

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI

SİNEMADA DIŞIL DİLİN İMKÂNI:
YAKIN DÖNEM TÜRK SİNEMASINDA KADIN YÖNETMENLERİN
FİLMLERİNE SOSYOLOJİK BİR BAKIŞ

Doktora Tezi

Beril Uğuz

Ankara, 2022

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI

SİNEMADA DIŞIL DİLİN İMKÂNI:
YAKIN DÖNEM TÜRK SİNEMASINDA KADIN YÖNETMENLERİN
FİLMLERİNE SOSYOLOJİK BİR BAKIŞ

Doktora Tezi

Beril Uğuz

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Erol Demir

Ankara, 2022

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI**

SİNEMADA DİŞİL DİLİN İMKÂNI:

**YAKIN DÖNEM TÜRK SİNEMASINDA KADIN YÖNETMENLERİN
FİLMLERİNE SOSYOLOJİK BİR BAKIŞ**

Doktora Tezi

Tez Danışmanı
Prof. Dr. Erol Demir

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı

İmzası

1- Prof. Dr. Erol Demir

2-Prof. Dr. Nilay Çabuk Kaya

3-Prof. Dr. Demet Ulusoy

4-Dr. Öğr. Üyesi Çağla Karabağ

5-Dr. Öğr. Üyesi Kurtuluş Cengiz

Tez Savunması Tarihi
20.01.2022

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE,

Prof. Dr. Erol Demir danışmanlığında hazırladığım “Sinemada Dışıl Dilin İmkânı: Yakın Dönem Türk Sinemasında Kadın Yönetmenlerin Filmlerine Sosyolojik Bir Bakış (Ankara, 2022)” adlı doktora tezimdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu, başka kaynaklardan aldığım bilgileri metinde ve kaynakçada eksiksiz olarak gösterdiğimi, çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik kurallarına uygun olarak davrandığımı ve aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul edeceğimi beyan ederim.

02.02.2022

Beril Uğuz

ÖNSÖZ

Feminist sinema ve feminist sanat, yüksek lisans dönemimden beri benim için büyümlü çekicilikte konular oldu. Son on yıldır bu konuların derinine inme fırsatı bulduğum için kendimi şanslı hissediyorum. Sanat ve sinemada dışıl dile ilişkin olan bu çalışmayı kendime, kendi cinsime, toplumsal cinsiyetimin getirdiğı tüm deneyim, duygu ve bakış açılarına daha yakından bakmamı sağlayan bir yolculuk olarak tanımlayabilirim. Uzun yıllardır kadın ve feminizm alanlarında çalışan biri olarak, bu tez çalışmam ile kadının kendisi üzerinde yaratılan özsevmmezliğı aşmasının ve güçlenmesinin yolunun öz tanımlamadan ve öz sevgiden geçtiğini; bunun da kadının durmaksızın kendisini, fikirlerini ve hissettiklerini tanımlaması, paylaşması, kendini kendi sesi ile anlatması yoluyla gerçekleştirebileceğini fark ettim. Bu çalışmanın diğer kadınları da kadın olmanın getirdiğı deneyim, duygu ve konumlara, özneleşmeye, direnmeye ve özgürleşmeye ilişkin olarak aydınlatmasını umuyorum.

Öncelikle yüksek lisans tez sürecimden bu yana çalışmak istediğim tüm alanlarda beni desteklediğı ve yol gösterdiğı için, sanat ve sosyoloji alanlarında yaptığımız tartışma ve öğretici sohbetlerden her zaman keyif aldığım hocam ve tez danışmanım Prof. Dr. Erol Demir'e; daha önce keşfedilmemiş açılardan bakmam konusunda beni zorlayarak tezimi sinematografik bir boyuta taşımamı ve özgün hale getirmemi sağladığı için Dr. Çağla Karabağ'a; doktora öğrenimim süresince her zaman yol gösterici olan ve tartışarak öğreten değerli hocam Prof. Dr. Aytül Kasapoğlu'na; dışıl dil yaklaşımı ile beni tanıştıran ve feminizme farklı bir perspektiften bakmamı sağlayan ve bu yaklaşımda sözü edilen duyarlılık ve kapsayıcılığa sahip olduğuna inandığım Prof. Dr. Güzin Yamaner'e; tez süresince bana koşulsuz destek veren Prof. Dr. Nilay Çabuk Kaya'ya; tez savunmamda çalışmamı destekleyerek ileride nasıl daha iyi bir boyuta

taşıyabileceğim konusunda yol gösterici olan Prof. Dr. Demet Ulusoy'a; tez savunmamda desteğini eksik etmeyen Dr. Kurtuluş Cengiz'e çok teşekkürü borç bilirim.

Şimdi fiziksel olarak yanımızda olmayan fakat tüm yeteneklerim ve mücadeleciliğimle beni ben yapan ve kendisi de yaşamı boyunca mücadelecisi ve güçlü bir kadın olmuş olan canım anneme; bana araştırma ruhunu ve çalışma disiplini aşıl原因 ve kendi hayatını da tamamıyla bilime adanmış olan bir tanecik babama; benden hiçbir konuda desteğini eksik etmeyen sevgili ablama sonsuz teşekkür ederim. Bu tez süresince varlıkları ile bana destek olan sevgili dostlarıma ve son olarak pandemi süresince hayata tutunmamı sağlayan bu çalışmanın varlığına teşekkür ederim.

Beril Uğuz

02.02.2022

İÇİNDEKİLER

1.GİRİŞ	1
1.1. Araştırmanın Sorunsalı.....	5
1.2. Tezin Konusu	11
1.3. Tezin Amaç ve Önemi.....	12
1.4. Araştırmanın Temel Kavramları	15
1.5. Araştırmanın Sınırlılıkları ve Araştırma Soruları	20
2. SANAT, YAZIN VE SİNEMADA DIŞIL İFADE	22
2.1. Feminist Sanat Yaklaşımı.....	23
2.2. Dişil Dil Yaklaşımı	30
2.2.1. Dişil Yazın.....	34
2.2.2. Çokluk.....	44
2.2.3. Farklılık ve Kültür	53
2.2.4. Beden ve Haz.....	58
2.2.5. Gebelik ve Annelik	64
2.2.6. Simgeselin Dönüştürülmesi.....	71
2.2.7. Şiirsel Dil	75
2.2.8. Kadın Olarak Okumak	81
2.2.9. Fallogosantrizmi Yıkma.....	86
2.2.10. Dişil Özne.....	90
2.2.11. Dişil Ses ve Sessizlik	99
2.2.12. Kadın Dayanışması	101
2.2.13. Psikanaliz, Delilik, Sürgünlük.....	105
2.2.14. Dişil Dil Yaklaşımına İlişkin Bir Değerlendirme.....	113
2.3. Feminist Sinema Teorisi.....	119
2.3.1. Kadın Sineması ve Feminist Sinema Ayrımı	122
2.3.2. Psikanalitik Yaklaşım	127
2.3.3. Sembolik Alan ve Dil.....	130
2.3.4. Dişil Öznellik	133
2.3.5. Dişil Haz.....	139
2.3.6. Annelik, Anne-Kız İlişkisi	143

2.3.7. Dışıl Ses ve Dışıl Deneyim	147
2.3.8. Feminist Karşı Sinema ve Dışıl Sinemasal Dilin İmkânı	151
2.3.9. Kültürel ve Tarihsel Yaklaşım	161
2.3.10. Kurumsal Yaklaşım	166
2.4. Genel Değerlendirme ve Öne Çıkan Kavramlar	171
3. YÖNTEM.....	175
3.1. Araştırmanın Yaklaşımı.....	182
3.2. Sayıtlılar	186
3.3. Araştırmanın Türü.....	186
3.4. Araştırmanın Örneklemi.....	188
3.5. Araştırmanın Geçerliliği ve Güvenilirliği	200
4. ANALİZ: SİNEMADA DİŞİL PERSPEKTİF	202
4.1. Biçim Odaklı Perspektif	202
4.1.1. Duyguların Sahnelenmesi	202
4.1.2. Dışıl Nazar.....	236
4.1.3. Kadının Rahatsız Eden Kamerası	266
4.2. İçerik Odaklı Perspektif.....	293
4.2.1. Feminist Politika	294
4.2.2. Delilik ve Direniş	313
4.2.3. Dönüşen İmgeler	354
5. SONUÇ	389
KAYNAKÇA.....	399
EK: FİLM KÜNYELERİ.....	423
ÖZET.....	426
ABSTRACT.....	427

1.GİRİŞ

Feminist alanyazında kadın ve erkeğin eşitliğini savunan görüşlerin yanında, kadının diğer cinsten farklılıklarına vurgu yaparak bunları ön plana çıkaran yaklaşımlar da yer alır. Farklılıkların vurgulanmasının gerçek özgürlüğü getireceğini savunan bu bakış açısı kadınların kendi tarihlerini yazabilecekleri gücü ellerinde bulundurduğuna işaret eder. Fransız feministlerin öncülüğünde ortaya çıkan dişil dil yaklaşımı, kadınların dil ve söylemdeki farklılıklarına vurgu yapar. Bu yaklaşım çerçevesinde *écriture féminine* (dişil yazın)¹ kavramını ilk ortaya atan Hélène Cixous, *The Laugh of the Medusa* (Medusa'nın Kahkahası, 1976) başlıklı eserinde kadınları kendileri ve diğer kadınlar hakkında yazmaları için cesaretlendirmek ister.

Cixous'nun kadınları yazmaları için teşvik etmek istemesinin ardındaki neden yazıda ve dilde kadının baskılanıyor ve eril bir bakış ile temsil ediliyor oluşudur. Kadının kendi bağımsız sesi, bedeni, cinselliği, hazzı, özerkliği ve özneliği, fallus merkezli dil sisteminde baskılanmıştır. Kadının bu baskılanmışlık hakkındaki hislerini ifade etmesine izin verilmemiş ve kadın dilde sessizleştirilmiştir (Tanimoto, 1994, s. 87). Dişilin daima negatifi temsil ettiği kadın-erkek ile ilgili ikili zıtlıklara (aktif/pasif, mantık/duygu, zeki/duyarlı, vb.) dayalı bir dil yapısı söz konusudur ve bu hiyerarşik zıtlıklar dişil olanı eril düzene tabi kılmak için oluşturulmuştur (Cixous ve Clement, 1986, s. 63-64).

Kadının deneyimlerini kendine ait bir dil ile yazması ve kendine ait bir biçimde ifade etmesi öngörülen dişil dilde amaç söz konusu ikili hiyerarşik yapıların yapısöküme uğratılması ve eril dilin sorgulanmasıdır. Dişil yazı erkek egemen düşüncenin ürettiği kültürlerin ve mitlerin reddedilmesini tetikler. Cixous dişil yazıyı;

¹ Çalışma kapsamında *écriture féminine* kavramı *dişil yazın* olarak çevrilmiştir. Bu kavramı da içine alan ve kadına ait farklı bir dil olasılığından söz eden kuramcılarının fikirleri ise “dişil dil yaklaşımı” adı altında toplanmıştır. Bu anlamda *écriture féminine* kavramı dişil dil yaklaşımının bir parçası olarak görülmektedir.

eril kaydı ve yapıyı temel alan tarihselliğe karşı bir model olarak sunar (Aydınalp, 2020, s. 26, 31, 36). Segarra'ya (2010, s. 12) göre *écriture féminine* dilin ikili zıtlıklar ile işlemediğini ortaya koyan karmaşık bir teoridir. Şiir ile benzerlik gösterir ve gösteren'in uçsuz bucaksız olasılıktaki karşılığını ortaya çıkarma yetisine sahiptir. Kadın ve erkek için *écriture féminine*, toplumsal cinsiyet ve dilin ataerkil normlarından özgürleşmek, ters yüz edici gücünü yeniden kazanmak ve fallus merkezli kültürün rutinlerinin ötesinde baskılanmış olan dişiliği keşfetmenin bir aracıdır (Thompson, 2013, s. 154).

Blyth ve Sellers'a (2004, s. 50) göre en geniş anlamı ile *écriture féminine*'den bahsedebilmek için yazarın dış dünyadaki gerçek ötekiyi yazısına taşıyabilmesi gereklidir. Bu anlamda dişil dil sadece kadına değil, diğer tüm cinslere ait ifadeleri de kapsayıcıdır. Kısaca fallus merkezcilik tarafından ötekileştirilen ve bastırılan herkesi bu dili üretmeye davet eder. Söz konusu farklılıkların dilin içerik ve biçiminde kendisini nasıl göstereceği dişil dilin araştırma alanıdır. Bu anlamda dişil dil eril yazı ile kuşatılmış bir tarihe karşı duran, dilin fallus ve logos merkezli yapısına meydan okuyan, kadına özgü bir dil olmanın ötesinde daha genel anlamda farklılıkları dile taşımayı amaçlayan bir model olarak düşünülebilir.

Cixous (1976, s. 880) başta olmak üzere dişil dil yaklaşımını ortaya koyan yazarlar (Irigaray, 1985a; Kristeva, 1977) fallus merkezli söylemde kadının beden ve cinselliği baskılandığı için, kadını kendi bedeninden ve hazzından başlayarak yazmaya çağırırlar. Bu kuramcılar doğrudan kadın bedenine işaret ederek toplumsal cinsiyetten önce gelen, verili kalıtsal özelliklere sahip bir beden, cinsellik veya cinsiyet algısından söz ediyormuş gibi görünürler. Oysa sosyolojik bir perspektifle dişil dil kavramına yaklaşan bu çalışma birey ve toplum arasındaki karşılıklı etkileşimi göz ardı etmeyerek kadına ait dildeki farklılığının sebebini kadına yüklenmiş olan toplumsal cinsiyet rolleri ile ilişkili deneyimler ile bağdaştırır.

Toplumsal cinsiyet biyolojik cinsiyete roller yüklemekten çok daha geniş bir anlama sahiptir. Toplumun içinde bulunduğu aile, istihdam, ekonomi, hukuk, eğitim, politika gibi birçok alana doğrudan etkisi olur (Cankurtaran ve Kelebek-Küçükarslan, 2021, s. 9). Toplumsal cinsiyet düzeni, kadın ve erkek arasındaki güç ilişkilerini şekillendiren ideoloji ve uygulamalar sistemidir, erkeklik ve kadınlık biçimlerini ve kodlarını oluşturur, yaratır ve organize eder (Pilcher ve Whelehan, 2004, s. 62). Bu düzenin dayattığı kadınlık ve erkeklik; bedenleri, kişiliği, kültürü ve kurumları etkiler ve şekillendirir. Haraway'ın (2006, s. 71) de belirttiği gibi bedenlerimiz, iktidar ve kimlik haritalarıdır. Toplumsal cinsiyet düzeni bağlamında erkeğe ve kadına farklı rollerin yüklenmesi her iki cinsin farklı deneyimlere sahip olmalarına ve farklı biçimlerde şekillenmelerine yol açar. Yazarların düşüncelerinden yola çıkarak bu farklı deneyimlerin bedenlerimizi, bakış açımızı, algılarımızı, tercihlerimizi kısaca özelliğimizi de biçimlendirdiği yorumu yapılabilir.

Toplumsal cinsiyet deneyimlerini temel alan bu çalışma bedeni referans alan dişil dil yaklaşımından farklılaşır ve onu toplumsal bir model olarak okur. Bu bakış açısına göre kadının deneyimleri dişil dil yaklaşımında ifade edildiği gibi bedende verili olmaktan ziyade, onun toplumsal cinsiyeti ile ilişkilidir. Kadında var olduğuna inanılan farklılığın temel sebebi bedensel değil; toplumun ona yüklediği roller nedeniyle yaşadığı deneyimlerin farklı oluşudur. Kadınların toplumda yaşadığı deneyimlerin farklı olmasının, onun dünyayı algılama biçimini, bakış ve görüş açısını, dikkatini çeken noktaları; söz, yazı ve ifadesini, ürettiklerini, istek, arzu, hedef ve eylemlerini de içeren özelliğini, bedensel hazlarını ve diğer kadınlarla olan ilişkilerini farklılaştırdığına inanılmaktadır. Öte yandan simgesel kültürde var olan, doğurganlığa ilişkin nitelikleri de kapsamak üzere, sınırlı ve kalıp kadın imgelerinin gerçekte bilinen ve her zaman kabul gören algılardan farklı ve çeşitli oluşu; kadının toplumda yaşadığı deneyimler temelinde ortaya konmuştur. Morgan'ın (1984, s. 4) belirttiği gibi kadınları feminist

mücadelede ortaklaştıran, mistik veya biyolojik bir belirlenim değil, ataerkil zihniyetin karşısında sahip oldukları konumların getirdiği deneyimlerdir.

Çalışma dişil dil yaklaşımından kadınların farklılığının çıkış noktası bağlamında ayrışsa da temelde fallogosantrizm² eleştirisi, dilde eril hegemonyanın ve ikili hiyerarşik yapıların yıkılması amaçları bağlamında ortaklıklar içerir. Dişil yazı sanıldığı gibi sadece kadınlara ait bir dil olarak görülmez. En genel anlamda öteki olanın deneyimlerini dilde ifadesine işaret eder. Cixous'nun dişil bedensel deneyimler olarak söz ettiği, paradoksal biçimde tüm cins ve toplumsal cinsiyetten insanlar için geçerlidir. Örneğin Cixous için erkek yazarlar dişil yazı pratiğinden dışlanmaz. Burada sözü edilen dişil terimi yazarın cinsiyeti değil, yazı biçim ve içeriğindeki özelliklere atfen söylenir (Blyth ve Sellers, 2004, s. 28). Thompson'a göre dişilik zorunlu olarak cinsiyetle (ve dolayısıyla kadınlıkla) tanımlanan bir özellik değildir. Thompson Cixous'nun bu konuda çok net olduğuna; kadın veya erkek yazarların dişil bir dil üretebileceklerini ifade ettiğine işaret eder. Bu tür bir yazı kadınların bastırılması ile ilişkili olduğu gibi, sadece kadınları değil, dişiliğini bastıran erkekleri de özgürleştirmeyi amaçlar (Thompson, 2013, s. 150).

Diğer yandan dişil dil yaklaşımı kadın cinsi ile sınırlı olmadığı gibi edebiyat alanı ile de sınırlı görülmez. Sanatta ve söylem üreten tüm alanlarda kendini gösterebilir. Bu tez kapsamında sinema alanında farklı bir dil geliştirdiği düşünülen kadın yönetmenlerin filmleri dişil dil yaklaşımı çerçevesinde yeniden ele alınarak incelenmiştir.

Araştırmanın genel hatlarının çizildiği ilk bölümde çalışmanın sorunsalı, konusu, amacı, önemi ve temel kavramlarına yer verilmiştir. İkinci bölümde genel kuramsal ve kavramsal çerçeve açıklanmıştır. Bu çerçevede feminist sanat kuramlarına, dişil dil

² Derrida'nın geliştirdiği bir kavram olan fallogosantrizm, "phallogocentrism" (fallus merkezcilik) ve "logocentrism" (söz merkezcilik) kelimelerinin birleşiminden meydana gelir. Fallogosantrizm erkek hegemonyasını pekiştiren, konuşma, düşünce ya da eril yazını, kısaca erkek diline göndermede bulunmak için post-yapısalcı feministler tarafından sıklıkla kullanılır (Donovan, 2014, s. 217).

yaklaşımının onu savunan yazarlar tarafından nasıl açıklandığına ve bu çalışma kapsamında nasıl ele alındığına, feminist film teorisine değinilmiştir. Bununla birlikte feminist film kuramı ile dışıl dil kuramlarının kesişim noktaları vurgulanmıştır. Üçüncü bölümde çalışmanın yöntemi açıklanmıştır. Dördüncü bölümde ise seçilmiş kadın yönetmen filmlerinin hem biçimsel hem de içeriksel olarak dışıl dil yaklaşımı çerçevesinde analizine yer verilmiştir. Beşinci bölüm olan sonuç bölümünde dışıl sinemasal dile ilişkin bir tanım önerisi oluşturulmuştur.

1.1. Araştırmanın Sorunsalı

Feminist yaklaşımın sosyal teoriye en büyük katkılarından biri kadın deneyimlerini öncelemesi olmuştur. Güzel sanatlar alanında en önemli eserlerin içeriklerini analiz eden O'Kelly'ye (1983, s. 143-146) göre eserlerde kadınlar gerçek yaşam deneyimlerinin ötesinde çoğunlukla toplumsal cinsiyet rol ve kalıplarına göre ve yetersiz temsil edilirler. Eserlerde ele alınan deneyimler ya çoğunlukla erkek öznelere ait olan, ya da erkeklerin kadın deneyimleri olarak algıladıkları veya varsaydıkları deneyimlerdir. Oysa Hedges ve Wendt'in (1980, s. 167-236) sanatta kadın temsillerini inceledikleri çalışmalarına göre kadın sanatçılar, kadınların deneyimlerinden ortaya çıkan imgeler üretmekte ve kadın dünyasını erkeklerin ürettiği eserlerden daha doğru biçimde yansıtmaktadırlar. Buna göre kadın sanatçılar kendilerine ait deneyimleri kendi bakış açılarından farklı bir dil ile aktarıyor olabilirler.

Toplumbilimde olduğu gibi sanat alanında da yazan ve üreten kadınlar görmezden gelinmiştir. Sanat eserlerinde kadın imgelerine görece daha az rastlanırken (O'Kelly, 1983, s. 137), kadın sanatçıların görünmezliği de dikkat çeken bir konudur. Fakat bunun asıl sebebi kadınların sanat alanında yeteneksiz olmaları, üretken olmamaları veya söyleyecek sözleri olmaması değildir. Kadınlar aslında yüzyıllar boyu iyi sanat eserleri üretmişler fakat sanat dünyasında temsil edilmemişler; özellikle ana akım sanatın

sistematik olarak dışında tutulmuşlardır (Chadwick, 1997, s. 8). Harrington'un (2004, s. 47) belirttiği gibi kadın sanatçılar en iyi ihtimalle daha görünür olan önemli erkek sanatçıların etkisinde, tarzında veya "o okula ait" olarak tanımlanmışlardır.

Sanat alanlarındaki feminist araştırmalar 1970'lerde başlamış; özellikle Linda Nochlin'in 1971 tarihli "Why Have There Been No Great Women Artists?" ("Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?") makalesi ile birlikte sıçrayışa geçmiştir. Nochlin (1989) makalesinde bu sorunun yanılmalı bir soru olduğunu ve büyük sanatçı kavramının altında yatan varsayımların sorgulanması gerektiğinin altını çizer. Ona göre büyük sanatı üreten koşullar yeterince araştırılmamıştır ve bu sorunun ardında eşsiz ve tanrısal olduğu düşünülen büyük sanatçı miti yatar (Nochlin, 1989, s. 153). Oysa sanat üstün güçlere sahip bir bireyin kendinden önceki sanatçılardan ilham alarak ortaya koyduğu özgür bir etkinlik değildir. Aksine, sanat yapmanın koşulları özgül ve tanımlanabilir toplumsal kurumların dolayımından geçerek belirlenir (Nochlin, 1989, s. 158). Nochlin makalesinde sanatın, bireysel aura sahibi olmaktan ziyade, yeterli beceriyi edinebilmek için gerekli hazırlıkların kurumsal doğasının oluşturduğu bir olgu olduğunu ortaya koymak için tarihten birçok örnek verir. Nochlin'in makalesiyle birlikte kadın sanatçılar, sanat ve estetik deneyim kavramlarında kökleşmiş gelenekleri sorgulamaya başlamışlar ve son yüzyıllarda yaşamış ve önceden bilinmeyen birçok kadın sanatçı, sanat çalışanları tarafından yavaş yavaş gün ışığına çıkarılmaya başlamıştır (Brans, 2007, s. 260).

Feminist sanat eleştirisi, eser ve yapıtların feminist eleştiriye tabi tutulması ve kadın sanatçıların keşfedilerek sanat tarihine kazandırılması ile son bulmaz. Kadın söyleminden yola çıkarak sanat eserlerini okumak ve üretmek bu alanın belki de en önemli amacıdır. Showalter (1997, s. 216) iki tür feminist eleştiriden söz eder. Kadın okur olarak feminist eleştiri, kadın imgeleri ve kalıp-yargıları, kadının görmezden gelinmesi veya yanlış yorumlanması, eril edebiyat yazınındaki çatlaklar, özellikle

popüler kültür ve filmlerde kadın seyircinin istismar edilmesi gibi konulara odaklanır. Showalter'ın jinokritik olarak adlandırdığı diğer feminist eleştiri türü ise kadın yazarlar-sanatçılar ile ilgilenir. Jinokritik metinsel anlam üreticisi olarak kadın, kadınlar tarafından üretilen edebiyat-sanat tarihi, türleri, konuları ve yapıları, dişil yaratıcılık-dilbilim ve dişil dil konularını içerir.

Showalter iki feminist eleştiri türü arasında bir ayrım yapar. Kadın okur odaklı feminist eleştiri ona göre erkek yönelimlidir. Eğer kadınlara biçilen kalıp-yargıları, eril eleştirinin cinsiyetçiliğini ve edebiyat tarihinde kadınların sınırlı rollerini çalışırsak kadınların hissettiklerini ve deneyimlediklerini öğrenmek yerine sadece erkeklerin kadınların nasıl olmaları gerektiğine ilişkin düşüncelerini öğrenmiş oluruz. Eril yazına ilişkin bu saplantılı duruma karşın jinokritik, yani kadın yazar odaklı eleştiri, kadın edebiyatının analizi için dişil bir taslak inşa eder, dişil deneyim çalışmalarında temellenen yeni modeller geliştirmeye programlanır. Jinokritik, kendimizi eril edebiyat tarihinin lineer soyutlamalarından özgürleştirdiğimizde, kadını eril geleneğin çizgileri içine oturtmaya çabalamayı bıraktığımızda ve dişil kültürün çok az görülebilen dünyasına odaklandığımız noktada başlar. Bunun için kadın edebiyatının nasıl farklı ve özel olabileceğini sormaya başlayabilir, zamanla işleri gölgelenmiş kadın yazarları keşfedebilir ve dişil geleneğin devamlılığını sağlayabiliriz (Showalter, 1997, s. 217).

Feminist sanat kuramlarında ortaya çıkan feminist eleştiri, kadın sanatçıların keşfi ve kadın söylemi gibi başlıklar tüm sanatların bileşkesi ve yedinci sanat olarak görülen sinemada da kendisini göstermiştir. İlk olarak 1970'lerde Amerika'da Hollywood sinemasına yönelik başlayan feminist eleştiriler, daha sonra dünya sinemasına yayılmıştır. Bu eleştirilerin birçoğu sanat tarihindeki feminist eleştiriler ile paralellikler gösterir. Filmler erkekler tarafından, erkek bakış açısıyla çekilir. Erkeğin arzu ve iktidarını beslemeye yönelik biçimde ideal kadın tipinin yaratıldığı gözlenir. Kadın karakterler çoğunlukla toplumsal cinsiyet rol ve kalıplarını ortaya koyan stereotipik

imgeler ile temsil edilirler. Tam da dişil dil yaklaşımının fallus merkezli dil eleştirisinde olduğu gibi kadını daima güçsüz ve zayıf konumlara yerleştiren ikili hiyerarşik yapılaraya dayalı bir film dili gözlenir. Kadın karakterlerin deneyimleri ile kadınların gerçek yaşamdaki toplumsal deneyimleri arasında büyük farklılıklar gözlenir. Kadınlar kendi hayatları üzerine kararlar alabilen, fail olabilen, irade sahibi karakterler değildir. Kendi hayatlarının öznesi olmayıp çoğunlukla bağımlı karakterler olarak karşımıza çıkarlar; dişil haz ve öznellik temsilleri yetersizdir (Rosen, 1973; Haskell, 1974; Mulvey, 1975; Kuhn, 1982; De Lauretis, 1984; Rich, 1994; Humm, 1997; Cowie, 1997; Johnston, 2006; Kaplan, 1974; 2001, 2003, vb.).

Kadınlar son yıllarda artan bir şekilde sinema alanına girerek çok sayıda film üretmektedirler. Bu kadın yönetmenlerin bir kısmı filmlerinde gerçek kadın deneyim ve temsillerine yer verirken klasik sinema kalıplarından uzak durmayı tercih eder ve gerek biçimsel gerek içeriksel olarak deneyisel sinema türlerine yönelirler. Kadın sineması/ feminist sinema yaratabilmeye ve bu bağlamda dişil sinemasal bir dilin kurulabilmesine yönelik farklı yaklaşımlar söz konusudur. Johnston (2006, s. 86) “Women’s Cinema as Counter Cinema” (“Karşı Sinema Olarak Kadınların Sineması”) makalesinde kadın mücadelesi için devrimci bir karşı sinema anlayışını savunur. Kameranın gerçekte yakaladığı şey egemen eril burjuva ideolojisinin doğal dünyası olduğu için müdahale edilmeyen bir kadın sineması geliştirmek ona göre tehlikelidir (Johnston, 2006, s. 83-84). Feminist film, kolektif çalışma, politik fikirler ve eğlence türü çerçevesinde yapılandırılmak, üretilmek zorundadır. Eril burjuva sinemasını sorgulamak için karşı sinema anlayışı kapsamında meydan okuyucu araçlar geliştirilmelidir.

Mulvey (1997, s. 46) de “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (“Görsel Haz ve Anlatı Sineması”) makalesinde kadın sinemasını geleneksel sinemanın karşısında alternatif bir sinema olarak konumlandırır. Ona göre geleneksel filmlerin vaat ettiği haza karşı çıkmadan önce, mevcut sinemasal kodların ve onların dışsal yapılarla olan

biçimlendirici ilişkilerinin yıkılmış olması gerekir. Ona göre filmlerde eril haz odaklı yapıyı yıkmaya yönelik alternatif bir sinema hem politik hem de estetik olarak radikal bir sinemanın var olmasına olanak sağlar ve ana akım filmlerin temel kabullerine meydan okur (Mulvey, 1997, s. 39). Kuhn (1982, s. 157) *Women's Pictures (Kadınların Sineması)* başlıklı kitabında geleneksel sinemayı sorgulayan ve onun karşısında işleyen bir sinema olan feminist karşı sinemanın imkânını sorgular. Kimi kadın yönetmenler ise feminist film veya kadın filmleri üretmek için klasik sinemanın içerisinde kalmayı tercih ederek mevcut kadın temsillerini dönüştürme yoluna gider. Smelik (2008, s. xiii) bu yönetmenlerin pratiklerini örnekleyerek, karşı sinema ve deneysel sinemadaki gibi görsel haz ve anlatı yapısını tamamıyla bozmadan bir kadın sineması inşa etmenin mümkün olduğunu savunur.

Johnston, Mulvey ve Kuhn gibi feminist karşı sinemayı savunan kuramcıların yazılarına bakıldığında ana akım sinemanın anlatı kalıplarının tamamen dışında duran, bu kodları yıkmayı amaçlayan bir sinema dili arayışı içinde oldukları görülür. Karşı sinemadan etkilenen bu kuramcılar geleneksel sinemaya meydan okumak ister, alternatif, radikal veya devrimci bir sinema tahayyül ederler. Bu çalışma kapsamında incelenen filmlerin ve odaklanılan sinema formunun ise feminist karşı sinemayı savunan kuramcıların işaret ettikleri gibi ana akım sinemanın anlatı kalıplarının tamamen dışında duran ve bu kodları yıkan devrimci bir dile sahip oldukları söylenemez. Ele alınan filmlerin de temsil ettiği gibi bu tezde dişil sinema dili olarak düşünülen ve odaklanılan form, ana akım sinema kodlarının tamamen karşısında olmayan fakat bu kodları sorgulayan nitelikler ile birlikte kadının deneyimlerini sorunsallaştıran, toplumsal ve bireysel olarak kadının yaşadığı çatışmalara vurgu yapan, kadının bakış açısını ve öznelliğini odağa alan özelliklerin bir araya gelerek oluşturduğu bir bileşim olarak düşünülmüştür.

Edebiyat, sanat ve sinema alanlarında yukarıdaki tartışmalar göz önüne alındığında, kadın yazar, sanatçı ve yönetmenlere ait farklı ve özgün bir dilden söz edilip edilemeyeceği, eğer söz edilebilirse böyle bir dilin inşasının mümkün olup olmadığına yönelik sorular akla gelir. Buna yönelik olarak çalışmada yakın dönem Türk sinemasında (2010-2020) kadın yönetmenler tarafından üretilen filmlerde yukarıda sözü edilen niteliklere uygun ayırt edici bir dişil sinema dilinin varlığı, imkânı ve nasıl temsil edildiği incelenmiştir. Bu bağlamda sanat alanında kadınların görünmezliği sorunsalı ile birlikte, sinemada kadın sanatçıların/ yönetmenlerin yapıtlarında kadınlara ait duygu, bakış açısı ve deneyimlerin nasıl kurgulandığı ve kadınlara özgü dişil bir dilin imkânı/ inşasından söz edilip edilemeyeceği araştırmanın çıkış noktasını oluşturur.

Sinemada dişil bir dilin mümkün olup olmadığı elbette kadın yönetmenler ve onların filmleri üzerine yapılan incelemeler sayesinde aydınlığa kavuşacak bir konudur. Tanrıöver (2016, s. 321) Türk sinemasındaki kadın yönetmenlerin sayısal mevcudiyetleri ile onların ürettikleri filmlerin kadın filmi bağlamında niteliklerini incelediği çalışmasında 2000’li yılların başından bu yana kadın yönetmen sayısındaki artışın önceki döneme epeyce yüksek olduğunu ifade eder. Sönmez ve Satıcı (2019, s. 11-12) ise ülkemizde kadın yönetmen sayısı gün geçtikçe artmasına rağmen, onların üretimlerine dair yayın sayısının sınırlı olduğu gerçeğine dikkat çekerler. Kadın yönetmenlerin çektikleri filmlere ilişkin kapsamlı çalışmalar ortaya koymak, onları bağlı oldukları toplumsal koşullarda tartışabilmek ve bu filmlerin iletmek istediklerini izleyicilere ulaştırabilmek açısından önem arz eder. Kadın yönetmenlerin filmlerine dair yayınlar ve bu alanda yazan akademisyenlerin sayısı, kadın yönetmenlerin filmlerindeki yükselişle birlikte, artışa geçmiş olsa da (Öztürk, 2004, 2018; Sönmez ve Satıcı, 2019; Özdemir, 2019a; Tanrıöver, 2016; Yüksel, 2015; Yaşartürk, 2010) halen alan yazında bu konuyla ilgili yayın eksikliği olduğu ifade edilebilir. Bu eksiklik Türk sinemasında

dişil bir dilin imkânına ilişkin bilgilere ulaşmamızın önünde bir engel oluşturur ve araştırmanın temel sorunsalının bir parçasını teşkil eder.

1.2. Tezin Konusu

Bu çalışma genel olarak sanatta özelde ise sinemada dişil dilin varlığını ve inşasını inceler. Tez kapsamında yakın dönem Türkiye sinemasında kadın yönetmenleri ortak kılan özellikler olup olmadığı ile birlikte, kadın bakış açısının nasıl kurgulandığı araştırılmış, bir kadın dili oluşturmanın imkânı sorgulanmıştır. Tezin konusu dişil dilin sinemada varlığı ve nasıl inşa edildiğine ilişkin günümüze değin geliştirilmiş kuram ve fikirlerin yakın dönem Türk sinemasında karşılık bulma biçimleri olarak belirtilebilir.

Kuramsal bölümde feminist sanat konusuna genel çerçeve ile değinilmiş olsa da çalışmanın konusu sinema alanı ile sınırlıdır. Sinema alanında ise uzun metraj filmler odağa alınmıştır. Sinemada dişil dil kavramı araştırıldığı için dişil dil kavramını ortaya koyan post-yapısalcı Fransız feminizmi analizde ön planda olmuştur. Çalışmanın ana konusu dişil sinemasal dil ile sınırlıdır. Bununla birlikte dişil dil kavramı ve yaklaşımının feminist sinema kuramları ile bağlantılarına da değinilmiştir.

Dişil dil kavramı kendi içinde çokluğa yaptığı vurgu ile birçok tanımı da bünyesinde barındırır. Lacan'ın teorisinden de yola çıkarak dişil bir dil yaratmanın gerekliliğine inanan Hélène Cixous, Luce Irigaray, Julia Kristeva gibi feministler dişil dilin kavramsallaştırılmaz, kapatılamaz olmasına vurgu yaparlar. Bu anlamda dişil dil, tek bir kuram, kavram, boyut veya tanımla sınırlı olmayıp farklılığı ve çoklu düşünceleri içerir. Nitekim kadın tarihte daima tekliğe vurgu yapan eril düşünce altında ezilmiştir.

Post-yapısalcı feminizm çerçevesinde dişil dil, dişil yaratım, dişil yazın gibi kavramların bir kurallaştırmayı kabul etmemesinden yola çıkılarak, araştırmada elde edilecek verilerin bizi kurallaştırılmış kalıplara götürmesi beklenmez. Bu noktada feminist epistemolojiden faydalanılmıştır. Feminist epistemoloji ortodoks, nesnel

epistemolojiyi eleştirmesi, normatifliğe ve çokluğa vurgu yapması ile postmodernizme benzetilebilir. Feminist epistemolojiye ilişkin detaylı bilgi ve araştırmanın sayıltıları yöntem kısmında belirtilmiştir.

Çalışma kapsamındaki diğer bir sınır ise günümüzde Türkiye’de yakın dönem sineması kadın yönetmenlere ait filmlerdir. Araştırma erkek yönetmenler ve onların filmlerini çalışma sahasının dışında bırakmıştır. Çalışma, dışıl dil yaklaşımının kapsayıcılığından da yola çıkarak, erkek yönetmenlerin feminist film kategorisine girebilecek filmler ürettiklerini kabul eder. Ancak analizin yalnızca kadın yönetmenlerin ürettikleri filmler üzerinden yapılmasının arkasında yatan düşünce (eğer var ise) kadın deneyimlerinden kaynaklandığı öngörülen kadın dili ve bakış açısını anlamaya çalışmaktır. Dışıl dili diğer dillerden farklı kılan öğelerin ortaya konulabilmesi için böyle bir sınırlandırma getirilmiştir.

1.3. Tezin Amaç ve Önemi

Farklı sanat dallarının kompozisyonu olarak ortaya çıkan sinema, sanatçının kendini birçok farklı yolla ifade edebildiği bir alandır. Kelly ve Robson (2016) “en iyi 100 film” gibi listelerde çoğunluğu yetenekli erkek yönetmenlerin oluşturduğunu, bir-iki kadın yönetmene nadiren rastlandığını belirtir: “Eğer ortada eleştirel çalışma yoksa ve yeterince tanıtım yapılmamışsa kadın yönetmenlerin eserleri kayıt dışında kalıyor. Bu da kadınların eşit düzeyde rekabet edemeyeceği anlamına geliyor” (Kelly ve Robson, 2016, s. viii, xi.). Kelly ve Robson’a (2016, s. xiv) göre kadınların çektikleri filmler olmasaydı dünyaya bakış açımızı genişletmek ve insanlık deneyimlerimizi artırmak için anlatılması gereken bu hikâyeleri bilemezdik. Kadınların film çekmeleri kadar bu filmler hakkında inceleme yazılarının üretilmesi ve değerlerinin çoğaltılması bakış açımızı farklılaştırmaya yardımcı olacağı gibi, kadınların tarihinin yazılması ve canlı tutulmasında da önemli rol oynar. Kadın yönetmenlerin, kadın sanatçıların yok

olmamaları için birilerinin onların yaptıkları işleri yorumlamaları ve eleştirmeleri, bu işler hakkında söz ve söylem üretmeleri gerekir. Bu tezin en önemli amaçlarından biri kadın sanat/ sinema tarihine ışık tutmak, onu canlı tutmak ve dişil deneyimlerin ve arzunun dolaşımında olmasına destek olmaktır. Bu amaçla çalışmada sinema alanında kadın yönetmenler tarafından çekilen, dişil haz, öznellik, deneyim ve beden konularına odaklanan filmler dişil dil yaklaşımı çerçevesinde incelenmekte ve kayıt altına alınmaları sağlanmaktadır. Diğer taraftan tez, Araştırmanın Sorunsalı bölümünde değinilen, Türk sineması kadın yönetmenleri üzerine yayın sayısında işaret edilen eksikliği gidermek ve başka yayınların önünü açmak açısından önemli bir yere sahiptir. Bununla birlikte kadın yönetmenlerin filmlerine ilişkin yapılan incelemeler film üretmek isteyen kadınları teşvik etmek açısından da önemli görülmektedir.

Sinemada kadın temsilleri ülkelere, yönetmenlere, yönetmenlerin cinsiyetlerine göre toplumsal cinsiyet, dişil haz ve öznellik gibi farklı tematik bağlamlarda incelenmiştir. Bu inceleme ve analizlerin bir kısmı Showalter'ın (1997, s. 216) yukarıda sözünü ettiği kadın okur olarak feminist eleştiri kapsamında değerlendirilebilir. Sinemada kadınların toplumsal cinsiyet kalıpları ve stereotipik imgeler ile temsil edilmeleri; kadınların görmezden gelinmeleri veya yanlış yorumlanmalarına yönelik eleştiriler Showalter'ın da belirttiği gibi kadınların deneyimlerini veya bakış açılarını anlamamıza yardımcı olmaz. Türkiye'de günümüze değin yapılan çalışmaların büyük bir kısmının, metin merkezli kuramlara dayanarak kadın temsillerini eleştirel açıdan ele aldığı söylenebilir (Abisel, 2006; Abisel ve diğerleri, 2005; Aktaş, 2016; Aslan, 2019a; Büyükdüvenci ve Öztürk, 2007; Balcı, 2018; Elmacı, 2017; Kalkan, 1992; Kasap, Dolunay ve Solman, 2018; Kaymal, 2020, Serarslan, 2021; Suner, 2006; Zengin, 2016, vb).

Feminizmin eleştiri görevi dışında feminist praksişi gerçekleştirecek yeni modelleri yapılandırma görevi de mevcuttur. Showalter'ın (1997, s. 217) yukarıda

jinokritik olarak adlandırdığı kadın yazar-sanatçı merkezli feminist eleştiri tam olarak buna işaret eder. Jinokritik ile sinemada anlamın üreticisi olarak gördüğümüz kadın yönetmenlerin filmlerini analiz ederiz; dışıl kültürün dünyasına odaklanarak dışıl deneyim ve bakış açısında temellenen yeni modeller geliştirmeye çalışırız; kadın sinemasının nasıl farklı ve özel olabileceğine yönelik sorular sorarız; kadın yönetmenleri keşfetmenin ve dışıl geleneğin devamlılığını sağlamanın yollarını araştırırız. Türk sineması kapsamında yapılmış çalışmaların diğer bir kısmı ise kadın yazar/sanatçı merkezli kuramlardan yola çıkarak, kadın yönetmenlerin filmlerinde kadınları nasıl kurguladıklarına yoğunlaşmıştır (Aslan, 2019b; Gayde Zengin, 2017, Elmacı, 2015; Öztürk, 2004, 2018; Sönmez ve Satıcı, 2019; Özdemir, 2019a, Yaşartürk, 2018, vb). Bu çalışmalar iki yönlü olarak değerlendirilebilir: Bir yanda toplumsal cinsiyet perspektifi ile feminist eleştiriye analizlerine dâhil etseler de, diğer tarafta odakları kadın yönetmen filmlerinde oluşan kadın bakış açısını ve kadın öznelliğini ortaya çıkarmak olmuştur. Bu tez jinokritiği temel alan kadın yazar/sanatçı merkezli feminist eleştiriden yola çıkarak sadece eleştirel olmayıp dışıl sinemada yeni modeller yapılandırmaya, gelişime ve feminist praksise yönelimli olması anlamında önemli görülmektedir.

Dışıl dil arayışı içinde olan feminist sanat kuramı göz önüne alındığında, tez daha genel kapsamda sanatın da nasıl feminist bir yaklaşım içinde üretilip icra edildiği ile ilgili bir yaklaşım sunmaya çalışır. Çalışma feminist sanatçılar için olduğu kadar bu alandaki araştırmacılar için de zihin açıcı nitelikte olabilir. Feminist sinema ve sanat yaratımı arayışından yola çıkan tezin aynı zamanda sanat eleştirmenleri ile akademisyenler için de kaynak niteliğinde olacağı düşünülmektedir. Tüm bunlarla birlikte tezin, toplumsal cinsiyet ve sanat kavramlarını bir araya getirerek, fazla gelişme olanağı bulamayan feminist sanat sosyolojisine faydalı olacağı umulmaktadır.

Araştırma kapsamında ulaşılması hedeflenen amaçları aşağıdaki gibi sıralamak mümkündür:

- (1) Sinemada kadının kendisini ifade edebileceği bir dile ait öğelere işaret etmek,
- (2) Kadın yönetmenleri ve kadın bakış açısını erkek bakış açısından farklı kılan öğelerin neler olduğunu araştırmak,
- (3) Dişil sinemasal dil mümkün ise bunun anlatısal ve biçimsel olarak nasıl kurgulandığına ve potansiyel yöntemlerine ulaşmak,
- (4) Filmlerde kadının temsil edilme biçimlerinin, feminist sinema kuramında nasıl kavramsallaştırıldığını ortaya koymak,
- (5) Yakın dönem Türk sinemasının feminist sinemaya ilişkin nitelikleri ne derece barındırdığını ortaya koymak,
- (6) Toplumsal bir model olarak dişil dil yaklaşımı kapsamında kadın yönetmen filmlerinin kadınların deneyimlerini ve bakış açılarını nasıl ele aldıklarını incelemektir.

1.4. Araştırmanın Temel Kavramları

Çalışmanın odağında olan temel konular dişil dil, feminist sanat ve feminist sinemadır. Çalışmada ele alınan tüm kavramlar bu üç temel konu ile bağlantılı olarak düşünülmektedir. Dişil dil yaklaşımı ile bağlantılı olan *çokluk*, *şiiirsel dil* (*göstergesel dil*), *khora*, *delilik*, *dişil özne*, *dişil yazın*, , *beden ve haz*, *gebelik ve annelik*, *fallogosantrizm*, *döngüsel zaman*, *dişil özneler-arasılık*, *histeri*, *yersiz-yurtsuzluk*; feminist sanat ile bağlantılı olan *abject*, *beden sanatı*, *çift sesli söylemler*, *şiiirsel ve anti formalist bir dil*, *kadınlığın sabitliğini bozmak*, *farklılık-çoğulculuk*, *bakış ve mekân*, *anne ve kadın bedeni gibi özsel kadınlık formları ve yaratıcılık*, *ayrılıkçı ve alternatif bir kadın kültürü oluşturmak*, *kadın imgeleri inşa etmek*, *yabancılaştırma*; feminist sinema teorisinde sıkça tartışılan *kadın sineması*, *feminist praksis*, *karşı sinema* ve *dişil*

sinemasal dil, dişil nazar, dişil ses ve dişil beden arasındaki eş-zamansızlık (asen kron), yeni bir dişil arzu dili, negatif kadın mitlerinin pozitif e dönüştürölmesi, sembolik alanın yerine yeni anlamlandırma alanları, seyirciyi arzudan koparıcı ve rahatsız edici sinemasal araçlar, annelik ve anne-kız ilişkileri, kadınlar arasındaki dayanışma ilişkileri, yakın, orta ve geniş planlar, zaman ve mekân ilişkilenmeleri, dişil haz ve özne, dişil deneyim, sürgünlük, kadının kendini tanımlaması, özneler-arasılık ve ilişkisel öznellik gibi kavramlar araştırmanın merkezinde yer almaktadır. Bu kavramlar arasında sıkça kullanılanları aşağıda kısaca açıklanmış olup; geri kalan diğer tüm kavramların detayları çalışmanın kuramsal bölümünde açıklanmıştır.

Dişil dil yukarıda da söz edildiği gibi kadını yazmaya davet eden Cixous tarafından ortaya atılan *dişil yazın (écriture féminine)* kavramına dayanır. Cixous (1976, s.880) kadının bedenini, hazzını, deneyimlerini yazmasının kadın için yeni bir dil ve söylem alanı geliştireceği düşüncesinden hareket eder. Irigaray (1985a, s. 34) dişil yazın yerine *dişil söz dizim* ifadesini kullanır. Irigaray’a (1985a, s. 134) göre *bedenleşmiş iletişim* eril dilin duvarlarını yıkarak, sadece dişil bedene değil dişil deneyime de giriş yapar.

Dişil dil yaklaşımını savunan yazarların en çok vurgu yaptıkları konulardan biri *çokluk (plüralite)*’tur. Çokluk ve heterojenlik kapsamında kadınların, cinsiyetlerin, cinselliğın ve anlamların çokluğu gibi tartışma konuları gündeme getirilmiştir. Kadınların çokluğu kadınların bireysel karakterlerindeki sonsuz zenginliğe işaret eder (Cixous, 1976, s. 875-876). Kristeva (2012, s. 11) ise kadınların tek tek sahip oldukları dehalardan bahseder. Çok cinsiyetliliği en çok vurgulayan kuramcı Wittig’dir. Wittig (1993, s. 104) zorunlu iki cinsiyetten (kadın ve erkek) oluşan heteroseksist sistemi eleştirerek çokluk fikrine farklı bir açıdan katkıda bulunmuş olur. Irigaray (1985a, s. 24-25) çokluk bağlamında kadın cinselliğının çokluğunu gündeme getirir. Ona göre kadın,

kendi cinselliğine dair bilmediği sırlarla doludur. Kristeva (1980, s.135) ise dürtülerin çokluğu ile *şiirsel dilin* çok anlamlılığına vurgu yapar.

Dişil dil kuramcıları *beden* ve *haz* arasındaki ilişkinin altını çizerekler. Cixous'ya (1976, s. 880) göre kadın bedeninden ve hazzından yabancılaştırılmıştır; onun kendine, bedenine ve hazzına dönüşünün yolu da yazarak olacaktır. Irigaray (1985a, s. 28) kadın hazzının erkeğinki ile aynı dili konuşmadığını, kadının çoklu haz ve cinselliğe sahip olduğunu vurgular. Irigaray (2006, s. 10-11) ve Kristeva (1981b, s. 18-19) farklılığa *cinsel kültür* ve *yeni kuşak* kavramları ile yaklaşırlar. Irigaray'a göre kadınların sömürülmesinin sebebi cinsel farklılık olduğu için çözüm de yine cinsel farklılıkta yatar.

Abjection (*dışlama, iğrençlik*) Kristeva'nın (1980, s. 13-15) bedene dair geliştirmiş olduğu önemli kavramlardan biridir. Bedensel dışıkların ve çocuk için ebeveynlerin dışlanması bedensel sınırları ve özneyi kurarken, bu sınırlar dışlama/dışkılama işlemlerini yürüten bedensel sıvı ve organların sürekliliği ile devamlı bir şekilde yıkılır. Bu anlamda paradoksal doğaya sahip olan *abjection* bir taraftan bedensel ve fiziksel bir bütünlük için gerekli iken; diğer taraftan bu bütünlük duygusu yanıltıcıdır. *Abjection* feminist sanat pratiklerinde de sıkça kullanılır. Özellikle kadın sanatçıların eserlerinde kadın bedeni eril sembolik alanda idealize edilen kadın bedeninden farklı bir şekilde yansıtılır. *Abjection* yoluyla Kristeva öznenin kırılmasını ve istikrarsızlığını dile getirir (Schippers, 2011, s. 49-50).

Gebelik ve *annelik* Kristeva başta olmak üzere dişil dil yaklaşımının ön plana aldığı ve özellikle yaratıcılık ile bağdaştırılan konulardır. Kristeva anneliği yüceltmek yerine onu kadınların konumunu değiştirecek bir işleve dönüştürmek ister. Kristeva'ya göre babanın dili olan simgesel, anne-bebek arasındaki dil olan semiyotik yani göstergesel alanı baskılamaktadır. Çünkü simgesel, annenin reddedilmesine dayanır, göstergesel ise şiirsel konuşmada anne bedenini geri getirir (Kristeva, 1980, s. 133-136). Kristeva (1980, s. 240-241) hem gebe kadından hem de anne bedeninden *yarılan*/

bölünen olarak bahseder. Kristeva'ya göre, kadın gebelikte kendisini herkesin dünyasından ayıran bir bölünme yaşar. Kristeva bu yarılma ile birlikte anaç bedenin söylemsel alandan uzaklaştığını ekler.

Kristeva (1984, s. 26) ayrıca semiyotik alana ait *khora* kavramını gündeme getirir. Khora henüz sembolige maruz kalmamakta, fakat toplumsal ve doğal kısıtlar tarafından düzenlenmekte olan besleyici anaç ve isimsiz bir alanı temsil eder. Kristeva'ya göre sembolik yasaya aracılık eden ve böylece semiyotik khora'yı düzene sokan anne bedenidir. Irigaray (1985b, s. 243) ise Platon'un mağara alegorisini farklı bir açıdan okuyarak rahim, hazne, döl yatağı gibi simgelerin karşılığı olarak *hysteria* kavramını kullanır.

Kristeva (1980, s. 136) dili *simgesel* ve *göstergesel alan* olarak ikiye ayırır. Dişil dil, yazarlar tarafından simgesel dil ve alana alternatif olarak geliştirilirken, Kristeva (1984, s.81) anneliğe ait olan göstergesel alanı *şiiysel dil* ile bağdaştırır ve onun simgesel alanı altüst edici gücüne vurgu yapar. Şiiysel dil, simgesel yoluyla işler fakat onun ötesine geçer, toplumsal düzenin içinde ama aynı zamanda karşısında olarak onu dönüştürür ve altüst eder.

Kadın olarak okumanın getirdiği farklılığı tartışan kuramcılar dişilik ile kadınlık kavramlarının ayırt edilmesi gerektiğini belirtirler. Çünkü bir kadından kadın olarak okuması istendiğinde aslında çifte veya bölünmüş bir istekte bulunuluyor demektir. Eğer kadın deneyimleri toplumsal olarak kazanılmış verili kadınlık kimliği ile belirleniyorsa o zaman dişil deneyimlere nasıl ulaşabiliriz sorusu gündeme gelir. Moran (1991, s. 253-254) feministlerin ataerkil oyunu ortaya çıkarmak için dişilik ve kadınlık kavramlarını ayırt ettiklerine dikkat çeker.

Dişil dilin nasıl olması gerektiğinden çok nasıl olmaması gerektiği üzerine düşünen kuramcılar ile dil ve toplumsal cinsiyet arasındaki ilişkileri çalışan feminist yazarların çoğu *fallogosantrizmin* son bulması yani dilden eril hegemonyanın kovulması

gerektiğine işaret ederler. Kadın dilinin temelde fallus merkezcilikten, cinsiyetçilikten arınmış bir dil olması gerektiği konusunda ortaklaşırlar.

Dişil dil yaklaşımı çerçevesinde *dişil özne* kavramı tartışılır. Farklı açılardan bakmış olsalar da post-yapısalcı feministlerin hepsi dişil özne kavramı üzerine fikir belirtmişlerdir. Irigaray (2006, s. 73) dişil öznenin var olabilmesi için dilde dönüşümün gerekli olduğuna vurgu yapar. Ona göre dişil özne eril öznenin farklı değerlere sahiptir ve tüm değerlerin bu iki cins arasında eşit olarak dağıtılması dişil özneye hakkı olanı vermez. Cixous'ya (1976, s. 883) göre dişil özne, dişil yazın pratiğini hayata geçiren, tekdüzeliği yıkan özneler ve hiçbir iktidarın hâkimiyetine alamadığı periferik bireylerdir. Kristeva (1982, s. 7) istikrarsız olduğunu düşündüğü öznelliği beden üzerinden geliştirir ve *abject* (iğrençlik) ile bağlantılandırır. Butler (2014a, s. 224-225) öznenin de cinsiyet gerçeği gibi kamusal söylemin etkisinde olduğunu tartışır.

Kristeva (1981, s. 16-17) dişil dil kapsamında *çizgisel* ve *döngüsel zaman* ayırımına gider ve kadını döngüsel zaman ile bağdaştırır. Dişil dil kapsamında en çok vurgu yapılan kavramlardan biri de *deliliktir*. Kadında delilik kadın yazarların eserlerinde sembolik düzene duydukları isyanı dile getirmek için sıkça kullandıkları bir durumdur (Gilbert ve Gubar, 2016, s. 23). Kadın gerçekte yaşadığı deneyimler ile kendisine dayatılan toplumsal tipleştirme arasında bölünmüşlük yaşar. Bu bölünmüşlüğün getirdiği öfke ve isyan duyguları kadını *histeriye* ve deliliğe sürükler (Irigaray, 1985a, s. 34; Cixous. 2008, s. 60; Kristeva, 1977, s. 77). Neticede kadın histeriyi kendini haykırmaya ve direnişe dönüştürür. *Kadın dayanışması* ile *dişil özneler arasılık* da kadınların direnişi adına vurgu yapılan kavramlardandır.

Çalışmada feminist sanat ve feminist sinema kuramları ile bağlantılı birtakım kavramlardan faydalanılmıştır. *Feminist sanat* ilk etapta tarihte görünmez kadın sanatçıları arayıp keşfetmeye çalışmış sonrasında ise asıl olarak kadın deneyimlerinden yola çıkmış ve kadınlar için sanat üretmenin stratejilerini belirlemeye yönelmiştir

(Antmen, 2014, s. 11-12). Bir direniş olarak *beden sanatı* ve *yabancılaştırma* bu stratejilere örnek gösterilebilir (Alp, 2014, s. 361). *Yabancılaştırma* yaklaşımına göre radikal feminist pratik izleyiciyi huzursuz etmeyi ve kışkırtmayı amaçlamalıdır.

Feminist filmler “cinsel farklılığı bir kadının bakış açısıyla sunan ve cinsiyetler arasındaki asimetrik iktidar ilişkisine dair eleştirel bir farkındalık sergileyen filmlerdir” (Smelik, 2006, s. xii). Feminist sinema kuramında *feminist film* ile *kadın filmi* arasındaki farklılıklar tartışılır. *Feminist praksi*si gerçekleştirecek ve geleneksel sinema kalıplarını yıkacak bir *feminist karşı sinema* anlayışı önerilir. Kuhn (1982, s. 178) *dişil sinemasal dilin* imkânına vurgu yaparak bu kavramı feminist karşı sinemadan ayrı tutar.

1.5. Araştırmanın Sınırlılıkları ve Araştırma Soruları

Sınırlılıklar

Türk sinemasındaki kadın yönetmen filmlerini incelemek beraberinde birtakım sınırlılıkları getirmektedir. Örneklemin belirlenmesi sürecinde dikkat edilen kriterler aynı zamanda sınırlılıkları da oluşturmaktadır.

(1) Sadece kadın yönetmenlere ait uzun metraj kurmaca filmlerinin örnekleme dâhil edilmeleri, kısa metraj veya belgesel gibi diğer türlerde de çalışmalar ortaya koyan yönetmenleri çalışmanın dışında bırakmaktadır.

(2) Çalışmayı Türk sineması kapsamında sadece 2010-2020 arasında üretilen kadın yönetmen filmleri ile sınırlandırmak, önceki yıllarda kadın yönetmenler tarafından üretilen filmleri dışarıda bırakmaktadır.

(3) Çalışma kadın deneyimlerine ve bakış açısına öncelik veren, kadının güçlenmesine ve öznelliğine vurgu yapan filmlere odaklanmıştır. Bu konu ve nitelikleri barındırmayan kadın yönetmen filmleri örneklem dışında bırakılmıştır.

(4) Kadınlar tarafından çekilmiş bağımsız³ filmler odağa alınmış olup ana akım ve ticari kaygıya sahip olduğu düşünülen filmler örneklemin dışında tutulmuştur.

Sorular

(1) Kadın yönetmenler kadın bakış açısını, dil ve söylemini nasıl kurgularlar? Bu alanda ne tür temsil biçimleri var ve bunlar nasıl kavramsallaştırılabilir?

(2) Kadın yönetmenleri ve kadın bakış açısını farklı kılan öğeler var mıdır, varsa bunlar nelerdir?

(3) Dişil bir sinema dili biçimsel ve içeriksel olarak nasıl yaratılır? Dişil sinemasal bir yaklaşım nasıl tanımlanabilir?

(4) Kadın yönetmenler / dişil yaratıcılar, yaratımlarında hangi biçimsel teknikleri kullanıyorlar ve yaratımlarına hangi düşünüş biçimleri ile yaklaşıyorlar?

(5) Dişil bir film dili üretmenin birtakım yöntem veya stratejileri olabilir mi? Sanat üretimine dişil bir bakış açısı ile nasıl yaklaşılmaktadır?

(6) Türk sinemasında kadın yönetmenler ana akım sinema kodlarından farklılaşmayı tercih ediyorlar mı yoksa geleneksel sinema kalıpları içinde mi kalmayı tercih ediyorlar?

³ Ana akım film endüstrisinin baskı ve etkilerinden uzak, geleneksel uylaşımları sorgulayan ve politik bir yanı olan filmlerden söz edilmektedir. Bağımsız filmler ticari hedeflerden uzaktır (Tzioumakis, 2006, s. 1-2), toplumsal temalara göndermede bulunur, politik ve eleştirel oluşu ile sinemasal kültürü dönüştürür (Ryan ve Kellner, 2010, s. 432-434). Ryan ve Kellner bağımsız sinemayı *yarı-anadamar karşı akım* olarak nitelendirir. Diğer yandan Kaplan da bağımsız sinemanın onu ortaya çıkaran baskın söylemlerin dışında kalamayacağını ve kendimizi ancak baskın söylemler yoluyla özgürleştirebileceğimizi belirtir (Kaplan, 2001, s. 197). Özetle burada bağımsız sinema, ana akım sinema kalıplarının bir yanıyla içinde olan fakat bir yanı ile de onu dönüştürmeyi hedefleyen ticari kaygılardan uzak; toplumsal ve politik konuları ele alan bir sinema olarak anlaşılır.

2. SANAT, YAZIN VE SİNEMADA DİŞİL İFADE

Kadının farklı alanlarda sözlü ve yazılı ifadeleri çeşitli başlıklar altında incelenmiştir. Dişil dil yaklaşımı kadının edebiyat ve yazın alanlarındaki ifade biçimine yoğunlaşırken; feminist sinema teorisi kadın, toplumsal cinsiyet ve sinema ilişkisine odaklanmıştır. Feminist sanat yaklaşımı ise tüm sanat dalları ile kadın ve toplumsal cinsiyet arasındaki bağlantıları incelemiştir. Çalışmanın kuramsal/ kavramsal çerçevesini oluşturan bu bölüm kapsamında ilk olarak feminist sanat kavramı açıklanmıştır. Bu bağlamda sanatta başarı elde etmek toplumsal açıdan ele alınarak, kadın sanatçıların sahip oldukları kurumsal ilişkilerin boyutu ve bunun ürettikleri sanat ile olan ilişkileri irdelenmiştir. Kadınların sanat üretimlerinin pratikte nasıl gerçekleştiği farklı kategoriler kapsamında ele alınmıştır. Bu kapsamda beden sanatı, yabancılaştırma, annelik, mekân, bakış, kadın kültüründe farklılık, çoğulculuk ile anti formalist yeni bir dil kavramlarına vurgu yapılmıştır.

Kadının erkekten farklı bir bakış açısına sahip olup olmadığı veya gerçekliği erkeğe göre farklı algılayıp algılamadığı, güncel sanatta karşılığını bulacak bir kadın estetiğinin ve duyarlılığının mümkün olup olmadığı feminist sanat bağlamında en çok tartışılan konular arasında olmuştur. Bununla birlikte eğer böyle bir farklılıktan ve duyarlılıktan söz edebileceksek bunun toplumsal cinsiyetin getirdiği deneyimlerden mi yoksa kadınlığa ait bir özden mi ileri geldiğine feminist sanat kuramı kapsamında sıkça değinilmiştir. Söz konusu farklılıklardan hareketle yeni temsil alanları inşa etmenin önemli hale geldiği feminist sanat alanında feminist eleştirmen ve tarihçilerin üstlendiği görevlere de değinilmiştir.

Kuramsal bölümde ikinci olarak ele alınan temel konu dişil yazın kavramı (*écriture féminine/ feminine writing/ women's writing*) ve dişil dil yaklaşımıdır. Dişil söylemin farklı olması gerektiği fikrinden yola çıkan dişil dil kavramı da feminist sanat

alanındaki temel tartışma noktalarından hareket eder. Bu çalışma dişil dil yaklaşımını toplumsal bir açıdan ele almakta; dişil söyleme ait farklılığın dişil bedenin toplumsal koşullanmalarından kaynaklandığı fikrini savunmaktadır. Tarihte farklı cinslere yüklenen ve kesin olarak belirlenmiş olan roller, erkek ve kadının dünyayı algılamalarında, deneyimlemelerinde ve beklentilerinde farklılıklar ortaya çıkarmıştır. Dişil söylem de kadına ait diğer üretim alanları gibi bu farklılıktan etkilenmektedir.

Kuramsal bölümde son olarak feminist sinema teorisine yer verilmiştir. Bu bağlamda kadın sineması ve feminist sinema ayrımı ile kuramcıların feminist sinemaya farklı açılardan yaklaşım biçimlerine değinilmiştir. Feminist sinema teorisi ile dişil dil yaklaşımlarında ön plana çıkan kavramların kesişim noktaları vurgulanmıştır. Feminist sinema teorisinin en önemli tartışma noktalarından biri olan feminist sinemanın geleneksel sinema örüntüleri içinde mi yer alması gerektiğı yoksa kendisini hem anlatısal hem de biçimsel olarak bir karşı sinema olarak mı kurgulaması gerektiğı konusu tartışılmıştır. Film metnine dair anlam inşa eden biçim ve içerik unsurlarının dışında filmi anlamlandırmaya katkıda bulunduğu öne sürülen üretim, dağıtım, gösterim gibi kurumsal süreçler ile alımlamaya ilişkin süreçlere yer verilmiştir. Bununla birlikte feminist sinema teorisi ile filmlerin kültürel, ulusal, ırksal, cinsel farklılık boyutlarına vurgu yapan tartışmalardan da söz edilmiştir.

2.1. Feminist Sanat Yaklaşımı

Çalışmanın giriş bölümünde de belirtildiğı gibi sanat tarihinin feminist bir perspektifle sorgulanması 1971’de Linda Nochlin’in “Why Have There Been No Great Women Artists?” (“Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yoktur?”) başlıklı makalesiyle başlar. Ona göre kadın sanatçıya ilişkin var olan sorunun ardında eşsiz ve tanrısal olduğuna inanılan Büyük Sanatçı miti yatar (Nochlin, 1989, s. 153). Nochlin (1989, s. 157) bu durumun, bir deha veya yetenek meselesi olmaktan ziyade kadınlar için

dünyaya ilişkin deneyimleri ile olduğu gibi biyolojik deneyimleri ile olan bağlantısı da irdelenir.

California Sanat Enstitüsü'nde yürütülen Feminist Sanat Programının ürünü olan *Womanhouse* projesi (1972) Schapiro'ya (1972, s. 270) göre Batı yakası kadınlarının sanat üretimlerine yeni bir konu kazandırmıştır: “bu yeni konu, kadınların kendi yaşam deneyimlerine ait içeriktir ve estetik anlayış da bu içerik tarafından belirlenecektir”. Gouma-Peterson ve Mathews (2014, s. 34) psikoloji, edebiyat, sanat, müzik, sosyoloji ve eğitim gibi birçok farklı alanda yapılan araştırmalar ile kadının o veya bu nedenle gerçekliği erkeğe göre farklı algıladığını bulgularlar.

Kadınların gerçekliği erkeğe göre neden farklı algıladığı feminist sanatçıların temel tartışma noktalarından birini oluşturur. Bir kısmı bunun kadın olmanın doğasından kaynaklandığını savunurken, diğerleri bu yaklaşımı özcü bulur ve bunu toplumsal cinsiyete bağlar. Örneğin Broude ve Garrard'e (1982, s. 331-346) göre, kadınların gerçekliği kendilerine özgü bir duyarlılık aracılığıyla algılamalarının onların yaratıcılık sürecini etkilemesi kaçınılmazdır.

Feminist sanat araştırmacılarından Showalter (1981) da kadının sanatsal üretimlerinde toplumsal cinsiyetin etkisini göz önünde bulunduran kuramcılardandır. Showalter'a göre kadınlar farklı iki dil kullanarak konuşurlar. Bu dillerden biri hâkim toplumsal yapıyı kuran baskın grubun, diğeri ise susturulmuş ya da boyun eğdirilmiş grubun dilidir. Kadınların yazdıkları metinler çift sesli bir niteliğe sahiptir ve hem susturulmuş hem de hâkim grubun edebi, sanatsal, toplumsal ve kültürel mirasını içerir (Showalter, 1981, s. 200-201).

Gouma-Peterson ve Mathews (2014, s. 13) “Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi” başlıklı yazılarında feminist sanat eleştirisini birinci kuşak ve ikinci kuşak olarak ayırırlar. Roth'a göre 1970'lerdeki ilk kuşak feminist sanatçıların önceliği, kadın bakış açısı ile kadınlar hakkında sanat yapmak ve kadınların koşullarını anlatırken sonuçta bu

koşulların değişmesini amaçlamaya yöneliktir. Birinci kuşak feministler yalnızca kadına özgü nitelikleri incelemişlerdir ve bu niteliklerin tarih boyunca kültürel olarak belirlendiğini kabul ederler. Roth (1980, s. 37-38) birinci kuşak feminist eleştirmen ve tarihçilerin üstlendiği görevleri belirtir: “1. Bugün ve geçmişte kadınlara ait olan sanatı keşfedip tanıtmak, 2. Bu sanatı ifade etmek için kışkırtıcı, şiirsel ve anti-formalist yeni bir dil geliştirmek, 3. Hızla artan miktardaki kadın sanatı eserlerinin biçim ve anlamlarına dair bir kuram ve tarih oluşturmak”.

İkinci kuşak feministlerse erkekler tarafından inşa edilmiş yapılarda yerleşik olan öğeleri açığa çıkarmaya değil kadınlığa ait olduğu düşünülen sabitliği bozmaya çalışırlar (Gouma-Peterson ve Mathews, 2014, s. 68). İkinci kuşak sanatçı ve eleştirmenler anlamlandırma sistemlerinde üretilebilen değişebilir bir kadınlığın sorgulanmasıyla uğraşırlar (Gouma-Peterson ve Mathews, 2014, s. 66). Salomon’a (2012, s. 171) göre kadınlara yer açmak önemli olmakla birlikte esas konu normal sayılan eserleri şüpheli konuma getirecek yeni stratejiler ve yeni okuma önerileri ortaya koyabilmektir.

Kedik, 20. yüzyıl başında feminist sanatçıların temel derdinin, farklılıkları minimuma indirip kadının da erkek kadar yetenekli bir sanatçı olabileceğini kanıtlamak ve kadınların sanat tarihine kabul edilmek olduğunu belirtir ve şöyle devam eder: “Fakat yüzyılın ikinci yarısında, farklılıkları vurgulamak ve bu farklılık zemininden hareketle yeni temsil alanları inşa etmek daha önemli hale geldi. İster modernist isterse post-modernist bir yaklaşımla olsun her iki durumda da farklılık, temsil kavramıyla birlikte gündeme gelmekte ve farklılığı azaltmak ya da vurgulamak süreç içinde temsilin nasıl üretildiği ve sorunsallaştırıldığını göstermektedir” (Kedik, 2000, s. 27). “Feminist sanatın toplumsal cinsiyeti sorgularken kadının kimliğine dair geleneksel kodların ötesinde yeni okuma biçimleri geliştirmesi, yeni temsil alanlarının inşasına yol açmakla

kalmamış, aynı zamanda farklılık, çoğulculuk kavramları etrafında şekillenen yeni deneyimlere de kapı aralamıştır” (Kedik, 2000, s. 30).

Feminist sanatı tarihsellik, farklılık dışında diğer açılardan inceleyen kuramcılar olmuştur. Örneğin Pollock sanat tarihini bakış ve mekân üzerinden inceler. Buna göre 19. Yüzyıl kadın ressamların resimlerine bakıldığında, erkek ressamlarınkinden farklı mekânları konu aldıkları görülür. Erkek ressamlar kadınların özgürce dolaşamadığı kent sokakları veya giremedikleri eğlence yerlerini konu edinirken, kadın ressamlar özel ev alanları veya park, bahçe gibi mekânları konu alırlar. Çalışmasında belli kadın ressamları inceleyen Pollock, bu ressamların resimlerinde kullandıkları farklı resim teknikleriyle özel alan olan mekânların, kadınların dünyası olmasını sağlamak için ideolojik anlamlar dışında farklı anlamların yüklendiğini belirtir. Bu şekilde, geleneksel mekân bir bakış alanı olmaktan çıkarılmış ve ilişkilerin mekânına dönüşecek şekilde yeniden resmedilmiştir. Bununla birlikte resmedilen kadınlar izleyicinin de parçası olduğu, özgülleşmiş mekânlarda kendi bakışlarının veya etkinliklerinin öznesi olarak davranırlar (Pollock, 1988, s. 124).

Kelly (2014) de feminist sanata farklı bir açıdan yaklaşır. “İmgeleri Arzulamak/ Arzuyu İmgelemek” başlıklı yazısında radikal, eleştirel ve zevk alan izleyici konumunun nasıl yaratılabileceği sorusunu sorar. Bu soru feminist sinema alanında da kadın seyirciye ait arzu ve bakış üzerinden sorgulanmıştır. Kelly (2014, s. 273-275) aynı yazısında kadın için anne bedenine sahip olmak üzerinden farklı bir haz biçimi oluşturmanın mümkün olduğuna değinir. Kelly’nin bu odağı dişil dil yaklaşımı kapsamında sıkça tartışılan annelik ve göstergesel alan ile benzerlik taşır.

“Metin Stratejileri-Sanat Üretiminin Politikası” başlıklı çalışmalarında Barry ve Flitterman-Lewis (2014, s. 254-265) kadınların sanat üretimini dört ayrı kategoride incelerler. Bunlardan ilki özsel kadınlık formlarının yüceltilmesini içerir. Vajinal formların vurgulanması, kadın bedenini sanat eserinde yücelterek özdeşleşme

kurulması, anneliğin kadın yaratıcılığının yuvası olarak yeniden tanımlanması ve kadınlar arasındaki dayanışmayı teşvik etmesi gibi özelliklere sahiptir. Kadının kendi bedenine zarar vererek, hazza dayalı estetik varsayımının karşısına acı estetiğini çıkarması da birinci kategoride görülebilir. Acıya dayalı beden sanatı kadın güzelliğine dair yerleşik düşüncelerin ihlal edilmesini amaçlar. İkinci sanat üretimi kategorisinde genellikle küçümsenen zanaat alanındaki üretimler kadınların sanatının bilinmeyen bölgesi olarak sunulur. Ev işleri, el sanatları gibi uğraşlar ön plana çıkartılır. Üçüncü kategori hâkim kültür düzenini sarsılmaz ve yekpare bir yapı olarak görür. Bu yapının içinde kadının kültürel etkinliği yapının sınırlarının dışına itilmiştir. Bu sebeple bu kategorideki kadınlar ayrılıkçı bir strateji belirleyerek alternatif bir kadın kültürü oluşturma isteğine sahip olurlar. Bu kategorinin içerdikleri lezbiyen sanat projesi, feminist bilim kurgu tiyatrosu veya kendi toplumunu kurmak gibi girişimlerdir. Dördüncü kategoride ise kadın imgesi verili bir şey olarak kabul edilmez, eserin içinde ve eser aracılığıyla inşa edilir. Böylece anlamların toplumsal olarak inşa ediliyor olmasına vurgu yapılır ve söylemin toplumsal gerçekliği şekillendirmedeki önem ve işlevine işaret edilir.

Yukarıda sözü edilen beden sanatı feminist sanat kapsamında öne çıkan konulardan biridir. Beden sanatında en çok kullanılan unsur yabancılaştırma kavramıdır. Jones (2014, s. 304-305) Bertolt Brecht'in tiyatro alanında geliştirdiği yabancılaştırma kuramının Britanyalı feminist sanatçılar tarafından benimsendiğini ve geliştirildiğini belirtir. Bu kurama göre radikal feminist pratik izleyiciyi huzursuz etmeyi ve kışkırtmayı amaçlamalıdır. Pollock'a (1988, s. 267) göre yabancılaştırma feminist sanatçılar için hayati önem taşır çünkü izleyicinin kültür üretiminde aktif bir aktör olarak konumlanmasını sağlamayı hedefler (Pollock, 1988, s. 224).

Britanyalı feminist sinema kuramcısı Laura Mulvey (1975, s. 11) de Bertolt Brecht'ten faydalananarak yabancılaştırma kuramını sinema kapsamında değerlendirir.

Pollock'un feminist sanatta yabancılaştırmanın önemi düşüncesi ile Mulvey'in feminist sinemada yabancılaştırmanın gerekliliği düşüncesinin kuramsal temelleri aynıdır. Bu benzerliğe Jones da şu ifadesi ile dikkat çeker:

“Pollock'un iddiası Mulvey'nin Görsel Haz ve Anlatı Sineması'nda kullandığı terimlerle oldukça bağlantılı. Mulvey, Hollywood'un kullandığı kadın temsillerine karşı feminist projenin hedefinin (erkek olduğu varsayılan) görünmez konunun tatminini, zevkini ve ayrıcalığını yok etmek olduğunu, bu hedefe ulaşmak için film deneyiminin röntgenci yapılarının yıkılması ve izleyicinin bakışının kendi duygularına bağlı mesafesi içinde özgürleştirilmesi gerektiğini söyler” (Jones, 2014, s. 317).

Görüldüğü gibi feminist sanat kuramları sanatın tüm alanlarında; farklı konu ve biçimler üzerinden çalışılmaktadır. Feminist sanatta en çok tartışılan konulardan biri olan kadın ve erkek arasındaki farklılık sanatsal bir alan olan edebiyatta da kendisini göstermiştir. Giriş bölümünde Showalter'ın jinokritik kavramında vurgulandığı gibi Moran, yeni bir kadın söyleminin araştırıldığı yazara dönük feminist edebiyat eleştirisinden söz eder. Burada amaç kadınlığın kadına ait söylem ile bağıntısını ve bu söylemin özelliklerini belirlemektir (Moran, 1991, s. 259). Dilbilim, psikanaliz ve biyoloji gibi bilimlerde temellenen kadın söylemi kuramında dile özel bir önem atfedilir çünkü kadın için baskıcı olan, erkeğin iktidar alanı kurduğu dildir. Amaç bu dilin egemenliğini yok etmek ve yerine kadınlığa özgü bir (dişil) dil olan “*écriture féminine*” yaratmaktır.

Hem yukarıda feminist sanat kuramlarında belirtildiği gibi hem de Moran'ın (1991, s. 255-258) *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* başlıklı araştırmasına göre, eleştirmenler kadın yazarlara/sanatçılara ait ayrı bir gelenekten söz ederler, çünkü tarihte kadınlar birbirleri ile benzeyen türde baskılara maruz kalmışlardır. Bu durumda kadın yazarların yaşamı ve dünyayı erkeklerden farklı biçimde algılamaları doğaldır; fakat bu farklılığın kökeni biyolojik olmaktan öte, kadınların toplumda karşılaştıkları aynı tür baskının yarattığı bir neticedir. Sonuç olarak kadın yazarların eserlerinde ortak tema ve örüntülerin gözlemlendiği ifade edilebilir.

Feminist sanat kuramlarını özetlemek gerekirse, ilk kuramcılar sanat tarihinde büyük kadın sanatçı olmamasını sorgularlar ve büyük sanatçı kavramının toplumsal ve kurumsal bağlantıları ile kadın sanatçıların bu bağlantılardan mahrum bırakılmış olduklarını ortaya koyarlar. Kuramcıların bir kısmı tarihte unutturulmuş kadın sanatçıları inceleyerek onları tarihe kazandırmak için çalışırlar. Feminist sanat kuramcılarının bir kısmı kadın sanatçıların yaptıkları işlere odaklanarak bu yapıtlarda ortaya çıkan farklılıkları ve bunların nedenlerini tartışırlar. Birçok kuramcı kadınların gerçekliği erkeklere göre farklı algıladığını ve bunun nedenlerinin toplumsal cinsiyet rollerinin gerektirdiği deneyimler olabileceği gibi kadınlığa özgü biyolojik etkenler de olabileceğini belirtmiştir. Benzer tartışmalar sinema ve edebiyat alanlarında da yürütülmüştür. Beden sanatı, yabancılaştırma, kadınların zanaatı, annelik ve yaratıcılık, ayrılıkçı/alternatif kadın kültürü, farklı bir kadın dili ve söylemi oluşturmak gibi konular feminist sanat kuramında öne çıkan kavramlar olmuştur.

Feminist sanat alanındaki bazı yaklaşımlar feminist sinema teorisinde de benimsenmiş ve uygulanmıştır. Bu çalışma kapsamında Türk sinemasındaki kadın yönetmenlerin filmleri incelenmiş ve dişil dil yaklaşımı açısından filmlerin ayırt edici özellikleri ortaya çıkarılmış ve yeni bir kadın söyleminin olanaklarının araştırılmasına odaklanılmıştır. Bu ayırt edici özellikler incelenirken hem feminist sanat hem de feminist sinema kuramlarından faydalanılmıştır.

2.2. Dişil Dil Yaklaşımı

Dişil dil yaklaşımı, Fransız post-yapısalcı feministler öncülüğünde ortaya çıkar ve onların dişil özneyi yeniden tanımlamasından esinlenir. Post-yapısalcı feminizmde özne istikrarsız, süreç içinde her konuştuğumuzda veya düşündüğümüzde söylemde yeniden inşa olan bir model olarak düşünülür (Weedon, 1993, s. 33). Bu düşünceye göre kadın bedeni, hâkim fallus merkezli eril söylem tarafından baskılanmakta ve gerçeğinden

uzaklaştırılarak çarpıtılmaktadır. Dişil dil yaklaşımı ise kadının bedenini referans alarak kendi söylemini üretmesi ve böylece baskılanmış bedenini geri kazanması gerektiğine inanır. Bu anlayışa göre dile hiçbir giriş yolu bulamayan kadın, bu çarpıtılmış bedenle ilgisi olmadığı gibi, eril merkezli dilde kendi bağımsız sesini de kaybeder. Dişil dil yaklaşımı, kadının fallus merkezli dilde baskılanmış bedenini, cinselliğini, arzusunu, bağımsızlığını ve öznelliğini ifade edecek bir yol bulabilmesi için mevcut dilin yıkımına yönelir, çünkü bu yıkım gerçekleştirilmediği sürece kadın sessiz kalacaktır (Tanimoto, 1994, s. 87).

Dişil dil yaklaşımını savunan kuramcılar farkı biçimlerde de olsa Lacancı psikanalizden etkilenmiştir ve hepsinin bilgi, öznellik, dil, kadın yazını, toplumsal ve bireysel dönüşümün olanakları hakkında söyleyecek önemli şeyleri vardır (Sarup, 2004, s. 14). Dişil dil yaklaşımının en önemli temsilcileri olan Cixous, Kristeva Irigaray dili ve özneyi yeniden tanımlarlar; yeni bir kadın dili ve kimliği inşa etmek için dilde ikili karşıtlıklardan arınmayı ve farklılıkları da göz önünde tutabilen bir dişil dil olanağı sunmayı hedeflerler. Bunu yaparken dil, arzu, özne, kimlik gibi kavramlar arasındaki ilişkiyi araştırırlar.

Giriş bölümünde de belirtildiği gibi dişil dil yaklaşımı, sosyolojik bir inceleme olan bu çalışma kapsamında yazarlardan biraz farklılaşarak konuyu toplumsal bir boyutta ele alır. Çalışma, birey ve toplum arasındaki karşılıklı etkileşimi göz ardı etmeyerek kadına ait dildeki farklılığının sebebini doğrudan kadının biyolojik olan bedensel nitelikleri ile bağdaştırmak yerine; kadının toplumsal cinsiyeti sebebiyle yaşadığı deneyimler ile ilişkilendirmeyi tercih eder. Toplumda yaşayan tüm bireyler gibi kadın da bir cinsiyet edinmeye ve bu cinsiyetin karşılaştığı sorunlar ile deneyimleri yaşamaya zorlanır. Toplumsal cinsiyet düzeni, erkeklik ve kadınlık biçimlerini ve kodlarını oluşturup organize eden ideoloji ve uygulamalar sistemidir (Pilcher ve Whelehan, 2004, s. 62). Bu sistemin dayattığı kadınlık ve erkeklikler, bireylerin

bedenlerini, kişiliklerini, kültürü ve kurumları etkiler ve şekillendirir. Bu ikili hiyerarşik cinsiyet sistemi bireylerin farklı deneyimlere sahip olmalarına, gerçekliği farklı biçimlerde algılamalarına; bedenlerin, bakış açılarının ve tercihlerin farklılaşmasına kısaca öznelliklerinin farklı biçimlenmesine yol açar.

Weedon (1993, s. 33) kadının yaşadığı bireysel gibi görünen deneyimlerin toplumsal bir arka planı olduğuna vurgu yapar. Ona göre önceden çoğunlukla yetersizlik veya sinir bozukluğundan kaynaklandığı düşünülen bireysel sorun ve çatışmaların kolektif olarak tartışılması; bireysel başarısızlık olarak düşündüğümüz ve deneyimlediğimiz şeylerin aslında benzer toplumsal konumlarda olan birçok kadın tarafından yaşanan ve toplumsal olarak üretilmiş çatışma ve karşıtlıklardan kaynaklandığını anlamamızı sağlar. Bu durum, bireysel deneyimlerin sebeplerinin toplumsal ve bu sebeple müdahale edilebilir olduğunu fark etmemizi sağlar ve bu deneyimlerin yeniden yazılmasına alan açar.

Kadın bedeni bir toplumsal cinsiyet ürünüdür ve kadın bedenine ait deneyimlerdeki farklılıklar, toplumsal cinsiyet düzeninin kadınlara dayattığı farklı rollerin sonucu olarak algılanır. Zira toplumsal cinsiyet normlarını bir araç olarak kullanan ataerkil sistem kadını bedeni ile özdeşleştirerek, onu denetimin öznesi haline getirir (Berktaş, 2014, s. 11). Bunun en büyük sebeplerinden biri kadın bedeninin toplumların varlığını sürdürmesinde sahip olduğu anlamdır. Tarihsel olarak bakıldığında toplumun devamlılığının doğurganlık özelliği sebebiyle kadın bedenine olan bağlılığı, toplumsal cinsiyetçi hiyerarşik düzenin kadın bedeni ve cinselliği üzerinde hâkimiyet kurması ile sonuçlanmıştır (Yaman Öztürk, 2012, s. 275; Köse, 2014, s. 8). Toplumsal cinsiyet hiyerarşisi kadın ve erkeği bir karşıtlık üzerinden tanımlayarak erkeğe bir denetim yetkisi vermiştir. Buna göre erkek, akıl, kültür, uygarlık ile tanımlanırken; kadın beden, doğa ve maddeye indirgenir (Berktaş, 2014, 2-3). Karakaya ve Cihan'a (2017, s. 8) göre toplumda kadın ve erkek algısındaki bu farklılık nedeniyle toplum

kadına farklı tutumlar takınır. Yaman Öztürk (2012, s. 275) ise toplumsal cinsiyetin beden denetimi üzerindeki hâkimiyetinden yola çıkarak kadınların özgürleşmelerinin bedenleri üzerinde denetime sahip olmalarından geçtiğini ifade eder.

Dişil dil yaklaşımının öncülerinden Cixous (1976, s. 880) da kadının özgürleşmesini kadının kendi bedeni üzerindeki denetimi ile ilişkilendirir. Fakat o, kadının baskılanışını dil ve söylem üzerinden kurguladığı için kadının özgürleşmesinin yolunun da kadını öncelikle söylemde özgürleştirmek ve bunun yolunun da kadının kendi bedeninden yola çıkarak yazması ve olduğunu belirtir. Tanimoto'ya (1994, s. 84-86) göre Cixous'nun kadın cinsiyetine ilişkin yaklaşımı kadın bedeninin tarihsel bağlamını da içerir. Ona göre kadının tarihsel olarak baskılanışı kadın bedeninin fallus merkezli dilde nasıl tanımlandığının tarihidir. İşaret ettiği kadın bedeni evrensel veya tarihsel olmayan bir dişil öze göndermede bulunmadığı gibi; Cixous bunun tam tersine kadınları kendi kişisel ve öznel bedenlerini ve deneyimlerini yazmaları için teşvik eder. Burada vurgulanan kadının kendi beden algısının eril söylemde tanımlanan kadın bedeni algısından farklı olacağıdır.

Cixous'nun kadınların kendi bedensel deneyimlerini yazmalarına ilişkin çağrısı psikanalitik süreçlerle ilişkilendirilse de sözü edilen beden metaforik olarak algılanır. Bedensel deneyimler olarak söz edilen şey, yukarıda belirtildiği gibi kadının toplumsal cinsiyet deneyimlerine işaret eder. Kadınlar bedenlerini toplumsal cinsiyetin getirdiği deneyimlere göre farklı algılamalarına rağmen kadınlara bu deneyimleri paylaşıp anlatabilmeleri için tarihte ve yazıda yer verilmemiştir. Dişil dil yaklaşımındaki kadın bedeninin biyolojik farklılıklarına fazladan anlamlar yüklenmez; önemli olan kadının bu farklılıklar sebebiyle yaşadığı toplumsal deneyimlerdir. Örneğin kadının anneliği veya cinselliği algılama biçimi verili veya kalıtsal olmaktan çok toplumsal cinsiyet düzeninin bir sonucu olarak meydana gelir ve toplumsal olarak yaşanan deneyimler olarak algılanırlar. Aşağıdaki alt bölümlerde bu konular detaylıca ele alınmıştır.

Dişil dil yaklaşımının temelinde yatan düşünceyi anlayabilmek için aşağıda bu yaklaşımı savunan Cixous, Irigaray ve Kristeva'nın düşüncelerine yer verilmiştir. Bu bağlamda öne çıkan beden, haz, dişil yazın, bölünmüş özne, annelik, gebelik, çokluk, kimlik, farklılık, şiirsel dil, semiyotik alan, khora (hazne) ve abject (dışlama, iğrençlik), psikanaliz, delilik gibi kavramlara odaklanılmıştır. Ayrıca dişil dilin imkânını sorgulamak şu konu ve tartışmaları da beraberinde getirir: dilin feminist eleştirisi, dil ve toplumsal cinsiyet, cinsiyetçi dil, kadınların dili, feminist dilbilim, özcülük, dil ve iktidar, kadının sessizliği, post-yapısalcı feminizm, kadın okur olmak, vb. Dişil dil yaklaşımını savunan kuramcılarının yanında, bu tartışma konuları etrafında dil ve toplumsal cinsiyet alanında çalışan birçok feminist ve edebiyatçı da bulunmaktadır. Bu bağlamda kadın dilini olası gören veya eril dile karşı durarak alternatif bir dil veya çözüm arayışı içinde olan Wittig, Butler, Spender, Cameron, Eagleton, Woolf gibi diğer yazarların görüşleri de kuramsal çerçevede ele alınmıştır. Bu kuramcılarının temel itiraz noktaları ikili karşıtıklara dayalı fallus merkezci dil yapısına karşı durmak olduğu için çalışmanın dişil dile yaklaşımını destekleyici argümanlara sahiptirler.

Aşağıda dişil dil yaklaşımında ön plana çıkan temalar bağlamında ilk olarak bu yaklaşımı savunan yazarların ve konuyla ilgili fikir geliştiren diğer feminist yazarların düşüncelerine yer verilmiş, ardından söz konusu temaların toplumsal bir yaklaşım bağlamında nasıl konumlandığı açıklanmıştır.

2.2.1. Dişil Yazın

Cixous önceden de belirtildiği gibi dişil dil yaklaşımı kapsamında dişil yazın (écriture féminine) kavramını önerir. Ona göre neredeyse tüm yazın tarihi eril bir kültür ve ekonominin etkisinde olan bir mantık tarihidir. Kendine tapan bu fallus-merkezci dilde kadına bir türlü konuşma sırası gelmez (Cixous, 1976, s. 879). Cixous'ya göre bundan kurtulmanın tek yolu dişinin kendisini yazmasından, sürekli eğretiliği

vurgulanıp sansürlenene bedeni ve hazzını dillendirmesinden geçer. Kadın, oyunun kurallarını değiştirmek, doğal gücüne erişmek ve içindeki tüm zenginlikleri dışa vurmak için yazmalıdır. Kadın konuşma hakkını yazarak kazanacak ve yazarak üzerindeki baskının temellendirildiği tarih sahnesine de giriş yapacaktır, çünkü yazı kültürel olarak yeniden biçimlendirme potansiyeli taşır.

Cixous eril yazı tarihini taşlaşmış bir toprağa benzetir. Bu toprak karşısında sadece bir dişil söylem oluşturmak işe yaramaz; bu toprağı, bu dili kırmak ve yok etmek gerekir. Cixous söylediklerinin en az iki boyutu olduğunu belirtir. Kırmak ve yok etmenin yanında, “henüz öngörülememiş olanı öngörmek ve bunu yaratmak” (Cixous, 1976, s. 875). Felman da (1975, s. 10) benzer şekilde sadece yapıya karşı olmak değil yapının tamamen dışında konuşabilmek ve artık fallus tarafından tanımlanamayacak bir söylem oluşturmanın gerekliliğine vurgu yapar. Ona göre kadının aşması gereken asıl güçlük dilin yeniden yaratılmasıdır.

Felman ve Cixous, eril dil yapısını yok etmek ve yerine yeni bir dişil söylem kurmak amaçları sebebiyle yapı-sökümcülerdir. Derrida’nın ortaya attığı yapı-söküm fikri, Cixous’nun öne sürdüğü gibi önce tersyüz etmeyi sonra da yer değiştirmeyi ya da yeniden kayda geçirmeyi öngörür (Derrida, 1999, s. 186-187). Derrida metinlerin içine işleyen kavramsal hiyerarşilerin ürettiği metafizikleri deşifre edip yapılandığı tarzı çözmeye yönelir (Göka, Topçuoğlu ve Aktay, 1999, s.196). Bu da metinlerin içine işleyen eril hiyerarşilerin ürettiği kadın miti gibi içerikleri ifşa etme amaçlı olan Cixous’nun, yapı-sökümcü yaklaşım ile bağlantısını ortaya koyar.

Cixous’ya göre kadın, kadını ve öznel kadın deneyimlerini yazmalıdır. Erkek egemen sistem kadın üzerinde bir öz sevmelik yaratmıştır ve bunu kırmanın yolu kadının kendini yazmasından geçer. Ona göre, “dişil kendisini yazarak, kadının elinden alınıp ona yabancılaştırılan bedenine dönecektir... Bedeninden uzak, dilsiz ve kör bir kadın güçlü bir savaşçı olamaz” (Cixous, 1976, s. 876-878, 880). Cixous yazmayı

sadece somut anlamı ile kullanmaz. Ona göre yazmak, sonrasında kadının konuşma ve diğer kendini ifade etme haklarını da getirecek olan bir başlangıçtır. Cixous yazmaktan bahsederken temelde kadının dili kullanarak kendini, bedenini, deneyimlerini haykırmaktan bahseder: “Artık kadınların yazılı ve sözlü dilde becerilerini sergilemenin zamanı geldi” (Cixous, 1976, s. 880). Dişil yazın yoluyla kadının kendini yazması burada kadının farklı iletişim araçlarını kullanarak kendini ifade etmesi demektir. Dişil dil yaklaşımı edebiyatı olduğu gibi, sanatın farklı dalları ve sinemayı da kapsar. Bu tez bağlamında kadın yazar kadın yönetmen olarak görülmüştür.

Cixous gibi dişil dil savunucularından bir diğeri olan Irigaray da kadınlara ait farklı bir dil olasılığından söz eder. Dişil yazın yerine dişil söz dizim ifadesini kullanan Irigaray bu farklılığı psikanalitik olarak açıklar. Bilindiği gibi Freud’a (1997, s. 180-182) göre kız çocuğu erkek cinsel organının kendisinde olmayışını keşfettiğinde kendini eksik erkek olarak görmeye başlar. Irigaray’a göre ise Freud’un kadını eksik erkek olarak gördüğü bu farklılık tam olarak dişil sözdizimin ihtiyacı olan referanstır. Kız çocuğu fallik aşamaya geçerken sahip olduğu dişil bedenin yerini histerik taklitler alır. Geriye dönüp dişil deneyimi incelemesi sonucu Irigaray, kadınların kadın olarak konuşacakları ve referans noktasının kendi bedenleri olacağı bir alan olduğunu belirtir. Böyle bir dil sadece kadının toplumsal cinsiyetini değil bedenini de özgürleştirmelidir. Kendisine bu kadar anlam yüklenen beden dili de dönüştürme gücüne sahiptir. Bu durum bedenlerin konuşması veya en azından eril diyalektiğin dışında bir dil içinde duyulma konusunda alan yaratır (Irigaray, 1985a, s. 34).

Bedenleşmiş iletişim eril dilin duvarlarını yıkarak, sadece dişil bedene değil dişil deneyime de giriş yapar. Irigaray bedenleşmiş dil için birkaç yoldan söz eder. Beden dili ve bedensel jestler ilk sıradadır: “Dişil söz dizim, kadınların beden hareketlerinde ve jestlerinde okunabilir, fakat beden hareketleri sıklıkla engellendiği veya sahte olmaları gereken bir maskeli balonun parçası olduğu için gerçekte okunmaları zordur”. Kadın

kendi bedeni ile bu sahte ilişkilenebilir kırabilirse aracısız bedeni için bir alan yaratabilir. İkinci yol olarak Irigaray kadının acı ve kahkahalarını gösterir. Böyle durumlarda beden, aşırı ve kontrolsüz duygular ifade eder. Kahkaha ve acı çığlıkları bedenin dil öncesi ifadesi olarak görülebilir. Eğer kadın bu bedensel ifade türlerine dönebilirse, dilsel göstergeyi önceleyen bedene de dönüş yapabilir (Irigaray, 1985a, s. 134).

Irigaray'ın sözünü ettiği bedenleşmiş iletişim ve maskeli balo gibi kavramlara Cixous'nun vurgu yaptığı histeri ve yapay dişilik gibi kavramlar karşılık gelir. Cixous'ya göre geleneksel dişilik fallus merkezli toplumsal normlar ve rutinler tarafından yaratılan sahte bir var oluşturmaktadır. Kadınlar bu sahte dişilik formunu üstlenmeye, erkekler ise içlerindeki dişil tarafı bastırmaya zorlanmışlardır (Cixous. 2008, s. 60). Irigaray'ın sözünü ettiği kadınların sahte olmaları gereken maskeli balo da bu yapay dişilik formunu anımsatır. Thompson'a (2013, s. 152) göre yapay dişiliğin fallus merkezci normlarının üstesinden Cixous'nun rahatsız edici ve güçlü dişilik olarak tanımladığı histeri gelir. Cixous ve Irigaray'a bakıldığında kadına ait olası farklı bir dilin kaynağında histeri ve bedenden ortaya çıkan norm dışı hareket ve sözler vardır.

Her ne kadar Cixous ve Irigaray histeriye psikanalitik olarak yaklaşmışlarsa da, histerinin de kadın bedeni gibi toplumsal cinsiyet hiyerarşisi sonucu oluştuğu düşünülür. Ussher'ın (2011, s. 9, 23) farklı kuramcılardan yaptığı derlemeye göre, 18. ve 19. yüzyıllarda kadın hastalığı olarak tanınan histeri, kadınları kısıtlayan ve köleleştiren toplumsal koşullar ile kadınlar için katı olan aile yaşamının ürünüdür. Histeri olarak adlandırılan ve kadınların deneyimledikleri çoğunlukla öfke, gerginlik, depresyon, acı gibi semptomlar kadınların kendileri için öngörülen fakat tahammül edemedikleri toplumsal durumlara gösterdikleri açıklanabilir tepkiler olarak görülmelidir. Ussher (2011, s. 23) feministlerin histeriyi bir direnme aracı olarak gördüklerini ve “sessiz

kalması beklenen, özneliği reddedilen ve görünmez kılınan kadının içinde bulunduğu sisteme cevabı” olarak nitelediklerini ifade eder.

Cixous ve Irigaray’ın kadının ifade biçimi olarak tasvir ettikleri histeri ve bedenleşmiş iletişim de toplumsal cinsiyet hiyerarşisinin bir sonucu olarak ele alınır. Böylece histeri ile özdeşleşen kadın dili ve bu dile dair biçim de yine toplumun kadına yaşattıklarının bir sonucu olarak ortaya çıkar. Kadın histerik semptomlar göstererek kendisini farklı yollardan baskılayan ve sessizleştiren ataerkil sisteme karşı olduğu gibi; ataerkil sistemin kadından benimsemesini beklediği ideal dişilik veya yapay dişilik formlarına da direnir. Histeri ve deliliğin bir direnme biçimi olarak görülmesine aşağıda *Psikanaliz, Delilik, Sürgünlük* alt başlığı altında daha detaylıca yer verilmiştir.

Dişil dil savunucularından Kristeva (1977, s. 77) da tıpkı Cixous ve Irigaray gibi kadınların yazı ve ifade biçimlerindeki histerik duruma vurgu yapar. Ona göre kadınlar eril söylemin dışında konumlanmış oldukları için adeta histeri nöbeti veya sinir krizi geçiriyormuşçasına konuşur ve yazarlar. Kristeva’ya göre bunun iki sebebi vardır: anal ve çocukluk dönemleri ile bağlantılı olan dürtülerin baskınlığı ve eril kültür ile karşı karşıya olan marjinal konumları. Görüldüğü gibi Kristeva kadınlara ait öfke ve histerinin sebebini hem psikanalitik hem de toplumsal açıdan açıklar. Kadınların eril kültürde itildikleri marjinal konum ve bu konum itibarıyla bastırılan duygu ve düşünceler histeri olarak ortaya çıkar. Kristeva’ya (1981a, s. 166-167) göre kadınların marjinal konumlarında sabit bir özne veya dil kurmayan, özgürleştirici bir potansiyel vardır. Yeni bir söylem formüle etmektense, kadınlar var olan söylemleri sorgulamakta ısrarcı olmalıdır. Kadının toplumda belirli, yapılandırılmış, kesinliği olan her şeyi reddeden negatif bir pozisyonu olmalıdır. Bu, toplumsal kodları parçalayan ve devrimci hareketlerin tarafında olan bir konumdur. Thompson’ın (2013, s. 145) da belirttiği gibi Fransız feministleri büyük tarihsel anlatılara ve özelleştirilen teorilere kuşkuyla yaklaşır. Çünkü onlar için bu konular Batı felsefi söyleminde dişiliğin baskılanması

ve toplumsal cinsiyet tarihi ile biçim değişikliğine uğramıştır. Fransız feministleri için tarih çoğunlukla fallus merkeziliğin tarihi anlamına gelir.

Kristeva kadın yazarların araştırmalarının başlangıcında dilbilim, antropoloji veya psikanalizden çok; toplumsal-simgesel düzen/sözleşme ile yüzleşerek bu sözleşmenin işleyişini anlamaya yönelmeleri gerekliliğine değinir. Bu sözleşme ile bir kadın ve bir özne olarak yüz yüze gelindiğinde yaşanan kişisel duyguların referans alınması gerektiğini belirten Kristeva'ya göre her zaman muhalif kalan araştırmalar, özellikle çağdaş sanatt, kodu kırmaya, dili parçalamaya, beden ve duygulara, toplumsal sözleşmenin bastırdığı adlandırılmamışlara özgü bir söylem bulmanın önünü açar (Kristeva, 1981b, s. 24).

Cixous, Irigaray ve Kristeva dışında, kadına ait yazının farklı olduğu, olması gerektiği veya kadınların kendilerini ifade edebilecekleri şekilde dilin dönüştürülmesi gerektiğini belirten feminist edebiyatçı ve kuramcılar mevcuttur. Örneğin Fransız feministlerinden bir diğeri olan Wittig dilin dönüştürülmesi gerekliliğini savunur. Wittig'in ortaya attığı hetero toplum veya hetero akıl kavramları her seviyede öteki/farklı (kadın, siyahi, köle, lezbiyen, vb.) olanın gerekliliği üzerine temellenir. Ona göre dil, bilim, öznellik ve özne-toplum ilişkisi hetero akla veya baskı fikrine bırakılamaz ve dili işleten bu stratejik kavramlar politik olarak dönüştürülmelidir. Wittig'in asıl eleştirisi heteroseksüelliktir; çünkü baskıcı heteroseksist söylemler bizim kendi dilimizde konuşmamızı engeller. Cinsler arası farklılık, sembolik düzen, bilinçaltı, haz, kültür, tarih gibi soyut kavramlar heteroseksüellik tarafından inşa edilmiştir. Wittig'in dişil dil yaklaşımından ayrılmasının sebebi tam da bu cinsler arası farklılık kavramıdır. Heteroseksüelliği besleyen cinsler arası farklılık dayatmasında bize (hetero) erkek ya da (hetero) kadın olmak dışında bir seçenek bırakılmaz. Oysa farklılık savaşını devam ettirmek yok edicidir. Wittig cinsler arasındaki farklılığa karşı olan bir pozisyonda olduğu için, farklılığı savunan dişil dil yaklaşımına da temelde karşı durur.

Ona göre erkek ve kadın kavramları dil veya düşüncenin belli bir sınıfı veya kategorisi olarak, ekonomik, politik ve ideolojik olarak yok olmalıdırlar (Wittig, 1980, s. 106-109).

Crowder (1983, s.118), Wittig'in kadın yazısı yerine politik yazı veya lezbiyen yazı gibi kavramları önerdiğinin altını çizer. Dışıl deneyimleri bilinç düzeyine taşımak ve böylece sembolik söylemin içine yerleştirmek önemli iken, Wittig'in sonuç olarak amaçladığı kadın kavramının yok edilmesidir. Kadın yazısı veya kadın dili yaratmak, kadını ezilen sınıf olarak konumlandıran kadın-erkek ikiliğini devam ettirmeye yarar. Bu bağlamda onun önerdiği politik yazı, cinsel farklılıkta temellenmeyen yeni bir kültürü ifade edecek araçları üretmelidir. Wittig'in önerdiği politik yazı, dili hetero-cinsiyetlerden, başka bir deyişle fallus merkezli cinsiyetlerden arındırma amacı taşır. Bu çalışmanın odağında toplumsal cinsiyet ürünü olarak kadın deneyimlerinin yazıya taşınması söz konusu olduğu için Wittig'ın yaklaşımındaki gibi kadın kavramından bahsetmemek veya onu tamamen yok etme amacını taşımak mümkün görünmez.

Dilin kadınlar için yeterince iyi olmadığını ve feminist eleştirinin önemli odaklarından birinin dili değiştirmek olduğunu vurgulayan yazarlardan biri de Cameron'dur. Cameron, geleneksel dilin başaramadığı, kadınların yaşamlarını ve bedenlerini temsil eden yeni yazma biçimleri ve yeni imgelere yönelik arayışlardan söz eder. "Feministler, iki cinsiyetin ortak bir dil paylaştığı varsayımını sorgular ve dilin dünyayla ilgili algılarımızı ne ölçüde yansıttığı sorarlar" (Cameron, 2005, s. 2). Cameron'a göre dışıl yazın kadınların doğal kendini ifade etme biçimleriyle ilgili iddiaları temel alır. "Bazı feministlere göre kadınlar farklılıklarının bilincinde olarak onları ifade edecek yazma biçimleri bulmalıdırlar. Burada kastedilen sadece farklı konular hakkında yazmak değil, radikal biçimde farklı bir edebi biçim ve hatta dille yazmaktır" (Cameron, 2005, s. 30, 7).

