkların ve iktidarla/gle ilgili dengesizliklerin bozulmamasının temel nedeni yaşanan gerçekliğin kanıksanmasıdır. Temsil ve sanat arasındaki ilişki düşünüldüğünde metin ve performans arasında çok yakın bir bağ ve bütünlük olduğu ileri sürülebilir. Arslanköylü kadınlar oyunculuk tekniğine sahip profesyoneller olmadıkları için tiyatro performansı sırasında rollerini canlandıran gerçek kişiler (bazen kendi yaşadıkları, bazen gruptan başka birinin yaşadıkları) bir deneyimleme sürecine de girmişlerdir. Paylaşılan sorunlar eşliğinde kadınların ortak bir bellek oluşturdukları ve bu deneyimi performanslarıyla anlaşılır kılıp sorguladıkları ve hem tiyatro oyunuyla hem de belgesel aracılığıyla kendilerini izleyenlere de sorgulattıkları görülmektedir.

Sonuç

Oyun, her Şeyden önce kadının, özellikle de kırsal kesimdeki kadının "sessiz" olmasına/kalmasına dair önyargıları kırarak nitelikte önemli bir süreci "görünür" kıldığı için politik söylemi açısından nemslenmelidir. Kadının ve "sıradan" kadınlık hâllerinin medyada doğru bir biçimde temsil edilmesi ve "görünür" olması hlen önemli bir sorunken *Oyun*, büyük kentlerin dışında, Mersin'in Arslanköy mevkiindeki dokuz kadını tanıma olanağı bulabilmemize aracılık eder. Üstelik belgesele konu olan bu kadınlar "görünmeyen" ve "nemszenmeyen" bir kadın grubuna aittirler; kentli değildirler, eğitimsizdirler ve günlük yaşamları sıradan ve oldukça zordur.

Oyun, kadın çalışmalarında tartışılmalı özel alan-kamusal alan kavramlarını yeniden gündeme getirmesi, köy ve kent ilişkisi bağlamında sorgulayıcı bir evrende gerçekleşmesi ve “gerçek bir olayın” belgelenmesine odaklanması açısından kadınlarla ilgili belgesellerin nasıl olması gerektiği sorusuna verilen bir yanıt gibidir. Tiyatro yapmak isteyen bu dokuz kadın, cinsiyet, erkeklik, erkek egemen sistem, annelik, kimlik, eğitim gibi kadın çalışmalarının akademik anlamda temel uğraşları olan birçok kavramı ve olguyu kendiliklerinden ve kendi kendilerine sorgulamaktadırlar.

Ayrıca, *Oyun*, seyircisiyle kurabildiği ilişki açısından önemli olduğu kadar cesaret ve ilham verici bir pratik olarak gündeme getirilmeyi hak eder. *Oyun*'u, ele aldığı malzeme açısından, kadının sesini duyurduğu, önyargıları ve ezberi bozduğu için feminist duyarlılığı olan bir pratik olarak tartışmak yanlış olmaz. Bilindiği gibi, seyirci ve üretilen işin paylaşım süreci arasında doğrudan ve çok önemli bir ilişki vardır. Pelin Esmer, bu belgeselle kamerasını Arslanköylü kadınları “görünür” kılmak için kullanırken diğer yandan da yerelden küresele uzanan bir seyir olanağı yaratarak kadınlara ait deneyimlerin gündeme gelmesini ve paylaşılmasını sağlamıştır. “Yerel” olanın sinemada temsili ve küresel boyutta paylaşımı kültürel kodlar, gelenekler ve filmin dünyasının ve temel sorunsalının “anlaşılması” konusunda sorunlu olabilmektedir. Ayrıca, yönetmen tüm bunlardan öte, belgesel diline getirdiği yeni soluk ve belgesele kazandırdığı “prestij” ile de önemli bir iş başarmıştır. Belgesel, Türkiye’de sinemalarda gösterim ve dağıtım olanağı bulan ve seyirci karşısına çıkabilen nadir örnekler arasındadır.