Spender (1990, s. 191-192) kadın ve yazarlık ilişkisine kamusal açıdan yaklaşır. Kadınlara ait prestijli ve başarılı basılı yayınların olması kadınların yazıda sessizleştirilmedikleri anlamına gelmez. Ataerkil düzende kadınların sessizliğine olan ihtiyaç yazın alanına da taşar. Yazın alanı, fallus merkezci dilin kendisi gibi kamusal/özel ve erkek/ kadın ikiliği taşır. Kadınların kadınlar için yazarak özel alan içinde kalması patriarkal düzen için bir aykırılık teşkil etmediği için kadına yazması ve konuşması için yine kadın izleyici ve okurlara hitap edebildiği, kadınlıkla ilişkilendirilen özel alanlar uygun görülür. Asıl sorun kadının kamusal alanda ve erkekler için konuşması ve yazmasıdır. Kadınlar yıkıcı öğretileri ifade etme ve seslerini duyurma konumunda oldukları için kamusal alan için yazdıklarında ve konuştuklarında patriarkal düzen için potansiyel bir tehlike kaynağı haline gelirler. Bu sebeple patriarkal düzeni sarsmak için Spender, kadınların kamusal alanda yazmaları ve konuşmalarının gerekliliğini vurgular. Zira ataerkil düzenin aracı olan toplumsal cinsiyet hiyerarşisinin kadına deneyimlettirdiklerinin sözlü, yazılı veya sanatsal olarak ifade edilmesi insan hakları ve eşitlik açısından çelişkileri ortaya çıkaracağı için ataerkil düzen için rahatsız edicidir.

Kadının yaratıcı yazın üretmesi için “500 pound ve kendine ait bir oda”sı olması gerektiğini savunan ve döneminin çok ilerisinde olan feminist edebiyatçı Woolf’a göre edebiyatın tüm eski şekilleri kadınlar yazar olana kadar katılışp yerleşmiştir. Kadın daha özgür olduğunda romanı kendine uygun bir şekle sokacak ve kendi içindeki şiir için ille de edebiyat kurallarına uyması (manzum olması) gerekmeyen yeni bir araç bulacaktır. “Belki de kadın kalemi kâğıdı eline aldığıında ilk keşfedeceği şey kullanımına hazır hiçbir ortak cümleinin olmayışdır” diyerek yüzyıllar boyu erkekler tarafından biçimlenmiş olan fallus merkezci dili, kadının kendini ifade etmek için yetersiz bularak kendine ait bir dil geliştirme olasılığından söz eder (Woolf, 2014, s. 85).

Showalter (1997, s. 217-219) kadın yazının tanımlayabilmek için yazarları tek tek ele almak yerine çok sayıda kadın yazar arasındaki bağlantıları çalışmak gerektiğini vurgular. 19. yüzyılın ikinci yarısından bugüne kadar 150'den fazla kadın romancıyı inceleyen Showalter bir dişil geleneğin gelişimine dair evrelerin ve örüntülerin gözlemlenebildiğini belirtir. Sanata dair bir alt kültüre benzettiği bu dişil geleneği üç farklı evrede ele alır. İlk evrenin belirleyici özelliği alanda kabul görebilmek için eril kültürün taklit edilmiş olmasıdır. Bu evreyi tanımlamak için yerinden edilmiş, ironik, huzur bozucu, eğik gibi sıfatları kullanan Showalter bunları anlayabilmek için satır aralarına odaklanmak gerektiğini söyler. Kadın haklarının kazanıldığı ikinci evrede romancılar kadınlara dayatılan yerleşik dişil formları açıkça reddeder ve saptırılan kadınlık algısının getirdiği çileleri dramatize ederler. Son evrede ise kadınlar gerek taklit gerekse haksızlıklara protesto etmek gibi iki farklı bağımlılık türünü reddedip bağımsız sanatın asıl kaynağı olan dişil deneyime yüzlerini dönerler. Showalter'a göre kadın edebiyatı mevcut modellerin etkisinden özgürleşerek gücünü kendi iç dinamiklerinden alan bir biçime dönüşmektedir. Bilimsel eleştiri öznel olanı dışarıda bırakmaya çalışsa da feminist eleştiri, deneyimin önemine işaret eder. Çünkü kadın deneyimi kolaylıkla yok olabilir, sessizleştirilebilir, geçersiz ve görünmez hale gelebilir; yapısalcı veya sınıf çatışmasına dair grafiklerde kaybolabilir.

Showalter burada eril gelenekte kadının yaşadığı bölünmüşlük içinde kadının düşünüş biçiminin, deneyimleri ve çektiği acıların, kendi gerekçelerinin, kuşkularının ve vizyonunun yeni okuma ve yazma biçimlerinde yer alması gerektiğini ifade eder. Kadın, eril geleneğin dayattığı toplumsal cinsiyet şeması içinde bölünmüşlük yaşar ve bu bölünmüşlüğün getirdiği deneyimler tarihte kaybolmadan ve yok edilmeden söze ve yazıya dökülmelidir.

Dişil yazını deneyimlere dayandırarak açıklayan farklı kuramcılar da mevcuttur. Örneğin Sellers'a göre dişil yazın deneyimlerimizin bastırılmış tarihidir. Kadınlar

deneyimlerini yazmaya başlayarak kendilerine ait yazın tarihini ele geçireceklerdir (Sellers, 1996, s. 4). Berg'e (1991, s. 53) göre ise Irigaray, Cixous ve Kristeva, temelde Lacan'a ait olan ve öznenin sembolik alana girişı ile bilinçaltının oluştuğu yaklaşımını saklı tutarlar; fakat onlar için sembolik alana bu giriş kadınların toplumsal deneyimlerinin nedeni değil sonucudur. Berg aslında burada dişil dil yaklaşımını savunan kuramcıların da kadınların toplumsal deneyimlerine odaklandıklarını söylemeye çalışır.

Yazın tarihinde kadın yazarları inceleyen Goulianos (1974) düzyazı ve romanda onların kendilerine ait bir edebiyatları olduğundan bahseder. Goulianos bu incelemesinde hem kadın deneyimlerine hem de kadınların farklılığına vurgu yapar: Ortaçağa gidildiğinde kadınlara ait zengin ve karmaşık bir edebiyat; günlükler, otobiyografiler, mektuplar, protestolar, roman, şiir, hikâye ve oyunlardan oluşan bir edebiyat vardır. Kadınlar yazdığında erkekler tarafından çok nadiren değinilen deneyimlerden farklı biçimlerde bahsederler (1974, s. xi).

Kadın yazını ve kadın otobiyografilerine dair çalışmaları inceleyen Berkday (2006, s. 170, 176-177) kadınların kendi özyaşamöykülerini yazmalarının önemli olduğunu belirtir. Ona göre özyaşamöyküsü yazımı kadınların kendilerini tanımlamasının ve deneyimleri ile emellerine yabancı bir dünyaya kendilerini sunmanın bir yolu olabilir. Bununla birlikte özyaşamöyküsü yoluyla paylaşılan deneyimler onu okuyanlarda gerçeği kavrama, yaşanmışın duygusunu edinme, farklı bir yaşam algısı öğrenme, bilgi ve iç görü sağlar. Berkday da Cixous gibi kadınların deneyimlerini yazmalarının öneminin altını çizerek; fakat Berkday çok net biçimde bu deneyimlerin kadınların ataerkil toplumdaki marjinal konumları sebebiyle erkeklerinkinden farklı olan deneyimler olduğunu ifade eder. Erkekler yazarken kendilerini merkeze alan ataerkil geleneğe katkı sağlamanın verdiği sorumluluk bilinci ile çoğunlukla kendi gelişim ve başarı öykülerini

dile getirirken; kadınlar öykülerine yaşadıkları güvensizliklerini, başarısızlıklarını ve özel yaşamlarının ayrıntılarını yansıtırılar.

Kadınların yazdıklarının içeriği, çoğunlukla ataerkinin bastırmaya çalıştıkları ve duymak istemedikleridir. Kadının toplumda ötekileştirilmesi sebebiyle içinde biriken öfke, hayal kırıklığı, acı, keder gibi duygular kadının yazısının ve sanatının içine işler. Tarihe bakıldığında kadında bu tür duyguların açığa çıkışı psikanalizde histeri hastalığı olarak adlandırılmış ve bu duygulara sahip kadınlar sorunlu ve hasta kişiler olarak teşhis edilmiştir.

Kadın ataerkil toplumda baskılandığı için içinde biriken duyguları haykırmaya ihtiyaç duyar. Çoğunlukla gerilimli olan bu duyguların kendisine fırsat verildiğinde bir patlama olarak ortaya çıkması, kadının ifadesinin ve dilinin farklı olmasına yol açar. Dişil dil yaklaşımının vurgu yaptığı temalardan önemli bir tanesi çokluktur. Aşağıda ayrıntılı olarak kadınların toplumsal cinsiyet deneyimlerinin, kadınların bireysel karakterlerinin, kadın figür ve imgelerinin, cinsiyetin ve cinselliğin neden çok ve çeşitli olarak görüldüğüne açıklık getirilmiştir.

2.2.2. Çokluk

Çokluk (plüralite), çeşitlilik, heterojenlik dişil dil ile ilişkilenen feminist yazar veya kuramcılarının (Cixous, 1976; Kristeva, 1975, 2012; Cameron, 2005; Irigaray, 2006) en çok vurgu yaptıkları ve ortaklaştıkları kavramlar arasındadır. Fallusun tekliğini yücelten ve ikili zıtlıklara dayalı dil ve anlam sistemini barındıran fallogosantrizmin karşısında duran dişil dil yaklaşımı tekliğe karşı çokluk ve çeşitliliği gündeme getirir. Kadınların ve kadın imgelerinin çokluğu ve çeşitliliği, cinsiyetteki çokluk, kadın cinselliğindeki çeşitlilik ile fallogosantrizmdeki tek anlamlılığa karşı çok anlamlılık bu vurguların önde gelenlerindendir.

Cixous ataerkiye karşı mücadele eden, kadınları kendi duygularına ve anlamlarına götüren evrensel bir kadın öznenen söz etse de genel ve tipik bir kadın olmadığını bunun yerine kadınların ortak noktaları olduğunu belirtir. Kadınların bireysel karakterlerindeki sonsuz zenginliğe işaret eder ve çoklu kapasitelerini vurgular. Ona göre kadınların bilinçdışı benzeşmelerinin dışında tek bir dişi cinselliğinden, tek örneklikten, homojenlikten ve kodlarla sınıflandırılmaktan söz etmek olanaksızdır. Kadın bedenlerinin de kadınların yazıları kadar birbirinden farklı olacağını şu sözleriyle ifade eder: “Her beden, örneksiz ya da modelsiz, arzularının bitimsiz ve değişken bütünüyle birlikte, kendi özelinde ayrışır” (Cixous, 1976, s. 875-876, 891).

Kristeva kadınların çokluğu fikrine tekillikten yola çıkarak yaklaşır. *Kadın Dehası* (2012) kitabında kadınların tek tek sahip oldukları farklı dehaların oluşturduğu çokluğa vurgu yapar. Her kadının kişiliğinin, cinsel paydaya veya bir topluluğa indirgenemez tekil gerçekleşmesinin varlığından söz eder (Kristeva, 2012, s. 11). Eserleri ve hayatları ile tarihe damga vurmuş kadınların sağladığı önemli katkıları kabul etmek, her birinin tekilliğine yapılan bir çağrıdır. Burada vurgu yapılmak istenen kadınların niceliklerinin değil, niteliklerinin çokluğudur. Kristeva'ya (2004, s. 404) göre kadınların ihtiyacı olan kitlesel feminist hareketten çok kadınların kendi tekilliklerini keşfetmeleridir. “Unes Femmes” (“Kadın-lar”) başlıklı konuşmasında Kristeva (1975, s. 27) biz kelimesi yerine “benler”den bahsetmemiz gerektiğine vurgu yapar: “Bizi kendi dilimizi bulmaya yönelten bu bakış açısı olmalı... Yeterince imkân tanındığında her kadın kendi öznelliğini, kendi farklılığını, gerçekleştirebilir ve yeni totalitarizmlere gerek duymadan, öznel ve karşılaştırılmaz bir özelliğe sahip olan tekilliğini konuşabilir” (Kristeva, 1975, s. 27).

Tekil bir kadın kavramından söz edilemeyeceğini ve kadınlar teriminin yetersiz kaldığını belirten postyapısalcı feministlerden bir diğeri de Butler'dır. Butler (2014a, s. 8-9, 46) cinsiyeti performatiflik kuramı ile açıklar. Ona göre toplumsal cinsiyet

performatifliğine bağılı olarak gelişen cinsiyet ve kadın kavramları farklı tarihsel ve zamansal bağlamlarda kesin ve tutarlı bir şekilde kurulmaz. Söylemsel olarak oluşturulmuş sınıfsal, ırksal, cinsel, etnik ve bölgesel kimliklerle kesişir. Böylece kadın kavramını performatiflik içinde üretilip süregeldiği siyasi ve kültürel kesişme noktalarından ayırarak değerlendirmek imkânsız hale gelir.

Butler'ın eleştirel pozisyonunun dışıl dil yaklaşımı ile hem ortaklaşan hem de farklılaşan tarafları mevcuttur. Butler'a göre dil fallus merkezci ve heteroseksüelliği dayatıcı bir araçtır. Dışıl dil yaklaşımı ile bu eleştirisi bağlamında ortaklaşsa da ona göre kadın kavramı temelde beden cinsiyetini maddeselleştirmek üzere performatif biçimde işleyen toplumsal cinsiyet normları ile birlikte inşa edilir ve kadınlık özde olan bir gerçeklik değildir. Butler kadın kavramını verili bir kavram olarak görmediği için kadına ait bir yazı fikri ile dışıl dil yaklaşımından uzaklaşır. Fakat bu çalışmanın dışıl dile toplumsal yaklaşımında ifade ettiği bedenin toplumsal cinsiyet hiyerarşisinin bir ürünü olduğu fikrini destekler (Butler, 2014a, s. 54, 228-229). Butler (2014a, s.231; 2014b, s. 334, 340) toplumsal cinsiyet ve dildeki dönüşümün dışıl bir dil veya yazı yerine, yeniden anlamlandırma, normdaki zayıflığı kullanma ve parodik tekrarlar yoluyla gerçekleşebileceğini savunur.

Dışıl dil yaklaşımı kadınların çokluğunu ve çeşitliliğini dile getirirken Butler gibi farklı toplumsal kimliklerini göz önüne alarak bunu söylemez. Fakat dilin feminist eleştirisini çalışan Cameron (2005, s. 17-20) işçi sınıfı, siyah, yaşlı, engelli, lezbiyen gibi farklı toplumsal kimliklere sahip kadınların kendi deneyimlerini dile getirmesinin önemini tartışır. Bu bağlamda olası bir kadın dilinde hangi kadınlardan bahsedildiği sorusunu gündeme taşır. Çünkü kadınların hepsi aynı değildir. Eğer sözü edilen sadece orta sınıf, beyaz ve heteroseksüel kadınlarsa bu, erkeklerin “insanlardan” bahsederken sadece kendilerini kastetmelerine benzer biçimde baskılayıcı ve dışlayıcı bir edimdir. Cameron bir yandan kadınların kimliklerinin, heterojenliğinin, çoklu dışilliklerin,

kadınlar arasındaki çatışma ve farklılıkların gözden kaçırılmaması gerektiğini belirtir; diğer yandan farklı kimliklere odaklanmanın belli bir sabitlik ve otantikliği gündeme getirme riski taşıdığını ifade eder. Bunun yanında farklı kimliklerin de kendi içlerinde perspektif farklılıkları olabileceği düşüncesinden yola çıkarak kimlikleri çalışmasının merkezine almaz fakat onların göz ardı edilmemesi gerektiğini de ifade eder.

Kadınlara ait farklı kimliklere gereken önemin verilmesi gerektiğine feminizmde farklılığa odaklanan Cornell de (2017, s. 92, 102) değinir. Cornell öncelikle kadını iyi ve kötü olarak tek seferde ikiye bölen kısıtlayıcı kadın figürlerinin ötesinde onu cinsiyet farklılığı içinde yeniden simgelemenin feminist çaba için büyük öneme sahip olduğunu vurgular. Ardından kadınları kolaylıkla bölecek olan bu ikili bölümlenmede bazılarının kendilerini iyi kız olarak kabul ettirip düzeni bozucu olmayan bir varlık süreceğine zımnen söz veren davranışlar içinde olduğunu belirtir. Ona göre toplumda avantaj sağlamak adına kendini iyi tarafta konumlandırmak kadınları ezen bu ikili ahlak sistemini devam ettirici niteliktedir. Cornell aynı tavrı farklı kimliklere sahip kadınların durumu görmezden geldiğinde de gözler. “Kabul görme” ayrıcalığını içselleştirip uygulayan beyaz heteroseksüel kadınların daha amansız bir çaba harcayarak lezbiyenlerin, renkli ırktan kadınların ve diğerlerinin çağrısına karşı fazladan sorumluluk üstlenmeleri gerektiğini ifade eder ve bunu etik feminizm olarak adlandırır. Cornell’de de farklı kimlikler odak değil eş mücadele alanı olarak gösterilir.

Bu çalışmanın perspektifi de kadınların çokluğu ve çeşitliliğini önceler. Özellikle Cornell’in belirttiği gibi kadınları iyi ve kötü olarak ikiye ayıran imgesel sisteme karşı durur. Kadınlar Cixous’nun da belirttiği gibi sınıflandırılmayacak kadar çok çeşitlilikte görülmekte, hatta Kristeva’nın belirttiği gibi her kadının kendi tikelliğinde farklı bir öznelliğe sahip olduğu düşünülmektedir. Kadınların farklılık ve çeşitliliklerinde toplumsal kimliklerinin yeri azımsanamaz. Fakat Cameron ve Cornell’de olduğu gibi toplumsal kimlikler bu çalışmada merkezde olmayıp, kadınların toplumsal

deneyimlerine etki eden faktörler olarak görülmektedir. Toplumun kadına bakışı kadınların farklı konumları ile birleştğinde birbirinden farklı deneyimler üretir. Bu çalışma da kadınların sahip oldukları farklılıkları toplumda sahip oldukları konumlar ile birleşen cinsiyet deneyimlerindeki farklılıklar olarak görerek kimlikleri göz ardı etmez.

Kadınların çokluğu yanında, dişil dil kavramını tartışan ve dili feminist açıdan eleştiren tüm kuramcılar cinsiyetin çokluğuna da vurgu yaparlar. Kuramcılardaki bu ortaklaşma ikili cinsiyet sistemini ve heteroseksizmi dayatan fallus merkezci anlayışa karşı bir pozisyonda olmaya dayanır. Butler, tek bir kadına karşı farklı birçok kadını yani çokluğu savunduğu gibi, söylemsel olarak oluşturulmuş, sadece erkek ve kadının var olduğu ikili cinsiyet yapılarına da karşı çıkar. Ona göre kadın erkek bedenini, erkek de kadın bedenini imleyebilir. Toplumsal cinsiyet cinsiyetin birebir yansıması değildir ve böyle bir ikili cinsiyet sistemi yoktur (Butler, 2014, s. 51). Butler'ın bu düşüncesi çok cinsiyetliliğin önünü açar.

Çok cinsiyetliliği veya cinsiyetin çokluğunu en çok vurgulayan kuramcılardan biri de Wittig'dir. Wittig'e göre lezbiyen bir topluluğun varlığı, kadının nesneleştirildiği kadın ve erkek ayrımının yani ikili cinsiyet söyleminin aslında politik olduğunu ortaya çıkarır. Wittig lezbiyenlerin varlığına işaret ederek, doğal bir kadın grubu olmadığını ve Simone de Beauvoir'ın da ifade ettiği "kadın miti"nin ne olduğunun sorgulanması gerektiğini belirtir (Wittig, 1993, s. 103). Wittig'e göre, patriyarka kadar matriyarka da heteroseksisttir ve sadece gücü elinde tutan taraf değişmektedir. Ona göre kadın ve erkek arasında doğal bir ayrım olduğunu kabullenerek, kadının baskılandığı tarihi de kabullenmiş oluruz (Wittig, 1993, s. 104). Wittig iki cinsiyetten oluşan heteroseksist sistemi eleştirip lezbiyenliği öne sürerek cinsiyetlerin sadece kadın ve erkekten oluşmadığını ve çoklu cinsiyet sistemini kabul etmiş; böylece kadın dili kavramının da savunduğu çokluk kavramına, ikili cinsiyet sistemine karşı durarak katkıda bulunmuş

olur. Diğer yandan Wittig'in, lezbiyenliği savunarak kadın hazzını da öncelediği için de dişil dil alanına katkıda bulunduğu düşünülmektedir.

Dişil dil yaklaşımı kapsamında farklı düşünürler de ikili cinsiyet anlayışının karşısında duruyor gibi görünürler. Virginia Woolf erillik ve dişillik her bireyin içinde bulunan yönetici güçler olduğunu düşünür ve ona göre yaratma sanatının başarıya ulaşabilmesi için zihindeki kadın ve erkek arasında iş birliği yapılması gerekir (Woolf, 2014, s. 109-116). Dolayısıyla her kişide erillik ve dişillik farklı miktarlarda mevcuttur ve tek bir cinsiyetten bahsetmek doğru olmaz. Kristeva da kendisiyle yapılan bir söyleşide, kişilerdeki erillik ve dişilliklerle ilgili olarak, dört tane cinsiyet olduğunu farz ettiğini belirterek Woolf'a yakın şekilde düşündüğünü ortaya koyar. Ona göre erkeğin dişillik ve erillik ile kadının dişillik ve erillik aynı şeyler değildir (Durudoğan, 2014, s. 243).

Cixous kadındaki çift cinsiyetliliğe erkekteki çift cinsiyetlilikten daha çok vurgu yapar. Cixous (1976) farklılıklar, kaynaştırıcı çift cinsiyetliliğe sorun çıkarmadığında, tekliğin ve ötekiliğin ortadan kalktığını ifade eder ve çift cinsiyetliliğin tanımını şu şekilde yapar:

“Çift cinsiyetlilik: yani her bir bireyin farklılığı ya da bir cinsi dışarıda bırakmaksızın her iki cinsin de burada oluşundaki *ben'in* konumu ve bu “öz-izin” den hareketle, bedenimin ve öteki bedenin her bir noktası üzerinde arzu yazımının etkilerindeki çoğalma... Bugün için açıkça söylemek gerekirse, tarihsel-kültürel nedenlere bağlı olarak, farklılıkları hükümsüz kılmak yerine, onları kışkırtan, sürdüren, dahası, çoğaltan çift cinsiyetliliği geliştiren ve ondan yararlanan kadınlardır. Kuşkusuz ki, “kadın, çift cinsiyetlidir”: erkek ise, bir sır olmaksızın, görünürde o muhteşem fallik tek cinsiyetliliği ayakta tutmaya uğraşmaktadır” (Cixous, 1976, s. 884).

Sellers'a (1996, s. 2) göre fallus merkezli yasaklar yoluyla içimizdeki biseksüellik dişiliği baskılayan tek ve eril bir libidoya indirgenmiştir. Geleneksel dişillik, fallus merkezci sosyal norm ve rutinler tarafından belirlenen sahte bir var olma biçimidir. Kadınlar bu taklit dişillik devam ettirmeye zorlandıkları gibi; erkekler de biseksüel karakterlerinin dişil olan taraflarını bastırırlar ki biseksüellik tüm bireylerde olan orijinal

bir durumdur (Cixous, 2008, s. 60). Fallus merkezli ve bastırılmış sembolik alana girdiklerinde kadınlar kendi düşmanları olmaya bırakılır, sahip oldukları dev gücü kendilerine karşı kullanmaya başlarlar, bir özsevmelik (anti-narsisizm) yaşarlar (Cixous, 1976, s. 878).

Irigaray da şu sözleriyle ikili cinsiyet sistemini eleştirir ve bunun dil ile olan bağlantısını vurgular: “Cinsiyet farklılığı dili belirler ve dil tarafından da belirlenir. Bu belirlenim sadece gramer açısından değildir, kelimelerin eril/diştir zıtlığına tekabül eden zıtlıklar da barındırır. Diştir, sadece eril merkezli dile göre konumlanmıştır, diştir olan dilde farklı bir cins olarak varlığını sürdürmek yerine eril olmayan soyut bir gerçekliğe dönüşmüştür” (Irigaray, 2006, s. 18).

Irigaray diştir dil yaklaşımı kapsamında cinsiyetin çokluğu kadar kadın cinselliğindeki çokluğa da vurgu yapar. Fallus merkezli sistem eril cinsel organı tekleştirir ve yüceltirken, diştir dil anlayışı kadının kendi bedenine ait farklı cinselliklerinin farkına varması gerektiğinin altını çizer. *This Sex Which is Not One (Tek Olmayan Cins)* başlıklı çalışmasında Irigaray kadın cinselliğinin daima tekil erkek organı üzerinden tanımlanmasını eleştirir (penis kıskançlığı eksik penis, vb). Oysa ona göre cinsel organı yok denilen kadın en az iki hatta çok daha fazla cinselliğe sahiptir. Kadın arzusu (Freud’un iddia ettiği gibi) klitoral aktiflik ile vajinal pasiflik arasında bir tercih yapmak zorunda değildir. Her ikisi de farklı şekilde kadın arzusuna katkı sağlar. Üstelik bu iki arzuya ek olarak kadın daha pek çok arzu seçeneğine sahiptir (Irigaray, 1985a, s. 28). Kadının cinsel bölgesi birbirine devamlı temas halinde olan iki dudaktan oluşur ve bir oto-erotiklik durumu oluşturur (Irigaray, 1985a, s. 24-25). Irigaray’a göre fallogosantrizmde kadın cinsel organı hiçe sayılır fakat “bu biçimin kalınlığı, hacminin katmanları, genişlemesi, büzülmesi veya şekil değiştirmesi, tüm bunlar diştir olanın farkında olmadığı sırlarıdır. Kendisinden beklenen diştir maskeleri göstermenin dışında kadın, arzusunun en azından tam anlamıyla farkında değildir” (Irigaray, 1985a, s. 26).

Irigaray'ın kadının kendi bedenini sevmesine ve odaklanmasına yönelik olarak ortaya koyduğu bu ifadeler aslında onun eril söylemdeki kadın imgelerini ve mitlerini yıkmaya yönelik olan stratejik girişimlerdir. Çünkü felsefe tarihi erkek bedeni pozitif, dişi bedeni ise negatif anlamlar ile özdeşleştiren ikili karşıtıllıklara dayalı hiyerarşik kültürel imgeler üretmiştir ve derine gömülü olan bu imgeler bizim düşünce biçimimizi etkiler. Taklitçilik veya mimesis olarak bahsettiği bu tersine çevirme stratejisinde Irigaray, dişi olan bedene olumlu imgeler vermek için onunla ilgili kurulu felsefi imgeleri taklit etmeyi önerir. Irigaray'ın burada yaptığı bir yeniden tanımlama ve değerli kılma-olumlama olarak görülebilir. Geleneksel imgelemdeki dişi biçimsizliğini bir biçim bozukluğu veya eksikliği değil, çoklu biçimlere değer atfederek bir gelişme niteliği olarak yeniden tanımlar (Stone, 2015, s. 189-191).

Weeks (2013, s. 202-204) olumlama olarak kendini değerli kılmayı feminist bir duruş kurmak için seçici bir pratik olarak görür. Bu görüşü desteklemek için Nietzsche ve Deleuze'dan faydalanan Weeks'e göre olumlamak, karşıtlık acılarını çekmek yerine, yaşamda kendi farkından haz alan bir bakış açısından değerlendirmektir. Olumlama kabul etmek, tahammül etmek veya yüklenmek değil; yaratmak, farklı ve pozitif bir açıdan bakmak ve perspektif değiştirmektir. Weeks de Irigaray gibi olumlama aracılığıyla kadınların kendilerine yönelik bakış açılarını kendini ve dişi olanı sevmeye yönünde değiştirmelerinin önünü açmak ister.

Fallik anlayıştaki tek ve karşıt anlamlılık dayatmasını eleştiren dişi dil anlayışı böylece anlamların çokluğuna vurgu yaparak farklı bakış açıları üretmenin önünü açar. Kadınların çokluğu, cinsiyette ve cinsellikteki çokluk vurgularının yanında anlamdaki çokluk da dişi dil yaklaşımında vurgulanır. Kristeva (1980, s. 98) özneye ve dildeki anlama süreçsel olarak yaklaşan Barthes'ten faydalandığı için anlamın çokluğunu tartışır. Kristeva hem süreçselliği hem de çokluğu vurgular ve yazılarında monolitik güç yapılarını bozmanın yolunu arar. "A New Type of Intellectual: The Dissident"

(“Yeni Bir Entelektüel Tipi: Aykırı”) başlıklı makalesinde, kolektif politik eylemin olasılığını eleştirir çünkü politik anlamda aktif olan entelektüel tam da yıkmak istediği gücün mantığı içinde kaybolur. “Kadın, politikanın kurallarında ancak bir erkek ile benzer eşitliğe sahip olduğunda kabul görür; kadın bedeninin ve hatta türünün sınırlarına tutsak edilmiştir. Dilde içsel olan klişe ve genelleştirmeler ile kendini tıpkı bir sürgünde gibi hisseden kadın genel olana ve anlama ilişkin olarak her daim tekillleştirilmiştir” diyerek kadının felsefede bir iblis veya bir şeytan gibi tekil olarak konumlandırıldığını eleştirir (Kristeva, 1986, s. 296). *Revolution in Poetic Language* (1984, *Şiirsel Dilin Devrimi*) başlıklı kitabında dürtülerin heterojenliği ile şiirsel dilin çok anlamlılığı arasındaki bağıntıdan söz eder. Dürtüler şiirsel dil aracılığıyla dilin tek anlamlı terimlerini kırar; böylece çoklu anlam ve seslerin bastırılmayan heterojenliği ortaya çıkar. Şiir ve annelik içgüdüsel bir heterojenlik ortaya çıkarırlarken simgeselin bastırılmış temeline ve tek anlamlı imlemenin hükmüne meydan okur. Sonuç olarak dürtülerin heterojenliği kültürel altüst edici bir yerinden etme stratejisi olarak işlev görür. Böylece dilin içindeki bastırılmış çokluk açığa çıkarak ataerkil hegemonyayı yerinden eder.

Çalışma, fallus merkezli ataerkinin temellendiği erkeği yücelten tek anlamlı ve kadını her daim erkeğe göre zayıf ve pasif bir konuma yerleştiren ikili zıtlıklara dayalı anlam sistemine karşı duran bir konumdadır. Her kadının bulunduğu toplumsal konum ve yaşadığı toplumsal cinsiyet deneyimi itibarıyla farklı olduğuna ve bu bağlamda kadınların ve onların ifadelerinin de çokluk ve çeşitlilik barındırdığına inanılmaktadır. Dişil dil savunucuları kadının konumunu zayıflatan tek anlamlı sistemi yıkmak için kadın imgelerinin yeniden tanımlanması, seçici olumlama, şiirsel ve anaç dilin kullanımı gibi çok çeşitli öneriler getirmişlerdir. Bu öneriler tekilliğe karşı çoklu bakış açılarının çoğaltılması için getirilmiş örnekler olarak buraya dâhil edilmiştir.

Dişil dil yaklaşımı kadınlara ilişkin çokluk ve çeşitliliğin yanında onların farklılıklarına da yoğunlaşır. Kadınların toplumsal cinsiyetleri sebebiyle yaşadıkları deneyimlerin erkeklerinkinden farklı oluşuna; bu sebeple dünyayı farklı gözlerle gördüklerine ve kadınlara ait farklı bir kültürden söz edilebileceğine, kültürel sembolizmdeki cinsel fark ile kültürel feminizm gibi konulara bir sonraki alt bölümde daha detaylıca değinilmiştir.

2.2.3. Farklılık ve Kültür

Toplumsal cinsiyet kadın ve erkek bedenlerine farklı anlamlar yüklediği için sonuçta kadınların yaşadığı deneyimler erkeklerinkinden farklılaşır. Kadınların deneyimleri ile yaşam öykülerinin ve bu sebeple yazılarının da farklı olacağını bu bakış açısından yola çıkarak Berktaş (2006) da vurgular. Ona göre bireysel kimlik açısından bakıldığında kadınlar erkeklerden farklı sorunları gündeme taşıyor gibi görünür. Toplumda en çok kabul gören beyaz heteroseksüel erkek yazı ve ifadelerinde kültürel, nesnel ve estetik değerleri temsil ettiğini öne sürerken; kadın marjinal öteki konumunda olduğu için benliğin istikrarsızlığını yansıtır. Bu bağlamda kadınların kendi öykülerini yazarken durduğu yer Berktaş'a (2006, s. 167) göre farklılıkla belirlenir ve farklılık yaratır. Donovan (2001, s. 346) Woolf'un kadınların dünyayı farklı gözlerle gördükleri ve farklı oldukları tezinin temelinde onların dışarıdakiler olması fikrinin yattığını belirtir. Kadınların farklılığını Berktaş ve Woolf gibi feministler, toplumsal cinsiyet hiyerarşisi çerçevesinde kadının toplumdaki marjinal konumu üzerinden kurgularlar. Irigaray, Kristeva gibi dişil dil savunucuları ve Cornell gibi feministler ise aşağıda değinildiği gibi bu konuya cinsel fark açısından yaklaşırlar.

Farklılık kavramı aslen ilk olarak kültürel feministler tarafından gündeme gelmiştir. Donovan (2001, s. 69-70) kültürel feministlerin politik değişimden ziyade daha geniş bir kültürel dönüşüme odaklandıklarına vurgu yapar. Fuller (1971, s. 63-113)

Women in Nineteenth Century (On Dokuzuncu Yüzyılda Kadın), başlıklı eserinde kültürel feminist geleneği başlatır ve bu gelenek Aydınlanma akılcılığının karşısında durarak bilginin duygusal, sezgisel yönü üzerine vurgu yapar. Fuller bu kitapta ilk defa bağımsız kadın kültüründen söz eder. Toplumun kadına atfettiği niteliklerin düşünüldüğü gibi insanlığın zayıf taraflarını değil güçlü yanlarını içerdiğini belirtmiştir. Fuller'ın düşüncesine göre her birey, üzerine eşsiz bir desenle damgalanmış bir tohum olarak dünyaya gelir. Kadının dış dünyadan gelen kurallarla yönetilme fikrinin tersine, onu kuvvetlendirecek bir öz belirlenim geliştirerek içten gelen kuralları izlemeyi öğrenmesi gerekir. Fuller'a göre kişinin kendi gerçekliği ile kurabildiği ilişki aracılığıyla oluşan öz gelişim diğerleriyle daha iyi ilişkiler kurmasını sağlar. Fuller kadınlığın gelişiminin toplumu radikal olarak değiştireceğini belirtir.

Alexander (1984, s. 133) hem kültürel feministler hem de post-yapısalcı dişil dil yaklaşımındaki yazarların savunduğu gibi dişil öznenin varlığı için farklılığın da gerekli olduğunu ifade eder. Öznellik, cinsel kimlikle birlikte, farklılık, ayırım ve bölünme süreci ile kurulur ve hiç bir zaman tamamlanmayan bir süreçtir. Dil ve söylemdeki istikrarsızlık ile birey öznenin kendini dilbilim kuralları ile uyumlandırması, çok sayıda farklı söylemin varlığı sebebiyle zorluk barındırır. Bu sebeple özellikle kız çocukları ve kadınlar için erilliği ve erkekleri önceleyen bir kültürde pozitif ve güçlü bir konuma sahip olmak zor ve neredeyse imkânsızdır. Bu bağlamda farklılıkların vurgulanması gerekir.

Irigaray kadın ve erkek arasındaki farkı açıklamak için toplumsal cinsiyet kavramını kullanmaz. Ona göre bu iki cinsiyete ilişkin beklentilerimiz ve kendi beden algılarımız toplumsal cinsiyetten değil derine gömülü kültürel sembolizmden kaynaklanır. Irigaray bunun yerine cinsel fark feminizmini öne çıkarır. Ona göre Batılı kültürel gelenekler ve Batı filozoflarının dişil bedene ikincil değer atfetmesi kadınların kendilik anlayışlarını, cinselliklerini ve toplumsal konumlarını olumsuz yönde etkiler.

Bu sebeple Irigaray'a göre iki cins arasında dengeli bir iktidar paylaşımı için kadın cinselliğinin de erkeğinki gibi kültürel değerlerle donatılması ve kültürel anlamda değerli bir cinselliğe dönüştürülmesi gerekir (Irigaray, 2006, s. 10-11). Irigaray'a göre, cinsel kültür adını verdiği bu kültürel dönüşüm gerçekleşmedikçe toplumsal adalet gerçekleşemez. Cinsel kültürün oluşabilmesi ve toplumun değişebilmesi içinse dilde dönüşüm gerçekleşmelidir. Cinsel ve öznel özgürleşme dilsel anlamda dönüşümü içerir, dilin cinsiyetlere ilişkin olan yasaları değişmediği sürece cinsel özgürleşmeye ulaşamaz (Irigaray, 2006, s. 20, 32-33). Irigaray'ın kullandığı cinsel kültür kavramına göre, eril kişi kadın bedeninden, doğadan, cinsellikten geldiğini unutmakta ve onları yok sayarak yabancılaştırmakta, önemsizleştirmektedir. Oysa cinsellik bir insanlık kültürü olarak algılandığında, eril olana olduğu gibi, dişil olana da saygı duyulduğunda, cinsel kültüre geçilmiş olur. Bu durum ise cinsiyetsizleştirilmekle değil, bilakis, iki ayrı cinsin varlığını ayrı ayrı tanıyıp saygı duyarak gerçekleşir.

Stone (2015, s. 202) fark feministlerini iki ayrı grupta ele alır. Bunlardan ilki Anglo-Amerikan fark feminizmidir ki buna göre kadınlar erkeklerden toplumsal cinsiyet rolleri sebebiyle farklıdır. Bu tez dişil dile toplumsal açıdan yaklaşımı sebebiyle Anglo-Amerikan fark feminizmine yakınsar. Diğer fark feminizmi ise Irigaray'ın cinsel fark feminizmidir. Buna göre kültürel sembolizm yüzünden kadınlar pozitif dişi kimliğe sahip değillerdir. Bu kimlik yaratılmalıdır. Stone'a göre toplumsal cinsiyet ile cinsel fark kavramları farklı şeyleri öne çıkarması sebebiyle her iki kavram da elde tutulup kullanılabilir. Cinsel fark kavramı cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve cinsellik kavramlarının yerine geçmek yerine onlara eklenip onlarla bütünleştirilebilir (Stone, 2015, s. 194).

Kadınlığa ait kültürel imgeleri yeniden tanımlamanın önemine Cornell (2017, s. 87-88, 118) de vurgu yapar. Cornell Irigaray gibi, kültürel olarak oluşan negatif kadınlık imgeleri ile kadınların toplumda maruz kaldığı fiziksel baskı arasında karmaşık bir ilişki

olduğundan söz eder. Çünkü kültürel tanımlar ve imgeler bilinçdışı ve dil yoluyla düşünme ve davranış biçimimizi etkiler. Kadınlığa ilişkin bu tanımları değiştirebilirsek, toplumda kadına bakış da değişecektir. Kadın kimliğine dair sağlam bir temel olmadığı için, kadının cinsel farklılığı ile ilgili yeni ifade biçimleri yarattıkça, dilde sınırlı fantezilere hapsedilmiş kadınlık anlamlarına ve bu yolla zorunlu heteroseksüellik parametrelerine de meydan okumuş oluruz.

Dişil dil savunucularından Kristeva feminizmde kadınların eşitlik ve farklılık talep ettikleri dönemleri üç grupta sınıflandırır ve kadınlık tanımlarının yeniden yapıldığı evreyi ikinci evre olarak görür. Feminizmin ilk evresindeki “evrensel kadın”, eşitlik talebinde olan ilk kuşağı temsil eder. İkinci evrede ise kadınlar aslen kadın psikolojisi ve onun simgesel gerçekleştirmelerinin özgüllüğü ile ilgilenip, kültürün geçmişte susturduğu bedensel veya özne-içi deneyimlere bir dil kazandırmaya çalışırlar. “Gerek sanatçılar gerekse yazarlar işaretlerin dinamiği üzerine azımsanamayacak bir araştırmaya koyulmuş durumdadır” (Kristeva, 1981b, s. 19). Bu evrede feministler kadınların indirgenemez farklılıklara sahip olduklarına inanır ve öznel kısıtlamaları reddederler. Kristeva’ya göre her iki evrenin karışımı olan yeni kuşağın mücadelesi için asli olan cinsel eşitliktir. Bu eşitlik kapsamında kürtaj, doğum kontrolü olduğu kadar eşcinsel ilişkiler de vardır. Kristeva’ya (1981b, s. 21) göre mücadele artık şimdi eşitlik arayışı ile değil farklılık ve özgüllükle ilgilidir. Dolayısıyla bu üçüncü kuşağın görevi tek tek kadınlarda olan özgüllükleri ortaya çıkarmak ve bu özgüllüklerden oluşan bir çoğulluk yaratmaktır.

Cinsel farkı vurgulayan feministlere bakıldığında kadına ait pozitif vurguları içeren bir kültür yaratılması gerektiği inancı ile bağımsız kadın kültürü, cinsel kültür gibi kavramların ortaya çıktığı dikkat çeker. Bu kavramlara paralel olarak kadının deneyimlerini ön plana çıkaran bir edebiyat formuna odaklanan Showalter da bunu aşağıda ifade ettiği gibi dişil kültür olarak niteler:

“Eril edebiyatın aksine jinokritik programı, eril model ve teoriler adapte etmektense; kadın edebiyatını analiz etmek için dişil bir çerçeve yapılandırmak, dişil deneyim üzerinde temellenen yeni modeller geliştirmek amacındadır. Kendimizi çizgisel eril edebiyat tarihinden özgürleştirdiğimiz; kadınları eril gelenegiñ çizgilerine yerleştirmeye çalışmayı keştiğimiz ve bunun yerine neredeyse görünür halde olan dişil kùltür dünyasına odaklandığımız noktada jinokritik başlar” (Showalter, 1997, s. 216-217).

Özetlemek gerekirse kadınlara ait bir farklılıktan söz edilebilir ve bu farklılık kadınların toplumda sahip oldukları periferik konum ile toplumsal cinsiyet normları sonucu deneyimledikleri farklılıklardır. Bu farklılıklar, dişil dil yaklaşımındaki gibi kadınlara ait üstün veya güçlü taraflar olarak değil sadece farklılıklar olarak görülür. Bu çalışma dişil dil yaklaşımının kadınlara ait farklılıkları olumlama olarak öne çıkarmasına yoğunlaşır. Yani kadınların gerçekte üstün, yaratıcı ve güçlü varlıklar olduklarına inandığı düşünölen bakış açısını bir kenara bırakarak; kadınlara önem atfedip, onları değerli kılacak bir kùltür oluşturarak kadınların değersiz oldukları algısını yıkmaya çalıştıkları bakış açısına yoğunlaşır. Başka bir deyişle, kùltürel ve felsefi tarih boyunca varlıklarının güçlü tarafları ortaya çıkarılmış olan erkekler gibi kadınların da varlıklarının güçlü taraflarına vurgu yapacak bir kùltürün oluşturulması gerekliliğine sahip bakış açısını destekler. Örneğin kadınların toplumsal cinsiyet sebebiyle yaşadıkları zorluklara olduğu kadar bunlarla nasıl mücadele ettiğine yönelik güçlü taraflarına da vurgu yapar veya annelik ile ilgili deneyimleri, toplumda bilinen basmakalıp annelik deneyimlerinden farklı olabilecek bir biçimde dile getirir. Çalışma, kadının gerçekte var olan annelik, doğurganlık, regl gibi farklı biyolojik niteliklerine de toplumun yüklediği farklı anlamlar üzerinden yaklaşır. Biyolojik farklılıklara, bunların farklı toplumsal cinsiyet deneyimleri olarak sonuçları bağlamında yaklaşır.

Kadınların farklı deneyimlere sahip olması gibi bedenın kendisi ve bedene dayalı haz ve cinsellik de toplumsal cinsiyet düzeninin bir sonucu olarak ortaya çıkar. Beden ve cinsel haz ile yazı arasındaki ilişkinin hem dişil dil yaklaşımı açısından hem de

toplumsal açıdan nasıl ele alındığına ilişkin açıklamalar bir sonraki alt bölümde yapılmıştır.

2.2.4. *Beden ve Haz*

Dişil yazın kavramı ve dişil dil yaklaşımı, kadınların yazarken bedenlerini ve hazlarını çıkış noktası olarak görmeleri gerektiğine vurgu yapar. Dişil beden ve hazza eril kültürde var olandan farklı anlamlar getirerek kadına değer atfeden bir dişil cinsel kültür oluşturmayı öngörür. Bu çalışmada, bedensel deneyimlerde olduğu gibi cinsel ve bedensel hazza dayalı deneyimlerin de toplumsal cinsiyet normları ile meydana geldiği düşünülür. Aşağıda öncelikle bedenin ve hazzın nasıl toplumsal cinsiyetli olduklarına dair görüşlere değinilmiş, ardından dişil dil savunucularının cinsel fark kapsamında beden ve hazza nasıl yaklaştıkları açıklanmıştır.

Feminist felsefeye bakıldığında bedeni şekillendiren çok farklı etkenden söz edilir. Kültürel imgeseller, toplumsal kurumlar ve iktidar ilişkileri ile performatif davranışlar bunlardan birkaçıdır. Gatens'in toplumsal/ kültürel imgesel fikrine göre toplumsal pratiklerde ve yazılı metinlerde gömülü olan ortak imgeler ve fikirleri kullanarak bedenlerimizin haritalarını inşa ederiz (Gatens ve Lloyd, 1998, s. 151). Kültürel imgesel ile bir yandan zihinlerimizi erkek ve dişi zihinler şekline sokarken diğer yandan toplumsal kurumlar ve onların barındırdığı iktidar ilişkileri ile bedenlerimizin etkinlik ve kapasiteleri şekillenir. Sullivan'a (2001, s.16, 45) göre ise bir bedenin erkek ve dişi alışkanlıkları ile etkinlik kalıpları kültürel çevre ve geleneklere göre değişir. Stone (2015) bu bağlamda son dönem feminist felsefenin bir bölümünün cinsiyeti biyolojik nitelikler değil bedenleşmiş toplumsal cinsiyet ve bedenleşmiş iktidar ilişkileri anlamında kullanma eğilimi gösterdiğini ifade eder. Hatırlanacağı gibi Butler'ın da eril ve dişil beden ve davranışları düzenleyen toplumsal pratiklerden ve toplumsal cinsiyet performatifliğinden söz ettiğine değinilmişti.

Feminist felsefeciler beden kadar cinselliği de toplumsal açıdan araştırır ve cinselliği toplumsal olarak inşa olmak ile biyolojik olarak var olmak arasında farklı yerlerde konumlandırırlar. Stone (2015, s. 133) cinsel arzulardan bedensel hazzın bir türü olarak söz eder. Dişil dil savunucuları da kadınların bedensel hazlarından söz ederken çoğunlukla cinsel hazza vurgu yaptıkları için burada de bedensel hazlar bağlamında cinsel hazza odaklanılmıştır. Cinsellik hakkında farklı feminist yaklaşımlar mevcuttur. Bunların en baskın olanlarından biri cinselliğin erkeklerle kadınlar arasındaki eşitsiz iktidar ilişkilerince şekillendirilmiş olduğu inancıdır.

MacKinnon'a (1989, s. 130) göre cinsellik biyolojik değil toplumsal bir dürtüdür. İnsanların arzuladıkları ve uyarıcı buldukları şeyler, toplumun onları arzulamaya ve uyarıcı bulmaya teşvik ettikleri şeylerdir. Diğer yandan MacKinnon'a göre toplumsal cinsiyet hiyerarşisi cinsel bir hiyerarşidir. Kadınlar cinsel açıdan itaatkâr olarak tanımlanırken, erkekler cinsel açıdan iktidar kuran olarak tanımlanır. Erillik ve dişilliğin bu tanımlarına göre erkekler cinsel açıdan tahakküm içinde olacakları edimleri ve kadınlar ise tabi olacakları edimleri uyarıcı bulurlar.

Zorunlu heteroseksüel cinsel ilişkiden kurtulmak için kadınların politik olarak lezbiyenliği benimsemeleri gerektiğini savunan radikal feminist Rich (1980, s. 647) ise kız çocuklarının anneleri ile sürdürdüğü derin ve yakın bağlara olan eğilimleri sonucu, kadınların diğer kadınlarla olan ilişkilerini de duygusal bakımdan en anlamlı ilişkiler olarak görme eğilimde olduklarını belirtir. Ona göre kadınlarda seks genital, fiziksel hatta dokunsal bile olmak zorunda değildir. Kadınların diğer insanlara duydukları cinsel ve cinsel olmayan duygular arasında keskin bir ayrım bulunmaz. Ferguson (1984, s. 108) da Rich gibi kadınların cinsel etkinliği öncelikle duygusal yakınlık olarak gördüklerini düşünür. Frye (1990, s. 312) lezbiyenlerin cinsel edimlerinin heteroseksüel cinsel edimlerden farklı olduğunu ve bu sebeple lezbiyenlerin “uyarılma, bedensel oyun,

tutku ve ilişkisel macera” gibi yeni sözcük ve kavramlar yaratmaları gerektiğini ileri sürer.

Cinsellik toplumsal açıdan enerji ve dürtüler ile ilişkisi bağlamında da açıklanır. Güçlü toplumsal inşacı görüşe göre insanların enerji ve dürtüleri kendi başlarına özellikle cinsel değildir. Bu enerji ve dürtüler ancak içinde yaşanılan toplum tarafından cinsel olarak tanımlandığında insanlar bunların cinsel olduğunu düşünmeye ve deneyimlemeye başlar. Zayıf toplumsal inşacı görüşe göre ise insanlar doğal olarak belli enerji ve dürtülere sahiptirler fakat bunlar belli bir yöne gitmeyi amaçlamazlar, ancak toplum tarafından belli yönere yönlendirilirler (Stone, 2015, s. 156).

Cinsel fark açısından bakan dişil dil savunucularına göre cinsel ve bedensel hazlar sembolik dilde kadınlar tarafından ifade edilemez. Çünkü dişil beden dile girerken arzunun konuşan aktif öznesi değil, pasif nesnesi olarak konumlanır (Stone, 2015, s. 183-184). Kadının bu edilgen konumunu kırmak ve dişil bir söylem oluşturabilmek için kadının bedenini ve hazzını yazarak arzunun aktif öznesi haline gelmesi gerektiği vurgulanır. Cixous (1976, s. 875) *The Laugh of the Medusa (Medusa’nın Kahkahası)*’da beden ve yazı arasında bir analogi kurar. Cixous’ya göre kadın tıpkı bedeninden kovulduğu gibi yazıdan da kovulmuştur; kadın beden ve hazlarından başlayarak yazıya dönmelidir. Bu şekilde hem yabancılaştırılmış olduğu bedenini ve hazlarını tekrar tanıyacak hem de bu kendini tanıma yazıya doğru bir üretime dönüşecektir. Cixous’ya (1976, s. 877-879) göre yazı tarihi eril olanın ayrıcalıklarını gerekçelendiren kendi iç mantık sistemini oluşturmuştur. Kadına bu düzende kendisinden iğrenilmesi öğretilir. Oysa bilinçdışı ele geçirilemediği için kadının kendine dokundurulmayan, frijidite edilmiş, edepsiz bedenleri geri döner.

Cixous’nun yazı ile beden arasında kurduğu analogi kadının özgürleştiği alanları ifade eder. Bu yazı kadının cinselliğini ve kadınca varlığını ortaya çıkaracak, hazlarını ona geri verecektir. “Bedeninden uzak, kör ve dilsiz bir kadın güçlü bir savaşçı olamaz”

(Cixous, 1976, s. 880). Cixous (1976, s. 882) dişinin libidosunun, sanılandan daha radikal sosyal değişimler ve politik etkiler yaratacağına şu sözleri ile vurgu yapar:

“Erkeğin sosyal başarıya ve yüceliğe hile yoluyla ulaştığı bir yerde, kadın, bedendir. Daha çok beden daha çok yazmak demektir. Kadın, kıyama, aile ve evlilik yoluyla yürütölen evcilleştirme politikalarına ve onu iğdiş etmeye yönelik sonsuz girişime uzunca süredir bedenin içinde bekleyen cevabı vermiştir. Konuşmadan önce dilini on bin kere ısırın birisi ya artık bundan bıacaktır ya da diline ve ağzına herkesten daha yakın olacaktır. Bir kadın olarak ben, artık bu Yasayı havaya uçuracağım: bundan böyle bu patlama kaçınılmazdır; gelin bunu yapalım, hemen şimdi, dil ile” (Cixous, 1976, s. 886-887).

Irigaray, beden ve dil arasında Cixous gibi doğrudan bağlantı kurar ve Freud ile Lacan’ın kuramlarında temellendirdiğı psikanalitik bir yaklaşımdan yola çıkar. Irigaray’ın belirttiğı üzere Freud’un kuramında kadın ve erkek cinselliğı, küçük oğlan çocuğun cinselliğı referans alınarak açıklanır, küçük kız çocuğuna dair herhangi bir bağımsız gelişim açıklaması yoktur. Kız çocuğı fallik aşamada, kendisini bedeninden uzaklaştırır, çünkü dişil beden fallus tarafından reddedilmiştir ve anlamı boşaltılmıştır (Irigaray, 1985a, s. 68). Kız çocuğı fallusun kendi bedenindeki eksikliğini fark eder ve bunu kabullenerek cinsel dürtüsünü de kaybetmeyi kabullenir, bu dürtü yerine, gücün dişsal sembollerini koymaya çalışır.

Eril, kendisini hâkim özne olarak konumlandığı için kendini dilin referans noktası olarak belirleyip diğerlerini de kendi (referans) konumuna göre “öteki” olarak konumlandırır. Eril kendisini özne olarak konumlandığı gibi tek uyumlu perspektif olarak da önceler ve diğer tüm şeyleri referans konumunda bırakır. Küçük kız çocuğı büyüyerek kadın olurken, sadece eril deneyime işaret eden bir dil ile karşılaşır ve burada dişil deneyim ötekilik kategorisine indirgenmiştir (Irigaray, 1985b, s. 83, 135). Hâkim sembol olan fallusun sembolü, kadını yeni semboller yaratmaktan, onları kontrol etmekten dışlar. Kız çocuğunun veya kadının eril olanı taklit etmesi, cinselliğini baskı ve yıkımdan kurtarmak için çabası olarak yorumlanır (Irigaray, 1985b, s. 72). Bu

taklitlerden biri kadın, dili kullanırken görülür. Kullandıkları dil kendilerinin değildir veya kendilerinin dışında olmalarıdır.

Irigaray, erkek bedeninin fallik dilde kendini özneleştirmiş olmasını böylece açıklayarak, kadın bedeninin gözden kaçan tüm ayrıntılarını dile getirerek kadının tam da buradan, bedeninden aldığı referanstan yola çıkarak kendini dilinde merkeze alarak özneleştirmesi gerektiğini ifade eder. Irigaray (1985a, s. 29) tıpkı Cixous gibi kadının bedeni, arzusu ve dili arasında bağdaşlık kurar: “kadın konuşmaya cesaret ettiğinde kendine dokunuyor demektir”. Ona (1985a, s. 25) göre kadın hazzı ile erkeğin hazzı aynı dili konuşmaz, kadın hazzı Romalılarından bugüne Batı mantığı tarafından bastırılmıştır. Ona göre kadın çoklu haz ve cinselliğe sahiptir. Vajinal dokunuşun hazzı, Freud’un iddia ettiği gibi klitoral olanın yerine geçmek zorunda değildir (Irigaray, 1985a, s. 28). Her ikisi de, diğer tüm dokunuşlar ile birlikte birbirinin yerine geçmeyecek bir şekilde kadın hazzına katkıda bulunur. Kadın hazzının coğrafyası genelde tasavvur edilenden çok daha fazla çeşitliliğe sahiptir, daha karmaşık ve inceliklidir. “Onların hazzı, genel olarak tatmin edilemez bir açlık ve sizi bir bütün olarak yutacak bir doyumsuzluk olarak yorumlanır ve ondan korkulur” (Irigaray, 1985a, s. 28).

Kristeva tıpkı Irigaray gibi kadın haz ve arzusunun biçiminin erkeğinkinden farklı olduğuna inanır. Bir söyleşisinde kadın-erkek arasında cinsiyete dayalı bir biyolojik farklılığın olduğuna inandığını da belirtir. Bu farklılık, Kristeva’ya göre kadının hazzını da erkeğinkinden farklılaştırmaktadır:

“Annenin rolünde cinsinden belirlenen bir farklılık ve bir yaratıcılık mevcut. Dahası bu farklılığın ve yaratıcılığın temelinde, kadının dille ilişkisinin semiyotiğin sembolikle olan döngüsel ilişkisi yoluyla belirlendiği temel bir başkalık söz konusu. Semiyotiğin önemi ve sembolikle ilişkisi, başka bir deyişle, duyum ile yasanın, yasak ile itkinin kadın açısından ilişkisi, bu ilişkilerin erkekteki halleri ile aynı değil. Örneğin kadının haz ve arzusunun biçimi erkeğin haz ve arzusunkinden farklı” (Durudoğan, 2014, s. 243).

Wittig beden ve haz konusunda anneliği öne çıkaran Kristeva'nın neredeyse tam tersi düşünür. Şiirsel bir dilde kaleme aldığı *The Lesbian Body* (*Lezbiyen Beden*) başlıklı eserinde Wittig (1975), kadını üreme aracı olarak inşa eden genital cinselliğine karşı çıkar ve üreme ekonomisine karşı geliştirdiği alternatif bir hazlar ekonomisini savunur. *Lezbiyen Beden*'de Wittig, Freud'un gelişmemiş cinsellik olarak bahsettiği (klitoral) cinselliği yüceltir ve Irigaray'daki gibi daha dağınık, yayılmış ve genital odaklı olmayan bir cinselliği savunur. Ayrıca Cixous ve Irigaray'ın beden ve yazı arasında kurduğu bağdaşlığın izlerine *Lezbiyen Beden*'de de rastlamak mümkündür. Yazılmamış olanı yazmak ve erişilmemiş bedene erişmek Wittig'e göre aynı hazdan kaynaklanır (Wittig, 1975, s. 10).

Görüldüğü gibi feminist felsefede beden, haz ve cinsellik konusunda çok farklı düşünceler ortaya konmuştur. Kadınların cinsellik ve bedensel haz deneyimleri toplumsal olarak yönlendirilir ve toplumsal cinsiyet hiyerarşisine göre şekillenir. Fakat yine de toplumsal cinsiyet hiyerarşisi kadını cinsellikte itaatkâr olarak konumlandığı için tüm kadınlar itaatkâr bir cinsellik yaşamak zorunda değildir. Tekil bir hükmeden-itaaat eden cinselliğinin dışındaki cinsellikler de feministler tarafından tanımlanmıştır. Genital olmayan dokunsallık, bedensel oyun, uyarılma ve duygusal bağlılık ve çeşitli sosyal paylaşımlar da bir türlü bedensel haz ve cinsellik olarak görülebilir. Zira insanlar biyolojik olarak, yönlendirilmemiş bir takım dürtü, güdü ve enerjilere sahiptirler. Burada önemli olan neyin cinsellik olarak tanımlanıp tanımlanmayacağıdır. Çalışma kadının toplumsal olduğuna inanılan cinselliğini ve hazlarını ifade etmesi; toplumsal normlar ile tutarlı olmayan hazlarını ise yeniden tanımlayarak ifade etmesi gerektiği fikrini destekler.

Çalışmada cinsellik ve haz temaları kadar kadın bedenini ilgilendiren gebelik ve annelik temaları da toplumsal bir inşa olarak görülmekte ve kadının bu alanlara ilişkin yaşadığı deneyimler de bu inşa ile ilişkili görülmektedir. Aşağıdaki alt bölümde kadının

biyolojik doğurganlığına ilişkin temaların nasıl ele alındığına ve toplumsal bağlamda kadın açısından ne gibi etkileri olduğuna yer verilmiştir.

2.2.5. *Gebelik ve Annelik*

Feminist teoride annelik doğum, gebelik, çocuk bakımı, anne-çocuk ilişkisi gibi çok çeşitli bağlamlarda çalışılmıştır. Dişil dil yaklaşımı anneliğe kadını güçlendiren ve yaratıcı kılan bir önem atfeder; annelik ile gebelik yaşayan kadınları psikanalitik bağlamda ele alır. Bununla birlikte özellikle Kristeva çocuk için anneyi dil öncesi olarak tanımlayarak sembolik alanı altüst edici güce sahip bir alan olarak gündeme taşır. Diğer yandan annelik kadının onu toplumsal olarak deneyimleme biçimi açısından da ele alınır. Aşağıda annelik, doğum gibi konuların dişil dil yaklaşımında olduğu gibi genel olarak feminist teori bağlamında da hangi açılardan ele alındığına değinilmiştir.

Doğuma felsefi ve politik açıdan yaklaşan radikal feminist Rich (1976, s. 13, 64, 99) erkek egemen toplumun kadınların yeniden üretim gücü olan doğum üzerinde denetim kurmak için çok çaba harcadığını ifade eder. Ona göre erkekler kadınların fetüs yaratabilme, onu besleyebilmek için yiyecekleri süte dönüştürme ve fetüse son verebilme gücünden korkarlar. Erkek, kendi biyolojisi ona böyle bir güç vermediği için bunun yerine kadının yeniden üretim gücü üzerinde hâkimiyet kurmaya çalışır. 19. yüzyıla kadar evlerde ebeler eşliğinde gerçekleştirilen doğum süreci, hastanelerde doktorlar tarafından gerçekleştirilen bir tıbbileştirme sürecinden geçmiştir. Kadının yeniden üretim gücü üzerinde iktidar sahibi olmaya yönelik buna benzer uygulamalar anneliği dönüştürmüştür. Rich bunu kurumsal annelik olarak niteler. Bu dönüşüm sonucunda kadınlar kendi yeniden üretim güçlerine karşı yabancılaşmışlardır.

Bununla birlikte Cavarero (1990, s. 64-65) Batı kültürünün insanı, doğum ile ilişkilendirmekten çok, ölümlü oluşu ile merkeze alarak tanımladığını ifade eder. Doğum yalnızca önceden var olan bir ruha geçici ölümlü bir beden eklemektir.

Cavarero bunun sebebini de erkeğin doğum yapma gücüne sahip olan anneden korkması olarak görür. Erkekler anne bedeninden korkarlar çünkü bireyin kim olduğunun temeli anneden doğmuş olmaktır. Bu da erkeğin aklına yaşamı alma-verme kudretinin kendinde değil kadında olduğu fikrini getirir. Cavarero bu şekilde ölüm merkezli bir kültürün neden erkek merkezli olması gerektiğini doğum gücünden korkma ile ilişkilendirerek açıklar.

Annelik, doğum ve gebelik gibi kadının biyolojik yeniden üretim gücünden korkarak onu denetim altına alma çabası içinde olan sembolik düzenin yıkımı için Cixous tam da bu korkulan temalara vurgu yaparak kadınları cesaretlendirmek ister. Anneliği bir metafor olarak ele alan Cixous her kadının içinde olan besleyici, yaratıcı ve haksızlığa direnen bir annenin varlığından söz eder. Cixous annelikten söz ederken bu rolün görevlerinden ziyade sevgi, şevkat ve iyiliklerin kaynağı olarak anaçlığı kasteder. (Cixous, 1976, s. 881). Cixous, anne ve çocuk olmayı, “kadında her zaman öteki için gizli ve daima hazır bir kaynak” olduğunu belirterek ve bedenden yola çıkarak kadının rahmi ile bağdaştırır. “Ama az ama çok her kadının içinde daima her şeyi güzel yapan, besleyip büyüten ve ayrımcılık karşısında ayağa kalkan bir anne vardır” (Cixous, 1976, s. 881). Cixous bunu söylerken, akıllara zorba, baskıcı anneliğin gelmemesi konusunda okuyucularını uyarır. O, kadını yazmaya ve yaratıcılığa teşvik etmek için anneliğin besleyici, yaratıcı taraflarına şu ifadeleri ile vurgu yapar:

“Yaz: bedenim müzikle dolu; kastettiğim baskıcı, zorba “anne” değil; sana dokunan, seni etkileyen eşsesi; içini konuşmaya karşı duyduğun o büyük istekle dolduranı, seni güçlendireni; seni güldürebilen ritmi; tüm metaforları olası ve arzulanır kılan duyarlı sırdaşını; tanrıdan, ruhtan ya da Ötekinden daha açıklanabilir olmayan bedeni; kendinle aranda bir boşluk bırakan senin bu yanını ve seni dilde kadının biçimini yazmaya iten “anneyi” kastediyorum” (Cixous, 1976, s. 881).

Cixous’da (1976, s. 891) Irigaray ve Wittig gibi bedensel hazlar çeşitlenmiştir: oral, anal ve vokal tahriklerin yanına bir de gebelik dönemi tahrik eklenir. Cixous gebelik dönemi hazzını, yazmaktan duyulan hazza; şişmiş bir karını tıka basa dolmuş

sözcüğe benzetir, yazar kadın ile gebe kadın arasında analogi kurar. Toplumda var olan gebe kadın tabusuna işaret ederek gebe kadının değerini ikiye katladığını; gebeliğin ona beden, cinsellik ve içe doğru bir değer kattığını ekler. Ayrıca gebeliği yaşamının da binlerce yolu olduğunu belirtir ve gebelikte de çokluğa vurgu yapar.

Hamileliğin fenomenolojisini çalışan Young (1990, s. 162) hamile kadınların deneyimleri üzerinde yaptığı çalışmalar sonucunda hamileliğin kadınlar tarafından olumlu olarak algılandığı sonucuna varır. Hamile kadının bedenine dönük tutumu estetikdir ve bedenindeki değişimleri dikkatle izleyen hamile kadın bu süreçten zevk alır. Young'ın sonuçlarına göre aynı zamanda hamile bir kadın bedenin kendisinin denetleyemeyeceği bir sürece girmiş olduğunun farkındadır. Fakat bu farkındalık kadının bazı şeyler yapmasına engel olmaz.

Her ne kadar Cixous ve Young farklı biçimlerde hamileliğin kadına değer katan bir süreç olduğunu ifade etseler de Mullin hamilelik deneyiminin evrensel nitelikleri olmadığını savunur. Buna göre hamile kadınların değişen biyolojilerine verdikleri tepkiler kadının sınıf, ırk ve diğer toplumsal bölünmelerdeki konumlarından etkilenir (Mullin, 2005, s. 91-92). Stone (2015, s. 258) bu noktada Beauvoir'ın salt biyoloji ve anlamlandırılmış/ yaşanmış biyoloji arasındaki ayrımına dikkat çeker. Buna göre yaşadığı ciddi bedensel değişimler, hamile kadının olgusal gerçekliğinin parçasıdır. Her hamile kadın neye değer vereceğine kendisi karar verir. Eğer anne olmaya çok değer veriyorsa o zaman bedenindeki değişimler ona çok tatmin edici görünebilir. Farklı değerler seçen bir kadın ise aynı değişimleri rahatsız edici bulabilir. Bu bağlamda kadının toplumsal konumunun ona edindirdiği bakış açısına göre hamileliğe ve anneliğe verdiği değer ve hissettiklerinin değişiklik göstereceği sonucuna varılabilir.

Hamileliğe ve anneliğe psikanalitik açıdan yaklaşan Kristeva *Desire in Language* (*Dilde Arzu*) başlıklı kitabında hem gebe kadından hem de anne bedeninden yarılan/ bölünen olarak söz eder. Kristeva'ya göre kadın gebelikte kendisini herkesin

dünyasından ayıran bir bölünme yaşar. Gebe kadın, kendisine birden değersiz ve absürt gelen topluluksal anlamını kaybeder. Kadın doğum ile birlikte dil ile içgüdüler arasında ve sembolik ile semiyotik arasında olmak üzere bir bölünme yaşar. Bunlar kadını hem böler hem de çoğaltır (Kristeva, 1980, s. 240-241). Türünün yeniden üretimini garantileyen kadın özne, (sembolik-konuşan özne anlamında) babanın işleyişinin egemenliği altındadır, doğanın kültürle karşılaşmasının eşliğindeki geçiş yoludur. Fallik annenin bu geçiş yolunda bulunduğu dair bir mitin varlığından söz eder. Annenin bu eşikte bulunmaması ve fallik olmaması, kadının üretim konusundaki ustalığını ve istikrarlılığını tehdit eder. Kadın annelik ile birlikte kendi içgüdüsel hafızasına daha yakın, kendi psikozuna daha açık hale gelir, bu şekilde toplumsal ve sembolik bağları olumsuzlar (Kristeva, 1980, s. 238-239).

Weedon, Kristeva'nın annelikte yaşandığından söz ettiği yarılma-çatışmayı toplumsal açıdan değerlendirir. Weedon'a (1993, s. 33-34) göre kişisel olarak deneyimlediğimizi zannettiğimiz eksiklikler, benzer toplumsal konumlardaki kadınlar tarafından paylaşılan ve aslen toplumsal olarak üretilen çatışma ve zıtlıklardır. Bu yetersizlik ve eksiklikler yeni doğum yapmış anneler tarafından yaygın olarak hissedilir. Anne patriarkal çekirdek ailenin sosyal ilişkilenmeleri tarafından yapılanan çocuk bakımı taleplerine maruz kalır ve çocuğun fiziksel, duygusal ve zihinsel tüm ihtiyaçlarını tek elden karşılaması beklenir. Fakat mevcut çocuk bakımı organizasyonu doğanın bir sonucu değil, iş ve üreme organizasyonundaki toplumsal ve tarihsel gelişmelerin bir sonucudur. Çağdaş annelik tanımları diğer özne konumları ile çatışır. Çıkmazdaki anneye sunulan özne konumu onu yaşadığı çatışmaların nedeni değil öznesi yapar. Bir dizi çatışan söylemin öznesi olan anne, bu zıtlıklara büyük duygusal bedeller ödeyerek maruz kalır. Weedon'ın tarif ettiği bu büyük duygusal bedeller ve annenin yaşadığı zıtlık ve çatışmalar Kristeva'nın tariflediği annedeki yarılma ve bölünmeyi toplumsal olarak açıklar.

Kadının gebelik ve annelik ile yaşadığı yarılma/bölünmeyi Kristeva olumsuz bir şey olarak yorumlamaz, çünkü bu yarılma çoğalıp heterojenliğe ve yaratıcılığa dönüşmektedir. Kristeva kadının gebe kalarak ve anne olarak hem doğal hem de kültürel olan bir yol bulduğunu şu sözlerle ifade eder:

“Gebelik öncelikle psikozun kurumsallaşmış halidir, ben veya o, benim bedenim veya başka bir beden. Bu bölünen bir kimlik olmakla birlikte, diğeri haline gelmeden kendi içine döner. Doğa ile kültürün eşliğinde veya biyoloji ile dilin eşliğinde. Çocuğun gelişi ve sevginin başlamasıyla birlikte, kadın ilişkiyi sembolik ve etik diğer ile birlikte şekillendirme fırsatı bulur fakat bu bir kadın için başarması zor bir iştir. Eğer gebelik doğa ve kültür arasındaki eşikse, annelik tekilik ve etik arasındaki köprüdür. Başına gelen olaylar ile kadın kendini toplumsallaşmanın ekseninde bulur, kendi istikrarının garantisi ve aynı zamanda onun için bir tehdittir” (1986, s. 297).

Anne, bebeğin gelişinden sonra yaşadığı yarılmayı etik ve toplumsallık arasında dengelemeye eğilim gösterir. Dengeleme eylemi ve çoğulların dengelenmesi yaratıcılığı da tetiklemektedir:

“Kadın yaratımı sorgulanmadan kabul edilemez... Annelik/anaçlık belli bir tür dişil yaratımı destekler, bu yaratım yaşam ve ölüm arasında, ben ve diğeri arasında, kültür ve doğa arasında, tekilik/aykırılık ve etik arasında, narsisizm ve kendilik inkârı arasında, bir tutkuyu dolaşıma sokar. Ve sonunda daima heterojen alanlar ile iletişimde olmayı başarır” (Kristeva, 1986, s. 297-298).

Kristeva’nın annelikle ilgili argümanlarına bakıldığında diğer feminist teorilerin anneliğe yaklaşımları ile belli noktalarda açıklanabilir gibi görünür. Hamile beden ve annelik toplum tarafından denetim altında tutulmak ister. Oysa kadının hamilelikte ve annelikte yaşadığı deneyimler toplumun ondan bekledikleri ile her zaman uyuşmayabilir. Bu noktada kadın çocuğunu ve kendisini korumak için hem toplumun ve kültürün talep ettiklerini karşılamalı hem de kendi beden ve içgüdülerinin taleplerini karşılamalıdır. Bu bağlamda kadın içinden gelen talepler ile dışından gelen talepler arasında hem bölünür, hem de bu ikisi arasında bir denge sağlamaya çalıştığı için yaratıcılığı ve üreticiliği ortaya çıkar. Bu açıdan bakıldığında Kristeva’nın savı, hem

Cixous'nun yaratıcı anne yaklaşımı ile hem de radikal feministlerin kurumsal annelik yaklaşımları ile uyum gösterir.

Anneliğe özel bir anlam atfedip kadının farklılığına vurgu yapan yazarlardan Irigaray annelik ve dişiliğin felsefe tarihinde bastırılmış rolünü tersine çevirmeye çalışır. Taklit stratejisini kullanarak yarattığı tersine söylemler yoluyla yazın ve felsefe tarihini altüst etmeyi hedefleyen Irigaray (1985b), *Speculum of the Other Woman* (*Öteki Kadına Ait Spekulum*) kitabının “Plato’s Hystera” (“Plato’nun Histerisi”) başlıklı bölümünde Platon’un fallogosantrik mağara alegorisini farklı bir açıdan okur. Bu okumada Irigaray hystera (rahim, döl yatağı, uterus) kavramının Platon’un mağarayı tanımlamak için kullandığı yer, hane, yer altı gibi tüm kelimeleri karşılayacak bir kavram olduğuna değinir ve mağarayı kadın anatomisine benzetir (Irigaray, 1985b, s. 243). Platon’un alegorisine göre mağaranın içindekiler (erkekler) fallik olan tek bir yöne ve çizgiye sabitlenmişler ve mağaranın içi ile dışı arasındaki çıkışa giden yolu unutmuşlardır. Güneş ile ateşin, hakikat ile fantezinin, gerçeklik ile rüyanın, iyi ile kötünün arasında uzanan uzun geçit unutulur ve silinir. Irigaray’a (1985b, s. 247, 248) göre bu yolun unutuluşu aynı zamanda vajinanın unutuluşudur. Mağarada yaşayan ve erkek olarak düşünülen kişiler, Irigaray’a göre kaçınılmaz bir şekilde anne ile bağlantılı olmak zorundadırlar, çünkü mağaradan çıkış yani kurtuluş doğum süreci bağlantılıdır ve sembolik olarak rahimden çıkışı ifade eder. Bu bağlamda Irigaray’a göre kurtarıcı, Platon’un tasvir ettiği üzere kimliği belirsiz bir erkeğe değil, bir ebeye benzer (Irigaray, 1985b, s. 279).

Kristeva da Irigaray gibi taklit stratejisine benzer bir strateji ile anaç bedeni *Timeus*’dan (Hamilton ve Cairns, 1999, s. 48-52) ödünç aldığı bir terim olan khora (hazne) ile açıklar. *Timeus*, Platon’un evrenin yaratılışına ilişkin bir anlatısıdır ve khora’yı besleyici ve anaç bir alan veya babaya ait öz ile çocuğa ait özü karşılaştırdığı bir hazne olarak tanımlar. *Revolution in Poetic Language* (*Şiirsel Dilin Devrimi*) başlıklı

eserinde Kristeva (1984, s. 26) khora'yı "güdüler ve onların hareketlilik içindeki düzenli duruşları tarafından biçimlenmiş dışavurumcu olmayan bir bütünlük"; *New Maladies of the Soul (Ruhun Yeni Hastalıkları)* başlıklı kitabında ise "matrix'e benzeyen besleyici ve isimsiz bir alan" olarak tanımlar (Kristeva, 1995, s. 204). Khora, henüz sembolige maruz kalmamakta, fakat (aile yapısı, kültür ve cinsel farklılık gibi) toplumsal ve doğal kısıtlar tarafından düzenlenmektedir. Bir anne-çocuk bütünlüğü olarak Ödipal üçgene karışmıştır ve fallusun müdahalesine maruz kalır: "her zaman sembolik olan toplumsal örgütlenme, kısıtlarını khora'yı düzenleyen aracı bir biçime, bir yasaya göre değil ama bir düzenleme ile damgalar" (Kristeva, 1984, s. 26). Kristeva'ya göre sembolik yasaya aracılık eden ve böylece semiyotik khora'yı düzene sokan anne bedenidir (Kristeva, 1984, s. 27).

Khora kavramını Molacı aslen gizli akışkan olarak değerlendirir: "tam da bu sebeple Platon'un khora'sı edilgen olarak tanımlanır ve tek bir isimde dondurulmuştur. İsimlendirilemez, garip ve alışılmamış bir alan olması sebebiyle dışilin yaratacağı tehlikelerin önü alınmak istenir" (Molacı, 2016, s. 12). Hafız da (2017, s. 175) Irigaray'ın khora'yı dışıl bir mekân yani ana rahmi üzerinden yeniden yorumladığını belirtir. Bu sebeple Platoncu ontoloji gibi Batı metafiziğinin de imkânı, ontolojik bir statüsü olmayan, form dışı olması sebebiyle isimlendirilemez ve tanımlanamaz olarak kalan öteki niteliği ile annedir (m/other). Farkında olmasalar da tüm eril logosantrik görünen sistemlerin üzerine kurulduğu zemin aslında (khora) dışıldır ve Irigaray böyle bir okuma ile bu sistemleri yapı-söküme uğratar (Hafız, 2017, s. 176).

Anneliğe ve gebeliğe cinsel fark bağlamında yaklaşan dışıl dil savunucularının bu kavramları olumlayarak kullanmalarının, kadınlara kendilerini değerli hissetmeleri ve yazmaları için teşvik etmek ile Batı kültür ve felsefesini taklit yoluyla altüst etmeye çalışmak gibi amaçları ve sebepleri vardır. Fakat Stone'un (2015, s. 200) da belirttiği gibi fark feminizmi kadınları kamusal dünyanın dışında tutan annelik, çocuk bakımı gibi

geleneksel engelleri güçlendirme veya güçlendirmek için kullanılabilme riski taşır. Gerçekten de annelik ve gebelik ile toplum tarafından kadına yeterli destek sağlanmayan çocuk bakımı gibi fazladan toplumsal cinsiyet rolleri yüklendiği için kadınlar dezavantajlı konumlara gelebilmektedirler. Özet olarak kadınların gebelik ve annelik deneyimleme biçimleri evrensel olmadığı gibi; toplumsal koşullara ve kadının toplumda bulunduğu konuma göre farklılık gösterir.

Kadınlar anneliğe ilişkin, toplumsal kalıpları yıkma potansiyeli taşıyan deneyimlerini paylaşmalıdır. Bunun amacı kadının gizlenen ve baskılanan deneyimlerini açığa çıkararak, simgesel kültürde var olan kısıtlı imgeleri yıkmak ve değiştirmektir. Kadının toplumda sınırlandırılmış ve kalıplaşmış imgelerinin yer aldığı simgesel kültürün neden değiştirilmesi ve dönüştürülmesi için çaba sarf edilmesi gerektiğine aşağıdaki alt bölümde yer verilmiştir.

2.2.6. Simgeselin Dönüştürülmesi

Dişil dil yaklaşımında en çok vurgulanan ortak noktalardan birisi kadını değersizleştiren ataerkil simgesel sistemin yıkılması, dönüştürülmesi ve yeniden yaratılmasıdır. Irigaray (1985a) ve Cixous (1976) simgeselin dönüştürülmesi için yeniden imleme, yeniden tanımlama, taklit stratejisi gibi yöntemler önerirken, Kristeva (1980) bu dönüşüm için simgeselden önceki annelik alanına ait olan göstergesel alanın altüst edici, yıkıcı, dönüştürücü ve yenileyici gücüne vurgu yapar. Bununla birlikte feminizmde farklılığı savunan Cornell (2017) de dişil dil yaklaşımına benzer biçimde kültürde yanlış imlenmiş olan kadının yeniden ve farklı biçimde imlenmesini önerir. Kültürün yeniden imlenmesi olarak ele alındığında bu yaklaşımların genel feminist teoride durduğu yere ilişkin Fraser eklektik bir açıklama getirir. Aşağıda önce simgeselin ne olduğu Lacan üzerinden açıklanmış ve adı geçen kuramcıların simgeselin

dönüştürülmesi, kültürün yeniden imlenmesi gibi konulara nasıl yaklaştıkları belirtilmiştir.

Çocuğun dil ve kültürü ifade eden simgesel düzene girişi Lacan'ın kuramında anne ve onun temsil ettiği şeyler pahasına gerçekleşir. Pre-ödüpal aşamada çocuk ile anne arasında kusursuz bir varoluş bütünlüğü söz konusudur; fakat ödüpal (simgesel) aşamaya geçişte baba çocuğu annesinden ayırarak hadım eder ve çocuk bir daha annesinde eksik olanı tamamlayamaz. Bireyin yaşamı artık hep bir telafi yaşamı olur. Birey hep pre-ödüpal döneme giderek o kusursuz bütünlük hissine ulaşmak ister. Bu amaç uğruna kullanabileceği tek araçsa dildir. Bu dil aynı zamanda babanın dilidir. Lacan'a (1977, s. 1-7) göre pre-ödüpal dönemden ödüpal döneme geçiş aynı zamanda dile hapsolmaktır.

Kristeva (1980, s. 133-136) Lacan'ın anne bedeniyle ilişkinin kesilerek kültürel anlamın oluşturulması kuramına karşı çıkar ve dilin göstergesel boyutuna ilişkin bir kuram geliştirir. İlk olarak Kristeva dilin, anneye bağımlılık ilişkisinin kopması ile başladığını kabul eder. Ona göre bu kopuşla birlikte dil soyut, tek anlamlı ve eril hale gelir. Fakat göz ardı edilen ve simgeseli altüst edici olan bir dil öncesi alan tanımlar. Simgesel'in (babanın dili) bastırdığı ve göstergeselin (semiyotik alan, anne-bebeğin dili) barındırdığı birincil dürtüler, anaç dürtüler olarak anlaşılır. Bunlar anneye ait dürtüler olmakla birlikte bebeğin anneye bağımlılığını nitelendiren dürtülerdir. Anne bedeni bir arzu öznesi veya nesnesini değil, bir süreklilik ilişkisini belirtir.

Kristeva'nın sürekliliğe olan vurgusuna bakıldığında, semiyotik alanı tanımlayan dürtüler, bebeğin dile girişi esnasında sembolik tarafından bastırılmakla birlikte tamamıyla yok olmaz. Semiyotik bazı dışavurumlarla birlikte kendini sembolik içinde sürekli ortaya çıkararak dile yaratıcılık ve devinim katar. Dilde meydana gelen bu devinim çoğu zaman sembolik alan tarafından sabitlenmiş anlamlar ile her türlü özdeşliği ve kimliği altüst etme rolü oynar (Kristeva, 1980, s. 133-136). *Semiyotik-anaç*

alan kelimelerin fir dönüp dolaştığı, (sembolik) anlam ve görüş yokluğunda olan; fakat hislerin, yerinden edilmenin, ritmin, sesin, parıldamanın, anaç bedene sarılmanın olduğu bir alandır (Kristeva, 1980, s. 239).

Görüldüğü gibi Kristeva (1980, s. 136) simgesel dile karşı göstergesel dilin varlığından söz eder ve aslında dili bu şekilde iki boyutlu olarak ele alır. Göstergesel, ayna evresi ile simgesel sürece geçmeden önce anne bedeni üzerinden oluşan bir süreçtir. Bu süreç simgesel içinde daimi bir altüst etme işlevi görür. Beden, kendisini aynada tanımadan önce anneye birebir bağlıdır. Göstergesel olan, simgeseli yok etme veya yıpratma gücüne sahiptir. Kristeva'ya göre göstergesel olan, anlamdan önce veya sonra gelir. Göstergeselden bahsederken tek anlamlılık yerine anlama heterojen olan bir halden bahsetmektedir. Simgesel, annenin reddedilmesinde temellenir; göstergesel ise şiirsel konuşmada annenin bedenini *ritim, tonlama, ses benzerliği, ses oyunları ve tekrarlar* aracılığıyla temsil eder, yeniden sunarak geri getirir (Kristeva, 1980, s. 133-136). Anne çocuk ilişkisinin devam ettiği semiyotik alan ötekiye, arzulara, düşlere ve sanata dair bir alandır. Duyusaldır, akışkandır, sabitlenmez. Renk, ritim ve enerji olarak kendini gösterir. Şiirsel dil olarak yeniden ortaya çıkar. Kristeva böylece simgesel dil alanının dönüşümü için şiirsel dil ve sanatsal formları önerir. Onun bu önerisine bir sonraki alt bölümde değinilmiştir.

Feminizmde farklılığı savunan Cornell (2017, s. 108-109) simgesel dilin dönüşümü için yeniden simgelemeyi önerir. Cornell, Lacan'ın kuramındaki çocuğun anneden koparak simgesel dile girişinin oğlan ve kız çocukları için farklı biçimlerde meydana geldiğini hatırlatır. Oğlan çocuğu, fallusu imleyen cinsel organı babaya benzediği için kendisini erkeğe ait kültürle tanımlayabilir. Onların asli kaybı olan annenin yerine fallik anne – güvenli eş veya tatmin sağlayan kötü kız gibi ruhsal fanteziler geçer. Buna karşılık kadınlar anneden ve kimliklerini düzenleyecek temel bir gösterenden yoksun bırakılmış olup kendilerini simgeselin düzeninde bulamazlar.

Simgeselin düzeninde buldukları şey kadına ilişkin yukarıda sözü edilen ruhsal fantezinin dayattığı bölünmüş imgelerdir. Cornell (2017, s. 118) simgeselde var olan bu bir dizi sınırlı fantezi olarak kadınlık anlamlarına meydan okumamız gerektiğini, bunun için yeniden simgeleme süreci ile kadının cinsel farklılığı ile ilgili yeni ifade biçimleri ortaya çıkarmak gerektiğini ifade eder ve şunları da ekler:

“Feminizm kadınlık imgeselini besleyip kurulu söylemin kısıtlamalarına meydan okuyan bir kadınlık simgeselinin oluşumundan daha azını talep etmez... Kadın simgeseli bizi gelecekte bekler ve daima gelecekte kalacaktır... Cinsiyet farklılığı içerisinde kadınlık daima yazılabilir; çünkü bu farklılığın varlığı tam da yazılışında, yeniden anlatı haline gelişinde yatar ve gerçeklikte hiçbir zaman basitçe orada ya da erkek simgeseli tarafından temsil edildiği biçimiyle bulunmaz” (Cornell, 2017, s. 161).

Irigaray (1985a, s. 76) da kadın kavramını temelinden değiştirmenin tek çaresinin ancak güçlü bir simgesellik yaratmak olduğunu ve dil sayesinde derin değişimler gerçekleştirilebileceğini ifade eder. Ona göre eril Batı kültüründe kadının simgeleştirilmemesi, dişilin bir eksiklik etiketiyle kurgulanmasına sebep olmuştur. Bunun için Irigaray taklitçilik / stratejisine dayalı yeniden simgeleştirme yolunu tercih eder. Bu strateji dışı cinsiyetin geleneksel imgelerini onun içeriğini olumlayarak değiştirmek başka bir deyişle taklit etmek ve yeniden üretmektir. Irigaray’da simgesel düzen dilin ötesine geçer. Bir kültürün sahip olduğu, insanların düşüncelerini biçimlendiren, miras alınmış imgeler ve fikirler kümesidir (Stone, 2015, s.191). Bu anlamda Irigaray’ın önerdiği Cornell’inki gibi kültürün yeniden imgenenmesidir.

Fransız feministlerden Cixous da ataerkil yasa ya da fallus tarafından yönlendirilen dile alternatif olan dişil dili önererek simgesel ile eleştirel bir mücadeleye girişir. Cixous kadının simgeseli dönüştüreceğine olan inancını şu sözleriyle belirtir: “Bir kez simgeselde *kendi* imzasını atmaya görsün, artık onu ‘bireysel’ kaos-kozmosu, kendi zamiri, kendi adı ve kendi gönderge klikleri ile üretmekten geri durmayacaktır” (Cixous, 1976, s.888).

Kültürde yeniden simgeleştirmeyi Fraser feminist mücadele açısından gerekli ama yetersiz görür. Ona göre “toplumsal cinsiyet hiyerarşisinin ve mücadelesinin her yönü indirgenemez bir imleme boyutuna sahiptir. Toplumsal yaşamın her arenası imleme pratikleriyle doludur ve her hareket, kültürel anlamlar ve yorumlar ufku içinden ele alınır... Kültür ya da yaşam dünyası gibi bir alan ya da bölgeyle sınırlandırılmaz. Bütün toplumsal alanı kapsar” (Fraser, 2017, s. 173). Dolayısıyla toplumsal cinsiyete ait kültürel anlamların tarihsel ve toplumsal açıdan bağlamsallaştırılması, mekân ve zamana yerleştirilmesi, yapısal ve kurumsal olarak temellendirilmesi gerekir.

Özet olarak dil ve kültürün kadınlık imgelerini olumlayarak yeniden tanımlayacak biçimde yeniden simgeleştirilmesi gereklidir. Bu nokta farklı feminist teorileri dışlamayan fakat eklektik olarak bir arada düşünülmesini öneren Fraser’ın düşüncesi ile uyumludur. Dil ve kültürün yeniden simgeleştirilmesi önemli olmakla birlikte; edebiyat ve sinema gibi alanlarda olduğu gibi gündelik yaşamda da buna ilişkin pratiklere ihtiyaç vardır. Fakat Cornell’in de belirttiği gibi dil ve kültürün yeniden imlenmesinin etkileri şimdiden çok gelecekte kendini gösterir. Bu anlamda toplumsal cinsiyet hiyerarşisinin şimdiki zamanına müdahale edilecek alanlar ile uzun vadeli bir çözüm gibi düşünülebilecek simgeselin dönüşümü gibi alanlar bir arada düşünülmelidir.

Yazarların simgesel kültürün dönüştürülmesine ilişkin önerdikleri yeniden imgelemeye yönelik farklı dil arayışları, ortaya koydukları şiirsel dil kavramı ile açığa çıkar. Şiirsel dil kavramı bir sonraki alt bölümde detaylıca açıklanmıştır.

2.2.7. Şiirsel Dil

Dişil dil yaklaşımı ile ilişkilenen yazarların (Cornell, 2017; Kristeva, 1980, 1984; Berktaş, 2014; Irigaray, 2014; Cixous, 1976) neredeyse hepsi şiire ve şiirsel dile özel bir önem atfederler. Kadınlar farklı toplumsal deneyimlerini aktarabilmek için dilde, ifadede ve anlatımda farklılık arayışı içinde olurlar. Çalışma kendine özgü bir dile sahip

olan sinema gibi bir alanda inceleme yaptığı için şiirsel dil burada ayrı bir alt başlık altında ele alınmıştır.

Yukarıda simgesel dili yıkmak veya ötesine geçmek, yeni bir dil oluşturmak gibi konulara değinilmişti. Dişil dili savunan yazarlar tüm bu emelleri şiirsel dilde somutlaştırırılar. Tek anlamlılığın hâkim olduğu simgesel alanın karşısında durarak çok anlamlılığın üretildiği ve dürtülerin tetiklediği bir şiirsel dili savunurlar. Onlara göre şiirsel dil yaşamsaldır, sabit değil süreçsel, tek değil çoktur ve simgeseli alt üst edici bir güce sahiptir. Kristeva, Irigaray, Cixous, Wittig gibi Fransız feministlerin yanında Cornell gibi Amerikalı feminist ve filozoflar da kadınların dilsel ifadelerinde şiire ait özellikler betimlerler.

Cornell (2017, s. 116) kadınların özgün toplumsal deneyimlerini doğrudan anlatmak yerine benzetimler, göndermeler, anlam kaydırmaları gibi söz sanatları aracılığıyla aktarmayı tercih ettiklerini belirtir. Ona göre kadın yazarlar, deneyimlerini detaylarıyla anlatacak yeni olanakları keşfetmek için, çalışmalarını bilinçli olarak eğretilme ve düzdeğişmecenin ortaya çıkardığı anlamlama alanı içindeki anlam kaydırmalarına dayandırırılar. Bu iki dil ilkesine yapılan vurgu, cinsiyet farklılığı içinde kadınlığa dair yeniden simgeleme açısından kuramsal ve pratik öneme sahiptir. Düzdeğişmece ve eğretilmeye sayesinde anlam alanı sonsuz derecede genişler.

Kristeva ise yukarıda sözü edilen semiyotik alana ait ritimlerin, renklerin, farklı bir fonetik ve desibele sahip sesin var olduğu şiirsel ve sanatsal bir biçimde ortaya çıktığını, simgeseli sarsıcı ve yerinden edici bir niteliğe sahip olduğunu ifade eder. Kristeva'nın anneliğe ait ve simgeselden önceki olarak ifade ettiği göstergesel alan, aynı zamanda çoklu anlamların yer aldığı şiirsel dili ifade eder. Şiirsel dil, simgesel yoluyla işler, fakat onun ötesine geçer, hatta onu tehdit eder. Toplumsal düzenin içinde ama aynı zamanda onun karşısında işler, kendi kurtuluş ve devrimi için toplumsal düzeni dönüştürür ve altüst eder (1984, s. 81). Toplumsal-simgesel düzen ataerkil düzeni ifade

ettiği için, şiirsel dilin ataerkil yasayı kesintiye uğrattığı ve yerinden etme potansiyeli taşıdığı söylenebilir.

Revolution in Poetic Language (Şiirsel Dilin Devrimi) başlıklı kitabında Kristeva (1984, s. 147-164) dürtülerin heterojenliği ile şiirsel dilin çok anlamlılığı arasındaki bağıntıdan söz eder. İçgüdüsel dürtüler şiirsel dil aracılığıyla dilin olağan, tek anlamlı terimlerini kırar ve böylece çoklu seslere ve anlamlara ilişkin bastırılmaz heterojenlik ortaya çıkar. Şiirsel dil, anlam ve anlamsızlık arasındaki, dil ve ritim arasındaki, simgesel ile göstergesel arasındaki kararsız süreç olarak, kendi sürecini dayatır (Kristeva, 1980, s. 135).

Şiirsel dil, gramer kurallarını ihlal ettiğinde, simgesel olan kendini altüst edilmiş olarak bulur. Her tür klasik mimesis'in (teatral veya romansı taklit) ötesine geçerek sözcelemeye ve anlama saldırır. İşaretler ve semiyotik basitleştirmeler yoluyla, özneyi süreçsel olarak ele alır (Kristeva, 1984, s. 58). Böylece şiirsel dil tek anlamlılığı olduğu gibi sabit özne algısını da yerle bir etme potansiyelini taşır.

Kadın yazar ve öznedeki süreçsellğe Kristeva gibi Berktaş (2014, s. 170-171) da vurgu yapar. Kadınlar toplumdaki marjinal konumları sebebiyle erkekler gibi yazılarında başarı hikayelerinden bahsetmek yerine yaşadıkları güvensizlikler, hayal kırıklıkları ve özel yaşamlarının ayrıntılarını yansıtır ve böylece alternatif bir benlik imgesi yaratmaya çalışırlar. Yazıları hiçbir zaman olmuş bitmiş ve nihai bir şey değil, bir süreçtir ve açıkça bir hedefe yönelen düz çizgisel bir gelişme sergilemez. Berktaş burada kadınların herhangi bir sonuca ulaşmayı hedeflemeyen fakat onların içselliklerini gerçekleştirmelerine ve kendileri için bir öteki yaratabilmelerine izin veren günlükleri örnek verir.

Butler (1988, s. 104) Kristeva'da şiir ve anneliğin, kültür içinde annenin alanına has heterojenliği ve bağımlılığı deneyimlemeye izin veren ayrıcalıklı pratikler olduğu belirtir. Bu edimler içgüdüsel bir heterojenliği ortaya çıkarırlar. Dürtülerin heterojenlik

özelliği kültür düzeyinde bir yerinden etme stratejisi olarak işler, dilin içindeki bastırılmış çokluğu salıvererek ataerkil yasanın iktidarını sarsıntıya uğratar.

Kristeva şiirsel dilde, anlama ve anlamlandırmaya ilişkin bir heterojenliğin varlığından bahseder (Kristeva, 1980, s. 133). Bu heterojenlik, genetik olarak bebeğin ilk söz tekrarlarında ritimler olarak, ilk sesbirim (ekolali), anlam birim, sözcük birim ve cümlelere giriş niteliğindeki tonlamalarda fark edilir. Bu heterojenlik daha sonra, ritimler, tonlamalar, hatta psikotik söylemdeki hayali konuşmalar (glosolali) ve anlama ilişkin bu heterojenlik bir şiirsel dil müzikali oluşturur fakat bu müzikal aynı zamanda kabul edilen inanç ve anlamları da yıkar. Buradaki heterojenlik, anlam veya gösterge tarafında konumlanmaz, ne bir işaret, bir hüküm, bir gösterilen nesne ve bu sebeple ne de aşkın egonun işleyen bilinçliliğidir. Görüldüğü gibi Kristeva için şiirsel dil gösteren-gösterilen ilişkisinin olduğu simgesel baba alanının dışında işler, bu yönüyle henüz konuşmaya başlamamış bir bebeği olduğu gibi, simgesel alanın dışına çıkmış psikotik durumdaki kişileri de akla getirir.

Dil, simgesel bir işlev olarak, kendisini, içgüdüsel dürtülerin ve anne ile olan sürekli ilişkinin baskılanması pahasına kurar. Bunun karşısında, şiirsel dilin (kelimenin asla tek anlamlı olmaması) yerinden edilmiş ve sorgulanabilir öznesi, bu bastırılmış içgüdüsel anaç unsuru yeniden canlandırmak pahasına kendini korur (Kristeva, 1980, s. 136). Bu anlamda şiirsel dil, anne bedeninin dilin koşulları dâhilinde geri getirilmesidir.

Kristeva gibi Irigaray da, çok anlamlılığa ve şiirsel dile önem atfeder, erilin logosa verdiği değeri ve onu yüceltmesini şu sözleriyle eleştirirken şiirsel dilin yaşamın çoğulluğunu ifade ettiğini belirtir:

“Erkek, gerçekte olan bağı koparılmış halde kendini dil evine yerleştirir... kendini logosun düzenine tabi kılar... Mantığı algının yerine koyar ve logos ile canlı dünyanın bir benzerini yaratıp kendini bu evrene kapatır... Böylece yaşamın çoğulluğunu dile getiren şiirsel dil yiter, yerine insanda yapay olarak inşa edilmiş bir ikilik yaratan dil oyunları gelir... logos, canlının dublörü gibidir” (Irigaray, 2014, s. 15-43).

Irigaray'ın bu sözlerinden anlaşılan, tek anlamlı mantık temelli logostan önce şiirsel dilin var olduğudur. Eril aklın dayattığı logosu eleştiren Irigaray böylece şiirsel dili yaşamsallıkla bağdaştırmış ve onu yüceltmış olur. Irigaray (2014, s. 41-43) evet-hayır logosundan farklı olan yaşamın gerçek ilahiliğine vurgu yapar. Ona göre yaşam konuşmaz, kendini algılatır. Yaşam kadından türer fakat erkek geldiği yer olan kadını unuttur. Erkek yalnızca kadınların ilettiği mesajın anlamını tekrar eder ve kadına hakkını vermeksizin kendini bu mesajın ustasıymış gibi yansıtır. Irigaray kadının dilinin farklılığından şu biçimde bahsederken adeta şiirselliği tarif eder:

“Onunkiler karşıt sözlerdir. Mantık çerçevesinden bakıldığında belki deli saçması gibi görünen, kalıplara sahip dinleyiciler için dinlenebilir olmayan sözler. Kadın konuşmaya cesaret ettiğinde kendine dokunuyor demektir. Bir mırıldanma, bir haykırış, bir ısıklık veya bitmeyen bir cümle ile kendisinden bir adım öteye gider. Döndüğünde başka bir acı veya haz noktasından yola çıkmak için döner. Kişi onu farklı bir kulakla dinlemelidir, farklı bir anlam duymuşçasına. Sözleriyle hem kendini kucaklar hem de sözlerin arasında sabitlenmemek ve katılaşmamak için onlardan kurtulmak ister. O (kadın) konuştuğunda söylediği şeyle tam olarak özdeş değildir, yakındır, kendi içinde farklı bir anlam barındırır. Düşündükleri ve arzuladıkları temelde hiçbir şeydir veya her şeydir. Her zaman daha fazlası ama tek olan cinsel organın dışında bir şey. Kadınları kullandıkları ifadelerin tam tanım karşılıkları içerisine hapsedmek yararsızdır. Onlar bu söylemsel makinede zaten herhangi bir yerdedirler. Onlar düşündüğünüz türden bir içsellığe sahip değiller. Onlar için, “içinde” demek sessiz, çoklu ve yaygın dokunuş anlamına gelir” (Irigaray, 1985a, s. 29).

Irigaray ve Kristeva gibi Cixous (1976) da şiirin fallus merkezci dili yıkmakta faydalanılacak bir boşluk barındırdığına inanır. Ona göre yüzyıllardır kendi doğrularını üreterek işleyen fallus merkezcilik aygıtının içinde bir takım başarısızlıklar da vardır. Şiiri kapsayan bu açıklar kadının yazmasına cesaret verir. Gelenek dışı kimi şairler şiirlerinde “seven, isteyen, haz sahibi, tam, eşit ve imkânsız bir konuma sahip olma kaygısı taşıyan...” kadını kaleme almışlardır. Şiirdeki bu boşluk kadının geleneği altüst etmesinin yolunu açmıştır. Ona göre “yalnızca şairler temsiliyetçiliğin işbirlikçileridirler, çünkü şiir, bilinçdışı ile güçlenmektir ve o uçsuz bucaksız ülke olan bilinçdışı, ezilenlerin yani kadınların hayatta kalmayı başardıkları biricik yerdir” (Cixous, 1976, s. 879-880). Fransız post-yapısalcı feministlerden Wittig (1975) de *The*

Lesbian Body (Lezbiyen Beden) başlıklı eseri gibi bazı eserlerinde şiirsel bir dil kullanarak dildeki mevcut cinsiyet kalıplarını aşmaya çalışır.

Kaplan (1976, s. 21) ise şiir alanına kadının dâhil edilmekte zorlandığını belirtir. Ona göre kadın yazın alanına kamusal/özel ayrımı kapsamında dâhil olmuş ancak yine de hala patriyarkaya ait görülen şiir gibi simgesel dile gerçek anlamda dâhil olamamıştır. Şiir romanın olmadığı şekilde “yüksek dil” in bir parçasıdır ve yüksek dilin kontrolü baskın grupların gücünün önemli bir parçasını oluşturur. Kamusal dile girişin yasaklanması, belli toplumsal sınıflara ait (örneğin trans) kadınların baskılanmasının en önemli biçimidir. Kaplan’a (1976, s. 29) göre kadınların reddedildiği dil, sembolik dilin en yoğun biçimi olan şiirdir. Aslına bakılırsa dişil dil yaklaşımı, kadınların şiir veya yazın alanına kabul edilmelerini hedeflemez. Kadınlar, erkek tarafından ele geçirilmiş olan simgesel edebiyat veya şiir alanı için değil, daha çok içindekileri haykırmak için, deneyim paylaşımı için ve diğer kadınlara seslerini duyurabilmek için yazmalıdırlar.

Özetle kadınlar yaşadıkları farklı toplumsal cinsiyet deneyimlerini aktarabilmek için düz yazıdan farklılaşmak ve o deneyimin ayrıntılarını aktarabilmek için dil oyunlarından ve söz sanatlarından yararlanma ihtiyacı duyarlar. Buna ek olarak sözlü anlatımda kadın ses tonunu, ritim ve vurgularını da farklılaştırabilir. Bu farklılık ihtiyacı onun dilini şiirselleştirir ve anlam alanını genişletir. Şiirsel dil çok anlamlı ve süreçsel hali ile cinsiyet kalıplarını altüst edici özelliğe sahip olur. Kadınlar şiirsel dilin düzçizgisel gramer ile tek anlamlılığı sorgulayıcı bu niteliğinden politik bir araç olarak faydalanmalı, simgeseli altüst etmek ve kendilerini haykırmak için şiirsel dili kullanmalıdırlar.

Şiirsel dilde sözü edilen sanatsal ve farklılaşan ifadeler bu çalışma kapsamında sinema alanı için de düşünülebilir. Söz ve yazıda gramer kurallarından farklılaşmalar, sinemasal dilde geleneksel olandan ayrışmalara benzetilebilir. Egemen sinema dili ataerkil simgesel dilin tezahürü olarak düşünülürse, kadın yönetmenin şiirsel dili de ana

akım sinema dilindeki farklılıklar olarak kendini gösterebilir. Örneğin feministler tarafından şiirsel dilin süreçsellik özelliğine değinilmiştir. Bu da sinemada kendini filmin belirgin bir sonu olmaması, filmin süreçsel olması, belli bir sonuca odaklanmaması gibi göstererek ana akımdan farklılaşabilir. Bu durum analiz bölümünde detaylı olarak incelenmiştir.

Feminist kuramcılar kadın olarak yazmanın şiirsel ve farklı bir dil ortaya çıkardığını savundukları gibi kadın okurların da sahip oldukları deneyimlerin farklılığı sebebiyle farklı bir gözle okuduklarını savunurlar. Aşağıdaki alt bölümde bu konuya yer verilmiştir.

2.2.8. Kadın Olarak Okumak

Dişil dil savunucuları her ne kadar dişil bir yazı ve söylem üzerine odaklanmışlarsa da aşağıda sözü geçen birçok yazar (Showalter, 1971; Culler, 1982; Fetterly, 1978; Berkday, 2014) kadınların metinleri farklı bir bakış açısı ile okuduğu fikrinde ortaklaşır. Bunun sebebini de toplumsal konumları ve maruz kaldıkları benzer baskı türlerinin yol açtığı deneyimler olarak görürler. Bu görüşe feminist sanat kuramlarında da temel tartışma alanlarından biri olarak yer verilmişti. Bu tartışmaya göre tarihte farklı cinslere yüklenen toplumsal rollerin kesin olarak çizilmiş olması, kadın ve erkeğin dünyayı algılamaları, deneyimleri ve beklentileri açısından farklılıklar yaratmıştır. Kolodny'nin (1980, s. 588) de belirttiği gibi okumak toplumda öğrenilmiş tüm diğer şeyler gibi cinsiyet kodlu ve cinsiyete göre biçimlenmiştir.

Culler (1982) *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism* (Yapı-söküm Üzerine: Yapısalcılık Sonrası Teori ve Eleştiri) başlıklı kitabında kadın okur hipotezini öne sürdüğü “Reading as a Woman” (“Bir Kadın Olarak Okumak”) başlıklı bölümde “Kadın olarak konuşmak ya da okumak anatomik/biyolojik bir koşul mudur yoksa teorik/stratejik/ kültürel mi?” sorusunu sorar ve feminist eleştirinin neden gerekli

olduğu üzerine fikir geliştirir. Culler kadınların deneyimleri ve toplumsal konumları erkeklerden farklı olduğu için edebiyat metinlerini de onlardan farklı bir gözle okuduklarını belirtir (Culler, 1982, s. 49).

Showalter'a (1971, s. 856, 860) göre edebiyat bölümünde öğretilen erkek yazarların ezici çoğunluğu sebebiyle kız öğrencilerden, insan olarak görülen erilin deneyim ve perspektifi ile özdeşleşmeleri beklenir. Oysa edebiyat müfredatına kadınlara ait deneyimlerin kıymet gören bir biçimde dâhil edilmesi, kız öğrencilerin dışıl perspektife ait değerleri de tanımalarını sağlayıcı olur. Showalter (1997, s. 216) feminist eleştirinin kadınlar için yeni bir okuma deneyimi getirdiğini ve tüm okuyucuların eseri sorgulamalarını sağladığını belirtir. Buna göre kadın okur verili (eril) bir metin hakkında algımızı değiştirir ve metin içeriğindeki cinsel kodlar konusunda bizi uyarır.

Culler'a (1982, s. 49) göre bir kadından kadın olarak okumasını istemek gerçekte bölünmüş veya iki yönlü bir istektir. Kadınlar her zaman dışı olarak okuyamaz, çünkü dışı olarak uygun deneyimlere yabancılaştırılmışlardır (Culler, 1982, s. 50). Kadının bölünmüş yapısına Showalter da (1997) kadın yazar açısından şu biçimde vurgu yapar:

“Feminist eleştirinin mevcut teorik çıkmazı kesin tanımlar veya uygun bir terminoloji bulmaktan çok kendi bölünmüş bilinçlerimizden ve her birimizdeki mevcut yarılmalardan ileri gelir. Biz hem mantıklı, sıra dışı ve minnettar olması öğütlenen eril geleneğin ve bu geleneğe ait hocaların ve tez danışmanlarının kız çocuklarıyız; hem de başka tür bir farkındalık ve adanmışlık içinde olan ve simgesel kadınlığın sahte başarıları ile akademik tartışmanın ironik maskesinden vazgeçmemizi talep eden yeni bir kadın hareketinin kız çocuklarıyız” (Showalter, 1997, s. 219).

Virginia Woolf (1966, cilt 1, s. 24) bu bölünmüşlüğü esasen bir miras olarak görür. Ona göre kadınlara bırakılmış olan miras farklı bakış açısı ve farklı standartlardır. Culler'a (1982, s. 49) göre bu farklılık hiçbir zaman verili olmadığı gibi yeniden üretilmelidir. Farklılık farklılaşarak üretilir.

Culler'a göre feminist eleştirinin ilk aşamasında kadın deneyimi ile metindeki kadın karaktere ait deneyim arasında bir devamlılık ilişkisi olduğu varsayılır, kadın

deneyimi metni gerekçelendirecek biçimde verili olarak algılanır. Feminist eleştirinin ikinci aşaması ise kadınların erkek bakış açısıyla özdeşleşmelerini engellemeye yönelik bir bilinçlenme-bilinçlendirme yöntemidir, bu aşamada metindeki kadın deneyiminin gerçekliği sorgulanır. Feminist eleştirinin ikinci aşaması şu soruları sorar: “Kadın olarak nasıl okumalıyız? Nasıl bir okuma deneyimi düşünebilir veya üretebiliriz? Kadın olarak okumak nasıl olurdu?”. Feminist eleştirinin birinci aşaması ile ikinci aşaması kadın deneyimleri ve varsayımsal dışıl deneyimler yoluyla eril metinleri eleştirmeye ve yanlış kodları bulup fallik olanı ortaya çıkarmaya yöneliktir. Birincide kadınlık özünde olduğu düşünülen deneyimler (duygusal, uçarı, doğaçlama) temelli eleştiri söz konusuyken, ikincide dışının de sahip olabileceği düşünülen ve toplumsal cinsiyet sisteminde erile atfedilen (mantıklı, ciddi, planlı, vb) perspektif ve deneyimlere sahip (kadınlık özü karşıtı olan) dışılın deneyimleri temelli eleştiri söz konusudur (Culler, 1982, s.46, 58, 63).

Feminist eleştirinin üçüncü aşaması ise ataerkil kültür tarafından şekillendirilmiş okuma alışkanlıklarının metodolojik ilkelerini ve felsefi temellerini reddeder. Burada feminist eleştirinin görevi öznenin hükümranlılığı, mantığın üstünlüğü varsayımlarına dayanmayan alternatif anlamlandırma, yorumlama biçimleri ortaya koymaktır. Üçüncü aşama feminist okuma deneyimden çok uzak olmamakla birlikte, anaerkil ve marjinal kadın deneyimleri üzerinden farklılaşmış bir okuma türü sunar. Bu deneyim, eril eleştirinin kavramsal sistem veya işleyişini bozar veya yerinden eder. Fakat deneyim yukarıda da belirtildiği gibi her zaman bölünmüş ve aldatıcı bir karaktere sahiptir (Culler, 1982, s. 61, 63). Dışıl dile de değinen Culler görüldüğü gibi, feminist eleştiri için diğer dışıl dil savunucuları gibi yapı-sökümcü bir yaklaşıma sahiptir.

Feminist eleştirinin bilinç değiştirici etkisine Fetterly de değinir. Ona göre “feminist eleştiri, sadece dünyayı yorumlama amacında olmayıp onu değiştirme amacındadır ve bunu okuyanların bilincini ve okudukları ile olan ilgilerini değiştirerek

yapar” (Fetterly, 1978, s. viii). Feminist eleştirinin ilk eylemi uzlaşan olmaksızın direnen bir okur olmak ve içimize işlemiş olan eril zihni defetme sürecini başlatmaktır” (Fetterly, 1978, s. xxii).

Kadın okur ve feminist eleştirmen olmak sadece eril metinlerin eleştirisinden ibaret değildir. Showalter (1997, s. 216) feminist eleştiriye kadın okur ve kadın yazar olarak iki açıdan yaklaşır. Kadın okur yukarıda belirtildiği gibi eril metinlerdeki cinsiyetçi kodları açığa çıkaracak şekilde bilinç yükseltir. Kadın yazarı odağa alan feminist eleştiri ise, kadınlar tarafından üretilen tarih, temalar, türler, edebiyat yapıları ve metinsel anlamı üreten kadın yazar ile ilgilenir. Dişil yaratıcılık; dil ve dişil dil sorunu; bireysel ve kollektif dişil edebiyat kariyeri gibi dinamikleri ele alır. Showalter, Araştırmanın Sorunsalı bölümünde de değinildiği gibi, bu tür bir feminist eleştiri için Fransızca’dan adapte ettiği *la gynocritique (jinokritik)* terimini kullanır. Bu tez çalışmasına bakıldığında ve edebiyat alanı tüm sanat alanına genişletilerek düşünüldüğünde, Showalter’ın önerdiği jinokritiğin içerik ve amaçlarına uyum sağladığı görülebilir. Kadınlar tarafından üretilen sinema filmleri dişil dil ve yaratım açısından incelenmekte ve bu filmlerdeki ortak tema, dişil estetik veya modellere dikkat çekilmektedir.

“Kadın olarak nasıl okumalıyız?” sorusuna cevap olarak Berktaş cinsiyetlendirilmiş okuma adını verdiği pratiği önerir. Berktaş bu tür bir okumaya kadın yazarı odağa alan feminist eleştiri yani Showalter’ın deyişi ile jinokritik açıdan yaklaşır. Berktaş’a göre her kadının yaşamöyküsü eşsizdir ama bu öykü aynı zamanda onun, sınırlarını ataerkinin çizdiği kadınlık-ötekilik kalıpları ile etkileşimini de içerir. Ayrıca kimliğinin diğer kadınlarla paylaştığı yanlarını da içerir. Bu sebeple “cinsiyetlendirilmiş bir okumaya, okurun cinsiyetiyle adlandırılan ve kadın-öznenin izlerini deşifre etmeye yönelmiş bir okur-özne olduğunu kabul eden bir metin okuma pratiğine ihtiyacımız var” (Berktaş, 2014, s. 175-176). Kadının kendi mahrem yaşamını

kamusal gözlerden saklamak isteyebileceği göz önüne alındığında “söylenmemiş” olanı deşifre etmeye odaklanan okuma bu noktada önem kazanır. Hatırlanacağı gibi Showalter (1997, s. 217-219) da kadın yazarların metinlerinde ironik ve huzur bozucu sıfatları anlayabilmek için satır aralarına odaklanmak gerektiğini belirtmişti. Bu bağlamda Showalter da Berkday gibi kadın yazını deşifre etmek gerektiğine inanır.

Spender, kadın okurlara hitap eden kadın yazınında geçmişe göre (1970’lerden 1990’lara gelindiğinde) gerçek anlamda bir patlama yaşandığını belirtir. “Artık kadınlar kadınlara konuşabiliyor ve kadınlar için yazabiliyor ve bu durum “gerçek olmayan” olarak değerlendirilmiyor. Kadınlar artık tamamen sessiz değiller ama tamamen sessiz olmadıkları da söylenemez. Çünkü erkek baskın yapılardan ve dilin kendisinden kaçmak halen bir mücadele gerektiriyor” (Spender, 1990, s. 218). Spender bir başlangıç olmakla birlikte kalıcı bir kazançtan da söz edilemeyeceğinin altını çizer. Bu da yukarıdaki kadın okur hipotezlerinin halen dikkate alınması ve geliştirilmesi gerektiğini düşündürmektedir.

Yukarıda dişil dil savunucularının dişil bir okumadan ziyade dişil bir yazıya odaklandıkları belirtilmişti. Aslında Irigaray’ın stratejik taklitçilik (Stone, 2015, s. 189-191) olarak sözünü ettiği tersine çevirme stratejisi, mevcut felsefi yazının farklı bir okuma ile yeniden üretilmesi anlamına gelir. Dişi bedene olumlu imgeler vermek için onun felsefi imgelerinin taklit edilerek yeniden okunduğu bu süreç yukarıda söz edildiği gibi Cornell (2017, s. 116-118) tarafından da savunulur. Irigaray ve Cornell felsefe ve kültürdeki kadın imgelerini feminist bir göz ile okuyarak mevcut imgeleri tersine çevirmeye çalışırlar.

Özet olarak kadınların toplumsal cinsiyet deneyimleri sebebiyle farklılaşan bakış açıları kendini hem ifadede-yazıda hem de algılama biçiminde-okumada gösterir. Kadın olarak okumaya ilişkin düşünceler, kadın yazar metnini okumak ile erkek yazar metnini okumada farklılaşmaya gider. Kadın okurların okudukları erkek yazarlı metinlerdeki

cinsiyetçi kodlara karşı mesafeli ve bilinçli olmaları gerektiği önerilir. Kadın yazarlara ait metinler de cinsiyetçi kodlar içerebilir fakat onu biraz daha dikkatli okuyup satır aralarına odaklanarak deşifre yapmak gerekebilir. Çünkü söylenmemiş olanlar bu yazılarda gizli kalmış olabilir. Kadın olarak okumak yukarıda belirtildiği gibi onların dünyayı algılayışlarının, bakış ve görüş açılarının farklı olması ile bağlantılandırılır. Bu farklılıkların en büyük sebeplerinden biri toplumsal cinsiyet hiyerarşisi ve fallogosantrizmdir. Dilde eril hegemonya anlamına gelen fallogosantrizmin neden yıkılması gerektiğine ilişkin yazarların düşüncelerine aşağıdaki alt bölümde yer verilmiştir.

2.2.9. Fallogosantrizmi Yıkma

Dil ve toplumsal cinsiyet konularını çalışan çoğu yazar, dilde merkezde duran eril iktidara yani fallogosantrizme karşı durulması ve onun yok edilmesi gerektiği fikrinde ortaklaşırlar. Bu yazarların bir kısmı dişil dil savunucuları gibi kadınlığa dair bir ortaklık arayışı içinde olmak yerine, dildeki eril merkezizmin kökenlerinin yok edilmesine odaklanılması gerektiğini savunurlar (Cameron, 2005; Cixous, 1976; Wittig, 1975; Butler, 2014a). Genel çerçevede bakıldığında tümü fallogosantrizm sorununun varlığını kabul eder; fakat bu sorunla baş etme mekanizmalarında farklılık gösterirler. Kadınların fallus merkezli bir dilde kendilerini ifade etmelerinin zorluğundan hareketle; hem kadınlar tarafından fallus merkezli dilin dışına çıkacak yeni ifade olanakları keşfedilmesi hem de fallusu dilde merkezden kovmaya yönelik ifadeler kullanması gerekliliği gündeme gelir.

Fallus sözcüğü erkek cinselliğinin ve üretkenliğinin bir sembolü olarak erekte olmuş penis anlamına gelir (Stone, 2015, s. 178-180). Dil zorunlu olarak fallus merkezlidir ve fallus “gösteren” konumundadır (Lacan, 1977, s. 287). Lacan her ne kadar fallusu basitçe penisle eşitlemeyip onun dilin içimizde ürettiği arzu olduğunu

söylese de Stone’a göre bu eşitlikten kaçınmak pek mümkün değildir. Kadınlığın simgesel düzenden bilinçdışı bir şekilde silinmesi annenin anlamının silinmesidir. Bu silme işlemi fallusun aşkın gösteren olarak inşa edilmesi ile olur. “Böylece erkekliğe tanınan ayrıcalık sayesinde anlam sabitlenmiş olur. Fallusun aşkın gösteren olarak inşası ise penise sahip olmanın, bütün o sözde büyüğü yaratma ve cinsel iktidar nitelikleriyle fallusa sahip olmak anlamına geldiği yolundaki fanteziye kültürel işlerlik gücü kazandırır” (Cornell, 2017, s. 163). Fallus fantezisi ataerkilliğin kökeninde yatar.

Fallusun merkezde olduğu eril bir dil veya dişil bir dil ya da yazın olasılığı ile ilgili doğrudan bir kabul veya reddiye olmamakla birlikte (Cixous, 1976, s. 883) bu konuda mevcut çalışmalar söz konusudur. Cameron (2005) *The Feminist Critique of Language (Dilin Feminist Eleştirisi)* başlıklı kitabında dil, toplumsal cinsiyet, kadınların dili, cinsiyetçi dil, feminist dilbilim gibi kavramlara vurgu yapar. Aslında en temelde kadınların dili olarak bahsettiğimiz kavram eril iktidardan yani fallus merkezcilikten arınmış olan ve cinsiyetçi olmayan dildir. Bu noktada cinsiyetçilik fallogosantrizm ile ilişkilendirilir. Kadın dilinin, (kadının beden ve arzusunu odağa alan dil olmaktan önce) en başta fallus merkezcilikten arınmış bir dil olduğu söylenebilir. Burada fallus merkezcilikten, cinsiyetçilikten arınmış bir dilin nasıl olabileceği üzerine fikir üretmek gerekir.

Cixous dişil bir yazı pratiği tanımlı yapmanın olanaksızlığından söz etse de fallus merkezcilikten uzak bir yazı olması gerektiğini belirtir. Dişil yazı ona göre kuramsallaştırılamayacak, ilişkilendirilemeyecek, kodlandırılmayacak bir olanaksızlıktır fakat “şüphesiz ki bu, var olmadığı anlamına gelmez” (Cixous, 1976, s. 883). Bunun, fallus merkezli söylemi aşan, tahakküme tabi alanlar dışında konumlanan; tekdüzeliği kıran özneler ve periferik bireyler tarafından tasavvur edileceğini vurgular. “Dil, içinde daima bir muhalif gizlediği için korkmamalıyız çünkü bu, erkeğin dili, erkeğin grameridir... Dil içinde gizlenmiş yargılar erkeğe aittir” (Cixous, 1976, s. 887).

Cixous burada dişil beden ve deneyimin doğru temsili açısından fallus merkezli dili dönüştürmenin yolu olarak dişil söylemi kurmanın yolunu araştırır. Kadın, fallus merkezli söylemde bastırılmış olan kadın bedenini yeniden kazanmalı ve onu kendi söyleminde yeniden yazmalıdır. Kadın bedeni, cinselliği, arzusu, özgürlüğü ve öznelliği fallus merkezli dilde bastırılmış, yanlış temsil edilmiş ve çarpıtılmıştır. Bu dile herhangi bir girişi olmayan kadının, eril dilde yanlış temsil edilen kadın bedeni yani kendi bedeni ile hiçbir ilgisi yoktur. Bu fallus merkezli dil sisteminde kadın kendi sesini kaybeder. Tanimoto (1994, s. 87) tüm bu bastırılmışlık ve sessizleştirmenin faili olarak, Cixous'nun fallus merkezli dili sorgulamasının çok doğal olduğunu ifade eder, çünkü bu dil yıkılmadan kadın sessizleştirilmeye devam eder.

Fallus merkezli dilde değişikliğe gidilmesi gerektiğini Butler ve Wittig de, dil ile toplumsal cinsiyet hiyerarşisinin i içe geçmiş olan ilişkisine gönderme yaparak ifade ederler. Wittig toplumsal cinsiyetin gramer normları üzerinden doğallaştırıldığını ifade eder. Özellikle dildeki gramer yapısına odaklanarak; İngilizce ve Fransızca'nın zamirlere cinsiyet addetmeleri ile cinsiyetlendirilmiş olduklarını belirtir. Ona göre cinsiyet cinsler arası politik karşıtlığın ve kadının bastırılmışlığının dilsel dizinidir. Cinsiyet dilin pratiğinde kadına zarar verir. Ona göre cinsiyetin yok edilmesinin yolu yine dil pratiğindedir. Wittig dildeki cinsiyetin yok edilmesinin bir yazar olarak kendi işinin bir parçası olduğunu belirtir ve bu yok etme ancak dildeki bir dönüşüm ile gerçekleşebilir. Wittig yazılarında cinsiyetten arındırılmış bir dil kullanmanın yollarını arar (Wittig, 1992, s. 76-86). Fransızca'da cinsiyet belirtmeyen birinci tekil şahıs zmirini şiirsel bir ifade ile kurguladığı *The Lesbian Body* (*Lezbiyen Beden*) başlıklı eseri bu arayışı yansıtır (Wittig, 1975).

Butler ise toplumsal cinsiyeti başkalaştırmanın kısmen toplumsal cinsiyetin pekiştirildiği gramere karşı gelerek mümkün olacağı yorumunu yapar. Ona göre cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve arzu gibi temel kategorilerin aslında iktidarın belirli

biçimlenimlerinin sonucu olduğunu ortaya koymak için Foucault'nun soy-kütük adını verdiği eleştirel yaklaşım biçiminden faydalanmak gerekir. Butler, soykütüksel bir eleştiri ile toplumsal cinsiyetin kökenlerini, dışıl arzusunun iç hakikatini, sahici veya otantik cinsel kimliği aramayı reddeder. Onun hedefi dil de dâhil tüm alanlarda fallus merkeziliğe ve zorunlu heteroseksüelliğe odaklanmak ve bunları merkezden kovalamaktır. Bu anlamda dışılığın kökenlerini aramak yerine iktidarın kökenlerini aramaya yönelir. Çünkü ona göre toplumsal cinsiyet ve dilin merkezinde iktidar vardır (Butler, 2014a, s. 25, 35, 47).

Aslında Cixous ve Clement da değişim için dışılığın kaynağını araştırmanın yanında fallus merkeziliğinin yıkılması gerektiğini vurgularlar ve bunu önemli bir sorun olarak görürler. Onlara göre “Fallus merkezilik herkesin düşmanıdır. Fallus merkezilikte erkeklerin kaybı kadınlarınkinden farklı fakat en az onun kadar ciddidir. Diğer tarihi yazmak için şimdi değişim zamanı” (Cixous ve Clement, 1986, s.83).

Fallogosantrizmin varlığı, dil ile ilgili çalışan hemen hemen tüm feministlerde ortak ve birincil sorun olarak görülmüştür. Dışıl dil yaklaşımı fallogosantrizmi yıkmak için kadının kendi bedeninden yola çıkarak yazması gerektiğini belirtir. Butler ve Wittig gibi feministler fallogosantrizmi yıkmanın gramere karşı bir duruş ile mümkün olup olmadığını sorgular. Kadınların fallus merkezli bir dilde kendilerini ifade etmelerinin zorluğu sebebiyle; kadınlar tarafından bu dilin dışına çıkacak veya onu sorgulayacak türden yeni ifade olanakları keşfedilmesi gerekir. Dışıl dil yaklaşımında kadınların çoğunlukla gizlenen toplumsal deneyimlerini yazı, söz veya sanatsal biçimlerle ifade etmelerinin, fallogosantrizmin yıkılmasında etkili olacağına inanıldığı gibi, dışıl öznenin kurulumu açısından da gerekli olduğu düşünülmektedir. Fallogosantrizmin yıkılması, dilde dönüşüm ve dışıl öznenin var olabilmesi arasında bulunduğu inanılan bu güçlü bağlar sebebiyle dışıl özneliğe aşağıdaki alt bölümde daha ayrıntılı olarak yer verilmiştir.

2.2.10. Dişil Özne

Dişil özne kavramına post-yapısalcı feministler farklılaşan açılardan bakarlar. Irigaray (2006) özneliği, erkek ve kadın arasındaki eşitlikten çok farklılık kapsamında ele alır ve dişil öznenin var olabilmesi için dilde dönüşümün gerekli olduğuna vurgu yapar. Cixous (1976) da Irigaray gibi evrensel bir özne olan kadının kendini gerçekleştirebilmesi için dilde ve yazıda değişiklik yapması gerektiğini vurgular. Butler'a (2014a) göre özne, kamusal söylemin ve beden politikasının etkisinde oluşturulur. Kristeva (1982) ise özneye hem dışkılama yoluyla sınırlarını belirleyen süreçsel özne hem de çizgisel ve döngüsel zaman ayırımı açısından dişil özne bağlamında yaklaşır. Heteroseksizmi eleştiren Wittig (1993) gerçek öznenin ancak cinsiyet kategorilerinin ötesinde var olabileceğini belirtir ve lezbiyen özneyi savunur. Showalter (1997) dişil öznenin var olabilmesi için dişil deneyimlerin önemine vurgu yapar. Genel anlamda bakıldığında toplumsal cinsiyet deneyimlerinin kadınlar tarafından ifade edilişi dişil özne kurulumu açısından önemli görülür.

Irigaray için dişil özne, cinsel özne, dişil beden ve cinsel kültür kavramları iç içedir. Irigaray ait olduğumuz özne kültürü yerine, cinsiyetli özne kültürünü önerir. Bu bağlamda acilen yapılması gereken erkek ve kadınlara ve eşit öznel hakların verilmesidir. Irigaray'ın burada eşitlik ifadesi ile kastettiği, farklı ama değer açısından eşit haklardır. Öznel haklar ifadesi ile mübadele sisteminde eşdeğer olan hakları ifade eder (Irigaray, 2006, s. 60, 61,70). Irigaray'a göre erkekler dünyayı eşit haklara sahip cinsiyetli özneler olarak kadınlarla birlikte yönetmezler. Bu ancak bir dil dönüşümü ile olanaklıdır. Bu dönüşüm ise ancak dişi cinsinin yeniden değerli hale getirilmesi ile gerçekleşebilir (Irigaray, 2006, s. 73). Çünkü "eril ve öteki" nin olduğu sistemde dişil olan sadece eril olmayan olarak konumlandırılır. "Dolayısıyla kadınların özgürleşmesinin yolu, dişil öznelerin ve cinsiyetlerinin ve ait oldukları dilsel türün yüceltilmesinden geçer" (Irigaray, 2006, s. 74).

Irigaray’a göre mal sahipliğinde elde edilecek eşitliğe bağlı özgürleşme ile erkeğiyle aynı değerde bir öznelliği elde etmeye bağlı özgürleşmenin birbirine karıştırılmaması gerekir. (Irigaray, 2006, s. 74). Mal sahipliği ve sadece yasal eşit haklar kadının özgürleşmesi için yeterli değildir. Onun tam olarak özgürleşebilmesi için bir özne ve cins olarak itibar duyulmaya, değer görmeye ve yüceltmeye ihtiyacı vardır. Irigaray bunun yolunun dilin dönüşümünden geçtiğini aşağıdaki gibi ifade eder:

“Sanki sorun, o’nun (kadının) işi ve o’nun (kadının) kitabı sorunudur ve sanki sahip olmak onlar için yeterlidir. Ben, özgür bir dışıl *özne* olmak gerektiğini düşünüyorum. Dil, bu özgürleşme için gerekli üretim aracını temsil etmektedir. Erkeklerle eşit özne haklara sahip olabilmek, onlarla söylem ve nesne mübadelesinde bulunabilmek için dil denen bu aracı geliştirmek zorundayım. Aksi durumda kadın özgürlüğü hareketinde hakların eşitliği sadece malların sahipliği açısından vurgulanmaktadır... Oysa cinsel özgürleşme, kadın olarak özne, bireysel ve toplumsal bir statünün elde edilmesini gerektirir. Bu talepte eril ve dışıl özneler arasındaki hakların farklılığı vurgulanır” (Irigaray, 2006, s. 75).

Irigaray’ın kadın ve erkek arasında eşitlikten çok farklılığa vurgu yapması özne değer açısından dır. Irigaray mal ve hak eşitliğini kadının özgürleşmesi için yeterli bulmaz. Özne ve cinsel eşitliği, mal ve hak eşitliğine üstün tutar ve bunu daha köklü bir çözüm olarak görür. Kadını değersiz kılan bir kültür ve bilinç yerine kadını değerli kılan bir kültür, bakış açısında değişikliğe ihtiyaç vardır. Cinsel ve özne değer eşitliği yani dışıl bir öznenin kurulumu Irigaray’a göre dilin dönüşümü yoluyla sağlanabilir. Hak ve mal sahipliğinin ötesinde, kültürde, dilde ve bilinçte değerli görülebildiği vakit kadın gerçek özneliğe ulaşabilecektir.

Cixous da Irigaray gibi kadının özneliğini ve özgürlüğünü gerçekleştirebilmesi için dilde dönüşüm yaratacak olan yazı ve söyleme odaklanır. Cixous (1976, s. 875-876) kadından geleneksel erkeğe karşı mücadele eden ve diğer kadınları duygularına ve tarihteki anlamına döndürmesi gereken evrensel bir özne olarak söz eder. Ona göre kadın ortak noktalara sahip olan bir evrensel öznedir; fakat onun tipik veya genel bir kadın olmadığına; tek bir dışı cinselliğinden, bir örneklikten, homojenlikten, kodlar ile

sınıflandırılabilir olmaktan söz etmenin olanaksızlığına her fırsatta vurgu yapar. Kadınlar dışıl yazın pratiğini hayata geçiren tekdüzeliği kıran öznelere ve hiçbir iktidarın hâkimiyeti altına alamadığı marjinal bireylerdir (Cixous, 1976, s. 883). Kadını çocuk doğurmaya, kadını ve erkeği anne baba olarak aile kurmaya zorlayan tüm eski ilişki biçimlerini ve bunlara bağlı sonuçları değiştirmek, yaşam dolu yeni nesil bir öznenin varlığını kabullenmek erkek ve kadının elindedir (Cixous, 1976, s. 890).

Görüldüğü gibi Cixous evrensel özne olarak kadının bu özneliğini gerçekleştirme misyonunu yine kadına verir. Kadın kendini ve diğer kadınları özgürleştirmek için kalemi eline alarak yazmalı, dışıl üretim ve yaratım yapmalıdır. Cixous kadını toplumsal rollere zorlayan ilişki türlerini değiştirmek yoluyla kadın özne yaratma görevini ise hem erkeğe hem kadına verir.

Post-yapısalcı düşünürler özneyi daha az otonom, daha az özgür-iradeli ve daha fazla eksik, süreçsel veya politik güç, ideoloji, dil gibi farklı güçlerin etkisinde biçilenmiş olarak görürler. Post-yapısalcı özne algısı; anlamlı politik girişimde bulunmak konusunda yetersiz bir özne anlayışına yol açar ve bu öznenin yapı-birey karşıtlığındaki birey olmaktan yoksunlaştığını gündeme getirir. Judith Butler gibi feminist düşünürler, Foucault'nun takipçisi olmalarına rağmen, özneliği politik eylemde bulunan birey olarak yeniden düşünme gereği hissetmişlerdir. Cinsiyet kimliklerini performatif (Butler) ve özneliği bir süreç (Kristeva) olarak değerlendirmişler ve bu anlayış, özneliği “direnen birey” olarak algılamalarını sağlamıştır (Doncu, 2017, s. 332). Aşağıda hem Butler'ın hem de Kristeva'nın özne algılarına açıklık getirilmiştir.

Butler'a göre cinsiyet performatif olup, eril ve dışıl cinsler toplumsal ve yasal olarak kabul gören yollar üzerinden kendi rollerini gerçekleştirirler ve böylece özne, doğal dışıl ve eril cinslerin kendini ifadesine değil toplumsal normlara uygun kimliklenmeye işaret eder. Foucault'nun, güç/bilgi tarafından oluşturulan öznelilik

algısından etkilenen Butler, öznenin de cinsiyet gerçeği gibi kamusal söylemin etkisi olduğunu şu sözlerle tartışır:

“Davranış ve mimikler genellikle bedensel gösterge ve diğer söylemsel anlamlar yoluyla üretilir ve sürdürülür. Eğer gerçeklik içsel bir öz gibi üretiliyor ise, içselliğin kendisi ortak kamusal ve toplumsal söylemin etkisidir, bedenin yüzey politikası aracılığıyla fantezinin kamusal düzenlemesidir, cinsiyet sınırları içseli dışsal olandan ayırt edeni kontrol eder ve böylece öznenin içselleştirilmesini kurar” (Butler, 2014a, s. 224-225).

Bu bağlamda Butler’da özne ve cinsiyet toplumsal olarak onaylanan doğru davranışın tekrar edilmesine bağlı olan ve sonu olmayan süreçlerdir. Kristeva da öznelliği Butler gibi süreçsel görür fakat bu süreçselliği toplumsal performatiflikle değil beden algımız ve *abject* (iğrençik) adlı kavram ile bağlantılandırır. Kristeva’ya göre öznellik Freud ve Lacan’ın iddia ettiği gibi istikrarlı değildir. Bilinçaltı depodaki kapalı bir kutu olmayıp, öznenin kendisini tanımlamasında takılıp kalmış bir malzemedir. Bu sebeple öznelleşme hiçbir zaman tamamlanmaz. “Özne ve nesne” ile “ben ve dış dünya” arasındaki sınır net değildir (Kristeva, 1982, s. 7). Bu sınır hiç bir zaman tamamen kurulmadığı için özne de hiç bir zaman biçimlenemez. Özne kendisini düzenlenen ve bilinen olarak algılamaz, daha ziyade tehdit altında, altüst olmuş, “onaylanmadığı kadar çekici de olan” bir durumdadır (Kristeva, 1982, s. 1).

Kristeva’ya göre öznelliğimiz kaçınılmaz bir şekilde fiziksel beden algımıza bağlıdır. Hem bedenimizi dış dünyadan ayıran hem de bedensel bütünlük yanılmasını veren imgesel sınır, kendilik algımızı kurduğumuz temeldir. Gerçekte bu ayırım çok sorunludur çünkü bedene ait imgesel birlik belirsiz ve geçicidir. Ayrık ve bütünsel olan kusursuz beden (*le corps propre*), öznellik algımız uyarınca güvende hissetmek için gündelik olarak muhafaza ettiğimiz temiz, istikrarlı ve iyi tanımlanabilen bir fantezidir (Kristeva, 1982, s. 101). “Kusursuz beden” gramerde “ben” kelimesinin karşılığı olup, bedeninin ve kendinin tamamen kontrolünde olan özneyi ifade eder. Bununla beraber kusursuz bedeni besleyerek bakımını yaptığımız kendilik algısı kalıcı değil, ideoloji

tarafından kontrol edilen bir fantezidir. Savunmacı bir pozisyonda olup, dışarı ve içeri arasında bir çizgi çekmeye çalışsak da, kusursuz beden sınırları fiziksel akışkanlarla patlar: mukus, gözyaşı, ter, kan, meni, kusmuk, ürün, vb. Bu olgu kendilik ve kontrol algımızı yıkarak kusursuz beden fikrini sorgular.

Kristeva'nın bedene ilişkin en önemli kavramlarından birisi olan abjection (dışlama, iğrençlik) kavramının kökleri Kristeva'nın *Revolution in Poetic Language* (1984, *Şiirsel Dilin Devrimi*, s. 147-164) eserindeki reddetme tartışmasına dayanır. Kökeni reddetme tartışmasına dayansa da Kristeva abjection kavramını aslen *Powers of Horror* (1982, *Korkunun Güçleri*) başlıklı kitabında detaylıca açıklar. *Powers of Horror*'daki aşağıdaki ifadelerden görülebileceği gibi abject temelde tiksiniyen, muğlak olan şey, özneyi karşıtlık oluşturarak yapılandıran şey, uzak durulan fakat diğer yandan tam olarak uzakta olmayan hatta öznenin bizzat içinde olanıdır.

İğrenç, adlandırılabilen somut bir nesne değildir, onun tek tanımı özne-ben'in karşıtı olmasıdır. İğrenç dışlanmış, defedilmiş, bütünü dışında olanıdır. *Abject* terimi aslen anne babadan tiksiniyen onları dışlayarak kendi özne ben'ini kurmaktır. Ben olanı dışkıdan, kirden, pislikten uzaklaştıran ve ayıran mide bulantısı ve iğrenmedir. Örneğin iğrenç ve ölü şey olarak ceset ve atık, yaşayabilmek için hiç durmadan uzaklaştığım şeydir (Kristeva, 1982, s. 13-15). İğrenç öznenin yardım ister ama aynı zamanda onu bozguna uğratar, özne kendini dışarıda ararken sonuçta iğrencin kendisi olan kendi varlığına ulaşır. Özne kendi benliğinden iğrendiğinde gücünün doruklarına ulaşır. Benlik bölünmesi ve fobi durumlarında ortaya çıkan temel karşıtlık olan iğrenç, aynı zamanda ben-öteki veya dışarı- içerisi arasındaki muğlak bir karşıtlığa benzer. İğrenme, öznenin sınırını, özne olmayandır, ama özellikle muğlaklıktır (Kristeva, 1982, s. 17-22).

Schippers (2011, s. 49-50) da Kristeva'nın abjection kavramını kullanarak, uyumlu/tutarlı beden konusundaki varsayımları sorguladığını ve bu sorgulamanın

öznenin akışkanlığını getirdiğini belirtir. Başka bir deyişle, Kristeva'nın bedenlerin uyumlu değil bölünmüş olduklarına ve semiyotik ile sembolik arasında salındıklarına yönelik iddiası kapsamında, abjection'ın da bu bütünlüğe tehdit oluşturduğunu belirtir. Kristeva'nın abjection terimi ve anaçlık üzerine olan yazıları feminist tartışmalarda daha geniş çerçevede estetik, sanat ve film alanlarında ele alınmış olsa da, Schippers (2011, s. 44) Kristeva'nın bu kavramının bedensel etiğe doğru yol açan “süreçte-beden” nosyonundaki bedensel felsefenin biçimlenmesine önemli katkıda bulunduğunu düşünür.

Bedenin bütünlük ve temizliğine yakinen bağlı olarak kendilik algımızda güvende hissetmek için, bu fiziksel sınırların varlığından uzak durmaya çalışırız. Doncu (2017, s. 336) bu iğrençlik korkusunu aynı zamanda belirsizliğe, tanımlanamayana, karmaşık ve kirlenmiş olana dair korku olarak yorumlar. Bu sadece fiziksel durumlar için değil, aynı zamanda güç, yasa, düzen ve doğru gibi soyut kavramlara da uyarlanır. Öznenin kusursuz bedeni muhafaza etmesi, kötü ve belirsiz olan her şeyi dışlaması, ataerkil düzenin toplumsal ve politik düzeni için temel oluşturur. Tüm politik, kültürel ve dini sistemlerde yasa ve abject (yasaya meydan okuyan ve düzenini bozan iğrençlik) arasında süre giden bir savaş vardır.

Abject'i fiziksel ve bedensel anlamının dışında yorumlayarak, dışkılama aracılığıyla özne oluşumuna Butler da vurgu yapar. “Dışkılanan, özne olma alanının çevrelemesini gerektiren yaşanamazın göstergesi altındaki hayatlara sahip olanlar tarafından nüfuslandırılmış sosyal hayat bölgelerinin yaşanamaz ve ikamet edilemez yerlerini tanımlar. Bu ikamet edilemez alan, öznenin alanının tanımlayıcı sınırlarını kuracaktır... Bu bağlamda özne, dışlama ve dışkılamanın dayatması aracılığıyla kurulur” (Butler, 2014b, s. 10). Doncu ve Butler'ın öznenin toplumda dışkılama aracılığıyla kurulmasına ilişkin yaptıkları yorumlara bakıldığında kendisini özne olarak

kurmak isteyen dişinin toplumsal cinsiyet normlarına göre kadın olmanın gereklerini yerine getireceği beklenir.

Abject kavramı dışında Kristeva dişil özneyi bir de zaman yaklaşımı ile açıklar. “Women’s Time” (“Kadınların Zamanı”) başlıklı yazısında kadın öznelliğini zaman açısından ele alır ve iki ayrı tür zamandan bahseder: çizgisel (akışkan) zaman çizgisel tarihin zamanı iken (birinci kuşağın ulusal sorunlar karşısındaki talepleri), döngüsel (anıtsal) zaman daha çok simgesel paydadaki yeri ile belirlenir. Kristeva’ya göre kadın öznelliği daha çok bu ikinci tür zaman ile belirlenir. Kadın öznelliği *tekrarlama* ve *ebediyet*’i koruyan özgüllüğü ile (döngüler, gebelik, biyolojisinin düzenliliği, hazzı) biyolojik ritmin ebedi tekrarıdır. Kadının zamansallığı anıtsal ve döngüseldir. Kadın öznelliği, kendisini sezgiye bırakan bir öznellik olması sebebiyle, sınırları belirli, çizgisel bir zaman bağlamında sorun olur. (Kristeva, 1981b, s. 16-17).

Dikkat edilirse Kristeva’nın zamanı çizgisel ve döngüsel olarak ikiye ayırması, Irigaray’ın kadınların eşitlik arayışını mal-hak eşitliği ile cinsel-özel eşitlik olarak ikiye ayırması birbirine benzer. Kristeva çizgisel zaman ile kadınların, özellikle birinci kuşak feministlerin ulusal anlamda bir takım mal ve hak taleplerini kasteder. Oysa döngüsel zaman mal-hak taleplerinin ötesine geçer. Anlamları, simgeleri ve kültürü değiştirmek ve Irigaray’ın dişi öznesi açısından yorumlayarak dili dönüştürmeyi ifade eder. Bu anlamda dişil dil savunucuları birçok noktada ortaklaşırlar.

Kadınların içinde yaşadıkları (çizgisel) zamana uyum sağlayamamasına Berktaş (2014, s. 168) da vurgu yapar. Ona göre erkek özyaşamöyküsü yazarı kendi çağını ve içinde yaşadığı zamanı yansıttığını iddia edebilir. Yazmanın toplumsal bir görev olduğuna inanabilir çünkü böylece kendi çıkarlarına hizmet eden ataerkilliğe gönül rahatlığı içinde katkı yapmış olur. Fakat kadın özyaşamöyküsü yazarının kültüre olan periferik konumu; onun yazısında da farklı ve öteki olarak konumlanmasına yol açar. Bütün insanlığı veya içinde yaşadığı zamanı temsil ettiğini öne sürebilecek durumda

değildir. Çünkü içinde yaşadığı zaman onun toplumsal, siyasal veya psişik parçalanmışlığına yol açan ataerkinin zamanıdır.

Dişil özneye, dilde dönüşüm, performativite, süreçsellik, dışkılama, kusursuz beden, döngüsel zaman gibi birçok farklı açılardan yaklaşan kuramcılarının yanında bir de cinsiyetler ötesi özne olarak “lezbiyen-özne” vurgusu yapılır. Wittig (1993, s. 108) öznelliğe ulaşabilmek için (bizi kapana kısıtıran) kadın mitini bırakmamız gerektiğini dile getirir. Ona göre tüm insanlık için yeni bir öznellik ve kişisel tanımlı yalnızca cinsiyet sınıflandırmalarının ötesinde bulunabilir. Tüm bireyler cinsiyet kategorilerini yıkmak istemeli ve pratikte tüm sosyal bilimlerin kullandığı bu kategorileri reddederek kullanımını sonlandırmalıdır. Heteroseksizmi eleştiren Wittig’e göre lezbiyenlik özgürce yaşayabileceğimiz toplumsal formu sunar ve cinsiyet kategorilerinin ötesinde olan tek kavramdır çünkü tanımlanan lezbiyen özne, ekonomik, politik veya ideolojik olarak kadın değildir. Ona göre kadın, kişisel, fiziksel ve ekonomik zorunlulukları ifade eden (ücretsiz ev işçiliği, hizmetçilik, sınırsız çocuk üretimi, evliliğe ilişkin görevler, vb) ve lezbiyenlerin heteroseksüellikten kaçtıkları bir (erkeklerle olan) toplumsal ilişkilendirilmedir. Wittig heteroseksüellik ile mücadelenin gerekliliğine şu sözleri ile vurgu yapar:

“Amerikalı kaçak köleler gibi kendi sınıfımızdan kaçıyoruz. Bu bizim için bir gerekliliktir. Tüm gücümüzü, erkeklerin kadınları onayladığı kadın sınıfının yok edilmesine harcamamız gerekir. Bu ancak, toplumsal bir sistem olarak kadınların erkekler tarafından baskılanması ve bu baskıyı gerekçelendirmek için cinsler arası farklılık öğretisi üreten heteroseksüelliğin yok edilmesiyle mümkündür” (Wittig, 1993, s. 108).

Tüm bu birbirinden farklı yaklaşımların ötesinde Showalter’ın yorumundan anlaşılacağı gibi, dişil özne dişil deneyimler ile sıkı sıkıya bağlantılıdır. “Bilimsel eleştiri öznesel olanı dışarıda bırakmaya çabalarken, feminist eleştiri deneyimin otoritesini öne sürmek ister. Kadın deneyimi kolaylıkla sessiz, geçersiz ve görünmez hale gelebilir, yapısalcıların diyagramlarında veya Marksizmin sınıf çatışmasında

kaybolabilir. Deneyim duygu değildir, tıpkı 19. yüzyılda olduğu gibi, dişil olanın mantıksız olana eşit tutulmasına bugün karşı çıkmalıyız” (Showalter, 1997, s. 219).

Yukarıda değinildiği gibi dişil öznenin gerçekleşmesi için dilde dönüşümün gerekli olduğu; toplumsal cinsiyet performatifliği sonucu olduğu ve süreçsel olduğu; ataerkide dışkılama ile toplumsal cinsiyet normlarına göre sınırlarını belirleyerek olduğu; çizgisel zamana ayak uydurmakta zorlandığı fakat döngüsel zamanla belirlendiği; cinsiyetler ötesi bir lezbiyen-öznenin gerçek özgür özne olduğu ve bunun yanında dişil özne için dişil deneyimlerin önemli oluşu gibi çok çeşitli açılardan dişil özne kavramı ele alınmıştır.

Bu çalışma açısından bakıldığında kastedilen toplumsal cinsiyet normlarının dışında olan şeyleri dışkılایarak sınırlarını belirleyen ve bu normlara uygun davranıp toplumsal anlamda kabul görerek özne olmayı başarmış bir dişil özne değildir. Burada ulaşılmak istenen, bu toplumsal normların dışına çıkıp kendisini deneyimleri, bakış açısı, duruşu, perspektifi, düşünceleri, duyguları ile ifade eden ve bu ifade için farklı bir yöntem arayışı içinde olan veya bunu bulan, harekete geçen dişil özne anlayışıdır. Böyle bir dişil öznenin de post-yapısalcı anlayışta olduğu gibi süreçsel bir özne olması beklenir. Çünkü sabit özne anlayışı toplumsal normlar ile uyumlu olmayı akla getirir. Berktaş’ın (2014, s. 168) da belirttiği gibi “kadınların özyaşamöyküleri Kartezyen rasyonel, eksiksiz, özerk ve irade sahibi birey kavramının, ölümsüz bir hakikat değil, toplumsal ve ideolojik bir kurgu olduğunu ortaya koyar”.

Dişil öznelliğin kurulumunda önemli olduğu düşünülen dişil dil aynı zamanda dişil sesin kullanım biçimlerine işaret eder. Dişil sesin farklı kullanımları; kadının konuşması, haykırması veya sessiz kalmayı bilinçli olarak tercih etmesi dile dair farklı anlamlar ortaya çıkarır. Bir sonraki alt bölümde dişil sese ilişkin farklı yorumlara yer verilmiştir.

2.2.11. *Dişil Ses ve Sessizlik*

Sessizlik ve suskunluk ataerkil toplumlarda kadın için uygun görülen bir davranış biçimidir. Çünkü ataerkil sistem kadına verdiği zararları duymak istemez; bunlarla yüzleşmek sistemin sürekliliği açısından işine gelmez. Kadının sessizliği feminist kuramda farklı şekillerde ele alınır. Kimi zaman kadının itildiği, mecbur bırakıldığı ve bu sebeple uzaklaşması gereken yerdir (Stone, 2015; Cixous, 1976; Cameron, 2005; Silverman, 1988). Kimi zamansa kadınların kendilerine verilen zararlara tepki olarak direnişleri amacıyla kullanılan bir araca dönüşür (Eagleton, 2003; Öztürk, 2001). Cinsiyetini saklamak anlamında sessizlik ise erkek egemen alanlarda var olabilmek için bir araç olarak kullanılır.

Stone (2015, s. 184) Irigaray'ın kadının Batı toplumunda neden sessiz ve pasif olduğunu ve psikanalitik olarak açıkladığı *The Sex Which is Not One* (1985a, *Tek Olmayan Cins*) eserinin ilgili kısımlarını açıklayıcı biçimde özetler. Öncelikle Lacan'ın kuramına göre her çocuk pre-ödüpal dönemden çıkarak dile giriş yapabilmek için anne bedeni ile ilişkisini kesmek zorundadır. Anneden ayrılarak dile giren oğlan çocuğu fallus sahibi erkek cinsi olduğu için arzuyu ve konuşmayı imler. Dişi beden (anne bedeni) ise dilin gerisinde kalan alan olarak zorunlu biçimde pasifliği ve konuşma öncesi suskunluğu gösterir. Kız çocuğundan ise dişi bedenin suskunluğunu benimsemesi beklenir. Oysa Irigaray'a göre çocuklar ancak dişi olmayı (potansiyel) anne olmaya indirgeyerek tanımlayan bir kültürel ortamda yaşarlarsa dişi bedenleri anne bedeninden ayırt etmezler. Bu durumda kültürel olarak dişi bedeni doğurganlıkla tanımlayan kültürü değiştirmeye yönelik adımlar atılmalı; bunun ilk adımı olarak da kadın kendini arzusunu ifade etmeye, konuşmaya başlamalıdır.

Cixous'ya göre kadının konuşması muhteşem bir sınır ihlali iken, kadın konuşmayı başarsa dahi sözcükleri daima erkeğin sağır kulağına çarpar. “Kadının, kadına uygun görülenin, simgeselleştirilenin dışında, yani sessizliğin dışında bir yerde

konumlandırabilmesi, kadınlar tarafından ve yine kadınlar için oluşturulan yazı ve fallus tarafından yönetilen söyleme meydan okuma yoluyla olasıdır... Kadın, sessizlik kıskacından kurtulmalıdır; bir kenarda ya da bir haremden konumlandırılmayı kabul etmemelidir. Üçkâğıda gelmemelidir” (Cixous, 1976, s. 881).

Ses ve sessizlik feminist söylemde kullanılan güçlü metaforlardır. Kadınların sessizliği kadınların yüksek kültürde yer almaması anlamına da gelir. Cameron da tıpkı Cixous gibi öncelikle kadın sesinin ve dilinin olmadığı eril dili ve toplumu eleştirir ve kadınların konuşmaya başlayarak bunun üstesinden gelebileceklerine inanır. Kadın bir toplumun en değerli görülen dilsel kayıtlarında – siyasi retorik, dini ayinler, yasal söylem, bilim, şiir - büyük oranda sessizleştirilmiştir. Kadınlar konuşmaktan alıkonulmuşlardır. Sessizlik kimi korkular sebebiyle kişinin kendini sansürlemesi ile sonuçlanır (Cameron, 2005, s.3).

Cixous, Irigaray ve Cameron’dan farklı olarak Eagleton, kadının kendisini sınırlandıran sessizliği ve gizi bir direniş mekanizmasına dönüştürmesine değinir. Ona göre sessizlik ve giz hem sınırlandırıcı hem de haz verici potansiyele sahiptir. “Gizleme, sır tutar ve kadınların isyancı eylemlerine olanak sağlar. Bu bize farklı bir dünya görüşü katar”. Ancak yine de giz kendi kendini engelleyendir. “Gizil haz etkisizleştirmeye dönüşür ve bizi sınırlamalara bağlar” (Eagleton, 2003, s. 120). Görüldüğü gibi sessizlik bir direniş aracı olarak kullanılsa da belli bir noktadan itibaren kendini engelleyen ve sınırlayana dönüşme riski barındırabilir. Bu anlamda sessizliğin sonsuz değil, koşullara bağlı olarak işleyen bir direniş aracı olduğu yorumu yapılabilir.

Cameron kadınların edebi kültürün içine girebilmek için erkek takma isimleri kullanmak zorunda kalmış olmalarını örnek verir. Kadınların bu şekilde yazın alanında kendileri olarak var olamadıklarından ve farklı bir sessizleştirilme biçiminden bahseder. Bu durumu şu sözleriyle eleştirir: “Kadınların edebiyat ve kültürün içine kabul edilmeleri geleneksel (eril) normları kabul etmemiz koşulu ile mümkünse o zaman

sessizleştirmeyi başka türlü bir sessizleştirmeyele değiştirmiş olmuyor muyuz?” (Cameron, 2005, s. 7). Bunun yanında Cameron kendi isimleri ile üretim yapmış kadınların eserlerinin yeterince kadınsı olmadığı veya tam tersine fazla kadınsı olduğu için eleştirildiğini belirtir. Kadın eserlerinin sadece kadınsılıkla ilişkili olarak değerlendirilmiş olmasını yadırgar.

Baskılanarak sessizleştirildiği için kadının konuşmasının ataerkiyi sarsıcı etkileri olduğu kadar, kadın sessizliğinin bir direniş yöntemi olarak kullanılmasına yönelik yorumlar da yapılmıştır. Bu birbirinden farklı yorumlara sinemada da rastlanır. Eagleton (2003) kadının sessizliğini bir direniş olarak yorumlarken; Silverman (1988) dişil sesin dış ses olarak veya kadın bedeninden bağımsız olarak duyulmasını feminist bir yaklaşım olarak yorumlar. Her ne kadar kadının sessizliği bir direniş formu olarak kullanılsa da bu yorum riskli bir yerde durabilir. Tarih boyu sessizleştirilen kadın için ona ataerki tarafından uygun görülen sessizlik formunu üstlenmek veya kabul etmek anlamlarına da gelebileceği unutulmamalıdır. Kadının baskılanmış ve dillendirilmemiş olan toplumsal cinsiyet deneyimlerini çekinmeden yüreklilikle paylaşmasının, anlatmasının, konuşmasının yollarını arayıp bulması gerektiğine ve bu girişimlerin ataerki sistemi sarsıntıya uğratacağına inanılmaktadır.

Kadının duygu ve deneyimlerini kendi sesi ile kendine ait bir dilde haykırması onun ataerki düzene karşı mücadelesinde önemli bir unsur iken; bir diğer önemli mücadele biçimi de kadının sesini artık erkeklere duyurmaya çalışmasını bir yana bırakıp diğer kadınlara duyurmaya çalışmasıdır. Kadınlar arası dayanışmaya işaret eden bu unsur aşağıdaki alt bölümde incelenmiştir.

2.2.12. Kadın Dayanışması

Kadın dayanışması, evrensel kız kardeşlik gibi kavramlar feminist teoride çoğunlukla politik hak mücadelesi ve şiddete karşı bir arada olarak güçlenme ve karşı

durma anlamlarında kullanılır (Allen, 2018; Mohanty, 2003; Morgan, 1984). Dişil dil yaklaşımı ise kadınlar arası ilişkilerin libidinal ekonomi bağlamında kadınlara getireceği gücü ön plana çıkartır. Diğer yandan feminist edebiyatta odaklanılan dayanışma kadın yazar ve kadın okur ilişkisi bağlamında ele alınır.

Spender (1990, s. 215-216) kadınların sıklıkla yazarlıktan dışlandığını ve bu sebeple alana girmek istediklerinde erkek modellerine uyum sağlamaya ve erkek semantiğini kullanmaya zorlandıklarını belirtir. Kadın yazar için söz konusu olan çelişki şudur: erkek için yazmaya zorlanır ancak bunu yapması yasaklanır. Çoğu kadın yazar için sorunların ana kaynağı erkekler için yazmak zorunda olmalarıdır. Çünkü baskın grubun onları tanımlamasına, yazılarını değerlendirmesine ve onaylamasına ihtiyaçları vardır.

Spender'a göre kadın aslında bu ikili çözümsüzlüğü konuşmada, diğer kadınlarla konuşarak ve artık erkekten onay beklemeyi bırakarak kırar. Kadınlar kadınlar için yazdığında tabu işlemez. İşte kadınlar burada bir dönüşüm başlatırlar ve bu dönüşüm konuşmada olduğu gibi yazıda da işler (Spender, 1990, s. 216). Kadınlar erkeklerden onay almayı bırakıp kız kardeşine dönmüş ve ona konuşmaya başlamıştır; böylece sessizliklerini yıkmış, deneyimlerini ifade etme ve tanımlama özgürlüklerine kavuşmuşlardır. Konuşmada olduğu gibi yazıda da kadın, erkek onayını bırakıp kadınlar için yazmaya başlar. “Bırakın kadınların sözlerini kadınlar düzeltsin ve kadınları kadınlar onaylasın” diyen Arnold'a (1976, s. 21,25) göre, kadınlar erkeklerden onay almayı beklemeyi durdurmalı ve erkekler tüm sürecin dışında tutulmalıdır.

Spender'a göre yazın alanındaki çifte standart ve ikilikler ortadan kalkmasına ve erkek kontrolünden çıkmasına rağmen “erkek yapımı dil” sorunu hala devam eder. Bu sorunun aşılması için öz-tanımlamanın gerekliliğine şu biçimde vurgu yapar:

“Hala erkeğin önceliğini garantileyen, erkek tarafından inşa edilmiş sembolik sistemle uğraşmak ve sessizliğimizin bir parçasını korumak zorundayız. Kadın yazarlar artık bu simgesel sistemi keşfedip dönüştürüyorlar fakat bu geniş çaplı ve hassas bir iş. Erkek modeller tarafından kendilerine dayatılan sınırlamaları

algıladıkça, kadın-merkezli anlamların üretilmesine ve kadın-merkezli simgesel çalışmaların oluşturulmasına odaklanmaya başladılar... Bugünün kadın yazarları kadınlar için yazmakta ve meta-patriyarkal anlamlar üretmenin eşiğinde durmaktalar. Kadın deneyimlerini yeniden ele alıyorlar, onları gün ışığına çıkarıyorlar... Burada karşı karşıya kaldığımız ilk görev kadını sembolize etmektir; öz tanımlamaya ihtiyacımız var” (Spender, 1990, s. 224-225).

Maitland de “Çağdaş kadın yazarlar, özellikle feminist olanları, artık erkeğe duymak istediğini söyleme motivasyonu duymuyorlar fakat hazır bir alternatif yok ve öz-tanımlı imgeler inşa etmek bir mücadeleyi gerektiriyor” diyerek Spender gibi artık kadınların kadınlar için yazdıklarını belirtir (Maitland, 1979, s. 205).

Irigaray (1974, s. 102) kadınların kadınlar için yazarak dişil bir libidinal ekonomi oluşturduklarını ifade eder. Kuramında eril özne etrafında inşa edilen sembolik düzende arzusun kadınlar arasındaki dolaşımının nasıl engellendiğini tartışır ve arzusun kadınlar arasında dolaşımda olduğu dişil libidinal ekonomi ile kadınlar arası ilişkilendirmelerin kadına vereceği güce vurgu yapar. Önerdiği alternatif libidinal ekonomi ile Irigaray, farklılaşmış bir öznellik ekonomisinin dişil öznelliğin kurulumunu destekleyeceğini belirtir (Irigaray, 1974, s. 102; 1985c, s. 289). Dişil yazın kapsamında kadının yazdıkları diğer kadınlar arasında dolaşıma girerek eril libidinal ekonomi karşısında dişil libidinal bir ekonomi oluşturur. Kadın kendi tarihini, kendini ve diğer kadınları yazarak yaratır.

Cixous dişil libidinal ekonomi kavramından bahsettiği bir röportajında onun ilişkiyel yönüne vurgu yapar. Ona göre böyle bir ekonominin şeylerle olan ilişkisi esnektir. Ayrılık ve mesafeye esnek olduğu kadar başkalarının özgürlüklerine de toleranslıdır. Bu tarz bir ekonomi ilişkisellik ve işbirliğini kapsar. Ötekinin davranışları ve alanı tolere edilir. Edebi metinlere uyarlandığında ise klasik metinlere benzemeyen tüm özgürlük türlerini tolere eder, kendisini bir takım sınırlarla, bölümlerle, başlangıç ve sonlarla kısıtlamaz, hatta bir sonu olmadığı için bir miktar rahatsız edicidir (Cixous ve Conley, 1984, s. 57).

Burada vurgulanması gereken kadının bireysel olmaktan çok ilişkiyel ve ötekilere yer açacak bir yaşam ve yazıya sahip olduğudur. Berktaş bu durumu kadının toplumda

marjinal oluşunun getirdiği yabancılaşmayı bertaraf etmesine yönelik bir çıkış olarak yorumlar. Kadın bağımsız olma arzusu ile ikincil konumda olma gerçeği arasındaki gerilimi ötekileri de işin içine dahil ederek çözmeye çalışır gibidir. “Bu öteki bazen diğer kadınlar, bazen bir toplumsal sınıf, bir ırksal ya da etnik kategoridir” (Berktaş, 2014, s. 172). Bireyci eril geleneğin tersine kadınlara ait benlik duygusu başkalarının varlığını da kapsayan ilişkin derin bir farkındalık temelinde oluşur.

Cixous *kadınlar için kadın* diyerek, kadının her zaman öteki kadın tarafından, rahminin içinde annelik, çocukluk, kız kardeşlik olarak bir güç barındırdığını belirtir. Kadının kendisini sevebilmesi, ondan “geldiği” bedenine büyük bir sevgiyle geri dönebilmesi için bunun gerekli ve faydalı olduğunu belirtir. Cixous anneliği bir metafor olarak düşünerek “Ama az ama çok her kadının içinde daima her şeyi güzel yapan, besleyip büyüten ve ayrımcılık karşısında ayağa kalkın bir anne vardır. Bu yok edilemeyecek, kuralları ezip geçecek bir güçtür” yorumunu ekler. Ona göre kadına kendisinin en iyisi yine bir diğer kadın tarafından verilmelidir. Amerikalıların “Hepimiz Lezbiyeniz” sözünü hatırlatarak “kadına çamur atmayın; erkeklerin size yaptıklarını siz de (dişi) ona yapmayın” diyerek kadınlara hemcinslerini desteklemeleri gerektiğini hatırlatır (Cixous, 1976, s. 881).

Kadınlar arası ilişkilerin varlığı Wittig’in metinlerinde de sıkça göze çarpar. Bu metinlerde arzu patriyarkal aile yapısından uzaktır. Çalışmalarında Lacancı modelde olduğu gibi söylemi kontrol edebilen bir baba olmadığı gibi erkekler de yok denecek kadar azdır. Anneler ve kızları arasındaki bağımsız ilişkiler ve küçük kız çocuklarına ait arzu ve heyecan ön plandadır (Crowder, 1983, s. 124). Wittig bu metinlerde dişil libidinal ekonomi yerine lezbiyen bir libidinal ekonomi tanımlıyor gibidir.

Özet olarak feminist edebiyat bağlamında kadın yazarların kadın okurlar ile dayanışması sayesinde cinsiyete yönelik kurumsal engellerin üstesinden gelinebileceği vurgulanmıştır. Feminist sanat ve edebiyatta kuramcılarının savunularına göre kadın yazı,

söz veya başka sanat formları olsun, kendini ifade biçimlerinde erkekten onay alma fikrini bırakarak, diğer kadınlara hitap etmelidir. Kadın öteki olanları kişisel ifade formlarına dâhil eder, öteki olana karşı toleranslı, esnek ve işbirlikçi bir tavır sergiler. Bu dayanışmacı tavır, ötekileri dışlayıp marjinalleştiren ve bireysel olan eril yazar tavrının karşısındadır. Kadının toplumsal cinsiyet deneyimlerini farklı alanlarda ve farklı biçimlerde ifade etmesinin diğer kadınları cesaretlendireceğine ve güçlendireceğine inanılmaktadır. “Kendi toplumsal görevlerini ataerkilliğe karşı mücadeleye katkıda bulunmak olarak belirleyen feminist yazarlar için, deneyimlerini başka kadınlarla paylaşmak ve böylelikle onları güçlendirme kaygısı öne çıkar” (Berktaş, 2014, s. 174).

Kadınların kendi aralarında kurdukları ilişkiler, birbirlerine destek olmaları ve dayanışmaları eril düzene karşı durmaları için güçlü bir araç iken; dişil dil yaklaşımında bu direnme kanallarından bir tanesi de kadınların delirmeye yakın konumları olarak görülür. Aşağıdaki alt bölümde kadının deliliğine, psikanaliz ve yersiz yurtsuzlaşmanın kadınları özgürleştirici taraflarına yer verilmiştir.

2.2.13. Psikanaliz, Delilik, Sürgünlük

Dişil dil yaklaşımında kadınlarda histeri, psikoz, delilik gibi ruh sağlığındaki değişiklik veya düzensizlikler odağa alınır. Bunun öne çıkan sebebi ataerkil düzenin getirdiği toplumsal cinsiyet normlarına ve baskılara uyum sağlayamayan ve eril kültürün periferisinde kalan kadınların kendilerini başka türlü ifade etme ve yaşadıkları deneyimleri haykırma potansiyeli barındırmalarıdır. Benzer biçimde kadın yazarların metinlerinde de kadın karakterlerin öfkeli, isyan dolu, uyumsuz, deli, canavar gibi niteliklere sahip olduğu gözlenir. Bu durumun kadınların kendi arzuları ile eril kültürün dayattığı toplumsal roller arasındaki bölünmüşlüklerinden ileri geldiği iddia edilir (Gilbert ve Gubar, 2016).

Marks ve De Courtivron'a (1981, s. 36) göre Cixous kadın yazınından söz ederken kültürün kıyısında kalan kadınları model olarak görür, çünkü en otantik ses onlara ait olandır: delilerin, histeriklerin, cadıların sesleri. Toplum ve kültürün dışında kalmış bu kadınlar yaşadıkları çatışmaları haykırmak isteyip haykıramayan ve sonunda kültürün istediği modelin ötesinde başka türlü biçimde var olabilmışlerdir. Histeri burada yukarıda değinildiği gibi toplumsal temelleri olan bir dışavurum olarak görülebilir. Cixous kültürel dönüşümün, başka türlü var olabilen bu kadınlardan yükselmeye başlayacağına inanır. Çünkü gerçekleri bastırmayıp haykırmaya en yakın duranlar bu kadınlardır.

Yukarıda belirtildiği gibi Ussher (2011, s. 13) kadınların deliliği, histeri gibi psikiyatrik teşhisler ile kadınların kaygı ve stres içeren toplumsal yaşam deneyimleri arasında ilişkiler olduğunu öne sürer. Ona göre kadınların deliliğinin çözümlenmesi; cinsiyetlendirilmiş toplum ve aile yaşamı, cinsiyet eşitsizliğinin ve ayrımcılığının sonuçları olarak bize bir iç görü sağlar. Deliliğin toplumsal kurulumu ve tedavi biçimlerini analiz etmek, toplumda kadın ve erkek olmaya dair kültürel kurgulara da bir iç bakış sağlar; çünkü delilik çoğunlukla arketipik cinsiyet rollerinden sapma olarak tanımlanır. Ussher'ın analizine göre kadınların deliliği aslında inşa edilmiş kültürel bir mittir, toplumsal normlardan sapan ve kaygı bozukluğu yaşayan kadınlar deli veya histerik olarak adlandırılır. Bununla birlikte delilik ve histeri birçok kadın için aslında kendi yaşamlarındaki derin mutsuzlukların bir yansıması olan gerçek bir deneyimdir.

Cixous'nun öne sürdüğü gibi kadın yazarların deliliğe yakın yazılar ürettiklerine dair Gilbert ve Gubar'ın bir çalışması vardır. *The Mad Woman in the Attic (Tavan Arasındaki Deli Kadın)* başlıklı eserlerinde kadın yazarların metinlerini inceleyen Gilbert ve Gubar'a (2016, s. 128-130) göre kadın yazarlar ataerkil kültürde yazabilmek için birtakım yöntemler geliştirirler. Onların eserleri kadın olmaya dair yüzeyde görünenden daha derin anlamlar barındırır. Fakat toplumdan çekindikleri için bunları

açıkça ifade edemezler ve ataerkil yasaya duydukları isyanı açıkça ifade etmek yerien delirmiş bir kadın karakter ile dile getirirler. Bu öfkeli ve isyan dolu deli kadın “canavar” örneğini sunar ve kadın yazarı ne olduğu ile ne olması gerektiği arasındaki uyuşmazlığın yarattığı kendi bölünmüşlüğü ile yüzleştirir. Kadınları korkusuzca yazmaya teşvik eden Virginia Woolf da kadın zihninin bölünmüşlüğünden söz eder: “Eğer bir kadınsanız, bilincin aniden bölünmesiyle sık sık şaşkınlık yaşarsınız... Belli ki zihin, odağını sürekli değiştiriyor ve dünyaya farklı bakış açılarından bakıyor” (Woolf, 2014, s. 108).

Feminist sosyolojinin temel kuramcılarından Dorothy Smith kadın öznedeki bölünmeden “çatallanmış bilinç” olarak bahseder. Kadınların kendi kişisel, yaşanmış ve üzerinde düşünülmüş deneyimi ile o deneyimi betimlemeye yönelik toplumsal bilgi stoku içinde mevcut olan yerleşik tipler arasında bir fay hattı boyu gelişen çatallanmış bilinç söz konusudur (Smith, 1987, 82-84). Bu nedenle gündelik yaşamın kendisi altta yer alanlar için iki gerçekliğe bölünür: aktüel, yaşanmış, üzerinde düşünülmüş deneyimin gerçekliği ve toplumsal tiplendirmelerin gerçekliği. Kadın yaşadıkları ve yaşamak istedikleri ile kendisinden beklenenler arasında bölünür. Smith’in tarif ettiği bu yarılmayı Friedman (1988, s. 39) çifte bilinçlilik olarak tanımlar ve bu durumu kadınların var olan kültürün hem içinde hem dışında bulunmaları olarak açıklar.

Smith kadınların bölünmüşlüğüne kaynağını toplumsal cinsiyet rollerindeki eşitsiz dağılım olarak görürken; Karakaya ve Cihan (2017, s. 8) kadının bölünmüşlüğüne onun bedeni üzerindeki toplumsal denetim üzerinden açıklar. Modern toplumda en yüksek değer insan iken, kadın, bedeni üzerindeki denetime bağlı olarak bu bölünmüşlikle karşı karşıya kalır. Toplumun temel amacı insanın gelişimini en yüksek düzeyde olanaklı hale getirebilecek koşulları sağlamak iken kadın bedeni, üzerindeki denetim mekanizmaları aracılığıyla bu olanaklardan uzaklaştırılır.

Kadının bölünmüşlüğüne toplumsal olarak getirilen açıklamaların yanında psikanalitik açıdan yaklaşan kuramcılar da olmuştur. Stone (2015, s. 181, 201-202) kadınların bölünmüş bir kendilik anlayışı edinmelerini Lacan'dan faydalanarak açıklar. Buna göre kız çocuğu arzusunun öznesi olmak yerine arzu nesnesi olarak dile giriş yapar. Böylece kendilerini erkek arzusunun sessiz nesnesi olarak görüp anlamlı kılmaya çalışırlar; fakat bir yandan aynı zamanda aslında konuşuyor ve arzuluyor olmaları olgusunu da kendilerini bu olgu bakımından fallik ve erkek görerek- anlamlı kılmaya çalışır ve birbiriyle çelişen bu ikilik arasında bölünme yaşarlar. Erkekler bu tip zorluklarla karşılaşmazlar. Stone burada Irigaray'ın da Lacan'ın görüşüne katıldığını belirtir; sembolik düzenin kadınlara verdiği bölünmüş kendilik algısı sebebiyle kadınlar kültür içinde evsiz hale getirilir.

Kristeva kadınların bu bölünmüşlükten kurtulmalarına bir çare olarak psikanalizi önerir çünkü ona göre bölünen bir kimlik psikoza yakındır. Böylece istikrarlı özne kavramı yok olur. Aynı zamanda bir psikoterapist olan Kristeva'ya (2014, s. 239) göre semiyotik ile sembolik arasındaki ayrım, dilde bilinçli mesajın bulanıklaştığı kritik anları hesaba katmamızı sağlar. Bu kritik anlara depresyon, taşkınlık, otizm, histeri veya takıntı hallerini örnek verir ve psikanalizde incelenen klinik vakalarda gözlemlenen itki ile dilin karşılaştığı tüm halleri buna dâhil eder. Fakat bu ayrım ona göre aynı zamanda dildeki yaratıcılığı da hesaba katmamızı sağlar. Görüldüğü gibi Kristeva için semiyotik alan anne-bebek ilişkisinde olduğu gibi yarılma/bölünme yaşayan farklı psikoz durumlarındaki kadınlara da ait bir alandır. Başka bir deyişle bölünmüş kadın içinde aynı zamanda sembolik dil ve kültürü çatırdatacak yaratıcı gücü de barındırır. Bu da tıpkı Cixous'nun söylediği gibi kadının psikotik/ histerik durumunu yazarak/haykırarak bir direnişe dönüştürmesi için uygun koşuldur.

Kristeva bir söyleşisinde kişinin hayatını kendine özgü bir biçimde –gözyaşları, haykırış, kendi türettiği ifadeler, vb.- kendi kendinin anlatıcısı olmaya davet eden

psikanaliz tecrübesinin son derece mühim olduğunun altını çizer. Özellikle kadınları etkileyen en büyük sorunlar haline gelen depresyon, histeri gibi durumlar için psikanalizin kadınlara çare olabileceği umudundan bahseder (Durudoğan, 2014, s. 239-241). Bu sorunlara yol açan kuşkusuz kadınların toplumda yaşamak zorunda bırakıldıkları çatalanmış bilinçtir.

Kristeva'ya (2007) göre Batı felsefesi, dini ve biliminin kıvrımlarında gelişen kişi etiğine sadık olan psikanaliz, kişinin psişik yaşamını sağlamlaştırır, inceler ve onu konuşan varlığın yaşamına çağırır. Kristeva bu düşüncelerinden anlaşılacağı gibi psikanalizi özellikle kadınlar için bir kurtuluş yolu olarak görür. Ona göre:

“Sadece ve sadece psişik bir yaşamınız varsa hayattasınız demektir. Hoş görülemez, acılı, ölümcül ya da neşe kaynağı –dili kateden temsil sistemlerini oluşturan– bu psişik yaşam, sizin bedene ve ötekilere ulaşmanızı sağlar. Ruh yoluyla edimlerde bulunmaya yeterli hale gelirsiniz. Psişik yaşamınız öznesi olduğunuz, zararlı ya da kurtarıcı olabilecek edim halindeki bir söylemdir” (Kristeva, 2007, s. 14-15).

Psikanaliz kişiyi kendi ruhu, zihni, benliği, üst-benliği, özneliği anlamlarına (Wilber, 2020, VII) gelen psişesi ile bağlantı kurmaya çağırır. Psikanaliz sürecindeki kadın, kendisine ve kendi öznel niteliklerine, arzu ve duygularını tanımlamaya daha çok yaklaşır. Kadının kendini kendi kelimeleri ve ifadeleri ile tanımlaması dişil dil yaklaşımının teşvik ettiği ve ataerkinin istemediği bir edimdir. Ataerkinin çıkarına uygun olan ve bugüne dek başarmış olduğu, kadının kendi bedeninden, kendi arzu ve duygularından uzak ve yabancılaşmış olmasıdır. Böylece kadın eril libidinal ekonomiye sorgulamaksızın hizmet edebilir. Psikanaliz aracılığıyla kendine daha çok yaklaşan kadın sorgulamaya, kendini kendi dili ile tanımlamaya ve böylece kültürel sembolleri çatırdatmaya başlar. Irigaray (1985a, s. 134) yukarıda sözünü ettiği dişil sözdizime psikanaliz seanslarında kadınların kullandığı dilde rastlanabileceğini belirtir. Psikanalizin kadınlar için bir çözüm veya kurtuluş yolu olabileceği konusunda Irigaray'ın da Kristeva'ya paralel olan görüşleri aşağıdaki gibidir:

“Kimliğimizi, soyağacı ilişkilerimizi, toplumsal, dilsel ve kültürel düzenimizi tamamlamadan kadın olarak dünyayı nasıl yönetebiliriz. Bu görevi gerçekleştirmemizde psikanaliz bize oldukça yardımcı olabilir, ancak psikanalizi bedensel ve tinsel ihtiyaçlarımıza ve arzularımıza uyarlayacak bir tarzda kullanmayı bilmemiz gerekir. Psikanaliz, eril soyağacı dünyasının kavramlarının ve sorunlarının bizi tanımlamasına ve baştan çıkarmasına olanak tanımamız koşuluyla, eril kültürden kurtulmakta bize yardımcı olabilir” (Irigaray, 2006, s. 58-59).

Görüldüğü gibi dişil dil yaklaşımına göre kadınlar simgeselde ifade alanı bulamamaları, deneyimlerinin simgeselde kendi yaşadıklarından farklı tanımlanması ve yukarıda da sözü edilen gebelik, annelik, eşitsiz toplumsal cinsiyet rolleri gibi birçok sebeple bölünme, yarıлма, delilik, çıldırma gibi psikotik durumları yaşarlar. Psikanaliz ise kadınların kendilerini kendi dilleri ile ifade ederek anlam yaratmalarını ve böylece güçlenmelerini sağlayabilecek bir alan olabilir.

Kristeva bölünmüşlük yaşayan kadına aynı zamanda sürgün, aykırı gibi tanımlamalar da getirir. Politik güce saldıran kişi, psikanalist, deneysel yazar gibi aykırı/muhafız olarak tanımladığı yeni entelektüel tiplere ek olarak Kristeva kadınların da ters yüz edici potansiyeline dikkat çeker. Çünkü cinsel farklılık Kristeva’ya göre aykırılığın bir başka formudur (Kristeva, 1986, s. 296). Bir kadın kendi bedeninin ve türünün sınırlarına hapsolmuştur ve sonuçta gerek ortak kabulleri oluşturan genel klişeler gerekse dile içkin yenileştirmelerin gücü sebebiyle daima sürgün olarak hisseder. Bu dişil sürgün, genele ve anlama ilişkin olarak daima tekilliğin, parçalılığın, güdünün ve isimsizliğin tuhaflığını temsil eder. Tam da bu sebeple felsefe onu daima, iblis, şeytan veya cadı olarak adlandırılan, isim ve anlam öncesi bir parçalılık olan tuhaflık tarafında konumlandırmıştır (Kristeva, 1986, s. 296).

Sürgün, kişiyi aile, ülke ve dil köklerinden sökmekle ilgili olduğu için hali hazırda bir aykırılık biçimidir. Daha da önemlisi, onu yaşamın bir anlamı olduğuna dair inanca bağlayan bağlantı dâhil tüm bağları kesen dinsiz bir eylemdir. Anlam sürgün halinde var olsa bile, hiçbir vücut bulamaz ve kesintisiz bir şekilde coğrafi veya söylemsel

dönüşümler ile üretilir ve yok edilir. Sürgün aslında bir çeşit kurtuluştur ve direniştir (Kristeva, 1986, s. 298). Dilde düşünce çabaları yoluyla, ya da özellikle çokluğun yaşamın tek göstergesi olduğu dildeki aşırılıklar yoluyla, kişi adlandırılmaz, temsil edilemez ve geçersiz olanın çoklu reddini gerçekleştirebilir. Bu, aykırılığın gerçek keskin noktasıdır (Kristeva, 1986, s. 300).

Kristeva kısaca toplumda kadınların yazarlar, psikanalistler ve politik aktivistler gibi sürgünlük çektiğine, tam da bu sebeple ters yüz edici bir güç barındırdığına dikkat çeker. Ülkeden, dilden, dinden, cinsiyet ve kimlikten kopma anlamına gelen sürgünlük gerek kadın gerekse yazar için yaratıcılığı teşvik eder. Kristeva gebelik ve anaçlığın da sürgünlük olduğuna dikkat çeker. Sürgünlük Kristeva'nın semiyotik alanına ve psikotik/bölünmüş kadının içinde bulunduğu duruma benzer, dilde aşırılıklar yaratarak dili zorlar. Kadın için sürgün (evsiz) olmak ile bölünmüş olmak arasındaki paralelliğe ilişkin Irigaray'ın düşüncesine de yukarıda yer verilmişti. Dişil sürgünlük, bölünmüş kadın imgesi gibi hem olumlu hem de olumsuz açıdan düşünülebilir. Bir tarafta anlamsızlık barındırırken; diğer tarafta direnişi yükselten bir potansiyel barındırır. Kristeva'ya göre kendi ülkesine, diline, cinsiyetine ve kimliğine yabancılaşma yaşatan sürgünlük durumu olmadan yazmak imkânsızdır (Kristeva, 1986, s. 298).

Kristeva'nın *dişil sürgün* kavramı felsefe literatüründe Deleuze ve Guattari'nin *yersiz yurtsuzlaşma* ve *göçebelik* kavramları ile paralellikler taşır. Deleuze ve Guattari'de yersiz yurtsuzlaşma çok kapsayıcı ve temel bir kavramdır. Çalışmanın hem analiz bölümünde hem de feminist sinema teorisine ilişkin bölümde yersiz yurtsuzlaşma kavramına değinildiği için burada kısaca bu kavrama da yer verilmiştir. Goodchild'da (2005, s. 16) Deleuze ve Guattari'nin göçebeliği nasıl gördüğü yorumlanır. Buna göre göçebelik erk merkezlerinden uzaklaşan kaçış çizgileri boyunca düşünce veya toplumsal ilişkilerin hareketidir. Bu düşünce küresel kapitalizmin kültürel ortamı ile yakından ilişkilidir. Kapitalde en sık rastlanan işlemlerden biri üretim yerleri ile işçiler arasında

geçici ilişkiler yaratılmasıdır; bu ilişkiler işçileri geri dönüşü olmayan biçimde önceki ortamlarından ayırır. Her şey hareketli hale dönüşür. İnsanlar, imgeler, ürünler üretim koşullarından koparılıp tamamen farklı köklere sahip şeylerle yan yana dünyayı dolaşırlar. Yersiz yurtsuzlaşmayı ifade eden bu eylemler kapitali çoğaltma aracı olmanın yerine geçerek kendi başına bir amaç haline gelerek kapitalin işlemlerinden farklılaşır.

Yersiz yurtsuzlaşma Deleuze ve Guattari'ye göre göreceli ve mutlak olarak ikiye ayrılır. Göreceli yersiz yurtsuzlaşma, bir yerden koparak bir başka yerde yeniden yer yurt edinmeyle sonuçlanan öngörülebilir bir hareket oluşturur. Mutlak yersiz yurtsuzlaşma sadece bir yerden kopmayı değil, yerin kendisini de koparmayı işaret eder. Göreceli yersiz yurtsuzlaşmada hep bir geri dönüş gerçekleşir ama mutlak yersiz yurtsuzlaşma geriye dönük hareketlerden bağımsızlaşarak kaçış çizgilerinin olumlu bir anlamını keşfeder (Deleuze ve Guattari, 1988, s. 133). Mutlak yersiz yurtsuzlaşma tıpkı Kristeva'nın *sürgün*'ündeki gibi dönüştürücü bir güce sahip olabilir.

Özet olarak bakıldığında konuya hem psikanalitik açıdan yaklaşan dişil dil savunucuları hem de toplumsal açıdan yaklaşan feministler kadınların bölünmüş, parçalı bir benliğe sahip olduğu fikrinde ortaklaşırlar. Bunun sebebi eril kültürel ve toplumsal yapının kadından bekledikleri ile kadının kendi yapmak istediklerinin çelişmesidir. Bölünmüş kadın aynı zamanda kendi kültürüne yabancılaştığı için evsiz, yersiz yurtsuz bir sürgüne benzetilir. Diğer yandan dişil dil savunucuları direniş ve yaratıcılığın tam olarak kadının bölünmüşlüğüne yol açtığı, sürgün, histerik, deli, öfkeli, isyankâr olmak gibi özelliklerden çıkacağına inanırlar. Çünkü bu uyumsuzluklar kadınları duygu ve düşüncelerini haykırarak ifade etmeye yönlendirme potansiyeli taşır. Ayrıca psikanaliz sürecinin de kadını sağaltıcı etkisine yer verilir. Çünkü psikanaliz kadınların kendileri ile bağ kurarak kendilerini tanımlamaları aracılığıyla güçlenmelerini sağlar.

Kadınların ruhsal düzensizlik olarak adlandırılan delilik, histeriklik, psikoz gibi durumları; toplumsal cinsiyet eşitsizliği ile her alanda karşılaşan kadının bu eşitsizlikler karşısında verdiği reaksiyonlar olarak değerlendirilir. Kadının içinde biriken yoğun öfke, üzüntü, umutsuzluk, korku gibi olumsuz duyguların birikerek taşması sonucu bu reaksiyonların oluştuğu düşünülmektedir. Bu bağlamda kadının tüm toplumsal cinsiyet deneyimlerini korkmadan haykırmasının; sözlü, yazılı veya diğer sanat formları aracılığıyla paylaşmasının hem onu sağaltıcı hem de diğer kadınlara yol gösterici, dayanışmacı bir etkide bulunacağına inanılmaktadır.

2.2.14. Dişil Dil Yaklaşımına İlişkin Bir Değerlendirme

Bu alt bölümde dişil dil yaklaşımına yönelik eleştiriler ve bu eleştirilere yönelik değerlendirmeler ele alınmış, dişil dil yaklaşımının feminist teoride nasıl konumlanabileceğine yer verilmiş ve son olarak tez kapsamında toplumsal bir model olarak dişil dil yaklaşımına ilişkin anlayış vurgulanmıştır. Yukarıda açıklandığı üzere dişil dil yaklaşımı kadınların ve onların bedenlerinin dilde ve söylemde değersizleştirilmiş ve nesneleştirilmiş olduğu düşüncesinden hareket ederek bu durumu değiştirmek ister. Kadınların farklı olduğuna inanılan arzu ve deneyimlerini yazmaya ve haykırmaya başlamalarının dişil bir dil ortaya çıkaracağını, eril dil ve söylemi yıkıcı etkilere sahip olacağını savunur. Bu bağlamda mevcut eril düzende kendine ve bedenine yabancılaşmış olan kadını yüreklendirmek için onun güçlü, üretken, dayanışmacı taraflarına vurgu yapar ve bu nitelikleri beden, cinsellik, annelik gibi biyolojik nitelikler ile bağdaştırır. Bu bağlamda dişil dil yaklaşımını riskli bularak eleştiren yazarlar (Butler, 2014a; Wittig, 1992; Jones, 1981) olduğu gibi; bu yaklaşımı hem toplumsal ve tarihsel bağlama oturtan hem de politik ve dönüştürücü etkileri olduğunu öne sürerek savunan yazarlar (Vachani, 2019; Varino, 2018; Thompson, 2013; Blyth ve Sellers, 2004; Tanimoto, 1994; Gilbert, 1986) bulunur.

Dişil yazın kavramı ilk olarak bedene yakın olduğu ve daha az rasyonel olduğu düşünüldüğü için eleştirilir (Cameron, 2005, s.8). Özellikle Wittig (1992, s. 9-11) ve Butler (2014a, s. 153, 161, 164) dişil dil yaklaşımını kadınların bir doğası olduğu yanılması içinde ve biyolojik olarak belirlenimci olduğu için eleştirirler. Onlara göre bu yaklaşım üreme odaklı cinsellik hegemonyasını güçlendirir ve kadının toplumsal işlevinin anlamını anneliğin zorunlu biyolojisine bağlar; babaerki yasayı ve anneliği şeyleştirdiği için riskli bir yerde durur. Jones ise dişil dili savunan Fransız feminizmini, toplumsal cinsiyet yerine dişi cinse yaptığı vurgu için olduğu kadar psiko-sosyal analiz yerine psikanalize yaptığı vurgu sebebiyle eleştirir (Jones, 1981, s. 253-254). Dişil dile gelen eleştiriler arasında dilin tarih ve yaşam koşullarını da kapsayan yapının içinde temellendiği fikri yer alır: “Dilden veya toplumdan “yapının dışında” bahsetmek mümkün değildir... Feministler ancak içerden yapıya karşı konuşma mücadelesi verebilirler” (Cameron, 2005, s. 9).

Kendisine yöneltilen eleştirilerdeki gibi daha az rasyonel olması ve daha az doğrusal ilkeler üzerinde inşa edilmiş olması dişil dil yaklaşımının özellikle tercih ettiği niteliklerdir. Çünkü dişil dil baba yasasının geçerli olduğu simgesel dili, rasyonellik ve doğrusal ilkeleri öne sürerek kadına ait değerleri her fırsatta dışarıda bırakmış olması sebebiyle eleştirir ve sembolik dile ait rasyonellikten bilinçli biçimde uzak durmak ve farklı – şiirsel bir dil kullanmak ister. Diğer yandan Tanimoto’ya (1994, s. 85) göre Cixous teorisinde özellikle kadın bedenini vurgular, çünkü dişi cinselliğini sembolize eden dişi beden fallus merkezli dilde, eril metinleştirmeler yoluyla bastırılmış ve hatalı temsil edilmiştir. Eril söylemde kadın bedeni bozuk, çarpıtılmış ve kaynağından uzakta ifade edilmiştir. Ayrıca kadın deneyimlerinin psiko-sosyal analizi, eğer bu deneyimlerin sebebi olarak eril dildeki hatalı dişi temsili görmezden gelirse, kadınların partiyarkal toplumda bastırılmasına ilişkin sadece yüzeysel bir anlayış getirecektir.

Diğer yandan Cixous'nun metinlerinde dişil dili eleştiren feministlerin iddia ettiği gibi evrensel ve tarih dışı bir dişil beden söz konusu edilmez. Cixous kadını, evrensel bir dişil bedeni değil kendi öznel bedenini yazması için teşvik eder. Cixous'nun özel olarak vurguladığı tek şey, kadının kendi bedenine olan vurgusunun eril söylemde tanımlanan kadın bedeninden farklı olacağıdır (Tanimoto, 1994, s. 86). Dişil dil savunucuları ayrıntılı okunduğunda, kadınların çeşitliliği ve her birinin farklı dehalari barındırdığı ve onları herhangi bir sınıflamanın veya kati bir tanımlamanın içine yerleştiremeyeceğimizi vurguladıkları fark edilir. Bu anlamda dişil dil yaklaşımı kadınların çokluğunu ve heterojenliğini her fırsatta vurgular.

Bununla birlikte dişil dil yaklaşımı mevcut yapıyı bir kenara bırakıp bambaşka bir dişil yapı yaratma amacıyla değildir. Yazarlar mevcut yapıyı yıkmaktan ve onu dönüştürmekten bahsederler. Mevcut dil yıkıldıkça dişil dil ortaya çıkacak, dişil dil ortaya çıktıkça mevcut dil dönüşecek ve evrilecektir. Bu bağlamda dişil dil yaklaşımının bir tarafı yapının dışından bakarken diğer bir tarafı yapının içinde mücadele eder. Segarra'ya (2010, s. 12) göre dişil yazın dilin ikili zıtlıklar ile işlemediğini fakat her gösterenin diğerleri ile bağlantılı olduğunu ortaya koyan karmaşık bir kuramdır. Burada dişil olarak bahsedilen eril olanın tam zıttı olmadığı gibi ve doğrudan dişiliğin bilinen terimlerini de ifade etmez. Dişil derken kasıt, fallus merkezli sembolik dünyaya karşıtlık barındıran aynı zamanda şiire yakın bir güç olup; gösterenin uçsuz bucaksız olasılıklarını ortaya çıkarma potansiyeline sahip olandır.

Görüldüğü gibi dişil dil yaklaşımını eleştiren ve savunan yazarlar ve feministler meseleye farklı perspektiflerden bakarlar. Feminist teoride toplumsal cinsiyet eşitsizliği odakta iken; dişil dil yaklaşımında bu eşitsizliğin giderilmesi yerine kadınlığın kültürel anlamda olumsuz imgelerinin dönüştürülmesi odaktadır. Peki dişil dil yaklaşımı feminist teoride nerede ve nasıl konumlanabilir ve toplumsal bağlamda nasıl ele alınabilir? Stone feminist felsefe kapsamında dişil dil yaklaşımının savunduğu cinsel

fark ve cinsel sembolizm ile toplumsal cinsiyet normlarının aynı konuya birbirinden farklı açılardan yaklaştığını belirtirken buna şöyle bir örnek verir: “Toplumsal cinsiyet normlarımız regl olmanın gözden uzak tutulması gerektiğini bildirirken, sembolik ufkumuz ise regl olmaya duygusal açıdan zengin anlamlar yükler (pislik, kirlilik, doğurganlık, vb.)” (2015, s. 194). Stone’a göre toplumsal cinsiyet ve cinsel fark kavramları farklı şeyleri öne çıkardığı için her iki kavramı da elde tutup kullanmaya ihtiyacımız vardır. Cinsel fark kavramının cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve cinsellik kavramlarının yerine geçmesi değil, onlara eklenmesi ve onlarla bütünleştirilmesi gerekir.

Buradan anlaşılabacağı gibi Stone feminist teoride kültürel imgelerin dönüştürülmesi gerekliliğini yok saymaz ve bunun toplumsal cinsiyet eşitliği mücadelesi ile birlikte yürütülmesi gerektiğini savunur. Birbiriyle çatışan farklı feminizm türlerini inceleyen Fraser (2017, s. 172-173) da Stone gibi konuya eklektik bir açıdan yaklaşır. Ona göre dil ya da söylem yaklaşımları gerekli fakat tek başlarına yeterli değildir. Çünkü anlamlandırma her yerde bulunmakla birlikte pek çok toplumsallık boyutundan biridir. Toplumsal cinsiyet anlamlandırmalarına ilişkin söylemsel çözümlemeler, kurumlar ve politik ekonominin yapısal çözümlemeleri ile birleştirilmelidir. Toplumsal cinsiyet egemenliği politik kültüre olduğu kadar politik ekonomiye, devlet aygıtlarına, kamu alanlarına yerleşmiş, toplumsal açıdan yayılmış durumdadır. Toplumsal cinsiyet hiyerarşisi ve mücadelesi toplumsal yaşamın her düzeyinde karşımıza çıkar ve indirgenemez bir imleme boyutuna sahiptir. Dışil dil yaklaşımını Fraser’ın sözünü ettiği imleme ve dil yaklaşımlarından biri olarak değerlendirdiğimizde, onun eklektik bakış açısına göre bu tür bir yaklaşım gerekli olmakla birlikte tek başına yeterli olmayıp, toplumsal cinsiyet mücadelesini yürütmede diğer bakış açıları bir arada düşünülmelidir.

Dişil dil yaklaşımı psikanalitik kavramlara yoğunlaşması ve çoğunlukla şiirsel bir dil kullanmayı tercih etmesi sebebiyle tarihsellik ve toplumsallıktan kopuk olarak yorumlanmaya açıktır. Örneğin dişil dil yaklaşımı Lacan'ın kuramındaki gibi kadının arzusunu dile getirmeyen sessiz nesne olarak dile girdiği düşüncesinden yola çıkıp, bunu tersine çevirmek için kadının arzusunu ve bedenini dile getirmesi gerektiğini ifade eder. Feminist kurama toplumsal açıdan bakıldığında da kadının ataerkide sessizleştirilmiş bir nesne konumuna indirgenmiş olduğu ve kadının konuşması, hakkını araması, sesini duyurması gerektiği tartışılır.

Fransız feminizmi her ne kadar öncelikle dişil söyleme vurgu yapıyor gibi görünse de, bu söylemin kaynağını kadın bedeninin öznel deneyimleri olarak görür. Cixous kadınlara bedenlerinden olduğu kadar deneyimlerinden de başlayarak yazmalarını salık verir. Eğer dişil yazında ve dişil üretimde izi sürülen “deneyimler” ise ve deneyimler toplumsal ilişkilene ile örülüyor ise toplumsallık bir kenara bırakılıp ütöpik bir hayalin peşinden koşulamaz. Feminist edebiyat eleştirisi kapsamında kültürel olarak belirlenen cinsiyet rolleri toplumda bir çok alanda olduğu gibi yaratıcılıkta da önemli rol oynar. Hayal gücü bilinçaltından bağımsız değildir, bilinçaltı ise kısıtlanmış ve belirlenmiş toplumsal yapılardan bağımsız olamaz (Parla, 2004, s. 20).

Dilde kadının değersizleştirilmiş ve tarihsel olarak dışlanmış olması ile her kadının kendine ait farklı deneyimleri olmasına vurgu yapan dişil dil yaklaşımı, toplumsal olarak temellendirilip yeniden yorumlanmaya açıktır. Bu çalışma da yukarıda belirtildiği gibi dişil dile toplumsal açıdan yaklaşmış olup bu yaklaşımın sahip olduğu iddiaları toplumsal karşılıkları ile yeniden yorumlamıştır. Dişil dil yaklaşımının odağına aldığı annelik, cinsellik, beden, sembolik alan, delilik gibi birçok farklı kavramın toplumsal cinsiyet bağlamında nasıl oluşup meydana geldiği ve kadında ne tür izler bıraktığı alt başlıklar halinde irdelenmiş; toplumsal cinsiyetin getirdiği deneyimlere bağlı oluşan dişil yazın ve üretimin izlerini sürmüştür.

Kadına ait dil ve bakış açısının farklı olmasının sebebinin biyolojik veya toplumsal kaynaklı olduğuna dair tartışmalar feminist sanat yaklaşımı içinde de en çok tartışılan konulardan biri olmuştur. Bu sebeple çalışmada Fransız postmodern⁴ feminizmi ele alınırken, Amerikan ampirik feminizmin savunuları göz ardı edilmemiştir. Dallery (1992, s. 52-53) dişil dile yönelen eleştirilerin, Amerikan akademik feminizmi ile Fransız postmodernist feminizm arasındaki farklılıklar açısından bakıldığında, anlaşılabilir olduğunu belirtir: “Amerikan akademik feminizmi, indirgenemez ampirik kadın deneyimi gerçeğini vurgularken; Fransız feminizmi kadın söylemini vurgular çünkü kadın söylemi olmadan üzerine konuşulabilecek bir deneyim de olamaz”. Genel çerçevede bakıldığında deneyim ve söylemin birbirine bağlı olduğu ve hiç birinin diğerinden daha az önemli olmadığı çıkarımına varılabilir. Söylemin kaynağını deneyim oluşturduğu gibi, deneyimler de söylemler yoluyla ifade edilir. Her ikisi de birbirini dönüştürme yetisine sahip olup aynı derecede önem arz ederler.

Toplumsal bir model olarak dişil dil bağlamında bu çalışmanın yaklaşımındaki temel düşünceyi özetlemek gerekirse: Ataerkil toplumda yaşayan kadın kendisine dayatılan toplumsal cinsiyet normları çerçevesinde birçok deneyim edinir ve bu deneyimleri sebebiyle bakış açısı, düşünme ve algılama biçimi de erkeğinkine göre farklılaşır. Baskılandığı ataerkil hiyerarşiye göre gelişen deneyimlerine bağlı olarak kadının paylaştıkları, çatışma, hayal kırıklığı, acı gibi negatif duygular olur. Kadının bu olumsuz duyguları ataerkil düzenin ürettiği ve üzerini örtmek istediği kusurlu kısımdır. Bu sebeple ataerki deneyimlerin açığa vurulmasını, yüksek sesle dile getirilmesini; kısaca kendi kusuru ve boşlukları ile yüzleşmeyi istemez. Oysa bu deneyimler yok sayılamaz; kadın tüm endişelerinden arınarak sesini ve deneyimlerini haykırmalıdır.

⁴ Postmodern feminizm farklı kuramcılarının farklı açılardan yaklaştıkları tartışmalı bir kavramdır. Liberalizmin etkisinde tüketim kültürü ile bağdaştırılabilirken; modernizmin kimi yerleşik kavramlarını sorgulayan bir yerde de durabilir. Bu paragrafta söz konusu olan postmodern feminizm modernizme ait bütünsel özne, cinsiyet gibi yerleşik kavramları sorunsallaştıran bir yerde durmaktadır.

Deneyimler ne kadar çok paylaşırsa görünürlükleri ve rahatsız edicilikleri artar. Üstelik bu paylaşımlar sayesinde ataerkil toplumda yerleşik zıtlıklara dayalı kadın imgeleri de dönüşmeye başlar. Kadın, rahatsız edici olmayıp toplumla uyumlu olmayı tercih ederse onun bu deneyimleri yok sayılır. Çünkü ataerkil düzenin tasarımı kadını eşitsiz ve sorunlu konumlara yerleştirecek biçimde yapılmıştır dolayısıyla kadının sorunlarını duymaya kendisini kapatmıştır. Bu tasarımı değiştirmek kadının elindedir. Kadın toplumsal deneyimlerini ya dışıl dil yaklaşımında olduğu gibi yazmalı, haykırmalı, konuşmalı ya da bu deneyimleri ifade edebileceği tüm sanat formlarını kullanmalıdır. Çalışmanın analiz alanı olan sinema da bu formlardan biridir. Bu sebeple bir sonraki bölümde feministler ve kadın yazarların; sinema, kadın ve feminizm ilişkisini nasıl ele aldığına bakılmıştır.

2.3. Feminist Sinema Teorisi

Feminist sinema teorisi, 1960 ve 1970'lerde Avrupa ve Amerika'da ortaya çıkan II. dalga feminizmden etkilenen feminist film eleştirilerine dayanır. Söz konusu eleştirilerin çoğunun ortak noktası sinema filmlerinin erkekler tarafından/ erkek bakış açısıyla çekildiği ve erkeğe göre ideal kadın tipinin erkeğin haz ve iktidarını besleyecek şekilde tarihsel olarak yaratıldığı yönünde olmuştur. Marjorie Rosen'in (1973), *Popcorn Venus: Women, Movies and The American Dream* (Eğlencelik Venüs: Kadınlar, Filmler ve Amerikan Rüyası) başlıklı kitabı filmlerdeki kadın karakter rollerine feminist bir perspektif ile yaklaşan ilk akademik çalışmalardandır. Kitap 1900'lerin başından itibaren farklı dönemlere ait çoğunlukla ana akım filmleri kronolojik biçimde dokümanite ederek irdelemiş ve bu filmlerde kadının toplumsal rollerini ve imgelerini sorgulamıştır. Rosen (1973, s. 134, 352) kitabında perdedeki kadın imgeleri ile kadınların gerçek yaşamları arasındaki farklılıklara işaret ederek özellikle buhran yıllarında sinemanın gerçeklerden kaçış amacıyla kullanılmasının kadınların abartılı ve

yanlış temsillerinin sorumlusu olduğunu belirtir. Rosen ayrıca Amerikan sinemasında basmakalıp ve tek tip kadın karakterlerin hâkimiyetine vurgu yaparken Avrupa filmlerinin bu durumdan farklı oluşuna değinir. Ona göre Avrupa sinemasında kadın karakterler çok boyutlu olmalarının yanı sıra insana dair gerçekte var olan sorunlar ile temsil edilirler. Kaplan (1974, s. 21-22) Rosen'ın çıkarımlarının çok doğru noktalar üzerinde durduğunu fakat çoğunun yeterince irdelenip analiz edilmediğini; soru veya yorum olarak bırakıldığını belirtir. Yine de Rosen'ın çalışması Kaplan'a göre gelecekte yapılacak çalışmalar için temel bir ön kaynak niteliğinde olması anlamında kıymetlidir.

Rosen'ın kitabı ile aynı yıllarda üretilen ve filmlere feminist bir perspektifle yaklaşan ilk akademik çalışmalardan bir diğeri de Molly Haskell'in (1974) *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies* (*Hürmetten Tecavüze: Filmlerde Kadınların Değerlendirilmesi*)'dir. Haskell de 1920'lerden 1970'lere kadar yüzlerce farklı türde filmi inceleyerek farklı dönemlere ait filmlerde kadın imgelerinin değişimlerinin izini sürer; bu imgeler ile kadının toplumsal konumu arasındaki ilişkiye odaklanır. Haskell bu filmlere kimi zaman Amerikalı kadınların doğru temsillerini içeren sosyolojik belge gözüyle baksa da, filmlerin çoğunlukla kadın imgelerini çarpıttığını tartışır. Kitapta "Büyük Yalan" adını verdiği bölümde Haskell (1974, s. 25-40), kadınların erkek egemen sinema sektörünün kuklalarına dönüştürüldüğünü, kadınları aşağı bir cins gibi temsil eden imgelerin sürekliliğini sağladığını, erkeklerin sorunları için günah keçisi olarak hizmet ettiklerini ve erkeklerin fantezilerini yansıtan araç olarak kullanıldıklarını belirtir. Kadın karakterler tapılan anne, tanrıça, kurban, bakire-iffetli-evlenmemiş kadın, vamp-şeytan veya seks bombası, aptal sarışın gibi stereotipik imgeler yoluyla küçük düşürölür; çünkü Haskell'e göre erkekler içinde bulundukları daimi güvensizlik ve anksiyete durumları sebebiyle üstünlük ve bağımsızlıklarını teyit etme ihtiyacı duyarlar. Bunun yanında kadın karakterlere kendilerini adamak, ızdırap içinde olmak, tercih zorunluluğu içinde olmak veya diğer

kadınlarla rekabet içinde olmak dışında başka seçenek sunulmadığının da altını çizer (Haskell, 1974, s. 163-164).

İlk akademik çalışmaların da ışığında 1970'lerden itibaren hızla gelişen feminist sinema teorisi farklı disiplinlerden faydalanmış ve farklı açılardan ele alınmıştır. Psikanaliz ve göstergebilim alanlarından faydalanarak sinemada dişil haz ve öznellik arayışı içinde olan teoriler geliştirilmiş (Mulvey, 1975; Kuhn, 1982; De Lauretis, 1984; Rich, 1994; Humm, 1997; Cowie, 1997; Johnston, 2006; Kaplan, 2001, 2003; Smelik, 2008; Radner, 2011; Zinn ve Stanley, 2012; Loreck, 2016; Ince, 2017); annelik, kız kardeşlik, dişil ses, dişil deneyim gibi konular da bu teorilere dâhil edilmiştir (Silverman, 1988, 1990; Mayne, 1990; White, 1995; Kaplan, 2001, 2013; Creed, 2007; Levitin ve diğerleri, 2003; Rich, 1994; De Lauretis, 1984). Feminist sinema teorisi kapsamında film metnine ait biçim ve içerik unsurlarının dışında filmin üretim, dağıtım, gösterim ve alımlama süreçlerinin de filmi anlamlandırmaya katkıda bulunduğu öne sürülmüş ve bu süreçler de araştırmalara dâhil edilmiştir (Kuhn, 1982; Kaplan, 2001, 2003; Levitin ve diğerleri, 2003; White, 2015; Özdemir, 2019b). Bu bağlamda kadın yönetmenlerin film üretme koşullarında sektöre dair yaşadıkları sorunlara vurgu yapılmış; kadınlar için yükselen bir kariyer alanı olarak yönetmenlik ile teknoloji ve küreselleşmenin getirdiği yeni olanaklar da fırsat olarak görülmüştür. Feminist bir filmin üretim sürecine olduğu kadar, doğru kanallara ulaşmasında araç görevi gören dağıtım ve gösterim kanallarına ve filmi farklı yorum ve öznel okumalara açacak seyirci alımlamasına önem atfedilmiştir.

Feminist film teorisi, film metni ve üretim-alımlama süreçleri haricinde; kültürel, ulusal, ırksal, cinsel farklılıkların konuşulduğu bir alan haline gelmiştir (hooks, 1992; Humm, 1997; Juhazs, 2001; Kaplan, 2003). Gerek farklı kültürlere ait kadınlar, gerekse lezbiyen veya siyah kadınların toplumda yaşadıkları sorunlar sinemada farklı perspektiflerde ele alınmıştır. Tüketim odaklı ve apolitik kadınlara vurgu yapan neo-

feminizmin etkisinde olan filmlere de odaklanılmıştır. Ayrıca hem kadın yönetmen sayısındaki artış hem de geçmişteki kadın yönetmenlerin görünmezlikleri sebebiyle dünyada ve Türkiye’de yapılan birçok çalışma kadın yönetmenleri tarihsel kayda almaya odaklanmıştır (Öztürk, 2004; Gledhill ve Knight, 2015; White, 2015; Tanrıöver, 2016; Özdemir, 2019b).

Feminist sinema kuramcıları geleneksel sinemayı eleştirerek feminist filmin ne olduğu, ne olması veya nasıl yapılması gerektiğine dair tanımlama ve kavramlar üretmişlerdir. Bu bağlamda hem feminist sinema ve kadın sineması ayrımına gidilmiş hem de kadın sinemasının dünya sinemasındaki yeri tartışılmıştır (Kuhn, 1982; Rich, 1994; Butler, 2002; Öztürk, 2004; Smelik, 2006; White, 2015). Bazı yazar veya kuramcılar (Kaplan, 2001; Smelik, 2008) feminist sinema incelemelerinde geleneksel sinema kalıplarının içinde kalmayı tercih ederken, diğerleri (Mulvey, 1975; Kuhn, 1982; Johnston, 1999) feminist sinemanın baştan ayağa yeni bir dil ortaya koyması ve feminist karşı sinema üretilmesi gerektiğini öne sürer.

Aşağıda feminist film kuramları kapsamında en çok öne çıkan yaklaşımlar ve en çok tartışılan konulara yer verilmiştir. Bu kuramlar ortaya konulurken dişil dil ve feminist sanat yaklaşımları ile paralel olan başlıklar ön plana çıkarılmıştır. Bu çalışma feminist film kültüründe negatif imgelerin eleştirisinden çok pozitif ve dönüştürücü imgelere odaklanır.

2.3.1. Kadın Sineması ve Feminist Sinema Ayrımı

Feminist film kuramı kapsamında kadın sineması ile feminist sinema ve bunlar arasındaki ayrım en çok tartışılan konulardan birisi olmuştur. Bu sebeple ilk alt bölümde öncelikle bu tanımlara farklı açılardan yaklaşan ve bu tanımları karşılaştıran çeşitli kuramcılara değinilmiştir. Kadın filmleri tek bir kategoride değerlendirilememekle birlikte; sahip olduğu parametrelerin çokluğu ve güncelliği sebebiyle hala canlılığını

korumaktadır. Nitekim ortaya çıktığı ilk zamanlarından bu yana feminist film kuramı tanımlandığı tüm alanlar açısından ele alınmaya devam etmektedir. Kadınlar tüm alanlarda olduğu gibi sanat ve sinema alanında da erkek yönetmen ve yapımcılar ile her anlamda eşit bir noktaya gelene kadar feminist film veya kadın sinemasının ne olduğu üzerine tartışmaların devamlılığını sürdüreceği düşünülmektedir.

Butler (2002, s. 1-2) kadınların sinemasını tanımlamanın zorluğuna değinir. Ona göre kadın sineması kadınlar tarafından çekilen, kadınlara hitap eden ve kadınlarla ilgili olan filmleri veya en genel biçimde üçünü birden kapsayabilir. Sinema ve kadın ilişkisi kadın yönetmen, kadın seyirci ve kadın temsili üzerine kuruludur. Kadın sineması kavramı sinema tarihinde bir tür olarak belirmediği gibi bir hareket veya akım olarak da yer almamıştır. Bir kökeni olmadığı gibi, ulusal sınırlara da tabi değildir, ama sinemasal ve kültürel gelenekler ile eleştirel ve politik tartışmalara uzanır. Kadınların sineması seyirciler, film yapanlar, gazeteciler, küratörler ve akademisyenler tarafından meydana getirilen karmaşık, eleştirel, teorik ve kurumsal bir yapıdır. Öztürk (2004, s. 12) kadın filmlerini, “kadın deneyiminden çıkan, kadın karakterin ya da kadın sorunsalının odakta olduğu, eril söylemi az ya da çok kıran hatta yapı-sökümüne uğratan ya da dişil söylemi bir biçimde öne çıkaran filmleri” kadın filmleri olarak tanımlar.