Pelin Esmer'in belgeseli, süreci ele alışı, onun malzemesi gereği feminist sinemanın (belgesel veya kurmaca) üstlenmesi gereken deneyimleri paylaşılar kılma, dönüşümün olanaklı olduğu konusunda umut verme ve iktidarın her türünü sorgulama konusundaki işlevini yerine getirdiğini gösterir. Ayrıca, filminin ilk gösterimini deneyimini paylaştığı köydeki seyircilere yapması ile uygulamaya dikkat çeker. Sadece film üretmek değil, üretilen filmlerin paylaşılması aşaması da doğru planlanması gereken bir alandır. En azından bu belgesel film, kendine konu olarak seçtiği malzemeye

“uzak” ve “mesafeli” bir yerde konumlanmaz. Yaratım ve gerçekleştirim aşamasında olduğu kadar gösterim aşamasında da paylaşımcı bir yol izlenir. Bu tür işlerle, tematik festivaller yoluyla kendi içinde “kısıtlı sayıda” ve “elit” ve belki “angaje” bir seyirciye ulaşmak yerine, ilgili, değişim ve dönüşümlerine etkide bulunulacak seyirciye ulaşabilmek hedeflenmelidir. Bu açıdan alternatif gösterim olanakları ve düzenlemelerinin hayata geçirilmesi gerektiği bir kez daha gündeme gelir. Kadın dernekleri, belediyeler ya da alternatif kültür oluşumları ile deneyim aktarımı konusunda bir paylaşım havuzu oluşturabilmek atılacak adımlar arasında en önemlilerinden biridir. Feminist duyarlılığa sahip bir film üretmek kadar üretilen filmlerin değişim ve dönüşümü en azından sorgulamayı sağlayacak biçimde gösterimine özen gösterilmeli ve ilgili olduğu düşünülen kadın seyirciye ulaştırılması için alternatif gösterim yöntemleri ve mekânları bulunmalı/yaratılmalıdır. Bu anlamda sadece üretilen işlerin eleştirilmesi ve akademik analizinin yapılması önemli değildir. *Oyun*, feminist bir film den beklenenleri yerine getirmektedir. Kadınlığa ait tüm deneyimler (şiddet, iletişimsizlik, kimlik sorunları, evlilik, kadın-erkek ilişkileri vs.), kadınlar tarafından, kadın eliyle ortaya konulmaktadır. Bu süreç kadınlar arasında hem bir deneyim aktarma sürecidir, hem de bir yüzleşme sürecidir. Bu yüzleşme aynı zamanda kadınlara kendi yaşamlarını başka bir açıdan bakarak değerlendirme olanağı verir. Belgeselin, ulusal ve uluslararası gösterimleri sırasında Arslanköylü kadınlar kendi sınırlı dünyalarından çıkıp her anlamda dışarıdaki “dünyayla” tanışır.

Oyun bütünüyle bir kadın pratiği örneğidir. Köyde kadınlar tiyatro yapmak isterler. Ümmiye, tiyatro oyununun yönetmenidir. *Oyun*'un yapımını, yönetmenliğini, kameramanlığını, kurgusunu yapan da Pelin Esmer'dir. Bu “iş” belgesele ve belgesel diline umut bağlamayı geçerli kıldığı için de önemsenmelidir. Profesyonel oyuncuların canlandığı kurmaca hayatlardaki temsillerin yanı sıra, belgeseller yoluyla gerçek kişilerin gerçek öykülerini gündeme getirmek önemli bir çaba sayılmalıdır. Profesyonellerce üretilen popüler kültür ürünlerini tüketmek yerine, drammanın olanaklarını

kullanarak kendi temsillerini canlandıran Arslanköylü kadınların ürettiği bu model önemsenmelidir. Onlara özenen diğer köydeki kadınların da tiyatro yapmak istemeleri ve onlardan oynadıkları oyunun metnini istemeleri değişimin büyüyen etkisini gösterir. Türkiye ölçeğinde ve dünya ölçeğinde bir kabullenmişlik ezberini bozma eylemi olarak kendi deneyimlerinin canlandırıcısı ve anlatıcısı olmak önemli bir adımdır. Kuramla yaşam arasındaki bağı göstermesi açısından da belgesel zekice noktalara değinmektedir.