Smelik (2006, s. xii-xiii) kadın filmi kavramını kullanmaktan kaçındığını belirtir. Kadın filmi kavramının, toplumsal cinsiyetlere göre belirlenmiş kimlik anlayışını esas alan bir yaklaşımı benimsemiş gibi görünme riski taşıdığını belirten Smelik, onun yerine feminist film kavramını kullanmayı tercih eder ve bu kuram kapsamında geleneksel sinema kodları ve kalıplarının alternatif fakat anlaşılabilir bir şekilde kullanılmasıyla feminist bir duruş inşa eden filmlere odaklanır. Ona göre feminist film “cinsel farklılığı bir kadının bakış açısıyla sunan ve cinsiyetler arasındaki asimetric iktidar ilişkisine dair eleştirel bir farkındalık sergileyen filmlerdir” (Smelik, 2006, s. xii). Yönetmeni kadın olan her film feminist olarak adlandırılmayacağı gibi, erkekler

tarafından çekilen belli filmler de feminist film kategorisine girebilir. Bu durumda Smelik’e göre her kadın filmi feminist film değildir.

Dikkat edilirse bazı yazarlar (Smelik, 2006) kadın sineması kavramını kullanmaktan çekinmiş, bazıları (Butler, 2002; Öztürk, 2004) ise feminist film yerine kadın filmi kavramını daha uygun bulmuştur. Feminist sinema kuramının kabuk değiştirerek evrildiği güncel araştırmalara bakıldığında bu alandaki kavramlaştırma veya tanımlamaların hala keskinleşmemiş olması gayet doğaldır. White (2015, s. 8-9) yeni yüzyılda kadınların sineması kavramının parametrelerinin hala tartışmaya açık olduğunu belirtir ve bu filmleri kadın yönetmenlere ait “auteur” kategorileri mi yoksa kadınlar hakkında olan filmlerin içerik kategorileri mi, prefeminist özcülük ile tanımlanan ve kadınlara özgü duyarlılıkları yansıtan bir sinema mı, kadınların kendileri ve birbirleri için yaptıkları feminist aktivizm mi, yoksa kadın filmleri pazarını içeren post-feminist kültürel tüketim kapsamında mı ele almak gerektiğini sorar.

Rich (1994) de çoğu diğer meslektaş gibi feminist film eleştirisinde isimlendirmeye ilişkin bir sorun olduğuna dikkat çeker. Sinema ve kadın hareketi kesişiminden çoğunlukla “kadınlar tarafından çekilen filmler”, “feminist film”, “filmde kadın imgeleri” , “kadın filmleri” olarak söz edildiğini; fakat sonuçta feminizmin film metni ile marjinal bir ilişki içinde olduğunu, bunun ise daha toplumsal ve politik bir aktiviteyi tanımladığını belirtir (Rich, 1994, s. 27). Rich’e göre yanlış isimlendirmeler sadece bir hata olarak değil, ataerkinin bir stratejisi olarak işler (Rich, 1994, s. 30). Örneğin Chantal Akerman’ın yönetmenliğini yaptığı en önemli feminist sinema temsillerinden olan *Jeanne Dielman*⁵ (*Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, 1975) filmi hiperrealist veya etnografik gibi isimlerle nitelendirilmiştir. Bu tür isimlendirmeler filmi gerçeklikten uzak veya bir laboratuvar nesnesi konumuna

⁵ Filmlerin Türkçe çevirileri için internet kaynaklarından faydalanılmış olup, çevirisi olmayan filmler tez yazarı tarafından Türkçe’ye çevrilerek yazılmıştır.

sokar ve seyirciyi filmle alakalandırmaktan çok onu filminden kopartır (Rich, 1994, s.30-31). Rich'in yorumları çerçevesinde ve yaklaşık 50 senelik feminist film literatürü düşünüldüğünde, sinemada hala kadın filmleri kategorisi olmaması düşündürücüdür.

Rich'e (1994, s. 33) göre nedeni ister ataerkil dil emperyalizmi veya gelişmekte olan feminist dil olsun, isimlendirilmemek bir sansür etkisi yaratır. Kendi filmlerimizi analiz etmeden önce, kendi adımıza konuşmayı öğrenmemiz gerekir. Rich burada kadınların kendilerini ve yaptıkları işi tanımlayacak sözleri bulmaları gerektiğine vurgu yapar. Kadın yönetmenler, izleyiciler veya akademisyenler kadın filmleri üzerine doğru tanımları bulmalıdır. Rich'e (1994, s. 36) göre feminist kelimesinin her şeyi kapsayacak ölçüde aşırı kullanımı sonuçta onun anlam yitimine uğramasına yol açar. İhtiyacımız olan şey, bu filmlerde içsel güçlerimiz olan ve hala tanımlanmada eksik kalan niteliklerini korumak için ataerkil ve kapitalist olmayan devrimci olanaklar sunan bir dizi isimlendirme yapmaktır. Rich (1994), bu fikrinden yola çıkarak feminist filmleri deneysel olarak farklı şekillerde isimlendirme önerileri sunar. Doğrulayıcılık, bağlantılılık, yeniden inşa edici, düzeltici gerçekçilik gibi isimlerin yanında; Cixous'nun dişil dil kavramını ortaya attığı kitabı *The Laugh of the Medusa* 'dan esinlenerek ortaya koyduğu "Medusa filmleri" ismi de bu öneriler arasındadır. "Medusa filmleri" ismi, mizah ve kahkahanın yıkıcı gücünü ortaya koymak içindir.

White'a (2015, s. 27) göre, kadın sineması kavramı sıklıkla dünya sineması bağlamının dışında ele alınmıştır ve bu durum kadın yönetmenlerin başarılarını önemsizleştirmekte, marjinalleştirmekte ve tarihsizleştirmektedir. Bugün kadın sineması yayıldığı coğrafya ve dokunduğu konuların zenginliğine rağmen dünya sineması kategorisinde olduğu gibi dünya çapında geniş bir dolaşım alanına sahip değildir. Akademi ve kadın filmleri festivalleri, feminist vizyonlarının bir parçası olarak bu kavramı kullanmaktadırlar; fakat ana akım eleştiri ve izleyiciler halen kadın filmini bir aşk hikâyesi veya hassas bir hikâye olarak görebilmektedirler (White, 2015, s. 200).

Sonuç olarak White kadınların sinemasının da bir dünya sineması kategorisinde görülmesi gerektiğini ifade eder.

Butler (2002, s. 19) ise kadın sinemasını azınlık sineması olarak yorumlar. Onun aşağıdaki ifadelerine bakıldığında çağdaş kadın sineması en esnek karşı sinema tanımını bile aşarak artık karşı olmaktan çok azınlık olarak görünür:

“Kadın sineması, içinde yaşadığı hiçbir sinemasal veya ulusal söylemde “evinde” hissetmez. Her zaman kurulu gelenekler üzerinden biçim değiştirir, bu gelenekler ile mücadele veya işbirliği içinde olur... Kadınların film yapımlarındaki ayırt edicilik, cinsiyete bağlı özcü öznellik anlayışı değil, kadınların çağdaş kültürde sahip oldukları konumlardır... Bunlar, kültürel geleneğe ne dâhil edilmiş ne de tamamen dışlanmış olup, bağlı ve kolektif bir kimlik eksikliğinde olan ve hala biri diğerinden tamamen farklılaştırılmamış olan konumlardır” (Butler, 2002, s. 22).

White (2015, s. 13) azınlık sineması olarak yersiz yurtsuzlaştırılan kadın sinemasının çağdaş film kültürü ile yeniden yer edinişini araştırma konusu yapar ve buna örnek olarak politikayı aşan sanat sineması nosyonu ile güçlenen kadın yönetmenin kamusal kişiliğini örnek verir.

Tartışmalardan da görülebileceği gibi feminist sinema alanında isimlendirmeye dair tek ayrım kadın sineması ve feminist sinema arasında olmamıştır. Ayrımlardan bir diğeri de dişil sinema ile feminist sinema arasında olmuştur. Örneğin Kuhn (1982, s. 168, 175-176) sinemada kadın bakış açısı kapsamında dişil dil ve feminist dil ayrımına gider. Kuhn postyapısalcı feminist sinemanın gerek niyet gerekse ifade biçimlerinde feminist taraflılığının görünür olduğuna ve seyircinin belli bir noktaya yönlendirildiğine işaret eder. Oysa yazara göre dişil sinemasal yazın ile feminist taraflılık her zaman bir arada olmayabilir. Dişil sinemasal yazında feminist konulara yüzeysel olarak değinilmiştir, bu konularda taraflı bir duruş ortaya konmamıştır veya tarafsız metinler yorumlandıkları esnada feminist olarak nitelenmiştir. Kısaca Kuhn feminist sinemasal dilin taraflılığının ve politikliğinin görünür olduğuna vurgu yaparken; dişil sinemasal dilde feminist taraflılığın çok belirgin olmadığına ve bu eğilime ancak film okumasında

ulaşılabildiğini belirtir. Bununla birlikte Kuhn’a göre dişil sinemasal yazının odağı dişil öznellik ve farklı dişil haz biçimlerinde kendisini gösterir. O dişil dil kapsamında, kadın ifadelerinin otantik biçimlerinin imkânını düşünmemiz gerektiğini ve bunun sinemadaki dişil yazın olduğunu belirtir. Kuhn’un dişil sinemasal yazına ve bunun yapısökümcü feminist sinema ile olan ayrımına aşağıda “Feminist Karşı Sinema ve Dişil Sinemasal Dilin İmkânı” başlıklı alt bölümde daha ayrıntılı yer verilmiştir. Feminist sinema teorisi kapsamında aşağıda ilk olarak psikanalizin nasıl kullanıldığına yer verilmiştir.

2.3.2. *Psikanalitik Yaklaşım*

Psikanaliz, göstergebilim ile birlikte önemli feminist kuramlarda benimsenen yaklaşımlardan olmuştur. Feminist sinema kuramcılarında Kaplan’a (2001, s. 3) göre psikanaliz ve göstergebilim kadınların, ataerkil kültürün kilidini açmalarını sağlar. Psikanaliz dişil dil yaklaşımı kapsamında da hem önemli bir analiz aracı olarak kullanılmış hem de psikanalizin kadınları sağaltıcı etkilerine değinilmiştir. İlk feminist film yazar veya kuramcılarının (Mulvey, 1975; De Lauretis, 1984; Rich, 1994; Cowie, 1997; Johnston, 2006) psikanalitik yaklaşımlarına bakıldığında kadının haz nesnesi olarak sunulması ve özne olarak görülmemesi eleştirileri ön plana çıkarılmış; dişil haz ve öznellik konumlarına ulaşmanın yolları araştırılmıştır.

Feminist sinemaya psikanalitik açıdan yaklaşan önemli kuramcılardan biri Mulvey’dir. Mulvey (1975, s. 6, 8-9, 13-14) “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (“Görsel Haz ve Anlatı Sineması”) adlı çalışmasında psikanalitik yaklaşımı ataerkil toplumsal bilinçdışının filmin biçimini nasıl etkilediğini göstermek üzere politik bir araç olarak benimser ve skopofili, voyorizm, narsisizm, fetişizm gibi kavramlardan faydalanır. Ona göre ana akım sinema *skopofilik* (gözetlemeci) ve *voyoristik* (dikizci) eylemleri barındırır. Skopofili, narsistik bir biçime dönüştüğünde, egonun oluşumu ile dönüşüme uğrar ve öteki kişilere obje gibi bakmaktaki erotik hazzı ifade etmek için

kullanılır. Mulvey söz konusu bakışın (nazarın) yalnızca erkek karaktere veya erkek karakterle özdeşleşen seyirciye ait olduğunu ileri sürer ve feminist film teorisinde “eril nazar” teorisini geliştirir. Buna göre bakış ve iktidarın sahibi erkek, nazarını bir gösteri nesnesi olan dişi karaktere yöneltir. Dişi karakter ise psikanalitik açıdan hadım edilme kompleksini sezdirmediği için bu tehlikeden uzak hale gelmesi için fetişistik hale getirilir. Sonuç olarak dişi karakter kamera (erkek yönetmen), erkek karakter ve seyirci tarafından olmak üzere üç düzlemde nesneleştirilerek seyirlik hale getirilir.

İlk feminist film kuramcılarında Johnston da Mulvey gibi, klasik sinemadaki kadın imgesini eleştirir ve kadını bir varlığın değil bir yokluğun göstergesi olarak ele alır. Johnston (2006, s. 78) sinemada ikonografiyi kullanan mitlerden söz ederek sinemada kadın mitlerinin işleyişine vurgu yapar. Ona göre sinemada erkek betimlemesi hızlı farklılaşmalar geçirirken, ilkel kadın stereotipi (vamp veya hanım hanımcık mitleri) hemen hemen aynı kalır. Bunun sorumlusu olarak gördüğü cinsiyetçi ideoloji, erkeği tarihin içinde konumlandırır; kadını ise tarih dışı, süregelen, dolayısıyla ebedi ve değişmez olarak sunar.

Kadın imgelerinin eksikliğine Johnston gibi Cowie (1997, s. 16-17) de vurgu yapar. Ona göre bazı temsillerde kadın kadın olarak değil de, anne, bakire, fahişe ya da sadece bir imge olarak sunulmuştur. Geleneksel kadın temsilleri erkek arzusunun kurbanı ve nesnesidir, kadın için özne olmaya yer yoktur. Feminist sinemaya psikanalitik açıdan yaklaşan Cowie, öznenin dil yoluyla kurulduğunu belirten Lacan’ın kuramını hatırlatır. Buna göre psikanaliz öznenin inşasında cinsel farklılığı temel mekanizma olarak konumlandırır ve cinsel farklılık penise/fallusa sahip olup olmamakla ilintilidir. Mulvey’in yukarıda belirttiği gibi fallusa sahip olmayan kadın hadım edilme korkusu yaşattığı için kadın fetişistik hale getirilerek bu korkunun üzeri örtülür. Cowie’ye göre sorun cinsel farklılığın varlığı değil, toplumsal ilişkiler yoluyla bu düşüncenin üzerine geçirilmiş kılıftır ve bu kılıfın ana maddesi fantezidir. Cowie

Lacan'ın kuramından yola çıkarak psikanalizi kültürde ve sinemada kadın temsillerinin baskılanmasının temeli olarak görür. Ona göre psikanaliz yoluyla ataerkide özne oluşumunu anlayabilir ve bu durumu fallusu merkezi gösteren olarak yerinden etmek yoluyla değiştirmek için konumlanabiliriz (Cowie, 1997, s. 2, 8, 9).

De Lauretis bir yandan feminist sinema kuramına psikanalitik açıdan yaklaşırken diğer taraftan psikanaliz yaklaşımını eleştirir. Ona göre psikanaliz göstergebilimle birlikte zaten kadını toplumda ikincil planda tutar. De Lauretis'in (1984, s. 7-8) ifadesiyle her iki teori de kadının öznelliğini ve kültür üreticisi olduğunu inkâr eder. Onlar da sinema gibi kadını temsilin kurucusu nesnesi, erkeğin haz nesnesi, erkeğin kültür ve yaratıcılığının işaret nesnesi olarak konumlandırır. Bu anlamda öznellik sadece erkek ile ilişkilendirilir. Kadının sinemada ve dilde karşılığı olmaz, kadın kendini anlamsız ve işaretlerle dolu bir boşlukta bulur. Kadın seyircinin de sinemada bir temsili yoktur.

Rich de (1994, s. 34-35) De Lauretis gibi feminist sinemada psikanalitik yaklaşımı eleştirir. Ona göre Johnston ve Mulvey'in metinleri birlikte ele alındığında aşırı derecede karamsar ve kocaman bir yokluk ortaya çıkar. Çünkü onların argümanlarına göre kadın hem sinema perdesinde hem de seyirci kitlesinde yok sayılır. Bu yanlış karamsarlık, filmin üretim süreci üzerinde aşırı durmalarından ve tüm sinemasal değerlerin değişmez bir şekilde filmin üretim aşamasında meydana geldiği varsayımından kaynaklanır. Rich ise metinlerin seyirci tarafından alımlama aşamasında dönüştürülmesi imkânını gündeme getirir.

Farklı kuramcılar da değindiği gibi kadını özne olarak konumlandıramayan Lacancı psikanalitik yaklaşım feminist sinema kuramının oluşmasında yetersiz kalmıştır. Bu sebeple sorunun kökenine inerek psikanalize kadın açısından yaklaşmak dışıl dil yaklaşımını savunan yazarların temel çözüm ve önerisi olmuştur. Aşağıda farklı

psikanalitik yaklaşımların feminist bir sinema yaratmak için nasıl kullanıldığına ve kuramcılar tarafından ne tür öneriler getirildiğine kısaca yer verilmiştir.

2.3.3. Sembolik Alan ve Dil

Sembolik alan ve dil arasındaki bağlantı psikanalitik olarak Lacan'da temellendiği için feminist psikanalitik kuramcılar teorilerini Lacan'ın ayna teorisi üzerinden geliştirirler. Ayna teorisi kapsamında Lacan, dil ve sembolik alanın neden dişil olanı ikincilleştirdiğini psikanalitik açıdan açıklar. Ona göre kimlik ve öznenliğin oluşumu, ancak sembolik alana girdiğimizde gerçekleşir. Preödipal bebek, ses ve ritimlerin olduğu anne dünyasındadır. Aynadaki görüntümüzle beraber bu bedensel anneye ait sıcaklığı bırakır ve "Baba Yasası" olarak adlandırılan sosyal yapı veya sembolik düzenin içine gireriz (Lacan, 1977, s. 1-7). Dişil olan (anne) dışlanarak sembolik alana giriş yapılır.

Feminist sinema alanında Lacan'ın ayna teorisi farklı şekillerde yorumlanmıştır. Mulvey çocuğun sembolik alana geçişinin temsili olan ayna ile beyaz perde arasında analogik bir ilişki kurar ve sinemanın büyüünü bu ilişkinin seyircide yarattığı çelişki üzerinden açıklar. Mulvey, Lacan'ın ayna teorisini hatırlatarak, çocuğun aynada gördüğü imgeyi 'ben' in yansıyan gövdesi olarak kavradığını; fakat bunun bir yanılsama olduğunu, bu imgenin üstünmüş gibi yanlış tanınmasının bir ego ideali olarak dışa yansıdığını belirtir. Bu yanlış tanıma kendine yabancılaşma ve başkalarıyla özdeşleşmenin yolunu açar. Bu noktada ayna ve perde arasında kurduğu benzerlikten yola çıkan Mulvey'e göre sinema geçici bir ego yitimine izin verir ve bir yandan da egoyu güçlendirecek büyüleme yapılarına sahip olur. Hem öznellik öncesi imgeyi tanıma anına ait nostaljik bir hatıradır hem de yıldız sistemi aracılığıyla ego idealleri üretir. Mulvey'e göre sinema büyüünü, bu ikilik ve izleyicide yarattığı çatışmadan alır.

Mulvey bu düşünceyi Lacan'ın ayna teorisiyle bir arada düşünür. Seyirci ekranın aynası olmadan bilinmez bir boşluk içindedir (Mulvey, 1997, s. 41).

Irigaray (1985b) bakış ve ayna okumasını spekulum (konkav ayna) üzerinden yaparak Lacan'ın ayna benzetmesini dönüştürür. Irigaray'a göre konkav ayna özellikle kadın bedeninin içerisini gözlemleyebilmek için kullanılır ve kıvrımlıdır. Kadın spekulum yoluyla da eril bakışın nesnesi olabilir fakat konkav ayna, düz aynadan farklı olarak nesnenin biçimini bozup onu tersyüz edebilir; tersyüz olmuş imgemiz bize kendimizi başkası gibi ya da başkalarının bizi gördüğü gibi görme olanağı sunar. Bu imge bizi kendimize öteki yapar, düz aynadaki gibi kendi imgemizle uyuşmamızı sağlamaz (Irigaray, 1985b, s. 149). Irigaray konkav aynayı temel aldığı spekulum yaklaşımı ile kadını eril bakışla uyumlaştıran Lacan'ın ayna kuramını olduğu gibi Mulvey'in eril nazar kuramını da dişilin lehine dönüştürmeyi amaçlar. Konkav ayna yoluyla bakılan kadın bedeni erkek için haz verici olmaktan çıkar, kadın içinse sistemle uyumlaştıran bir araç olmaktan çıkar. Jones, Irigaray ve spekulumu şu şekilde yorumlar:

“Konkav ayna, tıpkı Batı felsefe geleneğinin kadına atfettiği -bozucu etkiye sahip olan kadın- gibi şekil bozucu etkiye sahiptir. Bu geleneğe göre kadın bedensel ve materyal olanla uyumludur; bedensel ve maddesel olan ise sonuçta biçim ve ruhun saflığını sekteye uğraticı bir özelliğe sahip görünür. Irigaray'ın görüşüne göre, dişi maddeselliğinin bu biçim bozucu etkisi negatif olmanın yanında, aynı zamanda pozitif anlamda dönüştürücü bir güce de sahiptir. Bu dönüştürücü etki biçim ve madde ile beden ve ruh arasındaki ilişkiyi yeni görme biçimleri üretebilir. Böylece konkav ayna/spekulum imgesi kadını pasif bakış nesnesine dönüştüren süreç olduğu gibi aynı zamanda dişi maddeyi uygun biçime evriltici, bükerek dönüştürücü bir süreci de tarifler. Eşzamanlı olarak dişi cinsi, yeni biçimler üretmek için daha dönüştürücü bir güçle de bağdaştırır. Bu durum dişinin kendi temsil biçimlerini dönüştürebilme olasılığına da göz kırpar. Bu bağlamda kadın Batı geleneğinde eril arzusunun yansıması olarak temsil edilse bile Irigaray, yansımanın basit ve pasif bir mesele olmadığını göstermeye çalışır” (2011, s. 39).

Bolton, Irigaray'ın bu tür kışkırtıcı terimleri ataerkil tanımlama ve çağrışımları sorgulamayı amaçlayarak; kasti olarak ters yüz edici anlamda kullandığını ifade eder. Konkav aynanın perspektif değiştirici etkisi düz yansımanın ötesine geçerek içeriye ve içsel olana yolculuğu kolaylaştırır. Bolton (2011, s. 36-37) yönetmen kamerasını düz ve

yansıtıcı bir araç olmak yerine metaforik olarak Irigaray'ın spekulumu gibi algılamayı önerir. Ona göre bu konkav kamera kadın öznelliklerinin daha derinine inmek için uygun bir araç olarak düşünülebilir.

Humm'ın (1997, s. 23-24) Lacan'ın yukarıda sözü edilen kuramı kapsamında getirdiği yoruma göre, sembolik alana giriş ödipal olduğu için dil, eril olanı dişil olanın önüne koyar. Bunun anlamı şudur: sembolik alana girmeye çalışan bebek dişil olanın (annenin) yerine koymak üzere daima işaretler, dil ve temsil arayışı içindedir. Bu bağlamda özne olma arayışı içinde dişil alandan kaçılarak geline dil ve sembolik alan, doğal olarak dişil olanı dışarıda bırakmaya eğilimli olur. Dişil dil tam da bu sebeple feminist sinema için gereklidir. Mevcut sinema dili ile kendini ifade edemeyen kadının, yaratım alanına kendi dilini oluşturarak girmesi gerekir. Kadın ve dil arasındaki bağlantıya Humm (1997, s. 15) psikanaliz ve feminizm arasında güçlü bağlar olduğunu ileri sürerek dikkat çeker. Her ikisi de özel ilgileri paylaşır: baskılanma meselesi, kimlik istikrarsızlığı, göstergeler ve toplumsal cinsiyet arasındaki ilişki. Üstelik kilit metodları da birbirine benzer: metinlerin günlük yaşamda 'söylenmeyeni' temsil edebileceği düşüncesiyle her ikisi de kodlar bağlamında (gerek film gerekse bilinçaltı olmak üzere) metinleri analiz eder ve her ikisi de dişiliğin tamamen toplumsal inşa veya tamamen biyoloji temelli değil; dil ve öznellik yoluyla okunmasını önerirler.

Feminist sinema kuramcılarından Kaplan ise dişil dilden kaçılarak geline sembolik alanda cinsiyet ayrımının dildeki ikili yansımalarına örnekler verir: erkek/kadın (ve bunların imgelediği) baskın/ itaatkar, aktif/pasif, uygarlık/doğa, kaos/düzen, anaerkil/ataerkil gibi kültürel ve dile dair karşıtlık örüntülerinin ötesine geçmemiz gerektiğini vurgular: "Eğer tanımlanmış cinsel farklılıklar öteki korkusundan kaynaklanıyorsa, bize sadece acı getiren ikilikleri aşmanın yollarını düşünmemiz gerekir" (Kaplan, 2001, s. 206).

Kaplan (2003, s. 26) milenyum başlangıcındaki teknolojik ilerlemelere rağmen hala sembolik olarak cinsiyetli ve ırkçı söylem ve varsayımların yerleştiği yeni dijital bir evrende olduğumuzu belirtir. Ona göre teknoloji tek başına sembolik olanı değiştirmeye yetmez. “Kadınlar önceki nesillerin mücadeleleri üzerinde temellenen, şimdi ve gelecek için uygun olan yeni feminist konumlar geliştirmelidir”. Kaplan da burada dişil dil teorisyenleri gibi cinsiyetli ve özellikle Kristeva’nın vurguladığı sembolik olan alanın değiştirilmesi gerektiğini, feministlerin bu sembolik alan yerine yeni konumlar, yeni alanlar geliştirmeleri gerektiğini vurgular. De Lauretis’e (1994, s. 297) göre film, yeniden anlamlandırma yoluyla imgesel olanı etkileyerek değiştirme şansına ve sembolik düzene müdahale etme potansiyeline sahiptir. Onun bu yorumundan yola çıkarak sinema/film/video gibi araçların feministler için sembolik alanı ters yüz etme ve yeni alanlar geliştirme şansını verdiği belirtilebilir.

Sembolik alana giriş öznenin oluşumu açısından önemli olması sebebiyle bir sonraki alt bölümde sinemada dişil öznellik temsili ele alınmıştır. Aşağıda *Dişil Öznellik* alt başlığı altında sinema/ film/ video gibi araçlarda kadınlara ait farklı öznellik konumlarının sembolik alanı dönüştürücü etkisine vurgu yapılmıştır.

2.3.4. Dişil Öznellik

Birçok feminist film kuramcısı geleneksel sinemayı kadının özne konumuna sahip olmaması konusunda eleştirmiştir. Ana akım sinemada kadının haz nesnesi konumunda olduğu (Mulvey, 1975), kadın seyirci için öznelliğin tehlikede oluşu (Flitterman-Lewis, 1990, s. 7), Lacan açısından bakıldığında kadın öznelliğinin kültürde ve sinemada baskılanması (Cowie, 1997, s. 8) gibi farklı açılardan yorumlar getirmişlerdir. Feminist sinema için dişil öznelliğin varlığına odaklanan ve aşağıda düşüncelerine yer verilen bazı yazarlar (De Lauretis, 1984; Smelik, 2008) kadının nasıl özne olabileceğini ve bunun sinema perdesinde nasıl temsil edilebileceğini tartışmış, bazıları (Loreck, 2016)

özneyi kadınların somut bedensel konumları ve kimisi şiddet ile ilişkilendirmiş, bazıları (Ince, 2017) ise kadınlar arası özne konumlarına odaklanmıştır. Dişil özne ve film ilişkisinde dişil dil yaklaşımında öne çıkan kavramlarla bağlantı kuran yazarlar da söz konusudur (Bainbridge, 2008; Zinn ve Stanley, 2012) .

Dişil özne denildiğinde filmlerdeki kadın karakterler olduğu gibi kadın yönetmenler, kadın seyirciler ve kimi zaman bu üçü arasındaki ilişkiler de algılanır. Bu konuya vurgu yapan yazarlardan biri Smelik'tir. Smelik'e (2008, s. 30-31) göre, arzu ve fantezi ile diğer tarafta irade ve faillik, dişil öznelliğin karşılıklı olarak birbirini güçlendirip kuvvetlendiren iki alanıdır. Dişil öznellik politik fail olmak kadar bilinçdışı sürece de bağlı olan somutlaşmış, kapsayıcı ve çok katmanlı bir varlıktır. Özne özgür iradeli toplumsal bir faildir ve bu tarihsel düzlemdir. İkinci olarak özne, başkalarına göre yapılanan arzusuyla bilinçdışının öznesidir ve bu da fantazmatik olan düzlemdir. Son olarak feminist bilincin öznesi, sinemada yönetmen, seyirci ve film metni arasındaki ilişkileri kuran bir süreçtir. Bu da film biçimi, stratejileri ve retoriği düzlemdir.

Zinn ve Stanley (2012) dişil özneye post-yapısalcı ve çok kültürlü bir açıdan yaklaşır, kadının özneleşmesi için kültürler üstü bir teori önerirler. 20. ve 21. yüzyılda çok farklı ulusal ve etnik kökenlerden ve farklı toplumsal sınıflardan gelen kadınların ne zaman ve nasıl değişmez bir şekilde ötekileştirildiğini/ sürgünleştirildiğini kadın filmleri örnekleri üzerinden takip eden Zinn ve Stanley (2012, s. 1) cinsiyete bağlı ötekileştirme ve yabancılaştırılmanın nasıl altüst edilebileceğini araştırırlar. İnceledikleri filmlere göre kadının kendini ötekileştirilmekten kurtarmasının yolu, kendini tanımlama ve bireyselleşmenin zorlu ve karmaşık sürecinden geçer. Bir grubun düşüncesini, korku ve hazlarını yansıtmak yerine, kendisini görmeyi ve kendisine ses vermeyi seçtiğinde; başkalarının duyacağı birisi haline geldiğinde kadın ötekileşmekten kurtulabilir (Zinn ve Stanley, 2012, s. 4).

Zinn ve Stanley sürgünleştirilmiş kadının özgürleşmesini filmler üzerinden araştırırken dişil dil yaklaşımından da faydalanırlar. Kadınların sürgünlüğe dair varoluşları ve yabancılaştırılmışlıklarını tanımlamak ve Kristeva'nın (1991, s. 191-192) "içimizdeki yabancı" olarak tariflediği yabancıyı keşfetmemiz ve onunla yüzleşmemiz gerektiğini hatırlatırlar. Zinn ve Stanley'e (2012, s. 5-6) göre her ne kadar fallus merkezci sembolik düzen tarafından kadın cinsiyeti ötekileştirilmiş olsa da; cinsiyet kendini tanımlamada ve kimlikte temel unsur haline gelir. Kadınlar ancak ötekiliği altüst ederek ve cinsiyet kimliklerini savunarak kendilerini özgür özneler olarak tanımlayabilirler. Kadının mekânı kendi içinden gelen ses dışındaki başka bir ses tarafından belirlendiğinde kadın başkası olur. Bu sebeple sinema gibi anlatılarda kadının birincil olarak kendi kimliğini "ben" diliyle seslendirmesi, birinci şahıs ifade ve tanımlamasında belirleyici unsurdur. Zinn ve Stanley tam olarak bu noktada Cixous'nun kadınların kendilerini kendi tarihlerine kendi eylemleri ile yerleştirmelerine yönelik yaptığı çağrısına karşılık vermiş olurlar. Araştırdıkları filmlerdeki kadın karakterler bu yolla kendilerini öteki veya yabancı olarak görmeyi bırakıp yeniden formüle ettikleri kendilik algıları ile öznel özgünlüklerini yeniden kazanırlar, kendilerini oldukları ve olmayı amaçladıkları gibi görürler (Zinn ve Stanley, 2012, s. 172).

Ince (2017), *The Body and The Screen (Beden ve Sinema Perdesi)* başlıklı kitabında Zinn ve Stanley gibi çağdaş kadın sinemasında dişil öznelliği tartışır. Ince dişil öznelliği bireye özel bilincin saf ve katışıksız hali olarak ele almaktansa onu özneler-arası bir konumda düşünür ve dişil bedenleşme ile bedensel deneyimlere vurgu yapar (Ince, 2017, s. 5). Ince dişil özneyi ele alış biçiminde, dişil yazın teorisindeki kadının bedeninden yazmaya başlaması çağrısına vurgu yapar. Ona göre bu çağrı, söylemde bedenleşmiş dişil öznenin kurulmasına yönelik ilk ortak girişimdir. Ince bu bağlamda özneyi merkezsiz, bölünmüş veya yok sayan postyapısalcı-postmodernist feministlerden öte somut bir şekilde bedensel deneyimlere vurgu yapan De Beauvoir'a

işaret eder (Ince, 2017, s. 9-11). Kruks (1992, s. 92) Beauvoir'ın çalışmasında özne kavramının Aydınlanmacı veya postmodern özne anlayışlarından ince bir farklılıkla ayrıştığını belirtir ve bunu konumlanmış özne olarak niteler.

Bununla birlikte Ince, film çalışmalarında kadının eşitlik yerine farklılığı araması gerektiğini düşünen Irigaray'ın özne kuramını temel alır. Ince'ye göre özneler-arasılık ile öznede ilişkiselliğe odaklanan Irigaray öz kimliğin karşısına ilişkiyel kimliği yerleştirir ve dişil özne Irigaray'da akışkanlık ile tanımlanır. Ince'ye göre dişil özne kendisini öteki ile ilişki yoluyla kurgular. Erkekler değiş tokuş yapabileceği nesneler yoluyla ilişkileri öncelerken, kadınlar ilişkiyi spontan ve özneler-arası olarak önceler (Ince, 2017, s. 13-15, 18). Ince (2017, s. 42) dişil özneler-arasılığı herhangi bir özne-nesne ilişkisinden çok, iki dişi özne arasındaki dinamik olarak algıladığını belirtir. Dişil karakterlerin bedensel-duygusal deneyimleri ile dişil karakterin film süresince yaşadığı özneler-arası karşılaşmaları incelemenin yanında; Smelik gibi yönetmen-karakter ile karakter-seyirci arasındaki dinamik dişil özneler-arasılığa da dikkat çeker. Ince bu algısında Irigaray'ın, kadınlar arasındaki yatay ve dikey ilişkilerin inşa edilmesine vurgu yaptığı dişil jeneolojiler (soy bilimi) kavramının etkisinden bahseder. Ince çalışmasında kadın yönetmenlerin filmlerinde özneler-arasılığı beden, bakış, konuşma, haz, özgürlük ve performans kavramları bağlamında inceler.

Dişil özneliği tanımlamak için Irigaray'dan faydalanan bir diğer kuramcı da Bainbridge'dir. Bainbridge (2008, s. 2) sinemada dişil öznelilik teriminin nasıl anlaşılması gerektiğine ve son yıllarda çekilen filmlerde nasıl yeni ifade ve alımlama biçimleri ortaya çıkarılabileceğine odaklanır ve bu amaçla dişil özneliği tanımlayıcı bir kategori olarak ele alıp cinsel farklılığa odaklanan Irigaray'da temellenen dişil sinemayı araştırır. Bainbridge (2008, s. 3, 6) özellikle Irigaray'a ait olan dişil jeneolojiler ve dişil imgelem, kadının doğa ve delilik ile ilişkilendirilmesi, dil ve söylemdeki zorluk, dişil olanın kültürel belirlenimi, maske ve taklit, sözceleme ve öznelilik yapıları, cinsellik ve

aracı konum ile konuşan dişil özne kavramlarına yoğunlaşır; aynı zamanda felsefe tarihinde merkezi bir yeri olan, sinema için de çok önemli olan zaman ve mekân kavramlarına dişil açıdan yaklaşır.

Sinemada dişil öznellik neo feminist açıdan da değerdendirilmiştir. Radner (2011, s. 7) neo feminizmi dişil öznellikteki evrimleşme olarak görür ve bu gelişmeden doğan söylemsel biçimi keşfetmeye çalışır. Neo feminizmin ikinci dalga feminizm ile olan bağlantı ve farklılıklarını filmler yoluyla çözümler. Dişili tanımlayan anaçlık veya ikinci dalga feminizmdeki politik olana vurgu yerine neo-feminizmde tüketim kültürü cazibesinin geçtiğini ifade eder (Radner, 2011, s. 9-12). Radner (2011, s. 6) neo-feminizm terimini dişil kimliğin gelişiminde belirleyici ilkeler olan seçim ve bireysel failliğin gelişimi çağrıştırmak ve dişil kültürdeki eğilime işaret etmek amacıyla kullandığını belirtir. Söz konusu bireysel seçimler kadının satın alarak, kültürün sunduğu ürünlerle süslenerek veya çevresini dekore ederek, kendisini gerçekteştirmeye teşvik edildiği tüketim kültürü ile ilişkilenmesiyle olur. Neo-feminist davranışı yöneten temel ilke, özellikle alışveriş biçiminde ortaya çıkan alternatifleri değerdendirerek bireyin kendi konumunu optimize eden seçimlerdir.

Radner feminist sinemada kadın izleyiciyi hedefleyen neo-feminist filmlerin izlerini sürer. Radner (2011, s. 3) postfeminist kültürün gelişmesine önayak olan ve neo-liberalizmle birlikte yürüyen neo-feminist paradigmanın, kadının kimliğini doğrulaması ve kendini ifadesinde bir araç olan tüketim kültürü pratiklerini güçlendirdiğini belirtir. Bu bağlamda *Seks ve Kent* (*Sex and the City*, Michael Patrick King, 2008) ve *Özel Bir Kadın* (*Pretty Woman*, Garry Marshall, 1990) gibi “kızlara özgü” filmleri inceleyerek, hem bu filmlere ait ana akım bir kadın izleyici kitlesinin varlığına vurgu yapar hem de bu filmleri feminizme karşı bir tepki olarak değerdendirmekten çok neo-feminizmin baskın etkilerinin görüldüğü filmler olarak ele alır.

Çalışan kadın olarak kendi evreninin merkezinde olan karizmatik bir dişi yıldız karakter; moda ve tüketim kültürüne vurgu; dişiliğe atfedilen bir erdem olarak iffet kavramının yok oluşu, romantizme vurgu gibi örnekler bu kızlara özgü filmlerde neo-feminizm izdüşümleri olarak ön plana çıkar. Radner burada kız gibilik veya kızlara özgü ifadeleri ile biyolojik yaşla bağlantılı olmayan bir dizi karakter özelliği ve görünümü tanımlar. Radner bu filmlerde “kız gibilik” ile örtüşen kız arkadaşlık, kariyer kadını, moda endüstrisi ve sinema arasındaki ilişki, tüketim kültürüne vurgu, dişil seyirciyi hedef alma, bu terimin yaşla ilgili olmadığını ortaya koymak için kız gibi yaşlı kadınlar türünden konulara odaklanır (Radner, 2011, s. 3-4).

Loreck (2016, s. 4) ise dişil özneye çok farklı bir açıdan yaklaşır ve *Violent Women in Contemporary Cinema* (Çağdaş Sinemada Şiddet Eğilimli Kadınlar) başlıklı kitabında şiddet eğilimli kadını özne olarak görmenin imkânını araştırır. Kadınlar şiddet eğilimli olduklarında ideal-tipik kadın algısının dışına çıkarlar, çünkü kadın şiddet eğilimli olmayan cinsiyet olarak varsayılır. Diğer insanlara zarar veren kadınlar, gerek kötü kadın gerekse kahraman kadın olarak algılsın, Batı kültüründe genel cinsiyet normlarını altüst eden sınırları zorlayıcı ve zor öznelerdir. Loreck araştırmasında şiddet eğilimli ana kadın karakterin deneyimine ait neden bilimsel çalışmalara ağırlık verilmesi gerektiğini ifade eder.

Dişil öznellik feminist sinema için merkezi bir öneme sahip olması sebebiyle yukarıda görüldüğü gibi birçok farklı konu çerçevesinde irdelenmiştir. De Lauretis (1984, s. 68) feminist film pratiği ile feminist kuramın görevinin; dişil öznenin temsil, anlam ve bakış ile ilişkilerini açıklamak ve bu sayede farklı bir referans sistemi ile farklı haz kriterleri inşa etmesi olduğunu ifade eder. Yukarıda değinildiği üzere Smelik de (2008, s. 30-31) arzu ve fantezinin dişil öznelliğin güçlü bir yanını oluşturduğuna işaret eder. Dişil haz veya yeni arzu biçimleri, dişil öznellik açısından ve en az onun kadar önemli bir başka konu olması sebebiyle bir sonraki alt bölümde dişil haz ele alınmıştır.

2.3.5. *Dişil Haz*

Klasik sinema yukarıda belirtildiği gibi eril nazar üzerinden yapılandırılması ve eril hazza hitap etmesi sebebiyle eleştirilir. Bu sebeple feminist sinemada kadın bakışı ile alternatif haz kaynaklarının keşfedilmesi gerektiği gündeme gelir. Yazarlar (Mulvey, 1975; Kuhn, 1982; Mayne, 1990; Silverman, 1990; White, 1995; Kaplan, 2001; Johnston, 2006; Creed, 2007; Smelik, 2008) feminist sinemada kadınlara hitap eden yeni arzu biçimlerinin inşasının gerekli olduğunun altını çizerler. Önerilen yeni arzu biçimleri kadını özne olarak konumlandıran farklı kadın imgeleri veya klasik kalıpların dışına çıkan sinemasal anlatılar açısından düşünüldüğü gibi kadın seyirci özneliliği açısından da ele alınır.

Smelik (2008, s. 1-16) eril nazar kuramını tersine çevirerek nazar yaklaşımını kadın bakış açısından görme önerisinde bulunur. Mulvey'in eril nazarının karşısına dişil nazarı koyan Smelik, erkek yönetmen, erkek karakter ve erkek seyirci üçlüsünden bunun tam tersi olan kadın yönetmen, kadın karakter ve kadın seyirci üçlüsüne geçiş yapar. Ona göre feminist film üretiminde seyirciyi feminist seyirci olarak kurmak ve seyirciye bir kadın olarak seslenmek gerekir. Aslında Mulvey (2015a, s. 50-51) de yıllar sonra kendini eleştirerek "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" makalesi ile ilgili yaptığı yorumda bahsettiği eril bakışın farklı sezgi veya yönelimlere sahip izleyiciler tarafından ihlal edilebileceğini belirtir.

Mulvey (1975, s. 11) feminist sinemada olası yeni arzu biçimlerinin keşfi için farklı sinemasal tekniklere yönelir. Bu bağlamda izleyici-metin ilişkileri kapsamında Brecht'in tiyatro alanındaki meşhur kavramı olan "yabancılaştırma efekti" ne benzer bir kavram önerir: "arzudan kopuş" ("passionate detachment"). Bu önermeye göre ana akım sinema erkek arzusuna yönelik bir arzu makinesidir. Arzudan kopuş ise yönetmenin çeşitli yöntemlerle, seyircinin filmi izlerken kendini kaptırdığı arzudan, seyirciyi koparmaya yönelik uyguladığı pratiklerdir. Laura Mulvey'in Peter Wollen ile

birlikte çektiği karşı sinema kodlarına sahip feminist bir film olan *Sfenks'in Bilmeceleri* (*Riddles of The Sphinx*, 1977) filminde bu arzudan kopuş tekniğine rastlanır. Mulvey ve Wollen'ın bu filmde geleneksel sinema kalıplarını kırmak için kullandıkları teknikler, Godard ve diğer Yeni Dalga'cılarının ortaya koyduğu teknikler ile benzerlik gösterir. *Sfenks'in Bilmeceleri*'nde ana karakter Louise'in anlatısının 13 farklı sahne parçasına bölümlenmiş olması buna örnektir. Laura Mulvey'in kameraya birebir hitabı, kayıp yönetmen yanılsamasını kırar ve bizi film yapım sürecinin farkında olmaya zorlar (Kaplan, 2001, s. 174). Yönetmenin seyirciye bire bir hitap ettiği anlar veya seyircinin kamerayı gördüğu anlar bu karşı sinema kodlarına örnektir. Seyirci filmin teknik boyutuna dair imgelerle karşılaşınca şaşırarak anlatıdan çıkar, arzudan kopar. Hollywood'da uyuşturan kadın, Mulvey'in filminde ayıltan kadındır. Kadın anlatıyı dondurur, filmde akışkanlık ve uyumu bozar.

Feminist karşı sinemayı dile getiren Johnston da (2006, s. 86) Mulvey gibi yeni arzu biçimleri keşfedilmesi gerektiğini belirtir. Johnston filmi hem siyasal hem de eğlence aracı olarak kucaklayabilmemizi sağlayacak bir yöntem bulunması gerektiğini söyler. Eğlence kısmını ortaya koyabilmek için kadınların ortak fantezilerini somutlaştırmaları ve arzularını araştırarak ortaya koymaları gerektiğini belirtir. Eğlence filmi ile politik filmin karşılıklı olarak birbirini beslemesi gerektiğini ve bunun iki yönlü bir süreç olduğunu vurgular.

Kuhn da (1982, s. 169) tıpkı Mulvey ve Johnston gibi dişil metinlerin farklı arzu biçimleri kurduğunun altını çizer. Yapı-sökümcü metinler öznellik ilişkilerini öncelerken, dişil metinler dişil öznellik ilişkilerini önceler. İlki geleneksel formlarda öncelenen arzu biçimlerini yıkmaya ve sorgulamaya yönelimliiyken, ikincisi radikal biçimde öteki arzu biçimleri kurar. Kuhn, dişil sinemasal yazın örneği olarak seçtiği filmler üzerinden ortak noktaları tespit etmeye çalışır ve bu filmlerin çoğunlukla sinemasal olarak yeni arzu biçimleri üreten dişil yazın imkânını ortaya çıkardıklarını

belirtir. Kuhn'un tespit ettiği bu ortak noktalara aşağıda yer alan *Feminist Karşı Sinema ve Dişil Sinemasal Dilin İmkânı* alt başlığında değinilmiştir.

Silverman (1990, s. 313) farklı sinemasal teknikler için görüntü ve ses arasındaki ilişkiye yönelir ve dişil sesin dişil bedenden bağımsız kullanılmasının yeni bir arzu biçiminin kapısını araladığını belirtir. Geleneksel sinemada kadının sesi adeta bedenine hapsedilmiştir. Çünkü dişil öznenin görüntüsü olmadan sadece sesinin duyulması tehlikelidir; onu eril bakışın kontrolünün dışında tutar. Bu şekilde filmde kadının görüntüsü olmadan sadece sesinin varlığı Silverman'a göre kadının fallik söyleme katılmasının ve onu garantiye alan zaman, mekân ve arzularının sorgulanmasının önünü açar.

Feminist sinemada yeni arzu biçimleri kapsamında sinemasal dil dışında anlatıda kurulan kadın imgelerine yönelik öneriler de söz konusu olmuştur. Annelik, lezbiyenlik veya kadınlar arası ilişkilere yönelik imgeler bu öneriler arasındadır. Mayne'ye (1990, s. 26) göre klasik sinemada babanın aşırı derecede görünür oluşuna annenin ve kadın kadına bağlantının görünmezliği eşlik eder. Anneliğe dair bu eksik unsur hem film tarafından baskılanan hem de yaratılan bir boşluk alanıdır. Kaplan açısından bakıldığında “annelik”, üstüne konuşulmamış yeni bir arzu alanı olarak feminist sinemada keşfedilmeyi beklemektedir. “Sembolik yasa anneliği baskıladığı için patriyarkayı ters yüz etme ihtimalini barındıran bir boşluktan söz edilebilir” (Kaplan, 2001, s. 203). Creed (2007, s. 166) ise arkaik anne, iğdiş edici anne, canavar rahim, cadı, vampir gibi canavar kadın imgelerinin kullanılmasının şok edici ve tiksindirici olduğu kadar aydınlatıcı olduğunu belirtir. Bu imgeler ataerkinin karanlık bilinçdışını; özellikle bir yandan bebeği besleyen, onun toplumsallaşma sürecinde ve sembolik düzene girişinde yardımcı olan; diğer yandan hem bedensel hem ruhsal anlamda iğdiş edilen, aşırı derecede ve derin çelişkiler barındıran annelik durumunu anlamamıza yardımcı olabilir. Feminist sinemada anneliğe farklı biçimlerde yer verilmesine dair

önerilere aşağıda yer alan *Annelik, Anne-Kız İlişkisi* başlıklı alt bölümde daha ayrıntılı olarak yer verilmiştir.

Feminist sinema kapsamında yeni arzu biçimlerine verilebilecek diğer bir örnek ise yukarıda belirtildiği gibi lezbiyen temsildir. Lezbiyen temsil ve lezbiyen seyircide özdeşleşmeyi çalışan White (1995, s. 86-104) lezbiyen arzusunun varlığına vurgu yaparak bu arzusunun yok sayılamayacağını veya yanlış temsil edilemeyeceğini belirtir. Burada altı çizilen lezbiyen arzu ve bakış ile lezbiyen kadınların kültürel olarak görünmez konumları somut hale gelir. Stacey (1987, s. 59) de yeni arzu biçimleri kapsamında dikkatleri lezbiyenliğe çekmiş, feminist film teorisinin kısıtlayıcı ikiliklerini yıkararak, seyircilerin eşcinsel hazzı hissedebilecekleri bir alan yaratma gayretinde olmuştur. Yazarlar lezbiyen sinemasal temsil ve arzu ile kadınlar arası farklı ilişki formlarına (arkadaşlık, kız kardeşlik, anne-kız ilişkisi, vb), çeşitli açılardan değinmişlerdir (De Lauretis, 1994; Hollinger, 2012, s. 124-136; Horak, 2016; Lewis, 2017, s. 372-380).

Sinemasal dil veya kadın imgelerine yönelik farklılaşmaların filmin üretim aşamasında yeni arzu biçimleri ortaya koymasının yanında; filmin alımlama aşamasında ortaya çıkabilecek yeni haz biçimlerinden de söz edilebilir. Mulvey teknolojinin gelişi ile birlikte seyirci için ortaya çıkan bu yeni haz biçimlerine vurgu yapar. Bir söyleşisinde dijitali kullanarak geçmişe bakmanın önemine şu sözleriyle dikkat çeker: “Eski filmleri yavaşlatma ve durdurma kabiliyeti yeni bir görme biçimi ile imge üzerine yeni bir düşünme biçimini ortaya çıkarır” (Loh, 2007, s. 65). Mulvey’e (2015a, s. 50-51) göre: “Günümüzde dijital teknoloji sayesinde, bir kişinin kendi izleyiciliğini üretmesi sadece bir düğmeye basmaya bakar. Filmin istenilen anda, sahnede durdurulması, arzu ile düşüncenin birbiri içinde erimesine ve karışmasına yol açar”. Mulvey ayrıca dijital teknolojinin olanakları sayesinde eski filmlerin sırlarının da ortaya çıkacağını ve içinde bulunduğumuz çağa ışık tutması anlamında önemli olduğunu belirtir.

Feminist sinema bağlamında önerilen yeni dişil haz biçimleri gerek sinemasal dilde görüntü ve sesin inşasında gerekse kadın imgelerinde geleneksel sinemadan farklılaşarak oluşur. Yukarıda sözü edilen ve önerilen farklı dişil haz biçimlerinden annelik alanı dişil dil yaklaşımı ile de ortak yönelimlere sahip olması açısından alt bölümde daha ayrıntılı olarak ele alınmıştır.

2.3.6. *Annelik, Anne-Kız İlişkisi*

Psikanaliz alanında çalışan feministler annelik, anneliğe ait alan ve annelikle bağlantılı birçok konunun alan dışı ve boşlukta bırakılmasının sebebinin dişi olanın erkekte yarattığı korku olduğunu öne sürmüşlerdir. Bu nedenle sembolik alanda bir temsili olmayan annelik alanı *Dişil Haz* alt bölümünde olduğu gibi aşağıda da ayrıntılı bir şekilde yer verilen feminist sinema yazar veya kuramcılarına (Mayne, 1990; Kaplan, 2001; Kaplan, 2013; Creed, 2007) göre sinemada büyük bir boşluk içermektedir ve bu boş alan fark edilerek üzerine gidilmelidir.

Kristeva'ya (1980, s. 239) göre annelik dil öncesi ve temsil edilemez hafızayı yansıtan, sembolik olmayan ve babalıkla ilgili olmayan bir nedenselliktir. Kristeva'ya göre annenin bedeni tüm kadınların arzuladığıdır, kadın içgüdüsel hafızasına daha yakındır, kendi psikozuna daha açıktır ve sonuç olarak toplumsal ve sembolik bağlara karşı daha negatiftir. Annelikte, kadın bütünsel olarak bakıldığında kendi annesi haline gelir. Bununla birlikte Kristeva'ya göre anneliğe ait göstergesel alanda ortaya çıkan şiirsel dil, sembolik dilin gramer kurallarını ihlal etme işlevi görür. Bu şekilde ihlal edilen simgesel işlev göstergesel ile birlikte varlığını yeni bir yapı oluşturarak sürdürür (Kristeva, 1980, s. 134-135). Kristeva anneliğe ait olan göstergesel alanın, yani semiyotik alanın, baba dili olan sembolik alanı yenileyip değiştirici etkisine vurgu yapmıştır. Annelik ve anneliğe ilişkin alan, eril alanı zorlayıcı ve dönüştürücü bir etkiye sahiptir. Kristeva'nın anneliğe olan yaklaşımına bakıldığında annenin ve anneliğin

sembolik baba yasasının dışında kalarak bu alan için bir tehdit unsuruna dönüştüğü görülür.

Anneliğin ataerkide olduğu gibi sinemada da reddinde Kaplan (2001, s. 5-6) Kristeva ile bağdaşım kurar. Kristeva'nın yaratıcı semiyotik alanı çağrıştıran anneliğin ataerkil sembolik alanda bastırılması hakkındaki teorileri Kaplan'a göre sinemada da anneliğin bastırılmasının nedenleri ile benzerdir. Ona (2001, s. 4-5) göre dişi cinselliğinin gücü ve tehlikesi ile birlikte aynı zamanda ataerkide annelik de bastırılmaktadır. Seksi kadında olduğu gibi annelik de sessizliğe, yokluğa ve marjinalliğe itilir. Bu bağlamda "sembolik yasa anneliği baskıladığı için patriyarkayı ters yüz etme ihtimalini barındıran bir boşluktan söz edilebilir" (Kaplan, 2001, s. 203) diyen Kaplan açısından "annelik", üstüne konuşulmamış yeni bir arzu alanı olarak feminist sinemada keşfedilmeyi beklemektedir.

Kaplan (2001, s. 200) kadının erkek için neden tehdit oluşturduğuna psikanalitik feminist yaklaşım açısından açıklık getirmeye çalışır. Bu bağlamda Kaplan, Laura Mulvey'in yanında Dorothy Dinnerstein, Adrienne Rich, Julia Kristeva, Nancy Chodorow gibi feminist ve dişil dil kuramcılarından etkilenecek kadının patriyarkal sistem içinde neden baskılanmak istendiğini anlayabilmek için temel anne-çocuk ilişkisine inmemiz gerektiğini belirtir. Buna göre oğlan çocuğu bir anne tarafından büyütülmüş olması ile hadım edilmiş ve kendisini tehdit ediyor gibi görünen genital bir organa sahip olan (vajina) bir kişiye tamamen bağımlı olması gerçeğini asla kabullenemez. Buna ek olarak oğlan çocuğu kendi küçük üreme organının anneyi asla tatmin edemeyeceğini bilme tehdidiyle karşı karşıyadır. Kadın teorisyenlere göre bu faktörlerin bir kısmı veya tamamı, ataerkillik içinde kadını istediği gibi konumlandırarak tehdidin azalmasına katkıda bulunur.

Kadının ve annenin ataerki için tehdit unsuru oluşunu feminist sinema açısından değerlendiren Mulvey'e (1997, s. 39) göre ataerkil bilinçdışının oluşmasında kadının iki

işlevi vardır. İlk olarak penisinin olmaması hadım edilme tehdidini simgeler ve bu sebeple ikinci olarak çocuğunu simgesel için büyütür. Bu bir kez başarıldığında kadının süreç içindeki anlamı sonlanır. Bu anlam, anneliğin doğurganlığıyla, yoksunluk arasında gidip gelen bir anı olmanın dışında yasanın ve dilin dünyasına uzanmaz. Kadının oluşturduğu bu tehdit karşısında, erkek bilinçdışı için hadım edilme korkusundan iki kaçış yolu vardır. İlki suçlu nesnenin değersizleştirilmesi, cezalandırılması ya da kurtarılması ki bu sadizmle bağlantılıdır. Diğerisi ise kadının yerine fetiş nesneyi koymak veya figürün kendisini rahatlatıcı olması açısından fetişe dönüştürmek, bu ise erkeği tatmin edici bir sonudur (Mulvey, 1997, s. 39).

Kaplan (2001, s. 202) hepimizin bir anneye sahip olduğu ve bu gerçeğin baskılanamayacağını; baskılansa bile baskılananın geri dönüşünün sinyallerinin mevcut olacağını ifade eder. Kadının patriyarkada “eksik” olarak yapılandırılmış olması, anneliği ve onun erkek üzerinde bıraktığı acı izleri baskılama ihtiyacından ortaya çıkmasından kaynaklanıyor olabilir. Rich’e (1976, s. 40, 44) göre erkeğin kadınlara yönelik korkusu genel olarak anneye yönelik korkuya bağlıdır ve kadın anneden kaynaklı kastrasyon korkusunu harekete geçirdiği için kadına yönelik bir intikam durumu söz konusudur.

Görüldüğü gibi bir takım psikanalitik feminist kuramcılara göre kadın gerek penis sahibi olmaması gerekse penis sahibi olmayan anneyi çağrıştırması sebebiyle erkek için bir tehdit unsuru oluşturmaktadır. Bu tehdit durumunun bastırılması sinemada ya kadının bir takım şablonlara oturtulması veya fetişleştirilmesi ya da filmde kadının cezalandırılması gibi sonuçlar doğurur. Fakat hem Mulvey (1997, s. 39) hem de Kaplan (2001, s. 203) annelik alanının sinemada henüz yeteri kadar incelenmediğini, bu alanda var olan boşlukların dönüştürülebileceğini belirtirler. Kaplan kuramında kadın yönetmenlere annelik imgesinin yeniden inşası için çağrıda bulunur. Kaplan’a (2013, s. 12) göre baskın annelik söylemi melek-anne karşısında cadı-anne figürünün konulduğu

annelik melodramlarında gözlenir. Oysa annelikle ilgili kadın filmleri veya direnen melodramalar yoluyla baskın ataerkil annelik söylemi sorgulanabilir veya ifşa edilebilir. Sinemada baskın annelik söylemini kırmaya yönelik bir başka öneriyi de yukarıda belirtildiği gibi Creed (2007, s. 166) getirir. Ona göre arkaik anne, iğdiş edici anne, canavar-anne gibi imgelerin kullanımı şok edici ve tiksindirici olduğu kadar anneliğin çelişkilerini kavramak konusunda aydınlatıcı olabilir.

Mayne (1990, s. 26, 150) anneliğin olduğu kadar anne-kız ilişkisinin de sembolik alan için tehdit edici oluşuna vurgu yapar. Mayne psikanalitik feminist kuramda kadının ataerkil kültürdeki gelişiminde pre-sembolik alanın önemine işaret eder. Freud'de pre-ödüpal olarak adlandırılan bu dönemde anne-çocuk hatta özellikle anne-kız ilişkisindeki belirsizlik, kültürel değer ile özdeşleşmeye tehlike oluşturur. Aynı şekilde Chaudri (2006, s. 54) kız çocuğunun annesi ile olan pre-ödüpal ilişkisinin, dişil ses ve cinselliği tanımlaması sebebiyle sembolik olandan dışlanmış olduğuna vurgu yapar. Bu bağlamda anne-kız arasındaki tam olarak tanımlanamayan ilişki de annelik gibi kültürü ters yüz edici etkiye sahiptir.

Kaplan (2001, s. 5-6) da Kristeva ile anne-kız ilişkileri bağlamında bağdaşım kurar. Kristeva'nın annelik hakkındaki teorileri Kaplan'a göre annelikten sonra ikinci olarak sinemada anne-kız ilişkilerinin de nasıl ters yüz edici özelliğe sahip olabileceğini açıklar. Bu kapsamda, kız çocuğunun anneye olan ilişkisi, kız çocuğunun cinselliğini kazanması, kız çocuğunun simgeselle ilişkisi, annelik ve vajina kavramları hala sinema perdesinde ele alınmayı bekleyen konulardır (Kaplan, 2001, s. 200-206). Mulvey (1997, s. 39) fallus merkezli yaklaşımın çok fazla ilgilenmediği ve dişi bilinçdışına ait olan önemli konulardan kopartılmış olduğumuzu öne sürer: kız çocuğunun cinselliğini keşfetmesi, kazanması ve simgeselle ilişkisi, cinsel olgunluğa erişmiş anne olmayan kadın, fallusun anlamlandırdığının dışında olan annelik ve vajina.

Ataerkil sembolik alana tehdit oluşturan ve onu ters yüz edici potansiyele sahip annelikte olduğu gibi, sinemada gelenekselden farklı biçimde kullanıldığında ters yüz edici etkiye sahip olabilecek başka unsurlardan da söz edilebilir. Aşağıda ele alınan bölümde dişil ses ve dişil deneyim gibi kavramlara bu sebeple daha ayrıntılı yer verilmiştir.

2.3.7. Dişil Ses ve Dişil Deneyim

Bir araştırma nesnesi olarak film metni anlatının içeriğine ilişkin verilerin yanında görsel ve işitsel verilere de sahiptir. Feminist film yaklaşımı çerçevesinde işitsel verilere diğer veriler kadar vurgu yapılmamış olsa da ses ögesi en az görüntüler ve anlatının içeriği kadar önem arz eder. Aşağıda ele alınan feminist sinema kuramcıları kadın sesine farklı açılardan yaklaşmıştır. Kadın sesinin yokluğu bir sessizlik direnişi olarak yorumlanırken (Kaplan, 2001, s. 99), kadın sesinin dış ses olarak varlığı sembolik alanı tehdit edici bir unsur olarak görülmüştür (Silverman, 1988, s. 39).

Bir mizansen bileşeni olarak ses ögesine en çok vurgu yapan kuramcılardan biri odak noktasını nazardan sese kaydıran Silverman'dır (1988, s. 39). Ona göre sinemada iğdiş edilmenin yükünü çeken dişil öznedir ve bu zorunluluk yalnızca bakış ve imge yoluyla gerçekleşmez; ses kayıtları ile sesin kullanılma biçimleri de bu sürece katkıda bulunur. Örneğin sinemada erkek sesinin bedenden ayrı kullanılması çok sık rastlanılan bir şey iken; dişil ses, onu söylemin dışında tutan bedenin sınırlarına hapsolmüştür. Bu şekilde dişil sesin dilde, anlamda ya da iktidarda gösteren konumuna geçmesi zorlaşır.

Silverman (1990, s. 310) "Dis-Embodying The Female Voice" ("Dişil Sesin Bedensizleştirilmesi") başlıklı makalesinde geleneksel sinemada kadın sesinin dış ses olarak kullanılmamasını eleştirir. Ona göre sinemada dişil ses ve imgenin senkronizasyonu dişil sesin görüntüye hapsolmasına yol açar. Senkronizasyon hem tek merkezli hem de ideolojik anlamda tutarlı film üretiminde büyük bir rol oynar.

Senkronizasyon bedeninin ses yoluyla okunmasında, sesin de beden yoluyla okunmasında ısrar eder; zorlayıcı olarak her birinin anlatıya heterojenlik katma kapasitesini azaltır; aktive olabilecek çağrışımların sayısı ve türünü minimize eder (Silverman, 1990, s. 311). Silverman’a göre senkronizasyon kuralı ana akım sinemada dişil ses üzerinde daha baskın bir şekilde ortaya çıkar. Eril ses de anlatısal görüntülerle sınırlanmış olsa da, bedensizleştirilmiş ve ekstra anlatısal yollarla kendini zaman zaman gösterir. Eril ses anlatının üzerinde, anonim ve transandantal bir bakış noktasından konuşur. Bedensizleştirilmiş dış ses, görünmezlik ve söylemsel güce bağlı olarak eril öznellik için örnek olarak görülebilir (Silverman, 1990, s. 311-312).

Silverman’a (1990, s. 313) göre geleneksel sinemada dişil öznenin görüntüsü olmadan sadece sesinin duyulması tehlikelidir; onu eril bakışın kontrolünün dışında tutar ve onun sesini bu bakışın kendini devam ettirdiği göstergelerden bağımsızlaştırır. Filmde kadının görüntüsü olmadan sadece sesinin varlığı, kadının fallik söyleme katılmasının ve onu garantiye alan zaman, mekân ve arzularının sorgulanmasının önünü açar. Dişil özneyi bu şekilde bedensizleştirmek, kadınla ilgili bilinen tüm kavramların sorgulanması anlamına gelir çünkü kadın, bedeni ile inşa edilmiştir. Bu kapsamda feminist sinemada dişil öznelliğin kurulmasında bedensiz dişil ses kritik bir öneme sahiptir.

Dış ses olarak dişil sesin dişil sinemasal bir söylem oluşturmadaki etkisinin yanında, kadına ait sessizliğin de direniş anlamında dişil sinemasal bir söylem oluşturuıcı etkisine vurgu yapılır. Kaplan’a (2001, s. 8-9) göre kadın yönetmen Marguerite Duras’a ait *Nathalie Granger* (1972) filmi sessizlik üzerinden kadın söyleminin imkânını sorgular. Film bir annenin kız çocuğunu, yıkıcı sembolik alandan kurtarma girişimini temsil eder ve anneliğin ataerkil sembolik inşasını tersine çevirme çabasına önemli bir örnektir. Kaplan Duras’ın filmini dişil dil yaklaşımı bağlamında inceler. Filmde kadın yönetmen Duras, sessizliğin gücü yoluyla eril egemenliğe karşı

politik bir direniş gösterir. Semboliğin alanı sadece eril ilgi ve var olma biçimlerini öncelediği için, kadınlar eril alanın dışında veya ötesinde iletişim kurma yolları bulurlar. Filmde ana kadın karakter sessizlik politikası yoluyla, çıkmazı çözenin yolunu bulur. Duras film boyunca sessizliğin sinemasal kullanımında ısrar eder, bu kullanım normal sinemasal gelenekleri ihlal eder. Örneğin, kadınların hareketlerine ilişkin herhangi bir ses duyulmaz. Kadınların aynalardan yansıyan görüntüleri yoluyla dışıl alan, Lacan'ın sembolik öncesi ve dil-öncesi alanı olarak yorumlanır. Sözel olmayan iletişim, sessizliği ataerkiye direnen bir strateji olarak kullanan filmin politikasını güçlendirir (Kaplan, 2001, s. 98, 99).

Fransız kadın yazar ve yönetmen Marguerite Duras'ın bir söyleşisinde vurguladığı gibi kadınların yazması, hali hazırda kurulu olan bir dili kullanmak yerine, yeni bir iletişim biçimi olarak bilinmezliğin tercümesidir. Kadın, kendi dışılığı olan karanlıktan, kendi içinde işlemeyi durdurup sessiz olagelen bir şeyden yola çıkarak yazar. Kadın yazmaya başladığında, okulda olanlar da dâhil tüm öğrendikleri devre dışı kalır. Vahşi bir ülkeye dönüldüğünde erkekler kaybolur çünkü orada gerçekliğin bozulması söz konusudur ve yalanlar vardır. Fakat kadın kaybolmaz çünkü daha önce nerede olduğunu hiç bilmemiştir. Sessizlik kadında müthiş bir yansıma oluşturur, erkekte ise sessizlik artık var olmaz (Husserl-Kapit, 1975, s. 425, 428, 430).

Görüldüğü gibi sessizlik kadın sinemasında hem teorik hem de pratik anlamda bir direniş stratejisi olarak kurgulanmıştır. Fakat Mulvey bu konuya tersten yaklaşır. Ona göre kadınların yüzyıllar boyunca susturulmuşlukları düşünüldüğünde, söyleyecek birikmiş sözlerini dile dökmelerinin zamanının gelmiş olması gerekir. *Sfenks'in Bilmeceleri (Riddles of the Sphinx)*, Laura Mulvey ve Peter Wollen, 1977) filmi üzerine gerçekleştirdiği söyleşisinde Mulvey şu sözleri söyler: "...kadınların kendilerini ifade edememeleri; duygu ve düşüncelerini sözlere dökememeleri gibi zorluklardan bahsetmek gerekir. Kadın hareketi gibi ben de esasen bir tür kültürel sessizlik olan bu

sessizliğin artık üstesinden gelmek gerektiğini hissediyorum. Bu doğrultuda, daha ileriye gitmek, boşlukları doldurmak ve dışı arzularına verecek yollar bulmak gerekir” (Friedman, 1979, s. 24). Mulvey bu sözleri ile kadının sesini duyurmak için sessizlik yerine farklı yolların arayışı içinde olmak gerektiğini dile getirmiştir.

Feminist film kuramında dişil ses dışında dişil deneyime ve bunun ters yüz edici etkisi ile sahip olduğu yoğun diyalektik süreçlere de vurgu yapılır. Levitin ve diğerleri (2003, s. 8) dünyanın farklı ülkelerindeki kadın filmlerinin farklılıkları olduğu kadar kadın deneyiminden çıkan benzerlikleri de içerdiğini belirterek kadın deneyimini öncelerler. Kaplan (2001, s. 3) hislere ait olan fiziksel deneyimin ataerki söylemleri yıkabileceğini ve değişim için imkân sunan bir açıklık barındırdığını belirtir. Rich, bir kadının ataerki altındaki kültürü deneyimlemesinin bir erkeğin deneyiminde olamayacak kadar diyalektik olduğunu belirtir: “bizim deneyimimiz sürgünde olanınki gibidir” (Rich, 1994, s. 35). Bu bağlamda kadınların deneyimlerinin erkeklerden farklı olduğuna ve sinemada ayrıcalıklı olarak temsil edilmesi gerektiğine vurgu yapar.

De Lauretis deneyim kavramının feminist teori için kritik öneme sahip olduğunu belirtir. Deneyim, kadın hareketinden ortaya çıkan birçok konuyu barındırır: öznellik, cinsellik, beden ve feminist politik pratik başka bir deyişle feminist praksis. De Lauretis burada deneyim derken, tüm sosyal varlıklar için öznenliğin inşa edildiği süreçten bahseder. Bu süreç ile kişi sosyal gerçeklik içinde konumlanır, sosyal ve tarihsel olan ilişkileri bir özne olarak algılar. Bu süreç devamlılık arz eder, bitimsiz veya gündelik olarak yenilenir. Bu sebeple herkes için öznellik, çıkış veya varış noktası olmayan, devam eden bir inşa sürecidir. Kişinin dünya ile olan etkileşiminin etkisi ki De Lauretis (1984, s. 159) bunu deneyim olarak tanımlar, dışsal fikirler, değerler veya materyal unsurlar ile değil, kişiye ait (ve dünya olaylarına anlam, değer ve etki veren) pratik, söylem ve kurumlar yoluyla üretilir. Görüldüğü gibi dişil deneyim, dişil dil yaklaşımında vurgu yapılan beden, cinsellik, öznellik gibi pek çok konu ile iç içedir.

Geleneksel eril sinema kalıplarından uzak dişil ses kullanımı ve dişile özgü spesifik deneyimlerin ele alınması sinemada dişil bir dil kurmanın imkânını yaratacak olası öğeler olarak görölmüştür. Dişil bir sinemasal dil üretebilmek için geleneksel kalıpları sorgulamanın gerekliliğine aşağıdaki alt bölümde daha ayrıntılı olarak yer verilmiştir.

2.3.8. Feminist Karşı Sinema ve Dişil Sinemasal Dilin İmkânı

Ana akım sinemayı eleştiren ve ona alternatif oluşturmak isteyen feminist sinemanın ne olduğu veya olması gerektiğı ile ilgili birçok fikir geliştirilmiştir. Çoğunlukla karşı sinema kapsamında konumlandırılan feminist sinema; alternatif sinema, radikal sinema, avangart sinema, bağımsız sinema, yapı-sökümcü sinema gibi diğerk birçok geleneksel olmayan sinema anlayışını çağırıştırmış ve bu türlerden farklılıkları bağlamında ele alınmıştır. Feminist sinema yazar ve kuramcılarının (Mulvey, 1975; Kuhn, 1982; Johnston, 1999) karşı veya alternatif sinema kapsamında yeni bir dil arayışları, sembolik dili yıkıp altüst ederek yeni bir dil kurmayı öneren dişil yazın kuramı ile de benzerlik gösterir. Önerilen feminist karşı sinema da dişil dil yaklaşımında olduğu gibi, mevcut pratikleri yıkıp bir karşı duruş anlamında alternatif pratikler uygulamayı önerir.

Mulvey, Johnston ve Kuhn gibi feminist sinema kuramcıları feminist sinemayı bir karşı sinema bağlamında düşünür ve böyle bir sinemanın geleneksel sinema kalıplarından farklı olması gerektiğine inanırlar. Mulvey (1975, s. 7, 17) ünlü makalesi “Görsel Haz ve Anlatı Sineması”nda feminist sinema yaratımında klasik sinema kodlarının yıkılması ve yeni arzu biçimleri ile yeniden inşa edilmesi gerektiğini savunarak yapı-sökümcü karşı sinemayı önerir. Ayrıca Mulvey cinsiyetçi öznellik, dişil film dili ve onun feminist karşı sinema için ortaya koyduğu potansiyel gibi soruları da tartışır.

Johnston (1999, s. 36) da film metninde “eril burjuva” sinemasının dokusunu bozarak yeni anlamlar yaratılması gerektiğine işaret eder. Johnston kadın mücadelesi kapsamında, devrimci bir karşı sinema anlayışının elde edilebilmesi için sinemanın nasıl işlediğinin araştırılması, ideolojinin işleyişinin sorgulanması ve gizeminin çözülmesi gerektiğini vurgular. Johnston (2006, s. 83-84) “Karşı Sinema Olarak Kadınların Sineması” (“Women’s Cinema as Counter Cinema”) başlıklı makalesinde kadın sinemasında yönetmenin çok az müdahale ettiği ve kameraya kendi deneyimlerini doğrudan aktaran kadınların varlığından bahseder. Oysa ona göre hiçbir müdahalenin olmaması bir şaşırtmacadır çünkü sinema göstergeler üretir. Kameranin gerçekte yakaladığı şey egemen ideolojinin doğal dünyasıdır ve kadın sineması böyle bir idealizmi kaldıramaz. Bu bağlamda kadın sinemasının yapılandırılması ve üretilmesi gerekir. Sadece eril burjuva sinemasını sorgulamak için araçlar geliştirilebildiğinde meydan okunabilir.

Johnston’ın (2006, s. 86) bu makalesinde savunduğu tamamen geleneksel kalıpların dışında yapı-sökümcü bir karşı sinema değildir. Onun savunduğu eğlence sineması ile politik sinema arasında iki yönlü bir sürecin işlemesi gerektiğidir. Kadınlar hem erkek egemen sinema içinde hem de dışında olmak üzere bütün düzeylerde egemen söyleme müdahale etme becerisine sahip olmalıdır. Feminist filmde eğlence ile politikanın karşılıklı olarak birbirini beslemesi gerektiği düşüncesi ile arzudan tamamen vazgeçmez ve böylece geleneksel sinema pratiklerini de tamamen bırakmaz.

Kuhn (1982, s. 157) *Women’s Pictures (Kadınların Sineması)* başlıklı kitabında feminist karşı sinemanın imkânını sorgular. Karşı sinema geleneksel sinemayı sorgulayan ve onun karşısında işleyen bir sinemadır. Kuhn da, Johnston gibi önce ana akım sinema kodlarının izleyici-metin arasındaki ilişkileri oluşturmada ideolojik olarak nasıl işlediğine bakmanın aydınlatıcı olabileceğini belirtir. Kuhn (1982, s. 160) feminist karşı sinema kapsamında film ile izleyici arasındaki ilişkiye odaklanır. Yapı-sökümcü

sinema, izleyicilerin geleneksel kodların varlığı ve etkisini fark etmelerine, bu kodlara karşı eleştirel bir tavır almalarına ve izleyiciyi huzursuz etme amacına yönelik provokasyon amacı taşır. Provokasyon, farkındalık ve eleştirel tavır; seyirci-metin ilişkilerinde geleneksel kodların yönlendirdiği pasif alımlayıcılıktan, aktif ve sorgulayan bir alımlayıcı konumuna dönüşümü önerir. Yapı-sökümcü sinema geleneksel sinemadan hem biçim hem de içerik olarak farklılaşır; geleneksel sinemada ortaklaşa bastırılan veya yok sayılan konularla ilgili politik bir karşı duruş konumundadır. Kendini geleneksel sinema ile ilişkilendirerek tanımlayan yapı-sökümcü sinema muhalif içeriklerle birlikte muhalif biçimleri de ifade eder.

Mulvey (1995, s. 3-19) sonraki yıllarda yayınladığı “The Myth of Pandora-A Psychoanalytical Approach” (“Pandora Miti: Psikoanalitik Yaklaşım”) başlıklı makalesinde yüzyıllar boyu edebiyattan sanat ve sinemaya kadar kadın imgelerinin izini sürer ve film üretiminde negatif çağrışımları pozitif ve özgürleştirici türden güçlere dönüştürmeyi önerir. Johnston da Mulvey gibi mitlerin dönüştürücü etkisini fark eder ve ilk Hollywood kadın yönetmen filmlerinde kadın mitlerini sorgulayan unsurların varlığına değinir. *Dans Et, Kız, Dans Et (Dance, Girl, Dance, Dorothy Arzner, 1940)* adlı filmde sahnede erkekler için dans eden Judy mutlu etme arzusu ile kendini ifade etme arasında çelişki yaşar. Aşağılanma sonrası kızgınlıkla seyircisine dönerek kendisinin onları nasıl gördüğünü anlatır. Filmde bu tür bir sorgulamanın yaşanması anlatı içinde yer alan seyircileri olduğu kadar filmin seyircileri üzerinde de doğrudan şiddetli bir saldırıya neden olur. Kadın mitinin karşısında dişil perspektifin konumlandırılması anlatıda çarpıklık yaratır. Mitin işleyişinin analizi ve bu işleyişi yıkabilme olasılığı, Johnston’a (2006, s. 85) göre bu ideolojiyi alt üst edebilecek bir strateji sağlamada yardımcı olabilir.

Mulvey feminist sinemayı alternatif bir sinema olarak görür ve bu sinemanın sorumluluğundan bahseder. Ona göre alternatif sinema radikal bir sinemaya olanak

sağlar ve ana akım sinemanın temel kabullerine meydan okur. Ana akım filmleri üreten toplumun psişik takıntılarını yansıtmanın yollarını arar ve özellikle bu takıntı ve kabullere karşı harekete geçer. Ona göre alternatif olan, yıpranmış, ezici biçimlerin aşılması veya yeni bir arzu dilini harekete geçirmek amacıyla alışılmış haz veren beklentilerden kopma cüreti ve heyecanıdır (Mulvey, 1997, s. 39).

Rich'e (1994, s. 28) göre feminist sinemanın geleneksele olana güvensizliği, onu hem ana akım sinemanın hem de avangart sinemanın karşısında konumlandırır. Rich burada ana akım sinemayı babaların sineması⁶, avangart sinemayı ise oğulların sineması olarak adlandırır. Rich'e göre feminist hareketin kendisi, feminist sinemaya bağımsız sinema içerisinde bir güç ve tamamen öncesi olmayan bir yön vermiştir.

Kuhn (1982, s. 161) yapı-sökümcü sinemanın işleyişini ve politik hedeflerini anlamak için, onu Bertolt Brecht tarafından kurulan epik tiyatro ile karşılaştırır. Geleneksel tiyatrodan yola çıkan epik tiyatrodaki anlatılar parçalı olabilir veya kesintilere maruz kalabilir, anlatının zamanı doğrusal olmayabilir, vb. Bu epik araçlar, gerçekçi tiyatronun ortaya koyduğu seyirci özdeşleşmesini kırmak için kullanılır. Yanılsama karşıtı duruş ve seyirciyi hazdan koparma-yabancılaştırma (*distanciation*) stratejileri epik tiyatro ve yapı-sökümcü sinemada ortaktır. Benjamine'e (1998, s. 21) göre bu tür müdahaleler seyircinin karakterlere karşı eleştirel olmasını sağlamaktır. Yapı-sökümcü sinemayı daha iyi anlayabilmek için Kuhn'un faydalandığı epik tiyatrodan Mulvey de faydalanmış hatta ürettiği filmlerde biçimsel olarak epik tiyatro tekniğini uygulamıştır. Peter Wollen ile birlikte ürettiği *Sfenks'in Bilmeceleri (Riddles of the Sphinx, 1977)* filminde Laura Mulvey, seyircinin arzudan kopuşunu ve yanılsamadan uzaklaştırmayı sağlayabilmek için filmin yönetmeni olarak sık sık kameraya bakıp filmdeki konu hakkında bilgi verir.

⁶ Burada ana akım sinemadan kasıt Amerikan Hollywood sinemasıdır. Türk sineması açısından ele alındığında Yeşilçam sineması ana akım sinema olarak düşünülebilir.

Gaines (1990, s. 81) Mulvey ve Johnston tarafından ortaya konulan karşı sinemanın, Godard'ın devrimci/yapı-sökümcü bir sinema için ortaya koyduğu hedefin devamlılığı niteliğinde olduğunu belirtir: biçim ile biçim yoluyla savaşmak. Klasik anlatının kesintiye uğratılması ana akım eğlencenin kodlarını yıkmak ve sonuç olarak düşünmeye ve analize teşvik eden kodlar ile değiştirmek anlamına gelir. Karşı sinema burada Brecht'ten kritik uzaklık ve bilinç değişimi fikrini ödünç alır. Bu fikir tiyatrodan seyirciye ait özdeşleşmeyi ortadan kaldırıcı etkiye sahiptir.

Biçimsel olarak farklı sinema teknikleri ile kadını özne olarak konumlandırmayı başaran çok sayıda kadın yönetmen örneği mevcuttur. Eril nazarı tersine çevirme stratejisini ilk kullanan kadın yönetmenlerden biri Avustralyalı Tracey Moffatt'tır. Yönetmenin *Hoş Renkli Kızlar* (*Nice Coloured Girls*, 1986) adlı kısa filmi, Sidney'in bir koyuna Aborijin kadınların bedenlerini sömürmeye gelen Britanyalı beyaz erkek istismarcıları konu alır. Filmde Aborijin kadınlar, tehdit edencesine hiddetli ve kendinden emin bir şekilde kendi yerel dillerinde kameraya bakarak konuşurlar. “Anlamadığımız Aborijin dilini dinlemek, seyirci olarak bizi, beyaz adamlar koylarına geldiğinde Aborijinlerin konumuna yerleştirir” (Kaplan, 2003, s. 22-23).

Dikkat edilirse, epik biçim kendi inşa ettiği seyirci-metin ilişkilerinden türer. Epik tiyatrodan kullanılan biçimsel araçlar, ilişki kurmaya yönlendirmektense, yabancılaştırmayı çağırıştırır; pasif alımlayıcı olmaktansa eleştirel bir duruşu getirir. Seyircinin anlatıdan uzaklaşmasını sağlayacak müdahaleler anlatıcı veya dış sesin araya girmesi gibi farklı biçimlerde olabilir. Epik tiyatrodan da faydalanılarak sonuçta denilebilir ki, feminist yapı-sökümcü veya feminist karşı sinemada farklı bir biçim ile feminist/dışıl bir yaklaşımın harmanlanması söz konusudur.

Kaplan'ın (2001, s. 91-103) *Nathalie Granger* (Marguerite Duras, 1972) filmini dışıl dil ve film biçimi açısından incelediğine yukarıda değinilmişti. Film farklı sekanslardan farklı çekimlerin gösterilmesi ile başlar, Duras, geçmiş zaman ve şimdiki

zaman arasında gidip gelerek seyirciyi geleneksel zaman-mekân ilişkilerinden özgürleştirir ve bizi katı neden sonuç ilişkilerinin olmadığı, farklı bir bilinçliliğe yerleştirir. Burada genel zihin işleyiş biçimimizi askıya almak durumunda kalırız (Kaplan, 2001, s. 95). Tekrarlayan motifler, genel zaman-mekân ve neden-sonuç ilişkileri ile yer değiştirerek, başka bir yapısalılık ve uyum yaratır. Bu yapısalılıkta önem verilen şey kadınların duygusal yaşamlarıdır. Kadınlar birlikte başka bir uzay yaratıyor gibi görünürler (Kaplan, 2001, s. 95-96). Bu film Marguerite Duras'ın sembolik alandan bağımsız yapı-sökümcü dişil bir film dili ve alanı yaratıyor olduğunun göstergesidir.

Kuhn (1982, s. 169) biçim ve içerik olarak dişil bir dil ve yeni arzu biçimleri sunan filmlerin olasılığına değinir; dişil dil/yazın olarak ele alınan kavramdan sinemada dişil sesler (feminine voices) olarak bahseder. Dişil sinemasal yazın örneği olarak seçtiği dört film üzerinden ortak noktaları açığa çıkarmaya çalışır: *Gerilim (Thriller*, Sally Potter, 1979), *Sanatçıların Hayatları (Lives of Performers*, Yvonne Rainer, 1972), *Kız Çocuğu Töreni (Daughter Rite*, Michelle Citron, 1980), ve *Jeanne Dielman (Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, Chantal Akerman, 1975). Kuhn, bu filmlerin ortak olarak, seyirci-metin ilişkilerinde dişil sesi önceleyerek cinsel farklılık imkânını kuran bir söylemi paylaştıklarını söyler. Bu filmler sinemada yeni arzu biçimleri üreten dişil yazın imkânını ortaya çıkarırlar.

Kuhn'un incelemeye aldığı ve dişil seslerin konuştuğu bu filmler bakış ilişkilerini, anlatısalılık ve anlatı söylemini, öznellik ve otobiyografiyi, mutlak kurgusal dünyaya karşı gerçekliğin müdahalesi ve anlatıda kapanışa karşı açıklığı içerirler. Bu filmlerde, gerçek ile kurgunun nerede başlayıp bittiği çok belirli değildir. Seyirciye karakter tarafından doğrudan yönelen -kimi zaman kameraya bakarak- soru veya yorumlar ile arzu kesintiye uğratılır. Geleneksel sinemanın gizem-çözüm yapısından film kendi iç mantıklarını kurarlar. Kapalı ve içsel olarak uyumlu kurgusal bir dünya oluşturmazlar. Farklı arzu imkânları sunarlar ve tüm bu özellikleri kamera hareketleri ve

diğer biçimsel özellikler ile desteklerler. Kurgusal olan ve kurgusal olmayan dünyaların geçişliliği ve anlatısal kapanışın eksikliği seyirci-metin ilişkilerinde radikal bir heterojenlik kurar ve sonuç olarak seyirci için bütünsel bir öznel alanını reddeder. Filmler çoğunlukla anne-kız ve kız kardeşler arasındaki ilişkiye odaklanırlar. Kadın bakışı ile kadın söylemi kurarlar. Seyircinin duygusunu dikiş (suture) ile pekiştirmezler. Seyirci hem anlatıya hem de imgeye belli bir mesafede kalmaya zorlanır. Seyirci ile anlatı arasında uzaklaştırma-yabancılaştırma (distanciation) ilişkisi kurarlar. Kadınlara ilişkin geleneksel olarak kurulmuş kültürel ifadeleri dönüştürürler (Kuhn, 1982, s. 170-172, 176).

Kuhn'a göre incelediği dört film sinema için dışıl bir dil imkânı sunar. Çünkü bu filmler kadın sesi veya dışıl söylemler etrafında kurulu alışılmamış arzu biçimleri oluştururlar. Sinemada dışıl dil projesi, sinemasal temsilin geleneksel biçimlerini sorgulamakla birlikte, yapı-sökümün ötesine geçer, geleneksel sinema ile doğrudan değil dolaylı ilişki kurar. Ayrıca dışıl dil, heterojenliği ve anlam çokluklarını öncelediği için açıklığa doğru bir eğilim gösterir. Yapı-sökümcü metin de klasik seyirci-metin ilişkisinin sabit öznel özelliklerini reddeder fakat yine de metindeki farklı söylemler anlamı sabitlemek için birlikte çalışmaya eğilim gösterirler. (Kuhn, 1982, 175).

Yapı-sökümcü sinema bir yandan seyirciye kendi konumu ile ilgili düşünme fırsatı verirken diğer yandan taraflıdır. Kuhn analizleri sonucu, feminist yapı-sökümcü sinemanın mümkün olduğu sonucuna varır: metinsel işleyişte ve ifade biçimlerinde feminist, aynı zamanda niyetle feminist. Bununla birlikte Kuhn, dışıl sinemasal yazın ile taraflılığın bir arada olmak zorunda olmadığını da belirtir. Taraflı olmayan metinlerin okuma-alımlama esnasında da feminist olarak değerlendirilebileceğini vurgular (Kuhn, 1982, s. 175, 176). Kuhn'a göre feminist karşı sinema sadece metinlerle alakalı olmayıp biçim ve içerikten de ibaret değildir. Filmlerin alımlanması ve alımlanma şartları da aynı derecede önem arz eder.

Dişil estetik ve biçimle alakalı olarak Rich (1994, s. 30) Chantal Akerman'ın *Jeanne Dielman (Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles, 1975)* filmi örneğini verir. Filmde yönetmenin boyunun kısalığı sebebiyle kamera da onun boy seviyesinde konumlanmış ve tüm film perspektifi alışagelinenden farklılaşmıştır. Filmin tüm sahneleri o alana ait dişil bir düzen ortaya koyar. Akerman'ın bu filmde sadece orta ve geniş planlar kullanması da feminist bir eleştiriden ileri gelir. Yönetmen bu biçimde karaktere özel alan bütünlüğü vererek karakteri zum merceğin sömürsünden özgürleştirmektedir. Çünkü yakın plan karakterin özel alanını ihlal eder. Yönetmen yakın plan kullanımını reddederek seyirciyi de kadının duygusal krizine doğrultulmuş bir namlu olan kameranın duyarsızlığından özgürleştirir. Ayrıca kadının ev içinde yaptığı tüm işler gerçek süre uzunlukları ile verilmiştir. Kısaltmalara başvurmeyen bu teknik de ana akım sinemasal betimlemelerden farklı bir tekniktir. Rich'e göre tüm bu araçlar bu filmin konu, biçem ve temsil olarak derinden feminist bir çalışma olduğunu ortaya koyar.

Önceki feminist film kuramcılarının aksine Kaplan ve Smelik feminist film pratiğinin ana akım sinemaya karşıt stratejiler bağlamında değil, ana akım sinemanın içinden geliştirilmesi gerektiğine ve feminist sinema pratiğinin geleneksel sinema yöntemleri kullanılarak daha etkili olacağına inanırlar. Kaplan (2001) bağımsız ve alternatif sinema pratiği olarak düşünüldüğünde feminist sinemanın negatif yönlerini ele alır ve alternatif pratiklere ilişkin karşıtlıklardan söz eder. Öncelikle film yapanlar finansal destek için karşı oldukları sisteme bağlı kalmak zorundadırlar. Ayrıca yönetmenler ana akım ve ticari filmler ile yetişmiş olan çoğunluk için anlaşılması zor olan sinema stratejileri kullanırlar. Bununla birlikte filmlerini yapmış olan yönetmenler geniş ölçekte dağıtım ve gösterim için bir mekanizma bulmakta zorlanırlar. Alternatif pratikte film yapanların amacı insanların görüş açılarını değiştirmek olsa da; onların

çektikleri filmleri izleyen kesim zaten o değerlere sahip kişilerden oluşmaktadır (Kaplan, 2001, s. 196).

Kaplan'a göre alternatif pratik, içinde gömülü olduğu toplumdan asla bağımsız değildir. Bağımsız sinema, onu ortaya çıkaran baskın söylemlerin dışında kalmaz. Bu anlamda Kaplan kendimizi ancak baskın söylemler yoluyla özgürleştirebileceğimiz sonucuna varır. Baskın söylemlerin işleyip işlemeyeceği ise kültürden kültüre farklılık gösterir (Kaplan, 2001, s. 197). Özet olarak Kaplan'a göre feminist sinema geleneksel temsil araçlarını kendi amaçlarına uygun biçimde kullanmalıdır.

Smelik de (2008, s. xiii) feminist karşı sinemayı savunan kuramcıların öngördüğü deneysel sinema gibi pratikleri eleştirir ve bu tür sinemayı genellikle klasik sinema seyircisi olduğu varsayılan erkek kitleye yönelik görsel haz ve anlatı yapısını bozan politik bir karşı pratik olarak görür. Oysa Smelik'e göre görsel haz ve anlatı yapısını tamamıyla bozmadan bir kadın sineması inşa etmek mümkündür. Bu anlamda Smelik geleneksel sinema kalıplarının ancak anlaşılabilir biçimde kullanılmasıyla feminist bir duruş inşa eden filmlere odaklanabileceğini belirtir. Kuhn da feminist karşı sinemayı ve avangart film türünü incelemekle birlikte *Women's Pictures (Kadınların Sineması)* kitabının ikinci baskısında feminizmin geleneksel sinema içinde yaratıcı bir şekilde işleyebileceği düşüncesini de kabul eder (Kuhn, 1994, s. 235).

Bu çalışma kapsamında tasavvur edilen dişil sinemasal dil, feminist sinemayı tamamen bir karşı pratik olarak gören teorisyenlerin düşüncelerinden farklılaşır. Çünkü feminist karşı sinema savunusu ve ana akım sinemanın bütün anlatı kalıplarını kıran devrimci bir sinema diline yakınsar. Karşı sinema denildiğinde aklımıza gerek Godard sineması örneğinde gerekse Mulvey'in ilk film denemelerinde olduğu gibi ana akım sinemanın bütün kalıplarını kıran alternatif ve devrimci olarak nitelenebilecek bir sinema gelir. Karşı sinemadan etkilenen kuramcılar geleneksel sinemaya meydan okumak ister, radikal bir sinema tahayyül ederler.

Burada ele alınan dişil sinemasal dil Johnston'ın sözünü ettiği eğlence ile politikanın karşılıklı olarak birbirini beslediği ve ikisi arasında gidip gelen bir sinema pratiğine yakındır. Ana akım sinemanın bütün anlatı kalıplarını tamamıyla kıran, deneysel veya yeni bir sinema dilinden söz edilmediği için doğrudan karşı sinema olarak konumlandırılmaz. Burada dişil sinema pratiğinden anlaşılan, içerikte veya biçimde tamamen devrimci filmler değil; geleneksel sinema kalıplarının tamamen karşısında olmamakla birlikte bunlara tamamen uyum da sağlamayan ve ataerkil kalıpları sorgulayan niteliklere sahip olmak, kadının bakış açısı, duygu ve deneyimlerini odağa almak, kadının toplumsal ve bireysel çatışmalarını ele almak, kadının mücadeleciliğine, güçlenmesine, özgürleşmesine ve öznelliğine vurgu yapmak gibi birden fazla niteliğin bir arada olmasıdır.

Çalışmada düşünölen dişil sinemasal pratik aynı zamanda Kuhn'un dişil sinemasal yazın olarak tariflediği ve geleneksel sinema için karşıdan çok "öteki" olan sinema biçimine de çok yakın durur. Zira karşı sinema ana akım sinemaya karşı olma amacı barındırırken, öteki sinema olarak dişil sinemanın amacı kendi dilini ortaya koyan bir sinema üretmektir. Kuhn'un dişil sinema yaklaşımı veya sinemada dişil dil projesi geleneksel biçimleri sorgulamakla birlikte, yapı-sökümden ve karşı sinemadan farklılaşır, geleneksel sinema ile doğrudan değil dolaylı ilişki kurar. Ayrıca bu çalışmadaki dişil sinemasal dilin durduğu yer, Kuhn'un tarif ettiği dişil sinema anlayışına olduğu kadar, feminist sinema pratiğinin geleneksel sinema yöntemleri kullanılarak daha etkili olacağına inanan Kaplan ve Smelik'in düşüncelerine de yakındır.

Feminist sinemanın biçimsel olarak ele alındığında nasıl olması gerektiği tartışılırken, alanın bir yandan farklı kimlik ve költörlere açık olması gerektiği tartışılmış; diğer yandan bu alanı tarihsel olarak canlı tutmak açısından kadın

yönetmenler ve kadın filmlerini kayıt altına alma çalışmaları yürütülmüştür. Aşağıdaki alt başlıkta bu konulara daha ayrıntılı yer verilmiştir.

2.3.9. Kültürel ve Tarihsel Yaklaşım

1990’lardan itibaren feminist film kuramına farklı etnik, ulusal, kültürel kimliklere ve cinsel yönelimlere sahip kadınların eleştirel müdahalesi söz konusu olmuştur. Smelik (2008, s. 21-22) feminist film çalışmalarında son yıllarda psikanalizden kültürel incelemelere bir geçiş olduğunu belirtir. Çünkü psikanaliz ne lezbiyenliği, cinsel farklılıkları, ne ırksal farklılıkları ne de etnik, ulusal farklılıkları gündeme getirir. Bu bağlamda siyah feminist teori, lezbiyen feminist teori veya ulus ötesi farklılıkları barındıran teoriler gündeme gelmiştir. White’a göre bugün yeni sinema olanakları ile birlikte ve cinsiyet, politika, mekân ve geleceğin yeni ilişkilenecekleri bağlamında kadınların ulus ötesi filmler yapıyor oluşu, Avrupa ve Hollywood sineması hegemonyasını ortadan kaldırmaktadır. Kültürel metalar olarak uzun metraj kadın filmleri bugün tek bir ses dile getiriyor olmak veya kültürel, kurumsal bağlamlarını temsil ediyor olmak yerine, diyalojik, çok sesli bir politik duruşa sahiptirler (White, 2015, s. 27).

Kaplan (2003, s. 15-20) film teorilerinde azınlık kadınlarının ele alınışının 1990’lı yıllara denk düştüğünü belirtir. Azınlık kadın teorisyenler, yönetmenler ve farklı renklerdeki kadınların çektikleri bağımsız filmler yoluyla, beyaz feminist eleştirmen ve kadın yönetmenler Hollywood sinemasında ırk konularını ne kadar ihmal ettiklerini fark etmişlerdir. Kaplan’a (2003, s. 21) göre farklı kültür ve renkteki film yapan kadınlar, yeni görme ve okuma biçimleri ile ırklar arası bakış ilişkilerinde yeni imgeler geliştirmektedirler. Azınlıkları oldukları gibi sunmaktan çok, imgelele müdahale etmenin ve imgeleri üretim biçimlerini değiştirmenin yollarını aramaktadırlar.

bell hooks siyahi kadınların haklarını savunan önemli feministlerdendir. hooks'a göre siyahların yaşamında gündelik bir olay olan kültürel eleştiri bir direniş biçimi ve baskın temsilleri dönüştürme aracıdır (hooks, 1992, s. 9). hooks, neden feminist film eleştirisinin siyah kadın imgeleri veya siyah kadın seyirci konusunda bu derece sessiz kaldığını sorgular. hooks'a göre ne siyah erkeklerin erkeklik filmleri ne de beyaz feministlerin tarihten kopuk psikanalitik yaklaşımları siyah kadın izleyiciye haz verir. Siyah kadının karşı bakışı psikanalizden değil siyah kadının kendini gündelik yaşamda özne olarak inşa etme gücünden ortaya çıkar. hooks'a göre sinema bir kaçış alanı değil yüzleşme ve kolektiflik alanıdır (hooks, 1992, s. 123, 127). Beyaz feminist film teorisinden ayrı olarak hooks akademik olanla kişisel olanın performatif rastlaşma alanlarına vurgu yapar. Humm'a göre siyah estetiğin uzun soluklu odağı özcü deneyimlerden çok sürgün ve yerinden edilmiş kimlikleri de içine alan karşıtlıklardır (Humm, 1997, s. 35).

Feminist sinema kuramcıları çok kültürlülük, çok ulusluluk, farklı ırk ve kimlikler bağlamındaki araştırmaları yanında tarihsel kayıtlar tutmaya da girişmiş feminist sanat, sinema ve medya tarihi oluşturma çalışmalarına katkılar sunmuşlardır. Feminist film alanında çalışan kadınların tarihsel kayıtlarının tutulması, tarihsel araştırmanın nasıl yapılacağı veya feminist film tarihinde yeniden kavramsallaştırma gibi konular bu araştırmaların bir parçası olmuştur. Juhazs (2001, s. 3-6) feminist film ve video alanını da kapsayarak feminist medya alanında çalışan kadınları tarihsel kayda almak için onlarla birebir görüşmeler yürütmüştür. Bu kadınlar farklı ırklardan veya etnik kökenlerden, farklı cinsel yönelim, renk ve yaşlara sahip olup birçok çeşitlilik ve karşıtlık da içerir. Görüşülen kadın yönetmenlerin vurgu yaptıkları konular arasında kendilerini feminist olarak tanımlamanın çelişkileri, siyah kadınların görünürlüğüne dair sıkıntılar ve eleştirel siyah film seyircisi oluşturmanın önemi, lezbiyen film, sanat eserinin üretimi kadar dağıtımının ve kadın emeğinin de aynı oranda önemli olduğu,

medya ve teknoloji araçları ile sermayeye ulaşımındaki sıkıntılar bulunmaktadır. Ayrıca Juhazs bu kadın yönetmenlerin medyayı kendi bedenlerine ait anlam ve hisleri sorgulamak ve cinsellik ile cinsel kimliğe odaklanmak için kullandıklarını belirtmiştir.

Juhazs (2001, s. 7-8) feminist medya tarihi oluşturma amacıyla olduğu çalışmasının çeşitliliği, çelişkileri ve mevcut belirsizlikleri sebebiyle kendisini ve çalışmasını üçüncü dalga feminizm içerisinde tanımlar.⁷ Üçüncü dalgayı ise ana akım medyada tanımlandığı gibi: “apolitik, nihilistik ve öfkeli kız çocuklarının akımı” ve aynı zamanda çeşitlilik, post-yapısalcılık, postmodernizm, özcülük sonrası, öznellik sonrası, cinsellik öncesi, aşkınlık, performans, postkolonyalizm ve renkli kadınlar feminizmi gibi bir dizi görüşün ön kabulü olarak ele alır. Bu görüşler apolitik ve kuralsızlaştırılmaz olması, kadınların sözlerini öfkeli ve histerik biçimde dışavurmaları, dişil öznenin akışkan olduğunu savunması ve simgesel öncesi alana, farklılığa ve çeşitliliğe odaklanması gibi özellikleri sebebiyle post-yapısalcı dişil dil yaklaşımını da çağırır.

Mevcut eril film tarihini yıkıp farklı bir dişil film tarihi yazmak yerine, mevcut tarihte görünmeyen kadınları ve onların etkilerini de dâhil edecek şekilde restore etmeyi ve yeniden yapılandırmayı öneren kuramcılar da mevcuttur. Gledhill ve Knight (2015, s. 2) film tarihinin, kadınların bu tarihteki etkisini konumlandırmak üzere nasıl yeniden kavramsallaştırılması gerektiğini araştırır ve kadın filmleri tarihinin nasıl araştırılacağıyla ilgili kavramsal ve metodolojik sorularla karşı karşıya olduğunu belirtir. Sinemanın ilk yıllarından günümüzdeki dijital versiyonuna dek dünyanın farklı

⁷ Birinci, ikinci ve üçüncü dalga olarak ifade edilen dönemler literatürde belirli tarihsel dönemleri analitik olarak ayırt etmek amacıyla kolaylaştırıcı olarak kullanılsa da bu dönemler arasında var olan keskin ayrımlardan söz edilemez. Toplumsal, kültürel, politik, vb. haklar her dönemde savunulmakla birlikte bütüncül bir dalga etkisinden bahsetmek mümkün değildir. Üçüncü dalga etkisindeki feminist sinema burada post-yapısalcılık ve queer tartışmalarının da yer aldığı; lezbiyen kadınların, siyahi kadınların, farklı ırk ve etnik kimliklere sahip kadınların müdahalesiyle birlikte kuramın çeşitlenmesi olarak değerlendirilmelidir. Konu ile ilgili daha ayrıntılı tartışmalar için bkz. Harnois, 2008; Hewitt, 2012.

lkelerinden kadın filmleri tarihini feminist estetik, feminist politika ve filmin dolaşıma girdiği kurumsal açılardan yeniden ele alırlar. Gledhill ve Knight (2015, s. 10-11) sinema ve kadının birbiri için tarihsel ve devamlılık arz eden öneminin izlerini sürer ve sinemayı kadınların yaratıcı ifadelerinde kültürel bir alan olarak görürler. Bu bağlamda erkeklerin film tarihinden ayrı düşen, “kadınların film tarihi” adlı ayrı bir alan yaratmak yerine geleneksel film tarihi oluşturma metotlarının yeni düşünme biçimleri gerektirdiğini ifade ederler.

Kadın yönetmenlerle ilgili bir tarihsel dizin oluşturma çabaları Türkiye’de de yakın zamanlarda gerçekleşmiştir. Öztürk (2004, s. 401-404) *Sinemanın Dişil Yüzü: Türkiye’de Kadın Yönetmenler* başlıklı kitabı ile ilk defa Türk sinemasındaki kadın yönetmenler üzerine bir çalışma yürütmüş ve 2003 yılına kadar 24 kadın yönetmen ile onlara ait 96 filmin kaydını tutarak bir liste oluşturmıştır. Bu yönetmenlerin bir kısmı ile görüşmeler de yapan Öztürk onlara ait deneyimleri dünyadaki öncü kadın yönetmen deneyimleri ile karşılaştırarak benzerlikler ve farklılıkları gündeme getirir. Öztürk 1980’lere kadar kadınlar tarafından çekilen filmlerin birçoğunu erkek filmleri olarak niteler ve bunun nedenini onların sistem içerisinde tutunabilmek için erkek yönetmenlerden bir farkları olmadığını göstermek istemeleri olarak yorumlar. 1990’lardan sonra kadınlar tarafından çekilen filmleri ise siyasallaşmaya doğru giden filmler olarak niteler. Öztürk’ün kadın sineması olarak nitelediği sinemaya ait olduğunu düşündüğü çok az sayıda kadın yönetmen vardır. Öztürk (2018, s. 292-295) yakın dönemde yayınladığı bir başka çalışmasında yukarıdaki listeye ek olarak 2000-2018 yılları arası Türk sinemasındaki kadın yönetmenleri kaydetmiştir. Öztürk kadın yönetmenlere ilişkin oluşturduğu iki listeyi bir araya getirdiğinde başlangıcından günümüze (makalenin yazıldığı tarih olan 2017’ye kadar) toplam 85 kadının 192 film yönettiğini ortaya koyar. Öztürk kayıtlarından yola çıkarak Türk sinemasında son

yıllarda daha fazla sayıda kadının daha çok film yapma şansı yakaladığı sonucuna ulaşır.

Tanrıöver (2016, s. 321) de yakın zamanda yürüttüğü çalışmasında Türk sinemasındaki kadın yönetmenlerin sayısal mevcudiyetleri ile ürettikleri filmlerin kadın filmi bağlamında niteliklerini inceler. 2000’li yılların başından bu yana kadın yönetmen sayısındaki artışın önceki döneme göre epeyce yüksek olduğunu belirtir. Son 10 yılda kadınlar tarafından üretilen filmlerin sayısı, önceki 50 yıllık döneme bakıldığında neredeyse beş katı kadar daha fazladır. Tanrıöver bunun nedeni olarak sektördeki teknolojik ve estetik değişimleri, bağımsız film üretimleri için ulusal ve uluslararası fonlara ulaşımın kolaylaşmasını, büyüyen kadın hareketi ve kadın film festivallerinin organize ediliyor olmasını gösterir. Çalışma aynı zamanda üretilen filmlerin kadın filmi kategorisinde değerlendirilip değerlendirilemeyeceğini de sorgular ve 2000’lerde çekilmiş filmlerin yarısının kadın filmi olarak görülebileceğini ve geleneksel temsilleri sorguladığını; diğer yarısının ise piyasanın koşullarının gerektirdiği geleneksel ve popüler sinemaya hizmet ettiği sonucuna varır. Çalışması bağlamında yazar, kadın yönetmenler tarafından üretilen filmlerde toplumsal cinsiyet kalıp-yargıları ile mücadele etmede cinsiyet kimliğinin belirleyici bir faktör olmadığını ifade eder. Ona göre kadın yönetmenlerin yeni Türk sinemasının gelişimine katkı sunduklarını görmek cesaretlendirici olduğu kadar henüz mücadelenin başlangıcı sayılır.