Kadınların kamerasının, kadınları görmeye/göstermeye devam ederken, gerçekleşecek işlerin sorumluluğunun ve etik koşullarının farkında olması önemli bir avantaj olacaktır. Kadınlar ancak kendileriyle ve diğer kadınlarla karşılaştıklarında değişim hızlanacaktır. Bu anlamda dijital video daha ucuz ve erişilebilir olduğu, belgesel de yeni anlatım dillerini yakalamak için iyi bir araç olduğundan oldukça uygun bir ikili gibi görünmektedir. Temelde yaşanan sorunun zemininde erkek egemen sistemin talepleri ve bunun karşısında kadınların ayakta kalma ve kendi olma çabaları vardır. Bu yazıyı *Oyun*'un bitirdiği yerle bitirmek yerinde olacaktır: "Bu tiyatro bitmeyecek, çalışacağız, başaracağız".

Kaynakça

- Bakker, Kees (1999). "A Way of Seeing-Documentary as It is or as It Should Be?" www.yidff.jp/docbox/14/box14-3-e.html/. Erişim tarihi: 16.07.2008.
- Barry, Judith ve Sandy Flitterman-Lewis (2008). "Metin Stratejileri Sanat Üretiminin Politikası." *Sanat Cinsiyet - Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. Çev., Esin Soğançılar ve Ahu Antmen. Ahu Antmen (der.) içinde. İstanbul: İletişim Yayınları. 253-265.
- Erens, Patricia (1988). "Women's Documentary Filmmaking: The Personal is Political." *New Challenges for Documentary*. Alan Rosenthal (der.) içinde. USA: University of California Press. 554-565.
- Esslin, Martin (1996). *Dram Sanatının Alanı - Dram Sanatının Göstergeleri Sahne, Perde ve Ekrandaki Anlamları Nasıl Yaratır*. Çev., Özdemir Nutku. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Foster, Martha (2007). "Kültürlerarası Belgesel ve Amerikan Seyircisi." *Belgesel Film Yapım Sanatı - Gerçeği Arayış*. Çev., Nebil Köken. Micheal Tobias (der.) içinde. İstanbul: Kolaj Kitaplığı. 281-289.
- Habermas, Jürgen (2004). "Kamusal Alan." *Kamusal Alan*. Çev., Meral Özbek. Meral Özbek (der.) içinde. İstanbul: Hil Yayınları. 95-102.
- Huizinga, Johan (1995). *Homo Ludens-Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*. Çev., Mehmet Ali Kılıçbay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Johnston, Claire (1999). "Women's Cinema as Counter Cinema." *Feminist Film Theory - A Reader*. Sue Thornham (der.) içinde. USA: NewYork University Press. 31-40.
- Kaplan, E. Ann (1988). "Theories and Strategies of the Feminist Documentary." *New Challenges for Documentary*. Alan Rosenthal (der.) içinde. USA: University of California Press. 78-102.
- Köker, Eser (2004). "Saklı Konuşmalar." *Kamusal Alan*. Meral Özbek (der.) içinde. İstanbul: Hil Yayınları. 539-550.
- Kuhn, Annette (1994). *Women's Cinema-Feminism and Cinema*. Second Edition. London: Verso.
- Mulvey, Laura (1997). "Görsel Haz ve Anlatı Sineması." Çev., Nilgün Abisel. 25. *Kare* 21: 38-46.
- Nelmes, Jill (1998). "Sinemada Cinsiyet ve Cinselliğin Sunumu." Çev., Ertan Yılmaz. *Sinemasal* 2: 71-98.
- Nichols, Bill (1991). *Representing Reality*. USA: Indiana University Press.
- Özbek, Meral (2004). "Kamusal Alan - Özel Alan, Kültür ve Tecrübe." *Kamusal Alan*. Meral Özbek (der.) içinde. İstanbul: Hil Yayınları. 443-499.
- Özgüç, Agah (2008). *Turkish Film Guide (1917-2008)*. Ankara: The Minister of Culture and Tourism Press.
- Özön, Nijat (2000). *Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Öztürk, S. Ruken (2004). *Sinemanın Dışıl Yüzü*. İstanbul: Om Yayınları.
- Smelik, Anneke (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi - Ve Ayna Çatladı*. Çev., Deniz Koç. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Sualp, Tül Akbal (2002). "Oyun, Oyunu, Oyuna, Oyunda, Oyundan." *Oyun*. İstanbul: Mentalklinik. 9-13.
- Sualp, Tül Akbal (2004a). *Zaman Mekan - Kuram ve Sinema*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Sualp, Tül Akbal (2004b). "Kamusal Alan, Deneyim ve Kluge." *Kamusal Alan*. Meral Özbek (der.) içinde. İstanbul: Hil Yayınları. 653-675.
- Temel Verileriyle Türk Sineması (1996-2006)* (2008). İstanbul: İstanbul Organizasyon.
- Türkoğlu, Nurçay (2002). "Suda Oynar Balıklar." *Oyun*. İstanbul: Mentalklinik. 34-38.
- Wolper, David L. (2007). "Belgesel Sadece Bilgilendirme, Eğlendir ve Bilgilendir." *Belgesel Film Yapım Sanatı - Gerçeği Arayış*. Çev., Nebil Köken. Micheal Tobias (der.) içinde. İstanbul: Kolaj Kitaplığı. 335-338.
- Yılmaz, Doğan (2006). "Oyun: Torosların Bilge Kadınları." *Yeni Film* 11: 11-13.
- Yücel, Şükran (2005). "Pelin Esmer: 'Derin Bir Değişime Şahit Oldum'." *Altıyazı* 42: 58-59.

Yararlanılan Diğer Kaynaklar:

www.aksiyon.com.tr/detay.php?id=23520/. "Diyatro da Yapcez, Tarlaya da Gitcez." Erişim tarihi: 29.05.2008.

www.arslankoy.org/pelin_esmer.doc. "Pelin Esmer'in 'Oyun'una Gelin." Erişim tarihi: 29.05.2008.

www.boxofficeturkiye.com. Erişim tarihi: 24.01.2009.

- www.bsb.org.tr. Erişim tarihi: 16.07.2008.
- www.hurriyet.com.tr. "Köylü Kadınları Tiyatrocu Yaptı." Erişim tarihi: 17.07.2007.
- www.kameraarkasi.org/yonetmenler/p/pelinesmer/oyun.html. Erişim tarihi: 14.04.2008.
- www.kameraarkasi.org/yonetmenler/pelinesmer/. Erişim tarihi: 19.06.2008.
- www.lokomotifkamera.com. "Koleksiyoncu'ya Roma'da En İyi Belgesel Film Ödülü." Erişim tarihi: 17.07.2008.
- www.ntvmsnbc.com/news/454571.asp. "10 Köy, 10 Film." Erişim tarihi: 24.01.2009.
- www.ntvmsnbc.com/news/380663.asp. Erişim tarihi: 24.01.2009.
- www.radikal.com.tr/5608. "Film İçinde Oyun." Erişim Tarihi: 14.04.2008.
- www.sahnedekidus.azbuz.com/. "Arslanköylü Tiyatrocu Kadınlar Ankara'da." Erişim tarihi: 29.05.2008.
- www.tumgazeteler.com/?a=2194657. "Karaburun'da Olmak." Erişim tarihi: 24.01.2009.
- www.turkboard.com. "Türk Sineması Bayrampaşa Cezaevi'nde." Erişim tarihi: 24.01.2009.
- www.ucansupurge.org. Erişim tarihi: 16.07.2008.
- www.33numara.com/detay.asp?hid=7018. "Kadının Feryadı Yurt Dışından Duyulacak." Erişim tarihi: 29.05.2008.