Özdemir de (2019b) çok yakın bir tarihte Türk sinemasındaki kadın yönetmenler ile yapmış olduğu görüşmeler çerçevesinde kadın yönetmen olarak çalışma koşulları, kadın yönetmen ve yapımcılar arasındaki dayanışma, kadın karakterlerin sunumunun sinematografik olarak perdeye yansımaları gibi konuları tartışmaya açmıştır. Görüldüğü gibi Türk sineması kadın yönetmenlerinin tarihi kayıtlara geçmelerine katkıda bulunmak amacıyla çeşitli çalışmalar yürütülmüştür. Feminist sinema tarihsel ve kültürel anlamda ele alındığı gibi kurumsal çerçevede de ele alınmıştır. Çoğunlukla

kadın yönetmenlerin sektördeki deneyimlerine odaklanan kurumsal yaklaşıma aşağıda yer verilmiştir.

2.3.10. Kurumsal Yaklaşım

Feminist film kuramı çerçevesinde filmsel metinlere odaklanmanın yanı sıra yönetmenlerin sektörde üretim, dağıtım, gösterim gibi süreçlerdeki deneyimleri ile seyircilerin filmleri alımlama süreçleri de önem kazanır. Kuhn'un (1982, s. 178) belirttiğine göre feminist karşı sinema, sadece geleneksel sinemayı sorgulayan ifade unsurları, biçimsel stratejiler veya sadece dişil sinemasal dil inşa eden filmler değildir. Anlam sadece metnin iç işleyişi ile değil, aynı zamanda üretim ve alımlama yoluyla kurulur. Feminist film alanında yazarların (Kuhn, 1982; Kaplan, 2001, 2003; Levitin ve diğerleri, 2003; Özdemir, 2019b) yaptıkları bu çalışmalar özellikle üretim ve dağıtım kanallarında kadın yönetmenlerin yaşadıkları zorluklar ve bu koşulların feminist film üretmek üzerindeki etkileri üzerine olmuştur. Kadın film yapımcıları ve kadın yönetmenler açısından kadın olarak film yaparken sektörde deneyimledikleri, film üretiminde finansal koşullara yüksek orandaki bağımlılık bahsi geçen konulardan olmuştur. Bununla birlikte son yıllarda teknoloji ve küreselleşmenin de yükselişi ile birlikte kadın yönetmenler için yeni imkân ve fırsatların ortaya çıkışı da pozitif taraf olarak ele alınmıştır.

Kaplan (2001, s. 196) film üretimindeki ekonomik altyapıya odaklanmak gerektiğini çünkü finans kaynaklarının üretilen filmlerin biçiminde belirleyici olduğunu dile getirir. Kaplan bağımsız sinema tarihine bakıldığında, onun da tıpkı ticari sinema gibi, ekonomik ilişkiler tarafından yönetildiğine dikkat çeker. Kuhn (1982, s. 181) feminist film pratiğini üretim bağlamında ilgilendiren konuların üretimin finans ve film-yapım teknolojisi anlamında maddi koşulları ve diğer taraftan üretim ilişkileri olduğunu belirtir. Çünkü feminist sinemaya özgü maddi koşulların ve üretim ilişkilerinin feminist

film metinlerinin doğası ve bunların seyirci tarafından alımlanması üzerinde etkileri bulunur. Kuhn’a (1982, s. 184) göre, bağımsız filmlere ayrılan kaynaklar kısıtlı olduğu için bağımsız feminist film üreticileri arasında rekabet söz konusudur.

Levitin ve diğerleri (2003, s. 10) fon kaynaklarının kısıtlılığı ve ideolojik konular karşısında verilen mücadeleye kadın yönetmenler açısından yaklaşır. *Women Filmmakers: Refocusing (Kadın Yönetmenlere Yeniden Odaklanmak)* başlıklı kitaplarında inceledikleri farklı kadın yönetmenlerin hiç birisi kadın olmalarının film yönetmeni olarak kariyerlerinde değişikliğe yol açtığını inkâr etmez. “Bugün bakıldığında, geçmişe göre çok daha fazla sayıda kadın yönetmen var fakat sayılar aldatıcı olabilmektedir. Film endüstrisindeki savaş alanları sadece bir film çekebilmiş ve bastırılmış kadın yönetmen tutkularının mayınları ile doludur. Neyi ve nasıl çekmek gerektiğine ilişkin ideolojik konular, halen sıklıkla finans ve ayakta kalmaya ilişkin somut sorunlarla çevrelenmiştir” (Levitin ve diğerleri, 2003, s. 10).

Kaplan, feminist sinemanın ortaya çıkışından bugüne Amerikalı kadın yönetmenlerin çok sayıda belgesel ve deneysel film ürettiğini belirtir. Fakat bu kadınların tür filmi sektörüne girebilmek için çok mücadele verdiklerini de ekler. “Erkek yönetmenlerle karşılaştırıldığında kadın yönetmenler hala, finans ve dağıtım konularında geri kalmaktadırlar” (Kaplan, 2003, s. 26).

Kadın yönetmenlerin Türkiye’de karşılaştıkları zorluklara Özdemir (2019b, s. 236), *Türk Sinemasının Kadın Yönetmenleri Konuşuyor* başlıklı kitabında yer verir. Bu araştırma kapsamında Türk Sineması’nda yer alan 21 kadın yönetmen ile yapılan görüşmelerin sonuçlarına göre: Türk sinemasında cinsiyet ayrımcılığı söz konusudur ve kadın olarak sinema sektöründe var olmak hem ana akım sinema yapanlar hem de ana akım dışı sinema yapanlar açısından büyük zorluklar içerir. Kadın yönetmenlere verilen destek erkek yönetmenlere verilen desteğe göre daha azdır. Bu alanda çalışmak kadın yönetmenler açısından ciddi bir mücadele gerektirir. Ayrıca Türk Sineması’nda kadın

yönetmen olarak var olabilmek ve sette hâkimiyeti sağlamak açısından da erkek söylem ve hegemonyasının baskın olduğu bir kültürde zorluklarla karşılaşmalarına neden olmaktadır.

Film sektöründe kadın yönetmen olmanın getirdiği sorunların yanında feminist film üretiyor olmanın getirdiği sorunlar da mevcuttur. Kuhn'a (1982, s. 178, 179, 185) göre feminist karşı sinemayı da içine alan bağımsız filmler geleneksel film üretim, dağıtım ve gösterim kanalları aracılığıyla işlemekte sıkıntı yaşar. Bu durum bağımsız sinemaya dair politik soruları gündeme getirir. Bu sıkıntılarla baş etmek için ya geleneksel kurumları yeni ifade ve biçimlere ikna etmek gerekir ya da geleneksel sinemadan tamamen bağımsız karşı kurumlar inşa etmek gerekir. Çünkü baskın sinemanın en büyük kaygısı ekonomiktir ve bu sebeple hiyerarşik üretim ilişkilerine sahiptir. Oysa feminist film pratiğinin en büyük kaygısı kar elde etmek olmamakla birlikte kolektif ve katılımcı çalışma metotları benimser. Kuhn (1982, s. 184) bu noktada hiyerarşinin olmadığı feminist ilkelere bağlı kalarak üretimin her aşamasında kolektif çalışan *London Women's Film Group (Londra Kadınlar Film Grubu)* örneğini verir. Bu yönüyle bağımsız sinema içinde feminist film pratiği Kuhn'a göre film endüstrisinde yer alan işgücü ayrımcılığı güç-otorite hiyerarşisini reddeden bir geleneğe katkıda bulunur (Kuhn, 1982, s. 185). Kaplan (2001, s. 199) ise feminist kuramcılar ile yönetmenler arasındaki kolektif çalışmanın önemine vurgu yapar. Onların birlikte çalışabilecekleri ve her iki grup için de faydalı olacak kurumlar yaratmaya başlamamız gerektiğini belirtir.

White (2015) ulus ötesi kadın sinemasının ve kadın yönetmenlerin feminist vizyon çerçevesinde geldiği noktayı araştırır. Dünyanın farklı bölgelerinden kadın yönetmenler için son yıllarda birçok fırsatın ortaya çıktığını belirtir. Bu fırsatlara verdiği örnekler arasında sanat sineması için ulus ötesi fon desteklerinin daha fazla ülkede daha çok kadın yönetmene ulaşması, dijital teknolojilerle birlikte film üretim maliyetlerinin

düşmesi, çevrimiçi dağıtım fırsatları, medya alanı içinde ve dışında gelişen feminist aktivizm, eğitim fırsatları, festival ekonomilerinin çoğalması, sinefili eleştirileri ile dijital gösterimlerin internette adeta patlaması bulunmaktadır (White, 2015, s. 2, 199).

Diğer taraftan Mulvey bir söyleşisinde dijitalleşme ile film yapımının daha demokratik bir hale geldiğini belirtir (Loh, 2007, s. 66). Günümüzde bilgisayarı olan herhangi birinin film çekebileceğini ve interneti olan herhangi birinin film dağıtımını yapabileceğini ekler. Yeni teknolojiler üretimi basitleştirmiş ve kişiselleştirmiştir. Mulvey'in söyleşisindeki bu yorumundan yola çıkılarak, günümüzde kadınların film üretim ve dağıtımına daha fazla erişebilir oldukları belirtilebilir.

Ayrıca White araştırmasında kadın yönetmenin kamusal imge ve karakterinin artan önemi ile değişen değeri, kadın yönetmen türlerine atfedilen değer, ticari sinema karşısında sanat sineması kültürü, kadın yönetmenlerin dünya sinemasının değişen formasyonuna azimli katılımları gibi konuları tartışır. Ulusal ve ulus ötesi kadın sineması arasındaki ilişkilene, elit auteur kavramı, kültürel otantiklik, kadın yönetmenlere ait türler, kadının insan hakları, feminist ve gey neo-kolonyal temsil, sürgün sineması, kadın dostluğu gibi konuları ele alır (White, 2015, s. 4, 20-23).

White, kadın yönetmen, ulusal ve global ilişkilerde ayırt edici bir noktaya dikkat çeker. Filmlerde anlatılan kadın hikâyeleri, uluslararası seyirci kitlesinde sıklıkla o filmin ait olduğu ulusa ve kültüre ait spesifik bir travmanın kanıtı imiş gibi yorumlanır. Oysa kadın yönetmenler bu duruma direnç gösterir ve söz konusu kültüre kanıt oluşturduğu düşünülen travma hikayeleri ile önceliklendirilmek istemezler (White, 2015, s. 25-26). Bununla birlikte yeni nesil kadın yönetmenler, film estetikleri ve kültürel önemleri dışında, film kültürünün kurumsal yapılarını kullanma yolları, izledikleri fon ve program politikaları ve uyguladıkları farklı stratejiler ile film politikasını dönüştürmektedirler (White, 2015, s. 4, 7).

Kuhn (1982, s. 188-191) bağımsız film pratiğinde filmin dağıtım ve gösterim aşamasının anlam üretmede önemli bir müdahale alanı oluşturduğunu ifade eder ve bu bağlamda 1980’lerde İngiltere’de kolektif bir çalışma içinde olan *COW-Cinema of Women (Kadınların Sineması)* örneğini verir. COW okullar, kadın grupları, sendikalar gibi sinema dışındaki alanlarda feminist film izleyicisi inşa etmek için çalışmalarda bulunur. Aynı zamanda yönetmenlerin kendi filmlerinin gösterimlerinde mevcut olmalarını sağlayarak yönetmen ve izleyici arasındaki ilişkiyi güçlendirmek ve filmin alımlanmasında belli bir dereceye kadar müdahale şansı yaratır. Bu şekilde filmlerin gösterim bağlamları filmlerin alımlanmasında etki sahibi olma ihtimali barındırır. İzleyici ile birlikte çalışarak tartışma yürütmenin amacı geleneksel sinemada var olan pasif alımlamayı dönüştürmektir. Diğer taraftan Hicks (1980, s. 22) feminist filmlerin politik harekete dâhil olduğunu ve bağımsız sinemadan farklı görülmesi gerektiğini belirtir. Ona göre feminist filmler kadın örgütleri, sendikalar veya topluluk grupları gibi ekstra gösterim alanlarında sergilenmelidir.

Feminist filmlerin politik olması gerekliliği ve kadın yönetmen sinemasının bugün durması gereken yer ile ilgili Mulvey’den yakın tarihte bir yorum gelmiştir. Bir söyleşisinde Mulvey, Peter Wollen ile birlikte yönetmenliğini yaptığı *Sfenks’in Bilmeceleri (Riddles of the Sphinx, 1977)* filminin politik tarafına atıfta bulunur (Elwes, 2015, s. 160). Mulvey’e göre, kadın hareketini ateşleyen politik konular, bugün feminist söylemin o kadar da merkezinde değildir. Fakat örneğin bu filmde de ele alınan çocuk bakımı sorunu günümüzde katlanarak artmıştır. Daha fazla kadın profesyonel olarak ve toplumda çok farklı sosyal-ekonomik spektrumda çalıştığı için, bu konu acil çözülmesi gereken bir sorun olmaya devam etmektedir. Mulvey’in bu sözlerinden kadın filmlerinin günümüzde politik olması gerektiği ve kadın haklarına ilişkin sorunların çözümünde kadın sinemasının politik bir araç olarak kullanılması gerektiği yorumuna ulaşılabilir.

Feminist filmin politik yanına De Lauretis (1987, s. 128) de feminist film kültüründeki ayrışma şeklinde vurgu yapar. Ona göre bu ayrışmalardan biri politik aktivizm, bilinç yükseltme, kendini ifade ediş için hızlı bir arşiv çalışması ile pozitif kadın imgeleri arayışı içindedir. Diğeri ise toplumsal teknoloji olarak algılanan sinemasal aygıtları, araçlar üzerine titiz bir biçimsel inceleme içinde olup temsilde gömülü olan ideolojik kodları analiz etmek ve çözümlemekle uğraşır.

2.4. Genel Değerlendirme ve Öne Çıkan Kavramlar

Dişil dil yaklaşımı ile ilişkilenen kuramcılar birçok noktada ortaklaşırlar. Hemfikir oldukları görüşe göre mevcut dil ve kültür, annenin yani kadının dışlanıp geride bırakılması yoluyla geline ve baba yasasının geçerli olduğu sembolik alandır, bu sebeple kadın sembolik alanda kendini ifade etmekte zorlanır. Dişil dil yaklaşımı kadının, var olanın dışında başka bir simgesellik ve dil inşa etmesi gerektiğini savunur. Sonuçta varılan ortak nokta, daha önce hiç var olmayan yepyeni bir dil yaratmak mümkün değilse bile eril sembolik dilin sorgulanması, mevcut dilde çatlaklar açılması ve kadının kendini bu çatlakların boşluklarından yola çıkarak ifade etmesidir. Bu çalışma dişil dile toplumsal olarak yaklaşır ve kadının tüm deneyimlerinin toplumsal cinsiyeti ile ilişkili olduğu varsayarak, bu deneyimleri çeşitli biçimlerde ifade ederek paylaşmasının sembolik dili sorgulayıcı etkilere sahip olacağını düşünür.

Dişil dil kavramının çıkış noktası olan *écriture féminine* (dişil yazın) kavramı bu çalışma kapsamında sinema sanatına uyarlanarak ele alınmıştır. Cixous'nun yaklaşımının da ortaya koyduğu gibi bu kavram kapsamında yazı, kadının yaratımının bir simgesi olarak ortaya çıkar. Kadının yaratım yapabileceği her ifade alanı, söylem, anlatı, sinema ve tüm sanatları da kapsayacak biçimde *écriture féminine* içinde görülebilir. *Dişil yazın* bu tez kapsamında sinemada dişil dil veya dişil sinemasal dil/dişil film dili olarak düşünülmektedir. Dişil sinema kadın yönetmenin kadına dair

deneyimleri film ile ifade etmesi ve kullandığı film dilinde eril sembolik alanın hâkim olduğu geleneksel sinema dilinden farklılaşmasını anlatır.

Feminist sinema kuramcıları hem ana akım filmleri eleştirmiş hem de yeni bir sinema arayışı içinde olmuşlardır. Johnston (2006), Kaplan (2001) ve Smelik (2008) gibi yazarlar feminist film yapabilmek amacıyla ana akım gelenekleri tamamen bırakmamak gerektiğini ve bu şekilde geniş bir kitleye ulaşılabilirliğini öne sürer. Bu çalışma da ana akım kalıpların tamamen karşısında olmak yerine, dişil dil yaklaşımında ortaya çıkan sonuca benzer biçimde, bu kalıpları sorgulayacak ve geleneksel olanda çatlaklara yol açacak bir konumun dişil sinema dilini ifade edebileceğini düşünmektedir. İncelenen feminist sinema kuramlarına dayanarak dişil metnin, dolayısıyla dişil sinemasal dilin mümkün olduğu sonucuna varılır.

Kuramsal bölümde dişil dil, feminist sanat ve feminist sinema kuramcılarının vurgu yaptıkları temalara daha yakından bakılmış ve analizde kullanılan kavramlar belirlenmiştir. Feminist sinema ile dişil dil yaklaşımında öne çıkan alt kavramlar arasındaki paralellikler ve kesiştiği noktalar ortaya konmuş ve analiz bölümünde bu ortaklıklardan da faydalanılmıştır.

Kuramsal bölümde incelenen dişil dil yaklaşımında ön plana çıkan kavramlar ve kısa açıklamaları özet olarak şunlardır: dişil beden, haz ve deneyimlerden yola çıkarak kadının eril dilin dışında yazması ile oluşan dişil dil/yazın, kadınların cinsiyetlerinin, cinselliklerinin ve anlamlarının çokluğu ve heterojenliği, kadınların hem kendi içlerindeki hem de diğer cinslerden farklılıkları ve bu farklılığın ortaya çıkardığı yeni cinsel kültür veya yeni kuşak, kadın bedeni ve hazzı, gebelik ve annelik gibi kadının kendi cinsine özgü biyolojik farklılıkları, annelikten yola çıkılarak dilin simgesel ve göstergesel olarak bölümlenmesi ve göstergesel alana ait olan şiirsel dil, kadın olarak okumanın farklılığı, abject, khorā, fallogosantrizmin yok edilmesi, bölünmüş, sürekli ve parçalı olduğu öne sürülen dişil özne, döngüsel zaman ve çizgisel zaman, kadının sesi

ve sessizliğin direniş, medusa kahkahası, kadınların birbirleri için yazması ve üretmesinin gücünün vurgulandığı kadın dayanışması, dişil özneler arasılık, kadınlar için bir çıkış yolu olarak psikanaliz, çatallanmış bilince sahip olduğu düşünülen kadına atfedilen delilik, histeri, kadının dâhil edildiği yersiz ve yurtsuzlar kategorisi.

Kuramsal bölümde incelenen feminist sinema teorisinde öne çıkan kavramlar ise özet olarak şunlardır: medusa filmleri, dişil nazar, kadın karakterin ses ve beden hareketleri arasındaki eş zamansızlık, huzursuz ve provoke edici olan feminist karşı sinema veya yapısökümcü karşı sinema, yeni bir dişil arzu dili ve alışılmamış yeni arzu biçimleri, dişil film dili, eleştirel aktif alımlayıcı, negatif kadın mitlerini pozitif kodlara dönüştüren dişil perspektif, dişil filmler yoluyla sembolik alanın yerine yeni anlamlandırma alanları, seyirciyi arzudan ve özdeşleşmeden uzaklaştırmak veya yönetmenin kameraya bakışı gibi epik araçlar, sembolik alanı dönüştürücü etkisi olduğuna inanılan kalıp dışı annelik ve anne-kız ilişkileri, kadınlar ve kız kardeşler arasındaki dayanışma ilişkileri, karakteri zum merceğe hapsedmek yerine orta ve geniş planlar ile görüntülemek, zaman ve mekân ilişkilermeleri, feminizmin geleneksel sinemada işlerliği, politik olmak ve feminist praksis, psikanaliz, kadının eşcinsel tarafı ve lezbiyenlik, konkav ayna, dişil haz ve özne, parçalı sahneler ve parçalılık, dişil deneyim, direniş olarak sessizlik, farklı kültürlülük, sürgünlük ve ötekilikten özgürleşmek, kadının kendini tanımlaması, özneler arasılık ve ilişkisel öznellik, dişil jeneolojiler bağlamında yönetmen-karakter ile karakter-seyirci arasındaki dişil özneler-arasılıklar, tüketim kültürüne vurgu yapan kızlara özgü filmler.

Kuramsal bölümde incelenen feminist sanat kuramlarında öne çıkan kavramlar özet olarak şunlardır: çift sesli söylemler, kışkırtıcı, şiirsel ve anti formalist bir dil, kadınlığın sabitliğini bozmak, farklılık-çoğulculuk, bakış ve mekân, kadın seyirciye ait arzu ve bakış, anne bedeni ve kadın bedeni gibi özsel kadınlık formları, yaratıcılık olarak annelik, ayrılıkçı ve alternatif bir kadın kültürü oluşturmak, lezbiyen sanat,

feminist bilim kurgu ve ütopya, kadın imgeleri inşa etmek, abject, yabancılaştırma, beden sanatı ve kadın bedenine zarar verilmesi.

Görüldüğü gibi dişil dil/ dişil yazın yaklaşımı, feminist sanat kuramı ve feminist sinema kuramı alanlarından özütlenen kavramlar birbirleri ile paralellik göstermektedirler. Söz konusu kavramlar farklı açılardan eleştirilmiş olsalar da, kendi içlerinde analizde kullanılacak kadar yeterli konumsal bir tutarlılık sergilemektedirler. *Écriture féminine* (dişil yazın) kavramı temel alınan bu araştırmada, yazın kavramının kadının kendini ifade edebileceği tüm sanat alanları olarak düşünüldüğüne yukarıda değinilmiştir. Bu araştırma çerçevesinde yazın kavramı karşılığını sinemada bulmakta ve dişil yazın kavramı bu araştırma kapsamında dişil sinema olarak düşünülmektedir. Bir sanat eseri veya bir sinema filmi dişil yazın ve dişil dil yaklaşımı açısından düşünüldüğünde, bu eserin ne derece sembolik baba yasası alanında var olduğu, ne derece onun dışında konumlanmış olduğu, kendi içinde bambaşka bir dişil alan kurgulayıp kurgulamamış olduğu bu kavramlar çerçevesinde sorgulanabilir özelliğe sahip olmaktadır.

Özet olarak ortaya konulan bu kavramlar tezin analiz bölümünde araç olarak kullanılmak üzere genel değerlendirme kapsamında sunulmuştur. Yöntem bölümünde araştırmanın metodolojisi daha detaylı bir şekilde açıklanmıştır. Bu kavramlar araştırmanın metodolojisinde kullanılan değişken kodlar olarak düşünülebilir. 2010-2020 arası Türk sineması kadın yönetmenlerine ait uzun metraj kurmaca filmler biçimsel incelemeye ek olarak bu kavramsal kodlar üzerinden incelenmiş ve kadın yönetmen filmlerinde dişil bir dilin mümkün olup olmadığı araştırılmıştır. Gerek toplumsal cinsiyet açısından, gerekse feminist sinema açısından kendi içinde tutarlı bir bakış açısına sahip somut kuramlardan türetilmiş oldukları için bu kavramların kadın yönetmen filmleri analizinde kullanılmak için doğru ve uygun araçlar oldukları düşünülmektedir.

3. YÖNTEM

Edebiyat ve sanat incelemelerinde çoğunlukla nitel araştırma yöntem ve yaklaşımları tercih edilmektedir. Nitel veri analizi gittikçe genişleyerek daha kompleks ve daha az yapılaşmış bir hal almış ve bu durum veri analizinde çok çeşitli yöntem ve tekniklerin gelişmesine yol açmıştır. İçerik analizi, söylem analizi, film analizi, anlatı analizi, hermeneutik, semiyotik bunlar arasında sayılabilir (Flick, 2014, s. 3-4). Edles (2002, s. 180) bu araştırma tekniklerinin nitel metin analizinin çeşitli formları olduğunu belirtir. Nitel metin analizi kapsamında adı geçen tüm bu analiz yöntemleri birbiri ile benzeşmekte; kimi iç içe geçmekte kimi ise birbirinin eksikliklerini tamamlayıcı özelliklere sahip olmaktadır.

Film çalışmalarında da metin analizi yöntemi baskın olmakla birlikte bu yöntemi sorgulayan tartışmalar da mevcuttur. Bu tartışmalar film metnine odaklanmanın filmin üretim, dağıtım ve seyirci alımlama süreçlerini yok sayması etrafında yoğunlaşmıştır. Stacey'e göre (1993, s. 261, 268-269) film çalışmalarının edebiyat çalışmalarına olan bağlılığı metin analiz yöntemini sorgusuzca merkeze almasını ve ampirik çalışmaya ağırlık veren sosyoloji ve iletişim çalışmalarından kendisini uzak tutmasına yol açmıştır. Stacey, film metni yerine örneğin neden sinema seyircisine odaklanılmadığı; filmlerin endüstriyel bağlamları dışında anlaşılıp anlaşılamayacağı ve film metninin farklı ulusal veya tarihsel konumlarda nasıl farklı okunabileceği gibi sorular sorarak film çalışmalarında kullanılan metodolojinin yeniden sorgulanması gerektiğini öne sürer. Film analizlerinin kuramsal, psikanalitik, bilinçdışı süreçlere olduğu kadar seyircilerin alımlamalarını içeren gündelik pratiklere ve bilince dayalı etnografik süreçlere de ihtiyacı olduğunu ifade eder.

Knight da (1993) tıpkı Stacey gibi film analiz yönteminin kuramlarda boğulmasını eleştirir. Ona göre yapısalcılıktan post-yapısalcılığa geçişte çağdaş film teorisi önceki teorileri sorgulamadan temel veri imiş gibi alıp kullanmıştır. Örneğin Mulvey'in

feminist film eleştirisi Lacan'ın teorilerinden etkilenmiş ve tematik analizlerde mihenk taşı haline gelmiştir. Post-yapısalcı film eleştirisinde yapısalcı teorilerin temel olarak kullanması ve genişlemesi sonucu bu teoriler neredeyse yöntemin kendisi haline gelmiştir. Knight'a göre bu teorik ve metodolojik genişleme sebebiyle çağdaş film teorisi öznellik ve sinema seyircisi olmak hakkında yetersiz hükme varmıştır (Knight, 1993, s. 322-324). Özneliği dilin bir üretimi ve etkisi olarak gören çağdaş teoride film bir sanat veya sosyolojik araştırma nesnesi olmanın ötesinde bir söylem olarak ortaya çıkar. Konuşan özne olarak sinemasal metin her zaman üretim alanında yer alırken, aynı metne taraf olan konuşulan özne olarak izleyici tüketim alanında görülür. Fakat Knight çağdaş film teorisinin izleyiciyi bu şekilde özneye taraf olan ve kendi kimliğinin kaybını onaylayan pasif tüketici şeklinde konumlandırmasını uygun bulmaz. Ona göre bir filmi anlaşılabilir kılacak olanı bulmak için izleyiciyi özne olarak konumlandırmak gerekir (Knight, 1993, s. 327-329, 337).

Raju (2015, s. 46) metinsel analizin film metnine veya film külliyatına odaklandığını ve çoğunlukla psikanaliz, semiyotik, feminizm ve Marksizm gibi teorilerden yararlanarak yorumlama eğiliminde olduğunu belirtir. Bu teorik-metinsel çalışmalara tepki veya en azından bunları tamamlayıcı bir biçimde, amacı ampirik-tarihsel dayanaklar geliştirmek olan bağlamsal çalışmalar ortaya çıkmıştır. Bu çalışmalar filmi kültürel ve endüstriyel bir ürün olarak ele alıp incelemeye, tarihsel bağlamından koparmadan, dağıtım, üretim ve alımlama mekanizmaları ile birlikte değerlendiren bir süreç olarak, filme bir sanat ürünü olarak yaklaşmaya odaklanırlar. Kültürel grubu da içeren bu bağlamsal çalışmaların en öne çıkanı endüstriyel-biçimci grup olmuştur. Bu grup sinemaya metinler üzerinden ve çevresinden bakar. Butler endüstriyel-biçimci akademisyenlerin şu stratejileri benimsediklerini ifade eder: "Sinema bağımsız sanatsal-endüstriyel bir pratik olarak ele alınır; tema ve temsil

sorunları yerini ayrıntılı biçimsel analize bırakır ve bireysel filmler nadiren yorumlayıcı eleştirilere tabi tutulur” (Butler, 1992, s. 414).

Görüldüğü gibi özellikle 1970’lerden sonra film metninin yazılı bir edebiyat metni gibi algılanarak yapısalcı teorilere dayalı metin analizine tabi tutulması metodolojik açıdan sorgulanmaya başlamıştır. Bununla birlikte film metni yazılı metinlerden ayırt edilerek yeniden tanımlandığında filmsel metin analizine yeniden dönüşü öneren kuramcılar olmuştur. Bu bağlamda Bateman ve Wildfeuer (2017, s. 1-2) Richard Dyer’ın “Kracuer Lectures in Film and Media Theory” başlıklı konferans serisinde yaptığı “The Persistence of Textual Analysis” (Metinsel Analizin Devamlılığı) başlıklı konuşmasını gündeme getirirler.⁸ Dyer konuşmasının adından da anlaşılacağı gibi film çalışmalarında metin analizine yeniden vurgu yapar. Filmin üretim aşaması veya tüketim aşaması, sinema seyircisi veya kültürel kodlarını bir yana bırakıp tüm insanlarda ortak olan duyuları dinlemeye yönelmeyi önerir. Bu anlamda filmsel metin analizi filmlerde gerçekte fiziksel olarak var olan şeye basitçe bakma ve dinleme becerilerinde temellenir.

Dyer’ın bahsettiği filmsel metin analizi, filmin seyirci için sunduğu bir dizi anlam, etki ve duyguyu çekip çıkarmak için görüntü ve sese odaklanır. Ona göre dikkatin üretim, alımlama gibi başka yönlere genişlemesine bakmaksızın mevcut film materyali ile ilgilenmek film çalışmaları açısından temel belirleyici ve tanımlayıcı bir bileşen olarak muhafaza edilmelidir. Bateman ve Wildfeuer’e göre böyle bir vurgu öznel ve bireysel okumalardan sakınmayı sağlamanın yanında, filmsel metin analizinde daha kesin olan pratiklere dayalı uygun metodolojiler arayışı içinde olur. Bu çalışma kapsamında da temel olarak Dyer, Bateman ve Wildfeuer’un tekrar gündeme getirdikleri filmsel metin analizine odaklanılmıştır.

⁸ <https://www.kracaer-lectures.de/en/winter-2015-2016/richard-dyer/> linkinden bu konuşmaya ulaşılabilir.

Yukarıdaki kuramsal tartışmalar göz önüne alındığında filmi tematik-kuramsal analize tabi tutmanın yetersiz ve tek yönlü bir analiz olacağı sonucuna varılmıştır. Çalışmada “filmsel metin” edebiyat gibi yazılı edebi metinlerden farklı olarak görüldüğü için sahip olduğu anlatıya ek olarak göze ve kulağa hitap eden görsel ve işitsel veri ve bileşenleri de içeren bir metin olarak algılanmıştır. Bu sebeple filmin anlatısına ilişkin tematik-kuramsal analiz yanında görsel ve işitsel araçların analizinin de çalışmaya dâhil edilmesi gerektiği düşünülmüştür.

Bu bağlamda çalışmada kullanılan analiz tekniği “feminist filmsel metin analizi” olarak belirlenmiştir. Bu teknik ile anlatıyı oluşturan görsel, işitsel ve tematik unsurlar feminist bir perspektifle incelenmiştir. Analiz, biçimsel ve içeriksel olmak üzere iki ayrı bölümde ele alınmıştır. Biçimsel Analiz bölümünde mizansen öğeleri ve sinematografik araçların kullanımında kadın bakış açısının nasıl öne çıktığı ile ana akım sinema uyuşmaları ile örtüşen veya bu uyuşimlardan farklılaşan araçların varlığı incelenmiştir. İçeriksel Analiz bölümünde kuramsal bölümde ortaya konulan ve kadın deneyimlerini ön plana çıkaran kavram ve temaların varlığına bakılmıştır. Çalışmada biçimsel analiz ve içeriksel analiz birbirinden farklı kategoriler olarak değil; anlam yaratmada iç içe geçen araçlar olarak değerlendirilmiştir. Her iki alt bölümde de mizansen ve sinematografi unsurlarına yer verilmiş; fakat biçimsel analizde bu unsurlar daha çok ön plana alınmıştır; içeriksel analizde ise kavram ve temalara daha fazla odaklanılmıştır.

Feminist bir perspektif ile yapılan filmsel metin analizi kapsamında tercih edilen görüntü, ses ve tematik öğelerin kadın bakış açısı ve deneyimleri açısından nasıl anlamlar taşıdıkları analizin odağına alınmıştır. Özellikle mizansen ve sinematografi sahip oldukları teknik özelliklerden öte kadın bakışı için sahip oldukları anlamlar ile değerlendirilmiştir. Sinematografi ve mizansen tasarımlarına ilişkin tercihlerde kadın bakışının merkeze alınması açısından nasıl bir farklılığın ortaya çıktığını görmek analizin amaçlarından biridir. Kadının yaşadığı deneyimlerin kadın bakış açısından nasıl

algılandığına ilişkin anlamların mizansen öğeleri, sinematografik araçlar ve tematik unsurlar ile nasıl inşa edildiği çalışmada önem kazanmaktadır.

Mizansen, görsel stili ifade etmek için kullanılır ve “çerçeve içindekiler ile onların nasıl organize edildikleri” olarak tanımlanır (Gibbs, 2003, s. 5). Mizansen çerçeve içindeki tüm öğelerdir; filme çekilmiş, kameranın önüne konulmuş olan imgelerin tam anlamıyla hepsi mizansen öğesi olarak tanımlanabilir: ışık/aydınlatma, ses/müzik, renk, kostüm tasarımı, makyaj, dekor/mekân, set kurulumu, önemli obje ve aksesuarlar, simgeler, oyuncular, onların beden hareketleri ve mimiklerini içeren oyunculuk performansları, vb (Edgar-Hunt, Marland ve Rawle, 2015, s. 129; Villarejo, 2007, s. 156; Bordwell ve Thompson, 2012, s. 118; Buckland, 2013, s. 3). Kimi yazarlar (Kolker, 2009, s. 83-84; Kabadayı, 2013, s. 45; Sikov, 2010, s. 5-6; Gibbs, 2003, s. 5) mizansen geniş bir anlamda ele alarak kameranın pozisyonunu, kamera hareketlerini ve kamera açılarını kapsayan sinematografik öğeleri bu tanıma dâhil etseler de bu çalışma kapsamında mizansen ve sinematografi birbirinden ayrı öğeleri temsil ederek ele alınmıştır.

Sinematografi hareketle yazma anlamına gelir; kameranın yeri, bakış yönü, açısı, kamera hareketleri, çekim ölçekleri, çekim uzunlukları, netlik ayarı ile kurgu teknikleri sinematografik öğeleri oluşturur (Yıldız, 2018, s. 175-180; Brown, 2018, s. 2-4). Bordwell ve Thompson’a (2012, s. 162) göre sinematografik ifadeyi oluşturan nitelikleri çekimin çerçevesi, fotoğrafik yanları ve süresi oluşturur. Sinematografi anlatıyı desteklemekten ve teknik uzmanlıktan çok daha fazlasıdır. İzleyicinin duygularını harekete geçirir, entelektüel tepkisine ve estetik deneyimine katkıda bulunur (Pramaggiore ve Wallis, 2008, s. 130).

Mizansen ve sinematografi araçlarının analizi çoğunlukla filmin biçimi ve somut varlığı ile ilgilenir. Mizansen eleştirisi filmin biçimsel ve tematik gelişimine odaklanır, film mizansen yoluyla an be an temalarını açığa çıkarır, somutlaştırır. Mizansen

izleyicinin gözlerinden ve kulaklarından önce ekranda olanı ve hoparlörlerden yükselen sesi tanımlar. İzleyicinin baktığı ve dinlediğidir fakat her zaman gördüğü ve duyduğu olmayabilir. Mizansen eleştirisi izleyicinin bu öğelerin önemine ilişkin farkındalığını yükseltmeye yönlendiren bir ustalık biçimidir (Elsaesser ve Buckland, 2002, s. 80-82). Sikov'a (2010, s. 5-6) göre mizansen ve sinematografi sinemasal temsilin birincil özelliğini tanımlar. Filmlerin anlamı nasıl üretilip yansıttığını anlamada birinci adımdır. Film çalışmalarının imgedeki her şeyin dışavurumcu anlamı olduğunu varsayması temelinde bakıldığında mizansen ve sinematografik öğelerin analizi bu anlamları ortaya çıkarmaya yönelir.

Filmlerde anlamın nasıl üretilip yansıtıldığını ortaya çıkarmaya yönelik sinematografi ve mizansen analizi kapsamında çalışmada: sinematografi ve mizansenin kadını çerçevenin içerisinde onun bakışından, onun dünyayı görme biçimi ile inşa edip etmediği; kadının duygularını, düşüncelerini, deneyimlerini merkeze almaya ilişkin anlamların yaratılma biçimi, kadının bakış açısını göstermek için kullanılan teknikler; yönetmenin kadın karakteri ve onun bakışını merkeze alıp almadığı, kadının yaşadığı bir sorun veya herhangi bir deneyimin onun gözünden görülüp görülmediği, onun duyduğu, hissettiği biçimde algılanıp algılanmadığı; kadının karakterin sesinin çerçevede duyulma biçimi, onun zihin sesi veya aklından geçenlerin farklı tekniklerle duyulup duyulmadığı; kadın bedeninin çerçevede görünme ve konumlanma biçimi, erkek egemen ana akım sinemadaki gibi cinsel olarak teşhir edecek biçimde gösterilip gösterilmediği gibi önemli görülen noktaların izi sürülmüştür.

Filmsel metin analizi kapsamında anlam inşa etmede mizansen ve sinematografi ile birlikte tematik unsurların da önemli rol oynadığı belirtilmişti. İçeriksel Analiz bölümünde tematik unsurların analizi için, kuramsal çerçevede ortaya konulan kavram ve temalardan faydalanılmış ve bu kavramların filmlerde nasıl tartışmaya açıldığı incelenmiştir. Feminist Sanat Kuramları, Dişil Dil Yaklaşımı ve Feminist Film

Kuramları alt bölümlerinde öne çıkan ve ortaklaşan kavramlar bir önceki bölümün sonunda yer alan Genel Değerlendirme ve Öne Çıkan Kavramlar alt başlığında vurgulanmıştır. Neuman'ın da belirttiği gibi kavram oluşturma, veri analizinin içkin bir parçasıdır ve veri toplama sırasında başlar. Kavramlaştırma, bir nitel araştırmacının verileri düzenleme ve onlardan anlam çıkarma biçimlerinden biridir (Neuman, 2014, s. 662). Filmsel metin analizi kapsamında temel alınmış olan kavramlar ve İçeriksel Analiz bölümü ile çalışmada: kadının toplumda yaşadığı olumlu veya olumsuz deneyimlere göndermede bulunulup bulunulmadığı, öykünün merkezinde bir ana kadın karakterin var olup olmadığı, kadın karakterin öykü içerisinde failliğe sahip ve kendi hayatının öznesi olup olmadığı, kadının toplumdaki yerinin filmde sorgulanıp sorgulanmadığı, kadının toplumda güçlenmesine vurgu yapılıp yapılmadığı gibi önemli görülen noktaların izi sürülmüştür.

İçeriksel analiz aynı zamanda sinema kitaplarında tematik analiz veya tematik eleştiri olarak geçen yöntem ile benzeşir. Tema filmin temel konusuna ve filmi genel algılama kategorilerine ayırmaya işaret eder. Genel ve spesifik arasındaki ilişkilerle, yani filmde görünür olmayan, altta yatan insani değerlere ilişkin soyut anlamları ve dolaylı olarak söylenmek istenenleri filminden çıkarıp genelleştirecek anlamları bulmakla ilgilenir (Elsaesser ve Buckland, 2002, s. 117-118). Genelleştirilen soyut anlamlar ise Bordwell'in belirttiği gibi acı çekme, kimlik, yabancılaşma gibi bireysel sorunlar veya özgürlük, dini doktrinler, aydınlanma, yaratıcılık gibi çoğunlukla evrensel insani değerlere ilişkindir (Bordwell, 1989, s. 108). Tematik analiz açısından bakıldığında burada amaç kadına ait evrensel, insani değerlere ulaşmaktır. Bu değerler tıpkı Bordwell'in belirttiği gibi kadının yaşadığı iç çatışmalar, öfke, acı, yabancılaşma veya bu çatışmalar ile baş etmekte kullandığı direniş mekanizmaları, özgürleşme, sağaltım gibi kadının insani değerlerine ilişkin olmaktadır.

Özetlemek gerekirse, sinemada dişil dilin ve sinemasal dişil dilin imkânının araştırıldığı bu çalışmanın analiz tekniğini “feminist filmsel metin analizi” oluşturmaktadır. Bu teknik aracılığıyla anlatının bileşenleri olan görsel, işitsel ve tematik unsurlar feminist bir perspektifle incelenmiştir. Analiz, biçimsel ve içeriksel olmak üzere iki ayrı bölümde ele alınmıştır. Biçimsel Analiz bölümünde mizansen öğeleri ve sinematografik araçların kullanımında kadının duygu, düşünce ve bakış açısının hangi tekniklerle öne çıktığı ve ana akım sinema uylarımlardan farklılaşan araçların varlığı irdelenmiştir. İçeriksel Analiz bölümünde ise kuramsal bölümde ortaya konulan ve kadının toplumda yaşadığı deneyimlere odaklanan kavram ve temalar incelenmiştir.

3.1. Araştırmanın Yaklaşımı

Yukarıda vurgulanan ve çalışmanın sahip olduğu feminist perspektif, kadın sesini, sözünü, bakış açısını, güç ve özne konumlarını ortaya çıkaran; aynı zamanda dişil dil yaklaşımı ile de paralel görüşlere sahip olan post yapısalcı feminist yaklaşımı⁹ önceler. Baxter (2003, s. 52-55) feminist post-yapısalcı yaklaşımda kadınların/kız çocuklarının her zaman çoklu özne konumlarına sahip olduklarını ileri sürer. Kadınlar sadece erkek baskısının kurbanları olarak görülmez. Bu bakış açısına göre kadınlar belirli özne konumlarında güçlü olabilirken, diğer özne konumlarında güçsüz olabilirler. Gücün özne konumları arasında nasıl yer değiştirebilir olduğunu tanımlayan feminist post-yapısalcı yaklaşım bu bağlamda çalışma için uygun bir yaklaşım olarak benimsenmiştir.

⁹ Post-yapısalcı feminizm, tarihi bir gelişimin aşaması olarak değil, feminizm tarihinde birbiriyle bağlantılı fakat çatışan kuramların bağlantı noktası olarak görülmektedir. Baxter da (2003, s. 5) Simone De Beauvoir, Juliet Mitchell, Shulamith Firestone ve Germaine Greerana gibi birçok feminist yazarın hem modern hem post-yapısalcı düşüncenin farklı taraflarını tek bir metinde bir araya getirmelerini örnekler. Bu sebeple çalışmada post-yapısalcı yaklaşım tek ve bütünlüklü bir yaklaşım olarak görülmek yerine, yapısalcı kuram ve eleştirileri de içeren çoklu bir yaklaşım olarak görülür.

Bu çalışma edilgen ve kurban durumunda kalan kadın pozisyonuna ilişkin tartışma yapmanın ötesinde, kadının böyle bir pozisyondan nasıl güçlü bir özne olarak çıkabileceği, toplumun onun için öngördüğünden daha farklı bir pozisyona nasıl gelebileceği gibi sorulara cevap aramaktadır. Bu sebeple post-yapısalcı feminist yaklaşım biçiminin kadın için güçlendirici bir taraf ve bu soruların cevaplarını bulmaya yönelik bir imkân taşıdığı ve bu çalışma için uygun bir yaklaşım olduğu düşünülmektedir. Sahip olduğu bu yaklaşım çalışmanın analiz bölümünde kadının ne tür deneyimler ile temsil edildiğinin yanında yaşadığı zorluklar ile nasıl mücadele ettiği, nasıl güçlendiği ve nasıl özneleştigiye yönelik sorular sorulmasını da sağlamıştır.

Feminist post-yapısalcılık ikiliklere dayalı mantık sistemi yerine çokluklara dayalı bir anlayış sistemi koyar. Özne ilişkiseldir. Özne ve cinsiyete göre deneyim çoklu ve karşıt söylemler yoluyla inşa olur. Güç, kuvvet kanalları olarak algılanır ve herhangi bir cinsiyete ait değildir (Davies ve Gannon, 2005, s. 312-314). Feminist post yapısalcı yaklaşım aynı zamanda, sistematik olarak marjinalize edilmiş veya susturulmuş kadın sesleri için de alan açar (Baxter, 2003, s. 10). Bu yaklaşım biçimi, farklı söylem biçimlerinin varlığını kabul ettiği ve baskılanan-susturulan grupların duyulması gerektiğini savunduğu için söylemsel bağlamda çoklu seslere yer verir. Feminist post-yapısalcılıkta öznelliğin tanımı değiştiği ve merkezi özne kavramı yerine akışkan özne kavramı geldiği için öznenin kendisinde topladığı varsayılan güç algısı da akışkan ve yer değiştiren bir kavram haline gelir. Değişken ve çoklu yapılara sahip özne ve güç algıları, dişil dil yaklaşımındaki savunular ile de uyumludur ve çalışmanın analiz bölümünde dişil öznellik ve güce ilişkin incelemede bu bakış açısından hareket edilmiştir.

Post yapısalcı feminist yaklaşım dışında burada, dişil dil yaklaşımının kadın deneyimlerine yaptığı vurgu itibarıyla çalışmanın epistemolojik yaklaşımının belirtilmesinin de önemli olduğu düşünülmektedir. Tanesini'nin (2012, s. 170) duruş

noktası epistemolojisi olarak adlandırdığı yaklaşıma göre, gerçeklik konusunda feministlere veya kadınlara has özel bir perspektif vardır. Feministler veya kadınlar, deneyimleri toplumda diğer konumları işgal eden insanlarınkinden farklı olduğu için özel bir bakış açısına sahiplerdir. Bu bakış açısı aynı zamanda toplumsal bir model olarak çalışmanın dişil dil yaklaşımı ile de bağdaşır. Hatırlanacağı gibi bu modelde kadınların toplumsal olarak deneyimlediklerinin her zaman bilinenlerden farklı, kişiye özgü olabileceği ve bu deneyimlerin açığa çıkması için kadınların yazmaları, konuşmaları, haykırmaları gerektiği ifade edilmişti. Bu bağlamda kadının deneyimleri sebebiyle bilme biçiminin farklı olacağına; kendine özgü bir bilme biçimine sahip olabileceğine inanılmaktadır.

Hartsock’a göre feminist bir bakış açısının kaynağında cinsiyete dayalı işbölümü vardır. Bu iş bölümünü bedensel doğurganlık bileşeni ve ev içi ücretsiz mal üretimi oluşturur. Bu anlamda kadınların emeği erkeklerinkinden farklıdır ve bir zihin-beden birlikteliği gerektirir (Hartsock, 1983, s. 284, 292-294). Rose (1983, s. 83-84) ayrıca bu bileşenlerin içine kadınların yeniden üretimle ilgili etkinlikler olan bakım işlerindeki duygusal etkinliklerini de ekler. Kadınların erkeklerinkinden yapısal olarak farklı deneyimleri, kadınların kendine has toplumsal ve doğal dünya anlayışlarını ve kadınların çalışmalarının kendine özgülüğünü sağlar. Bu noktada Rose ve Hartsock, kadınların daha farklı bir deneyimleme biçimi ile birlikte erkeklerin kullandıklarından farklı bir bilme biçimine sahip oldukları görüşünü benimserler (Tanesini, 2012, s. 176). Çalışmada ele alınan annelik, gebelik, doğurganlık gibi meseleler ile toplumun bu konulara yaklaşımı sonucu kadınların kendilerine özgü ve farklı deneyimler ile bilme biçimleri edindikleri fikri de bu yaklaşım ile örtüşmektedir.

Yukarıda sözü edilen epistemolojik yaklaşım aynı zamanda Smith’in (1987) kadınların bakış açılarına odaklandığı feminist görüş açısı yaklaşımı ile benzerdir. Bu yaklaşım kadınlarca günlük deneyimlerde yaşanan erkek egemen yapılar ve kadınların

bu deneyimler hakkındaki düşünce ve duyguları ile ilgilenir. Smith'e göre (1987, s. 49) kadınların deneyimlerini karakterize eden şey bir kopuş noktası, bir kırılma çizgisidir. Bu kırılma çizgisi deneyim ile deneyimin toplumsal olarak ifade edilme biçimleri arasında bir ayrılık olarak algılanır (Smith, 1987, s. 49). Bu kopuş fiilen deneyimlenen (yaşanan) şey ile kişinin deneyimleri ifade etmek için toplumsal olarak ulaşabileceği kavramsal çerçeve arasında algılanan uyumsuzluktur. Bu deneyimsel kopukluğun kaynağı, baskıcı bir toplumsal ilişkiler sistemi olarak ataerkilliktir (Smith, 1987, s. 51). “Kadınlar erkekler için görünmez olan şeyleri doğrudan yaşadıkları için, kendilerine görüldüğü biçimiyle dünya ile egemen görüşlerin bu dünya hakkında söyledikleri şeyler arasındaki kopukluğu fark etmeye başlarlar. Bir şeylerin yanlış gittiği konusunda kadınların uyanmasına yol açan şey bu kırılma çizgisidir. Onların toplumsal gerçekliğin diğer konumlardan bakıldığında görünmeyen boyutlarını kendi deneyimlerinden hareketle teşhir etmeleri mümkündür” (Tanesini, 2012, s. 175). Söz konusu epistemolojik yaklaşımda yazarların kopukluk, ayrılık, kırılma olarak tarifledikleri durumlar ve nedenleri, dişil dil yaklaşımında sözü edilen bölünmüşlük, yarılma gibi ifadeler ile birebir örtüşmekte ve çalışmanın analiz bölümünde incelenmektedir.

Smith'in feminist görüş açısı kuramı feminist sosyolojik yaklaşım içinde görülebilir. Feminist sosyoloji yaklaşımı feminist bir öz kimlik taşıyan ve feminist perspektife sahip insanlar tarafından benimsenir. Feminist araştırmada birçok araştırma tekniği kullanılır ve kadınlara söz hakkı verilir. Bu araştırma türü kadınların öznel deneyimlerinin erkeklerinkinden farklı olduğunu varsayar. *Kadınların Bilme Biçimleri* başlıklı çalışmasında Belenkey ve diğerleri (1986, s. 191), kadınların erkeklerden farklı biçimde öğrendiğini ve kendilerini farklı biçimde ifade ettiğini ileri sürerler. Bilen özne olan dişil özne, kendi beden ve deneyimlerine ilişkin bir bilgi ve bakış açısı üretme gücüne sahiptir.

Özet olarak çalışmanın sahip olduğu feminist perspektif kadınların farklı güç ve özne konumlarına sahip olabileceğini öngören feminist post yapısalcı yaklaşımı önceler. Çalışmanın epistemolojik yaklaşımı ise duruş noktası epistemolojisi veya feminist görüş açısı olarak belirlenmiştir. Her iki yaklaşım da dışıl dil yaklaşımı ile farklı açılardan uyumludur. Post yapısalcı feminist yaklaşım farklılığı ön plana çıkarırken feminist görüş açısı yaklaşımı kadınların deneyimlerini ön plana çıkarır. Bu bağlamda çalışma kapsamında, ürettikleri filmler yoluyla kendi söylemlerini yaratma veya mevcut söylemlerde değişim yaratma gücüne sahip olan kadın yönetmenlerin baktıkları açı ve ürettikleri bilginin farklı ve özgün olduğuna inanılmaktadır.

3.2. Sayıtlılar

(1) Sinemada kadının kendisini ifade edebileceği dışıl sinemasal bir dil oluşturmak mümkündür.

(2) Kadın ve erkek yönetmenlerin deneyimleri ve bakış açıları farklı olduğu için bu farklılık onların sanat ve sinema yapıtlarında da kendini göstermektedir. Feminist görüş açısı ve duruş noktası epistemolojisine göre kadınlara ait gerçekliklerin bilgisini kadın yönetmenler erkek yönetmenlerden daha doğru kavrar ve daha doğru üretirler.

(3) Kadının bakışını ve deneyimlerini odağa alan dışıl sinemasal dile sahip filmlerin ana akım sinema kalıplarına tamamıyla uyumlanmayan bağımsız sinema içinde yer aldığı veya alması gerektiği varsayılmaktadır.

3.3. Araştırmanın Türü

Araştırma türü keşfedici niteliktedir. Keşfedici araştırmalar araştırma konusunun görece yeni olduğu durumlarda yapılır. Keşfedici araştırmaların genel olarak üç amacı vardır. İlki araştırmacının konuyla ilgili merakını gidermek ve ön bilgi sağlamak, ikincisi konuyla ilgili daha kapsamlı bir araştırmanın yapılıp yapılamayacağını sınamak

ve son olarak ilerideki araştırmalarda kullanılabilecek veri toplama araçları geliştirmek (Babbie, 2016, s. 90). Başka bir deyişle bu araştırma tipinin amacı, araştırmacıya problemi daha net biçimde tanımlamak ve daha kapsamlı araştırmalar yapmak üzere gerekli bilgiyi sağlamaktır. Keşfedici araştırmanın tercih edildiği durumlar şu şekilde belirtilebilir: a) incelenmek istenen süreç, ya da durum ile ilgili şimdiye dek çok az sayıda çalışma yapılmışsa, b) ilgilenilen konu esnek bir şekilde betimlenerek incelenmemiş bu konu hakkında sadece tahmine yönelik araştırmalar yapılmışsa veya c) hakkında bilgi sahibi olunan bir konu, bu bilgileri geçersiz kılacak değişimler geçirmişse keşfedici araştırmalar tercih edilir (Stebbins 2001, s. 9).

Araştırma konusu olan dişil dil kavramı ve feminist sinema kuramları her ne kadar Avrupa ve Amerika’da 1970’lerde ele alınmaya başlamışsa da; hem bu iki konunun birlikte ele alındığı çalışma sayısı görece azdır¹⁰, hem de konular Türkiye için yenidir. Bu araştırmanın bir keşfedici araştırma olarak amacı sinemada biçim ve içerik olarak dişil bir dilin var olup olmadığı veya mümkün olup olmadığı sorusunun cevabına yaklaşmak; dişil sinemasal dili tanımlamak, dişil sinemasal dile yönelik ileride yapılmak istenen çalışmalar için ön bilgi sağlamaktır. Diğer taraftan sinemada devamlı

¹⁰ Araştırmalarda rastlanan birkaç adet doktora ve yüksek lisans tezi ve kapsamı şu şekilde belirtilebilir: *New Vernaculars and Feminine Ecriture; Twenty First Century Avant-Garde Film (Yeni Diller ve Dişil Yazın: 21. Yüzyıl Avantgarı Film)* adlı doktora tezinde Ruth Novaczek (2015), kendine ait iki deneyisel film olan (*Radio*, 2011 ve *The New World*, 2013) zerinden avangart sinemada dişil yazına dair oluşan yeni bir dile ait parametreleri ortaya koymayı amaçlar. *Centring The Female: The Articulation of Female Experience in The Films of Jane Campion (Dişile Odaklanmak: Jane Campion Filmlerinde Dişil Deneyimin Dile Getirilmesi)* adlı doktora çalışmasında French (2007), Jane Campion’ın kurmaca filmlerinin (zellikle *Holy Smoke!*, 1999 ve *In the Cut*, 2003) dişil ve/veya feminist bir yaklaşım, estetik veya perspektife sahip olup olmadığını araştırır. Dişil deneyimin estetize olup olamayacağı, filmlerin kadın bir yönetmene ait olduğunun fark edilip edilemeyeceğine dair sorular sorar ve filmlerde ortaya çıkan dişil deneyimlere odaklanarak dişil auteurlğe dair bir inceleme yapar. Scheffmann (2011) yaratıcı bir çalışma olan *A Feminine Language in Cinema* adlı yüksek lisans tezinde belirli bir film tekniğine veya spesifik bir biçime refere etmeden, soyut ve amaçları yoruma açık olan altı rehber ilkedен oluşan bir Dişil/ Feminist Manifesto yayınlar ve bu manifestoyu test etmek amacıyla dişil duyarlılıkları merkeze alan *En Abyrne* adlı kurmaca bir film senaryosu yazar. şengül (2017), *Gözetleme Kulesi’nden Mustang’e: “Kadınlar Araşta!”: Türkiye Sinemasında Oluşan Dişil Dil* adlı yüksek lisans tezinde kadın yönetmenlere ait üç filmi (*Araf*, *Gözetleme Kulesi* ve *Mustang*) inceleyerek son dönem Türkiye Sinemasında ataerkil dile hizmet eden eril dile alternatif bir dişil dil oluşup oluşmadığını araştırır.

olarak yeni kadın yönetmenlerin yeni filmler üretiyor olması bu araştırmanın daima güncel tutulmasını gerektirdiği için, konu her yeni kadın yönetmen filmi için görece yeni bir çalışma olarak ele alınabilir.

Bu bağlamda, araştırma hipotez testine gerek duymadan belli sorulara cevap vermektedir. Kadın yönetmen sinemasında dişil sinemasal bir dilin var olup olmadığına yönelik belirlenen sorular üzerinden film analizleri yapılmış ve bu soruların cevapları bulunmuştur. Bu keşfedici araştırma çerçevesinde elde edilen cevaplar konuyu daha iyi anlamayı sağlamış ve bir tanım çerçevesi sunmuştur.

3.4. Araştırmanın Örneklemi

Çalışma kapsamında Türk sinemasında uzun metraj kurmaca türünde belirlenmiş altı kadın yönetmenin filmi seçilerek feminist filmsel metin analizine tabi tutulmuştur. Araştırmanın evrenini Türk sinemasındaki kadın yönetmenlerin ürettikleri filmler oluşturmaktadır. Örneklemin belirlenmesinde uzun metraj kurmaca filmlerinde kadın deneyimlerini odağına alan, yönetmeni ve ana karakteri kadın olan ve kendine özgü bir dile sahip olduğu düşünülen filmlere odaklanılmıştır. Hem uygun bir örneklem düzeyine ulaşmak hem de güncel filmlerdeki söylemi yakalayabilmek anlamında filmlerin 2010-2020 arası çekilmiş olması kriteri belirlenmiştir.

Film analizleri yapılırken feminist film kuramlarından, dişil dil kuramını ortaya koyan Fransız post-yapısalcı feminizmden ve feminist sanat kuramlarından faydalanılmıştır. Ayrıca feminist film kuramları çerçevesinde bugüne kadar yapılmış kadın filmleri analizlerinden de yararlanılmıştır. Çalışma kapsamında incelenmek üzere seçilen film bilgileri aşağıda belirtilmiştir.

Örneklemin belirlenmesi sürecinde analize konu olacak filmler seçilirken 2010-2020 arası kadın yönetmenler tarafından çekilen tüm türlerde uzun metraj kurmaca filmlerinin listesi çıkarılmıştır. Kadın yönetmenlerin erkek yönetmenler ile birlikte

çektikleri filmler bu listenin dışında tutulmuş; birden fazla kadın yönetmenin birlikte çektiği filmler ise dâhil edilmiştir. Uzun metraj kurmaca filmleri söz konusu olduğu için kısa veya orta metrajlı filmler ile belgesel türü filmler de listenin dışında tutulmuştur. Bu filmlerin toplamı, birkaç eksik veya fazla olmakla birlikte yaklaşık 93 tanedir. Aşağıda bu filmler yapım yıllarına ve türlerine göre yönetmenleri ile birlikte listelenmiştir:

Tablo 1: 2010-2020 Arası Türk Sineması Uzun Metraj ve Kurmaca Türünde Kadın Yönetmen Filmleri

	Yapım Yılı	Film İsmi	Yönetmen	Tür
1	2010	<i>Zefir</i>	Belma Baş	Drama
2	2010	<i>Öfkeli Çılgınlık Karamsar Hile</i>	Hatice Yakar	Drama
3	2010	<i>Atlıkarınca</i>	İlksen Başarır	Drama
4	2011	<i>Çınar Ağacı</i>	Handan İpekçi	Drama
5	2010	<i>Bir Avuç Deniz</i>	Leyla Yılmaz	Drama
6	2012	<i>Gözetleme Kulesi</i>	Pelin Esmer	Drama
7	2012	<i>Araf</i>	Yeşim Ustaoglu	Drama
8	2011	<i>Geriye Kalan</i>	Çiğdem Vitrinel	Drama
9	2012	<i>Çanakkale 1915</i>	Yeşim Sezgün	Tarihi
10	2012	<i>Pazarları Hiç Sevmem</i>	Rezzan Tanyeli	Tarihi
11	2013	<i>Yarım Kalan Mucize</i>	Biket İlhan	Drama
12	2013	<i>Erkek Tarafı Testosteron</i>	İlksen Başarır	Komedi
13	2013	<i>Hayatboyu</i>	Aslı Özge	Drama
14	2013	<i>Aziz Ayşe</i>	Elfe Uluç	Drama
15	2013	<i>Vay Başıma Gelenler</i>	Semra Dünder	Komedi
16	2012	<i>Şimdiki Zaman</i>	Belmin Söylemez	Drama
17	2012	<i>Kral Yolu: Olba Krallığı</i>	Serli Seta Nişanyan	Aksiyon Komedi Fantezi
18	2011	<i>Yabancı</i>	Filiz Alpgezmen	Drama
19	2012	<i>Bahar İsyancıdır</i>	Selma Köksal	Drama
20	2014	<i>Rüzgarla Bir</i>	Dilek Çolak	Drama
21	2014	<i>Vay Başıma Gelenler İkibuçuk</i>	Semra Dünder	Komedi
22	2014	<i>Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku</i>	Çiğdem Vitrinel	Drama
23	2014	<i>Kumun Tadı</i>	Melisa Önel	Drama
24	2014	<i>Deniz Seviyesi</i>	Esra Saydam, Nisan Dağ	Komedi, Drama, Romans
25	2014	<i>Gülcemal</i>	Özgür Selvi	Komedi
26	2013	<i>Köksüz</i>	Deniz Akçay	Drama

27	2013	<i>Mavi Dalga</i>	Zeynep Dadak, Merve Kayan	Drama
28	2012	<i>Ferahfeza</i>	Elif Refiğ	Drama
29	2015	<i>Toz Bezi</i>	Ahu Öztürk	Drama
30	2015	<i>Ana Yurdu</i>	Senem Tüzen	Drama
31	2015	<i>Uzaklarda Arama</i>	Türkan Şoray	Drama
32	2015	<i>Pırdino: Sürpriz Yumurta</i>	Günay köker	Animasyon Çocuk
33	2015	<i>Nefesim Kesilene Kadar</i>	Emine Emel Balcı	Drama
34	2015	<i>Evlenmeden Olmaz</i>	Yasemin Türkmenli	Komedi Romans
35	2015	<i>Vesvese: Cin Tuzağı</i>	Sümeyya Kökten	Korku
36	2014	<i>Çekmeköy Underground</i>	Aysim Türkmen	Drama
37	2015	<i>Bir Varmış Bir Yokmuş</i>	İlksen Başarır	Drama Romans
38	2016	<i>Değiştir Bakalım</i>	Eda Fatma Gürbüz	Komedi
39	2015	<i>Tereddüt</i>	Yeşim Ustaoglu	Drama
40	2015	<i>Mustang</i>	Deniz Gamze Ergüven	Drama
41	2015	<i>Kasap Havası</i>	Çiğdem Sezgin	Drama
42	2016	<i>Bana Git De</i>	Handan Öztürk	Drama
43	2016	<i>Oğlan Bizim Kız Bizim</i>	Semra Dünder	Komedi
44	2016	<i>Çok Uzak Fazla Yakın</i>	Türkan Derya	Drama
45	2016	<i>Tutmayın Beni</i>	Semra Dünder	Komedi
46	2015	<i>Sekerat Son</i>	Şeyda Şen	Korku
47	2015	<i>Yarım</i>	Çağıl Nurhak Aydoğdu	Drama
48	2015	<i>Yemekteydik ve Karar Verdim</i>	Görkem Yeltan	Drama
49	2016	<i>Sol Şerit</i>	İnci Balabanoğlu Ahıska	Komedi
50	2015	<i>Kaçma Birader</i>	Defne Deliormanlı	Komedi
51	2015	<i>Her Şey Aşıktan</i>	Andaç Haznedaroğlu	Komedi Romans
52	2015	<i>Dedemin Fişi</i>	Meltem Bozoflu	Komedi
53	2017	<i>Acı Tatlı ekşi</i>	Andaç Haznedaroğlu	Romans Drama
54	2017	<i>Seni Gidi Seni</i>	sibel Tunç	Komedi
55	2016	<i>Beginner</i>	Burçak Üzen Açık	Drama
56	2017	<i>İşe Yarar Bir Şey</i>	Pelin Esmer	Drama
57	2017	<i>Bir Nefes Yeter</i>	Yasemin Erkul Türkmenli	Drama
58	2017	<i>Nefrin</i>	Gülşen Güner	Korku
59	2016	<i>Toz</i>	Gözde Kural	Drama
60	2016	<i>Kaygı</i>	Ceylan Özgün Özçelik	Korku
61	2017	<i>Aşk Uykusu</i>	Nisan Akman	Drama
62	2016	<i>Yağmurlarda Yıkansam</i>	Gülten taranç	Drama
63	2017	<i>Borç</i>	Vuslat Saraçoğlu	Drama
64	2017	<i>Bırakma Beni</i>	Aida Begic	Drama

65	2018	<i>Güvercin</i>	Banu Sıvacı	Drama
66	2018	<i>Misafir</i>	Andaç Haznedaroğlu	Drama
67	2018	<i>Hemşire</i>	Dilek Çolak	Drama
68	2018	<i>Elim Sende</i>	Banu Kaptanoğulları	Drama Romans
69	2017	<i>Tutsak</i>	Beyza Çimenot	Korku
70	2018	<i>Fındık Veresiye</i>	Fatema Khawari	Komedi
71	2017	<i>Paçi</i>	Elçin Elgür	Drama
72	2017	<i>Selfie</i>	Hülya Avşar	Biyografi
73	2018	<i>Cici Babam</i>	Meltem Bozoflu Gölebeyi	Komedi
74	2017	<i>Bizim Köyün Şarkısı</i>	Tuğçe Soysop	Animasyon Çocuk
75	2018	<i>Cebimdeki yabancı</i>	Serra Yılmaz	Gerilim Komedi
76	2018	<i>Deliha 2</i>	Gupse özay	Komedi
77	2018	<i>Bağcık</i>	Görkem Yeltan	Drama
78	2018	<i>Güven</i>	Sefa Öztürk	Suç Drama
79	2018	<i>Can Dostlar</i>	Tuğçe Soysop	Komedi Aile
80	2018	<i>Kalpten Gerdanlık</i>	Sultan Nil Turan	Gerilim
81	2018	<i>Ölü Yatırım</i>	Neslihan Yıldız Alak	Komedi
82	2019	<i>Jinna: Karabasan</i>	Ebru Delibaş	Korku
83	2019	<i>İblis: Esir-i Beden</i>	Hira Evren Işık	Korku, Gerilim
84	2019	<i>Siddah</i>	Funda Tırpan	Korku
85	2019	<i>Kader Postası</i>	Çiğdem Bozali, Elif Akarsu Polat	Drama
86	2018	<i>Ebedi Uykusuz</i>	İlke Yeşiçay	Drama
87	2019	<i>Gamonya: Hayaller Ülkesi</i>	Tuğçe Soysop	Aile, Macera
88	2019	<i>Bilmemek</i>	Leyla Yılmaz	Drama
89	2020	<i>Çılgın Ortak</i>	Özgür Selvi	Komedi
90	2020	<i>Hayaletler</i>	Azra Deniz Okyay	Drama
91	2019	<i>Kovan</i>	Eylem Kaftan	Drama
92	2020	<i>Bir Nefes Daha</i>	Nisan Dağ	Drama
93	2020	<i>Çılgın Ortak</i>	Özgür Selvi	Komedi

Kaynak: antraktsinema.com

Yukarıda listelenen Türk sinemasında 2010-2020 arası çekilmiş kadın yönetmen filmleri arasından, araştırma kapsamında feminist filmsel metin analizine tabi tutulacak filmlerin seçimi için ana akım sinema kalıplarının içerisinde olduğu düşünülen filmler elenerek ikinci bir liste daha oluşturulmuştur. Bu listede yer alan filmlerin ana akım sinema kalıplarını sorgulayan türde bağımsız filmler olmasına dikkat edilmiştir. Önceden de belirtildiği gibi feminist film kuramcılarının bir kısmı tamamıyla ana akım

sinema kalıplarının karşısında veya dışında konumlanan karşı sinemayı savunurken, diğerleri ana akım sinema içinde konumlanan kadın yönetmen filmlerinin de feminist olabileceğini belirtmiştir. Bu araştırmanın bakış açısına göre dişil sinemasal dil, karşı sinema anlatısında olduğu gibi tamamen ana akım sinema kodlarını yıkmayı hedeflemese de, içerdiği bir takım biçimsel veya içeriksel özellikler sebebiyle ana akım sinema kodlarından farklılaşan özellikler taşır. Bunun sebebi dişil dil yaklaşımının da mevcut yapıdan –sembolik baba yasasının olduğu ana akım dilden- kendisini farklılaştırıyor olmasıdır. Dişil sinemasal dilin ana akım sinema kalıplarından farklılaştığına dair varsayım çalışmanın sayıltılar kısmında da belirtilmiştir.

Bilindiği gibi popüler/ ana akım filmler, bilinenlere/ uylarımlara dayalı yinelemeli doğaya sahiptir ve seyircide yoğun duygusal katılımın verdiği haz ve rahatlamayı hedefler. Bu filmler büyük prodüksiyonlu ve kar elde etme amacıyla olup, toplumsal düzenden yana filmler üretir ve özünde tutucu nitelikler taşır (Abisel, 1995, s. 7, 225-227). Bu anlamda ana akım filmler toplumsal düzeni sorgulamaktan ve politik olmaktan uzak durur. Bağımsız sinema ise özellikle 1980'lerden sonra büyük şirketler tarafından üretilip dağıtımı yapılan, pahalı, muhafazakâr, gösterişli ana akım filmlere alternatif olarak ortaya çıkmıştır. Bu filmler ana akım film endüstrisinin baskı ve etkilerinden uzaktır, geleneksel uylarımları sorgular ve politik bir tarafa sahiptir (Tzioumakis, 2006, s. 1-2). Ticari hedeflerden uzak olan bağımsız filmler, sıra dışı ve sınırları zorlayan konularda, film yapan kişinin kendi vizyonunu ortaya koyduğu cesur filmlerdir. Ryan ve Kellner (2010, s. 432-434) bağımsız sinemanın ana damar anlatıya eşlik eden algısal işlemleri sorgulamaya yönelik olduğunu ifade ederler. Bağımsız sinema toplumsal sorunları derinlikli bağlamları içinde ele alan daha düşünömsel ve karmaşık yapılarla eğilim gösterir.

Dişil sinemasal dilin, ana akım sinema kalıplarından farklılaşması gerektiği varsayıldığı için; ana akım sinemaya bir tepki olarak ortaya çıkan diğer sinema akımları

ile bağlantılı olduğu düşünülmektedir. Gürkan (2015, s. 23-65) deneysel sinema, auteur (yönetmen) sineması, yeraltı sineması, yeni dalga, dışavurumcu sinema, özgür sinema, öncü (avangart) sinema, minimalist sinema, sanat sineması, bağımsız sinema, diğer ülke sinemaları akım ve hareketleri ile karşı sinema arasındaki bağlantılara dikkat çeker. Bu akımların genel özellikleri anti-emperyalist, burjuva karşıtı, politik olmaları, hayat ve toplumun gerçek hikâyelerine değinmeleri, izleyicinin huzursuzluk ve sorgulama yoluyla aktive edildiği bir anlayışa sahip olmaları, ticari kanallar dışında dağıtım ve gösterim olanağı bulan-ticari kaygıları olmayan, sanatçının kişisel görüş ve özgün üslubunu yansıtan, beklenmedik olaylar ve doğaçlamalara, hümanist değerlere sahip, düşük bütçeli ve yıldız oyuncusuz, büyük dramatik olaylar yerine yaşamın günlük akışını yansıtan, içerik veya biçim açısından yeni bir şeyler söyleyen veya getiren, başkaldırcı, yenilikçi, ilerici, hâkim sisteme karşı bağımsız bir duruş sergiliyor olmalarıdır. Diğer yandan karşı sinemayı savunan Wollen'ın (2009, s. 418) öne sürdüğü yabancılaşma, gerçeklik, geçişsiz anlatı, açık uçluluk gibi kavramlar da bu bağlantılara örnek verilebilir. Bu sinema akımları veya hareketlerinin hepsi de ana akım sinema kalıplarını sorgularlar.

Bu çalışmada ana akım sinema kalıplarının tamamen karşısında olan (feminist) karşı sinema kavramını temel almak veya kullanmak yerine; ana akım kodları sorgulayan ve bu kodlardan farklılaşan bağımsız sinema kavramı referans alınmış ve dişil sinema yaklaşımının bu kavrama yakın durduğu düşünülmüştür. Yukarıda da belirtildiği gibi bu çalışmadaki filmlerde incelenen dişil sinemasal dil, feminist karşı sinemanın tasavvur ettiği gibi tam anlamıyla ana akım sinema kalıplarına meydan okumayı odağa almaz. Dişil sinemasal yaklaşımda incelenen filmler, bu kalıpları sorgulayan bağımsız sinema ile benzer özellikler gösteren film örnekleri arasından seçilmiştir.

Diğer yandan dişil sinemasal dile sahip filmlerin bu çalışmadaki bakış açısına göre ana akım film kodlarını sorgulamanın yanı sıra kadın bakışını odağa alan özelliklere de sahip olduğu düşünülmektedir. Kadının bireysel ve toplumsal olarak yaşadığı sorun ve çatışmaları odağa almak, kadına ait deneyimlere odaklanmak, kadını farklı bir gözle anlatmak, kadının bakış açısını ön plana almak, kadının güçlenmesine, özgürleşmesine, arzu ve isteklerine vurgu yapmak, kadının toplumdaki yerini sorgulamak, sorgulatmak, dişil öznelliğe odaklanmak gibi özelliklere sahip olmanın yanında ana akım sinema kalıplarını sorgulayan özelliklere birlikte sahip olmak dişil sinemasal bir dil ortaya çıkarmaktadır. Dişil sinemasal dile ait olduğu dşnlen bu özelliklerden en az birini veya bir kısmını taşıdığı dşnlen 35 civarı filminden oluşan ikinci bir liste (birinci listedeki filmler arasından seçilerek) oluşturulmuştur.

Tablo 2: 2010-2020 Arası Türk Sineması Kadın Deneyimi Odaklı Ana Akım Dışı veya Bağımsız Kadın Yönetmen Filmleri

	Yapım Yılı	Film İsmi	Yönetmen	Tr	Vizyon Sresi (Türkiye)	Seyirci Sayısı	Hasılat (TL)
1	2010	<i>Zefir</i>	Belma Baş	Drama	25 hafta	7,213	41.659,650
2	2010	<i>Athkarınca</i>	İlksen Başarır	Drama	7 hafta	21,097	189.001,750
3	2010	<i>Bir Avuç Deniz</i>	Leyla Yılmaz	Drama	10 hafta	101,557	895.090,500
4	2012	<i>Gözetleme Kulesi</i>	Pelin Esmer	Drama	23 hafta	19,838	147.815,110
5	2012	<i>Araf</i>	Yeşim Ustaoglu	Drama	14 hafta	40,677	372.822,420
6	2011	<i>Geriye Kalan</i>	iğdem Vitrinel	Drama	10 hafta	7,048	66.154,490
7	2013	<i>Yarım Kalan Mucize</i>	Biket İlhan	Drama	2 hafta	1,490	15.093,280
8	2013	<i>Hayatboyu</i>	Aslı zge	Drama	9 hafta	3,477	40.112,64
9	2012	<i>şimdiki Zaman</i>	Belmin Söylemez	Drama	8 hafta	3,569	31.739,100
10	2011	<i>Yabancı</i>	Filiz Alpgezmen	Drama	12 hafta	5,470	58.578,910
11	2012	<i>Bahar İsyancıdır</i>	Selma Köksal	Drama	bilgi yok	bilgi yok	bilgi yok

12	2014	<i>Deniz Seviyesi</i>	Esra Saydam, Nisan Dağ	Komedi, Drama, Romans	7 hafta	5,286	52.435,500
13	2013	<i>Köksüz</i>	Deniz Akçay	Drama	12 hafta	8,111	70.808,460
14	2013	<i>Mavi Dalga</i>	Zeynep Dadak, Merve Kayan	Drama	13 hafta	5,405	43.761,030
15	2012	<i>Ferahfeza</i>	Elif Refiğ	Drama	4 hafta	703	8.202,780
16	2015	<i>Toz Bezi</i>	Ahu Öztürk	Drama	17 hafta	7,709	75.038,600
17	2015	<i>Ana Yurdu</i>	Senem Tüzen	Drama	15 hafta	6,018	54.394,200
18	2015	<i>Nefesim Kesilene Kadar</i>	Emine Emel Balcı	Drama	17 hafta	8.983	55.706,950
19	2015	<i>Tereddüt</i>	Yeşim Ustaoglu	Drama	22 hafta	24,668	244.794,140
20	2015	<i>Mustang</i>	Deniz Gamze Ergüven	Drama	22 hafta	25.419	279.015,600
21	2015	<i>Yarım</i>	Çağıl Nurhak Aydoğdu	Drama	2 hafta	2.662	28.988,000
22	2017	<i>İşe Yarar Bir Şey</i>	Pelin Esmer	Drama	26 hafta	22,393	210.544,720
23	2016	<i>Toz</i>	Gözde Kural	Drama	5 hafta	934	11.897,780
24	2016	<i>Kaygı</i>	Ceylan Özgün Özçelik	Drama Gerilim	8 hafta	11,277	102.631,300
25	2017	<i>Aşk Uykusu</i>	Nisan Akman	Drama	3 hafta	26,687	341.092,350
26	2016	<i>Yağmurlarda Yıkansam</i>	Gülten Taranç	Drama	8 hafta	5,488	31.780,940
27	2018	<i>Misafir</i>	Andaç Haznedaroğlu	Drama	4 hafta	4.942	62.148,220
28	2018	<i>Hemşire</i>	Dilek Çolak	Drama	6 hafta	1,929	15.819,500
29	2017	<i>Paçi: Av Sanatı</i>	Elçin Elgür	Drama	4 hafta	3,436	20.505,000
30	2018	<i>Bağcık</i>	Gökem Yeltan	Drama	3 hafta	379,000	4.959,000
31	2019	<i>Kader Postası</i>	Çiğdem Bozali, Elif Akarsu Polat	Drama	2 Hafta	782,000	9.652,520
32	2018	<i>Ebedi Uykusuz</i>	İlke Yeşicay	Drama	bilgi yok	bilgi yok	bilgi yok
33	2020	<i>Hayaletler</i>	Azra Deniz Okyay	Drama	bilgi yok	bilgi yok	bilgi yok
34	2019	<i>Kovan</i>	Eylem Kaftan	Drama	2 Hafta	1,194	21.854,00

Kaynaklar: (1) antraktsinema.com (2) boxofficeturkiye.com

Tablo 2 üzerindeki filmler arasından ulaşılamayan filmler için, filmlerin dağıtım firmaları veya doğrudan yönetmenleri ile irtibata geçilmiş ve filmlere ulaşım bu şekilde sağlanmıştır. Bu liste üzerindeki tüm filmler izlenmiş ve dış dil/ dışil sinemasal dil/feminist sanat ile feminist film kuramlarına ait kavramları içerdiği gözlenen filmler

hakkında notlar alınmıştır. Bu alt kavramları çoklu bir şekilde içeren altı film aşağıdaki gibi listelenmiş ve feminist filmsel metin analizine tabi tutulmuştur:

1. *Kaygı*, Ceylan Özgün Özçelik, 2016
2. *Tereddüt*, Yeşim Ustaoglu, 2016
3. *Yağmurlarda Yıkansam*, Gülten Taranç, 2016
4. *İşe Yarar Bir Şey*, Pelin Esmer, 2017
5. *Gözetleme Kulesi*, Pelin Esmer, 2012
6. *Ana Yurdu*, Senem Tüzen, 2015

Feminist filmsel metin analizine tabi tutulan bu altı adet filmin seçilme nedenleri ile birlikte bir yönetmenin iki farklı filminin bu analize dâhil edilmesinin nedenlerini açıklamak gerekir. Tablo 2’de yer alan 34 film, Tablo 1’de yer alan 93 film arasından seçilmiş ve aşağıda sıralanan kriterlerin en az bir tanesini veya birden fazlasını içeren filmler seçilerek oluşturulmuştur. Tablo 2’de yer alan 34 film arasından seçilen ve araştırmanın örneklemini oluşturan altı film ise aşağıdaki kriterleri çoklu olarak içermelerine göre seçilmiştir. Seçilen altı adet filmde aynı listedeki (Tablo 2) diğer filmlere göre önceden ortaya konulmuş olan araştırmanın temel kavramlarına ait temalar daha fazla gözlenmiştir. Bu filmlerin çoklu kavram ve temaları içeriyor olmasının yanında, birbirinden farklı kavramları içeriyor olması da film seçimlerinde önem arz etmiştir. Birbirleri ile benzer kavramlara sahip filmler arasından ise ayırt edici özelliği olan ön plana çıkartılarak yapılmıştır.

Filmlere ait seçim kriterleri şu şekilde belirtilebilir:

- film ana akım sinema uyuşumlarından farklılaşan özelliklere sahiptir.
- film düşük bütçeli ve ticari kaygılardan uzaktır.
- film anlatsal veya sinemasal açıdan yeni bir şeyler söyler veya getirir.

- filmin ana karakteri kadındır.
- film toplumda kadının yaşadığı sorunları görünür hale getirir.
- film toplumda kadının yaşadığı sorunların uzun vadedeki etkilerini görünür hale getirir.
- film kadının toplumdaki yerini sorgular ve sorgulatır.
- film kadına ait bir deneyime odaklanır.
- film kadını farklı bir gözle anlatır ve anlatmayı dert edinir.
- film kadın karakterin duygusunu ve bakış açısını ön plana alır.
- film dişil dil yaklaşımında öne çıkan kavramları içerir.
- film feminist sanat yaklaşımında öne çıkan kavramları içerir.
- film feminist film teorisinde öne çıkan kavramları içerir.
- kadın karakter ataerki ile uyumlu değildir, ataerkinin onaylamadığı davranışlara sahiptir.
- kadın karakter stereotipler dışında kendine ait bir karaktere sahiptir.
- kadın karakter bir özne olarak temsil edilir.
- kadın karakterin güçlenmesine ve özgürleşmesine vurgu yapar.
- kadın karakterin arzuları, hedefleri, kararları, eylemleri ön plandadır.
- kadın karakter faildir, sezgilerine kulak verir.
- kadın karakter kendini arama, tanımlama ve konumlandırma çabası içindedir.
- kadın karakter mücadelecidir, hayata tutunma çabası içindedir.
- kadın karakter güçlü ve özgür bir rol modelidir.
- kadın karakter mesleği yoluyla kendini ifade eder.
- film annelik ve doğum meselelerini kadının açısından odağa alır.
- film anne kız arasındaki ilişkiyi kadın bakış açısından odağa alır.

Filmlere ait ayırt edici özelliklerin varlığı bu özelliğin başka herhangi bir filmde ele alınmadığı anlamına gelmektedir. Örneğin *İşe Yarar Bir Şey* filmi sahip olduğu şiirsel sinemasal dil ile diğer filmlerden ayrılır. Listedeki diğer filmlerin herhangi birinde böyle bir şiirsel anlatıma rastlanmamıştır. Bu da dışıl sinemasal dile ait bir özellik olarak değerlendirilmiş ve dışıl dilin bu özelliğini temsil etmek üzere *İşe Yarar Bir Şey* filmi öne çıkmıştır. Benzer bir ayırt ediciliğe *Gözetleme Kulesi* filminde rastlanır. Film istenmeyen gebelik veya ensest gibi ayırt edici meseleleri işler. Tablo 2 üzerinde *Atlıkarınca* filmi ensesti, *Araf* filmi de istenmeyen gebeliği ele alan diğer filmlerdir. Fakat *Gözetleme Kulesi* gebelik sonrası yaşanan doğum ve emzirme süreçlerini feminist sanat bağlamında değerlendirilebilecek biçimde ele almış ve sahip olduğu bu özellik ile diğer iki film yerine tercih edilmiştir. Aynı şekilde *Ana Yurdu* filmi odağındaki anne-kız çatışmasına ek olarak karakterin özgürleşmesi, delilik teması ve sinemasal açıdan sahip olduğu farklılık ile Tablo 2’de yer alan ve anne-kız çatışmasını konu edinen *Köksüz* filmi yerine tercih edilmiştir. *Yağmurlarda Yıkansam* filminin kadın cinayetlerini ve bu sorunun uzun vadedeki etkilerini merkeze alıyor ve sinemasal açıdan yeni bir şeyler söylüyor oluşu yukarıdaki kriterlere ek olarak sahip olduğu ayırt edici ve çalışma açısından filmi ön plana çıkaran özelliklerdir. *Tereddüt* filminde işlenen çocuk yaşta ve zorla evlendirilme temasının kadın karakter açısından işlenmesi ile delilik ve psikanaliz gibi temaların varlığı filmin ayırt edici özellikleri olarak görülmüştür. *Kaygı* filminin kadın karakterin duygu ve bakış açısının tamamen öznel biçimde karakterin gözünden algılayacak sinemasal araçları kullanıyor oluşu yukarıdaki kriterlerin varlığına ek olarak ayırt edici özellik olarak öne çıkmıştır.

Bu noktada bir konuya açıklık getirilmesinin gerekli olduğu düşünülmektedir. Dikkat edilirse analiz bölümünde incelenmek üzere seçilmiş olan altı film arasında iki film (*İşe Yarar Bir Şey* ve *Gözetleme Kulesi*) aynı yönetmen (Pelin Esmer) tarafından çekilmiştir. Öncelikle çalışmada diğer yönetmenlerin tek bir filmi ele alınırken bir

yönetmenin iki filminin ele alınmış olmasının özel bir amacı olmadığını belirtmek gerekir. Önceden ifade edildiği gibi incelenecek filmler yukarıda belirlenen kriterlere ve ayırt edici, öne çıkan özelliklerine göre seçilmiştir. Pelin Esmer'in her iki filmi de yukarıda sözü edilen ve dişil dil yaklaşımı açısından güçlü ayırt edici özellikleri ve yukarıdaki kriterleri çoklu bir şekilde içeriyor olmaları sebebiyle ön plana çıkmıştır. Seçimler yönetmenlere göre değil, tamamıyla filmlerin içeriklerine bakılarak yapılmıştır. Bu bağlamda bir yönetmenin iki filmi çalışmada öne çıkan temalara ve tartışmalara uygun oldukları gerekçesiyle ve çözümlemeye dâhil edilecek derecede güçlü kavramlar içermeleri sebebiyle analize dâhil edilmiştir. *İşe Yarar Bir Şey* filminde güçlü bir yönetmen öznelliği ve sinemasal bir farklılık gözlenirken, *Gözetleme Kulesi* filminde feminist sanat ve dişil dil yaklaşımını savunan yazarların da önemli argümanlarından biri olan seyircinin yabancılaştırılmasına dair önemli veriler gözlenmektedir. Bununla birlikte her iki filmin de dişil dil, feminist sanat ve feminist sinemaya dair güçlü argüman ve kavramlar içeriyor olması Pelin Esmer'in kendini filmlerinde tekrar etmeyen ve her filminde kendine özgü dili yeniden üreten bir yönetmen olduğuna işaret edebilir. Bilindiği gibi feminist post-yapısalcılıkta, öznellikler kendilerini oluşturan farklı söylemler arasında yer değiştirirler ve birey farklı söylemler içinde çoklu ve farklı özne konumları içindedir. Bu durum dişil özne için kişisel deneyimleri yeniden yazmanın ve inşa edilmiş anlamlara ses vermenin bir yoludur (Weedon, 1993, s. 32-34).

Yukarıda seçilmiş olan altı adet film dışında analiz bölümünde Tablo 2'de yer alan diğer kadın yönetmen filmlerinin neredeyse tümüne, ilgili-bağlantılı oldukları filmler, temalar, konu ve kavramlardan söz edildiğinde atıfta bulunulmuştur. Post-yapısalcılığın metinler-arasılık düşüncesinden yola çıkılarak filmler arası bir dişil dil okumasına da yer verilmiştir.

3.5. Araştırmanın Geçerliliği ve Güvenilirliği

Araştırmanın geçerliliği ve güvenilirliği açısından bazı mevcut risklerin göz önünde bulundurulması gerekir. Bu çalışmanın geçerliliği açısından kabul edilebilir olan iki adet riskten söz edilebilir. Bunlardan bir tanesi ana akım sinema içinde kalan kadın yönetmenlerin ve diğeri de erkek yönetmenlerin filmlerinde gözlemlenebilecek olası dişil dil veya pratiğin çalışmanın dışında bırakılıyor olmasıdır.

Çalışma kapsamında kadın yönetmen filmleri arasından özellikle ana akım sinema içerisinde tanımlanan komedi, gerilim, korku, çocuk/aile filmleri örneklem dışında bırakılmış ve bağımsız olarak nitelendirilebilecek filmler odağa alınmıştır. Kuşkusuz ana akım filmler arasında da kadını odağa alan, kadın sorunlarına değinen filmler bulunmaktadır. Fakat feminist sinema teorisi bölümünde de belirtildiği gibi ana akım filmler çoğunlukla yüksek bütçeler gerektirir ve bu da fon veren kurumların kazanç kaygısı taşımalarına sebep olur. Filmlerin kazanç getirmeleri ise sinema izleyicisinin çoğunluğunun anlayabileceği ve baskın eril sembolik düzene ait, herkes tarafından anlaşılan ortak bir dil kullanmak ile daha olasıdır. Bu sebeple ana akım film yapanlar finansal destek için karşı oldukları sisteme bağlı kalmak zorunda kalırlar (Kaplan, 2001, s. 196). Ana akım film yönetmeninin niyeti kadının toplumdaki yerini sorgulamak olsa dahi söz konusu kazanç kaygısı sebebiyle bunu geleneksel sinema uylaşımının içinde kalarak gerçekleştirmek durumunda kalır. Oysa bu çalışma kapsamında dişil sinemasal dilin ana akım sinema uylaşımını sorgulayıcı özelliklere sahip olduğu varsayılmaktadır. Geleneksel kodları sorgulayamayan veya bu kodların dışına çıkamayan filmlerin, dişil dil yaklaşımında belirtildiği gibi eril sembolik alan dışında belirgin derecede farklılık gösteren bir dile sahip olmayacakları düşünülmektedir. Sonuç olarak ana akım filmlerde de dişil dil yaklaşımı ile ilgili veriler toplanabileceğine inanılmakta, fakat bu veriler bu çalışma kapsamının dışında tutulmaktadır. Sadece

bağımsız filmlerin dişil dile sahip olabileceğini varsaymak, ana akım sinemadaki kadın yönetmenlerin ortaya koyduğu dili göz ardı eden bir risk içeriyor olabilir.

Bununla birlikte çalışmaya dair olası başka bir riskten daha bahsetmek gerekir. Araştırma kadın yönetmen filmlerinde dişil dil arayışı içinde olmuştur ve erkek yönetmen filmlerinin dişil bir dile sahip olma olasılığını analize dâhil etmemiştir. Oysa erkek yönetmen filmlerinde de dişil dile ilişkin kavramlara veya dişil sinemasal dile rastlamak mümkün olabilir. Fakat bu çalışma kadın yönetmen filmlerine ait dişil dil öğelerinin yanında kadın yönetmenlerin kendilerine ait sinemasal ve dişil öznelliklerine de odaklanmıştır. Ayrıca Araştırmanın Yaklaşımı bölümünde benimsenen post-yapısalcı feminizm ile duruş noktası epistemolojisine göre kadının durduğu ve dünyayı algıladığı yer, kadına ait bilgiyi en doğru üreten bakış açısıdır. Bu bağlamda kadın yönetmenlerin duruş noktalarına ve görüş açılarına öncelik verilmiş; bu sebeple erkek yönetmenler ve onlara ait filmler analiz dışında bırakılmıştır.

4. ANALİZ: SİNEMADA DIŞİL PERSPEKTİF

Sinemada dışıl bir perspektifin mümkün olup olmadığı sorunsalı çerçevesinde Türk sinemasının kadın yönetmenlerine ait filmler arasından seçilmiş altı adet film (*Kaygı, Tereddüt, Yağmurlarda Yıkansam, İşe Yarar Bir Şey, Gözetleme Kulesi, Ana Yurdu*) aşağıda feminist filmsel metin analizi kullanılarak incelenmiştir. Kadın yönetmenlerin sinema dilinde onları ortak kılan veya ana akım yapıdan farklılaştıran görsel, işitsel ve tematik unsurlar, kadın bakış açısı ve deneyimleri açısından taşıdıkları anlamlar bağlamında feminist bir çerçevede, biçimsel ve içeriksel olmak üzere iki ayrı bölümde ele alınmıştır. Biçimsel ve içeriksel analiz her ne kadar anlam yaratmada birlikte işleyen süreçler olarak görülse de mizansen ve sinematografide öne çıkan unsurlar ile temalarda öne çıkan unsurlar daha açıklayıcı olması açısından iki ayrı bölümde değerlendirilmiştir.

4.1. Biçim Odaklı Perspektif

Analizin bu bölümünde mizansen öğeleri ve sinematografik araçların kullanımında kadın karakterin duygu, düşünce ve bakış açısının hangi tekniklerle ve nasıl ön plana alındığı, kadının yaşadığı deneyimlerin onun bakışından nasıl ele alındığı, kadının dünyayı görme ve algılama biçimi, kadının ses ve görüntüsünün sunulma biçimleri gibi konular odakta olmuştur.

Diğer yandan filmlerde ana akım sinema uylaşımlarıyla örtüşen ve bu uylaşımlardan farklılaşan araçların varlığı da incelenmiştir.

4.1.1. Duyguların Sahnelenmesi

Baker, *Kanaatlerden İmajlara: Duygular Sosyolojisine Doğru* adlı kitabında günümüzde sosyal bilimlerin akademik evrim süreçleri içinde duygusallığı düşünmeyi yitirdiğini belirtir. Beden-zihin ikiliğine dayalı Kartezyen dünya görüşünü eleştirerek,

Descartes, Kant ve Spinoza gibi filozoflarda duygu ve düşünce arasında kurulan ilişkiyi öne çıkarır. Baker duyguya özel bir önem atfederek düşüncenin kaynağını duygu olarak niteler. Duyguların yazıyla ifade edilmelerinden çok daha iyi bir şekilde “görülebilir” olduklarını ileri sürer ve gerçeğin doğrudan “imajı” nı veren sinema gibi görsel sanatların kaydettikleri ve ilettikleri duygular aracılığıyla fikir ve kanaatlerin oluşumunda etkili olduklarını ifade eder (Baker, 2010, s. 56, 66-71, 106, 168, 306). Baker’e göre “bir sanatçı, bir şair, bir film yapımcısı görevinin imajlar aracılığıyla dünyaya ilişkin yeni duyumsamalar ve algılamalar yaratmaktan başka bir şey olmadığının farkına varma şansına sahiptir” (Baker, 2010, s. 277). Buna göre duygular fikir ve kanaatlerin oluşmasında önemli rol oynarken; sosyal bilimlerde duyguları ihmal ediyor gibi görünür ve sinema kaydettiği imajlar aracılığıyla bize duyguları aktarmada önemli bir görev üstlenir.

Sinemanın yarattığı duygusal etkinin veya duygulanımın önemine Smelik (2008, s. 92-94) de değinir. Ona göre bilişsel film anlatıbilimi, bilişsel psikolojiyi sinemaya uygulamak ve “bilgi” ya da “anlaşılabilirlik” gibi anahtar kelimeleri öne çıkararak rasyonel anlama süreci üzerindeki vurguyu yansıtır. Böylece filmlerin yaratabileceği duygusal etkiye neredeyse hiç yer bırakmaz. Oysa filmlerin duygusal gücü ideolojik içeriklerinden ayrı düşünülemez. Hatta Smelik’e göre duygulanım genellikle film izlerken idraktan önce gelir. Görüntü, seyirciyi o daha anlamları tam olarak kavrayamadan etkileme özelliğine sahiptir. Smelik’e göre “Dişil deneyim erkek egemen kültür dâhilinde halen yeterince temsil edilmemiştir; duygulanımsallık da, temsil edilmemiş ve edilemez olanı ifade etmenin bir yoludur” (Smelik, 2008, s. 94).

Hem Baker’in hem de Smelik’in düşüncelerinden yola çıkıldığında filmlerde kadın karakterlere ait deneyim ve temsile, duyguların araştırılması yoluyla ulaşmaya çalışmanın mümkün olup olmadığı sorgulanmıştır. Bu bağlamda çalışmada incelenen kadın yönetmen filmlerinde kadın karakterlerin duygularının mizansen/sahneleme

aracıyla merkeze alındığı fark edilmiştir. Bu duygular bize kadın yönetmenlerin fikir ve kanaatlerine ulaşmada ipuçları sunabilir. Bu kapsamda aşağıda ilk olarak mizansenin tanımı yapılmış ve incelenen filmlerde mizansenle ilişkili olarak hangi öğelere bakıldığı belirtilmiş olup; film analizleri bu bilgiler ışığında yapılmıştır.

Mizansen Fransızca'dan alınmış bir terim olup sahneye koymak, kadrja yerleştirmek anlamlarına gelir (Bordwell ve Thompson, 2012: 118). Kessler, Barnard ve Le Forestier (2020, s.9) ilk olarak tiyatrodaki kullanılmaya başlanan mizansen teriminin İngilizce'deki "sahneleme" ile eş anlamlı olduğunu belirtirler. Onlara göre sahneleme basitçe yazılı bir eserin yeniden üretilmesi değil metnin sanatsal olarak yorumlanmasıdır. Perdede görünen ve kameranın çerçeveye aldığı her şey mizansenin bir parçasıdır: oyuncular ve performansları, dekor, ışık, kostüm, önemli aksesuarlar, vb. Tüm bunlar seyircide sinemasal bir mekân duygusu oluşturmak için bir araya gelirler (Edgar-Hunt, Marland ve Rawle, 2015, s. 129). Mizansenin içine aldığı öğelerin tanımı kuramcılara göre farklılık gösterir. Villarejo'ya (2007, s. 156) göre dekor/mekân, aydınlatma, kostüm, makyaj ve oyunculuklar mizansenin temel öğesidir. Kolker (2009, s. 83-84) ise bu öğelere ses ve müziği de ekler. Bordwell ve Thompson kostüm, dekor, ışık-gölgeyle yaratılan renk veya ton farklılıkları, figürlerin yerleştirilmesi, perspektif kullanımların oluşturduğu mekânsal düzenlemeyi mizansene dahil eder (2012: 149-155). Bu alt bölümde filmlerde kadın karakterlere ait duyguların neler olduğu ve kısaca sebepleri açıklanmış ve bu duyguları destekleyen belirgin mizansen unsurlarına bakılmıştır.

Çalışma kapsamında incelenen filmlerde kadın karakterler ve onların oyunculuk performansları dışındaki diğer öğelerin de kadın karakterin duygusunu vurgulayacak ve güçlendirecek şekilde kurgulandığı dikkat çeker. Kadın karaktere ait baskın duygunun en çok hissedildiği öğelerden biri ışık ve aydınlatmadır. Aydınlik ve karanlık kullanımlarındaki farklılıklara incelenen filmlerde özellikle kadın karakter gergin,

huzursuz, kaygılı, çaresiz, kasvetli veya öfkeli olmak gibi olumsuz ruh hallerine veya ani duygu değişimlerine sahipken rastlanır. Bu durumun en belirgin örneği *Kaygı* filminde gözlenir. Bir televizyon kanalında belgesel kurgucusu olarak çalışan Hasret (Algı Eke), İstanbul'da anne ve babasından kalan bir evde yaşamaktadır. Oturduğu apartmanın kentsel dönüşüm projesi kapsamında boşaltılmasına yakın, Hasret birden anne ve babasının trafik kazası yerine başka bir şekilde ölmüş oldukları hissine kapılır. Bu his gittikçe ağırlaşarak Hasret'i gergin, huzursuz, kaygılı ve nevrotik¹¹ bir duruma sokar.

Kaygı'nın önemli kısımlarının geçtiği Hasret'in evi çoğunlukla loş, yarı karanlıktır, bazı sahneler neredeyse tam karanlıktır. Girişteki üç lambadan bir tanesi çalışmaz. Bir yanıp bir sönen bu bozuk lamba, Hasret'in anne ve babasının öldüğü Sivas Katliamı'ndaki ateşi çağrıştıran nesnelerden bir tanesidir. Çerçevenin dışında herhangi bir ışık kaynağı kullanılıp kullanılmadığı bilinmez fakat çerçevenin içindeki masa lambası, lambader ve mum ışıkları gibi yapay ışık kaynakları etrafı aydınlatmaya yetmiyormuş izlenimi verir. Dekor içi kullanımlı lambalarla ışıklandırma veya dekor içi aksesuar olarak adlandırılan (Brown, 2018, s. 272-273) bu ışıklandırma tekniği özellikle kara film türünde ve gece sahnelerinde çerçeve içinde ışık kaynağı olarak temel öğelerden biri olarak yer alır. Hasret'in evindeki bu yarı aydınlık ortam filmde kasvetli bir atmosfer meydana getirir. Sarı ve tonları olarak görülen aydınlatma yine filmde ateşi çağrıştıran ve ağır basan renk kodları ile uyumludur. Loş aydınlatma güçlü kontrastlar ile keskin ve karanlık gölgeler yaratır, ışık serttir, aşırı derecede karanlık ve aydınlık alan görüntülerine sebep olur. Loş aydınlatma filmlerde genellikle karanlık ve gizemli sahnelerin varlığına (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 136) işaret eder. Filmde aydınlık değil Hasret'in duygusuna daha yakın olan karanlık ağır basar. Bu karanlık, aşağıda

¹¹ Duygu ve duygu durumları listesi için klinik psikolog Dr. Jonice Webb'in (2019) *Çocuklukta İhmalin İzni: Boşluk Hissi* adlı kitabından ve şu linkten faydalanılmıştır: <https://bccturkey.com/duygu-listesi/>

daha ayrıntılı değinilen filmdeki gerilim müziği ile birlikte huzursuzluk, tekinsizlik hissi yaratır.

Kadın karakterin olumsuz duygularına işaret eden karanlığın en yoğun kullanıldığı filmlerden biri de *Ana Yurdu*'dur. Boşanma sürecinin ardından işinden ayrılan Nesrin (Esra Bezen Bilgin) bir roman yazmak için ölen anneannesinin Anadolu'daki köy evine gelmiştir. Nesrin istemediği halde annesi Halise (Nihal Koldaş) çıkagelir ve Nesrin mutsuzlaşır. Nesrin normalde kendinden emin, kararlı ve pozitif bir ruh hali içindeyken annesinin gelişi ile başlayan bir olumsuzlukla sarmalanır. Annesinin müdahalelerinin dozu arttıkça kendisini sıkışmış, bastırılmış ve kasvetli bir his içinde bulur. Halise ise kendi annesini kaybetmenin hüznü içindedir, zaman zaman çocuklarının yeterince yanında olamadığından yakınır; kocası ile mutlu bir yaşamı yoktur ve kızı Nesrin'i ondan kaçmak için bahane olarak kullanır. Kendi hayatını yaşayamamış olmanın verdiği pişmanlık mevcut hüznüleri ile birleştiğinde sıkışmışlığın asıl kaynağının Halise olduğu görülür.

Nesrin ve Halise arasında gidip gelen bu sıkışmışlık duygusu karanlık sahnelerle güçlenir. Nesrin'in köye giriş yaptığı açılış sahnesinin karanlık bir gecede geçiyor oluşu filmdeki kasvetin habercisi olarak okunabilir. *Ana Yurdu*'nu Foucault'nun iktidar kavramı aracılığıyla analiz eden Velioğlu Metin (2019, s. 482) açılış sahnesinde kamyonetteki kadınları aydınlatan iki ışık kaynağını Foucault'nun panoptikon kavramı açısından yorumlar. Buna göre panoptikon, eril göz ve onun temsilcilerinin kadını göz hapsinde tutmasına işaret eder. Karanlık filmin diğer sahnelerinde de baskındır. Sokakta oturan bir köylü kadınının Nesrin'i yanına çağırıp eline okuyup üflediği sahne ile Nesrin'in annesi ile hesaplaştığı ve Halise'nin durmaksızın ağladığı sahneler karanlık bir gecede geçer. Sokak lambasından, annenin elinde tuttuğu mumdan ve Nesrin'in telefonunun fenerinden gelen ışıklar bu karanlığı az da olsa aydınlatmak için kullanılan fakat yetersiz kalan ışık kaynaklarıdır. Karanlığın kasveti ağır basarak Nesrin ve

Halise'nin içinde bulunduğu sıkışmışlık duygusunu destekler. Velioğlu Metin de (2019, s. 490-491) filmde kullanılan loş ve karanlığa yakın aydınlatma, mekân, dekor, kostüm gibi öğeler ile yaratılan atmosferin filmin klostrofobik içeriğine uygun olduğu yorumunu yapar.

Aydınlık ve karanlık *Tereddüt* filminin isminde somutlaşır. Filmin Türkçe ismi *Tereddüt* olmasına rağmen ön jenerikte görünen orijinal Fransızca ismi “aydınlık karanlık” anlamlarına gelen *Clair Obscur*'dür. *Kaygı* filminin ismi ana karakteri Hasret'in duygusunu taşıdığı gibi, *Tereddüt* filminin Türkçe ismi de ana karakter Şehnaz'ın (Funda Eryiğit) duygusunu taşır. Genç bir psikiyatrist olan Şehnaz haftanın bir kısmını zorunlu görev için İstanbul'a yakın bir taşra kasabasında geçirir. Hafta sonları İstanbul'da eşi Cem (Mehmet Kurtuluş) ile birlikte yaşadığı evine gelir. Dışarıdan bakıldığında Cem ile mutlu bir evlilikleri varmış gibi görünse de Cem'in porno film bağımlılığı Şehnaz'ın kendisini yetersiz hissetmesine yol açar. Bu yetersizlik duygusu ile Cem'i cinsel olarak daha fazla tatmin etmeye çalışan Şehnaz kendine yabancılaşır ve mutsuzlaşır. Şehnaz mutsuzluk, yetersizlik, düşünceli olma, kafa karışıklığı, dalgınlık, dikkat dağınıklığı gibi duygu durumları içindedir. Diğer taraftan Şehnaz'a Elmas (Ecem Uzun) adında bir adli vaka getirilir. Elmas küçük yaşta zorla evlendirilmiş bir kız çocuğudur, kocası ve kaynanasının ölümü sebebiyle emniyet tarafından ilk etapta şüpheli olarak sorumlu görülür. Bu ölümlerden Elmas'ın sorumlu olup olmadığı filmde netleşmese de filmde aktarılan bilgiye göre Elmas geceleri kendisine tecavüz eden kocasından korktuğu için sabaha karşı kendisini balkona kilitlemiştir. Yanmakta olan sobanın yaydığı karbonmonoksit ile içeride kilitli kalan kocası ise, Umut adlı doktorun açıklamasına göre gaz zehirlenmesi sebebiyle ölmüştür. Kaynananın ölüm sebebi bilinmez. Bu tabloda Elmas'ın ön planda olan duyguları öfke, mağduriyet, kızgınlık, korku, panik, saldırıya uğramışlık, sömürülmüşlük, savunmasızlık, suçlanma, sorgulanmadır.

Temelde toplumda erkeğin kadına bakış açısının sonuçlarını yaşayan bu iki kadın karakter de mutsuzluk ve iç çatışma duyguları içindedir. Farklı sınıflara ve geçmişlere ait bu iki kadın bedensel olarak yaşadıkları deneyimler yoluyla birbirlerine ayna ve kendi aydınlık tarafları ile diğerinin karanlık tarafına merhem olurlar. Filmin *Clair Obscur* ismi ile her iki kadının da aydınlık ve karanlık yanları vurgulanır. Elmas çocukluğu ve masumluluğu ile aydınlığı ve açıklığı barındırırken başına gelen korkunç deneyimleri ile karanlığı yaşar. Şehnaz eğitilmiş, açık fikirli, modern oluşu ile aydınlığı barındırırken, ilişkisinde itildiği konum itibarıyla karanlığı yaşar.

Tereddüt'te aydınlık ve karanlık arasındaki gelgitler mizansende deniz dalgaları ile görünür hale gelir. Film, denizin ve dalgaların altında konumlandırılan su altı kamerasının deniz altındaki karanlık çerçeveden yavaş yavaş dalgaların üstüne yani aydınlığa çıkışı ile başlar. Karanlık kapalı kapıların ardında kadınların yaşadıklarının, aydınlıkta görünebilenlerden çok farklı olduğunu vurgulamak için Yeşim Ustaoglu deniz altında ışık kullanmamayı bilinçli olarak tercih etmiş gibi görünür. Su altı kamerası suyun üzerine yavaşça çıkarken yüzeyden gelen ışık kaynağı artar. Kamera yüzeye çıktığında ekranda su damlaları belirir. Dalgalar ve ekrandaki su damlaları bizi uyararak filmin tozpembe olmadığını hatırlatır ve gerçekliğe çağırır. Filme dalgaların köpüklerinin beyazlığı ile kış mevsimine ait bulutlu gökyüzünün beyazlığı hâkimdir. Filmde kullanılan ışık da bu baskın renkle uyumlu olarak beyaz ışıktır ve filmin aydınlık tarafını vurgular.

Aydınlık ve karanlık arasındaki kontrast *İşe Yarar Bir Şey*'de kadın karakterin gerilimini ortaya koyar. Filmde şair Leyla (Başak Köklükaya) lise arkadaşları ile buluşma yemeğine katılmak üzere 16 saat süren bir tren yolculuğu ile İzmir'e gitmektedir. Hemşire Canan (Öykü Karayel) felçli Yavuz'un (Yiğit Özşener) isteği üzerine onun ölümüne yol açacak bir iğne yapmaya gitmek için aynı trene binmiştir. Canan'ın hikâyesini öğrenen Leyla, Yavuz'u düşünmekten kendini alamaz ve iğneyi

yaparken Canan'ın yanında bulunmak ister. Leyla şair olmasının da etkisiyle çoğunlukla melankolik, düşünceli, duyarlı, sorgulayan, meraklı ve dalgın ruh hallerine sahiptir. Yavuz'un çatışmalı hikâyesi Leyla'yı içine çeker ve Leyla kararlılıkla bu hikâyenin bir parçası olmak ister.

Yusuf'un felçli olduğu için ötenazi ile yaşamına son vermek istemesi Leyla'nın Yusuf ve onun içinde bulunduğu psikolojik hali hakkındaki merakını artırır. Canan ile yemek vagonunda karşılıklı oturan Leyla konuyu derinlemesine öğrenmek için Canan'a sorular yöneltir. Sorular Canan'ı rahatsız eder, çünkü Yusuf'u öldürmeye gidenin kendisi olduğunun bilinmesini istemez. Leyla ile Canan arasında yaşanan gerilim ıstık, ses ve görüntüde yapılan değişiklik yoluyla seyirciye geçer. Vagonun ışıkları tamamen söner, arka planda duyulan ritmik ray sesleri bir anda kesilir ve tren aniden durur. Bu ani durma çerçevede omuz yakın plandaki Canan'ın öne kaykılması ve fren sesinin duyulması yoluyla algılanır. Barsam ve Monahan (2016, s. 180) mizansende gölge ve karanlığın bir şeylerin gizlenmesi veya maskelenmesine işaret edebileceğini belirtirler. Aniden gelen bu karanlık Canan'ın Leyla'dan Yusuf'u öldürmeye gittiğini saklamaya çabaladığı ve Leyla'nın bu gerçeğin üzerine gittiği sahnedeki gerginliğe uygun bir ortam yaratır.

Trenin yarattığı aydınlık karanlık kontrastının gerilimi güçlendirmek için bir araç olarak kullanılmasına bir başka sahnede daha rastlanır. Leyla'nın Canan'a, Yavuz'un evine onunla beraber gitmek istediğini açıklamasından hemen öncesinde tren bir tünelden geçiyordur. Tren tamamıyla karanlıktır ve tünelin görünen ucu gittikçe küçülmektedir. Küçülen tünelin girişi ve bunun yarattığı karanlık ve sıkışmışlık hissi aynı zamanda Leyla'nın Canan'a, Yavuz'un evine birlikte gitme isteğini açıklama öncesinde yaşadığı sıkışık ruh halini anımsatır. Pelin Esmer bir röportajında bu sahnenin üzerine en çok düşündüğü sahnelerden biri olduğunu ve kişisel tren yolculuğu deneyimlerinden esinlendiğini belirtir (Şen ve Sağlam, 2017). Ona göre ışığın bir anlık

varlığı ve yokluğu gerçeklik duygusunu sorgulatır ve sonunda görüntülerle birleşerek bir yere varır.

Aydınlık ve karanlığın yarattığı zıtlığa *Yağmurlarda Yıkansam* filminde birkaç sahnede rastlanır. Hale'nin (Yeliz Tozan) işten çıkarıldığı ilk sahnelerde patronu ile olan konuşmasında arka planda renkli ışık gözlenir. Bu durum ışığın önünde duran Hale ve patronunun neredeyse karanlık birer silüet gibi görünmelerini sağlar. Patronu Hale'yi işten çıkardığı için bu konuşmanın gerginliği karanlık silüetlerde somutlaşır. Bu karanlık konuşma tam da ışık kullanımının ele verdiği gibi Hale'yi gerginleştirir, patronun kullandığı eril dilin Hale'yi baskıladığı Hale'nin silüet bedeninin güvensiz duruşundan anlaşılır. Başka bir sahnede Hale yoga seansı sonrası kendisiyle baş başa kalarak spiritüel bir yolculuğa çıkmıştır. Gün batımında bir taşa oturur, arkada batan güneş yine bizi Hale'nin hareket eden ve kendi karanlıklarında gezinen karanlık silüeti ile baş başa bırakır.

Filmlerde ışık ve aydınlatma öğelerinin yanında ses ve müzik öğelerinin de farklı biçimlerde kullanılmasının kadın karakterin baskın hislerini ön plana çıkartıcı etkiye sahip olduğu saptanmıştır. *Kaygı*'da Hasret'in gerginliğini vurgulayan titreşimler başlangıç jeneriğinden itibaren hissedilerek filmin tüm ses kuşağına yayılmıştır. Gerilim müziği eşliğindeki sarı jenerik yazıları karanlık bir ekranda ani titreme ve kırılma efektleri ile görünüp kaybolurlar. Edgar-Hunt ve diğerleri (2015, s. 166) sinemada sesi kabaca diegetik olan ve diegetik olmayan sesler olarak ikiye ayırırlar. Diegetik sesler anlatıdaki karakterlerin algılayabilecekleri sesleri ifade ederken diegetik olmayan sesler hikâye dünyasının dışından gelir. *Kaygı*'da her iki ses türü de gerilim duygusunu besler. Diegetik olmayan ses efektleri ve gerilim müziğinin yanında diegetik inşaat sesleri ile Hasret'in algısında yer alan geçmişe dönük sesler ses kuşağında kimi zaman üst üste biner. Bu sesler seyirciye kaygı ve huzursuzluk duygularının geçmesini sağlayarak Hasret'in baskın duygusunu merkeze alır.

Bununla birlikte Hasret'in erkek arkadaşı Mehmet'e (Özgür Çevik) üç haftadır tekrarlayan kâbusunu anlattığı diyalog sahnesinde konuşma sesleri yerini gergin bir müziğe bırakır. Gergin müzik eşliğinde aç-karşı aç çekimleri ile gösterilen Hasret ve Mehmet'in görüntüleri bulanıklaşırken arkalarındaki duvar netleşir. Mizansen ve sinematografiye ait bu tercihler aracılığıyla ana akım sinemada alışkın olunandan farklı bir diyalog sahnesi izleyen seyirci, gerilim ve belirsizlik hissine ortak edilir.

Ses ögesi *Kaygı*'da Hasret'in gerilim duygusunu odağa alırken *Tereddüt*'te Şehnaz ve Elmas'ın çatışma, hüznün, dalgınlık ve tereddüt içeren duygularını aktaran niteliğe sahiptir. Şehnaz'ın dalgın ve düşünceli haline dalgaların kıyıya vuran güçlü sesleri eşlik eder. Elmas'ın terapiden sonra kendisini ziyarete gelen arkadaşının elini tutup ondan güç aldığı sahnede veya Şehnaz'ın kendininkilere ek olarak Elmas'ın da yükünü taşıyormuşçasına düşündüğü gözlemlenen sahnelerde, iki kadının keder dolu ağır duygularını destekleyen görüntüler akarken, devamlılığı sağlayan hüznü bir piyano müziği ile yer yer gerilimli bir müzik diegetik olmayan ses olarak duyulur.

Yağmurlarda Yıkansam'da da ses ve müzik, karakterin duygusunu merkezileştirmede güçlü bir öge olarak dikkat çeker. Filmde Hale'nin annesi yıllar önce babası tarafından bıçaklanarak öldürülmüştür. Annesini koruyamadığını düşünen ve annesi ile birlikte iken yaşadığı huzuru bir daha bulamayan Hale yıllarca kendini suçlamış ve öfkesini bastırmıştır. Engin'le (Murat Ergür) yaşadığı ve sahiplenemediği ilişkisini bir tarafa koyarak, yaşadığı iç çatışmaların üzerine gitmeye ve psikolojik bir sürece girerek geçmişi ile yüzleşmeye karar vermiştir. Hale çok sakin ve huzurlu görünmesine rağmen, geçmişte bastırılmış olan duyguları yüzeye çıkar. Bu sebeple filmde huzur duygusu ile öfke ve suçluluk duyguları çatışma halindedir. Bu çatışmayı güçlendirmek için olsa gerek, yönetmen Gülten Taranç, Hale'nin çocukluğunu temsil eden bir başka karakter ortaya koyar. Gamze (Derin İnce) adlı bu karakter Hale'nin geçmişte bastırdığı suçluluk ve kızgınlık duygularını taşır ve kaçtığı bu duygular ile

karşı karşıya gelmesinde ona yardımcı olur. Anlatıda koşutluk olarak nitelenebilecek bu durum anlatıyı tıpkı *Tereddüt* filmindeki gibi iki farklı kadın üzerinden takip etmemizi sağlar. Koşutluk filmin yalnızca bir kahramana yoğunlaşmaktan daha fazla zenginleşmesine ve karmaşıklaşmasına yol açar (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 79).

Hale ve Gamze için müziğin yaşamdaki en önemli tutku olması yukarıda belirtildiği gibi filmde ses ögesi yoluyla kadın karakterin duygusunu merkezileştirir. Hale hislerini, çoğunlukla kendi yazıp bestelediği şarkılar ile dışa vurur. Hale ile Gamze'nin farklı zamanlarda aynı şarkıyı söylüyor olmaları ile bu diegetik şarkılar duyguları bir zamandan diğerine taşıyormuş gibi görünür. Zaman geçse de duygular söylenen şarkı gibi aynı kalmıştır. Yağmurlu bir akşamda Hale'nin çaldığı piyanodan gelen ses, Gamze'nin annesi ile birlikte olduğu bir gece sahnesinin sonuna eklenerek devamlılığı sağlayıcı bir öge olarak kullanılır. Bir sahnede diegetik olup başka bir sahnede diegetik olmayan buna benzer ses ve müziklerin devamlılık ögesi olmalarına ek olarak; Hale'nin içinde bulunduğu yas sürecini destekleyici hafif hüznü ve ritimli, diegetik olmayan enstrümantal müzikler de kullanılmıştır.

Kadın karakterin hissini güçlendiren ses ögesinin sahneler arası bağ ve devamlılık unsuru olarak sıkça karşımıza çıkmasına *Ana Yurdu* filminde de rastlanır. Filmde ön plandaki ses ögesi ezandır. Ezan sesi, annesinin dini bir baskı aracı olarak kullanması sonucu Nesrin'in yaşadığı sıkışmışlık hissini pekiştirir. Ezan film boyunca devamlı tekrar eden bir öge olmanın yanında sahneler arası geçişi sağlayıcı devamlılık ögesi olarak da kullanılır. Ezan aynı zamanda filmin kapanış müziğidir.

İşe Yarar Bir Şey'de ses ögesi filmin ve kadın karakterin sahip olduğu düşük ritme katkı sağlar gibidir. Bordwell ve Thompson'a (2012, s. 230) göre çekim uzunluklarının düzeni filme ait ritim olarak adlandırılan olguya oldukça katkıda bulunsa da, sinemasal ritim bir bütün olarak sadece kurgu yoluyla değil mizansen içindeki hareket veya ses ritmi gibi bütünsel içerikteki diğer film teknikleri vasıtasıyla da

oluşturulur. *İşe Yarar Bir Şey* çoğunlukla orta ve uzun süreli çekimlere sahip olduğu için kurgu ritminin düşüklüğü dikkat çeker. Bununla birlikte filmin ilk yarısına trenin raylar üzerinde hareket edişinin çıkardığı yavaş tempolu bir ses ritmi hâkimdir. Raylardan çıkan sese uygun bir tempoda tren camından akan manzara görüntüleri Bordwell ve Thompson'ın görüntü ve seste ritim koordinasyonunda bahsettiği durumu ortaya çıkarır.

Filme ayrıca ses efektlerinde sözü edilen ritmik özelliklere ortam seslerinin yanında konuşma seslerinde de rastlanır. İnsanlar seslerinin frekansları, ses genişlikleri ile olduğu gibi farklı konuşma hızı ve heceleme vurgulamaları modelleriyle de birbirlerinden ayrılarak kendine özgü ritimlere sahip olurlar (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 281, 282). Leyla'nın içsel sesi olarak duyduğumuz düşünceleri, aklından geçirdiği hikâye veya şiirler kurgu ve mizansendeki sakin ritme uyumlu bir tondadır. Diegetik olmayan çello sesi de Leyla'nın düşünceli haline eşlik eden öğelerden biridir. Çello sesi filmin ikinci yarısında Yusuf'un üst komşusunun çaldığı çello olarak anlatıya dâhil olur. Başta diegetik olmayan ve sonradan diegetik bir hal alarak biçim değiştiren bu tür durumlardan Bordwell ve Thompson (2012, s. 291) diegetik ve diegetik olmayan ayrımıyla oynamak olarak söz eder. Pek çok filmde seslerin kaynağı açık biçimde diegetiktir ya da diegetik olmayandır. *İşe Yarar Bir Şey* filmi ise bu ayrımı belirsizleştirerek seyircinin ses kaynağını tanımlama algısını yanıltır. Pelin Esmer Leyla'nın trendeyken hayal ettiği müziğin ilerideki bir sahnede reel karşılığını duymasını, Leyla'nın içiyle dışının karıştığı pek çok anın bir benzeri olarak yorumlar (Şen ve Sağlam, 2017).

Mizansende ses ve aydınlatmaya ek olarak mekân, dekor ve aksesuar öğelerinin de kadın karakterin duygularını merkeze alacak biçimde kullanıldığı gözlenmiştir. *Gözetleme Kulesi*'nde aidiyetsizlik hissi içindeki ana karakter Seher'in (Nilay Erdönmez) duygusu devamlı değişen mekânlar ile göze çarpar. Seher üniversitede

okumak üzere aile evinden uzakta dayısının yanında kalırken, onun tecavüzü sonucu gebe kalmıştır. Bu sebeple dayısının evinden ayrılan Seher, bir otobüs firmasında hostes olarak çalışmaya ve otobüs istasyonunun muavin odasında kalmaya başlar. Filmin geçtiği mekânların çoğunluğunu oluşturan yollar ve otobüs istasyonları, Seher'in taşıdığı öfke, nefret, tiksinti, yabancılaşma, aidyetsizlik, kaçış, yersiz yurtsuzluk ve direnişine ait hislerini güçlendiren nitelikte görüntülerdir. Seher'in yersiz yurtsuz oluşu akla Kristeva'nın (1986, s. 296) dışıl sürgün kavramını getirir. Bu çağrışıma içeriksel analiz bölümünde ayrıntılı olarak değinilmiştir.

Mekân olarak gözetleme kulesi karakterlerin duygu durumlarının açığa çıkabilmesinde anlam kazanan bir öğedir. Filmin geçtiği otobüs, istasyon, mutfak ve Seher'in aile evi ve diğer tüm erkek egemen mekânlar karakterlerin gerçek duygularının baskılandığı alanlardır. Oysa gözetleme kulesi, ormanlık bir dağın tepesinde oluşu ile tüm o eril alanlardan uzak ve bastırılmış duyguların rahatça yüzeye çıkabileceği ıssız bir mekândır. Gerçekten gözetleme kulesinin bulunduğu açıdan bakıldığında tüm tepeleri kaplayan sonbahar görüntüsü eşliğindeki doğa ve ortam sesleri bizi alıp eril uygarlıktan başka bir dünyaya götürür. Dönmez ve Becerikli (2016, s. 73-74) filmdeki gözetleme kulesini Foucault'nun panoptikon kavramını kullanarak yorumlar ve kulenin eril iktidarın bir alegorisine dönüştüğü ifade ederler. Buna göre kule Nihat için ataerkil ve kapitalist sistemin hüküm sürdüğü toplumdan uzak kendi iktidarını kurmaya çabaladığı ve aynı zamanda içselleştirdiği bir gözetleme-gözetlenme mekânı haline gelir. Oysa Seher için kule, Nihat'ın onu denetleme çabalarını da içeren eril denetime direndiği bir alan haline gelir.

Gözetleme kulesinde Seher ve Nihat arasında yaşanan çatışma her ikisinin de bastırıldığı duyguların şiddetli biçimde açığa çıkması ile sonuçlanır. Nihat, filmde en az Seher kadar öfkeli bir başka karakterdir. Onun üzüntü ve öfkesinin sebebi kendisi direksiyon başında iken bir kamyon kazasında karısı ve çocuğunu kaybetmiş olmasıdır.

Nihat'ın öfke yüklü oyunculuğu anlatıda koşutluk yoluyla Seher'in öfkesini de açığa çıkaracak bir öge olarak işlev görür. Gök gürültülü ve yağmurlu bir günde gözetleme kulesine yakın ormanın derinliklerinde bu iki öfkeli karakterin hesaplaşması gerçekleşir. Her iki karakterin birbirini suçladığı, sorguladığı ve kendisiyle yüzleştirdiği bu hesaplaşma hemen yanlarındaki ağaca düşen yıldırım ile gök gürültüsü sesleri ve karanlık gökyüzü ile pekişir. Yönetmen Pelin Esmer bir röportajında bu filmdeki başat duygunun suçluluk olduğunu ifade eder (Aytaç ve Göl, 2013). Nihat'ta vicdan ile birleşen suçluluk duygusu; Seher'de utançla karışık bir suçluluk duygusu, başkasının yerine yaşanan suçluluk duygusu, hatta suç işlemekten taşınan suçluluk duygusu gibi farklı suçluluk duygusu hallerine odaklanır. Gözetleme kulesi Seher ve Nihat'ın yavaş yavaş birbirlerindeki bu farklı suçluluk duygusu hallerini açığa çıkarabildikleri bir mekân haline gelir. Diğer yandan Esmer'e göre bu duygu azımsanacak bir duygu olmayıp hayata karşı duyulan bir sorumluluktur.

Mekân ögesinin tıpkı *Gözetleme Kulesi*'nde olduğu gibi *Yağmurlarda Yıkansam*'da da kadın karakterin bastırılmış duygularını açığa çıkaran bir araca dönüştüğü söylenebilir. Hale ve Gamze'nin film boyunca uğrak noktaları olan mekânlar annelerinin ölümü ile ilgili yaşadıkları suçluluk, utanç, öfke gibi duygularına ulaşmalarına yardımcı olur. Eisenstein'a (1999, s. 129) göre sinemada mizansen kavramının, adını aldığı tiyatrodaki sahneye koymadan en önemli farkı, her aksiyonun geçtiği özel bir mekânın var olmasıdır. Her sahneye özel kurgulanan mekân ve dekorların her biri kuşkusuz filmin anlamına katkı sağlar (Butler, 2011, s. 33). Orman, doğa, yeşil alanlar filmde Hale'nin kendini dinlemek ve güç toplamak için kaçtığı alanlar olarak görülür. Birlikte ormana gelip kısa bir yüzleşme yaşayan Hale ve Gamze burada bir süre güç toplayarak sıradaki uğrak noktasına doğru yola çıkarlar. Annesini kaybettikten sonra Gamze'nin bir süre konaklamak zorunda olduğu üvey halanın evi bu mekânlarından bir tanesidir. Üvey halanın evinin bahçesindeki dekoru oluşturan çamaşır

ipine sıra sıra asılmış beyaz çarşaf lar geçmişin üzerini örten zihin katmanlarının somutlaşmış ve karakterin bastırılmış duygularının nesneleşmiş hali gibidirler. Her çarşaf açıldığında bilinçaltının daha derin bir katmanına iniliyormuş hissi verir. Art arda asılı sayısız çarşaf arasından yavaş çekimde geçen karakterlerimiz sonunda bilinçlerinin derinliklerine itilmiş üvey halaya ulaşır ve onunla yüz yüze gelirler.

Hale'nin duygusunu vurgulayan önemli mekânlardan bir tanesi de İzmir'de bulunan *Gülcüoğlu Konakları* adlı butik oteldir. Hale ile Gamze'nin birlikte kaldıkları bu oda, geçmiş i hatırlama duraklarından bir diğ eridir. Bu mekân Gamze'nin annesinin kocasından kaçmak için ara sıra kızını da alıp konakladığı bir otel odasıdır. Şiddet gören kadın için evin bile güvenli bir alan olmadığı bir yaşamda bu otel odası anne ve kızı için bir sığınak haline gelmiştir. Annesini kaybettikten sonra Hale bu otel odasına ara sıra gelmeye ve konaklamaya devam etmiştir. Bir sığın ağı ifade eden bu oda, Hale'nin huzursuzluk, güvensizlik, kaçış ve sığınma ihtiyacına yönelik duygularına göndermede bulunur.

Hale'nin içinde yaşadığı eskiye özlem hislerini merkeze alacak ve onu daha iyi anlayabilmemizi sağlayacak dekor ve aksesuarlar da söz konusudur. Petrie ve Boggs (2018, s. 101) film analizinde dekorun duygusal atmosfere sağladığı katkının ve dekor ile karakter arası ilişkilerin önemine dikkat çeker. Hale'nin hem yeni taşındığı evinde hem eski evindeki koltuklar eski model berjer tiptedir. Masanın üzerinde antika bir radyo görürüz. Duvarda bir guguklu duvar saati ile çok sayıda çerçeveli siyah beyaz eski aile fotoğrafları asılıdır. Fotoğraflar Hale'nin ailesine ait değildir; ara sıra uğradığı antika dükkânından edindiği fotoğraflardır. Tüm bu eski tip mobilya ve aksesuarlar Hale'nin hem bir aileye hem de eskiye, annesi ile birlikte olduğu zamanlara duyduğu özlem, hasret ve yas sürecine ait hislerini çağırıştırır.

Mekân ögesi *Tereddüt*'te Elmas ile Şehnaz arasındaki sınıfsal zıtlıklara olduğu kadar, onların mekânla birleşen duygularına dair de ipucu edinmemizi sağlar. Elmas'ın

ilişkide olduğu mekân ve karakterler kasvet ve karanlık taraflar içerir. Günleri, yaşadığı apartman dairesi ve kaynanasına ait karşı apartman dairesi arasında mekik dokumakla geçer. Her iki evin temizlik ve yemek işleri ile kaynanasının bakımını üstlenen Elmas'ın geceleri de kocasının cinsel isteklerini karşılamaya zorlanıyor oluşu onun ne kadar büyük bir ağırlık altında olduğunu gösterir. Ona yemek götürme bahanesi ile dışarı çıktığında kocasının memnuniyetsiz bakışları ile karşılaşırız. Akşam yemeğinde annesini Elmas'ı dışarı göndermemesi konusunda uyardığında Elmas'ın emek, beden ve cinsel sömürüye uğramak dışında eve hapsedilmiş olduğu da ortaya çıkar.

Corrigan (2018, s. 85) mekân kullanımının arka plan oluşturmak amacının çok ötesinde olduğunu belirtir ve sette yer alan nesne ve aksesuarların karakterler açısından özel bir önem taşıdığına vurgu yapar. Şehnaz'ın İstanbul'da Cem ile birlikte yaşadığı iki katlı evin birçok açıdan üst gelir grubuna ait bir yapı olduğu anlaşılır. Genişliği, gösterişli mobilyaları, şömine ve özel aydınlatmalı iç tasarımı, içki köşesi ve kütüphanesi ile lüks bir evde yaşayan Şehnaz ile Cem'in akşam yemeklerindeki rizotto ve şarap menüleri ile ara sıra katıldıkları ev partileri onların orta sınıf bir kent yaşamı içinde olduklarını vurgular. Şehnaz'ın bağlantılı olduğu bu mekân, nesne, dekor ve karakterler Elmas'ınkine göre daha ferahlatıcı ve aydınlık gibi görünür. Fakat kapalı kapılar ardında Şehnaz kendi karanlığını yaşar. Elmas ile Şehnaz'ın ait oldukları sınıfların farklılığına ait bilgiler mekân, dekor ve diğer karakterler aracılığıyla bu biçimde seyirciye iletilir.

Şehnaz'ın dalgın ve düşünceli duygu durumunu destekleyen dalgalar da filmin çoğu sahnesinde mizansende mekân, dekor veya dekorun bir parçasını oluşturur. Bordwell ve Thompson (2012, s. 123-124) dekordaki bir nesnenin devam eden aksiyon içinde bir işlevi olduğunda onun bir aksesuara dönüştüğünü ve anlatının akışında aksesuarın bir motif haline gelebildiğini ifade ederler. *Tereddüt*'te dalgalar Bordwell ve Thompson'ın belirttiği gibi adeta filmin motifi haline dönüşür. Bazen tüm çerçeveyi

kaplayan dalgalar, kimi zaman karakterlerle birlikte çerçevede görünür. Su altı kamerasının dalgaların karanlığından aydınlığına çıkışını gösteren açılış sahnesinden hemen sonra Şehnaz'ın büyülenmiş şekilde dalgalara bakışı ve dalgaların fotoğrafını çekişini görürüz. Şehnaz'ın evinden dışarı doğru pencereden bakıldığında dalgalar görülür ve görsel düzenlemede çerçeve içinde çerçeve kompozisyonu aracılığıyla çerçevenin merkezine alınır. Bazen de aynı çerçevede dalgalar ile Şehnaz'ın ilişkisi gösterilir. Dev dalgalar Şehnaz'ın düşünceli ruh durumuna eşlik eder, onun düşüncelerini tartıp ölçüp olgunlaştırmasına, kendisi ile yüzleşmesine yardımcı olur gibi bir izlenim yaratır. Mizansende simgeleşen dalgalar farklı biçimlerde tezahür eder. Şehnaz, iş arkadaşı Umut (Okan Yalabık) ve Elmas'ın ara sıra kaçıp deniz kıyısına gelerek dalgalarla vakit geçirişleri ile Şehnaz'ın hastane yolunda ve İstanbul yolunda dalgaların devamlılık ögesi olarak görülmesi buna örnektir. Dalgalar ayrıca Şehnaz'ın kâbusunda tüm apartmanın içine dolup pencere ve balkonlardan fışkırarak da kendini mizansende var eder. Hem huzurun, coşkunun hem de karanlığın, sorunların varlığına işaret eden dalgaların Şehnaz'ı içine çekişi ve etkisi altına alışı Funda Eryiğit'in dalgalara büyülenerek baktığı oyunculuğunda gözlemlenebilir. Umut'la olan diyalogunda dile getirdiği “bir şey var burada, beni kendine çekiyor böyle anlayamıyorum” sözleriyle de dalgaların kendi üzerindeki etkisini belirtir. Büyükgöze (2017, s. 22) *Tereddüt*'te dalgalardan hem Şehnaz hem de Elmas için korku, arzu, tutku ve özlemlerinin simgesi olan belirleyici bir imge olarak bahseder.

Dalgaların Şehnaz için simgesel bir öğeye dönüşmesi gibi fırtına da Elmas için simgeleşir. Olayın olduğu gece (Elmas'ın kocası ve kaynanasının öldüğü gece) fırtına yatak odası camındaki beyaz perdenin odanın içinde uçuşmasına yol açar. Karanlıkta oturan Elmas kocasının yanına gelmemesi için dua ediyordur, fırtınanın sesi ile hızla yataktan kalkarak pencereyi kapatır. Fırtına o geceye dair Elmas'ın aklında kalan önemli bir gösterge olmuştur. Daha sonra psikanaliz seansı esnasında geriye dönüş ile

Elmas'ın kalkıp perdeyi kapattığı sahneyi tekrar görürüz. Sahne tekrarlarından zamansal sıklık olarak bahseden Bordwell ve Thompson (2012, s. 86) olay örgüsünün işlenişinde bir öykü olayını birden fazla kez görmemizin, aynı aksiyonu birkaç yönden görmemize olanak tanıdığını belirtirler. Fırtına ile Elmas'ın yataktan fırlaması onun yaşadığı travmanın altını çizer. O gece neler olduğunu fırtına başlangıcı ile hatırlayan Elmas gecenin sonrasında neler olduğunu da hatırlayarak kendi sağaltımına katkıda bulunur. Fırtınanın kadınların kapalı kapılar ardında yaşadıkları şiddetin büyüklüğüne işaret etmek için seçilmiş bir metafor olduğu düşünülebilir. Elmas'ın öfke, kızgınlık, üzüntü, korku, küskünlük içeren duygu durumları psikanaliz seanslarında kullanılan objeler yoluyla da ön plana çıkar. Seansta Elmas'ın elinde tuttuğu göz şeklindeki bir kolye ucu ile odada duran objeler arasından seçtiği kırmızı kalem, saat, kutular, dikenli gül ve hırka gibi diğer nesneler onun kâbusunu canlandırmak için kullandığı destekleyici aksesuarlardır.

Tereddüt'te olduğu gibi incelenen diğer filmlerde de kadın karakterlerin hislerinin somutlaştığı, zaman zaman tekrar eden ve simgeleşen nesnelere rastlanır. Butler'a göre simge ve motif gibi öğeler belli sahnelerde rolden daha büyük öneme sahiptir: "bir nesne, bir şekil, bir renk birçok sahnede görülecek ve bu sahneler açısından belli bir anlama sahip olduğu yönünde bir his uyandıracaktır" (Butler, 2011, s. 37). *Yağmurlarda Yıkansam*'da Hale annesini kaybettikten sonra annesine dair şefkat ve huzuru anımsatan bir simgeye dönüşen mavi elbiseden bahsedilebilir. Filmde bu mavi elbise iki sekansta, iki ayrı karakterin üzerinde karşımıza çıkar. İlkinde Gamze annesi ile birlikte bu elbiseyi vitrinde görür, annesi elbiseyi dener, çok beğenirler. Hale elbiseyi annesine hediye olarak aldığı gün annesi öldüğü için bu elbise rafa kaldırılır. Hale yıllar sonra geçmişte bastırdığı suçluluk duyguları ile yüzleştikten sonra bu elbiseyi ilk defa üstüne giyer ve annesini hayal ederek gözyaşlarının akmasına ve belki de bastırdığı yas hissinin ortaya çıkmasına izin verir. Bu elbiseyi anne ve onunla olan bütünlüğe dair huzura

özlem anlamında Kristeva'nın semiyotik alanını (Atayurt, 2013, s. 86, 87) simgeleyen ve bir zamandan başka bir zamana duyguyu taşıyan zamanlar arası bir nesne olarak düşünebiliriz.

Diğer yandan *Yağmurlarda Yıkansam* filminde tek bir sahnede bir defa beliren fakat Gamze'nin yaşadığı çatışmanın büyüklüğünü simgeleyen; aynı zamanda diegetik olmayan materyal olarak adlandırabileceğimiz bir öge söz konusudur. Bu beklenmedik öge, Gamze çocuk esirgeme kurumundan kaçarken, dekordaki binanın duvarında beliren ve Gamze'yi takip eden dev bir ejderha gölgesidir. Kabadayı'ya (2013, s. 45) göre diegetik olmayan materyal film karakterleri tarafından görülmeyen, duyulmayan film malzemesidir ve filmi anlamlandırmada seyirci için önem arz eder. Diegetik olmayan ve anlatıda aniden çıkan bu dev ejderha gölgesi görüntüsü seyircide yabancılaşma yaratır. Bu yabancılaşma seyirciye Hale'nin yaşadığı iç çatışmanın derinliğini algılatma amacı taşıyormuş gibi bir izlenim uyandırır. Bordwell ve Thompson (2012, s. 259) bu durumu devamlılığı ihlal eden diegetik olmayan ekleme olarak tanımlarlar.

İşe Yarar Bir Şey'de de kadın karakterin duygusunu ileten dekor, aksesuar ve simgeleşen nesnelerden söz edilebilir. Petrie ve Boggs'a (2018, s. 88) göre film anlatısındaki dekor bir mekân temsilinden öte mekânla ilişkili bir fikri temsil ediyor ise güçlü sembolik art anlamlar üstlenebilir. Film tren istasyonunun duvarında asılı olan saatin görüntüsü ile başlar. O esnada Leyla'nın, lise arkadaşlarının geçmişteki ve şimdiki hallerini karşılaştırdığı ve zamanın geçişinin getirdiği değişikliklere ilişkin yorumlarını içsel diegetik ses olarak duyarız: "Okulda kim kime deli gibi âşıktı ama sonra kim kiminle evlendi..." Leyla'nın bu düşünceleri bir duvar saatinde simgeleşir ve bu dekor, filmi başlatan görüntü olur.

Diğer yandan filmde sıkça göze çarpan bir karga imgesinden söz etmek mümkündür. Karga imgesi bir tren istasyonunda karşı duvarda dev bir grafiti olarak,

tren tuvaletindeki duvarda küçük bir çizim olarak veya Yusuf'un evinde tavana vuran bir gölge olarak farklı biçimlerde karşımıza çıkar. Son olarak balkon demirlerinde duraksamış gerçek bir karga ile karşı karşıya geliriz. Mercado'ya göre bir filmde anlatıya anlam katmanları eklemek için birçok kez tekrarlanan görüntü ve kompozisyonlar o filme ait bir imge sistemi oluşturur. Görüntü tekrarları, filmin olay örgüsü içinde açık veya gizli şekilde tema, motif ve simgesel tasvir katmak için güçlü bir araç olabilir (Mercado, 2011, s. 37). Bilgeliği temsil eden karga imgesi yaşamı, insanları, duyguları anlama, bilme, tanıma, tanımlama çabası içinde olan Leyla'nın merak ve arayış içindeki bu hislerine göz kırpar. Pelin Esmer'e göre filmdeki karga motifi, trende başlayan ve Leyla'nın/seyircinin trende şahit olduğu bazı anları Yavuz'un evine kadar taşımaya yardımcı olan öğelerden bir tanesidir (Şen ve Sağlam, 2017).

İşe Yarar Bir Şey'de sıkça tekrarlanan karga imgesi Leyla'nın merak duygusuna işaret ederken, *Ana Yurdu*'nda karşımıza tekrar tekrar çıkan cami minaresi Nesrin'in sıkışmışlığının simgesi gibidir. Nesrin'in yaşadığı bu kasvetli his Halise'nin kızına dini kuralları bahane ederek uyguladığı şiddet ile artar. Filmde dini simgeleyen tüm öğeler, kurgu ve mizansende farklı şekillerde karşımıza çıkarak bu hissi vurgular. Balkonda önce Halise ve cami minaresi görünür. Ardından Halise bir hareket ile minareyi bedeni ile kaplayacak şekilde önüne geçer ve orada uzun bir süre durarak düşünür. Bu yerine geçme hareketi Halise'nin dinin bir ikamesi ve taşıyıcısı olduğu izlenimini uyandırır. Mercado'ya (2011, s. 37-38) göre filmin imge sisteminde görüntü ve plan kompozisyonlarının tekrarlarının fark edilmesi ile ek anlam katmanının şifresi çözülüp bunların anlatısal önemi kavranabilir. Filmde simgeleşen minare görüntüsü kurguda bir devamlılık ögesi olarak kullanılır. Farklı çekim ölçekleri (yakın plan, genel plan) ile karşımıza çıkan cami minaresi günün farklı zamanları (gece ve gündüz) ile köyde kar, sis gibi mevsimsel hava değişimlerini de görüntüler.

Filmlerde kadın karakterin duygusunu güçlendirerek seyirciye aktarmaya yönelik önemli öğelere renk, kostüm ve makyaj da eklenir. *Kaygı* filminde Hasret'in duygudurumunu desteklediği gözlenen belirli renk kodları kullanılmıştır. Petrie ve Boggs (2018, s. 202) sinemada renklerin sıcaklık hissi iletme özelliğine sahip olduğunu belirtir. Ateş ve güneşi çağrıştırdıkları için kırmızı, turuncu, sarı gibi sıcak renkler bu hissi yükseltir. Hasret'in anne ve babasının yanarak öldüğü Sivas Katliamı'nı hatırlayışına ilişkin yaşadığı sıcaklık ve yanma hissinin kaynağı olarak ateşi çağrıştıran soluk turuncu ve kahve tonları filmin baskın rengi olarak dikkat çeker. Bu renk Hasret'in kostümlerinde, dekor ve aydınlatma ile mekânda kendini belli eder. Hasret dış mekânda çoğunlukla kahverengi-koyu turuncu palto ve beresi ile görüntülenir. Hasret'in sıklıkla gittiği bir mekân olan parkta sonbahar-kış renkleri hâkimdir; ağaçlar ve ağaç kenarlarında toplanmış yapraklar ve Hasret'in sıklıkla oturduğu bank soluk kahverengidir. Hasret'in evindeki dekorda kahverengi-koyu turuncu koltuk takımı, turuncu tonlarına ve soluk haki rengine sahip perdeler, kahverengi uzun orta sehpa dikkat çeker. Hasret iç mekânda koyu kahverengi-bordo, bej veya lacivert bir hırka/şal giyer. Dış mekânda iken kahverengi palto ve beresi ile görülen Hasret çoğunlukla rahat kıyafetler içindedir. Özellikle boynunu açıkta bırakan bluzlar giyindiği dikkat çeker, zira devamlı sıcaklık hissiyatı içindedir ve boynunu açık tutmak ister. Bu da katliam günü yaşanan yangının verdiği sıcaklık hissini taşıyan ruhsal durumunu açığa vuran bir başka ayrıntıdır. "Post Travmatik Türküler" adlı yazısında *Kaygı* filmini inceleyen Çağıltay filmdeki renk paletinin anlamında dikkat çeker: "Duvarlar sahiden yanmıştır ve travma sonrası hatıralar o kadar canlıdır ki, yaygın bir semptomla yeniden yaşanmaya, çeşitli dimağlarda tekrar tekrar, sönmeksizin yanmaya devam etmektedir. Böylelikle film boyunca seyrettiğimiz düşük kontrastlı, duman tonlarındaki sınırlı renk paleti de anlam kazanıyor; Hasret ismi de" (2019, s. 16).

Kolker (2009, s. 100) birçok yönetmenin duygularla ilişkili ve karakterlerin ruh hallerini ifade eden renk kombinasyonlarını ustaca tercih ettiklerini ifade eder. Pelin Esmer'in *Gözetleme Kulesi*'nde renkleri Kolker'in sözünü ettiği "ressamlara özgü tutarlılıkta" kullandığı belirtilebilir. Filmde sonbahar renklerinin hâkim olduğu belirgin bir renk paleti kullanılmıştır. Sarı ve turuncu ağaçlar, düşen yapraklar, sis, yağmur, şimşek, yıldırım gibi doğa olayları sonbaharın sonlarında olduğumuzu anlatır. Seher'in giydiği kıyafetler de çoğunlukla sonbahar tonlarındadır ve kostüm renginde bir istikrar vardır. Sonbahara özgü turuncu ağaçlar ile mavi gökyüzünün oluşturduğu kontrast; Seher'in mavi hırkası, turuncu eşarbi, soluk turuncu eşofmanı veya turuncu kazağı ile açık mavi etekliğindeki mavi ve turuncu kontrastına sahip kostümü vasıtasıyla da mizansene hâkim olur. Düşen yaprakları, soğuyan havası ile bir dönemin bitişine dair fiziksel olayları barındıran ve hazan mevsimi olarak da bilinen sonbaharın, Seher'in yaşadığı hüznü ve çatışmayı seyirciye hissettirmek için tercih edildiği gibi bir yorumda bulunulabilir.

Seher'in kostüm renginde istikrar olmakla birlikte, giydiği kıyafetlerdeki değişim, bulunduğu mekânlardaki değişimde olduğu gibi, bize onun bedeninde yaşadığı değişim hakkında fikir verir. Gebeliğin ilk aylarında Seher otobüste hostestir ve hareket halindedir. Yolcularla ilgilenir, şoföre eşlik eder, seferlerle ilgili anonsları yapar. Kostümü hostes üniforması olan beyaz gömlek, dizüstü siyah etek, hafif topuklu ayakkabılar ve mavi bol bir hırkadır. Gebeliğin son aylarında ise büyüyen karnı ve hareketsizliği ifade edecek biçimde hem mekân hem de kostümünde değişiklik gözlenir. Şirkette çalıştığı bölümü değiştirip, istasyonda mutfak tezgâhında durağan bir işe geçer. Artık daha bol kıyafetler giymeye başlar. Bileklerine kadar uzun bol bir etek, düz ve rahat ayakkabılar ile salaş bir bluz tercih eder. Mavi uzun hırkasını ise gerdanlığın altına düğmeleyerek büyüyen karnını saklamak için bir kamuflej aracı olarak kullanır. Corrigan (2018, s. 88) filmde karakterin giysilerindeki değişimin söz konusu kişilik ya

da toplum hakkında herhangi bir şey ifade edip etmediğine dikkat edilmesi gerektiğini belirtir. Bu giysiler karakterin kendisini nasıl gördüğünü mü yoksa nasıl görünmek istediğini mi temsil ediyor? Seher'in kıyafetlerindeki değişime bakıldığında toplumun onu görünmesi gerektiği gibi giyinmeye zorladığı anlaşılır. Çünkü toplumun evlilik kurumuna dâhil olmayan bir gebe kadın bedenini kabullenmeyip ötekileştirdiğinin bilincindedir. Seher'in gebeliğini saklaması ve onu görmezden gelişini bize farklı sahneler gösterir. Hosteslik yaptığı otobüste çalışırken mide bulantısı sebebiyle otobüsü durdurup kusmak için dışarı çıkar. Otogarda anons yaptığı esnada doğum sancısı sebebiyle konuşamaz. Seher hamilelik yokmuşçasına yaşamına devam etmeye çalışarak kendi içinde bir direniş içindedir. Zamanında regl döngüsü takibini yapmaması da, gebeliği fark ettikten sonra doktora gitmemesi de tüm inkâr davranışları ile birlikte bedenine yabancılaşma durumuna sebep olan baskılanma, öfke, nefret ve tiksinti duygularına göndermede bulunur.

Gözetleme Kulesi'nde Seher'in kostüm renklerinin onun duygularına ilişkin fikir vermesi gibi, *İşe Yarar Bir Şey*'de hem Leyla'nın hem de Canan'ın kostüm renkleri bize bu karakterlerin taşıdıkları duyguları geçirecek niteliktedir. Filmde belirgin ve baskın tek bir renk veya renk kodu gözlenmemekle birlikte Leyla'nın kıyafetlerinin mavi ağırlıklı olması dikkat çeker. Leyla'nın şık ama sade, dikkat çekmek istemeyen bir tarzı vardır. Gündelik kıyafet olarak mavi gömlek ve uzun bej etek ile soluk renk bir hırka tercih ederken, 25. yıl lise mezuniyet yemeğine giderken mavi bir elbise giyinir. Huzuru çağrıştıran mavi rengin Leyla'nın dinginliğini temsil ettiği düşünülebilir. Petrie ve Boggs (2018, s. 202) mavi ve yeşil gibi renklerin geri planda kalan soğuk renklerden olduğunu ifade eder. Mavi saklanan, dikkat çekmek istemeyen bir renktir. Leyla o kadar dikkat çekmek istemez ki dekoltesinin önünü iğne ile kapatırken ancak Canan'ın müdahalesi ile kapatmaktan vazgeçer. Mezuniyet yemeğinde çoğunlukla dikkat çekici bordo ve kırmızı ağırlıklı giyinen diğer kadın arkadaşlarının yanında Leyla'nın iddiasız,

soğuk bir renk tercihi Leyla'nın kendisi yerine yaşamda başka şeyleri öne çıkardığını düşündürür.

Canan ise Leyla'nın tersine dinginlikten uzak, kafası karışık bir haldedir. Başında mavi bir bere, üzerinde turuncu bir palto vardır. İç mekânda sarı-turuncu kazak gibi canlı renkli kıyafetler tercih eder. Sarı ve turuncu öne çıkan sıcak renklerdendir (Petrie ve Boggs, 2018, s. 202). Bu canlı renk tercihi Leyla'ya göre daha çatışmalı bir karakter olan Canan için daha uygun gibi görünür. Bu renk tonları dürtüsellik ve uyarıcılıkları sebebiyle aynı zamanda kaygı vericidir. Bu da yapacağı iğne bir insanın ölümü ile sonuçlanacağı için kendini sorgulama halinde olan Canan'ın içinde bulunduğu kaygılı durumu öne çıkarır. Petrie ve Boggs (2018, s. 204) sıcak ve soğuk gibi doğrudan zıt renklerin bir arada kullanılmasının tamamlayıcı uyum yarattığını ifade eder. Bu uyum Leyla'nın Canan'ı sakinleştirmesi ve Canan'ın da Leyla'nın hayatına heyecan getirmesinde kendini gösterir.

Kadın karakterin kostümündeki renk tercihi *Yağmurlarda Yıkansam*'da da duyguyu aktarmaya yönelik nitelik barındırır. Filmin açılış sahnesinde Gamze ve Hale siyah elbiseler giyinerek ormanda bir ağaç gövdesine yaslanır ve karşı karşıya gelirler. Bu sahne filmde Hale'nin geçmişte bastırdığı duyguları ile yüzleşme sürecinin yaşandığı sekansın bir parçasıdır; aynı zamanda filmin açılış sahnesi olarak kullanılmıştır. Bu sahne için zamansal sıklığın tercih edilmesi kadın karakterin kaçtığı duyguların önemine vurgu yapmak içindir. Yüzleşmeye dair duygular karakterlerin kostüm rengi ile desteklenir. Gamze siyah tayt ve siyah bluz giyinmişken, Hale rahat ve şık bir siyah elbise ile görünür. Siyah renk rengin olmamasıdır, genellikle bilinmeyen ve olumsuz olanla ilişkili gizemli bir renktir. Aynı zamanda güç, isyan, korku, gizem gibi anlamlar barındırır. Yıllar boyu bastırılan suçluluk duygusunun yüzeye çıkmasındaki korku ve bilinmezlik, karakterleri siyah renk giyinmeye itmiş ve onların siyahın gücünden faydalanarak kaçtıkları duyguları ile karşı karşıya gelmelerine

hazırlanmalarını sağlamış gibi bir izlenim edinilir. Filmde kadın karakterin duygusunu destekleyici renkler filmin geneline yayılmaktan çok kostüm ve mekân gibi öğelerde ön plana çıkar. Filmde Hale'nin sağaltım yaşadığı doğaya ait alanların çokluğu sebebiyle yeşil akılda kalıcı ve dinginleştirici bir renk olarak öne çıkar. Doğa ve açık alanların varlığı nedeniyle dış mekânların çoğunda doğal ışık gözlenir. Yeşil renk, doğal ışık ve farklı renklerin varlığı doğaya vurgu yaparak Hale'nin sağaltımında oynadığı rolün altını çizer.

Tereddüt filminde de kadın karakterlerin ruh halleri ve karakterlerine ilişkin nitelikler kostümleri ile kendini ele verir. Elmas ve Şehnaz'ın sahip oldukları zıtlıklar, aydınlık ve karanlık tarafları ve bunun yarattığı çatışma duyguları, bağlantılı oldukları mekân ve dekorda olduğu gibi kostüm ve makyaj gibi öğeler ile de göze çarpar. Corrigan (2018, s. 88) mizansendeki giysilerin oldukları gibi kabul edilmemesi gerektiğini ve karakterin kimliği konusunda bir anahtar sağladığını belirtir. Elmas'ın kostümü, giydiği uzun kapalı pardösü ve taktığı başörtüsü ile muhafazakâr bir aileden, çevreden geldiği bilgisi aktarılır. Bir sahnede kocası ona dikkat çekmeyen koyu haki renkte bir pardösü hediye eder, Elmas kendisine birkaç beden büyük gelen pardösüyü giyip aynaya bakabilmek için bir taburenin üzerine çıkmak zorunda kalır. Bu pardösü kocasının Elmas'a, onun yaşına göre kaldıramayacağı yükler yüklediğini akla getiren ve adeta Elmas'ın duygusunun ağırlığını cisimleştiren bir simge gibidir. Şehnaz ise aynı kasabada geçici görevle psikiyatrist olarak çalıştığı hastanede gündelik, rahat ve şık kıyafetler içindedir. İstanbul'da yaşayan eşini görmeye gittiğinde ise daha iddialı kostümler tercih eder. Eşi Cem'in iş partisine katılırken giydiği sırt dekolteli beyaz bluzu, kırmızı ruj, koyu renkli farları ve topuklu ayakkabıları ile çekici ve modern bir kent kadını görünümüne sahiptir.

Kostümün kadın karaktere ilişkin nitelik ve duygulara işaret etmesi *Ana Yurdu*'nda da gözlenir. Nesrin'in kostümü köy ve kent kıyafetlerinin karışımıdır. Köy

kıyafetlerine uyumlanarak şalvar giyer fakat başına diğer köy kadınları gibi yazma, tülbent bağlamaz, saçları uzun ve çoğunlukla açıktır. Dış mekânda şalvarın üstüne giydiği kısa deri ceketle dolaşır. Her ne kadar dikkat çekmeyen renkler taşısa ve şalvar giymeyi tercih etmiş olsa da; deri ceket, şalı, açık saçları ve yürüyüşü ile diğer köylü kadınlardan biri olmadığı anlaşılır. Nesrin'in bu kostümü onun uyumlu olduğu kadar özgür, özgüvenli ve baskıya direnen tarafına da vurgu yapar niteliktedir. Oysa anne Halise köyün eril muhafazakâr yapısı ile tamamen uyumlanır. Filmin bir sahnesinde çerçeve içindeki askıdaki Nesrin'in iç çamaşırı görülür. Çamaşırın görüntüsü duvardaki aynadan da yansır. Halise çamaşır ipinde Nesrin'in iç çamaşırını fark ettiğinde onu hemen askıdan alacaktır. Erilliğin baskın olduğu bu mekânda kadının cinselliğini hatırlatan tüm ipuçları yok edilmelidir. Buradan Halise'nin köyün eril ve muhafazakâr yapısına uyum sağladığı, ataerki ile uyumlu bir karakter olduğu çıkarımı yapılır.

Kadın karakterin duygusunu filmin odağına almada renk ve kostüm kadar dikkat çeken bir başka özellik de oyunculuk ve oyunculuğa ilişkin mimik, bedensel hareketler, canlandırma ve performans gibi özelliklerdir. Bordwell ve Thompson (2012, s. 140) bir oyunculuk performansının filmin bağlamı içindeki işlevine uygun olarak incelenmesi gerektiğini belirtirler. *Kaygı*'da Algı Eke'nin gergin ve agresif Hasret karakterini canlandırırken kullandığı mimik ve bedensel hareketler, onun yaşadığı ağır psikolojik çelişkiyi destekleyici şekildedir. İş yerinde gerçeklerin üzerini örterek haber yapan iş arkadaşlarını eleştirip sorguladığı gibi özel yaşamında ona destek olmak isteyen arkadaşlarını da çoğunlukla tersleyerek geçirir veya görmezden gelir. Hasret'in gerçeklerin üzerinin örtülmesi ile ilgili problemi, film evreninde müzisyen anne ve babasının yanarak öldüğü Sivas Katliamının üzerinin örtülerek toplumsal hafızadan silinmesi ve unutturulması olmuştur. Sezgileri yoluyla bu hikâyeye ulaşacak olan Hasret çoğunlukla bir yanma hissi ile baş başdır.

Oyunculuk ögesinin kadın karakterin duygusunu ortaya çıkarmada yoğun biçimde kullanıldığı filmlerden biri de *Tereddüt*'tür. Ecem Uzun sergilediği oyunculukta, Elmas'ın hem aydınlık tarafına gönderme yapan çocuksu duygularını hem de karanlık tarafını oluşturan öfkeli duygularını açığa çıkarır. Corrigan (2018, s. 87) oyunculuk tarzının bir filmin çözümlenmesinde odaklanılması zorunlu bir konu olduğundan bahseder. Bu anlamda hem küçük yaşından beri kamera karşısında oyunculuk tecrübesine sahip olan hem de yaşı büyümüş olmasına rağmen (film çekildiği an 24) halen küçük bir çocuk görünümüne sahip olan Ecem Uzun'un bu rol için seçilmiş olması Elmas karakterinde iyi bir oyunculuk performansı sergilemesi ile sonuçlanmıştır. Çocuksu duygular mimiklerinin yanında Elmas'ın ev işlerini oyunlaştırdığı anlarda da gözlenir. Vileda sopası ile dans edişi, serdiği yatak çarşafı üzerinde bozuk para ile oynayışı, sigarayı ve deniz kenarında nefes almayı gizli kaçış noktaları olarak kullanışı onun masum ve çocuksu taraflarını ve aslında bir çocuk olduğunu çağırıştırır. Kemik testi ile gerçek yaşının 18 altı olduğu ortaya çıktığında ceza ehliyeti olmadığı da kanıtlanır ve kocası ile kaynanasını öldürmekten artık sorumlu tutulamaz.

Oyunculuğa ait beden dili ve davranışların kadın karakterin baskın duygularını vurgulamasına *Gözetleme Kulesi*'nde de rastlanır. Seher'in taşıdığı yabancılaşma, nefret, öfke, tiksinti ve direnişine ait hisler doğum anı ve sonrasında daha çok açığa çıkar ve giderek tüm filmi kaplar. Otogar mutfağında çalışırken birden sancısı başlayan Seher, yan taraftaki ardiyeye girer, büyük sancı ve çığlıklar içinde çocuğu tek başına doğurur. Bebeği bir örtüye sararak istasyon kenarına bırakır ve otobüse binip oradan uzaklaşır. Doğum kanaması devam etse de bunu umursamadan yola düşer. Bebekle birlikte otobüs şirketindeki işini de geride bırakarak bilinmeze doğru yola çıkar. Tüm bu çatışmalı duygular sonradan bebeği ona geri getiren Nihat'a (Olgun Şimşek) öfkeli ve dik bakışında, bebeği emzirmek konusundaki isteksizliğinde, bebekle ilgili pasif ve umarsız davranışları ile bebeğinin olduğu gözetleme kulesinden kaçışında gözlenir.

Butler (2011, s. 35) diyaloglarla birlikte beden dili ve hareketlerin tümünün bir oyunculuk performansına anlam kattığını vurgular. Seher bebeği sevip ona şefkat gösterse de, banyo yaparken bebeğin sesini duyduğunda elleriyle kulaklarını tıkaması onun çatışmasının devam ettiğini gösterir. Duyguların gözlenmesinde oyunculuk filmde baskındır.

Filmde ana karaktere ait oyunculukta olduğu gibi yan rollere ait oyunculuklar da kadın karakterin iç dünyasına dair bilgiler iletmede kullanılır. *İşe Yarar Bir Şey*’ de trenin yemek vagonunda son masada oturan ve rakı içen bir erkek karakter şafak sökerken de orada oturmakta ve “Ah Bir Atış Ver” şarkısını söyleyerek kederini dışa vurmaktadır. Aynı vagonda olan Leyla da şarkıyı mırıldanarak bu karakterin kederine katılır. Filme ait oyuncu listesinde ismi “trendeki adam” olarak geçen Sedat Kalkavan’ın kederini dışa vurduğu oyunculuk performansı Leyla’nın melankoli içeren duygusunu pekiştiren niteliğe sahip bir öğedir. Barsam ve Monahan’a (2016, s. 296) göre filmlerde destekleyici olan küçük rollere ait oyunculuk performansları kimi zaman ana karakter kadar anlatıyı sürükleyici işleve sahip olabilir, kimi zamansa ana karakterin performansı küçük rollerin performansındaki özgünlüğe bağlıdır. Leyla trendeki adama şarkıda eşlik ederken, Yusuf’un arkadaşından kendisini öldürmesini istemesine dair başkası adına taşıdığı kederi dışa vurduğu düşünülen bir oyunculuk sergiler. Şarkıdan hemen önce aklından geçenler içsel diegetik ses olarak şu şekilde duyulur: “... hep hayatta kalalım isteyeceğiz. O istemiyor mu? O arkadaşından kendisini öldürmesini istiyor.”

Özet olarak bakıldığında örneklem olarak seçilen kadın yönetmenlerin çektiği filmlerde ana kadın karakterlerin duyguları, çatışma ve ruh halleri, iç dünyaları ve karakterlere ilişkin özelliklerin mizansen aracılığıyla filmin odağına alındığı gözlenmiştir. Mizansende olay örgülerinin kadın karakterde yarattığı hislere öncelik verilmiş ve bu hislerin seyirciye geçmesine özen gösterilmiştir. Gerginlik, çatışma, öfke,

kaygı, anksiyete, yabancılaşma, mutsuzluk, korku, panik, aidiyetsizlik, tiksinti, dalgın ve düşünceli olma, merak, sıkışmışlık ve bastırılmışlık gibi farklı duygu durumları ve ruh hallerinin etki ve yoğunlukları ses, aydınlatma, renk, mekân, dekor, obje ve aksesuarlar, kostüm, makyaj, oyunculuk ile tekrar eden imgeler gibi unsurlar yoluyla desteklenmiş, güçlendirilmiş ve pekiştirilmiştir.

Çalışma kapsamında örneklem olarak alınan kadın yönetmen filmleri mizansen açısından incelendiğinde dikkat çeken bir diğer unsur da bir takım öğelerin kadın ile ilişkili olması veya dışıl olanı çağrıştırması olmuştur. Bu durum yukarıda olduğu gibi ana kadın karakterin iç dünyasına ilişkin bir işaret olabileceği gibi aynı zamanda dışıl dil yaklaşımında sözü edilen kadınların çokluğu ve farklılığı açısından da okunabilir. Bu kapsamda yazarlar genel ve tipik bir kadın yerine ortak noktaları olan sonsuz zenginlikteki ve kendi öznel dehalarındaki kadınların varlığına vurgu yapar (Cixous, 1976, s. 875-876; Cameron, 2005, s. 17-19; Kristeva, 2012, s. 11; Kristeva, 1975, s. 27). Bu bağlamda eril sembolik dildeki teklik ve mutlaklık, dışıl dil yaklaşımına gelindiğinde kadınlardaki çokluk ve farklılıklara dönüşür.

Ana kadın karaktere ait veya onunla ilişkili olan öğelerdeki tercihlerin veya ana karakterden bağımsız olan diğer öğelerdeki seçimlerin dışıl olanı çağrıştırması bu çalışma açısından dışıl mizansen ögesi olarak tanımlanabilir. Ana kadın karakterle ilişkili olan resim, heykel gibi sanat eserlerinde kadın imgelerinin varlığı ve çokluğu; ana kadın karaktere ait kitapların kadın yazarlı olması veya kitabın konusunun kadın cinsine ilişkin olması gibi tercihler buna örnek verilebilir. Doğrudan ana kadın karakterle bağlantılı olmayan yan karakter veya ses gibi öğelerde kadınların tercihi de bu tanım çerçevesinde dışıl mizansen öğeleri olarak görülebilir. Mekânın da dışıl bir öğeye dönüşebildiği örnekler aşağıda açıklanmış ve analiz edilmiştir. Dışıl mizansen öğelerine vurgu ile hem ana kadın karakterlerin hem de yönetmenin dışılığı ön plana

ıkar. Asiltürk'e (2014, s. 124) göre ideal olarak bir filmde görünen hiçbir aksesuar ve görüntü materyali tesadüfen orada değildir.

Sözü edilen materyaller *Yağmurlarda Yıkansam* filminde sıkça gözlenir. Annesi ile eve dönüş yolunda iken kaldırımında çöp poşetlerinin yanına bırakılmış bir kız çocuğu portresi gören Gamze bu tabloyu alıp duvarına asmak ister. Odasının duvarında ise hali hazırda bir kadının hayatını merkeze alan *Amelie* (2001, Jean-Pierre Jeunet) filminin posterı asılıdır. Gamze büyüdüğünde de bu kadın figürleri evin birçok yerini kaplamaya devam eder. Hale'nin salon duvarında bir kaç farklı kadın portresi asılıdır. Kahve tabağındaki kadın resimleri de Engin'in dikkatini çeker. Tabaktaki resimde iki kadın arasında anne kız arasındakine benzeyen bir ilişki gözlenir. Engin, bu resmin fotoğrafını çekip üzerine bir espri yaparak seyircinin dikkatini resme çeker. Hale'yi piyano çalarken gördüğümüz sahnede, piyanonun üzerinde duran ve yukarıdan masa lambasının ışığı ile aydınlanan beyaz bir kadın bst vardır. Kadın imgesine vurgu yapan bu sahnede estetik, piyano sesi ve ışıık ile beraber ön plandadır. Dışarıda yağan yağmurun sesi ile alan piyano sesi birbirine karışır. Görüntüde Hale ve beyaz kadın bst ile loş bir aydınlatma göze çarpar. Sıkıntılı bir ruh hali ile piyano almayı kesen Hale kadın bstne dokunur ve yerinden kalkarak pencereye gelip bir süre yağan yağmuru seyreder.

Yukarıda Asiltürk'ün de vurguladığı gibi filmde verilen her ayrıntının bir anlamı vardır. Bst, tablo, resim, afiş gibi nesnelere dikkat çekildiğinde Hale'nin hem çocukluğunda hem de yetişkinliğinde görsel ve sanatsal öğelere meraklı olduğu anlaşılr. Bennani'nin (2016, s. 12-13) araştırmasına göre kişilerde görsel sanat eserlerine olan ilginin temelinde yeni deneyim ve duygu biçimlerine açıklık, merak ve arayış gibi özellikler bulunur. Gamze'nin kadın imgelerine sahip görsel sanat eserlerine olan ilgisi bir kız çocuğu olarak kendi içindeki dişil duyguları keşfetme arayışını içinde olmak olarak yorumlanabilir. Bu imgelerin yetişkinliğindeki varlığı ise bu arayışın

sürdüğünün bir göstergesi olabilir. Kadın imgeleri resim veya tablo öğeleri olarak *Kaygı*'da da belirgindir. Anne ve babasının ölüm sebebine dair bir ipucu arayışı içinde eski eşyaları karıştıran Hasret, ressam teyzesinin eskiz defterleri ve üstü örtülmüş tabloları ile karşılaşır. Kırmızı elbiseli bir kadın imgesi, yatan, yürüyen, ata binen, düşünen kadın imgeleri kara kalem ve eskiz çalışmaları olarak görülürken, köpekli bir kız çocuğu ve saçını tarayan kısa saçlı kadın portrelerine de tablolarda rastlanır. Bu öğeler yönetmenin dişiliğe yaptığı vurguyu anımsatır.

Dişil obje/nesnelere örnek olarak kadın imgeleri yanında kadın yazınına dair veya kadınlara ilişkin kitaplar da dikkat çeker. *Yağmurlarda Yıkansam*'da Engin kendi eşyalarını almak için Hale'nin evine geldiğinde elinde *Türkiye'de Kadın* adlı bir kitap tutar. Ardından Hale'nin kütüphanesinde Necla Arat'ın *Kadın ve Cinsellik* adlı kitabı görülür. *İşe Yarar Bir Şey*'de şair Leyla tren yolculuğunun bir kısmını Gülten Akın'ın *Kırmızı Karanfil* adlı şiir kitabını okuyarak geçirir. *Ana Yurdu*'nda ise kendi romanını yazmak için köye gelen Nesrin, annesinin baskılarına dayanamayıp valizini topladığında eşyalarının üzerine attığı kitap Tezer Özlü'nün *Çocukluğumun Soğuk Geceleri* kitabıdır. Bu kitapların yazarları eşitsiz cinsiyet ilişkilerini ve kadınlığa dair meseleleri sorgulayan kadınlardır ve dişil dile sahip kadın yazar olarak görülebilirler.

Yaşartürk'e (2020, s. 120) göre *Ana Yurdu* filminin Nesrin ve Türk edebiyatının en önemli kadın yazarlarından biri kabul edilen Tezer Özlü arasında ilişki kurması tesadüf değildir. Özlü ve Özlü'nün eserlerinde kendisini bulan Nesrin'i birleştiren yegâne özellik ikisinin de kadınların namus, gelenek ve evde ifadesini bulan değerlerin simgesine karşı çıkmalarıdır. Tezer Özlü söz konusu karşı çıkışı bizzat kendisinden söz ederek gerçekleştirirken, Nesrin yazdığı romanında dış dünyada dile getiremediği öfkesinin yansıması olarak düşünebileceğimiz, suç işleyen bir karakter yaratır.

Kadın yönetmen filmlerinde yan karakter ve figürasyonda da kadınların tercih edilmesine çokça rastlanır. Kadınlar kimi zaman sadece görüntü bazen sadece ses olarak

var olmanın yanında hem görüntü hem ses olarak da yan rollerde karşımıza çıkarlar. *Yağmurlarda Yıkansam*'da Hale'nin evinde elbiselerini denerken dinlediği radyodan gelen bir kadın sesi, kadın cinayetleri ile kadın hak ve özgürlükleri üzerine konuşur. Hale'nin yakın kız arkadaşı, annesi ve halası dışında, Gamze'nin müzik öğretmeni, çocuk esirgeme kurumu görevlisi, butik oteldeki resepsiyonist, yoga seanslarındaki eğitmen ve katılımcılar, müzik grubu üyeleri mizansende yan kadın karakterlerin sıklıkla kullanıldığını gösterir. Müzik grubu üyelerinden bir tanesi Hale'nin en yakın arkadaşı iken, diğeri gerçek yaşamında da müzisyen olan yönetmenin kendisi, Gülten Taranç'tır.

Kaygı'da televizyon programı konuğu olarak görüntülenen bir kadın kendisine söz verilmemesini eleştirir, Gezi Direnişine benzerliği olan uzun süreli bir davadaki eylemcileri savunur; fakat karşısındaki erkek program sunucusu onun söylediklerinin içeriği ile ilgilenmek yerine gözleriyle süzerek kadın konuğun konuşma biçimini eleştirir ve bu eleştirisi karşısında kadın konuk şaşkınlık içinde kahkaha atarak tepki verir. Sokak eylemcisi bir kadının objektife doğru eğilip “bunu hatırla” diyerek uyarıda bulunduğu video, kafede Hasret'in arka masasında oturan ve eril dili eleştirip dalga geçen kızlar ve kadın haber spikeri ile Hasret'in teyzesi, annesi ve yakın arkadaşı Gülay da *Kaygı*'da kadınlara sıklıkla yer verildiğini gösteren örneklerdir.

İşe Yarar Bir Şey'de ana karakterler Leyla ile Canan dışında trende yemekli vagonunda onların yanlarına oturan iki sanatçı kadın, Leyla'nın okul arkadaşı Ayşe, lise buluşması yemeğindeki diğer okul arkadaşları, tren istasyonlarında Leyla'nın gözünden şahit olduğumuz hikâyelerdeki kadınlar; *Ana Yurdu* filminde de ana karakterler Nesrin ile Halise dışında Nesrin'in destek olduğu çoban arkadaşı Emine, Nesrin'in anneannesinin dostu Habibe Ana, Halise'nin arkadaşları olan köy kadınları, Nesrin'i bir akşam sokakta yolundan çevirip eline okuyup üfleyen yaşlı kadın ve Nesrin'in bir sabah şafak sökerken balkonda gördüğünü sandığı anneannesi yan kadın karakterler olarak

filmlerde dişiliği çoğaltır. Kadın karakterlerin dikkat çekici çokluğu sayısal olarak da araştırılmış ve sinema alanında bilinen bir web-sitesi olan *Beyazperde*'de bu çalışma kapsamındaki altı filme ait oyuncu kadrosu listesine bakılmıştır. Bir film haricinde (*Gözetleme Kulesi*) tüm filmlerde kadın oyuncu sayısının erkek oyuncu sayısından fazla veya ona eşit olduğu gözlenmiştir¹² (*Beyazperde*, 2021).

Dişil öğelere bir örnek de dişil dil kuramcılarının *khora* olarak tariflediği uzam-mekân olarak görülebilir. *Ana Yurdu* filmi, Kristeva ve Irigaray'ın dişil dil yaklaşımı içinde kullandığı bir kavram olan *khora*'ya uygun bir yapıya sahiptir. Filmin ismi olan “ana yurdu” nun da ifade ettiği gibi film anaya, analığa, üremeye, rahime ait olan bir mekân, yer, hazne anlamında kullanılmıştır. Sarup'un (2004) yorumuna göre Kristeva Platon'un Timeus'unda kullandığı *khora* sözcüğünü, göstergesel *khora* (uzam, bölge) olarak yeniden kullanır. Göstergeseli ise anne bedeninin işgal ettiği uzamın tahakkümü altına aldığı dişil bir deyim olarak tanımlar. Bu bağlamda göstergesel *khora* “öznenin üretildiği, ama aynı zamanda da yok edilme tehdidiyle karşı karşıya kaldığı bir örtbas etme uzamı veya havuzudur. *Khora* bir özne olarak çocuğun bedenini, benliğini ve kimliğini yapılandırır. Öznenin alaşağı edildiği bir uzam olarak düşünüldüğünde *khora*, içinde ölüm dürtüsünün ortaya çıktığı, özneye kendi girdabında yitip gitme gözdağının verildiği ve öznenin eylemsizliğe sürüklendiği bir uzam olarak işlev görür.” (Sarup, 2004, s. 180).

Film yukarıda da söz edildiği gibi Nesrin'in köyde tanınan, bilinen, saygı duyulan rahmetli anneannesinin köy evinde geçer. Nesrin'i de anneannesi olan Zela'nın torunu olarak tanımlar ve öyle bilirler. Annelik ve mekân birleşimine bakıldığında, *Ana Yurdu* filmi anneye, anneliğe ait bir alanda geçer ve bu alan *khora* alanı olarak tanımlanabilir.

¹²*Kaygı*'da 8 Kadın ve 7 Erkek; *Yağmurlarda Yıkansam*'da 7 Kadın ve 2 Erkek; *Tereddüt*'te 5 Kadın ve 5 Erkek; *Ana Yurdu*'nda 3 Kadın ve 1 Erkek; *İşe Yarar Bir Şey*'de 4 Kadın ve 1 Erkek; *Gözetleme Kulesi*'nde 2 Kadın ve 9 Erkek oyuncu *Beyazperde*'nin filmlere ait oyuncu kadrosu listesinde görülür. Sitede yer alan veriler filmlere ait tüm oyuncular yerine sadece öne çıkan oyuncuların listesini verse de, bu listelere göre kadın karakterler erkek karakterlere göre sayıca fazladır.

Bu köy evi ve köyün kendisi annesinin Nesrin’e olan dayatmalarının gerçekleştiği bir uzam ve Nesrin’in öznelliği için hem yapılandıran hem de yıkan bir tehdit haline gelir. Velioğlu Metin, *Ana Yurdu* filmini khora tanımında olduğu gibi ismi ve konusu itibariyle anne karnına ve taşraya dönüş olarak niteler. Film evreninde taşra iç sıkıcı ve klostrofobik olarak tasarlanan bir öge olsa da “Nesrin’in rasyonel sembolik dünyadan kopup özgürleşmesi için aracı olur” (Velioğlu Metin, 2019, s. 490).

Khora kavramına *Köksüz* (2013, Deniz Akçay), *Zefir* (2010, Belma Baş), *Yağmurlarda Yıkansam* (2016, Gülten Taranç), *Kaygı* (2016, Ceylan Özgül Özçelik), *Toz* (2016, Gözde Kural) ve 2010’dan öncesinde Yeşim Ustaoglu’nun çektiği *Pandora’nın Kutusu* (2008) filmlerinde de rastlanır. Khora’yı basitçe ana evi olarak ele almamak gerekir. Irigaray ve Kristeva’nın khora tanımlarına bakıldığında khora’yı daha genel anlamda analığa ait olan ile mekânın kesişimi veya analığa ait olan uzam şeklinde düşünmek gerekir. Bu anlamda örneğin *Kaygı* filminde ana soylu teyzeden kalan duvar resmi Hasret’in gerçeklerle karşı karşıya gelmesinde önemli bir nesne olur. *Toz* filminde Azra’nın (Öykü Karayel) annesinin geçmişinin ait olduğu Afganistan’ın kendisi uzam olarak filmde khora’yı anlatır. *Pandora’nın Kutusu*’nda khora, tıpkı *Ana Yurdu*’nda veya *Zefir*’deki gibi annenin/anneannenin köyünü ifade eder. Öztürk (2018, s. 300-301) *Ana Yurdu*, *Köksüz* ve *Zefir* filmlerini incelediği yazısında bu filmleri ana soylu olarak tarif etmiştir.

Sonuç olarak bakıldığında incelenen kadın yönetmen filmlerinde kadınlar sayısal olarak çok olmanın yanında aktif veya kolaylaştırıcı olarak süregiden konulara dâhil olurlar. İyi olduğu gibi kötü karakterler, hayatın içinden gerçek karakterler, farklı karakterler veya rollerde birbirinden farklı imgeler olarak karşımıza çıkarlar. Kadınların farklılığına ve çeşitliliğine vurgu yapan, kadın imgelerini çoğaltan, aynalayan dişil öğelerin varlığı dikkat çekicidir; bu öğelerde dişil olan ile bağlantı kurmak bir tesadüf olarak görülmez. Yan karakter, çerçeve dışından duyulan ses veya figürasyon

öğelerinde kadın yerine erkek karakterler de tercih edilebilirdi. Kadın karakterlerin okudukları kitaplar kadın yazarlı olmayabilirdi veya sanat eserlerinde görülen imgeler kadın yerine erkek veya en azından bambaşka imgeler olabilirdi. Tüm bu öğelerde dişili çağrıştıran bir taraf olması kadın yönetmenlerin dişil bakış açılarını ortaya koydukları bilinçli tercihler olarak görülmekte ve bu sebeple çalışma kapsamında dişil mizansen öğeleri olarak adlandırılmaktadır.

4.1.2. Dişil Nazar

Kuramsal bölümde söz edildiği gibi Mulvey (1975, s. 11) klasik sinemada kadının bakılası ve seyirlik bir imaj, erkeğin ise bakışın taşıyıcısı olduğunu iddia etmiştir. Smelik (2008, s. 7-9, 96) ise Mulvey'in eril nazarının karşısına dişil nazarı koyar ve eril bakışa sahip olduğu iddia edilen yönetmen, karakter ve seyircide dikkati dişil bakışa odaklamayı önerir. Smelik bakış açısını dişil bir karaktere verip kamera bakışını bir kadının gözlerine ilâştirerek yaratılan dişil nazarın muhtemel altüst edici etkisine değinir. Malone (2018, s. 11) karakterin bakışı ile güç konumu arasındaki ilişkiye değinerek dünyaya dişil bir bakış açısı ile baktığımızda ne olacağını sorar. Bakış ile güç arasındaki ilişkiye Bonitzer de değinir. *Bakış ve Ses* adlı eserinde Bonitzer (1995, s. 129-130) bakıştan sahip olduğu iktidar boyutu, egemenlik konumu ve hükmediciliği ile söz eder.

Bu bölümde kadın karakterin bakışa nasıl sahip olduğu ve bunun ne gibi anlamlar taşıdığı irdelenmiştir. Bu amaçla örneklem olarak seçilen kadın yönetmen filmlerinde kadın karakterlerin bakışlarının odağa alınmasında sinematografik araçların nasıl kullanıldığı incelenmiştir. Burada bakış hem karakterin bakma eylemi olarak hem de olaylar ve durumlar hakkındaki yorumları ile düşünceleri yani bakış açısı anlamlarında kullanılmıştır. Çalışmada bakış ve bakış açısı kavramları ile ulaşılmaya ve altı çizilmeye çalışılan şey temelde kadın karakterin düşünme biçimi ve zihinsel aktiviteleridir. Brown

(2018, s. 287) bakmak sözcüğü ile beynin dikkatini bir cisme yoğunlaştırmasından, zihinsel netlik/ odaklanmadan, bilincimizin ve dikkatimizin yarattığı bir durumdan söz ettiğini belirtir. Chatman (1990, s. 139-140) ise bakış açısı kavramının iki farklı anlamından bahseder. Birinci anlamı şeylerin görüldüğü optik görüş noktası olup fizikseldir. İkinci anlamı ise açıkça birinciden türetilmiş bir metafor olup zihinsel konum/ görüş noktası anlamına gelir ve bakanın zihinsel durum veya duruşunu ifade eder. Burada bakılan konum denilen şey fiziksel konum olmaktan çıkarak zihinsel konuma dönüştüğünde anlamlar hızla çoğalır. Sadece fiziksel nesneler değil, anılar, soyut fikirler, ilişkiler, vb. birçok şey görmeye başlarız. Bu bağlamda görme de optik bir algıdan öte anılara, yargılara, fikirlere refere edebilir ve bakış açısı ile beraber nesnesi görünmez olan şeyler de olabilir. Bu bağlamda çalışmada bakış bazı yerlerde doğrudan karakterin fiziksel bakışına dair sinematografik analizlerde kullanılmış; kimi yerlerde ise karakterin düşündüklerine atfen kullanılmıştır.

Hareketle yazma anlamına gelen sinematografi filmin içeriğine anlam katmanları yerleştirmek için kullanılan sinemasal araç, yöntem ve tekniklerin tümüdür. Kamera, çerçeve, hareket, bakış açısı, objektif bu araçlardandır (Brown, 2018, s. 2-4). Plan, sahne, sekans, plan sekans ve kurgu sinematografik birimler arasında sayılabilir (Yıldız, 2018, s. 175-180). Kurgu, çeşitli çekimlerin, birtakım kurallara uygun olarak arka arkaya belli bir anlayışa göre sıralanması, seçilip düzenlenerek filmin kurulmasıdır (Öngören, 1982, s. 265; Özön, 2008, s. 158). Bu bağlamda seçilen filmlerde kameranın yeri, bakış yönü, açısı, kamera hareketleri, çekim ölçekleri, uzunlukları, netlik ayarı gibi unsurlar ile kurgu teknikleri ve ses öğelerine bakılmıştır.

Bakış açısı kavramının yukarıda sözü edilen doğrudan ve ilk anlamı olan fiziksel optik görüş noktası sinematografide tam anlamı ile öznel planda karşılığını bulur. Öznel plan, izleyicide olayı sanki bir karakterin gözünden izliyormuş duygusu uyandıran tek plan türüdür (Mercado, 2011, s. 99). Ceylan Özgün Özçelik *Kayı* filminde çoğunlukla

öznel plan kullanarak ana kadın karakter Hasret'in bakış açısını seyirciye doğrudan gösterir. Gerçekten de Hasret filmde hangi açıdan nereye bakıyorsa seyirci de aynı açıdan aynı noktaya bakar. Filmin açılış sahnesi, üzerinde trafik kazası haberi olan bir gazete sayfası görüntüsünü içeren bir öznel plan ile başlar. Gazeteyi okuyan Hasret'tir ve onun bakış açısı seyircinin (kameranın) görüş noktasında konumlanmıştır. Gazete sayfasından yukarı tilt hareketi ile karşıya odaklanan kamera Hasret'e bakan arkadaşları ile karşılaşır. Bu teknik yoluyla ana kadın karakterin bakış açısı açılış sahnesinden itibaren filmin merkezine alınır.

Öznel plan kullanımı *Kaygı*'da ofis sahnelerinde sıkça gözlenir. Kamera kimi zaman öznel plan ile Hasret'in gözlerinin yerine geçer. Kamera aracılığıyla, seyircinin görüş noktası Hasret'in bakış açısına konumlandığında, ofis çalışanları doğrudan kameraya baktıkları için izleyici ile etkileşime girdikleri izlenimi yaratır. Öznel planın en çarpıcı özelliklerinden biri, öbür karakterlerin objektife bakarak, onunla konuşarak hatta kamerayla fiziksel temas kurarak izleyiciyle doğrudan etkileşimine olanak tanımasıdır (Mercado, 2011, s. 99). Ofis dışı mekânlarda ve diğer karakterlerle etkileşimlerde de öznel plan ile doğrudan Hasret'in bakış açısı öncelenir. Örneğin Hasret ve Mehmet kafede oturup konuşurlarken kamera geniş plandan ileri kaydırma hareketiyle masaya doğru yaklaşır ve Hasret'in olduğu yerde konumlanarak sabitlenir. Seyirci Mehmet'i önce dışarıdan Hasret ile konuşur görürken, Hasret'in yerini alan kamera yoluyla, kameraya bakarak konuşan Mehmet ile karşılaşır. Sözen (2008, s. 584) öznel kamera kullanımına özellikle duygusal anlamda çarpıcı etkiler elde etmek için başvurulduğunu belirtir. Böylece seyirci, Mehmet'in kendisine psikoloğa gitmesini veya yakın arkadaşı Gülay'ın onda kalmasını önerdiği o esnadaki Hasret'in bakış açısına sahip olur.

Filmin sonlarına doğru bir sahnede Hasret'in evine yakın arkadaşı Gülay (Asiye Dinçsoy) ziyarete gelir. Gülay geldiğinde de kamera öznel bakış açısı çekimi ile

Hasret'in bakış açısına konumlanır. Görüş noktası böylece Hasret'in bakış açısına konumlanan seyirci, Gülay'ın eve girişini Hasret'in gözlerinden izler. Gülay, Hasret'i kendisini dinlemeyip televizyona bakmakla suçladığında kamera, hızlıca televizyondan Gülay'a pan yapar. Ardından Hasret bir koku hisseder ve yukarı bakar; kamera da aniden yukarı tilt yaparak tavana yönelir. Hasret'in baktığı yere bakar ve onun gördüğünü görürüz.

Öznel bakış açısı çekimine Hasret'in hafızasından geçmişe, onun çocukluğundaki katliam günü anısına döndüğümüzde de rastlanır, o günü onun hatırladığı ve gördüğü biçimi ile görürüz. Küçük bir çocuk olan Hasret, elini tuttuğu teyzesine, parktaki adama, ağaçlara, insanlara hep aşağıdan yukarı doğru baktığı için kamera onun seviyesinde konumlanarak alt açıdan çekim yapar ve görüntü alt açıdan verilir. Alt açı çekim kameranın konuyu görüntülemek için yukarı doğru eğimlendiği çekimdir (Mascelli, 2014, s. 44). Hasret'in yetişkinliğindeki bakış açısı kendi boy hizasından verildiği gibi, çocukluğundaki bakış açısı da alt açı çekim ile gösterilir. Bu sahnede seyirci Hasret'in zihnindeki çocukluğunun bakış açısına sahip olur. Bu anı ilk etapta Hasret için fludur, seyirci için de öyledir. Hasret'in teyzesi, küçük Hasret'e yani alt açıda konumlanan kameraya korku içinde bakarken Hasret'i sakinleştirmeye çalışır.

Karakterin fiziksel optik görüş noktasını ifade eden bakış açısına seyircinin öznel plan kullanımı ile doğrudan sahip olmasının yanında bir de görüş noktası çekiminden söz edilebilir. Görüş noktası kamera açısı öznel planda olduğu gibi doğrudan oyuncunun gözüyle değil onun bakış açısından görür. Görüş noktası kamera açısı karakterin arkasından yapılan omuz çekimi ile elde edilir. Bir görüş noktası çekimi nesnel bir açı olsa da bir öznel çekime yaklaşabileceği kadar yakın olduğu için öznel ve nesnel açıları arasında görülebilir (Mascelli, 2014, s. 24). *Tereddüt*'te Şehnaz tek başına deniz kıyısına geldiğinde onun dalgalara bakışı omuz arkası görüş noktası tekniği sayesinde gözlenir. Bu teknik Şehnaz'ın bakışını göstermek için farklı sekanslarda da sıkça

kullanılır. Örneğin Cem'in ofisinde pencere kenarında oturup dışarıyı seyrederken kamera Şehnaz'ın omuz arkasındadır. Önce Şehnaz'ın pencereye bakışını net görürüz, baktığı kent manzarası fludur. Hemen ardından Şehnaz flulaşır ve kent manzarası netleşir. Şehnaz araba kullanırken de omuz arkası görüş noktası tekniği yoluyla onun baktığını görürüz. Şehnaz arabada iken onun bakışlarına dikiz aynasındaki yansımada da rastlarız. *Kaygı*'da kimi zaman hareketli el kamerası Hasret'in omuzlarının hemen arkasında durarak omuz çekimi ile Hasret'i takip eder, kimi zaman da Hasret'i önden takibe alarak onun yüz ifadelerine odaklanır ve onu mekânda takip eden farklı bir hareketli çekim elde edilir. *Yağmurlarda Yıkansam*'da da orman sahnesinde kamera Hale'nin omuzunun arkasından veya hemen önünden geriye doğru onu hareketli bir şekilde takip eder.

Filmlerde kadın karakterin bakış açısına ulaşmak için kullanılan diğer bir teknik de bakış açısı çekimidir. Bakış açısı çekiminde Belton (2012, s. 61) perde dışına bakış kavramına dikkat çeker. Bunun anlamı karakterin anlatının ilerleyişine hizmet eden bir yere, nesneye/ kişiye; perdenin dışına doğru bakmasıdır (Kabadayı, 2013, s. 44). Eğer karakterin perde dışına baktığı çekimi bir nesne, bir yer veya başka bir kişinin çekimi izliyorsa bu bize karakterin gördüğü şeyi gördüğümüzü düşündürür. Bu filmin yazılı kurmacadaki birinci tekil kişi etkisine en fazla yaklaştığı yerdir (Kolker, 2009, s. 116). *Tereddüt* filminde her iki kadın karakterin bakış açısı bu teknik kullanılarak odağa alınmıştır. Şehnaz'ın simgeleşen dalgalarla olan ilişkisi ve dalgalara bakışı omuz arkası görüş noktası tekniği yanında bakış açısı çekimi ile de gözlenir. Dalgaların fotoğrafını çekmek için cep telefonunu kullanan Şehnaz'ın dalgalara önce perdenin arkasından, ardından balkona çıkarak doğrudan ve son olarak cep telefonu ekranından bakışını takip eden dalga görüntüleri bize bakış açısı tekniği ile Şehnaz'ın baktığı yeri gösterir. Aynı şekilde Elmas'ın da balkondan etrafa bakışını gösteren çekimleri, onun baktığı yerler ve insanların görüntüleri takip eder. Diğer yandan Elmas'ın aç-karşı aç yoluyla karşı

penceredeki akran komşusu ile kurduğu iletişimde olduğu kadar; hem Elmas'ın hem de Şehnaz'ın dalgalara bakışları farklı sahnelerde omuz arkası görüş açısı, yakın veya nesnel planlar kullanılarak dalgalar ile aynı çerçevede görüntülenir ve onların bakışını odağa alır.

Bakış açısı çekimleri sinemada bir karakterin gördüğünün temsili olabileceği gibi; seyircilerin karakterin ne gördüğü ve ne düşündüğüne yönelik algılamasını da doğrudan belirler (Kolker, 2009, s. 116; Belton, 2012, s. 61). *Yağmurlarda Yıkansam*'da Hale ve Gamze'nin bakışları ön plandadır. Filmin bir sekansında her ikisinin de gece dış mekânda gökyüzündeki yarım aya bakışları arka arkaya gösterilir. Bakış açısı tekniği ile önce köprüde durup aya bakan Hale'yi, Hale'nin görüntüsünün ardından ise onun baktığı şey olan yarım ayı görürüz. Bu esnada dış ses olarak viyola duyulurken, hemen arkasındaki sahnede, bu sefer yarım aya bakan Gamze görülür. Viyola ve yarım ay, devamlılığı sağlayıcı araçlar olarak kullanılmış ve iki karakterin bakışını birbirine bağlamıştır. Bakış açısı çekiminin yanında Hale'nin köprünün üstünden nehre bakışı, gün batımına bakışı, eski bir aile fotoğrafına bakışı, hem Hale'nin hem de Gamze'nin arabada giderken doğa manzaralarına bakışları baktıkları nesneler ile aynı çerçevede görüntülenerek kadın karakterin bakışını odağa almıştır.

Filmlerde kadınların bakış açılarının öncelendiği tekniklerden bir tanesi de seçmeli netliktir. Seçici odaklama (Mascelli, 2014, s. 229), odağı kaydırma (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 178) veya netlik kaydırma olarak da bilinen bu teknikte netlik bir öykü anlatma aracı olarak kullanılır. Çekim sırasında değiştirilen netlikte seyircinin gözü ve dikkati yönlendirilir. Netlik ön planda bir cisimde iken netlik ayarının değişmesi ile ilk cisim bulanıklaşır, daha önde ya da arkadaki cisim dramatik şekilde netleşir (Brown, 2018, s. 38). *Kaygı*'da parkta yürürken Hasret'i takip eden el kamerası Hasret'e odaklanır, arka tarafta ise bankta oturarak Hasret'i gözleyen iki erkek fludur. Hasret'te netleşen görüntü yoluyla onun bu bakışlardan rahatsız olduğunu algılarız.

Benzer şekilde Hasret kafede otururken, arka masada oturan iki kadın önce flu, Hasret önde nettir. Eril dili eleştiren iki kadının sohbetinden hoşlandığını onun netleşen yüzündeki gülümsemesinden anlarız. Flulaştırılan diğer karakterlerin varlığının yanında bizim için önemli olan Hasret'in duygu, düşünce ve tepkileridir.

Yönetmen diyaloglarda da seçmeli netliği tercih ederek Hasret'i ve onun bakış açısını ön plana alır. Hasret ve Mehmet'in aynı anda kadrajda görüldüğü ve sırayla netleşip flulaştıkları diyalog sahnesi bu örneklerden bir tanesidir. Geçmiş hatırlamak için her gün parka gittiğini söylediği sahnede Hasret önde, Mehmet geride koltukta oturuyorlardır. Konuşmada Hasret önde olduğu gibi çoğunlukla net olan o, flu olan Mehmet'tir.¹³ Hasret'in tepkileri daha önemli ve ön planda tutulmuştur. *Tereddüt*'te de Şehnaz'ın dalgalara bakışı netlik kaydırma tekniği kullanılarak gösterilir. Kamera, tül perdenin arkasından dalgalara bakan Şehnaz'ın arkasında konumlanmıştır. İlk önce Şehnaz ve tül perde net görülürken, onlar yavaşça flulaşır ve ardından görüntü dalgalarda netleşir.

Kadın karakterin bakış açısına odaklanmak için filmlerde çoğunlukla farklı teknikler bir arada tercih edilmiştir. Örneğin seçmeli netlik, tepki planı, yakın plan ve uzun çekimle birleştiğinde görüntünün kadın karakterde netleşmesi ve çekim süresinin uzatılması ile onun tepkilerine odaklanma sağlanır. Bunun örneğine *Ana Yurdu* filminde rastlanır. Yönetmen kadın karakterin duygu ve bakış açısını içeren tepkilerini incelemek için çoğunlukla karakterin yüzüne odaklanmayı ve bu odakta uzun süre kalmayı tercih eder. Halise'nin, kızı Nesrin'i geç saatte eve döndüğü için azarladığı kesintisiz olarak çekilmiş sahnede ikisi yan yana oturmaktadır. Görüntüde önce Halise nettir, o konuşmaya devam ederken bir netlik kaydırması ile Halise flulaşır, Nesrin

¹³ Bu sahnede Mehmet 20 saniye net iken Hasret yaklaşık 30 saniye nettir (Ayrıntılı sayısal değerlerin analizi edebiyat ve film analizlerinde zaman zaman kullanılan istatistiksel biçim analizi yöntemine girer (Elsaesser ve Buckland, 2002, s. 81). Bu çalışmada plan-sekansların kadın karakteri izleme süresine veya netliğin kadın karakterde kalış süresine, diğer karakterlerdeki netlik ve izleme süreleri arasında karşılaştırma yapmak için değinilmiş; bu yöntemin uygulamasına girilmemiştir).

netleşir. Nesrin annesinin yargıları karşısında başını eğmiş önüne bakıyordur. Nesrin'in belli bir süre net kalan görüntüsü, annesinin söyledikleri karşısında onun tepkisini ve hissettiği çaresizliği gözlememizi sağlar. Brown (2018, s. 64) tepki planı ile sahnenin duygusal içeriğinin, dinleyenin yüz ve beden tepkisini görerek çok daha iyi anlaşılabilceğini belirtir. Nesrin'i netlik alanı içinde daha yakından gözlemleyebildiğimiz bir başka sahnede, merdivende oturan ve flu görünen Halise, Nesrin'e cevap vermek yerine onun elini tutup dualar okur. Annesinin anlam veremediği bu hareketlerine olan tepkisi Nesrin'in net görüldüğü bel planında fark edilir. Bu net görüntü süresince Nesrin'in endişe dolu gözlerini ve hızlı nefes alıp verişini daha iyi tespit ederiz; "Ne yapıyorsun anne!" diyerek annesinden uzaklaşan Nesrin'in duyguları daha iyi anlaşılır. Aynı sahnenin devamında Halise yargılama ve iftiralara devam ederken çerçevede 30 saniye süresince gördüğümüz Nesrin'in yüzünde şaşkınlık, öfke, üzüntü hisleri bir arada gözlenir. Halise'nin ise bu diyalog sahnesi boyunca çerçevede görünme süresinin 15 saniye olması ana karakterimiz Nesrin'in hislerine Halise'den daha fazla öncelik verildiğini akla getirir.

Halise'nin "başımıza bir şey gelmeden şu evden bir çıksaydık" diyerek çerçeveden çıkışı ile devam eden sahnede iki dakikaya yakın bir süre kesintisiz biçimde sadece Nesrin'i izleriz. Annesinin yaptığı bu yorum ile Nesrin'in yüzünde beliren memnuniyetsiz ifadeyi olduğu gibi, annesinin söylediklerine karşı verdiği tüm tepkileri de iki dakika boyunca ayrıntılı bir şekilde izleriz. Annesi konuştuğunda kadrajda Nesrin görülmeye devam eder. Sadece Nesrin'in söylediklerine, tepkilerine ve beden hareketlerine odaklanan bu uzun süreli çekim onun duyguları ve bakış açısının ön planda tutulduğu izlenimi yaratır, ara sıra annesi konuşsa da sanki çerçevede asıl gösterilmek istenen Nesrin'in hissettikleridir. İki dakikaya yakın süre boyunca kesintisiz biçimde sadece Nesrin'in görüldüğü çekimde şu diyalog duyulur:

- “-Başımıza bir şey gelmeden şu evden çıksaydık..
-E git anne seni tutan mı var?
-Aşk olsun Nesrin’cim madem beni göndermek istiyorsun neden açık açık söylemiyorsun, arkamdan iş çeviriyorsun?
-Anne ne diyorsun Allah aşkına, bunu ayrıca senle konuşmadık mı peşin peşin biz konuştuk yaa, beni kaale almıyorsun bir de arkamdan iş çeviriyorsun mu diyorsun bana?
-Şuraya ışık tutar mısın? Mum arıyorum. (Nesrin ışık tutar)
-Ya annem üzülmessin, benim annem çok hassastır, sinirleri bozulmasın diye ben günlerdir seni idare ediyorum be... Ya senin işin gücün misafir ağırlamak, bütün gün evin içini kadınla dolduruyorsun, sürekli gürültü, sürekli pis pis dedikodu yapıyorsunuz, onu giyme bunu giy kızım, oraya oturma buraya otur kızım, bu saatte mi gelinir kızım.”

Nesrin ile Halise’nin yatmaya hazırlandıkları sıradaki sohbetlerini konu alan sekansta da çoğunlukla Nesrin’in görüntüsü ve tepkileri odaklıdır. Bu sekansın başındaki Nesrin ve Halise’nin kahkahalarını duyduğumuz sahne, evin dış cephesinde konumlanan kamera ile çekilmiştir. Yatak odasının penceresinden görüntülenen çerçevede ilk bir kaç saniye Halise’yi görür ve bu planda geri kalan 30 saniye süresince kahkahalar eşliğinde yatar pozisyonundaki Nesrin’i izleriz. Bu çekimi takip eden ve kahkahaların devam ettiği üç dakika ve 10 saniyelik uzun çekimde çerçevede yalnızca Nesrin’i yine yatar pozisyonda ve bel planı ile görürüz. Kamera bu sefer yatak odasının içinde konumlanmıştır. Nesrin komik anılarını anlatan Halise’yi dinler, anlattıkları hakkında düşünür, yorumlar yapar. Bu sahnede aç-karşı aç ile anne-kız arasındaki diyalogları sunmak en kolay teknik olarak düşünülebilirdi. Fakat önemli olan Nesrin’in tepkileri ve bakış açısı imiş gibi görüldüğü için aç-karşı aç tekniği tercih edilmemiş, annenin anlattığı hikâye ve konuşmalar duyulurken Nesrin’in bu anlatılanlara verdiği tepkiler ve dinleme şekli kesintisiz bir şekilde gösterilmiştir. Sekansın devamında Nesrin kendi yatağından kalkarak annesinin yatağına oturur. Halise’nin 10 saniyelik görüntüsünün ardından 25 saniye süresince yine kesintisiz Nesrin görülür. Nesrin’in sevgi dolu gözlerle annesine baktığı bu sürede Halise ona ana-kız sohbet etmekten ne kadar hoşlandığından bahsediyordur.

Devam eden yatak odası sekansında üç dakikaya yakın bir uzun çekim ile anne ve kız çerçevede aynı anda görüntülenir. İki kadın sırayla kendi hikâyelerini anlatırlar. İlk etapta Nesrin'in görüntüsü flu Halise'nin omuz plandaki görüntüsü nettir. Genç yaşta evlenip gençliğini yaşamadığını, takdir görmediğini, sadece çocukları için yaşadığını uzun çekimde anlatan Halise'nin görüntüsünün netliği bir buçuk dakikayı aşkın sürer. Gerçekten kendi hikâyesini anlattığı ve acısını paylaştığı anda yönetmenin, Halise'yi kesintisiz çekim ile görüntülemeyi tercih ettiği düşünülmektedir. Uzun çekim devam ederken odak kaydırma ile arka planda kalan Halise flulaşır ve ön planda oturan Nesrin'in görüntüsü netleşir. Bir dakika ve 15 saniye süresince görüntüsü net olan Nesrin bu planda annesine yazdığı romanın öyküsünü anlatır. Romanında akıl hastanesindeki sevgilisinin yanına gidebilmek için çocuğunu boğarak öldüren psikiyatr bir kadından bahseden Nesrin bu hikâye ile Halise'nin kızı için duyduğu endişeleri tetikler.

Anne-kız arasındaki sohbetin son sahnesi de yine iki buçuk dakikayı aşkın bir uzun çekimden oluşur. Uzun çekim boyunca görüntüde omuz planda Nesrin vardır. Nesrin'in yüzünde Halise'nin hakaret ve yargılamalarının etkileri görülür. Kürtaj yaptırdığı için Nesrin'i günahkâr ilan eden Halise'nin yargılarına karşın Nesrin'in yüzü tepkisiz ve hareketsizdir. Nesrin Halise'yi hasta bir kadın olarak kabul etmiş ve onu bu bakış açısı ile dinliyor gibidir. Ama yine önemli olan Nesrin'in yüzüdür. Kadını küçümseyip değersizleştiren yargılar, zihninin aynası olarak Nesrin'in yüz planında gözlenen acı bir tepkisizliğe yol açar. Halise'nin yıkıcı yargılarıyla dolu bu diyalog sahnesi duvardaki anneannenin tablosuna yapılan bir kesme ile sonlanır. Anneanne de kızı ve torunu arasında olup bitenlere şahitlik eden bir özne gibi anlatıya dâhil olur. Bir sonraki sahne karakterin hayaller ve gündüz düşleri görmesi anlamına da gelen ileriye sıçrama tekniği aracıyla Nesrin'in ölmüş anneannesini balkonda görmesi ile devam eder. Nesrin'in zihninde olan bu gündüz düşü yoluyla onun bakış açısına farklı bir

yoldan da ulaşırız. Tüm yatak odası sekansına bakıldığında Nesrin yedi dakikayı aşkın bir süre görülürken, Halise ortalama iki dakika ile görüntüdedir. Nesrin artık valizini toplamış evden gitmeye hazırlanmasına rağmen Halise can sıkıcı konuşmalarına şu sözlerle devam eder:

“Biliyorum, bana da söylediler, o günden sonra hiç yazamadı dediler... Namazda Allah korusun delirecek dediler. Kızım çok korktum. Bilgisayarın oraya gittim, bir Ayetel Kürsi okudum kızım, Allah’ım dedim, hayırlı olacaksa yazsın, kızımı hayırsız şeylerden esirge dedim, bugünden sonra hiç yazamadın mı Nesrin’cim... Ay affedersin...”

Anne bu sözleri söylerken kameraya arkası dönüktür, görüntüde olan yine Nesrin’in yüzüdür. Yaklaşık bir dakika süren bir uzun çekim ile Nesrin’in korku içinde şok olmuş yüzü ile sakin kalmaya çalışan ve annesine yönelen bakışlarına odaklanılır. Sakin görüntüsünün arkasında öfke yerine üzüntü duygusunun ağır bastığı hissedilir.

Bir sabah kahvaltı masasında anne ekmek içi yuvarlayarak bir hikâye anlatır. Görüntüde ayrıntı planda ekmek içi ufalayıp oynayan Halise’nin elleri vardır. Hikâyesinde “boz bulanık kara” ten rengi olan bir kadından bahsediyordur. Kadının ten rengini “arkadan yaptırıyordu ondan dediler” şeklinde açıklayıp bunun çok büyük günah olduğunu kızı ile paylaşır. Ekmeğin ayrıntı çekiminden hemen sonra bir kesme ile tepkisini görmek için Nesrin’in omuz planına geçilir. Halise’nin söyledikleri ile buz kesip tepkisizleşen Nesrin 15 saniye boyunca önüne bakar. Ataman (2017, s. 1192) bu sahnede kutsal ile yasak olanın bir arada resmedildiği yorumunu yapar. Jung’cu açıdan bakıldığında ekmek kutsallık arketipini simgelerken, ters ilişki en büyük günahlardan biri olarak aynı sahnede iç içe geçer. Bu yorum yoluyla Ataman, Halise’nin dinde dozu kaçırdığını, dini bir arınma aracı olarak kullanmak yerine bir baskı aracı olarak kullandığını ifade eder.

Farklı çekim tekniklerinin bir arada kullanılması aracılığıyla kadın karakterin bakış açısına yoğun biçimde odaklanabildiğimiz filmlerden biri de *Tereddüt*’tür. Terapi seanslarında Şehnaz ile Elmas arasındaki diyalogların bir kısmı kameranın sağa sola pan

hareketi ile kayda alınarak kesintisiz çekilmiştir. Kimi zaman plan-sekans olarak da adlandırılabilen kesintisiz uzun çekimler aslında değişik planlara bölünerek çekilebilecek birçok sahneyi uzun bir çekim boyunca bir dizi dinamik kamera hareketleri ve çerçevelerle birleştiren tek bir planı belirtir. “Plan-sekanslar her zaman uzun süreli olduğundan (kullanılan formata bağlı olarak bir dakikadan bir saate kadar) gerçek zamanı, uzamı ve oyunculuğu korurlar ayrıca bir sahneye gerçekçilik, gerilim ve dramatik vurgu katabilirler” (Mercado, 2011, s. 189). *Tereddüt*’te uzun çekimler özellikle çocuk yaşta evlendirilmenin acı sonuçlarını yaşayan Elmas’ın seanslarda ortaya çıkan duygularını daha gerçekçi hale getirerek seyircinin dikkatini bu duyguya yoğunlaştırmak ve duygu aktarımındaki gerçek zamanı korumak için tercih edilmiş olabilir. Elmas’ın yaşının gerçekte kaç olduğunun konuşulduğu iki dakikalık sahne de büyük olasılıkla anlatının çözümlenmesinde kilit öneme sahip olduğu için kesme yapılmadan tamamlanmıştır. Bu uzun çekimlerde hareketli çerçeve sayesinde karakterleri ve diyalogu takip eder, mekân veya süregiden hassas diyalogdan bir an bile kopmayız.

Ecem Uzun’un karakterinde sergilediği başarılı oyunculuğun da etkisiyle, Elmas’ın terapi seanslarında kimi zaman hiç kesme olmayan yakın ve uzun çekimleri, seyirciyi hikâyenin içine çeken bir etki yaratır. Örneğin Elmas’ın annesi ve kendisi arasında geçen diyalogları canlandığı kesintisiz üç dakikayı aşkın uzun çekim sırasında kamera bir sağa bir sola pan yaparak Elmas’ın bir kendisini bir annesini canlandırışını izler. Bir buçuk dakikayı aşan başka bir uzun çekimde yerde yatan Elmas ağlayarak ailesinin onu zorla evlendirme hikâyesini anlatır. Kolker’e (2009, s. 103) göre uzun çekim oyuncunun sanki sahnedeymiş gibi oynamasına olanak sağlar ve onun duygusunun gelişimi ile zamansal bir süreç oluşturur. Toprak da (2013, s. 99) uzun çekimin zaman algısını güçlendirdiği, insan gözünün bakışını daha iyi yansıttığı ve daha fazla gerçekçilik hissi verdiği ve seyirciyi somut dünyanın içindeymiş gibi hissettirdiği

için tercih edildiğini ifade eder. Yeşim Ustaoglu'nun Elmas'ın içinde yaşadığı bu yoğun ve hassas duyguları odağa almak için zamanın kesintisizliğinden faydalandığı yorumu yapılabilir.

Diyalog sahnelerinde yakın çekim, uzun çekim, kameranın pan hareketi gibi farklı çekim tekniklerinin bir arada tercih edilmesi ile geleneksel sinemadaki açı-karşı açı kullanımının dışına çıkılmasına *Kaygı*'da ofis sahnelerinde de rastlanır. Hasret iş arkadaşı ile kurgu odasında çalışıyordur. Hasret'i yakın çekim ölçeğinde görürüz. Hasret kendisinden kurgulanması istenen aslı çarpıtılmış habere itiraz eder:

“Anlıyorum da burada mahkemeyle ilgili bir şey yok. Avukatlar açıklama yapmaya çalıştı elimizde görüntü var... Sanıklar avukatlara saldırdı, hâkim avukatları dışarı çıkarmakla tehdit etti. Daha sonra çıkarttılar. İnsanlar yürüdü. Avukatlar mahkemeyle ilgili durum için açıklama yapmaya çalıştılar. Ondan sonra yaptırılmadı. İnsanlar yürüdü hani, bugün.”

İş arkadaşı ise gerçekler yokmuş gibi davranır ve sert bir dille Hasret'in buna uyum sağlaması gerektiğini belirtir. Tüm bu diyalog sahnesi boyunca çoğunlukla Hasret baş ve omuz yakın planda görülür. Sadece iki defa Hasret'in yanında oturan iş arkadaşına sola pan yapan kamera, sol tarafta kalış süresini kısa tutarak tekrar Hasret'e döner. Hasret'in sözlerinin arasında iş arkadaşı yorumlar yapsa da kamera Hasret'te sabittir.¹⁴ Birlikte izledikleri haber videosundaki sunucunun sesi çerçeve dışından gelirken yakın çekim görüntüdeki Hasret'in bu çarpıtılmış video metnine olan tepkilerini mimiklerinden takip ederiz. Metne ait çarpıtılmış kelimeleri duyduğunda şaşkına dönen Hasret, kelimeleri alaylı biçimde tekrar eder ve eliyle çaresizce alnını sıvazlar. Benzer bir şekilde haberi videoda duyduklarına göre montajlamasını isteyen iş arkadaşına yönelik öfkesini de onun yakın çekim görüntüsünde izleriz. Ortalama 50 saniyelik kesintisiz bir çekimden oluşan bu diyalog sahnesinde Hasret'in uzun süreli yakın plan görüntüsü onun tepkilerini ve olaylara bakış açısını daha rahat ve yakından

¹⁴ Bu diyalog sahnesi boyunca sadece Hasret çerçevede yaklaşık 55 saniye görünürken, sadece iş arkadaşı toplamda yaklaşık 30 saniye görünür.

gözlemlememizi destekleyici niteliktedir. Ekinci'ye (2018, s. 77) göre psikolojik ve dramatik yapımlarda genellikle yakın plan tercih edilir. Baş ve omuz yakın planı, göğüs planı olarak niteleyen Mercado'ya (2011, s. 57) göre bu plan oyuncunun yüzünü gözler önüne sererek izleyicinin küçük davranış ve duygu farklarını algılamasını sağlarken daha üst seviyede tanıma ve duygusal bağ kurmasına yol açar.

Yakın plan ile bakış açısına daha çok yaklaştığımız kadın karakterlerden biri de *Tereddüt*'teki Şehnaz'dır. Şehnaz'ın bakışları çoğunlukla yakın çekimde görülür. Tercih edilen baş, yüz ve omuz çekim gibi yakın ve orta-yakın çekim ölçekleri sayesinde onun beden hareketlerini, mimiklerini, olaylara olan tepkilerini, duygularının karışıklığını, düşünceli bakışlarını kısaca karakterin halet-i ruhiyesini daha net ve yakından gözlemleyebiliriz. Yakın çekim, filmlerde devrimin bir parçasını büyük ölçekli yansıtan bir tekniktir. Bir yüz yakın çekimde tüm görüntüyü kaplayabilir. İzleyiciyi sahnenin içine taşır, o an için gereksiz tüm ayrıntıları bir kenara atar ve anlatısal vurguyu üstlenen önemli parçayı-olayı yalıtır (Mascelli, 2014, s. 181).

Tereddüt'te yakın çekim ölçeğinin kullanıldığı önemli örneklerden biri sevişme sahneleridir. Şehnaz eşi Cem ile sevişirken odakta olan çoğunlukla Şehnaz'ın yakın planıdır. Sevişme öncesinde, esnasında ve sonrasında Şehnaz'ın baş ve omuz planlarını net görürüz. Işık da büyük oranda onun yüzündedir. Çünkü bizi ilgilendiren onun duyguları, hazları, bedeninde yaşadıkları ve onun hayal kırıklıklarıdır. Şehnaz'ın Umut'la olan sevişme sahnesinde de sadece Şehnaz'ın yüz ve omuz planı ile onun sesi odaktadır. Kesintisiz yaklaşık 45 saniye süresince Şehnaz'ın yüzüne odaklanan görüntüde Şehnaz'ın nefesleri, acı, haz ve mutluluk çığlıkları duyulurken bu ifadeler onun mimiklerinden de okunur. Filmin afişinde kullanılan görüntü de bu 45 saniye içerisinde alınmıştır. Şehnaz karakterinde olduğu gibi *Ana Yurdu*'nda da Nesrin köyün delisi ile cinsel birliktelik yaşarken çoğunlukla onun yakın planı görüntüde ve çoğunlukla onun haz çığlıkları ön plandadır.

Şehnaz'ın baş, yüz ve omuz yakın planları farklı sahnelerde de sıkça tercih edilmiştir. Şehnaz dalgalara bakarken, Cem'in ofis odasında düşünürken, Cem ile sanal görüşme yaparken ve terapi seanslarında buna rastlarız. Ayrıca hazzın ön plana çıkarılması kadının bedenini ve hazzını yazmasını vurgulayan dişil dil yaklaşımı ile de uyum gösterir. Şehnaz'ın kâbus gördüğü sahnede de, kâbustan hemen öncesinde Şehnaz'ın bir gözünün çok yakın planı ile gözün tüm çerçeveyi kaplaması onun bakışının odak olduğu izlenimi verir. Karakterin ayrıntısını çerçevelemek için çok yakın plan kullanmak, gösterilen şeyin birden, anlatı için çok önemli ve anlamlı olduğunu belirtir (Mercado, 2011, s. 45).

Yüz ve ayrıntı çekimlerinin sıkça tercih edilmesi Şehnaz karakteri için olduğu gibi Elmas karakterinin duygu ve bakış açısını da ön plana çıkarır. Ev işleri yaparken Elmas'ın yüzündeki çocuksu ve oyuncu ifadeler, deniz kenarında sigara içip rahatlaması, balkonda sigara içerken duyduğu endişe, karşı pencerede dans eden akranı kız arkadaşına gülümseyerek bakışı, akşam yemeğinde konuşmadan sofrada oturuşu ve önüne bakışı veya bakışlarını kaçırışı, mutfığa giderken kaynanasından hoşlanmadığını belirten taklitçi mimikleri, gece yatakta yatarken kocası ona dokunmasın diye dua edişi, tuvalette çektiği acı, istemeyerek yaşadığı cinsel birliktelik sonrası yüzündeki korku, dehşet, bilinçsizlik, sersemlik, hastanede morarmış ve bilinçsizce bakan gözleri, adli sorgudaki ürkekliği ve sonrasında açığa çıkan öfke, nefret ve üzüntüleri çoğunlukla baş ve yüz planlarında gösterilir. Mercado'ya göre baş planının en önemli işlevi, bir oyuncunun daha geniş planlarda görülemeyecek davranış ve duygularındaki ince ayrıntıları (özellikle yüzdeki) izleyicinin görebilmesine olanak sağlamasıdır. Bu bağlamda çerçevedeki konunun etkin biçimde yalıtılması için kısa alan derinlikleri elde edilir, arka plan bulanıklaştırılır ve öykünün bu anında izleyicinin kahramanla duygusal bağında dikkatini dağıtacak her şey engellenir (Mercado, 2011, s. 51).

Yüz planının yanında ayrıntı çekimi de Elmas'ın içinde bulunduğu ruh hali ve konulara bakışı konusunda bize ipuçları verir. Karşı evdeki mutlu aile hayatına imrenerek bakışı, zebra desenli bir perdenin aralıklarından baktığı gözlerine ayrıntı çekim yapılarak gösterilir. Onlara bakarken gözlerinin içi gülen Elmas'ta hasetten çok çocukça bir saflık görürüz. Deniz kenarında ayaklarını dalgalardan kaçırışı, bakımını yaptığı kaynanasının yarası, kendi bacağındaki yara, kemik yaşı tespit edilirken eli ve yüzü, psikiyatri seansında kâbusunu canlandırmak için seçtiği objeler, annesinin fasulye kırışını gergin biçimde canlandığı el hareketi, evliliğinden bahsederken sıkıntıyla ellerini ovuşturması ayrıntı çekimlerle Elmas'ın hem yaşamına dair ayrıntıları hem de olaylara bakış açısını daha fazla vurgular.

Ayrıntı çekim *Kaygı*'da da Hasret'in bakış açısını gözlemlememizi sağlayan tekniklerden bir tanesidir. Çok yakın çekim/ aşırı yakın çekim olarak da geçen bu teknikte küçük nesne veya bölgeler perdede büyütülmüş olarak görüntüyü tamamen dolduracak şekilde filme alındıklarında çok etkileyici olurlar. Özellikle bir oyuncunun kafasının burun, dudak veya göz gibi parçaları, ilişkili duyunun çok dramatik bir önemi vurgulaması durumunda ortaya çıkartılabilir (Mascelli, 2014, s. 182-183). Hasret bilgisayar karşısında kurgu yaparken izlediği görüntüde kameraya doğru yaklaşıp “bunu hatırla” diyen sokak eylemcisi bir kadına rastlar. Eylemciye ait bu görüntüyü yaklaşık altı kere başa alıp yavaşlatarak izleyen Hasret'in tepkileri her seferinde gözlerine ve gözlüğüne yapılan aşırı yakın çekim ile gösterilir. Bu çekimde Hasret'in bakışı, tepkileri ve görme ile ilintili bir obje olan gözlüğü tüm kadrajı kaplar.

Ana Yurdu'nda da kadın karakterin bakış açısını gösterebilmek için uzun çekimle birlikte yakın çekim tekniğinin tercih edildiğine yukarıda değinilmişti. Filmde yakın çekimlerde özellikle baş ve omuz planlar kullanılır. Karakter diyalogda dinleyen taraf olsa dahi tercih edilen kesintisiz yakın çekim sayesinde karşı tarafın söylediklerine vereceği tepkileri de gözlemlememizi sağlar. Böylece diyalog sahnelerinde karakterin

bakış açısını sadece söyledikleriyle değil, tepki çekimlerindeki yüz ifadelerinden de anlayabiliriz. Yönetmen Senem Tüzen bir röportajında filmi başlangıçta Nesrin ve Halise karakterlerinin arasında duran bir objektiflikle yapmak istediğini fakat senaryo çalışmaları sırasında çok fazla kız evladın gözünden baktığını ve bunu yapamayacağını fark ettiğini belirtir: “Zorlamak, yani objektifmiş gibi yapmak yerine, kız evladın pozisyonunu alarak anneye bir süre tanıyıp, Nesrin’in gözünden bir Halise portresi yapmaya karar verdim” (Bozdemir, 2016). Yönetmenin Nesrin’in gözünden bakışı sinematografik tercihlerde de kendisini belli etmiştir.

Yakın plan *İşe Yarar Bir Şey* filminde de kadın karakterin duygu ve bakışını merkeze almak için sıkça tercih edilmiş gibi görünür. Filmin geneline yayılan yansımalar ve çerçeve içi çerçeve kompozisyonları eşliğinde karşımıza çıkan Leyla’nın yüz planları yoluyla dikkatimiz Leyla’nın bakışına çekilir. Film adeta izleyiciyi Leyla gibi bakmaya, düşünmeye ve hissetmeye davet eder ve çoğunlukla “Leyla neye bakar, onun dikkatini çeken nedir?” gibi sorulara cevap verir niteliktedir. Leyla’nın bakışını merkeze alan örnek sahnelerden birinde Leyla yemekli vagonda cam kenarında kitap okuyordur. Kamera ona yaklaşır. Leyla kitaptan başını kaldırır ve dışarıya bakmaya başlar. Leyla’nın dışarıya bakışını gördüğümüz yakın plan imgesi tren camında bir yansıma olarak karşımıza çıkar. Bu imge, Leyla’nın dışarıya bakarken gördüğü manzara ile üst üste biner. Tren o esnada küçük bir evin önünde durur. Çerçeve de bir ev, evin önünde pencereyi mavi ve turuncu renklerine boyayan bir adam ve Leyla’nın bu adama bakan imgesi camda yansıma olarak görülür. Seyirci Leyla’nın bakış açısından dışarıyı seyrederken, Leyla’nın bakışını da bu çerçevenin içinde yansıma olarak görür. Arnheim’a (2002, s. 115) göre yansımalar dünyayı yalnızca nesnel olarak gördüğü gibi değil, ayrıca öznel olarak da gösterebilir.

Leyla’nın tren camına yansıyan yakın plandaki bakış imgesi ile onun tren camında gördüğü manzara görüntüleri, tren camında üst üste binerek aynı çerçevede gösterilir.

Bu görüntüler büyük olasılıkla kurgu aşamasında üst üste bindirme tekniği ile birleştirilmiştir. Fakat yine de hem perdede gerçekmiş gibi bir izlenim yaratır hem de filme şiirsellik katar. Onun baktığı ve gördüğü yaşamın kendi içindeki dinamizmidir. Bir arabadan bir kadının inişi ve arabaya tekme atışı, bir grafiticinin karga resmi yapışı ve polisten kaçıışı, evlerde içip eğlenen dans eden insanlar, bir kadın ve bir erkeğin balkonda sarılışı, istasyonda bekleyen insanlar ve bunun gibi sıralanıp giden yaşama dair manzaralar Leyla'nın dikkatini çeker. Onun bakış açısı önemlidir. Leyla'nın yakın plandaki bakış imgesinin camda yansımaları aracılığıyla onun mimiklerine yaklaşarak hissettiklerini algılarız. Canan'a ve diğer karakterlere bakışı, tren camından gördüğü dış dünyaya bakışı, bazen gördükleri karşısında gülümseyişi (tuvalette grafitinin altını çizdiğinde, balkonda sarılan çifti gördüğünde) bazen düşüncelere daldığında hüznlenişi gibi (Canan ilk Yusuf'tan bahsedip masadan kalktığında arkasından bakışı). Leyla tüm hareketliliği ile yaşama, yaşamdaki dinamizme bakar ve bu bakıştan keyif alır.

Filmde her ne kadar Leyla'nın bakışı merkezde olsa da onun yol arkadaşı Canan'ın bakış açısı da göz ardı edilmez. Örneğin Canan'ın babası Leyla ile otogarda Canan hakkında konuşur ve ondan kızına trende göz kulak olmasını rica eder. Diyalog sırasında yönetmen bu diyalogu gerçekleştiren Leyla veya babasını görüntülemek yerine omuz planda Canan'ı görüntüler. Bu sohbetten hoşlanmayan, babasının kendisini bir yabancıya hemşire olarak tanıtmaması ve ondan kendisine göz kulak olmasını istemesi sebebiyle canı sıkılan Canan'ı yakın planda net görürüz. Bir başka sahnede Canan ile Leyla yemekli vagonda karşılıklı otururken Leyla sevgilisi ile telefonda konuşmaya başlar. Leyla'nın sevgilisinin oyuncu olması, oyuncu olma hayali kuran Canan'ın ilgisini çeker. Bunu telefonda konuşan Leyla yerine, Leyla'ya kaçamak bakışlar atan Canan'ın omuz planda görüntülenmesinden anlarız.

Filmlerde yakın plan dışında hareketli el kamerası da kadın karakterin jest ve mimiklerine odaklanmak için tercih edilen tekniklerden olmuştur. El kamerası sarsıntılı

bir etki elde etmek için kullanılan ve genellikle gerçekçilikle ya da bir karakterin kişisel bakış açısıyla özdeşleştirilen hareket biçimidir (Edgar-Hunt ve diğerleri, 2015, s. 135). *Tereddüt*'te hastaneye yetişmek için sabah evde toparlanırken hem el kamerasının hızlı hareketleri hem de art arda yapılan sık kesmeler ile Şehnaz'ın yüzünü ve bedenini hızlı bir ritimde takip ederiz. Akşamsa evde Cem ile internetten görüşmek için kanepenin üzerinde bilgisayarın karşısında konumlanırken kamera ona doğru yavaşça yaklaşır. Böylece biz de Şehnaz'ın duygu ve bakışına usulca yaklaşırız. Adeta kamera hareketlerinin ritmi Şehnaz'ın ritmine göre belirlenir. Hızlı ise hızlı yavaş ise yavaş hareketlerle görüntünün ritmini de değiştirerek bu duygu ve bakışı seyirciye aktarır. Başka bir sahnede Şehnaz ve iş arkadaşı Umut aynı çerçevede görülen dalgaları seyrediyorlarken, kamera onları yürüyüş yönlerine göre takip ederek hareketli çerçeve oluşturur. Hareketli çerçeve dikkatimizi çekimin öznesi üzerinde tutma işlevi görür ve kendisini öznenin hareketine tabi kılar (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 203).

Tereddüt'te Elmas'ın da bakışına ve bakış açısına ulaşmakta hareketli el kamerasının tercih edildiği sahneler söz konusudur. Özellikle Elmas ev işlerini oyunsulaştırarak yaptığında, beden hareketlerinin ve mimiklerinin hareketli el kamerası ile takip edilişi onun duygu ve düşüncelerine yakınlaşmamızı sağlar. *Kaygı*'da ise takip sahnelerinin hareketli el kamerası ile çekilmesi ve ileri kaydırma hareketinin kullanılması yoluyla kadın karakterin duygularına öncelik verildiğini düşünebiliriz. Hasret'e uzaktan zum yapmak yerine ona kafe bahçesinde veya ofis odasında çalışırken ileri kaydırma hareketi ile yaklaşmak bize Hasret'e ve onun duygusuna daha doğal bir şekilde yaklaştığımız hissini verir. Brown'un da belirttiği gibi (2018, s. 306) geniş ya da orta plandan yakın plana geçişte yapılan zum sebebiyle alan derinliği sıkışır, arka plan görüntüsü daralır ve flulaşır; ileri kaydırmada ise kamera konuya bağlı olarak hareket eder, arka plan ve onun katkısı da konuya göre muhafaza edilir.

Diğer yandan *Kaygı*'da geleneksel sinemada özellikle diyalog sahnelerinde sıkça tercih edilen aç-karşı aç tekniğine de yer verilmiştir. Fakat *Kaygı*'da bu teknik herhangi bir diyalog sahnesinde değil, Hasret'in bakışına odaklanmak için bir köpek ile bakıştıkları sahnede tercih edilir. Hasret'in bir köpeği takip ettiği sahnede önce Hasret'in kendisine bakan köpeğe kaygı dolu bakışları ile karşılaşırız. Ardından köpeğin açısından Hasret'i görürüz. Her ne kadar geleneksel sinemada çoklukla kullanılsa da, aç-karşı aç tekniği *Kaygı*'da özellikle diyalog sahnelerinde başat değildir.

Yağmurlarda Yıkansam filminde ise genel olarak geleneksel sinema uyuşumlarında var olan nesnel kamera konumu ve aç karşı aç tekniği kullanılarak çekilen diyalog sekanslarının tercih edildiği dikkat çeker. Çok fazla olmasa da ileri kaydırma, pan, zum hareketleri ve el kamerası ile karakterin takibi söz konusudur. Ana karakter Hale'nin bakış açısı ve duygusunu daha iyi anlayabileceğimiz çok sayıda yüz ve omuz plan ile görüş noktası tekniği kullanılmıştır. Fakat baskın tekniğin öznel plan olduğu söylenemez. Kamera yoğunluklu olarak karakterden uzakta konumlanır veya karakterleri belli bir mesafeden takip eder, çoğunlukla durağandır. Nesnel kamera açıları sahneyi o sahne içinde yer alan herhangi bir kimsenin bakış açısına göre sunmadıkları için kişisel değildir. Bazen bu tarafsız kamera uygulamasına seyirci görüş noktası denir (Mascelli, 2014, s. 16). Bu açıdan bakıldığında nesnellik tercihi *Yağmurlarda Yıkansam*'da anlaşılır bir tarafa sahip gibi görünür. Gerek kadın cinayetine şahitlik, gerekse annesi babası tarafından öldürülen bir kız çocuğu için yaşamın geri kalanına şahitlik gibi hassas konuların varlığı göze alındığında, yönetmen sahneleri tarafsızca görüntüleyerek seyircinin bunları yorumlamasını bilinçli olarak tercih etmiş olabilir. Aynı yorum *Gözetleme Kulesi* için de yapılabilir. Filmde baskın olan tarafsız kamera uygulaması seyircinin ensest-tecavüz sonrası gebe kalan bir kadının başına gelenlere şahitlik etmesini kolaylaştırmak amacıyla tercih edilmiş olabilir.

Yağmurlarda Yıkansam'da kamera kullanımında her ne kadar tarafsızlık baskın gibi görünse de kurgu geçişlerindeki tekniklere bakıldığında kadın karakterin zihin dünyasının merkezde olduğu görülür. Yoga seanslarında çıktığı sanal yolculuklarla birlikte Hale'nin iç dünyasına gireriz. Artık seyircinin de gördüğü sadece onun zihninde olanlardır. Örneğin Hale'yi ormanda yoga yaparken görürüz, bu onun zihninde olandır. Yanında ise dikkat dağıtan bir kadın vardır. Bulanıklaşma ve netleşme geçişi kullanılarak ulaşılan bir sonraki sahnede Hale ve bu kadın diğer katılımcılarla birlikte yoga salonunda transa geçmeye çalışırken görüntülenir. Kısa bir süreliğine transa geçerek ormana giden Hale dikkatini veremediği için tekrar yoga salonuna dönmüştür. Aslında Hale tek başına bir zihinsel yolculuğa çıkmaya çalışır ama dikkat dağıtan bu kadının zihinsel yolculuğunda da onu yalnız bırakmadığı anlaşılır. Hale'nin zihinsel yolculuğuna katıldığımız bu sahne onun öznel bakış açısını gösterir. Toprak (2013, s. 65-66) bulanıklaşma ve netleşme kurgu geçiş tekniğinin öznel bakışla çekilmiş sahnelerde, geçmişe dönme ya da hayal kurma sahnelerinde yoğun olarak kullanıldığını belirtir. Bu tip sahnelerde öznel bakışı yansıtan bulanıklaşma ve netleşme geçişinin kullanılması seyircilerin oyuncuyla yakınlık kurmasına ve daha fazla etkilenmelerine yardımcı olabilir. Bir başka yoga seansında Hale tek başına zihinsel yolculuğa çıkmayı başarır. Bulanıklaşma-netleşme ile Hale'nin yoga yaptığı salondan çıkılarak zihinsel yolculuk yaptığı orman sahnesine geçiş yapılır. Hale ormanda tek başına yürür ve zihninin derinliklerine iner. Yoga eğitmeninin trans temrinleri veren sesi bir süre daha duyulur ve sonra o da kaybolur. Bu sahne ile seyirci Hale'nin zihnine ulaşır, o nasıl duyuyor ve görüyorsa seyirci de o şekilde algılar. Hale'yi ormanda bir süre hareketli bir şekilde yakından takip eder ve tekrar bir bulanıklaşma-netleşme tekniği ile geçiş sahnesi sonrası yoga salonuna döneriz.

Bu sekanstan sonra artık Hale'nin öznel bakış alanına girmiş oluruz. Hale yoga seansı ile zihninin derinliklerine yolculuğa çıkmıştır ve bu yolculuk Hale yoga

salonundan ayrıldığında devam eder. Kendini dinlemek için şehrin uzaklarına gitmiştir. Arabasında otururken kendi kendine konuşuyor gibidir ama çocukluğu olan Gamze de oradadır. Kaçtığı konular yüzeye çıkmak üzeredir fakat Hale baskılamaya devam etmeye çabalar, bir zamanlar daha çocukken gidecek bir yeri olmadığı gerçeğini şu konuşma ile hatırlamak zorunda kalır:

- “-Arabamda ne işin var? İn çabuk, sana in dedim.
- Yüzüme bak. Yüzüme bak !
- Ne istiyorsun benden?
- ... Gidecek bir yerin yok değil mi?”

Seyirci, sadece Hale’nin zihninde yaşanıyor olmasına rağmen onun kendi çocukluğu ile karşı karşıya gelmesine şahit olur. Hale’nin öznel bakışına ulaşabildiği için Gamze ile Hale’yi aynı çerçevede konuştururken görebilir. Hale ile Gamze’nin bir sonraki karşılaşması bir sokak köşesindedir. Hale’nin yıllar boyu bastırıldığı düşüncenin ne olduğu açığa çıkar. Annesinin ölümünden kendisini suçlu tutmuş ve yıllar boyu bu suçluluk duygusunun ıstırabını duymuş olduğunu şu sözler ile anlarız:

- “-Benim yüzümden oldu her şey, neden yardım edemedim anneme, neden koruyamadım onu?
- Elinden bir şey gelmezdi.
- Ben yanında olsam bir şey yapamazdı.
- Sen yanındayken farklı mıydı sanki? Gördün mü bak seninle ilgisi yok.
- Ben orada olsam kurtarabilirdim onu.
- Yeter artık. Kendini suçlamayı bırak.”

Otelde Hale, Gamze’nin varlığını yani kendi geçmişini kabullenir. Ona sarılır, birlikte uyurlar. Sabaha uyandığında bindirme kurgu geçiş tekniği ile Gamze yataktan silinir. Hale kalır. Bindirme tekniği iki görüntünün üst üste bindirilmesidir. Kimi zaman gerideki bir görüntü önünde kişilerin birden belirmesini ya da yok olmasını sağlar (Toprak, 2013, s. 67-68). Bindirme sonrası görüntü ile Hale’nin öznel bakışından çıkar nesnel gerçekliğe döneriz. Hale uykusundan uyanır, otelden çıkar arabasına biner. Gamze yoktur. Hale bu sefer gerçekten ormana gelir. Kendisiyle olan yüzleşme sürecini tamamlamak ister. O bir ağaç kenarına yaslanıp düşünmeye başladığında Gamze de

ıkagelir. Aralarında şu diyalog gerçekleşirken kamera da ileri kaydırma tekniği ile yavaşça çerçevenin bir tarafını Hale'nin yüzünün yarısı, diğer tarafını ise Gamze'nin yüzünün yarısı kaplayıncaya kadar ikisinin yakın planına yaklaşır:

- “-Ne yapıyorsun burada?
- Nereye gittin sen?
- Bir ev arıyordum kayboldum.
- Sana nasıl yardım edebilirim?
- Her şeyi unutmak istiyorum.”

ereve bu görüntüde bir süre sabitlenir. Bu görüntü aynı zamanda filmin afişinde kullanılan görseldir. Diğer taraftan filmin açılış sahnesidir. Tekrar sahnesi olarak adlandırabileceğimiz bu yüzleşme bölümü, vurgulanmak amacıyla film boyunca iki kez gösterilir. Filmin başında ilk gördüğümüzde iki farklı karakter zannettiğimiz Hale ile Gamze aslında aynı kişinin yetişkinlik ve çocukluk halleri olarak bir yüzleşme içindedirler. Bu durum tamamen Hale'nin zihninde gelişir ve onun öznel bakışını gösterir.

Hale'nin yüzleşmesi annesi öldükten sonra evinde kaldığı ve ona şiddet uygulayan halası ile devam eder. Bu sahnede hala ile konuşarak önde duran Gamze'dir. Hale arkada durur. Hale'nin zihninde yaşanan ve gerçek yaşamda mümkün olmayan bu durum onun öznel bakış açısı olması sebebiyle seyirci için mümkün hale gelir. Aslında Hale halasına tek başına gitmiştir ve konuşan da odur. Ama ses Hale'nin çok derinlerinden çocukluğundan geldiği için Hale onu konuşturur. Annenin mezarına gittikten sonra kabullenme süreçlerini de yaşamışlardır ve eve döndüklerinde artık daha huzurlu grnrlere. Hale eski bestelerini piyanoda alar, Gamze kedi ile oynar. Hale annesinin mavi elbisesini giyindikten sonra zihninde onunla konuştuğunu hayal eder. *Yağmurlarda Yıkansam* filminde ana kadın karakterin zihninde olanlar ile bakış açısı merkezdedir fakat bu amaçla spesifik veya baskın olarak kullanılan sinematografik araçlardan bahsetmek yerine yukarıda bahsi geçen farklı tekniklerin bir bileşiminden söz edilebilir. Bunların en ön planda olanı ise Hale'nin zihninde kendi çocukluğu,

annesi ve halası ile karşı karşıya gelişi sadece bizim görebileceğimiz türdeki hayal sahneleridir.¹⁵

Kadın karakterin zihin dünyasına kurgu geçiş teknikleri ile girdiğimiz filmlerden biri de *Kaygı*'dır. Hasret'in öznel bakış açısına ilişkin önemli verilerden birkaçı sadece Hasret'in gördüğü karakterler ve sadece Hasret'in duyduğu seslerin seyirci tarafından da görülüyor ve duyuluyor olmasıdır. Bunlar çoğunlukla geriye dönüş ile karşımıza çıkar. Geriye dönüş filmin zamanı içinde ileriye doğru gidişini bozarak geçmiş zamana ait bir görüntüye dönmektir (Toprak, 2013, s. 111). Örneğin Hasret'in ölen anne, baba ve teyzesi zaman zaman evde Hasret'e onları eski halleri ile hatırladığı gibi görünürler. Anne ve babası bir odada müzik yapıp sohbet ederlerken, teyzesi bir başka odada resim yapıyordur. Katliam günü gördüğü yüzler ve insanlar ile duyduğu sesler de zihninde canlanır. Küçük bir çocuğun yakın planı, kapılarının önünde duran asık suratlı kadınların görüntüsü zaman zaman Hasret'in anımsadığı görüntüler olarak perdeye yansır. Hasret bu kadınları anne-babasının eski bir arkadaşlarını ziyaret için gittiği handa da görür. Bu karakterler orada var olmamalarına rağmen seyirci Hasret'in bakış açısı yoluyla bu kadınları çerçevede görür.

Benzer biçimde *Tereddüt*'te karakterlerin öznel bakış açılarını onların geçmiş anılarını hatırladıkları veya kâbus gördükleri sahneler yoluyla da gözleriz. Diğer karakterlerin göremediği, sadece bizim gördüğümüz bu sahneler de tamamıyla karakterlerin zihinlerinde olanı ve bakış açılarını ön plana alır. Elmas'ın kocası ve kaynanasının öldüğü fırtınalı gece ile ilgili görüntüleri geriye dönüş yoluyla anımsaması

¹⁵ Kadın bakış açısını hayal-rüya-gündüz düşü bağlantısıyla gösteren bir başka kadın yönetmen filmi daha örneklenbilir. *Bağcık* (2018, Görkem Yeltan) filminde ana kadın karakter Peri bakıcılık yaptığı kızlara yapmayı çok sevdiği şey olan danstan bahsetmektedir. Peri'nin nasıl bir dans türünden bahsettiğini anlamak, onun zihnindeki, düşünüş açısındaki dansı seyirciye daha iyi anlatabilmek için kısa bir dans animasyonu görüntülenir. Bu siyah beyaz animasyonda bir kadın oryantal dans yapmaktadır. Bu görüntü seyirciyi alıp Peri'nin zamanına ve onun bakış açısına götürür, seyirci bir anlığına bu zamandan çıkarak kadın karakterin gittiği yere gider.

bize onun algısını yaşatır. Geriye dönüşler daha önce gösterilmiş bir olayı yeniden sergileyerek seyirciye hatırlatabilir (Toprak, 2013, s. 111). Elmas'ın terapi seansında elinde tuttuğu göz şeklindeki kolye ucu eşlemeli kesme tekniği ile onun aynı gözü elinde tuttuğu kâbus sahnesine bağlanır. Eşlemeli kesme bir sahneden diğerine geçerken görsel ya da içerik bakımından birbirine benzeyen öğeler arasında yapılan kesmedir. Bu kurgu tekniği bir mizansen öğesinin tekrarlanmasıyla oluşturulmuş diyalektik bir aygıttır (Toprak, 2013, s. 91). Bu kâbusunda Elmas kız kardeşi ile ormanda oynarken bir anda karşısına onu evlendirecek olan annesi dikilir ve o esnada elinde bu göz vardır. Elmas bu gözün kendi çıkan gözü olduğunu iddia eder. Şehnaz uyurken bir gözünün tüm çerçeveyi kapladığı görüntü, ileriye sıçrama ile onun gördüğü kâbus sahnesine bağlanır. İleriye sıçrama tekniği sadece olacak olayları değil, olması muhtemel durumları, hayalleri, kâbusları, planları ve tahminleri sergilemek için de kullanılabilir (Toprak, 2013, s. 115). Kâbusunda gece yatağında iken bir adamın ona doğru yaklaştığını gören Şehnaz'ın Elmas'ın yaşadıklarından etkilendiği ve onları içselleştirdiği anlaşılır. Bu kâbus yoluyla Şehnaz'ın içselleştirdiklerini algılarız.

Kurguda geçiş teknikleri dışında, montaj sekans tekniği de kadın karakterin halet-i ruhiyesini sergilemek için tercih edilmiştir. *Ana Yurdu*'nda Halise'nin gelişinden itibaren Nesrin'in konsantrasyon düşüşüne farklı planlar yoluyla şahit oluruz. Nesrin'in yazı yazıp yazdıklarını karalaması, kalem ile oynaması, dudakları ve saçları ile oynaması, ekrana bakışı kesmelerle birleştirilerek montaj sekans tekniği yoluyla arka arkaya sıralanır. Montaj sekans zamanın geçişini ya da bir olayın aşamalarını hızlandırarak anlatmak için kullanılan bir tekniktir (Toprak, 2013, s. 108). Başka bir sahnede Nesrin yine bilgisayar başında konsantre olmaya çalışır. Facebook uygulamasında bir profil inceler ve çalışma sayfasını açar. Konsantre olamayan Nesrin öfkelenir, şiddet ve baskıyı içselleştirmiş biçimde kendine hakaret eder ve vurur. Sonra cinsel hazzını devreye sokarak rahatlamak için mastürbasyon yapar.

Filmlerde kadın karakterin zihin dünyasına girerek film evreninde sadece onun gördüklerini görebilmemiz dışında sadece onun duyduklarını duyabilmemizi sağlayan tekniklerin de tercih edildiği dikkat çeker. Bunun örneğine en fazla *İşe Yarar Bir Şey*'de rastlanır. Leyla'nın yaşamındaki olaylara ilişkin aklında canlandığı sahneler, zihninden geçen düşünceler, kurgular, varsayımlar ve olaylar hakkında yaptığı yorumlar içsel diegetik ses olarak duyulur. Bordwell ve Thompson'a göre (2012, s. 290) yönetmen karakterin ne düşündüğünü anlatmak için içsel diegetik sesi kullanır. Dudakları oynamasa bile karakterin neler düşündüğünü duyabiliriz. Burada anlatı öznelik oluşturmak için sesi kullanır. *İşe Yarar Bir Şey*'de izleyiciler hemen her an Leyla'nın içsel diegetik sesini duyarlar, sonuçta seyircinin Leyla'nın zihinsel özneliğinin içine daldığı ve onun zihninden geçen tüm düşüncelerin bilindiği bir anlatı ortaya çıkar. Seyirci Leyla'nın o an aklında olanları dinler, olay ve durumlara hangi açıdan baktığını öğrenir. Lise mezuniyet yemeğine ilişkin zihninde kurguladıklarını anlatan şu cümleleri böylece öğreniriz:

“Sınıfın en komik oğlanı yine şakalar yapacak, ama arkadaşlarını eskisi gibi güldürmeyecek... Sonra herkes sırayla marifetlerini sergilemeye başlayacak, sonra sıra bana da gelecek... Yemeğin sonuna doğru sözler vereceğiz. Bir daha arayı bu kadar açmayalım diyeceğiz. Birbirimizi evlerimize davet edeceğiz. Hatta hep beraber tatile çıkalım diyeceğiz. Bu fikir bizi çok heyecanlandıracak. Girişken bir arkadaşımız hemen organizasyona başlayacak...”

Leyla'nın bakış açısını filmin odağına alan bu sesler birbirini takip eden sahneler arasında geçişi sağlayan ses köprüsü olarak devamlılık rolü de oynar. Aynı şekilde Leyla'nın Yavuz'un ölümü kabullenışı ve bekleyişine ait son akşamında neler yaşadığına ilişkin aklından geçen şu düşünceleri de içsel diegetik ses yoluyla öğreniriz:

“Yattığı yerden yavaş yavaş kıyıya yanaşan ışıklı vapuru seyrediyor... Kadını dinlerken gece eğlencesine çıkan insanları izleyecek. O sırada beni görecek. Süslenmiş, diyecek. Mezuniyet yemeğine gidiyor. Tıraştan sonra kadın ona losyon sürecek. Salon lavanta kokacak. Bana aynayı uzatır mısın diyecek. Kadın buna şaşırarak. Uzun uzun yüzüne bakacak. Kendi kendine soracak, yarın gelecekler mi?”

Leyla için ölümü tercih etmek zorunda kalmış olan Yusuf'un hikâyesi çok çarpıcıdır. Onu boş beyaz bir kâğıda kara kalem ile hayali olarak resmeder ve onunla aşağıdaki gibi hayali bir sohbet geliştirir:

“-Bu evde mi öleceksiniz?

-Evet.

-Yemek masası çok güzelmiş.

-Dedemden, evlenirken annemle babama vermiş. Annem hiç sevmezdi, çok eski bu derdi.

-Masanın altına saklanır mıydınız siz de?

-Tabi ki...”

Bu sohbet Leyla'nın içsel diegetik sesi olarak duyulurken Leyla'yı karşı camdan yansıma olarak görürüz, ardından çerçevede ışıklı kent manzaraları akar. Yusuf'un evine gittiğinde anlattığı “sarıçiçek hikâyesi” de ölmeye karar vermiş olan Yusuf'a yaşamın güzelliğini farklı bir açıdan tekrar anlatma girişimidir. Tüm bu görüntü, bakış ve seslerden anladığımız Leyla'nın yaşamı farklı bir gözle gördüğü, onu başka bir şekilde anlamlandırıldığı ve ondan farklı bir şekilde keyif aldığıdır.

Bordwell ve Thompson (2012, s. 290) karakterin zihninden duyulan içsel diegetik sesin öznel olduğunu ifade eder. Leyla'nın içsel diegetik sesi ona ait tren camına yansıyan bakış imgesi ile birleşerek bize Leyla'nın optik bakış açısı ile zihinsel bakış açısını aynı anda aktarır. Bu sahnelerden bir tanesinde çerçevede bir ev, evin önünde pencereyi mavi ve turuncu renklerine boyayan bir adam ve Leyla'nın bu adama bakan imgesi tren camında yansıma olarak görülür. Leyla'nın o esnada aklından geçeni de biliriz: Kjersti Skomsvold'un *Hızlandıkça Azalıyorum* adlı kitabından birkaç satır Leyla'nın sesi ile duyulur: “Kırmızı yeşil mavi, turuncu... ben turuncuyum ve hiçbir şey turuncuyla kafiyeli değil...” Böylece yaşamda gördüğümüz alelade görüntüleri anlamlandırarak gören bir şair gözü ve bakışı ile karşı karşıya olduğumuzu da anlarız.

Ekinci (2018, s. 87-89) sadece karakter ve seyirci tarafından duyulan anımsanan veya hayali sesleri öznel diegetik sesler kapsamında değerlendirir. *Kaygı*'da katliam gününe ait Hasret'in hafızasında olan at kişnemesi, sokak köpeklerinin nefesleri, katliamcıların bağırışları (kafirler!, vb gibi), teyzesi ile söylediği çocuk şarkısına ait sesler ile Hasret duvara bakarken veya karanlık evde gezinirken duyduğu alev sesleri yalnızca seyirci tarafından duyulur. Yakın arkadaşı Gülay Hasret'in evine geldiğinde kapıdan girdiği andan itibaren Hasret'i onu habersiz bıraktığı için azarlamaya başlar. Fakat biz onun sesini duymayız, çünkü artık sadece Hasret ne duyuyorsa onu duyarız, neyi duymuyorsa da duymayız. Gülay'ın konuşmaları esnasında duyulan ses tıpkı Hasret'in algıladığı gibi boğuk, uzaktan gelen siren sesi ve kalp atışları sesidir.

Yukarıda sözü geçen tüm sinematografik öğeler yanında filmdeki diğer karakterlerin düşündükleri de bize kadın karakter hakkında fikir verebilir. *İşe Yarar Bir Şey*'de Leyla'nın olaylara bakış açısı filmde farklı teknikler ile odağa alındığı gibi, Leyla'nın kendisi başkaları tarafından konuşulan bir sohbet konusu haline de gelir. Örneğin mezuniyet yemeği sekansında çember pozisyonunda oturan katılımcıların ortasında duran kamera saat yönünde dönen pan hareketi ile tüm katılımcıları sırayla görüntüler. Görüntü masanın bir ucundan başlayıp dönerek ilerler ve Leyla'nın şiiri ve görüntüsü ile sonlanır. Katılımcıların sohbetlerinin odağında da çoğunlukla Leyla vardır. "Acaba Leyla böyle bir durumda olsaydı ne yapardı, şair ya..." diye devam eden sohbette bahsi geçen durum bir milletvekili adayı Leyla'nın oturduğu masaya gelip elini sıkmak isteseydi karakterin ne yapacağıdır. Seyirci Leyla'nın konuya bakış açısını ve ne yapacağını biliyordur. Çünkü Leyla bu karşılaşmayı önceden yaşamıştır. Leyla ve Canan trenin arıza yaptığı kasabada bir kahvede oturup sohbet ederlerken söz konusu milletvekili adayı tek tek masaları dolaşıp yerel halkın elini sıkmaya başlar. Bunu gören Leyla bir milletvekili adayının elini sıkmak istemediği için çayları bitmeden apar topar dışarı çıkar. Pelin Esmer'le gerçekleştirdiği röportajda Yenilmez (2017) film boyunca

dünyayı Leyla'nın gözleriyle gördüğümüzü, fakat yemek sahnesine gelince başkalarının Leyla'yı nasıl gördüğünü izlediğimizi belirtir. Yenilmez'in yorumu üzerine Esmer film boyu sadece iki gününe şahit olduğumuz Leyla'yı başkalarının gözünden gördüğümüzü, bu bağlamda başkalarının gözünün de karakterlerimizi ve eylemlerini anlamaya çalışırken bir ayna görevi gördüğünü ifade eder.

Özet olarak bakıldığında kadın yönetmenler kadın karakterlerin bakış açılarını, zihinsel süreçlerini, duygu ve algılarını ön plana çıkarmak için farklı sinematografik teknikler kullanmışlardır. Bu bağlamda kameranın konumu, kamera hareketleri, çekim ölçeği ve çekim açıları, kadın karakterin görüntüsünün netliği ile kurguda kesme olup olmadığı gibi birçok farklı uygulama önem kazanmaktadır. Özel plan ve omuz arkası görüş noktası tekniği yoluyla kamera kadın karakterin bulunduğu yerde veya açıda konumlanır, böylece seyirci katılımcı olmaya, karakterin bakış açısı ve hissettiklerini daha yakından anlamaya teşvik edilir.

Yüz, baş, omuz ve ayrıntı planlar da karakterin bakış açısına yönlendiren tekniklerdir. Yakın çekimlerin sıkça kullanılması ana karakterlerin duygularını ve bakış açılarını daha fazla anlamak, olaylara tepkilerini ve yüz ifadelerini daha yakından görmek kısaca onların zihinlerine daha fazla yaklaşmak içindir. Yönetmenlerin kadınların bakış açılarını ön plana almak için seçtikleri ve en çok kullandıkları tekniklerin başında yakın plan ve uzun çekimler olduğu söylenebilir. Özellikle diyalog sekanslarında uzun süre kesintisiz bir şekilde karakterin yakın planda görüntülenmesinin, onun verdiği tepkileri yüz ifadelerinde gözlemleyerek zihninden geçenleri anlamaya yönelik bir amaç beslediği düşünülmektedir. Godard (1968, s. 28) geleneksel sinemada yakın çekimin büyüğü kadın güzelliğinin ortaya çıkışında bir araç olduğunu belirtmiştir. Mulvey'e (1996, s. 46) göre Godard bu yorumu ile yakın plan ve dışılığı büyüğü güzellik maskesi arkasında yatan karanlık sırlar ve merak uyandıran bir bilinmeyen ile ilişkilendirmiş olur. Oysa bu çalışmada incelenen kadın yönetmen

filmlerine bakıldığında yakın plan kadın karaktere ve onun yaşama bakışına ait gerçeklikleri, ona ait duygu ve algı biçimlerini zihninde yaşadığı biçimiyle ortaya çıkarmaya çalışıyormuş gibi görünür. Yakın planlarda amaç seyircinin kadın karakterin yakın planında yüz ifadesi, mimik ve tepkilerinin bütünsel olarak daha iyi anlaşılmasını sağlamaktır. Yukarıda sözü edilen sinematografik araçlar ana akım sinemada seyircinin karakterle özdeşleşmesi için kullanılmaktadır; fakat bu çalışmada incelenen filmlerde seyircinin karakter ile özdeşleşme yoluyla haz duyması yerine karakterin bakış açısı ve düşünme biçiminin gösterilmesinin amaçlandığı gözlenmiştir.

Diyalog sekanslarında kadın karakterin yakın planının görülmesi dışında, seçmeli netlik tekniği aracılığıyla ana kadın karakterin görüntüsünün uzun süre net olması karakter konuşmuyor olsa bile onun tepkilerini gözlemlemek adına tercih edilir. Sallantılı el kamerası ile karakterin önden veya arkadan takibi ile bakış açısı çekimleri de karakterin ve onun bakışının takibi açısından tercih edilmiştir. Kadın karakterin görüntüde kalış süresinin ve çekim süresinin uzun olduğu; diyalog sekanslarında açık karşı açı yerine diyalogun tümünde kadına odaklanıldığı, karşı tarafın söylediğinin öneminden ziyade bu ifadenin kadında nasıl bir reaksiyona yol açtığını görmek için konuşma süresince kameranın kadının yüzünde sabitlendiği tepki planlarının sıklığı gözlenmiştir.

Kadın karakterin ritmini yakından takip eden hareketli el kamerası kullanımlarına da filmlerde sıkça rastlanmıştır. Diğer yandan yönetmenin orta plandan yakın plana geçerken ileri kaydırma hareketi ile karakterin duygusuna yaklaşmayı tercih ettiği de dikkat çekmiştir. Uzun çekimlerde açık-karşı açı tekniği ile kesmelerden kaçınmak için kameranın sağa-sola pan ve yukarı-aşağı tilt hareketlerinin de sıkça tercih edildiği gözlenmiştir.

Kamera kullanımları ve kurgu teknikleri dışında öznel ses de karakterin algısını ön plana çıkaran unsurlardan olmuştur. Sadece karakterin duyduğu seslerin seyirci

tarafından duyulması veya dış ses/işsel diegetik ses olarak kadın karakterin sesinin duyulması da onun zihninde olanları odağa alır.

Bulanıklaşma-netleşme/ flaş patlaması veya sadece kesmelerin kullanıldığı geriye dönüş, ileriye sıçrama gibi geçiş teknikleri yoluyla da doğrudan karakterin zihnine yolculuk yapar, onun bakış açısına ulaşırız. Karakterin gördüğü rüyalar, kâbuslar, hayal ettikleri veya anımsadığı geçmiş anılar, birebir onun bakış açısını merkeze alan sahneleri oluşturur.

Ayna veya cam gibi yüzeylerde karakterin bakışının yansıması ise kadın karakterin bakış imgesini çoğaltmak ve onun bakışına odaklanmak için çokça kullanılan teknikler arasında olmuştur.

4.1.3. Kadının Rahatsız Eden Kamerası

Feminist sinema kuramcıları öznellikten bahsederken kadın yönetmene ait öznelliğe mutlaka yer vermişlerdir. Smelik (2008, s. xvi) bir filmin yapım ve izleme aşamaları ele alındığında üç farklı dişil öznenen bahseder: kadın yönetmen, filmin içindeki kadın karakter ve kadın seyirci. Flitterman-Lewis da (1990, s. 317) dişil sinemayı tanımlayan üçlü bir yapıdan söz eder: seyirci, yönetmen ve metin. Bu farklı öznellik türlerinden metinde yer alan kadın karaktere ait öznellik içeriksel analiz bölümünde ele alınmıştır. Bu alt bölümde ise kadın yönetmene ait dişil öznenliğin imkânı ile kadın yönetmenin tercihleri doğrultusunda seyirciyi aktif özne olmaya zorlayan sinemasal araçlar incelenmiştir.

Dişil yönetmene ait öznellikte tek bir tanımlamadan söz etmek mümkün değildir. Kadın yönetmene ait farklı bir sinemasal üslup veya ana akım sinemadan farklılaşan sinemasal araçların varlığı da tek başına kadın yönetmene ait öznellik konusunda ipucu vermeyebilir. Fakat bu özellikler diğer alt bölümlerde incelenen kadın karakterin bakış açısı, onun duygu ve algılarının ön plana alınması, dişil karakter öznelliği, kadınların

yaşadıkları toplumsal ve bireysel sorunlara vurgu, kadının özgürleşmesi gibi konuların bir veya bir kaç ile birleştğinde dışıl yönetmen öznelliği söz konusu olabilir.

Seyircinin karakterle özdeşleşmesinin teşviki, sinematografik öğelerdeki tutarlılık gibi konular seyirci hazzının devamlılığı açısından ana akım sinemanın tercih ettiği bir özelliktir. Devamlılık yönetmenler tarafından kullanılan en baskın kurgu biçimidir; zaman, mekân ve anlatının, mantıklı ve devamlı bir bütün oluşturması için seçilen parçaların yapılandırılmasıyla oluşturulur (Edgar-Hunt ve diğerleri, 2015, s. 150). Sergei Eisenstein gibi Sovyet Montaj Sineması yönetmenleri ve Jean Luc Godard, François Truffaut gibi Yeni Dalga Sineması yönetmenleri klasik sinemanın kullandığı devamlılık öğelerine karşıt öğeleri ana akım sinemaya karşı çatışma yaratmak için kullanmışlardır. Böylece seyircinin bu çatışmalardan sentez çıkarmaya zorlanarak anlam üretmede aktif biçimde rol alması gerektiğini düşünmüşlerdir (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 261-262). Wollen (2009, s. 418) ise Godard sinemasından yola çıkarak değerleri geleneksel sinemanın karşısında gelişen bir karşı sinemanın varlığından ve ona ait altı ortak özellikten bahseder. Bunlar yabancılaşma, seyircinin rahatsız olması, gerçeklik, geçişsiz anlatı, açık uçluluk, çoklu diegesis ve ön plana çıkarma gibi devamlılığı kesintiye uğraticı öğelerdir.

Önceden de belirtildiği gibi bu çalışmada dışıl sinemasal dili tanımlarken, ana akım sinema kalıplarına tamamen meydan okuyan karşı sinema yerine ana akım sinema kalıplarını sorgulayan ve bu kalıplardan farklılaşan özelliklere sahip olan bağımsız sinema referans alınmıştır. Bu alt bölümde kadın yönetmenlere ait sinemasal dilde dikkat çeken, öne çıkan özelliklere değinilmiş ve dışıl yönetmene ait öznellikte mevcut olduğu varsayılan sinemasal araçlarının kullanımlarındaki farklılığa odaklanılmıştır. İncelenen filmlerde bazı sinemasal araçlar seyirci hazzı ve anlatının devamlılığını sağlayan öğelere önem vererek ana akım sinema dili ile uyum gösterir. Bazı araçlar ise arzudan kopuşu sağlayarak seyirciyi rahatsız edip yabancılaştıran ve bağımsız sinemada

olduğu gibi ana akım sinema uylaşımlarından farklılık gösteren özellikler taşır. Bu bağlamda incelenen filmlerde öne çıkan sinemasal araçların yanında geleneksel sinemadan farklılaşan devamsızlık özelliklerine benzer öğelerin bulunup bulunmadığına da bakılmıştır.

Çalışma kapsamında incelenen filmlerde çeşitli biçimlerde seyirciyi rahatsız eden öğelere rastlanmıştır. Örneğin *Kaygı*'da en çok dikkat çeken sinemasal araç, öznel planlar yoluyla seyircinin görüş ve algı noktasının ana karakter Hasret'in konumuna yerleştirilmesidir. Mercado'ya (2011, s. 99) göre bu teknik filmde uzun süreli kullanıldığında olayları görünmeyen üçüncü kişi açısından izlemenin güvenliğine alışmış izleyiciyi rahatsız edebilir. İzleyici öznelliğini paylaştığı karakterle özdeşleşmekte zorlanarak giderek öyküden kopabilir. *Kaygı* filminde öznel planların çok ve uzun süreli kullanıldığı dikkate alındığında seyircinin rahatsız edilmesi amaçlanmış gibi görünür. Filme gerçeklik katan hareketli el kamerası da bu amaca hizmet eder gibidir. Kamera hareketliliğinin beklenenden fazla olması seyirciye ana kadın karakterin duyduğu huzursuzluğu geçirir. El kamerası sarsıntılı bir etki elde etmek için kullanılan, karakterin bakış açısı ile özdeşleştirildiği kadar gerçekçilik etkisi de sağlayan bir hareket biçimidir (Edgar-Hunt ve diğerleri, 2015, s. 134). Doğru ve dozunda kullanıldığında sinemada önemli bir koz olmakla birlikte durmaksızın hareket eden kamera seyircinin sabrını zorlayıcı olabilir (Yıldız, 2018, s. 124-125).

Ana akım sinema uylaşımlarından uzaklaşarak seyirciyi yabancılaştıran unsurlarından bir tanesi de doğrudan kameraya bakan karakterdir. Ekinci (2018, s. 137) sinemada yeni dil arayışlarını araştırdığı çalışmasında Yeni Gerçekçilik ve Yeni Dalga gibi ana akım karşıtı olan sinema akımlarında oyuncuların yabancılaştırma amacıyla kullanıldığını belirtir. Ona göre oyuncunun doğrudan kameraya bakışı, bizim ekrana bakmamızın yanında ekranın da açık bir şekilde bize bakmasıdır. *Kaygı*'da kamera Hasret'in görüş noktasında konumlandığında Hasret'le diyalog halinde olan karakterler

doğrudan kameraya –yani Hasret’in gözlerinin içine- bakarlar. Seyirciye/ ekrana doğrudan bakan bu bakışlar seyirci için kaygı verici ve yabancılaştırıcı bir durum ortaya çıkarır.

Karakterin kameraya, doğrudan seyirciye bakarak yabancılaşma etkisi yarattığı bir başka örneğe *Tereddüt* filminde rastlanır. Filmin kapanış sahnesinde Şehnaz araba kullanırken kamera Şehnaz’ın baktığı noktada konumlanır. Şehnaz aslında yola bakıyor gibi görünür ama seyircinin gözünün içine bakıyordur. Cem ile kavga ettikleri gecenin ertesi sabahı arabasına binip yola düşen Şehnaz duygu karmaşası içindedir. Film boyunca yaşanan duyguların hepsi Şehnaz’ın yüzünde bir araya gelmiş gibidir. Aynı anda hem ağlayıp hem kahkaha atan Şehnaz bir yandan kendi acı ve sevincini yaşar, diğer yandan da Elmas’ın acı ve umutlarını üzerinde taşır. Özgürleşmeye işaret eden bir duygu boşalması yaşanan bu önemli sahnede kadın karakterin doğrudan kameraya bakıyor olması, seyirciye arzudan kopma hissi yaşatır.

Seyircide yabancılaşmaya yol açan örneklerden biri de gerçek ile kurgu arasındaki sınıra göndermede bulunan öz-düşünümselliktir. Sinemanın kendisine atıfta bulunması anlamına gelen filmsel düşünümsellik film yapım sürecine ilişkin araçların filmde görünmesi anlamına gelir (Stam, 2000, s. 151). Wollen düşünümselliği karşı sinema bağlamında ön plana çıkarma olarak niteler. Buna göre film üretimine ilişkin araçlar ön plana çıkar ve izleyicinin dikkati araca çekilir. “Teknik ekibin ve unsurların görüntüde yer alması izleyicinin izlediğinin bir film olduğunu anlamasına ve algılamasına neden olur” (Wollen, 2009, s. 421). Bu bağlamda film yapım alanına dâhil olan yönetmenin filmde bir imge olarak görünmesi filmi öz-düşünümsel kılar. Bu durum *Tereddüt* filminde karşımıza çıkar. Yeşim Ustaoglu filmin bir karesinde kameraya doğru kısa bir bakışı ile görünür. Şehnaz bulundukları kalabalık parti mekânında eşi Cem’i gözlemek için ona uzaktan bakar, Cem bir arkadaşı ile (Yeşim Ustaoglu) merhabalaşıyordur. Yönetmenin kendisini filmde bu şekilde konumlandırması, üstelik kameraya bir bakış

atması, film çekim-yapım alanına ait olan bir medium'u bize hatırlatır. Yönetmeni bir an da olsa filmde görmek seyirciyi yabancılaştırarak bunun bir film olduğunu hatırlatır. Kaplan'ın (1994, s. 174) değindiği gibi yönetmenin seyirciye bire bir hitap ettiği anlara paralel olarak yönetmenin filmde görünmesi hem arzudan kopuşu tetikler hem de kayıp yönetmen algısını kırar ve bizi film yapım sürecinin farkında olmaya zorlar.

Yönetmenin filmde görünmesi ve kendini konumlandırmasına *Yağmurlarda Yıkansam* filminde de rastlanır. Filmde yönetmen Gülten Taranç kendisini Hale'nin müzik grubunun sahne aldığı anlarda grubun gitaristi olarak filmde konumlandırır. Smelik (2008, s. 46) dışıl yönetmen özneliğini örneklemek için odaklandığı *Öznel Faktör* (*Der subjective Faktor*, 1980) filminde yönetmen Helke Sander'in kendisini filmde ses ve imge olarak konumlandırmasını “yönetmenin yokluğu ile varlığı arasındaki sınırla oynamak” olarak tarifler. McCormick'e (1991, s. 225, 228) göre Helke Sander bu filmi inşa ederken kendi konumunu ön plana çıkarma iradesi gösteren bir yönetmendir ve filmde yer almakla görünmezlik ayrıcalığından vazgeçer. Gülten Taranç'ın gerçek yaşamda yönetmenlik dışında taşıdığı farklı bir kimlik olan müzisyenliğine *Yağmurlarda Yıkansam* filminde kendi imgesi ile yer vermesi seyirciyi yabancılaştırmanın yanında dışıl özneliğin dışavurumu olarak da yorumlanabilir.

Yönetmen dışında izlediğimiz bir film olduğunu hatırlatan araçların filmde görünmesi de özdeşünümselliğin bir parçası olarak yorumlanabilir. Burada sinema ve medya araçlarına atıf olarak televizyon öz-düşünümsel bir araç olarak ekrana taşınır. Öztürk'e (2006, s. 62) göre “sinemaya, filmlere ya da televizyona verilen önem, aracın kendisini öne çıkan bir stratejidir ve metni bir kurmaca olarak ortaya koyar. Bu yönüyle popüler/geleneksel değil, sanat sinemasının bir parçası olur”. *Ana Yurdu*, din içerikli televizyon programı aracılığıyla din olgusunun nasıl kadını film boyunca baskılayan bir aygıtı dönüştüğünü örnekler. *Gözetleme Kulesi* filminde (Dönmez ve Becerikli, 2016, s.

72) televizyondaki evlilik programından gelen konuşmalar ses ögesi olarak erkek egemen söylemin yeniden üretilişine işaret eder.

Kameraya bakan karakter, yönetmenin filmde görünmesi, sarsıntılı el kamerası kullanımı veya öznel planların beklenenden fazla oluşu gibi öğeler dışında filmin odağa aldığı temanın rahatsız ediciliği de ana akım sinema uyuşumlarından farklılık göstererek seyirciye yabancılaştırma yaşatabilir. Asiltürk'e (2014, s. 167, 171) göre politik, felsefi ve dünya görüşüne ilişkin bir durum yaratma anlamındaki yabancılaştırmanın etkisi; sinema dilini oluşturan biçimsel öğelerdeki akışın kasıtlı olarak bozulmasına yönelik olan yabancılaştırmanın etkisinden çok daha fazladır.

Wollen (2009, s. 424) Hollywood anlatısının izleyiciyi eğlendirerek tatmin yaşattığını belirtirken, geleneksel sinemadan uzaklaşan karşı sinemanın işlediği sorunlar yoluyla izleyiciyi rahatsız etmeyi, provoke etmeyi ve değiştirmeyi amaçladığını ifade eder. *Tereddüt* filmi biçimsel öğeleri ile ana akım sinema dilini çok fazla ihlal etmese de, odaklandığı sorunlar olan çocuk yaşta zorla evlendirilme, kadına yönelik fiziksel ve cinsel şiddet ve bu sorunların detaylı olarak görüntülenmeleri tıpkı karşı sinemadaki seyirciyi rahatsız edici ve hazdan koparıcı niteliktedir. *Yağmurlarda Yıkansam* filmi de ayrıntısı ile bir kadın cinayetini ele almakla kalmaz, kocası tarafından öldürülen bir kadının kızının bu sebeple uzun yıllar yaşadığı travmayı ve deneyimi ele alır, seyirciyi bu sorunlar ve uzun vadeli etkileri üzerine düşünmeye sevk eder. *Gözetleme Kulesi* filmi çizgisel zaman, nedensellik ilişkileri ve sinematografik özellikleri bağlamında ana akım sinema uyuşumlarına sahipmiş gibi görünse de cüretkâr içeriği sebebiyle geleneksel sinemadan farklılaşır. Toplumda sansürlenene enstet, tecavüz ve bunların kadında yarattığı sonuçlar gibi konuları açıkça gözler önüne serer ve bu sonuçları adım adım seyirciye gösterir. Film seyirciyi yeterince yoran ve yabancılaştıran içeriği sebebiyle haz vermekten çok rahatsız edicidir. *Ana Yurdu* filminin odağında da bugüne kadar Türk sinemasında çok az ele alınmış olan anne-kız arasındaki çatışma vardır.

Böylece Kaplan'ın (2001, s. 203) dünya sineması için de eksik olduğunu belirttiği annelik, anne-kız ilişkileri Türk sinemasında Senem Tüzen tarafından odağa alınmış olur. Film kadın dayanışması, kadına yönelik şiddet, kürtaj meseleleri yanında özellikle anne kız arasındaki çatışmaya odaklanması sebebiyle seyirciye haz vermekten çok onu rahatsız eden bir içeriğe sahiptir ve anlatının konusu itibarıyla ana akım sinema uyuşumlarından farklılaşır. Bununla birlikte *Kaygı* filminde ana tema gerçekte yaşanmış ve rahatsız edici politik bir olay olan Sivas katliamının etrafında döner. Filmde ana temanın yanında eril zihniyeti eleştirmeye yönelik temalar da bulunur. Gerçeklerin üzerini örten ve eril şiddetin hâkim olduğu medya ve kamusal mekânlara ait eleştiri, unutturulmaya çalışılan tarih gibi kadını da yakından ilgilendiren temalar söz konusudur.¹⁶

Filmlerde ana akım sinema uyuşumlarından uzaklaşarak seyirciyi yabancılaştırdığı gözlenen bir diğer öge de çizgisel-zaman dışılık ile zaman ve mekân arasındaki tutarsızlıklardır. Ana akım sinemada zaman ve mekân tutarlı bir sıra izler. Film geleneksel olarak tek bir anlatı üzerinden gider ve filmde görünen her şey bu dünyaya aittir. Karşı sinema anlatısı ise bu homojen dünyaları parçalayarak heterojen dünyalar sunar (Gürkan, 2015, s.44-45). Wollen'a (2009, s. 421-422) göre birden fazla anlatının var olduğu çoklu diegesis karşı sinemanın yedi büyük erdeminden biridir.

¹⁶ *Bahar İsyancıdır* (2012, Selma Köksal) filmi de *Kaygı* filmi gibi fazlasıyla politik yönü olan bir filmidir. Terör, suikastler, ambulans sesleri, ülkenin içinde bulunduğu karanlık durum, iktidara karşı sanatla direnmek, çöp toplayan insanlar, kayıp insanları sorgulayan eylemler, polis şiddeti, cumartesi anneleri eylemleri, açlık grevleri, küresel savaşa hayır yürüyüşleri, yoksulluk sebebiyle isyan eden insanlar, kent yaşamının getirdiği bireysel çatışmalar gibi politik meseleler filmin merkezindedir ve seyirci fazlasıyla rahatsız edilir. Her iki filmin ortak özelliği de, gerçekte yaşanmış politik olayların kurguya dâhil edilmiş olmasıdır ki bu sinemada yeni bir dil arayışı ile örtüşen bir özelliktir. *Kaygı*'da Sivas Katliamı, Gezi Olayları gibi meseleler gündeme gelirken, *Bahar İsyancıdır* filminde, gerçekte var olan *Bahar İsyancıdır* adlı kitabın yazarı Onat Kutlar'ın tıpkı gerçekte olduğu gibi bir katliama kurban gitmesi kurguya yerleştirilmiştir. Bunun yanında yukarıda değinildiği gibi cumartesi anneleri ve birçok gerçek eylem ve sokak çalgıcıları da film kurgusuna dâhil edilmiştir. Üstelik filmin ana kadın karakteri filmin yönetmeni Selma Köksal'dır ve canlandırdığı karakter kendi yaşamından izler taşır. Bu aynı zamanda yukarıda sözü edilen öz-düşünümsellik ve dişil öznellik bağlamında ele alınabilir. Ekinci (2018, s. 25, 63) bu tür gerçek olayların ele alınıp öyküleştirilerek sunulmasına geleneksel sinema dışında konumlanan docu-drama veya gerçekçi sinema türlerinde rastlandığını belirtir. Filmde gerçek yaşamdaki anların ve olayların yer alması bir yabancılaştırma biçimi olarak kullanılmıştır.

Yağmurlarda Yıkansam'da Hale'nin yetişkinlik ve çocukluk zamanlarına (Gamze'nin yaşamına) ait birbirinden bağımsız görüntüler çapraz kurgu tekniği ile art arda sıralanır. Önce geçmişe ve bugüne ait olan iki farklı diegesis arasında gidip geliriz. Paralel kurgu olarak da nitelenen çapraz kurgu, farklı zamanlarda gerçekleşmekte olan birbiriyle ilişkili iki olayın anlatıda paralel olarak sunulmasıdır. Ana akım sinemayı temsilen Hollywood güvenli kronolojik zamandizin sevdası sebebiyle paralel kurguyu pek tercih etmez (Hayward, 2006, s. 110-111).

Paralel kurgu bile başlı başına ana akım sinema uyuşumlarından farklılık gösterebilirken; *Yağmurlarda Yıkansam*'da yönetmen bu farklılığı biraz daha ileri bir boyuta taşır. Hale ve Gamze'ye ait zaman ve mekânlar farklı sahnelerde gösterilirken, bazı sahnelerde farklı zamanlar aynı mekânlarda birleşir. Geçmiş zaman ile şimdiki zamana ait farklı anlatılar aynı çerçevelerde bir araya gelir. Bu durum filmin ilk sahnelerinde seyirci açısından belirsizdir. Hale ile Gamze'nin aynı çerçevelerde görünmesi, bu iki karakterin farklı iki kişi olduğu gibi bir algı yaratır. Fakat hikâyeye olgunlaştıkça Hale ve Gamze'nin aynı kişinin çocukluğu ve yetişkinliği olduğu anlaşılır ve seyirci çok geçmeden zihninde iki farklı zamanı birleştirmeye başlar. Bu bağlamda *Yağmurlarda Yıkansam* seyircinin aktif zihinsel katılımını bekleyen bir film olma özelliği de taşır. Yönetmen ana akım sinemaya uygun bir şekilde çizgisel zaman kullanmayı tercih etmeyerek geleneksel normların dışına çıkmakta ve seyirciye başka bir formda seslenmeye çalışmaktadır.

Hale'nin hem çocukluğu hem de yetişkinliğinin aynı çerçevedeki kesişimlerine film süresince rastlanır. Kimi zaman Gamze bir kapıdan girerken, aynı yoldan Hale geçiyordur. Kimi zaman aynı köprü üzerinde farklı yönlerde bakıyorlardır. Kimi zaman bir bankta birlikte oturuyorlarmış gibi görünür fakat aslında her ikisi de kendi zamanını yaşıyor ve o bankta kendi zamanında oturuyordur. Kimi zaman ise Hale ve Gamze aynı şarkıyı aynı çerçevede söylerken görüntülenirler. Hale ve Gamze'ye ilişkin bu zaman

kesişimlerinin dışında bir de bu iki karakterin zamanın dışına çıkarak buluştuğu, konuştuğu ve gerçekten aynı zamanı paylaşıyormuş gibi göründükleri anlar vardır. Filme ait bu gerçek dışı anlar, ana karakter Hale'nin yaşadığı iç çatışmanın büyüklüğünü hissettirmek için tercih edilmiş olabilir. Aynı karakterin geçmişe ait çocukluk bedeni ve şimdiye yetişkinlik bedeninin aynı çerçevelerde bir arada görünmesi üstelik iletişim kurmaları seyirciyi yabancılaştırır ve gerçekdışı bir boyuta taşır. Sinema dilinin deforme edilmesiyle oluşturulan rahatsızlık filmle izleyici arasındaki ilişki boyutunu değiştirir (Gürkan, 2015, s. 79). Seyircinin yaşadığı bu rahatsızlık yoluyla Hale'nin yaşadığı iç çatışmanın seyirciye hissettirilmesi amaçlanmış gibidir. Hale geçmişle olan hesaplaşmasını tamamlamadığı için şimdiki zamana odaklanamaz.

Sadece Hale ile Gamze değil, anne ve babanın da aynı çerçeve içinde göründükleri sahnelere rastlanır. Hale Gamze ile bankta otururken, arka sokakta babası annesini takip ediyordur. Engin arkadaşlarının önünde Hale'ye evlenme teklif ediyorken, Gamze'nin annesi ve arkasından takip eden babası restoranın üst katına çıkıyorlardır. Geçmiş zamana ait olaylar ile şimdiki zamana ait olayların tek bir mekâna sıkıştırılmış olmasını karakterlerin yaşadıkları sıkışmışlığın bir göstergesi olarak düşünmek mümkündür. Hale, Hale'nin annesi ve Gamze'nin yaşadığı sıkışmışlık ait oldukları zamana sığmıyor ve başka zamanlara taşıyor gibidir. Aynı çerçeve içinde, geçmiş zamanda Gamze'nin annesinin penceresini aşağıdan gözetleyen babası ile şimdiki zamanda pencereden aşağıya bakan Hale göz göze geliyor gibi görünürler. Yine aynı çerçeve içinde, erkek arkadaşı Engin şimdiki zamanda Hale'nin kapısını çalarken, Gamze'nin babası geçmiş zamanda apartman merdivenlerinden üst kata çıkıyordur. Engin ile Gamze'nin babası emniyette aynı çerçevede aynı nezarete görünürler. Engin, hayvan hakları eylemine katılmak sebebiyle şimdiki zamanda karakola getirilmişken, Gamze'nin babası geçmiş zamanda karısını öldürmek suçu ile karakola gelmiştir. Filmin bu zamansal kesişimleri seyircinin zihnini aktif tutmaya zorlar. Filmin olay

örgüsü zamandizinsel düzenin dışında olup sahip olduğu düzensiz anlatı özelliği ile film ana akım uylaşımların dışına çıkar.

Filmde zamansal devamlılığı kıran öğelerin varlığı seyircinin kafasını karıştırır. Gamze ve Hale'nin farklı zamanlara ait sahnelerinin art arda eklenmesi, seyircide sanki sahneler zamansal olarak birbirinin devamı imiş gibi bir algı yaratırken, Hale ve Gamze arasında gidip gelindiğini tekrar tekrar hatırlatır. Ana akım uylaşımlardan farklılaşan bu özellik yoluyla seyirci uyarılır. Bir sahnede Gamze bir şarkı söylemeye başlar, bir sonraki sahnede Hale bu şarkıyı devam ettirir. Bir sahnede Hale dışarıda yağan gök gürültülü sağanak yağmurdan korkarak annesinin kucağına kaçır, bir sonraki sahnede Hale'nin dışarıda yağın sağanakta evinde piyano çaldığı görülür. Hale gece yarım aya bakar, baktığı yarım ay görüntüsünün ardından bu sefer yarım aya bakan Gamze'dir. Hale ve Gamze'nin birbirine benzer sahnelerinin devamlılık öğeleri yoluyla geçişi aralarındaki ilişkiye ve aynılığa dair farklı bir dil ortaya koyar. Yönetmen Taranç bir röportajında filmde seyircinin dışarıda tutulmasının özellikle amaçlandığını ve bu sebeple seyircinin özdeşlik kuramayacağı iki karakter olarak Hale ve Gamze'nin yaratıldığını belirtir. Seyircinin bu karakterlerin yerine geçmesi yerine onları dışarıdan görmesinin amaçlandığını vurgular (Çınar, 2016).

Çizgisel zamana ayak uyduramama *Yağmurlarda Yıkansam*'da olduğu gibi *Kaygı* filminde Hasret karakterinde de gözlenir. *Kaygı*'da da geçmiş ve şimdi yaşanan olaylar aynı mekân ve kadrada gösterilir. Hasret'in geçmişe dönüş anları, geriye dönüş yapıldığını seyirciye fark ettirecek özel teknikler kullanılmaksızın doğrudan kesmelerle verilir. Önceden sezdirilmeyen bu durum Toprak'a göre kronolojik kesintisizliği bozarak seyircinin kafasını karıştırır (Toprak, 2013, s. 112). Zihinsel ve zamansal bölünme yaşayan Hasret'in gözünden, ölmüş olan anne, baba ve teyzesi Hasret ile aynı mekânda görülür. Geçmişini hatırladığı ve hafızasını yokladığı bir sahnede anne ve babası evin bir odasında müzik yapıyor ve bir müzik festivaline gidip gitmemek konusunda

tartışıyordur. Anne ve baba Hasret'in küçüklüğüne bakıyorlar gibi görünür fakat kamera karşı açıya geçtiğinde karşımıza Hasret'in yetişkinliği çıkar. Bir diğer sahnede ise Hasret'in ölen teyzesi evin bir odasında resim yaparken görüntülenirken Hasret teyzesinin arka planda görüldüğü bu odanın önünden geçmektedir.

Zamanın iki farklı formda incelenmesi sinema tarihinde olduğu gibi felsefe tarihinde de gözlenir. Çizgisel zaman süreklilik, devamlılık, düzenlilik, amaç yönelimli olmak gibi özelliklere sahiptir. Diğer form ise döngüsel zaman formudur ve birbirine bazı yönlerden benzeyen bazı yönlerden ise farklı tekrarlara dayalı ve sonsuzluk içeren özelliklere sahiptir (Grosz, 1995, s. 98). Kristeva (1981b, s. 16-17) kadın öznelliğini daha çok döngüsel zaman ile ilişkilendirir. Kadın öznelliği *tekrarlama* ve *ebediyet*'i koruyan özgülüğü ile biyolojik ritmin ebedi tekrarıdır. Platonik *chora* temel alındığında dişilik özellikle Irigaray'da zamandan çok mekân ile ilişkilendirilmiş olsa da Kristeva dişiliği zaman açısından tekrarlara dayalı, sonsuz, döngüsel ve anıtsal gibi kavramlar ile ilişkilendirir. Buna karşılık çizgisel zaman, tarih ve gramere dayalı dilin de zamanıdır ve erildir (Keller, 2005, s. 128). Kadın öznelliği kendisini sezgiye bırakması sebebiyle, sınırları belirli, çizgisel bir zaman bağlamında sorun olur. Kristeva'daki kadının döngüsel zaman algısı *Kaygı* ve *Yağmurlarda Yıkansam* filmlerinde kendisini sezgilerine bırakan Hasret ve Hale karakterlerinin zaman algısı haline gelir. Çocukluğunda yaşamış ve unutmuş oldukları gerçeklik yıllar sonra geri gelerek kendisini sezgiler yoluyla dayatır ve çizgisel zamanın içinden çıkarak döngüsel zamana dönüş yaşatır.

Kristeva'ya (1981b, s. 18-19) göre feminizmin ilk evresinde kadınlar çizgisel zamanda, yani eril tarafından tanımlanan uygarlığın zamanına dâhil olmaya çalışırlar. İkinci evre ise radikal feminizm ve Fransız dişil dil yaklaşımını kapsar ve çizgisel zamana dâhil olan projeleri neredeyse tamamen reddeder. Onun yerine geçmişte kültür tarafından sessiz bırakılan özneler arası ve bedensel deneyimleri önceler. Böyle bir

feminizm arkaik hafızayı temsil eder. İkinci feminist evredeki kadınlar aslen kadın psikolojisi ve onun simgesel gerçekleştirmelerinin özgüllüğü ile ilgilenirler. Gerek *Yağmurlarda Yıkansam*'daki Hale karakteri, gerekse *Kaygı*'daki Hasret karakteri, her ikisi de kadın psikolojisine odaklanan arkaik hafızayı temsil eder. Her ikisi de geçmişte annelerini/ailelerini korkunç bir şekilde kaybetmiş olmanın travmasının yarattığı döngüsellığı yaşarlar ve zihinleri anıtsal zamanda dolanır. Hale de tıpkı Hasret gibi tamamen kendi iç psikolojisine dönmüştür. Kristeva'nın belirttiği gibi bu ikinci evre feminizm kadınlarından biri olarak geçmişteki döngüsellikte salınan duygularına odaklanarak kendini sanatı ile ifade yoluna yönelmiştir. Anne kaybının ardından çizgisel zamandan koparak benzer içe dönüşler ve zamandaki döngüselliklere *Toz* filmindeki Azra karakterinde de rastlanır.

Önemli feminist filmlere imza atmış olan kadın yönetmen Agn s Varda (1977, s. 25) kendi çalışmalarındaki diyalektik sürece işaret ederken tüm filmlerinin karşıtlık yaratmak amacıyla bir araya getirme ilkesinde temellendiğini belirtir ve *5'ten 7'ye* (*Cleo from 5 to 7*, 1962, Agnes Varda) filminde, bu karşıtlığın nesnel zaman-öznel zaman kar ıtlığında verildiğini ekler. Benzer karşıtlık *Kaygı* ve *Yağmurlarda Yıkansam* filmlerinde de kar ıımıza çıkar, Hasret ve Hale karakterleri çizgisel (nesnel) ve döngüsel ( znel) zamanları bir arada yaşarlar. Zamanlar i  içe geçer. Bu zaman bölünmesi özne bölünmesini de getirir.

Kristeva'nın psikanaliz disiplini çerçevesinde yorumladığı kadın ve zaman meselesine, Mulvey sinema alanında tam olarak aynı perspektiften bakar. Mulvey'in çizgisel zamana ve kronolojiye karşı geliştirdiği argüman filmlerde farklı zamansal kurgular ile kullanılan sinemasal dile yansır. Mulvey bir s yle isinde kadın sineması konusunda kurumsal meselelerin yanında teorik ve kavramsal temalara da de inir. Zamansallık konusunda Kristeva ile benzer bir fikirden yola çıkarak dijital sinemayı yorumlayan Mulvey bu s yle ilerde ırk, s m rgele tirme ve cinsellik gibi farklı

deneyimlerin yerini tutmayacak olan tarihsel anlatıdaki zamansal çizgisellik ve kronolojiye karşı bir argüman geliştirir (Elwes, 2015, s. 158-160). Buna göre post-dijital sinemada seyirci, zaman karmaşası yaşadığı ve doğası gereği çizgisel olmayan bir biçime doğru özgürleşir. Bu noktada Raymond Bellour'un "düşünsel izleyici" kavramını kullanır ve kadın filmlerinde kadınların durağanlık ve düşünselliğe odaklandığını belirtir. Mulvey'e göre (Elwes, 2015, s. 160), durağanlık estetiğinin en iyi gözlenebileceği filmlerden bir tanesi Chantal Akerman'ın *Jeanne Dielman (Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles, 1975)* filmidir. Mulvey'e göre bu film kendi zamanı için adeta bir anıt niteliği taşır ve deneysel bir sinemayı saran feminist politika coşkusu yansıtır. Mulvey de Kristeva gibi çizgisel zamandan çok anıtsal zamanı ön plana çıkararak dışıl dil kuramına yaklaşır. *Yağmurlarda Yıkansam* filminin içeriği de ana akım sinema uylaşımlarını özellikle çizgisel zaman bağlamında kırar. Yönetmenin filmde gerek film biçimi olarak gerekse kadının yaşadığı zamanı ifade etmek için kendine özgü bir dil ortaya koyduğu düşünülebilir.

İncelenen filmlerde ana akım uylaşımlardan farklılaştığı saptanan bir başka öge de filmlerin belirgin bir sona sahip olmayıp, açık uçlu ve süreçsel bir özelliğe sahip olmalarıdır. *İşe Yarar Bir Şey* filmi sonuç odaklı değil süreç odaklı bir film olması sebebiyle ana akım uylaşımlardan farklılaşır. Leyla'nın süregiden olayları gözlemlemesi, kendi yaşadığı ana odaklanması, mezuniyet yemeği sekansı sonuç odaklı değil süreçseldir. Yusuf'un ölümüne sebebiyet verecek olan iğnenin yapılıp yapılmayacağı merak uyandıran bir konudur fakat film olayın kendisinden veya yaratacağı etkiden çok, Leyla karakterinin bu olaya nasıl yaklaştığına odaklanır. Film sakin bir ritme sahip olmakla birlikte seyirciyi haz veya gerilim anlamında büyük beklentiye sokmaz veya büyük bir vaatte bulunmaz. Seyirciyi belli bir haz seviyesine veya katarsise ulaştıracak belirgin bir sonu yoktur. Ana akım karşıtı sinemayı inceleyen Wollen'a (2009, s. 422-423) göre kapalılık karşısında açık uçluluk karşı sinemanın en

önemli özelliklerindendir. Ana akım sinemada olay örgüsündeki tüm çatışmalar çözümlenip böylece seyirciye yaşattığı katarsis ile kapalı bir yapıya sahipken; karşı sinema anlatısı açık uçlu olarak sonlanır, filmdeki birçok belirsizlik çözülmeden kalır.

Güven Akdoğan (2018, s. 9, 15-16) da *İşe Yarar Bir Şey* 'deki süreçselliğe vurgu yapar. Buna göre modern çağda, organik anlatı yapıları yerine başlangıç ve bitişleri kesinlik göstermeyen hikâyelerden söz edilir. İzleyici başı ve sonu belli olan bir hikâyeyi izlemez; farklı düşünsel bağlantıların olabileceği kesitler izler. *İşe Yarar Bir Şey* filmi de başı ve sonu kesinlik içermeyen; duygu, zaman ve süreye ilişkin bir filmidir. Yönetmen Pelin Esmer röportajında klasik anlatı sinemasında karakterin dönüşüm geçirmesinin kendisini çok heyecanlandıran bir şey olmadığını belirtir. Ona göre Leyla'nın kendi isteğiyle yaşadığı deneyim sonrası neye dönüştüğünü hayal edebileceğimiz bir noktada filmi bırakmak daha caziptir (Şen ve Sağlam, 2017). Esmer *Gözetleme Kulesi* filmini de belirgin bir sonla bitirmez. Başka bir röportajında kendisi için önemli olanın filmde sonrasında olacaklar yerine hayattaki duraklama anları olduğunu belirtir (Aytaç ve Göl, 2013). Bu anlamda genel olarak bakıldığında Pelin Esmer filmlerinin belirgin sonları olması ile ilgilenmez.

Nelmes (2012, s. 84-86) geleneksel sinema anlatılarında beklentinin neden-sonuç ilişkileri yönünde olduğunu ifade eder. Hikâyeye, belirgin bir arzusu ve hedefi olan karakterin amaçlarına ulaşmasına yönelik eylemlerinden oluşur ve filmin sonunda karakter çoğunlukla hedefine ulaşır. Sanat sineması anlatılarında ise neden sonuç ilişkileri yerine tesadüfler ve rastlantısal olaylar gözlenir. Karakterlerin motivasyonları ayırt edici olmayabilir. Sanat filmleri seyircinin ana karaktere sempati duyması gibi bir hedefe sahip değildir. Nelmes'in belirttiği ayrımlar göze alındığında *Ana Yurdu* filmi de barındırdığı pek çok özellik sebebiyle geleneksel sinema uyuşumlarından farklılaşır ve sanat sinemasına yaklaşır. Film başlangıcında ana karakter Nesrin'in bir süreliğine köy evinde kalarak roman yazmak gibi net bir hedefi varmış gibi görünür. Fakat anlatı

Nesrin'in annesinin de köye gelişi ile onun roman yazma hedefine yönelik herhangi bir amaç veya eylemden söz edilemeyecek hale gelir. Anlatının odağı anne-kız arasındaki çözümlenemeyen çatışmaya dönüşür. Filmde neden-sonuç ilişkilerinden söz edilememesinin yanında karakterler de seyircinin sempatisini kazanmaya yönelik inşa edilmemiştir. Filmde iyi ve kötü karakter temsili yoktur, anne hem fallik hem fedakârdır. Nesrin de kendisi için roman yazmaya çalışan fakat annesi tarafından devamlı olarak kesintiye uğratılan bir karakterdir. Nesrin kitabına odaklanamadığı için hakaretle birlikte kendi yüzüne vurarak kendisini cezalandırır. Annesi tarafından yargılanan, işine odaklanamadığında kendisine fiziksel şiddet uygulayan, kürtaaj yaptırmış ve çocuğunu aşkı için öldüren bir kadının romanını yazmak isteyen bir kadın karakter ile ana akım sinema seyircisi özdeşleşemez. Nesrin'in roman yazmaya odaklanamamasının sebebi tam olarak kendisi değil de annesi gibi görünürken, seyirci kendi çaresizliğini kızı Nesrin'e geçiren Halise karakteri ile de özdeşleşemez. Ana akım seyirci filmde kendisini bağdaştırabileceği bir karakter bulamaz. Film ana akım uylaşımları dışında bir kadın deneyimine odaklanır.

Nelmes (2012, s. 86) sanat sinemasının kapalı sonlardan kaçınma eğiliminde olduğundan söz eder. Sanat filmleri seyirciyi çözümsüzlük ve kararsızlık hissi ile başa bırakır. Yazara göre çoğu sanat filmi hikâyedeki çatışmayı çözümleyip sonlandırmış olmak yerine dramayı göstermeyi duraklatmış gibi bir izlenim yaratır. Hikâyenin gelişimi veya sonuçlanmasından çok karakterin öznelliği ve zihinsel durumu kilit odak haline gelir. Nelmes'in belirttiği özelliklere bakıldığında belirsiz bir bitişe sahip olan ve odağına aldığı anne-kız arasındaki çatışmayı çözümsüz bırakan *Ana Yurdu* filmi ana akım uylaşımlardan farklılaşır ve sanat sineması içerisinde değerlendirilir. Annesine kızarak evden bir hışımla çıkan Nesrin köyden uzakta zihin engelli bir erkek ile cinsel birleşme yaşar, eve geri döner ve aynada kendisine bakışı ile film son bulur. Bu tip bir son seyirciye herhangi bir arınma hissi yaşatmaz. Bordwell ve Thompson

(2012, s. 253-254) ana akım filmlerde nedensel gelişmelerin her zaman açık ve net olduğundan bahsederler. Oysa anne kız arasında süregiden çatışmalı ilişkinin bir başlangıcı olmadığı gibi bir sonu da yoktur. Filmde konu anne kız arasında süregiden ve çözümü olmayan bu çatışmalı ilişkinin kendisidir.

Görüldüğü gibi kadın yönetmenler seyirciyi rahatsız eden, yabancılaştıran ve arzudan koparan çok sayıda araç kullanır ve ana akım sinemadan uzaklaşırlar. Kadın yönetmenlerin filmlerini ana akım sinema uyuşumlarından farklılaştıran özelliklerden bir diğeri de filmlerin sıra dışı bir form veya içeriğe sahip sanatsal ve şiirsel nitelikte olmalarıdır. Bu tür filmler özgün olmakla birlikte, izleyiciyi de aktif bir konuma yerleştirerek, onu düşünmeye ve farklı bir açıdan görmeye zorlar. Bordwell ve Thompson'a (2012, s. 198) göre sanatçı nesneyi alışılmamış ve çarpıcı bir açıdan yeniden üreterek izleyiciyi sadece dikkat etme ya da kabul etmenin ötesine geçen daha zekice ilgi duymaya zorlar. Gürkan (2015, s. 83) karşı sinema anlatısında biçimin olanaklarının zorlandığını ifade eder. Karşı sinema, insanın kendi durumu hakkında iç görü kazanması için yeni görme şekillerinin geliştirilmesi gerektiğini ve izleyicinin karşısında alışık olmadığı bir biçimle çıkılması gerektiğini düşünür.

İşe Yarar Bir Şey filminde gözlenen sinemasal dilin ana akım filmlerdeki dilden farklılaşarak sıra dışı bir forma sahip olduğu dikkat çeker. Filmde şair olmasının da etkisiyle çevresini gözlemleyen Leyla'nın bakışının özellikle tren camındaki yansımalar yoluyla çerçeveye taşındığı bir önceki bölümde ele alınmıştı. Burada Leyla'nın düşünce akışının şiirsel bir formda seyirciye sunulmasına odaklanılmıştır. Filmde yansıma görüntüleri tek bir form yerine çeşitlendirilmiş gece ve gündüz yansımaları olarak farklı formlarda sunulur. Tren camının arkasında akan kente dair gece ve gündüz imgeleri bu yol filmine farklı estetik tatlar katar. Gündüz çekimlerinde günışığı eşliğinde, tren camında kent manzaraları ile Leyla'nın yansıması aynı çerçevede görüntülenirken, gece çekimlerinde kent ışıkları ve Leyla'nın yansıması görüntülenir. Gece çekimlerinde

camda Leyla'nın bakışı ile birlikte görünen sokak lambalarının küçük parlak baloncuklar şeklinde hızla geçişi Leyla'nın düşünce akışının somutlaşmış hali gibidir. Tren camı yüzeyinden akan görüntüler bakış açısı çekimine gerek kalmadan bize hem tren camının arkasında olanları hem de önünde olanları aynı çerçevede gösterir.

Filme tren camı dışında ayna da yansıma aracı olarak kullanılmıştır. Fakat aynanın, tren camında olduğu gibi arka ve ön taraftaki görüntüleri aynı anda yansıtmak yerine sadece önündeki görüntüyü daha güçlü bir şekilde yansıtmak gibi bir farklılığı vardır. Leyla ve Canan'ın bir İzmir sokağından geçişi sıradan bir sokak görüntüsü yerine sokak duvarındaki grafiti aynası aracılığıyla dolaylı olarak görülür. Arnheim *Sanat Olarak Sinema* (2002, s. 71, 114-115) adlı kitabında yansımayı sanatsal bir araç olarak nitelendirir. Yansıma görüntünün üzerine gerçek görüntünün düşmesi öylesine etkileyicidir ki farklı yansıma araçları yoluyla seyirci algısı ile oynanarak adeta büyü yaratılabilir. Doğrudan çekimi geçici bir ilgiyle izleyecek olan izleyici, görüntünün yansıma yoluyla sunumunun sıra dışılığıyla kavranır ve heyecanlandırılır. Arnheim'a göre yansımalar ustaca kullanımları ile özgünlük getirdiği gibi çok fazla film yönetmeninin tercih ettiği veya ürettiği bir şey değildir. Pelin Esmer'in *İşe Yarar Bir Şey* filminde yansımaları ustaca kullandığı düşünüldüğünde onun bir yönetmen olarak özgünlüğünden bahsedilebilir.

Güven Akdoğan (2018, s. 16-17) *İşe Yarar Bir Şey* filmindeki yansımalar ve gerçekçilik arasındaki ilişkiye Platon'un mağara benzetmesi ile yaklaşır. Bu benzetmede mağaranın içinde duvarlara bakarak yaşayan insanlar mağaranın dışındaki sonsuz ve mükemmel idealar âlemine ait gölgelerin duvardaki yansımalarını izlerler. Bu alegoride yansımalarla bakarak yaşayan insanlar gerçeği kaçırmış gibi görünse de Güven Akdoğan'a göre film bu eğretilmeyi tersinden işletir. Leyla'nın yaşamın sıradan gibi görünen imgelerini gözleyen, yorumlayan, analiz eden bakış açısı, yansımaları/gölgeleri izlemenin de değişime, dönüşüme ve aydınlanmaya yol açabileceğini izleyiciye gösterir.

Yansımalar *Ana Yurdu*, *Kaygı*, *Tereddüt* ve *Yağmurlarda Yıkansam* filmlerinde de rastlanır. *Ana Yurdu*'nda televizyon filmde bir düşünümsellik aygıtı olmanın yanı sıra bir yansıma aracı olarak da kullanılır. Annesinin sabah Nesrin'i uyandırışı, odada bulunan eski tip tüplü televizyon ekranındaki yansımada görülür. Filmin son sahnelerinde Nesrin'in evin camının dışındaki yansıması, camdan görünen annesinin görüntüsünün üzerine biner. Ayaktaki Nesrin'in camdaki yansımasının içeride oturan annesinin görüntüsüne göre büyük oluşu ve dik duruşu onun annesini simgesel olarak öldürmesi ve ona üstün gelmesi olarak yorumlanabilir. Nesrin'in kendisi ile yüzleşmesi ise bir sonraki sahnede duvar aynasındaki yansıma yoluyla görülür. *Tereddüt*'te Şehnaz ve Umut'un yansımaları deniz yüzeyinden görülürken, *Kaygı*'da Hasret'in yansıması evin penceresinden gözlenir. *Yağmurlarda Yıkansam*'da Hale'nin eski bir aile fotoğrafına bakışının yansıması fotoğraf çerçevesinin cam yüzeyinde netleşir. Yansımali araçlar veya teknikler özellikle karşı sinemada izleyicileri ideolojik ve eleştirel bir pozisyona yerleştirmeyi amaçlar. Wheatley (2009, s. 36-37) herhangi bir ideolojik amaç beslemeksizin; sadece izleyici-sahne ilişkisi hakkında düşündüren yansımali tekniklerin kullanımını karşı sinema tekniklerinin yeniden uyumlanması olarak yorumlar.

İşe Yarar Bir Şey'de Pelin Esmer'in filmde doğrudan iletmek yerine dolaylı olarak ilettiği görüntülere yansımalar dışında gölgeler de dâhil olur. Gölge ögesi trenin içine ilk girdiğimiz sahnede gözlenir. Bu sahnede Leyla'nın yazı yazan elinin gölgesi ile karşılaşır ve karaktere dair bilgi sahibi olmaya başlarız. Yavuz'un evinde geçen sekansta ise Yavuz'un tavana bakışı ve ardından balkon demirinin üzerine konmuş olan karganın tavana yansıyan gölgesini görürüz. Karga imgesi dışında tavana yansıyan ışıkların hareket edişi de dikkat çekici biçimde sunulur. Üst kattan gelen çello sesi eşliğinde tavanda yansıyan gün ışıklarının hareketinin yaklaşık 10 saniyelik görüntüsü yaşamın içindeki estetik ayrıntıları ön plana çıkarır ve anlatıyı şiirsel bir forma

dönüştürür. Otel odasında geçen sekansta ise Leyla ile Canan tavana yansıyan ışık ve gölgelerin görüntüleri eşliğinde bir diyalog gerçekleştirirler. Bu diyalogda tavana yansıyan şekiller üzerine yorum yaparlar. Leyla Canan’a tren camında kendi yansımaya hiç bakmadığını fark ettiğini söyler. Böylece Leyla’nın da yansımaların farkında olduğu anlaşılır. Bu yansımaları gören ve dikkat eden sadece seyirci değildir, kendi yansımalarını bilinçli bir şekilde izlediğinin farkında olan bir ana kadın karakter söz konusudur. Yönetmen imgeleri yansımalar aracılığıyla görüntülemenin yanında karakterlerini de yansımalar üzerine konuşturur.

İşe Yarar Bir Şey filminin şiirsel sinemasal bir dile sahip olduğu söylenebilir. Görüntüler yansıma ve gölge imgeleri aracılığıyla farklı bir formda sunulduğu gibi kapı ve pencereler de çerçeve içinde çerçeve yaratacak şekilde kullanılır. Tıpkı şiirin yaşamı anlatmak için düz bir dil yerine mecazlı bir anlatım kullanmasındaki dolaylı ve farklı bir dil arayışında oluşu gibi yönetmen Pelin Esmer de filminde görüntüleri dolaylı ve farklı formlarda sunarak şiirsel bir dil arayışında gibidir.

Kadınların şiirsel dil ile bağlantısına dışıl dil yaklaşımının yaptığı vurguya önceden değinilmişti. Hatırlanacağı gibi toplumsal bir model olarak dışıl dil yaklaşımı kapsamında Cornell’in düşüncelerine yer verilmişti. Buna göre kadınlar özgün toplumsal deneyimlerini doğrudan anlatmak yerine benzetimler, göndermeler, anlam kaydırmaları gibi söz sanatları aracılığıyla aktarmayı tercih eder ve deneyimi ayrıntılarıyla aktaracak yeni olanakları keşfetmek amacıyla, çalışmalarını bilinçli olarak düzdeğişmece ve eğretileninin ürettiği anlam kaydırmalarına dayandırır. Ona göre kadınların bu farklı dil arayışlarındaki temel kaygı cinsiyet farklılığı içerisinde kadınlığı yeniden simgeleme odağıdır (Cornell, 2017, s. 116). Şiirsel dil Kristeva’ya (1984, s. 81) göre ise süreçsel, heterojen, çoklu anlamlara sahip ve simgeseli altüst edici bir güce sahiptir. Onun anneliğe ait ve simgeselden önceki olarak ifade ettiği göstergesel alan, aynı zamanda çoklu anlamların yer aldığı şiirsel dili ifade eder. Pelin Esmer’in şiirsel

üstlulubunu ve görüntü dilini oluşturan yukarıda sözü edilen farklı teknikler düz bir anlatımdan ziyade, şiirsel dışıl dildeki gibi çokluk ve heterojenlik barındırır.

Yönetmen kendi öznel dokunuşlarının olduğı şiirsel bir sinema dili ile bize başka bir bakış açısı göstermeye çalıştığı izlenimini verir. Sinemasal dilde farklı ve çoklu bakış açıları ve estetik zevkler kadın karakterin bakış açısı ve öznelliği ile birleştiğinde, bu form dışıl şiirsel sinemasal dil olarak yorumlanabilir. Bu bakış açısının, filmdeki kadın karakter Leyla'ya ait olduğı kadar, yönetmene ait öznel bakış açısı olduğunu ifade etmek de mümkündür. Esmer bir röportajında şiirde kelimeleri yan yana getirme özgürlüğünü filmde deneyerek filmi şiire benzetmeye çalıştığını ifade eder (Bora, 2017). Seyircilerin üzerinde şiir etkisi bırakarak onların hissettiklerini filmi anlamalarının önüne koyduğunu belirtir.

İşe Yarar Bir Şey filmi Deleuze'un sinema-imge ilişkisindeki hareket-imge ve zaman-imge kavramlarından yola çıkarak analiz eden Güven Akdoğan (2018) Pelin Esmer'in film dilini şiirsel gerçekçi olarak nitelendirerek yukarıdaki argümanı destekler. Buna göre savaş yıllarındaki siyasal faşizme karşı olan direniş sinemaya da yansır ve neden sonuç ilişkisine dayalı duyu motor davranışların yani hareket-imge sinemasının yerini zaman-imge sineması alır. Deleuze'un görme sineması olarak da nitelediğı zaman-imge sineması İtalyan gerçekçi sinema ile benzeşim kurar. Sinemada klişeleşmiş neden sonuç ilişkileri yerine gerçekliği seyirciye deneyimleten zaman kesitleri devreye girer. Gerçekliğe ilişkin sezgisel ve eleştirel bir kavrayışı önceleyen yeni bir anlatı türünün doğması böylece sinematografik imgedeki dönüşüm ile gerçekleşir. Gerçekçi sinema dilinin izlerini taşıyan karşıtlıklar, yansımalar, uzun doğal planlar, derinlik etkisi, düş gücünün kullanılması, süreçsellik gibi öğeler *İşe Yarar Bir Şey*'de de gözlenir (Güven Akdoğan, 2018, s. 10-14).

Filmde ölüm ve yaşamın iç içe olduğı anlatımdaki karşıtlık ilişkisi filme derinlik kazandırır. Leyla'nın zihnindeki kurguların aktarımı ve düş gücünün kullanılması ile

filmde görmediklerimiz bizim algımızla gerçeklik kazanır. Trenin akışı ve yansımalar akıp giden zamana olduğu gibi görme etkinliğine de vurgu yapar. Filmdeki temel imgelerden biri olan Leyla'nın yakın çekim yüz görüntüsü Deleuze'un yüzleşme kavramından yola çıkarak seyirciye güven ve inanç hissi verir. Anlatıda neden-sonuç ilişkilerine dayalı duyu motor eylemin yerini yolculuk ve gidiş gelişler alır. Alan derinliği ve uzun çekimler gerçekçiliği artırır. Sonuç olarak film "öyküleme biçimi, diyalogları ve gözlemci bir kadın kahramandan yola çıkması bakımından şiirsel bir gerçekçiliğin kapılarını estetizme açar" (Güven Akdoğan, 2018, s. 8-16).

İşe Yarar Bir Şey'de görsel şiirsellğe eklemlenen ve sinemasal olarak dikkat çeken bir farklılık da kadın karaktere ait bedenden bağımsız duyulan içsel diegetik sestir (burada dış ses olarak bahsedilecektir). Leyla'nın okuduğu şiirlerin yanında, aklından geçen sorular, fikir ve betimlemeler ile ürettiği hikâyeler de dış ses olarak algılanır. Daha önce de üzerinde durulduğu gibi Silverman sinemasal bir araç olarak dışıl sesin dışıl bedenden bağımsız kullanılmasının yeni bir arzu biçiminin kapısını araladığını belirtir. Bu, geleneksel sinemadaki tarzın dışına çıkar, çünkü geleneksel sinemada dışıl öznenin görüntüsü olmadan sadece sesinin duyulması tehlikelidir; onu eril bakışın kontrolünün dışında tutar. Filmde kadının görüntüsü olmadan sadece sesinin varlığı, kadının fallik söyleme katılmasının ve onu garantiye alan zaman, mekân ve arzularının sorgulanmasının önünü açar (Silverman, 1990, s. 313). Leyla, zihninden geçen hikâyeler duyulurken kimi zaman bedensel olarak görüntüde olsa da filmin bazı sahnelerinde şiir okuyan, yaşamı ve olayları betimleyen sesi bedeninden tamamen bağımsızlaşır. Silverman (1983, s. 15) dış sesin filmdeki sözcelemeyi, söylemsel üstünlüğünü ve hitap noktasını açığa çıkardığını belirtir. Leyla'nın bedeninden bağımsız olarak sıkça duyulan dış sesi, geleneksel uyuşmanın dışına çıktığı gibi, filme hâkim olan söylemi açığa çıkarır.

Film dış ses olarak Leyla'nın sesi ve şu sözleri ile başlar: “Okulda kim kime deli gibi âşıktı ama sonra kim kiminle evlendi...” ve tüm film boyunca devam eder. Bedeninden bağımsız olmasına rağmen sesin Leyla'ya ait olduğunu biliriz. Mezuniyet yemeğinde hangi sohbetlerin yapılacağına ilişkin zihninden geçen şu sözler dış ses olarak duyulurken: “sınıfın en komik oğlanı şakalar yapacak ama eskisi kadar güldüremeyecek...” görüntüde tren garındaki duvar saati, evlenmek üzere olan bir çiftin garda fotoğraf çektirışı ve kısa bir süreliğine de volta atan Leyla vardır. Leyla başkalarının kendisi hakkında yapacağı yorumları da şu sözlerle zihninden geçirir: “Leyla da gelmiş, iyi kızdı...” Leyla Yavuz'un ölümü bekleyişine dair son akşamında neler yaşadığına ilişkin kurgusunu da zihninde şu sözlerle seslendirir: “İçeri bakıcı kadın girecek şimdi, ona akşam yemeğini getirecek, ona bakarken bizim vapurdan indiğimizi göremeyecek...” Bu sesler dış ses olarak duyulurken görüntüde Leyla'nın mezuniyet yemeğine giderken vapur penceresinden gördüğü kent manzarası, vapurdan indikten sonra kalabalıklarda yürüyüşü vardır. Bakıcısının Yusuf'u tıraş etmesi ve ardından ona losyon sürmesi görüntüde iken, Leyla'nın içsel diegetik sesi ile aklından geçen şu sözler duyulur: “Tıraştan sonra kadın ona losyon sürecektir, salon lavanta kokacak, bana aynayı uzatır mısın diyecek...” Leyla'nın bu düşünceleri dış ses olarak akarken mezuniyet yemeği görüntüleri devreye girer ve önceki sahneleri mezuniyet sahnesine bağlayan devamlılık ögesi görevi görür.

Silverman'a (1990, s. 311) göre tutarlı geleneksel sinemada dış ses ve imgenin senkronizasyonu dış sesin görüntüye hapsolmasına yol açar. Bu ikisi arasındaki eşzamansızlık geleneksel uyulaşmaları zorlayıcı etkiye sahip olur; ses ve beden öğelerinin her birinin anlatıya heterojenlik katma kapasitesini artırır. Silverman'ın sözünü ettiği ses ve beden arasındaki eşzamansızlık, ses ile yakın plan yüz arasındaki eşzamansızlığa dönüştüğünde çok daha çarpıcı bir hal alır. Edgar-Hunt ve diğerleri (2015, s. 166) imgeye uymayan yani perdede görülen ağız hareketlerine uymayan sesteki asenkron ses

olarak bahsederler. Leyla Canan’a, Yusuf’un evine giderken onunla birlikte gitmek istediğini açıkladığı sahnede tren bir tünelden geçtiği için karanlıktır. Bu sahnede Leyla’nın gergin yüzü ve bakışlarına hafif bir ışık vurur. Tren tünelden çıktığı esnada karanlık birden aydınlığa dönüşür ve Leyla’nın “ben de seninle geliyorum” cümlesi duyulur. Fakat cümle duyulurken görüntüde Leyla’nın karmaşık duygular içindeki mimiksiz yüzü vardır. Sadece Leyla’nın durgun yüzü ve bakışlarındaki gerginlik görünür.

Ses ve yüz planı arasındaki asenkronun çok benzerine *Mavi Dalga* (2013, Zeynep Dadak, Merve Kayan) ve *Toz* (2016, Gözde Kural) adlı kadın yönetmen filmlerinde de rastlanır. *Mavi Dalga*’da cinselliğini yeni keşfetme döneminde bir genç kız olan Deniz (Ayris Alptekin), rehberlik öğretmenin evine kahve içmeye gelir. Uzun zamandır öğretmene ilgi duyan Deniz sonunda öğretmenin evindedir fakat ne yapacağı, nasıl davranacağı konusunda kafası karışıktır. Bir yandan öğretmeni kendisine yakınlaşır ve kendisi de ona yakınlaşmak isterken diğer yandan ilişkinin uygunsuzluğu sebebi ile kendini durdurmaya çalışır. Öğretmeni ile yakın mesafede oturup kahve içerken bir yandan konuşur, diğer yandan öğretmeni ile gerilimli bir bakışma yaşar. Kamera Deniz’in bakışlarına ve gergin yüz ifadesine odaklanır, bu esnada Deniz konuşmuyor sadece bakıyordur, oysa arka planda bir yandan da söylediği şu sözler duyulur:

“Mesela orada o kadar işçi çalışıyor. Onun iş kafasından anladığı ancak dükkân açsın, kapatsın... Çocuk 0,1 puanla kaçırmış, girememiş de... Biz de üniversiteye aynı şehirde gidersek Gün, Esra, ben eve çıkacağız. Gün’ün ailesi kesin izin vermez gerçi ama ben de başımın çaresine bakarım... Siz de yalnız yaşıyorsunuz...”

Tüm bu sözler dış ses olarak duyulurken, Deniz’in tüm kafa karışıklığını içeren hareketsiz yüz ifadesine odaklanılır. Filmin başka hiçbir yerinde ses ve mimikleri arasında böyle bir asenkrona rastlanmadığı için bu teknik kadının o an yaşadığı duyguyu anlatmada etkili olur.

Toz filminde ise ana karakter Azra, annesinin ölümünün ardından annesinin Afganistan'daki arkadaşına telefon açar. Afganistan'a gelip annesinin defin işlemlerini yapmaları gerektiğini annesinin arkadaşına açıklarken, kamera bu aktarımları yapmakta zorlanan Azra'nın telefon konuşması esnasında hareketsiz fakat kederli yüzüne odaklanır. "Annemi kaybettik" cümlesi, ona bu gerçeği söylediği için Azra'nın boğazı düğümlenir ve sarf ettiği diğer cümleler duyulurken sesi ve yakın planı arasında eş zamansızlık gözlenir. Azra'ya ait olan "Biz iki gün sonra oraya geleceğiz de, annem Afganistan'da gömülmek istedi. Müsaitseniz yanınıza geliriz." sözleri telefon konuşmasının devamı olarak duyulur fakat görüntüye bakıldığında Azra, boğazı düğümlendiği o anda kalmıştır. Bu eş zamansızlık *Mavi Dalga* filminde olduğu gibi tek bir sahnede gözlemlendiği için etkisi yüksek olmuştur.

Kadın sesi ve bedeni arasındaki asenkrona *Kaygı* filminde de rastlanır. Açılış sahnesindeki 360 derece pan hareketinde olduğu gibi birçok farklı sahnede kadın karakterlerin sesleri bedenlerinden bağımsız olarak duyulur. Bir sahnede Hasret'in bir restorana girişini ve masaya oturuşunu izlerken, televizyonda bir kadın spikerin haber sunumuna dair sesi duyarız. Başka bir sekansta Hasret kafede oturuyordur ve arka masada flu görünen iki kadının cinsiyetçi kelimeleri eleştirdikleri sohbetlerine kulak misafiri oluruz. Bu kadınların sesleri kısmen bedenlerinden bağımsız duyulur.

Çalışmada incelenen filmlerde gözlenen şiirsellik, yansıma, gölge, dış ses gibi araçların yanında görsel düzenlemede tercih edilen çerçeve içinde çerçeve kompozisyonlarının da filmlere farklı bir form kattığı söylenebilir. *Ana Yurdu* filmi boyunca kapı ve pencere gibi araçlar kullanılarak elde edilen 50'yi aşkın çerçeve içinde çerçeve kompozisyonu, Senem Tüzen'in özel olarak tercih ettiği görsel düzenlemenin bir parçası olarak öne çıkar. Filmde köy evlerinin pencereleri bazen evin içinden dışarının görünmesini, bazen de dışarıdan içeriye gözlememizi sağlayan bir iç çerçeve olarak konumlandırılır. Köy evlerinin içinde de açık oda kapıları yoluyla bir odadan

başka bir oda gözlenir. Bonitzer (1995, s. 88-89) sinemada kapı nesnesine farklı anlamlar yükler. Ona göre kapı bir plandan öbürüne geçmeyi sağlayan kullanışlı bir nesne olmanın yanında iki yönde de geçilebilir olması sebebiyle çifte değere sahip fetiş bir nesnedir. Kapıların sinemadaki özgül rolü görme arzusunu harekete geçirmek ve yönlendirmektir. Kapıyı korkmadan açmak, geçmişin karanlığına girmek, öbür tarafı görmeye ve ona bakmaya cesaret etmektir. Ona göre sinemada kapı aynı zamanda ekrandır. *Ana Yurdu*'nda kapı ve pencereler hem annenin, hem Nesrin'in hem de ikisi arasındaki ilişkinin karanlığını gözlememizi sağlayan geçitler anlamında seyirciyi görülecek şeye yönlendiren ekranlar olarak yorumlanabilir. Tüzen'in iç ve dış mekânlar arasında kurduğu bu ilişki iç ve dış yaşam arasındaki çelişkiye göndermede bulunan, iç-dış karşıtlığı bağlamında anlatısal koşutluk olarak da okunabilir. Treske (2011, s. 30) çerçeve içinde çerçeve kompozisyonunun, çerçeve içinde olan ile dışında olanı aynı kadraja yerleştirdiğini, aynı zamanda çerçeve içinde olan ile dışında olanı ayrı tuttuğunu ve aralarındaki geçişkenliği vurguladığını belirtir. Mascelli (2014, s. 245) de çerçeve içine çerçeve yerleştirmenin ana konu ve arka plan arasında bir ayrım sağladığına değinir. Ayrıca bu görsel yerleştirme düzeni nesneye ve onun karşısına yapılan aralıkların olduğu geleneksel yöntemin yerine geçer. Televizyon, ayna, camdan yansımalar veya duvarda asılı olan bir resim çerçevesi görüntüsü de Senem Tüzen'in görsel düzenleme tercihine katkı sağlayan öğeler olarak görülebilir.

Çerçeve içinde kapı, pencere gibi dikey ve yatay çizgilere sahip olan yapıların sıkça kullanılması kompozisyonda düz çizgilere ağırlık verildiğini gösterir. Mascelli (2014, s. 210-211) uzam içindeki nesnelerin dış hatları yoluyla kompozisyonda çizgilerin kullanımının artırıldığını belirtir. Ona göre kompozisyonda tercih edilen her çizgi türü farklı anlama gelebileceği gibi düz çizgiler erkeksiliği çağrıştırır. Filmde Nesrin'in eril zihniyetin baskısı altında olması düz çizgi kullanımındaki sıklıkla vurgulanmış olabilir. Yatay ve dikey çizgilerin varlığı kafes, izolasyon ve hapsi

çağrıştırarak Nesrin'in bastırılma, sınırlanma duygularını destekler. *Ana Yurdu* filminin sinemasal dilini kadın ve mekânsal ilişkiler bağlamında ele alan Büyükgöze (2017, s. 21) çoğunlukla Nesrin'i merkezine alan bu kadraj içi kadraj kullanımlarını karakterin içselleştirdiği kısıtlama ve baskının kendini tekrar gösterdiği mekânlar bağlamında yorumlar. Büyükgöze'nin yorumuna göre dışarıdaki çerçeve ataerkil baskıyı ifade ederken, içerideki çerçeve bu baskının kadınlar tarafından içselleştirilmiş tarafına vurgu yapar.

Senem Tüzen'in çerçeve içinde çerçeve kompozisyonlarında ses iç ve dış mekân arasındaki bağlantıyı kuran bir devamlılık unsuru olarak kullanılır. Görüntüler çoğunlukla dış mekân-iç mekân gibi bir sıra izler. Köy evleri önce dışarıdan pencereler aracılığıyla görülür. Pencere perdeleri çoğunlukla açık, yarı açık veya şeffaf tül perde olduğu için evin iç mekânı dışarıdan bakıldığında gözlenebiliyor olur. Evin içi dışarıdan gözlenirken, ev içi konuşmalar da iç mekânda imiş gibi duyulur. Hanenin dışarıdan görüntüsü ile iç mekâna ait ses bir arada kullanılır. Bizi iç mekâna hazırlayan bu dış mekân görüntüsü ve iç mekân sesi bileşiminin ardından iç mekâna geçilir.

İşe Yarar Bir Şey' in görsel düzenlemesinde de çerçeve içinde çerçeve kompozisyonuna sıkça rastlanır. Bu sıklık Leyla'nın dış dünyadan iç dünyanın derinliklerine inen katmanları olarak okunabilir. Hiçbir zaman yüzeysel düşünmeyen Leyla konuların farklı boyutlarını derinden irdelemeye meraklıdır. Çerçeve içindeki çerçeve düzenine tren içinde art arda açılan vagon kapıları, pencereler ve aynada; tren dışı mekânlarda ise bir kasabanın giriş kapısında, bir otobüs durağının camında, apartman kapısındaki cam veya sokak duvarındaki ayna yerleştirmelerinde rastlanır. Bu tür bir görsel düzenleme tercihi, görüntüyü doğrudan çekmektense yansıma veya çerçeve içine başka çerçeveler yerleştirme yoluyla daha dolaylı bir anlatımı ifade edebilir.

“Çerçeve içinde çerçeve, görüntünün oranını değiştirmekle kalmaz, aynı zamanda dikkati hikâyenin önemli unsurlarına odaklar” (Brown, 2018, s. 23). Dikkati merkeze odaklayan çerçeve içinde çerçeve kompozisyonuna tren tuvaletinde geçen sahne örnek verilebilir. Aynada kendisine bakan Leyla ayna yansıması aracılığıyla birden arkasındaki tuvalet duvarındaki karga çizimini fark eder. Aynadaki Leyla flulaşır ve yine Leyla’nın baktığı yer olan duvardaki karga grafitisi netleşir. Aynadan Leyla’yı izleriz, çantasından rujunu çıkarır ve karganın altına bir çizgi çeker. Sıra dışı olanı fark edip onu anlamlandırma çabası içinde olan bir şair gözü ile tekrar karşılaşırız. Ayna ekrandaki ikinci çerçeveyi oluşturur ve dikkati Leyla’nın eylemine çeker. Çerçeve içinde çerçeve kompozisyonu *Kaygı* ve *Gözetleme Kulesi* filmlerinde bir mizansen üslubu oluşturmaya da sınırlı sayıda gözlenir.

Özet olarak çalışmada incelenen kadın yönetmenlerin bazı bakımlardan geleneksel sinema içerisinde kalmayı tercih ettikleri fakat geleneksel sinema uyuşmalarına sıkı sıkıya bağlı kalmayıp bu kuralları zaman zaman ihlal ettikleri gözlemlenmiştir. Neden sonuç ilişkileri yerine tesadüfi olayların varlığı, hedef yönelimli ana karakter yerine çatışmaları olan ana karakterin varlığı ve bu sebeple seyircinin karakter ile özdeşleşememesi, seyirciye haz veya katarsis anlamında vaatle bulunulmaması, çatışmaların çözümlendiği bir kapanış ve sonuç odaklılık yerine süreç odaklılık ve filmlerin açık uçlu olarak sonlanması, filmde politik ve gerçek olaylara referans verilmesi filmleri geleneksel sinema uyuşmalarından uzaklaştıran öğeler olmaktadır.

Bununla birlikte öznel plan ve hareketli el kamerası kullanımındaki sıklık, doğrudan kameraya bakan karakter ve film üretim alanına ilişkin araçların veya yönetmenin görüntüde yer alması; devamlılık unsurları olduğu kadar zamansal devamlılık ihlalleri gibi devamsızlık unsurlarının da oluşu, paralel kurgu, seyirciyi hazdan uzaklaştıran, yabancılaştıran ve rahatsız eden unsurların varlığı ile görüntü dili

ve görsel düzenleme tercihlerinde farklı yüzeylerden yansıma, gölge ve hareketli ışık öğeleri ile çerçeve içinde çerçeve kompozisyonlarının farklı kombinasyonları, dış ses olarak kadınların seslerinin varlığı ile kadın karakterin sesi ve beden imgesi arasındaki eş zamansızlık da geleneksel sinema uyuşmalarından farklılık göstererek filmleri sanat sinemasına ve bağımsız sinemaya yaklaştıran öğelerden olmuştur.

Filmlerde geleneksel sinema uyuşmalarının varlığının yanında bu uyuşmalardan farklılaşmaların oluşu, Smelik'in (2008, s. xiii) görsel haz ve anlatı yapısını tamamıyla bozmadan bir kadın sineması inşa etmenin mümkün olduğuna dair fikri ile uyumlu hale gelir. Diğer yandan makalesinde feminist karşı sinemayı savunmakla birlikte, Johnston'ın (2006, s. 86) geleneksel sinemanın vaat ettiği haz ile gerilimi/politikayı bir araya getiren bir strateji bulunmasına yönelik fikri ile de paralel olduğu belirtilebilir. Bu bağlamda çalışmada incelenen filmler sinemasal dil açısından bakıldığında ana akım sinema kodlarının tamamen karşısında değildir; fakat bu kodlar ile bütünüyle uyumlu da değildir. Dişil sinemasal dile sahip kadın yönetmenlerin filmlerini ana akım sinema kalıplarının içerisine yerleştirmemeyi tercih ettikleri sonucu çıkartılabilir.

4.2. İçerik Odaklı Perspektif

Analizin bu bölümünde kuramsal bölümde ortaklaşarak öne çıkan ve kadının toplumda yaşadığı deneyimlere odaklanan kavram ve temalardan faydalanılmış, bu kavramların filmlerde nasıl tartışmaya açıldığı incelenmiştir. Bu bağlamda kadının toplumsal ve bireysel olarak yaşadığı olumlu veya olumsuz deneyimlerin varlığı, öykünün merkezinde yer alan ana kadın karakter ve onun öykü içerisindeki failliği ve özneliği, kadının toplumdaki yerinin sorgulanması, kadının toplumda güçlenmesi ve özgürleşmesi gibi önemli görülen noktalara odaklanılmıştır.

4.2.1. *Feminist Politika*

Bir önceki alt bölümde kadın yönetmenlerin filmlerinde odağa aldıkları rahatsız edici temaların filmleri ana akım uylaşımlardan farklılaştırarak seyirciyi yabancılaştırıcı etkide bulunabilecekleri belirtilmişti. Bu alt bölümde ise kadın yönetmenlerin filmlerinde kadının toplumda yaşadığı sorunları ve kadına yönelik farklı şiddet biçimlerini rahatsız edici biçimde görünür hale getirerek politik bir tutuma sahip olmalarına odaklanılmıştır. Son on yılda çekilen kadın yönetmen filmlerinde kadının toplumda yaşadığı birçok sorunun ve farklı şiddet türlerinin ele alındığı dikkat çeker. Berktaş'ın (2014, s. 170-171) belirttiği gibi kadın yazarlar toplumdaki marjinal konumları sebebiyle erkekler gibi yazılarında başarı hikayelerinden bahsetmek yerine yaşadıkları güvensizlikler, hayal kırıklıkları ve özel yaşamlarının ayrıntılarını yansıtır ve böylece alternatif bir benlik imgesi yaratmaya çalışırlar.

Bu çalışmanın dışıl dile toplumsal olarak yaklaşımı ile paralel olarak yönetmenlerin kadınların yıkıcı toplumsal deneyimlerini filmlerine taşımayı tercih etmeleri onların feminist bir duruşa sahip olduklarını gösterir. Görünür hale getirildiğinde rahatsız edici olan bu sorunlar politik bir bakış açısını da ortaya koyar. Mulvey (2015a, s. 50-51) yıllar önce yazmış olduğu “Görsel Haz ve Anlatı Sineması” makalesinin odağını bugün yaptığı konuşmalarda ve yazılarında politik hak savunuculuğuna ve kadın hareketi ile ilgili olan politik tarafına çekmek ister. Ona göre, bu makale öncelikli olarak kadınların özgürleşme hareketinin politik ve entelektüel bağlamı ile ilgilidir. Kadının özgürleşme hareketi, kadının üreme hakları ve cinselliği ile ilgili taleplerin de olduğu, kadın bedenine ilişkin de bir politika geliştirmiştir.

Mulvey'in günümüzde vurguladığı gibi, feminist sinemanın politik bir tarafının olması, kadına yönelik şiddet biçimlerinin kadın yönetmen filmlerinde görünür kılınması çalışmada incelenen filmlerde de gözlenen bir unsurdur. Örneğin Gülten Taranç'ın *Yağmurlarda Yıkansam* filmi kadın cinayetlerine dikkat çekmek ve bu sorunu

görünür kılmak amacıyla üretilmiş politik bir filmidir. Film Fazilet'in (Müge Ulusoy), boşandığı kocası Yılmaz (Engin Benli) tarafından tekrar bir araya gelmek istemediği gerekçesiyle bıçaklanarak öldürülmesi bağlamında kadın cinayetlerini görünür kılmamanın ötesinde bu konuyu kadın açısından merkeze taşır. Fazilet, kızı Gamze ile birlikte emniyete giderek polise Yılmaz'ın kendisini takip ve tehdit ettiği beyanında bulunur. “Bizim yapabileceğimiz bir şey yok zaten boşanmışsınız, bitmiş gitmiş” diyen polis memuru kayıtlarını alıp onları kurumdan gönderir. Fazilet'in şiddet beyanında bulunduğu sekanstaki polisin tutumu Türkiye’de şiddet beyanlarında polisin duruma bakışını özetler ve görünür kılar. Polis ve devletin erkek olması, işini gerektiği gibi yapmaması, kadın cinayetlerini engelleyebilecek yeterli önlemlerin alınmaması vurgulanır. Film bir yandan kadın cinayetlerinin önlenabilir olduğunu vurgularken diğer yandan devletin, polisin bu konudaki ihmalkârlığını sorgular. Ünal, Kırlangıç-Şimşek, Azcan ve Özdemir (2011, s. 188) “aile içi şiddete uğrayan kadınlara yönelik polisin yanlış geleneksel yaklaşım yöntemlerinin, kadınları ikinci kez mağdur duruma düşürebildiği ve aile içi şiddet döngüsünün sürmesine hizmet ettiğinin gözlemlendiğini” belirtirler. Polis şiddete maruz kalmış kadının cesaretini kıran söz ve davranışlarla kadının şikâyetinden vazgeçmesine, şikâyetinde bulunmamasına ve nihayetinde şiddet ortamına geri dönmesine neden olmaktadır. Polisin görevi ihmal suçu artık ortak bir deneyim haline gelmektedir (Bayram, 2016).

Yağmurlarda Yıkansam filmi farklı mizansen öğeleri kullanarak da kadın cinayetleri konusunu gündeme taşır. Görüntüde dışarı çıkmak üzere hazırlık yapan Hale varken, diegetik dış ses olarak radyodan gelen bir kadın sesi kadın cinayetleri üzerine konuşuyordur. Konuşmada, kadın cinayetlerinin önlenabilir olduğu, devletin ve toplumun bir sorumluluğu olduğu, kadınlar ve erkekler arasındaki eşitsizliğin bir güç savaşı olduğu şu sözlerle vurgulanır:

“Kadınlar eskisi gibi yaşamak istemiyor, kadınlar artık haklarını özgürlüklerini, hak ettikleri gibi yaşamak istiyorlar. Erkekler, yani dünyanın muhafazakârları

onlar, onlar da eski düzen sürsün istiyorlar, aynı otoriteyi sürdürmek istiyorlar, orada bir çatışma var.”

Karısını öldürdüğü için tutuklanmış olan Yılmaz'ın, cezaevinin lavabosunda arkadaşları ile olan konuşması, kadın cinayetlerinin önlenmesindeki ihmalkârlığın başka bir boyutuna dikkat çeker. Kendisi ayna karşısında tıraş olurken arkadaşı da tıraş olmanın ceza indirimi sağlamadaki etkisini şu biçimde anlatıyordur: “Çekiyorsun altına takımı, oluyorsun tıraşını, hakim görüyor seni fiyakan şekil, tamam diyor, beş yıl az yat sen.” Yılmaz ve arkadaşının aynadaki yansımaları ile oluşturulan çerçeve içinde çerçeve düzenlemesi, kadın cinayetlerine ilişkin davaların işleyişindeki bozukluğa işaret ediyormuş gibi görünür.

Filmin son sahnesinde kamera yağmur altında bir araya gelen Hale ve Engin'in görüntüsünden yukarı tilt yaparak karanlık gökyüzüne odaklanır. Bir anne cinayetinin ardından geride kalan kız çocuğunun çatışmalarına odaklanan filmin bu karanlık ve son çerçevesinde kadın cinayetlerine ilişkin bilgilendirici olan şu yazı görünür: “Bu projenin başlangıcından bitişine kadar 365 kadın erkekler tarafından öldürüldü, Anılarına Saygıyla.” Kadın cinayetlerine karşı toplumsal duyarlılığı artırma amacıyla çekilmiş olan bu film sadece kadın cinayetlerine değil, öldürülen kadınların ardında bıraktıkları sevdiklerinin yaşamlarının dağılmasına da dikkat çeker. Film geleneksel sinemada olduğu gibi seyircinin hazzına odaklanmaz. Kadın cinayetlerine dikkat çekerek seyirciyi uyandıran değil uyandıran bir özelliğe sahip olur.

Yönetmen Gülten Taranç filminde şiddet temasına olduğu kadar şiddetin uzun vadedeki etkilerine de dikkat çeker. Bir röportajında erkek seyirciler filmi izlediklerinde “bir cinayet işlersem arkamdaki insanların yıllarca hayatları etkilenecek” şeklinde düşüncelerinin çok önemli bir kazanım olacağına vurgu yapar (Çınar, 2016). Taranç kadına yönelik şiddet konusuna dair filmde dikkat çekmeyen bir ayrıntıya da film üzerine kaleme aldığı makalesinde işaret eder. Buna göre Hale (30) ve Gamze (15)

arasındaki yaş farkı filmin gösterime giriş tarihi itibarıyla muhafazakâr partinin iktidarda olma süresine tekabül eder. Taranç böyle bir ayrımı ile 2000’li yılların başı ve 2010’lu yıllarda ülke genelinde görülen kadına yönelik şiddetin engellenmesinde hükümet politikalarında bir başarı kaydedilmediğinin altını çizmek ister (Taranç ve Çapan Kavruk, 2017, s. 554).

Taranç ve Çapan Kavruk (2017, s. 556), *Yağmurlarda Yıkansam* filminin kadına şiddet konusunda farkındalık yarattığını, kamuoyunun dikkatini bu konu üzerine yönlendirmeyi başardığını ve bu açıdan bakıldığında yönetmenin üzerine düşen toplumsal sorumluluğunu yerine getirdiğini ifade ederler: “Bir kadın gözüyle çekilen filmde erkekler suçlanmamış; şiddetin kadın, erkek ve çocuk olmak üzere tüm bireylerin yaşamlarında olumsuz etkilerinin olduğu vurgulanmıştır”. Taranç (2017, s. 553) bu makalesinde “kadın yönetmen” tanımlamasında bir ayrıma da gider. Ona göre film çeken kadın yönetmenlerin varlığının yanında; bir de kadın filmi çeken, yani kadınla ilgili bir temayı filmin merkezine koyan “kadın yönetmen” vardır. Ona göre güçlü, azimli, kararlı, başaran kadınların hikâyelerini anlatarak seyirciye umut aşılacak kadın yönetmenin bir diğer görevidir.

Taranç’ın kadın yönetmen açısından sözünü ettiği bu görev feminist praksise karşılık gelir. Stanley (2013, s. 12, 15) için feminist praksiste önemli olan nokta dünyayı anlama ve tanımlama çabası değil onu değiştirme çabasıdır. Taranç’ın filminde bir şiddet hikâyesini tanımlama ve görünür kılmanın yanında, Hale’nin bu hikâyeden nasıl güçlenerek çıkmayı başardığını ele alış biçimi bakımından dışil praksis görevini de yerine getirdiğini söylemek mümkündür. Taranç bir söyleşisinde, film üretiminin çok büyük bir algı yönetimi olduğunun farkındalığı ile bir kadın filminin ana akım sinemanın bize dayattığı kadın imajlarını yıkması gerektiğine işaret eder (Bozdemir, 2018, s. 31).

Feminist politika kapsamında örnek verilebilecek diğ er bir kadın yönetmen de Yeşim Ustaog lu'dur. *Tereddüt* filmi her ne kadar ana akım sinemadaki sinematografik    eler ile uyum gösteren niteliklere sahip olsa da, film dokunduğu kültürel ve toplumsal bir sorun sebebiyle seyirciyi rahatsız edici özelliğe sahiptir. Filmlerinde çoğunlukla toplumsal meselelere değinmeyi tercih eden yönetmen Yeşim Ustaog lu *Tereddüt* filmi ile Türkiye'de var olan  ocuk yaşta ve zorla evlendirme meselesine vurgu yapar. Özellikle  ocuk ve kadın hakları savunucularının kız çocuklarını korumak için politik mücadele verdikleri  ocuk yaşta ve zorla evlendirilme sorunu tüm gerçekliği ile filmde işlenir. Erken yaşta ve zorla evlilik kadınlar ve kız çocukları bağlamında ele alındığında ayrımcılık, toplumsal cinsiyet eşitsizliği, kadına yönelik şiddet, kadının insan hakları ihlali,  ocuk hakları ihlali,  ocuk ihmal ve istismarı olguları ile ilişkilidir. Tüm bu özellikleri ile açıkça bir insan hakları ihlali ve sorunu olup, hukuki, sosyal ve toplumsal yönden mücadele edilmesi gerekir (Zengin Taş, 2020, s. 1334).

Tereddüt filminde Elmas  ocuk yaşta, yaşı büyütülerek evlendirilmiş bir kız çocuğudur. Çocukluk hakları elinden alınarak ona karşı işlenen bu suç Elmas'ta travmatik etkiler yaratır. Elmas'ın bir kız çocuğu olarak ev işleri ve yaşlı bakımına mecbur edilme anlamında emek sömürüsü ve cinsel birlikteliğe zorlanma temalarına ilişkin rahatsız edici ayrıntılar gösterilir. Pansuman yaptığı kaynanasının yarasının ayrıntı çekimle gösterilmesi, ev işleri konusunda kaynanası baskı yaparken Elmas'ın memnuniyetsiz yüzünün yakın çekimle perdeye yansıması Elmas'ın emek kölesi olarak kullanıldığını gösterir. Gece karanlığında yatakta yatan Elmas'ın yüz planı, onu birlikteliğe zorlayan kocası sebebiyle yaşadığı korkuyu gösterir. Elmas'ın balkonda soğuktan morarmış ve titreyen bedeni, yaşadığı travma sebebiyle geçirdiği sinir krizi ve öfke patlaması seyirciyi rahatsız eder.

Erken yaşta ve zorla evlendirilme konusu kültürel bir sorun olarak Deniz Gamze Ergüven'in *Tereddüt* ile aynı sene filme aldığı *Mustang* (2015) filminde de odaktadır.

Film peşi sıra erken yaşta zorla evlendirilen kız kardeşler ve bu durumun onlarda yarattığı travmatik etkilere odaklanır. Kız kardeşlerden bir tanesi kendini asarak öldürür, iki tanesi kaçarak bu hapishaneden kendini kurtarmayı başarır. Kız çocuklarının zorla evlendirilmesi Türk toplumu açısından büyük bir sorun olup, kadın yönetmenler tarafından ve kadın/kız çocuk karakter açısından ele alınmasının geç bir tarihte gerçekleşebildiği düşünülmektedir. Kadın yönetmenlerin Türk sinemasına girişlerinin erkek yönetmenlere göre daha geç bir tarihe denk gelmesi bu durumun sebeplerinden biri olarak görülmektedir. Kadınların birbirine benzeyen bastırılmışlıklarının boyutu bunların toplumsal sorunlar olduğuna işaret eder. Kadınlar kamerayı ellerine aldıklarında bu birikmişlikler patlama yaratır. Aynı dönemlerde benzer konuları ele alan birden fazla kadın yönetmenin varlığı göze çarpar.

Çoklu şiddet türlerini kapsayan çocuk yaşta zorla evlendirilme meselesi *Tereddüt* filminin tek odağı değildir. Film erkek şiddetinin sınıf, kültür gözetmediğine ve bunun toplumsal bir sorun olduğuna Şehnaz'ın evlilik ilişkisi üzerinden de dikkat çeker. Porno film bağımlısı eşi Cem'in Şehnaz'da yetersizlik hissi ve mutsuzluğa yol açması onun bu ilişkiyi sorgulamasına neden olur. Toplumsal cinsiyet eşitsizliği ile kadının toplumda erkeğin haz nesnesi olduğu algısı kırılmadan en sağlıklı görünen ilişkilerde bile ortaya çıkabilecek şiddet biçimlerinin önüne geçilemez. Erkeğin kadında öncelikli odağının cinsellik olması, porno sektörünün bu düşüncüyü desteklemesi, kadının toplumdaki olumsuz algısı eşit görünen ilişkilerde bile erkeğin kadına yönelik şiddetini kendince meşrulaştırır. Wittig (1980) kadınları ve homoseksüel bireyleri baskılayan söyleme ilk olarak pornografi örneğini verir; çünkü pornografik söylem ona göre şiddetin en çok gözlenebileceği alandır. Wittig şiddetin soyut veya bilimsel söylemler kadar kitle iletişimi tarafından da üretildiğini vurgular. Pornografik imgeler, filmler, şehir duvarlarındaki posterler içerdikleri işaretler ile bizim dünyamızı çevreleyen bir söylem oluştururlar. Bu söylem kadınları ekonomik ve politik olarak baskılayan gerçekliğin bir

parçasıdır, çünkü kadınlar üzerinde spesifik bir güç sarf eder. Pornografik söylem kadınlar üzerinde uygulanan şiddet stratejilerinin bir parçasıdır; aşağılayıcı ve onur kırıcı olduğu kadar kadınların insanlığına karşı işlenen bir suçtur (Wittig, 1980, s.106).

Terreddüt'te porno tutkunu olan Cem için de Şehnaz, hayatını paylaştığı yol arkadaşı olmaktan uzaklaşmış ve istediklerini alamadığında kolaylıkla şiddet uygulayabileceği birisi haline gelmiştir. Şehnaz ilişkiyi bitirmek ister fakat Cem ona fiziksel şiddet uygulayarak evden gitmesini engellemekten imtina etmez. Şehnaz'ın evden gitme çabası ve Cem'in fiziksel şiddeti ile engellenmesi bir gece boyunca sürer. Sabah saatlerine kadar yaşanan bu şiddet süreci atlamalı kesme tekniği ile verilir. Gece boyu yaşanan şiddete ait kısa çekimler art arda eklenmiştir. Sahnenin içinde bir zaman diliminin atlandığı hissini veren atlamalı kesme tekniği Toprak'a (2013, s. 88-90) göre seyircinin dikkatini film tekniğinden çok içeriğe çekmek isteyen Brechtien bir yabancılaştırma etkisi uyandırmak amacıyla kullanılabilir. Atlamalarla izleyicinin zaman ve mekân algısı bozulabilir, seyirciye bir film seyretmekte olduğunu hatırlatıp rahatsız eder. Yönetmen Ustaoglu özellikle kadına karşı şiddetin uygulandığı sekansta atlamalı kesmeler kullanarak seyircinin dikkatini şiddet temasının kendisine çekmek istemiş olabilir. Sabah olduğunda Şehnaz ile Cem şiddetten bitkin düşer ve gitmek isteyen Şehnaz'ın niyeti ağır basar.

Salman (2019, s. 353, 355, 362), *Terreddüt* filmini aile içi ilişkilerin karakterler üzerindeki etkileri üzerinden yorumlar. Aile kavramının tartışmalı bir terim olduğuna dikkat çeken Salman, Ustaoglu'nun filmografisine bakıldığında genellikle parçalanan aileler ve yalnız kadın figürlerine vurgu yapıldığını belirtir. Şehnaz'ın porno bağımlısı eşi Cem ile yaşadığı sorunu Giddens'in modern toplumlarda cinsellik incelemesi üzerinden değerlendirir. Buna göre modern toplumlarda erkeklerin kadın cinselliği üzerindeki kontrolü yıkılmaya başladıkça erkek cinselliğinin zorlayıcı yönü daha çok açığa çıkmaya başlar ve bu kontrol kaybı kadınlara yönelik şiddetin artmasını da

doğurur. Ustaoglu bir röportajında (Şen ve Ögetürk, 2016) Elmas'ın kocası için “çok sıradan, çok normal bir adam, evet kalbi sevgi dolu ve kendi ölçülerinde karısını çok seviyor ama denklem bozuk ve o da bu denklem içerisinde bir kurban aslında” yorumunu yaparak erkeğin kadını kontrol ettiği denklemin bozukluğuna vurgu yapar ve böyle bir denklem içinde var olan sevginin de gerçek bir sevgi olamayacağına işaret etmiş olur.

Kadına karşı şiddetin kadın açısından ve uzun vadede kadında yarattığı olumsuz etkileri de kapsayarak ele alındığı bir diğer film *Gözetleme Kulesi*'dir. Pelin Esmer bu film ile toplumda üstü örtülen ensest vakasının varlığını görünür kılmak ve kadınlar üzerindeki etkilerine dikkatleri çekmek istemiştir. *Gözetleme Kulesi* filmi öteki olanın hikâyesini önceliklendirdiği ve buna ilişkin rahatsız edici çekimler barındırdığı için ana akım sinema içinde görülemez. Ensest, tecavüz, istenmeyen gebelik, doğum sahneleri, bebek emzirme, yabancılaşma gibi görülmek veya bilinmek istenmeyen fakat toplumda yaşanan gerçeklerin seyirciye gösterilmesi *Gözetleme Kulesi*'ni ana akım sinemanın dışında konumlandırır. Filmde görmek istemedikleri gösterilen seyirci şok edilerek yabancılaştırılır. Gürkan'a (2015, s. 74-76) göre sinemada yabancılaşma incelenirken modern insanın yalnızlığı, değerlerinin yok olması, iletişimsizliği, doğayla arasındaki uzaklık, amaçsızlık hali ve tüm bunların yanında sıkıca örülmüş bir kanıksamayı gözlemek mümkündür. Bu kanıksamışlık hali bireylerin ne kadar yabancılaştığının bir kanıtı olarak yüzümüze çarpar.

Filmde Seher dayısının tecavüzünden gebe kalmıştır. Fakat evlilik dışı gebe kadın bedeni toplumda ötekileştirildiği için gebeliği saklamak zorunda kalan Seher durumu bir tek annesine haykırır: “Emniyetiniz sikti beni!” derken açıp gösterdiği gebe karnın yakın çekim görüntüsü seyirciyi şok eder. Tam da toplumda görülmek istenmeyen hem de bir ensest vakası sonucu meydana gelmiş evlilik dışı bir gebe karnın yakın planı, üstü kapatılmak isteneni görünür kılar. Durumu dehşet içinde öğrenen anne bu konuyu korku

içinde babadan saklamaya devam eder. Kocası tarafından öylesine sindirilmiştir ki kızına yardımcı olmak üzere ona destek olacak adımı atamaz. Böylece ötekileştirilen gebe kadın bedeni yalnızlaştırılır. Kristeva'ya (2018, s. 16) göre abject sadece atıktan, kirden, pisten, vücut sıvılarından iğrenme anlamına gelmez. İğrenç aynı zamanda bir kimliği, bir düzeni, bir sistemi rahatsız eden şeydir. *Abject*, sınırlara, kurallara ve konumlara saygı göstermez. Arada, belirsiz ve karışmış olandır. Fırlatılmış gebe kadın bedeni bir abject olarak *Gözetleme Kulesi*'nde evre evre kameraya yansır. Seyirci bu toplumda abject olduğu için fırlatılmış olanı, tabu olduğu için sansürlenmiş olanı, asla görmediğini görür. İstenmeyen gebelik yaşayan, üstüne bir de kürtaj olma imkânı bulamayan evli olmayan genç kızların, kadınların yaşadıklarını merceğe alır.

Seher doğum sancısı geldiğinde otobüs istasyonunun depo odasına gider, deponun üst katında doğum suyu gelene kadar önce bir dakikaya yakın süre kamera, kesintisiz tek planda onun sancı içinde oradan oraya savruluşunu gösterir. Ardından gelen kesmeler ile onun yüzünü ve doğum suyunun gelişini yakın planda görürüz. Deponun alt katına indiğinde ise kamera iki dakikaya yakın kesintisiz tek planda Seher'in bebeği eline alışına kadarki süreci bu sefer hareketli bir biçimde takip eder. Seher'in hareketlerine göre hareketlenen, yüzüne yaklaşan ve bebeği eline alışına odaklanan bir kamera kullanımı görürüz. Toplamda üç dakika neredeyse kesintisiz bir doğum süreci izleriz. Bir kadının tek başına yaptığı bir doğum esnasında çektiği tüm acı ve sancıların birebir zamanlı olarak izlenmesi geleneksel eril sinema ile uyumlanmış seyircinin görmek istemediği şeyleri izlemek durumunda kalması sebebiyle rahatsız edicidir. Kadına, gebeliğe, anneliğe dair ayrıntıları görerek rahatsız olur. Burada akla feminist kadın yönetmen Chantal Akerman'ın *Jeanne Dielman* filmi gelir. Bu film gerçek zamanlı film olma özelliği ile hem kadının görülmek istenmeyen ev işlerinin, hem de para kazanmak için cinsel ilişki yaşamak zorunda oluşunun birebir zamanlı olarak görüntülenmesi üzerine kurulu bir filmidir.

Dönmez ve Becerikli'ye (2016, s. 77) göre *Gözetleme Kulesi*'nde gerçekçi ve travmatik şekilde gösterilen doğum sahnesi, izleyicileri son dönemde tartışılan istenmeyen gebelikler ile kürtaj olgularını yeniden düşünmeye iter. Şenoğlu, Çoban ve Karaçam'ın (2019, s. 301) araştırmasına göre gelişmiş ülkelerde istenmeyen gebeliklerin çoğu kürtajla sonuçlanırken, gelişmekte olan ülkelerde daha yüksek oranda doğumla sonuçlanır. Gelişmekte olan bir ülke olan Türkiye'de ise etkin bir aile planlaması yönteminin eksikliği olduğu kadar, kadınların kendi kararlarını verememesi, gebeliğin risklerine yönelik yetersiz bilgi, bireysel veya dini inançlar, tecavüz gibi durumlar nedeniyle de birçok kadın istemediği gebelikler yaşayabilmektedir.

Gözetleme Kulesi görülmek istenmeyeni göstermesi bağlamında abject ve yabancılaştırma açısından bakıldığında politik izler taşır. Sayın (2010) feminist sanat kapsamında zelil sanat (abject sanat) ve estetik yasayı, zillet ve haysiyet karşıtlığında inceler. Sayın'a (2010, s. 183, 197) göre maddenin ardındaki soyut temel cinsiyet ötesi olarak algılansa da estetik temelde eril bir yasadır. İnsan bedeni güzel sanatların en haysiyetli nesnesidir ama bu nesne erkek bedenidir. Asla doğurmayan ve asla emzirmeyen bir bedendir bu. Bu bağlamda Kristeva'nın zillet kavramı yüce ve soyut olarak algılanan sanata meydan okuyan bir tavır içerir. Zelil sanat soyut sanattaki gibi maddenin ötesindeki yüce erdeme değil; görünen nesne ve bedenlerin somutluğuna, sahiciliğine ve cismaniliğine geri dönmeyi önerir. Onun için doğum, akıntı, idrar, adet kanı, pamuk ve diğer zelil veya dişil şeyler piyasada eril güzellik yasasına karşı konumlandırılan dişil bir zillet yasasını oluşturmuştur. Sayın (2010, s. 179) erkek değil de kadın bedeninin böyle bir dönüşüme tabi kılındığını, dişil bedenin doğaya ve maddeselliğe daha yakın gerekirse zelil olma tehlikesini içeren beden olmasıyla açıklar. "Erkek egemen toplumların arzu nesnesi dişil bedendir ve zilletle koştur giden arzu madalyonun ters yüzüdür. Dişil ve annesel zillet, anlamsal döngülerin ötesindedir, ama yüce değildir" (Sayın, 2010, s. 196).

Gözetleme Kulesi filmi beden sanatı açısından bakıldığında kadını görülmek istenmeyen şekilde arzu ve estetik dışı olarak konumlandırır ve politik zelil sanat haline gelir. Çünkü görmeye alışılan şey, hamile bir kadının hastanede doktorlar eşliğinde veya evde ebe eşliğinde doğumunu gerçekleştirmesidir. Fakat *Gözetleme Kulesi*'nde Seher yalnız başına bir otogar deposunda acılar içinde ve oturur bir pozisyonda sağlıklı bir bebek dünyaya getirir. Bir insan iken iki insana bölünen ve böylece kendisinden tek başına bir insan yaratan kadın bedeninin doğasının korkutucu olduğu kadar mucizevi olduğuna da işaret edilir. Sayın (2010, s. 193) Kristeva'nın zilleti doğum olgusuyla ilişkilendirdiğini belirtir: "Bedenin doğum anından daha çok cismanileştiği ve bedenselleştiği bir başka an daha yoktur ve bu anı çağrıştıran her şeyin estetize edilmiş bir uzamdan uzak tutulması, doğumun sahiciliği gereğidir".

Seher Nihat'ın evinde kanlı bacaklarını temizler, ıslanan memelerine baktığında onlardan süt geldiğini fark eder. Nihat Seher'in memesinden gelen sütü görünce Seher'in çeşme kenarına bıraktığının bir bebek olduğunu anlar ve onu bulup getirir. Gerçeklik ne kadar onu saklamaya çalışsak da kendisini kadın bedeni ve doğası üzerinden dayatır. Bacaklarda doğumdan kalan kan ve memeden süt gelişine ilişkin görüntüler de rahatsız edici oluşu ile zelil olarak nitelendirilebilir. Sayın (2010, s. 196) özellikle göğüslerin formsuzluğunun 18. yüzyıl erkek yazarları için tiksinti ve korku verici olduğunu belirtir. Birçoğuna göre kadın göğsü sadece iğrençtir. İri ve büyük göğüsten nefret ettikleri için göğsün görselleştirilmesini buyruklara bağlarlar: göğüsler dolgun ve yaygan olmamalı, sarkmamalı, vb şeklinde giden bir sürü buyruğun yanında özellikle çocuk doğurmuş ve emzirmiş bir kadının göğüslerinden kaçınmak gerektiği, hele sütle dolu memelerin itici görüntüsünden kesinlikle korunulması gerektiğine vurgu yapılır.

Seher'in bebeği emzirmesine ilişkin görüntü seyirci için iki anlamda rahatsız edici olur. Öncelikle dayısı tarafından tecavüze uğramış bir kadının istemediği bir bebeği

emziriyor oluşu, kadın karakterin içinde bulunduğu trajik durumu ortaya koyar. Kucağına tekrar getirilmesi ile mecbur kalarak emzirdiği bebeğin aslında kurtulmaya çalıştığı bir bebek oluşu onun içinde bulunduğu çıkmazlılığı hissettirir. Diğer yandan annesinin memesinden süt emen bebek veya bebeğini emziren anne görüntüsü de görülmek istenen bir görüntü değildir ve toplum için zelil (abject) dir. Sadece bebeğini emziren anne görüntüsü bile toplum için rahatsız edici bir unsur iken, dayısının tecavüzü sonrası tek başına doğurduğu bebeği istemeyerek emziren bir annenin görüntüsü durumun ve görüntünün rahatsız ediciliğini artırır.

Bebeğini emziren anne görüntüsünün gözlerden uzak tutuluyor oluşu sadece Türkiye’de değil tüm dünyada uygulanan bir sansürdür. Ataerkil toplumlarda annenin bebeğini emzirmesine ait görüntüler görülmek istenmediği için kadına baskı uygulanır.¹⁷ Van Esterik’e göre emzirme “kadınların konumunu ve durumunu iyileştirmek için toplumda yapısal değişiklikler gerektirmesi sebebiyle olduğu gibi bir kadının kendi bedenini kontrol etme gücünü teyit etmesi ve tıbbi hegemonyaya direnmesi bakımından da önemlidir. Aynı zamanda emzirme, memenin öncelikle bir seks nesnesi olarak görülmesi ve tüketici ideal kadın modeline meydan okuması açısından da ele alınması gereken öncelikli bir konudur.” (Van Esterik, 1994, s. 42).

Gözetleme Kulesi’ndeki zelil örneğinin çok benzerine onunla aynı sene (2012) Yeşim Ustaoglu tarafından üretilen *Araf* filminde rastlanır. *Araf*’ta ağrılar içinde gittiği hastanenin tuvaletinde bebeğini düşüren Zehra’nın (Neslihan Atagül) yaşadığı şok ve acıyı çoğunlukla kesintisiz izleriz. *Gözetleme Kulesi*’nde olduğu gibi *Araf*’ta da uzun planlarla kadın karakterin yaşadığı travma evre evre gözlenir. Zehra’nın yüzü ve

¹⁷ Timurtukan (2020, s. 23) tam da bu sebeple dünya çapında kadınlar arası dayanışma ve iş birliğini teşvik eden ve sanal bir eyleme dönüşen emzirme savunuculuğu hareketine (breastfeeding activism) değinir. Bu savunuculuk hareketi kamusal mekânlarda emziren annelerin yaşadıkları sorunlara, dışlanma deneyimlerine ve doğrudan karşılaştıkları baskılara dikkat çeker. Emzirmeye/ kadın bedenine ilişkin var olan ahlaki ve kültürel tabulara karşı yeni bir bedensel ve görsel protesto aracı haline gelir. Öte yandan bedene karşı var olan ön yargılara, kadınlık kimliği üzerinden yaratılan ahlaki baskıya karşı bir direnme stratejisi oluşturur.

bacakları arasında aşağı yukarı tilt yapan kamera bir buçuk dakikayı aşkın kesintisiz biçimde düşük öncesi gelen kanlar ve embriyo suyunun dökülmesi ile vücudundan çıkan sıvılara sancılar içinde bakan Zehra'nın tepkilerini gösterir. Ardından gelen kesintisiz 35 saniyede Zehra'nın acı çeken yüzü yakın planda çerçeveyi kaplar. Görülmek istenmeyen ölü bebeğin gelişi seyirciye gerginlik vererek rahatsız eden bir abject sahnesidir. Sonraki bir dakikayı aşkın kesintisiz planda düşen bebeğin ardından Zehra'nın şok içinde çevresine bakınan gözleri ile travmatize olmuş ifadesi çerçeveyi kaplayan yakın planında izlenir. Bir dakikalık kesintisiz çekimde düşen bebeği tuvalet kâğıtlarına sarması, sonraki bir dakikalık kesintisiz çekim de onu tuvaletin penceresinden dışarı atışını görürüz. Zehra için de ölü bebek bir abject'tir ve anlamına uygun biçimde fırlatılıp atılır.

Kristeva (2018, s. 16) cesedi yaşamı yağmalayan ölüm ve iğrençliğin zirvesi olarak tasvir eder. Kopamadığımız fakat kendimizi de koruyamadığımız bir nesne gibi dışarı atılandır. Sayın (2010) *abject*'in kelime anlamının da Latince'de kendinden fırlatmak, atmak olduğunu belirtir. Ona göre zillet, henüz bir nesne özelliği bile taşımadan fırlatılıp atılan şeydir: “zillet *object* değil *abject*'tir, bilinç ve bilinçaltı, özne ve nesne ayrımı öncesi konuşan öznenin kendi kimliğinden söz edebilmesi –ben diyebilmesi- için fırlatılıp atılması gereken şeydir” (Sayın, 2010, s. 194). Hem *Gözetleme Kulesi*'nde hem de *Arafta* anneler tarafından dışarı fırlatılıp atılan zilletler kadınlar için kimliklerine yöneltilmiş ve kurtulunması gereken tehdidi ifade ederler. Creed (2005, s. 17) feminist filmi psikanalitik açıdan incelediği çalışmasında anaç beden ve iğdiş edici anne bağlamında dişil olanın, doğum yapan, emziren veya regl olan kadının canavarımsı korkutuculuğunu tartışır. Eril sembolizmde kadın bedenine ait tekinsizliğin özellikle rahimde başladığını belirtir. *Gözetleme Kulesi* filmi kadının tekinsiz olarak nitelendirilen birçok özelliğini görüntüleyerek rahatsız ediciliği artırıyormuş gibi görünür.

Gözetleme Kulesi rahatsız ediciliğinin yanında kadına karşı şiddet sorununu ve bunun istenmeyen sonuçlarını görünür kılma çabası ve soruna ilişkin tartışmalara zemin hazırlama potansiyeli sebebiyle politiktir. Kadın yönetmenlerin toplumda kadınları ilgilendiren konu ve sorunların sansürlendiğini ve üstünün örtüldüğünü fark ederek ürettikleri filmlerde bu konu ve sorunları görünür kılma çabaları dışil politika örneği olarak okunabilir. *Gözetleme Kulesi*'nin vurgu yaptığı enstest meselesi *Atlıkarınca* (2010, İlksen Başarır) ve *Mustang* (2015, Deniz Gamze Ergüven) filmlerinde daha görünürdür ve söz konusu filmler rahatsız edici sahnelerle sahiptir. Birbirine yakın dönemlerde enstest sorununun farklı kadın yönetmenler tarafından ele alınması, bu konunun üzerinin daha fazla örtülmek istenmediğinin işareti olarak okunabilir.

Çavlin-Bozbeyoğlu, Koyuncu, Kardam ve Sungur'un (2010, s. 1, 18, 30) araştırmasına göre Türkiye'nin aile merkezli bir toplum oluşu, ailenin yanında bireyi önemsizleştirmekte ve enstest sorununun süregitmesini kolaylaştırmaktadır. Mağdurların çoğunlukla kız çocukları olduğu; saldırganların ise başta baba olmak üzere ağabey, amca, dayı, dede ve kuzen gibi yaşça büyük erkek akrabalar olduğu enstest vakaları tacizlerle başlayarak tecavüze kadar varabilmekte; tecavüze uğrayan kız çocukları gebelik ortaya çıkana kadar sessiz kalabilmektedirler. Mağdurların sessiz kalmalarının en önemli nedenlerinden biri olayın ortaya çıkmasının kendisi ve ailesi üzerinde oluşturacağı toplumsal baskıdan çekincedir. Sorunun aile içerisinde yaşanıyor olması kapalı ve aile merkezli toplumlarda anne veya diğer aile bireylerinin enstesti dile getirmesini ve mağdura destek olmasını zorlaştırmaktadır. *Gözetleme Kulesi* filmine bakıldığında söz konusu araştırmaya ait birçok verinin tüm rahatsız ediciliği ile işlendiği dikkat çeker. Özellikle Seher'in annesinin aileyi korumaya yönelik kaygısı onun sessiz kalmasına yol açmakta ve kızına olan desteğini engelleyici bir rol oynamaktadır.

Ana akım dışı sinemada seyirciyi rahatsız etmek için kullanılan öğeler, feminist sanatta kendini abject olarak açığa çıkaran öğelerin bir kısmı ile örtüşür. *Gözetleme Kulesi* ve *Araf* filmlerinde gözlenen kadın bedenine ilişkin iğrençlik (abject) unsurları diğer kadın yönetmenlerin filmlerinde de gözlenir. *Yağmurlarda Yıkansam*'da bıçaklanarak ölen Fazilet'in bedeni, *Tereddüt*'te istemediği cinsel birliktelikler sonrası acı ve tiksinti içinde işeyen Elmas'ın görüntüleri ve Elmas'ın soğuktan morarmış ve ölmek üzere olan bedeni, *Zefir* (2010, Belma Baş) filminde Zefir karakterinin (Şeyma Uzunlar) uçurumdan iterek ölümüne yol açtığı annesinin ölü bedeni, *Geriye Kalan* filminde (2011, Çiğdem Vitrinel) Sevdâ'nın (Şebnem Hassanisoughi) kocası ile yaşadığı birliktelik sebebiyle öldürdüğü Zuhal'in (Devin Özgün Çınar) ölü bedeni, *Hayatboyu* (2013, Aslı Özge) filminde Ela'nın (Defne Halman) çıplak ve yaşlanan bedeni, *Hemşire*'de (2018, Dilek Çolak) diyet yapmayı hayat tesellisi olarak gören hemşire Leyla'nın (Evren Duyal) şişman bedeni, *Mustang*'de üvey amcası tarafından ilişkiye zorlanan Ece'nin (Elit İşcan) kendini asıp öldürdüğü bedeni, *Bir Avuç Deniz* (2010, Leyla Yılmaz) filminde sevgilisinin annesi tarafından balkondan itilerek ölen Deniz'in (Berrak Tüzünataç) ölü bedeni gibi birçok rahatsız edici kadın bedeni görüntüleri mevcuttur. Kedik'e göre "Kristeva'nın *abject* kavramından hareketle ölü bedenler ile kan, kusmuk, ter, dışkı vb. gibi salgıları çalışmalarında kullanan feminist sanatçılar, iğrenç olanı sanata dâhil ederken, aynı zamanda onunla yüzleşilmesini de sağlamayı amaçlarlar. Beden artık bütün anlatılarda, kültürel ve sanatsal mirası oluşturan eril söylemde olduğu gibi genç, güzel ve kusursuz bir beden değil, acıyı deneyimleyebilen, iğrenç, kusurlu, itici ve tedirgin edici bir bedendir" (Kedik, 2000, s. 38-39).

Kadın yönetmen filmlerinde toplumsal sorunların iğrençlik yoluyla rahatsız edici biçimde görünür kılınması aracılığıyla politik oluşu dışında; bu filmlere Deleuze'un

minör edebiyat/minör sinema yaklaşımı¹⁸ açısından da politik bağlamda değinen yazarlar söz konusudur. Bozkurt Avcı (2017, s. 13), Deleuze'un minör edebiyatında her şeyin politik olmasının özel ve kamusal alan arasındaki çizgiyi belirsizleştirmesinden ileri geldiğini ifade eder. Bu edebiyatlarda en sıradan kişisel problem dahi dönemin önemli meseleleri ile doğrudan ilişki içindedir. Bozkurt Avcı'ya göre minör sinemanın özelliklerini gösteren *Gözetleme Kulesi*'nde dayısının tecavüzüne uğraması sonucu Seher'in evle ilişkili olan güvenlik ve huzur hisleri kaybolur. Bu olaydan sonra yaşamını kendisine ait olmayan kamusal alanlarda geçirmeye başlar. Böylece özel ve kamusal alan ayrımı ortadan kalkar. Filmde bireysel olan her şeyin kamusal, kamusal olan her şeyin de bireysel olduğunu gösteren iki temel mevzu "ensest ilişki" ve "kürtaj meselesi" dir. Film Seher'in bireysel yaşamına odaklanan bir öyküyü konu edinirken aynı zamanda iki önemli toplumsal açmazı ve siyasi sorunu da filmin içerisine serpiştirir. Böylece film, politik niteliğiyle ön plana çıkmaktadır (Bozkurt Avcı, 2017, s. 20).

Tereddüt filmi de benzer biçimde Deleuze'un minör edebiyat/sinema kavramı açısından okunur. Buna göre kentli, eğitilmiş ve bağımsız bir kadın olarak Şehnaz'ın ve taşralı, eğitimsiz ve ekonomik olarak bağımlı bir kız çocuğu olan Elmas'ın özel alanda yaşadıkları şiddet deneyimleri ataerkil zihniyetle ilişkili ideolojik uygulamaların bir sonucudur. Filmde vurgulanan kadınlar arası dayanışmanın gerçekleşmesiyle daha güçlü bir politik mücadele verilebilir ve bir kurtuluş yolu bulunabilir (Barış, 2019, s. 546, 550). *Tereddüt*'te kadınlar arası dayanışma teması yanında, kadına yönelik ekonomik, cinsel ve psikolojik şiddet türleri, tecavüz, çocuk yaşta zorla evlendirme,

18 Deleuze ve Guattari'ye (2000, s. 25) göre minör edebiyat bir azınlığın majör dilde yaptığı edebiyattır; tüm içeriği politiktir ve sözce kolektif olarak üretilir. Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image* (1997, *Sinema 2: Zaman-İmge*) adlı kitabında minör edebiyat kuramının bir kitle sanatı olan sinema için de geçerli olduğunu belirtir. Ona göre edebiyat gibi sinematografide de baskın ideolojiyi yaratan "majör" bir sinema karşısında azınlıkların icra edeceği "minör" bir sinemadan bahsedilebilir (Deleuze, 1997, s. 217).

çocuğun cinsel ve fiziksel istismarı gibi meseleler de azınlık sineması kapsamında bireyler üzerinden ele alınan politik temalardır.

Minör sinemanın politik oluşu bağlamında bakıldığında *Yağmurlarda Yıkansam* filmi kadın cinayetlerini ve onun uzun vadedeki etkilerini birey yaşantısı üzerinden ele alır. *Ana Yurdu* filmi kürtaj ve kadına yönelik şiddet bağlamında kadın sığınma evlerine vurgu yapan minör sinema olarak değerlendirilebilir. Filmin odağındaki anne-kız çatışması da ataerkil toplumda azınlık birey üzerinden ele alınan fakat aslında genele yaygınlaştırılarak politik olarak üzerinde durulması gereken bir meseledir. Nitekim yönetmen Senem Tüzen film üzerine kendisi ile yapılan bir röportajda:

“Anne kızın yatak odasında iktidarın ne işi var? Şaşıyor insan ama var. Neden, nasıl var derken filmdeki politik örgüleri de ortaya çıkmış oluyor... İktidarın anneleri kutsama biçiminin marazlı olduğuna, bunun kadınların ve toplumun kontrol aracı olarak kullanıldığına inanıyorum... İktidarların çok doğru olarak ele geçirdiği ilk kale; anne. Onu tartışılmaz bir kutsallık halesiyle örerken aslında annelerin sırtına yükledikleri toplumsal değer yargılarının tartışılmazlığını garanti altına alıyorlar” (Bozdemir, 2016)

şeklinde yaptığı yorum ile bu politikliğe dikkat çeker. Karşılıklı hoşgörü içermeyen muhafazakârlığın iktidar yoluyla anne kız ilişkisine kadar sirayet etmiş olması filmin özünde yer alan anne-kız ilişkisindeki birey olamama sorunsalının da bir parçası olarak görünür. Bu açılardan bakıldığında çalışma kapsamında incelenen kadın yönetmenlerin çoğunluğunun kadının toplumda yaşadıklarını sorunsallaştırdıkları ve politik bir yaklaşıma sahip oldukları söylenebilir.

Yukarıda sözü edilen filmler kadının toplumda yaşadığı sorunlara doğrudan vurgu yaparak politik bir duruş benimser. *Kaygı* filmine bakıldığında kadının toplumda yaşadığı sorunlar birçok farklı toplumsal sorun ile iç içe geçmiştir. Filmin merkezindeki toplumsal bellek kaybı, Hasret’in çalıştığı televizyon kanalında gerçeklerin ört bas edilmesi için çalışanlara ve Hasret’e yapılan baskı, ofiste patronların cinsiyetçi küfür ve hakaret içerikli konuşmaları, erilleşmiş sert mizaçlı kadın yönetici ve çalışanların varlığı, toplumsal belleğin uzantısı olan kentsel belleğin yok edilmesine yönelik kentsel

dönüşüm ve erilleşmiş kent görüntülerini içeren yok edici zihniyet biçimlerinde ortaya çıkar.

Çağıltay (2019, s. 15) *Kaygı* filmindeki hayatı Kafkaesk olarak yorumlar: “Filmde devasa şantiyelerin brütal etkisiyle İstanbul da bir Kafkaesk mekân halinde tasvir ediliyor”. Filmde işaret edilen toplumsal hafıza kaybı da yine eril sembolik alana getirilen bir eleştiridir. Yaşanmış olanlar, katliamlar yokmuş gibi davranamayız. Kadın tarihini de içine alarak yok edilmek istenen tüm tarih vardır ve yaşanmıştır. Yönetmen Ceylan Özgül Özçelik bir röportajında ülke olarak sanat sinemaları, tiyatrolar, tarihi binalar gibi kıymetli varlıkların, yapıların unutturulduğu bir dönemden geçerken, şekilsiz büyük yapıları gördüğünde bu yapıların yerlerinde önceden nelerin var olduğunu hatırlayamadığını fark ettiğini ve unutmanın sınırını sorguladığı *Kaygı* filmini çekmeye karar verdiğini belirtir (Montpeller, 2017).

İstanbul’un Kafkaesk, eril ve kaotik bir mekân olarak tasvir edilişi, toplumsal hafıza kaybı, kadın cinayetlerine karşı mücadele, kadına yönelik şiddet ve tacize karşı farkındalık gibi farklı toplumsal sorunlar iç içe geçmiş biçimde *Hayaletler* (2020, Azra Deniz Okyay) filminde de gözlenir. Kadınların toplumda yaşadıkları sözlü taciz, mahalle baskısı gibi farklı şiddet biçimleri karşımıza çıkarken, “Kadın Cinayetlerine Hayır” pankartının yer aldığı ve feminist sanatçı kadınlar tarafından yapılan politik bir gösteride okunan basın bildirisinde şu ifadeleri duyarız:

“Kadınlara adalet için, yaşadığımız adaletsizlikleri çarşaf çarşaf ortaya döküyoruz. Biz feminist sanatçılar, kadınlara yönelik ayrımcı ve adaletsiz uygulamaların durdurulmasını ve acilen adaletin sağlanması için gerekli adımların atılmasını talep ediyoruz. Kendisine uzun zamandır tecavüz eden akrabasını öldürdüğü için yargılanan Nevin Yıldırım Türk Ceza Kanunu’nun en ağır cezalarından biri olan müebbet hapis cezasına çarptırılarak büyük bir adaletsizlik yaşadı... Tüm kadınları, yaşadığımız adaletsizlikleri çarşaf çarşaf ortaya dökmeye ve Nevin’e özgürlük kampanyasına destek vermeye çağırıyoruz.”

Eylemi yukarıdaki pencereden izleyen ve bildiriye alkışlayan yaşlı teyzenin varlığı eski kuşakları da feminist harekete katar.

Filmde Didem'in (Dilayda Güneş) kız arkadaşları ile olan konuşmasına ait aşağıdaki içerik kadının kamusal alanlarda yaşadığı psikolojik, sözlü, cinsel ve fiziksel şiddeti ve özgürlük alanının kısıtlanmasını görünür hale getirir:

- “-Mini etek giymiştim, ondan sonra bir tane adam geldi bana böyle tokat falan attı, kadının biri işte böyle giyinirsen böyle olur filan dedi.
- Orospu ya...
- Az önce de ben ne yaşadım biliyor musun? Bakkala gittim, adamın biri bana diyor ki, ne de güzel büyüdü.
- Kim o?
- Bilmiyorum, arkam dönüktü o sırada, dönüp bakamadım böyle kal geldi ya, yani böyle dolu dolu küfretmek istedim adama, hiçbir şey çıkmadı ağzımdan.
- İşte alıştık böyle şeylere ister istemez, iğrenç ama...
- Her şey o kadar normal geliyor ki artık. Şu karşıdaki heriflere bak ya.
- Bön bön bakıyorlar.
- Bakacak bizden başka kimse yok çünkü anladın mı?”

Konuşmanın ardından sokakta dans etmek isteyen kız çocukları mahalleden gelen ahlaki yargı, baskı ve şikâyet üzerine polis tarafından uzaklaştırılırlar.

Çalışmada incelenen kadın yönetmen filmlerine özet olarak bakıldığında kadının toplumda yaşadığı farklı sorunların görünür kılınmasının politik bir tutum olarak tercih edildiği gözlenmiştir. Kadın cinayetleri, kız çocuklarının erken yaşta ve zorla evlendirilmeleri, ensest, taciz, tecavüz, fiziksel, sözlü, ekonomik, cinsel ve psikolojik olmak üzere kadına yönelik tüm şiddet türleri, porno sektörünün ve kamusal alanların kadın üzerinde yarattıkları baskı görünür hale getirilen başlıca sorunlar olmuştur. Kadınların yaşadıkları bu toplumsal sorun ve deneyimlerin bir kısmı doğrudan kadın karakterin yaşadığı bir deneyim olarak veya görünmek istenmeyen sahnelerin rahatsız edici biçimde görüntülenmesi yoluyla; bir kısmı farklı toplumsal sorunlarla iç içe geçmiş bir biçimde, bir kısmı ise doğrudan bir radyo haberi, bilgilendirici bir yazı veya sokaktaki bir politik eylem olarak karşımıza çıkmaktadır.

4.2.2. *Delilik ve Direniş*

Kadın yönetmenlerin film içeriklerinde kronikleşmiş toplumsal sorunların varlığı kadar bu sorunların kadınlar üzerindeki uzun süreli etkileri ve onlarda yol açtığı bireysel çatışmalar da seyirciyi rahatsız eder. Kadın karakterlerin erkek egemen dünyaya uyum sağlayamamaları ve bu huzursuzlukları sebebiyle geliştirdikleri direniş stratejileri onların deli, çılgın gibi sıfatlarla anılmasına yol açar. Kadın, ataerkinin kendisinden bekledikleri ile kendi yapmak istedikleri arasında bölünür. Kartezyen felsefeye göre kişinin sahip olduğu düşünülen zihin merkezli bütünsel öznellik durumu, kadının yaşadığı bu yarıma sonucu, sorgulanarak bölünmüş bir özneye dönüşür. Ataerkinin hâkim olduğu alan veya mekânlarda aidiyet duygusu geliştiremeyen kadın bir sürgün gibi hisseder. Ataerkinin dayattığı kuralcı doğrusal zaman, mantık ve neden sonuç ilişkileri sistemine her zaman ayak uyduramayan kadın yaşadığı döngüsellik, duygu ve çatışma yoğunluğu sebebiyle döngüsel bir zaman içinde bulunabilir. Ataerkide kendi bedenine yabancılaştırılmış olan kadın gerek gebelik gerekse annelik süreçlerinde yarılmaya dair psikotik veya nevrotik süreçlerle karşılaşabilir. Annelikte ortaya çıkabilecek bu süreçler anne kız arasındaki ilişkilerde kendisini farklı bir çatışma boyutu olarak ortaya çıkarabilir.

Diğer yandan kadınların yaşadıkları bireysel çatışmalar onların bu çatışmalara verdikleri tepki ve mücadele ile iç içedir. Kadın karakterler yaşadıkları sorunları öylece kabullenip, pasif konumda acı çeken karakterler olarak kalmazlar. Yaşadıkları sorunu tanımlamak için uğraşır, gözlem yapar ve sezgilerine kulak verirler; cesur davranıp sorunun kaynağına inerek yüzleşme yaşarlar. Sorunlarla baş edebilmek için farklı direnme pratikleri devreye sokarlar. Yaşanan çatışmaların verilen mücadele ile bir arada olduğu iki yönlü bir süreçten söz etmek mümkündür. Mücadeleye dönüşen bir çatışma, direnişe dönüşen bir delilik, kurtuluşa dönüşen bir sürgünlük veya sağaltıcı psikanalitik

bir sürecin varlığı göze çarpar. Bu sebeple bu alt bölümde hem kadının yaşadığı bireysel çatışmalara, hem de bu çatışmalar ile mücadele ettiğine bir arada yer verilmiştir.

Hatırlanacağı gibi dişil dil yaklaşımı kadının kendini histerik bir biçimde ifade ettiğini ve bu kendine özgü ifade biçimlerinin onu sembolik eril dilden özgürleştireceğini varsayıyordu. Yazarlara göre delilik, histeri ve histerinin bir formu olarak bedenleşmiş iletişim, geleneksel yapay dişilik formlarını yıkan ve aşan rahatsız edici ve güçlü bir dişilik formudur. Kadına ait farklı bir dilin kaynağında histeri ve bedenden ortaya çıkan norm dışı hareket ve sözler vardır (Cixous, 2008, s. 60; Irigaray, 1985a, s. 134). Dişil dile toplumsal olarak bakıldığında da, histerinin toplumsal cinsiyet hiyerarşisinin bir sonucu olarak ortaya çıktığı dikkat çeker ve yine toplumsal olarak histerinin feminizmde direnme ve özgürleşme aracı olarak görüldüğüne vurgu yapılır (Ussher, 2011, s. 23; Kristeva, 1977, s. 77). Bu bakış açısına göre ataerkil düzenin getirdiği toplumsal cinsiyet normlarına ve baskılara uyum sağlayamayan ve başka türlü deneyimler yaşayan kadınlar kendilerini alışlagelenden başka türlü ifade etme hatta haykırma ihtiyacı duyarlar.

Gilbert ve Gubar'ın (2016) kadın yazarların ortak yönlerini tarihsel olarak ele aldıkları *Tavan Arasındaki Deli Kadın* adlı eserlerine göre kadın yazarların yarattıkları kadın karakterler çoğunlukla öfke dolu, toplumla uyum içinde olmayan, başkaldıran, hatta deli veya canavar gibi kadın imgeleridir. İdeolojinin yarattığı dişilik kavramı ile hakikatte kadının nasıl bir yaşantıya sahip olduğu arasındaki tutarsızlığı Viktorya dönemi üzerinden ele alan bu çalışma söz konusu tutarsızlığın kadında bir bölünme ortaya çıkardığını belirtir. Kadın yazarların çoğunluğunun yaşadığı bu tutarsızlık ve bölünme durumu, kendi içlerinde yaşadıkları deliliğe varan öfke, hiddet ve acıyı eserlerindeki kadın karakterlere yansıtmaları ile sonuçlanır (Gilbert ve Gubar, 2016, s. 25, 129).

Kadının kendi arzuları ile eril kültürün dayattığı toplumsal roller arasındaki bölünmüşlüklerine zihinsel bölünmüşlük, çatallanmış bilinç, bölünmüş özne gibi farklı isimlerle dişil dil yaklaşımında olduğu gibi feminist teoriye katkı sunan ve aşağıda adı geçen birçok feminist tarafından da vurgu yapılır. Kadının bölünmüşlüğüne, ataerkinin arzuladığı iyi-melek-fedakâr kadın tiptemesi ile uyumlu olmayışına kadın yazarların metinlerinde olduğu gibi kadın yönetmenlerin filmlerinde de sıkça rastlanır. Örneğin *Kaygı* filminde Hasret karakteri eril düzende gerçeklerin üstü örtüldüğü için öfkeli. Agresif tavırları ile öne çıkan oyunculukta iş arkadaşlarının gerçekleri gizledikleri haber kurgularına müdahale eder, öfkelerini iş arkadaşları ve yakın arkadaşlarına olan ters tavırlarında ortaya çıkarır; sorgulayan, isyankârlığını dışavuran mimik ve beden hareketlerine sahiptir. Gilbert ve Gubar’a (2016, s. 130) göre delirmiş kadın yazarın bir ikizi, yazarın kendi endişe ve öfkelerini yansıtmakta kullandığı bir imgedir. Bu anlamda *Kaygı*’nın yönetmeni Ceylan Özgün Özçelik, eril zihniyete duyduğu öfkeyi Hasret’in yüz ifadelerinde, yaptığı yorumlarda ve onun sistem ile uyumsuzluğunda somutlaştırıyor olabilir.

Hasret, erkek arkadaşı Mehmet’e, parkta iken zihninde duyduğu bir çocuk şarkısından bahsettiğinde Mehmet bunu “piyasaya sürülmeyen, internette dolanan bir şarkıdır” diyerek geçiştirmeye ve normalleştirmeye çalışır. Hasret Mehmet’e, zihninde duyduğu sesler, gördüğü imgelere dayanarak anne ve babasının trafik kazası yerine başka bir şekilde ölmüş olduklarını hissettiğini söyler. Söz konusu trafik kazasına ilişkin internette araştırma yaptığını fakat bir veriye ulaşamadığını ekler. Üzeri örtülmüş bir olayın varlığından şüphelendiğini söyler. Mehmet Hasret’in bu aktarımları karşısında korkar, üzülür, öfkelenir. Kimi zaman ona destek olmaya çalışsa da çoğunlukla onun saçmaladığını, paranoyak olduğunu ve takıntı yarattığını söyler. Mehmet’in gözünde Hasret ruh sağlığı yerinde olmayan, anormal, psikotik/nevrotik/deliye yakın davranışlar gösteren birisine dönüşür, bu sebeple ona psikoloğa gitmesini önerir. Benzer tepkileri

Hasret'in yakın arkadaşı Gülay da verir. Hasret onun yanında iken yangın sesi duyar, is kokusu hisseder, el ve ayağında yanıklar oluşmaya başlar. Arkadaşı Gülay geldiğinde ona duvarların çok sıcak olduğunu ve perdelerin birazdan tutuşacak olduğunu söyler. Gülay da Hasret'e endişeli bir şekilde çok tuhaf olduğunu söyleyerek onu doktora götürmek veya evden çıkarmak ister. Oysa Hasret'in hisleri ile yüzleşmek için yalnız kalmaya ihtiyacı vardır.

Filmin son sahnelerinde Hasret'in duyduğu sesler yoğunlaşır. Duvarların sıcak olduğunu söylemek dışında başka bir cümle kuramaz veya düşünemez hale gelir. Sıcaklığı hissedip terleyerek, bir anıyı tekrar tekrar yaşar. Bu noktada Kristeva'nın göstergesel alan dediği hisler, dürtüler, anıların hâkim olduğu bir alan devreye girer. Kristeva'nın göstergesel alanı kendini devamlı olarak yüzeye çıkarmaya çalışır. Kristeva (1997) toplum ve dürtüler arasında bölünmüşlük yaşayan öznenin kendisini dayatmasından konuşan özne olarak şu şekilde bahseder:

“Saussure ve Peirce'dan Prag Okulu ve yapısalcılığa kadar uzanan göstergebilime ait bir evre kapanmaktadır... Anlam teorisi şu anda bir dönüm noktasında durmaktadır. Ya bedeninden, bilinçaltından ve tarihinden koparılmış bir aşkın ego olarak anlamların kavramsallaştırılması temelinde formüle edilmiş modellere olanak sağlayan mantık ve matematiğe dayalı araçları artırarak anlam sistemleri oluşturma girişimlerine devam edecek, ya da kendisini (bilinç ve bilinçaltı olarak) bölünmüş özne olan konuşan özneye uyumlayacak ve bu bölünmenin farklı iki tarafının özelliklerinin işleyiş türlerini belirleme girişimine devam edecek... Bölünmenin bir tarafı biyo-fizyolojik süreçlere (Freud'un dürtüler olarak etiketlediği süreçler) işaret ederken, diğer tarafı toplumsal kısıtlara (aile yapıları, üretim şekilleri, vb) işaret eder” (Kristeva, 1997, s. 125-126).

Kristeva anlam teorisi olarak tanımladığı toplumsal teorilerin insan fizyolojisinden bağımsızca ele alınmaya devam ettikleri sürece yıkılmaya mahkûm olacaklarını belirtir. Öznenin hem toplumsal hem fizyolojik taraflarına vurgu yapan Kristeva bu iki tarafın birbirinden bağımsız olmadığını, öznenin bu ikisi arasındaki bölünmüşlüğü vurgular. De Lauretis'in (1984, s. 169) yorumuna göre, Kristeva semiyotik araştırmada bir çatallanmadan bahseder. Buna göre anlam teorisi öznenin hayaleti ile karşılaştığı kavşaktır. Bölünmüş özneye doğru giderken aşkın egonun terk

edilmesinde eleştirel semiyotik kendisini, tıpkı o özne gibi, bilinç ve bilinçsizlik ile sosyal sınırlar ve pre-sembolik güdüler arasında bölünmüş olarak bulur.

Kaygı'da Hasret'in içgüdüleri ile aşkın egosu arasında yaşadığı bölünme göze çarpar. Küçükken yaşayıp bilinçaltına itmiş olduğu gerçekler yüzeye çıkmak ister. Hafızasının bu zorlaması onu Kristeva'nın bölünmüş öznesine doğru götürür. Biyo fizyolojisi, aşkın egosuna baskın gelir ve toplumsal bağlantılarını terk etmek durumunda kalır. Hasret kendisine destek olmaya çalışan yakınlarını yanından uzaklaştırmıştır. Arkadaşları ve sevgilisi, onun bu durumunu görüp korkarlar. Onlara göre Hasret delirmenin eşiğindedir. Oysa Hasret'in tek ihtiyacı yalnız kalarak sezgilerinin kendisine söylediklerini dinlemektir. Normal dışı görülen davranışları geçmişte yaşadığı ile bugüne ait bilginin tutarsızlığındaki yarılardan kaynaklanır.

Kaygı filmini analiz eden Çağıltay (2019, s. 12-15) da Hasret'in gerçekleri baskılayan sembolik hafızasını yani aşkın egosunu, alegorik bir anlatımla toplumsal hafıza ile yani eril iktidar mekanizması ile ilişkilendirir ve filmde izlenen her şeyin sosyolojik anlamlar kazandığını belirtir. Kendi bilincini baskılayarak bireysel travmayı unutturan Hasret'in egosuna ait savunma mekanizması ile iktidarın iletişim aygıtlarına hükmederek toplumun düşünce dünyasını kurgulayışını birbirine benzetir. Çağıltay filmde Hasret'in yaşadığı bu bireysel çatışmayı kaygı bozukluğu, nevrotik anksiyete veya psikoz olarak nitelerken, onun delirme riskini göze alarak bilinçdışına açıldığını belirtir. Çağıltay ayrıca nevrotik anksiyetenin görülme oranının kadınlarda daha yüksek olmasının filmi kadın çalışmalarına yaklaştırdığı yorumunda bulunur. Bilimsel çalışmalara bakıldığında Çağıltay bu yorumunda haklı gibi görünür. Ushher'ın (2011, s. 10-11) araştırmasına göre anksiyete bozukluğu ve depresyon gibi birçok sinirsel hastalık günümüzde kadınların sayıca erkeklerden çok daha fazla teşhis edildiği ve tedavi aldığı hastalıklar olmaları sebebiyle kadınların problemi olarak görülmektedir. Ushher'a göre bu sinirsel bozukluklar histerinin günümüzdeki somutlaşmış versiyonları olup,

kadınların kendilerine sunulan baskılanmış, kısıtlanmış ve şiddet içeren hayatlara verdikleri açıklanabilir patolojik tepkilerdir. Eril sembolik alanın kadından beklentileri ile kadının hakikatte yaşadıkları ve deneyimledikleri arasındaki bölünmüşlük sebebiyle öfke dolu ve isyankâr olan kadınlar eril düzen ile uyumlu davranmadıklarında, akılcı davranmadıkları gerekçesiyle deli olarak adlandırılırlar. Hasret'in geçmişte yaşamış oldukları ile bugünkü gerçeklerin uyumsuzluğu; ataerkil baskıya sıkça vurgu yapan eril mekân ve söylemlerin varlığı ile birleştiğinde Hasret'te sıra dışı bir öfke ve biyo-fizyolojik bir tepki ve isyana yol açar.

Gilbert ve Gubar'a (2016, s. 23) göre kadınların sahip olduğu bu birikmiş öfke sebebiyle adeta kadın edebiyat tarihi erkek edebiyat tarihinden farklı bir biçimde belirmiştir. Kadınların hayatlarındaki adaletsizlikler öylesine fazladır ki, sahip oldukları bu tahayyül edilemez derecede yüksek öfke kendini çıldırma, delirme, hatta canavarlaşma olarak gösterir. Kendi isyanlarını kadın kahramanlarına değil de deli ve bir canavarı çağrıştıran kadınlara yansıtmak yoluyla kadın yazar kendi benlik bölünmesini ortaya koyar. Delirmiş kadın daha çok yazarın kendi endişe ve öfkesini yansıtmakta kullandığı bir imgedir. Gerçekten de kadınlar tarafından üretilmiş şiir ve romanların o kadar büyük bir kısmı bu delirmiş varlığı akla getirir ki, böylelikle kadın yazarın kendi bölünmüşlük hissiyle, ne olduğu ile ne olması gerektiği arasındaki uyumsuzluğun yarattığı hislerle yüzleşmesi mümkün hale gelir (Gilbert ve Gubar, 2016, s. 129-130). Kadın edebiyat tarihinde kadın yazarların yarattığı bu tür bir farklılığa kadın sinema tarihinde de rastlamak mümkün hale gelmektedir.

Kaygı'daki Hasret karakterinde olduğu gibi *Tereddüt* filmindeki Elmas karakteri de delirmiş kadın imgesi ve bölünmüş özne kavramlarına örnek teşkil eder niteliktedir. Çocuk yaşta olan Elmas, zorla evlendirilerek gönderildiği evde ev işlerini yapmak, kocasının cinsel ihtiyaçlarını karşılamak ve hasta kaynanasına bakmakla görevlendirilmiştir. Hem emek sömürüsüne hem bedensel ve cinsel sömürüye uğrayan

Elmas'ın içinde biriken öfke ve hiddet, kocası ve kaynanasının evde ölü bulunmasının ardından hastaneye kaldırıldığında ortaya çıkar. Başına gelenleri bedensel, ruhsal ve zihinsel olarak sindiremeyen Elmas hastanenin psikiyatri servisine getirildiğinde kendisine yöneltilen adli sorular karşısında öfke nöbeti geçirir. Elmas'ın kocası ve kaynanasının ölümünden sorumlu olup olmadığı filmde netleşmese de, yönetmen Yeşim Ustaoglu filmde koca ve kaynana karakterlerini öldürerek Elmas'ın kurtulmasını tercih etmiş gibi görünür. Henüz çocuk olmasının getirdiği ev işlerini oyunlaştırma, sigara kaçamakları gibi birtakım varoluş stratejileri onun için yaşamı daha katlanılabilir kılsa da bunlar yaşadığı ağır yükü hafifletmek için yeterli değildir. Hayatının iradesi kendi elinde değildir, köleleştirilmiş ve özneliği parçalanmıştır. Aklı buraya gelmeden önce huzurlu olduğu evinde, Kristeva'nın huzurlu ve bütün hissedilen anne alanı olarak tariflediği semiyotik alandadır.

Terreddüt'te Şehnaz karakterinin çatışması daha farklı işler. Eşi Cem, Şehnaz evde iken bile vaktinin çoğunu porno filmler seyrederek geçirir. Eşinin bu seks/porno film düşkünlüğü Şehnaz'da bedensel olarak yetersizlik ve mutsuzluğa yol açar. Bu hisleri Şehnaz'ın, son sahnelerde Cem ile kavga ederken sarf ettiği “ben ne yapayım daha orospun mu olayım senin, kölen mi olayım?” sözlerinden anlaşılır. Eril düzenin kadına bakışı Şehnaz'ın evlilik ilişkisine de sirayet etmiştir. Şehnaz'ın filmin başlangıcında, evden çıkardığı çöp poşetini çalıştığı hastaneye kadar farkında olmadan elinde taşıması dalgın ve düşünceli olduğunu bize gösterir. Şehnaz'ın iç huzursuzluğu gördüğü kâbuslarla da seyirciye hissettirilir.

Barış (2019) *Terreddüt* filmini, Deleuze felsefesindeki bilinçdışı kodlama ve özne üretme süreçlerine karşılık gelen *kadın-oluş*, *organsız beden* ve *arzulayan makine* kavramlarına feminist felsefeciler tarafından getirilen eleştirel yaklaşımlar üzerinden inceler. Irigaray, Braidotti gibi feministler bu kavramlar yoluyla beden kavramının yok edildiği, duygu ve kişisellikten uzak bir tutku olarak kodlandığını ifade ederler. Duygu

ve kişisellikten çıkarılan bedenın kadının yaşamında boşluk ve travmaya yol açması *Tereddüt* filminde gözlenir. Filmde ataerkinin temsilcisi olan iki erkek karakter, Elmas ve Şehnaz'ın partnerleri, kadın bedenini duygudan uzaklaştırılmış bir tutku haline, organsız bedene ve arzulayan makineye dönüştürür başka bir deyişle cinsel bir nesneye indirgerler. “Ataerki, kadınlar üzerinde eril tahakküm kurarak kadınların bilinçleri ile bedenleri arasındaki ilişkiyi ortadan kaldırmaktadır. Bu bölünme, bedenın tasfiyesi ve duygusallığın yok edilmesi, her türden şiddeti de beraberinde getirmektedir” (Barış, 2019, s. 545, 548).

Yağmurlarda Yıkansam'da Hale'nin bölünmüşlüğü Kristeva'nın sembolik ve göstergesel (semiyotik) alan arasında bölünmüş olan öznesi ışığında okunabilir. Gamze ve Hale aynı kadının çocukluk ve yetişkinlik bedenleridir, Hale 30 yaşına geldiğinde yeni bir hayata başlamış, Gamze ve ona ait anıları geçmişte bırakmış ve kendi ismini değiştirmiş olarak karşımıza çıkar. Gamze'nin annesi ile bütün ve huzurlu olduğu zamanlar göstergesel alana işaret ederken; Hale geçmişte olanları unutup sembolik düzene ayak uydurmaya çalışır. Sarup'un (2004, s. 180) yorumuna göre Kristeva'nın göstergeseli anne bedeninin kapladığı uzamca tahakküm altına alınan dişil bir evredir. Göstergesel anneliğe ve onun birincil süreçlerine dayalı Oidipus öncesi döneme ait bir terimse; bu terimin tersine sembolik Baba yasası onun ikincil süreçleri tarafından düzene koyulan Odipal bir dizgeye karşılık gelir. Annesinin ölümü ile birlikte Gamze dişil semiyotik anne alanından çıkarak eril sembolik alana girmeye başlar ve kendi bedeninden gittikçe uzaklaşır. Halasının evinde bacaklarını jiletlemesi, çocuk esirgeme kurumunda geceleri yatağını ıslatması ve arkadaşına vajinismus olduğunu itiraf etmesi onun kendi bedenine olan yabancılaşmasının göstergeleridir.

Yönetmen Taranç, film üzerine yazdığı makalesinde cinselliğin insan yaşamını belirleyen üstün ve görünmez bir güç olduğunu belirtir. Annesinin ölümünden sonra vajinismus olan Gamze'nin acısını bastırmak için kasık bölgesini jiletlemesi Taranç'ın

yorumuna göre “bir nevi cinselliğe ve kadınlığa atılan façalardır”. Gamze’nin geceleri yatağını ıslatması da, Hale’nin Engin ile cinsel birliktelik yaşayamaması da kasığa atılan jiletler gibi vajinismus kökenlidir. “Gamze vajinismus olduğu için asla cinsellik yaşayamayacağını düşünen, bu yüzden arzusunu ve hazzını bastıran... biri olarak resmediliyor” (Tarañç ve Çapan Kavruk, 2017, s. 554-555). Tarañç bir röportajında penis korkusu, ilk gece korkusu, cinsel birliktelik isteksizliği gibi anlamlara gelen vajinismusun aile içi baskı veya şiddetin olduğu; cinselliğin aile içinde konuşulmasının yasaklandığı geleneksel ailelerde büyüyen kadınlarda ortaya çıkabildiğini ifade eder (Çınar, 2016). Türkiye’de ciddi boyutlarda yaşanan bu hastalığın¹⁹ fazla konuşulmamasının yanında tedavisinin de yaygın olmadığını sözlerine ekler. Böylece yukarıda sözü edilen ve kadının kendini korumak ve direnmek için alan yaratma aracına dönüşen histeri, anksiyete gibi kadınlara atfedilen zihinsel hastalıklara vajinismus da eklenmiş olur. Hale’nin yaşadığı iç çatışmaya Yönetmen Gülten Tarañç bir söyleşisinde dişil dil yaklaşımında işaret edilen bir açıdan yaklaşır: “Kadın dünyası minimalist bir dünya değil bence, hep bir çokseslilik hâkim. Dışarıdan gelen seslerle içeriden gelen sesler sürekli çatışıyor. Yapmak istediklerimizle yapamadıklarımız çatışıyor” (Bozdemir, 2018, s. 32).

Filmlerde kadın karakterlerin yaşadıkları zihinsel bölünme, delilik, nevrotik anksiyete, depresyon, kaygı bozukluğu, yetersizlik hissi, yabancılaşma gibi bireysel çatışmalar aynı zamanda onların direnme araçlarına dönüşür. Kadınların kısıtlanma, değersizleştirilme ve baskılanmaya karşı verdikleri tepki olarak ortaya çıkan bu sinirsel rahatsızlıklar aynı zamanda onların kendilerini dinlemek ve korumak için olduğu kadar içsel sağaltım süreçlerini başlatacak olan bir alan yaratmalarını sağlar. Kadınlar sezgilerini dinlemek, sorunları tanımlamak, gerçeklerle yüzleşmek gibi farklı direnme

¹⁹ Türkiye’de cinsel tedavi merkezlerine vajinismus nedeniyle başvuran hastaların oranı % 62.2-75.9 arasındadır. Batılı ülkelerde ise vajinismusun görülme sıklığı % 1-6’dır (Cetad, 2022).

pratikleri devreye sokarlar. Yaşadıkları bu sorunlar çözümsüz bırakılmaz, karakterlerin güçlenerek içinden çıkabildikleri mücadele alanlarına dönüşür. Sorunların kendisinden çok, karakterin psikolojik durumu, hissettikleri ve nasıl hayatta kaldığına odaklanılır.

Gerçekleri keşfetmek ve yüzleşme yaşamak *Kaygı* filminde Hasret karakterinde belirgindir. Hasret anne ve babasının ölümü ardından sezgilerinin itkisiyle ölümün nedenine dair keşfe çıkar ve kendi geçmişi ile yüzleşme cesaretini gösterir. Teyzesi ölmüş olmasına rağmen onunla arasında nesneler üzerinden devam eden bir ilişki vardır. Teyzesi evde Hasret'e gerçekleri belgeleyecek ve onu yalanlardan özgürleştirecek bir ipucu bırakmıştır. Çocuklukta yaşamış olduğu bir olayın getirdiği sezgiler ile Hasret ipuçlarına ulaşır ve kendi aile hafızasını kurtarır. Hasret evde anne babasının ölümüyle ilgili bir buluntuya rastlayabilmek için sandıkları ve eski belgeleri karıştırır; teyzesinin günceleri ile tablolarını açar. Sonuçta araştırdığı ipucuna duvardaki ahşap kepenklerin altından çıkan duvar resminde ulaşır. Hasret'in ailesinin yanarak öldüğü Sivas katliamına ait bir duvar resmi Hasret'in teyzesi tarafından yıllar önce evin iç duvarına yapılmış ve üzeri ahşap kepenkler ile kapatılmıştır. Resmi gören Hasret'in zihninde katliam günü yaşadıkları canlanmaya ve hafızası tazelenmeye başlar.

Çağıltay'a (2019, s. 15) göre Hasret, evinde tek başına onu iyi niyetle korumak isteyen; fakat iş yaşamı ve yakın arkadaşları da dâhil anlamayı reddeden tüm iktidarlara kapısını kapatır; anksiyesiyle yalnız kalır, travmasını bilinç düzeyine çağırıp gerçeklerle yüzleşme cesaretini gösterir. Küçük bir çocukken yaşadığı ve toplumsal hafızadan silinmiş olan bir katliama ilişkin ses, görüntü ve hisler tekrar ortaya çıkmak isteyerek Hasret'e kendini dayatan bastırılmış gerçeklerin oluşturduğu sezgiselliğe işaret eder. Filmde birkaç farklı şekilde karşımıza çıkan “ne görüyorsanız o ne duyuyorsanız o!” cümlesi Hasret'in çalıştığı kanalın sloganı haline gelmiştir ve insanlardan her şeyi gösterildiği gibi kabul etmelerini bekleyen bir düzenin parçasıdır. Hasret böyle bir düzen ile ironi oluşturacak biçimde sezgilerinin peşinden giderek gerçekliğe ulaşan bir

kadın karakter olarak temsil edilir. Böylece kadının sezgilerinin onun kendi hafızasını bulmasındaki gücüne vurgu yapılır.

Dişil dil yaklaşımı kapsamında kadın mantık veya logostan çok sezgiler ile ele alınır. Irigaray *Au Commencement Elle Etait* (2014, *Başlangıçta Kadın Vardı*) adlı kitabında erkeğin kesin bir mantığa işaret eden logos ve dil aracılığıyla kendi denetiminde kapalı bir dünya kurmayı amaçladığını ve bu dünyanın sınırsız ve belirsiz olanı dışladığını ifade eder. Dolayısıyla erkeğin yarattığı bu kapalı dünyada belirsizlik ihtiva eden sezgilere yer yoktur. Geldiği yer ve kökeni olan kadını unutan erkek, onu da kendi kapalı logosuna hapsetmiştir. Böylece kadın da kendi köküne yabancılaşmıştır. Oysa sezgiler kadın için yol göstericidir (Irigaray, 2014, s. 22, 42, 69). Kadınların içsel yaşamları konusunda bir klasik olarak değerlendirilen *Women Who Run with the Wolves* (*Kurtlarla Koşan Kadınlar*) adlı kitabında kadınları vahşi kurtlara benzeten psikanalist Estes (2016, s. 89) kadın için sezgiyi şöyle ifade eder: “Sezgi, bir kadının psişesinin hâzinesidir. Bir kehanet aletine, onun aracılığıyla esrarengiz bir içsel görüş yeteneği kazandığımız bir cam küreye benzer. Her zaman sizinle olan, size meselenin tam olarak ne olduğunu, tam olarak sola mı yoksa sağa mı gitmeniz gerektiğini söyleyen yaşlı bilge bir kadına benzer. O bir tür Bilen’dir, yaşlı La Que Sabe’- dir, Vahşi Kadın’dır”.

Kaygı filmi ile aynı sene çekilen *Toz* (2016, Gözde Kural) adlı kadın yönetmen filminde de annesinin ölümünün nedenine dair keşfe çıkan ve kendi geçmişi ile yüzleşme cesareti gösteren bir kadın karakterin hikâyesi anlatılır. *Toz*’da ana karakter Azra annesinin ölümünün ardından annesinin bilmediği geçmişini araştırmak üzere Afganistan’a doğru yolculuğa çıkar. Azra’nın Afganistan’a gitmesine annesinin yazdığı vasiyet önayak olur. Annesi vasiyetinde hem Afganistan’a gömülmek istediğini yazmış hem de Afganistan’daki evini kızı Azra’ya bırakmıştır. Annesinin yaşamda bıraktığı izleri tek tek takip eden Azra, önce Ankara’daki evde annesinin eşyalarını karıştırır. Ona ait fotoğraflar ile birlikte Afganistan’a yolculuğa çıkar. Orada uzun yıllar önce annesi

tarafından yazılmış günce Azra'nın eline geçer. Annesinin Afganistan'da kötü şeyler yaşadığını sezinleyen Azra, bu yaşananların peşine düşer ve zorlu bir yolculuk sonrası annesinin yaşadıkları ile ilgili gerçeklere ulaşır. Annesinin, kendi amcası Kadim tarafından tecavüze uğradığını, amcası Salih'in kendisinin asıl babası olduğunu, oğlan kardeşinin annesine tecavüz eden amcasına yardım eden Harun'u öldürüp gömdüğü gibi birçok aile sırrını, gerçeklerle yüzleşme cesareti sayesinde peş peşe öğrenir.

Estes (2016, s. 89) *Women Who Run with the Wolves*'da masallar üzerinden kadın psikolojisini analiz eder. Kadınların annelerini kaybetmeleri ile ilgili anlattığı masalda annesi kızına bir oyuncak bebek verir. Bu bebek ona zor zamanlarından onu kurtarmak ve özgürleştirmek için yardımcı olacak temsili bir nesnedir. Bu sezgi simgesi olan temsili nesne *Kaygı*'da ana soylu teyzeden gelen duvardaki Sivas Katliamı resmidir. *Toz* filminde ise Azra'nın annesinin vasiyeti ve güncesidir. Her iki film de geçmişle ve gerçeklerle yüzleşmeye yönelik güçlü kadın karakter temsilleri sunar. Kadınlar soğukkanlı bir şekilde korkularının ve gerçeklerin üzerine giderek varlıklarını ortaya koyar, merakları ve araştırmacı yönleri ile kendi köklerine, kendilerine ait gerçeklere ulaşırlar.

Yüzleşme ve sağaltım *Tereddüt* filminde sezgilere ek olarak psikanalitik bir müdahale ile oluşur. Şehnaz'ın psikiyatr, Elmas'ın ise onun hastası olduğu psikanaliz seanslarında Şehnaz çeşitli teknikler kullanarak Elmas'ın sağaltımında ilerleme kaydeder. Hastaneye ilk geldiğinde korku ve dehşet içinde olan Elmas, psikiyatri seansları sayesinde hislerini ifade edebilecek noktaya gelir. Seanslarda Şehnaz Elmas'ın ailesiyle olan ilişkisine yaklaşır. Elmas'ın babasına karşı nefret, annesine karşı öfke duyduğu ortaya çıkar. Şehnaz bilişsel terapi kapsamında psikodrama tekniğini kullanarak Elmas'ın rüyasını nesneler seçerek canlandırmasını sağlar. Canlandırma sırasında Elmas'ın annesine sevmediği bir adamla çocuk yaşta evlendirilmesine razı olduğu için duyduğu öfkeye şahit oluruz. Elmas'a rüyasında çirkin bir battaniye

gösteren annesi, ona öldüğünü ve artık orada yatacağını söyler. Çocuk yaşta evlendirilmesine razı gelerek kendisini diri diri gömmektedir. Şehnaz'ın yönlendirmesi üzerine Elmas, annesi ile yüzleşip ona olan kızgınlığını dile getirebildiği bir diyalog geliştirir. Bu diyalogda hem kendisini hem de annesini canlandıran Elmas, annesi yerine geçerek kendisine şefkat gösterir. Her ne kadar bir canlandırma olsa da bu yüzleşme yoluyla Elmas annesini affeder ve onunla barışır. Çocuk yaşta cinsel sömürü ve emek sömürüsü yoluyla köleleştirilen Elmas'ın psikanaliz yoluyla bir nebze de olsa sağaltım yaşadığı gözlenir.

Kristeva bir söyleşisinde kişinin hayatını kendine özgü biçimde –gözyaşları, haykırış, kendi ürettiği ifadeler, vb.- anlatmasına davet eden psikanaliz tecrübesinin kadınların sağaltımında son derece mühim olduğunun altını çizer. Özellikle kadınları etkileyen en büyük sorunlar haline gelen depresyon, histeri gibi durumlar için psikanalizin kadınlara çare olabileceği umudundan bahseder (Durudoğan, 2014, s. 239-241). Kristeva psikanalize çok önemli bir misyon yüklediğini şu sözleriyle anlatır: “Psikanalizin görevi, Batı'nın hayatta kalma ve korunma yöntemi olarak inşa ettiği, ama artık kendi yıkımını sergileyen bu ruh hapishanesini dönüştürmektir. Bu aynı zamanda tedavisel, etik ve politik bir görevdir” (Kristeva, 2007, s. 14). Kristeva'nın bahsettiği kadınların psikanalizde sergiledikleri bu sağaltıcı performatif süreçler aynı zamanda Irigaray'ın *bedenleşmiş dil* veya *dişil söz dizim* kavramlarına da karşılık gelir. Irigaray, kadınların kadın olarak konuşacakları ve referans noktasının kendi bedenleri olacağı bir alan olduğunu belirtir. Eril dilin yıkıldığı, dişil bedenle dişil deneyime giriş yapılan bedenleşmiş dilde beden dili, jest ve hareketleri ön plandadır. Kadınların kendileri olabildikleri tüm anlarda sergiledikleri hareketlere örnek olarak kahkaha ve acı çığlıkları gibi bedenin dil öncesi ifadelerini gösterir. Böyle durumlarda beden, aşırı ve kontrolsüz duygular ifade eder. Kadın sahte davranmadığı bedensel ifade türlerine dönebilirse, dilsel göstergeyi önceleyen bedene de dönüş yapabilir (Irigaray, 1985a, s. 134).

Elmas'a ait bedenleşmiş dişil dil en çok kadının kendisi olabildiği nadir alanlardan biri olan terapi seanslarında ortaya çıkar. Tekrarlayan sözcükler, hareketleri bedenle canlandırarak gösterme, duygu akışları, ağlama ve öfkenin açığa çıkışı Elmas annesini gördüğü rüyasını/ kâbusunu şu ifadeler ile anlatırken gözlenir:

“koştuk, koştuk biz, merdivenlerden çıktık... biz çekiştik, çekiştik, her yerimiz çamur oldu, koştuk eve doğru, üşüdük, koştuk, koştuk, koştuk, koştuk, koştuk, koştuk...(ağlayarak ve titreyerek)... kıldı fasulyeleri kıldı tek tek, kıldı” (Annesinin fasulye kırışını elleriyle canlandırarak).

Elmas kocasının öldüğü geceyi anlatırken de bedensel hezeyanlar içindedir. Gözleri kapalı, kollarını sallayarak ve ellerini açıp kapatarak o gece neler olduğunu aktarmaya çalışır, zaman zaman elini başına vurarak hatırlamaya çalışır, hızlı hızlı nefesler alıp verir, gözlerini açıp kapatır ve kafasını sallar, çektiği acıyı tekrar çeker. Elmas'ın şu ifadelerinde hem dilbilgisi kurallarına dikkat edilmez hem de bu kopuk ve histerik konuşmalar büyük bir duygu yoğunluğu içinde gerçekleşir:

“Geldi, pençeleriyle kollarımı tuttu, kalktım.. sobaya.. belim.. kömür.. banyo.. abdest alacağım.. bakıyor.. kıpkırmızı.. korkuyorum.. orda o.. abanacak üstüme diye korkuyorum.. kaçtım ben.. allahım affet, allahım affet allahım, balkona kaçtım, allahım affet ne olur affet allahım, affet allahım...”

Dildeki bu kuralsızlık dişilin kendini ifade ettiği dildir. Hastanede dil öncesi acı çığlıklarına ve titremelerine dönen Elmas'a karşın, kadınların özgürleşme isteklerini ortaya koyan haz ve kahkaha çığlıkları da Şehnaz'da gözlenir. Şehnaz iş arkadaşı Umut ile birlikte sarp kayalıklara kuvvetle çarpan dev dalgaların altında ıslandığında attığı mutluluk çığlıklarında aslında cinsel olarak köleleştirildiğini hissettiği mutsuz ilişkisinden özgürleşmek ister. Elmas ise acı ve hüznün çığlıkları ile geçmişte yaşamış olduğu acılardan özgürleşmek ister. Şehnaz'ın Umut ile sevişirken duyduğu haz vasıtasıyla ruhunun ve bedeninin özgürleşmesine yakın planda odaklanılır. Bu haz çığlıkları ile Şehnaz ağlayarak rahatlar ve sağaltım yaşar.

Irigaray'ın bedenleşmiş iletişim kavramı ile Cixous'nun histeri kavramı birbirlerine çok benzer. Cixous (1976, s. 881) kadınların kendileri için konuşmalarının acı verici bir süreç olduğunu vurgular. Konuşma fallus tarafından yönetilir ve sembolik alanın içinde korunur. Öyle ki kadınlar sessizlik tuzağını kırmaları gerektiği yerde sessiz kalırlar. Kadınların sessizlikten kekeleme veya kararsız konuşma girişimlerine geçişleri histerik bir söylemi hatırlatır. Cixous ve Clement (1986, s. 99) histeriyi kız kardeş olarak tanımlarlar. Cixous'ya göre bedensel tikler, spazmlar ve semptomlar yoluyla histerinin dolaylı konuşması dişil yazının/dilin öncüsü ve habercisidir. Histeri sadece bedenin konuşması veya kelimelerin kesintiye uğraması değil aynı zamanda diğerleri için de talepte bulunmaktır, yani kız kardeşler adına da konuşmaktır (Cixous ve Clement, 1986, s. 154-155). Geleneksel psikanalizde histerinin bedensel semptomları dişil olanın kendisinden kaynaklanan eksiklik ve yetersizlik olarak görülür. Oysa Cixous'nun terminolojisinde histeri yapay dişiliğin fallus merkezci normlarını yıkar ve onun yerine güçlü ve rahatsız edici bir dişiliği açığa çıkarır (Thompson, 2013, s. 153).

Psikiyatri seanslarının sadece taşralı Elmas için değil, dolaylı olarak kentli Şehnaz için de sağaltıcı etkisi olur. Şehnaz terapide psikiyatr olan taraf olmasına rağmen film onun yaşadığı yüzleşmeye yakından odaklanır. Şehnaz kendi sorununu tanımlayana kadar sezgileri ve onu kendine çeken dalgaların itkisiyle düşünür, içsel bir yüzleşme yaşar. Elmas'ın eril sembolik alan baskısı altında köleleştirilmiş olması Şehnaz'a ayna tutar ve benzer bir baskının kendi yaşamındaki varlığını fark eder. Elmas'ın mutsuzluğuna yakından bakması ile birlikte kendi ilişkisindeki mutsuzluğunun kaynağını daha yakından tanımlar. Eşi Cem onu seks kölesi haline getirmeye başlamıştır. Kentli, eğitilmiş, özgür ve güvenli görünüşü ile mutlu bir tablo çizen Şehnaz'ın aslında mutsuz ve değişime ihtiyacı olduğu ortaya çıkar. Yönetmen Yeşim Ustaoglu röportajında filmin temelde bir yüzleşme ve keşfediş hikâyesi olduğunu belirtir: “Sonunda kendi kendinle baş başa kalabilme hali. Nihayetinde bir başkasının

vermediği, veremediği değerin içinde sıkışıp kalmak değil de; bir gün kendi kendine dur ben kimim ve nasıl bir değerim diyebilme hali. Film bunu söylemeye çalışıyor. Biz etrafımızdaki örgülerle sıkışıp kalıyoruz ve değersizleşiyoruz”. Yönetmen bu sözleriyle yüzleşmenin yanında kendi değerini keşfetmenin, kendini sevmenin ve kıymetlendirmenin şifalandırıcı etkisine de vurgu yapar (Bayır Polat, 2016).

Kuramsal bölümde de değinildiği gibi Weeks “olumlama olarak kendini değerli kılma” ya özel bir önem atfeder ve bunu feminist bir duruş kurmak için kullanılabilecek seçici bir pratik olarak tanımlar. Weeks’e (2012, s. 202-203) göre olumlamak bir proje olarak hayata geçirmek daha ileriye götürmeyi istemektir. Yaşadığı karışıklıkların getirdiği acıları çekmek yerine, yaşamda kendi farkından haz alan bir istencin bakış açısına sahip olmaktır. Razi olmak değil yaratmaktır. Bu bağlamlarda düşünüldüğünde kadın öznenin yaşadığı yüzleşmenin yanında Ustaoglu’nun da vurguladığı gibi kendini kıymetlendirmesini de bir direniş stratejisi olarak görmek seçenekler arasında görünmektedir.

Tereddüt’te psikanaliz somut bir disiplin alanı olarak filmin içinde yer alırken *Yağmurlarda Yıkansam*’da kadın karakterin yüzleşme, sağaltım gibi psikanalitik süreçleri kendi kendine yaşadığı gözlenir. Sağaltıcı yoga veya müzik alanları kadar somut biçimde Hale’nin yaşamında yer almasa da, psikanalitik süreçler araç olarak filmin içine yerleştirilmiştir. Gamze ile Hale’nin yüzleşmesi yönetmenin oluşturduğu ve Hale için kurtarıcı olan bir süreçtir. Psikanalitik araçların kadınlar için kurtuluş olabileceğine Kristeva gibi Irigaray da vurgu yapar. Irigaray psikanaliz sürecinde kişinin geçmiş travmaları ile yüzleşmesini aşağıdaki gibi vurgular:

“Dile getirilemediği veya başka bir düzeyde çözülemediği için fiziksel yollarla ifade bulan ve vaktiyle farkına varılmadan yaşanmış olan, travmaya yol açan geçmiş durumların terapistle ilişki içinde yeniden yaşantılanması sonucu acının sebebi ortaya çıkar... kişinin ilk insan ilişkisinden kopup toplumsal ortama yönelmesini ve bu ortamda doğru girişimlerde bulunmasını güçleştirebilir. Psikanaliz sürecinin hedeflemesi gereken nokta, terapistle ilişki içinde travmaya yol açmış olanı aktüalizasyon yoluyla canlandırarak travmatik durumu yeniden yaşatmaktır. Gerçekten de semptomlara, özellikle de sebebi bulunmayan, tedavi

edilemeyen fiziksel semptomlara yol açan ve devamlı canlı ve faal durumda olan travmanın hasta tarafından somut biçimde farkına varılmasının tek yolu budur. Terapist... yitirilmiş anne veya var olmayan babaya dönüştüğünde, hasta da terapistle bu haliyle gelişen ilişki içinde acı çekerek kendi acısının kaynağını anlayabilir ve yaşadığı travmayı aşmanın yolunu bulabilir. Tabii ki bunu, travmayı yok sayarak başaramaz. Travma yaşanmıştır ve bir anlamda silinmez. Fakat hasta rahatsızlığının kökenini tanıyarak, terapistinin yardımıyla bu travmayı üstlenebilir ve varoluşunun, özellikle de fiziksel semptomlarla sinsice engellenmemesi için hayatını nasıl düzene sokacağını keşfeder” (Irigaray, 2011, s. 11-12).

Filmde yönetmen Hale’yi travma yaşayan çocukluğu Gamze ile yüzleştirir ve sağaltım yaşatır. Hale yetişkinliğinde kendisine engel yaratan iç çatışmalarından uzaklaşmak için arkadaşının önerisi üzerine onunla birlikte yogaya başlar. Yoga eğitmeninin seanslarda yönlendirdiği zihinsel doğa yolculuklarının birinde Hale trans halindeyken yoga seansını bırakır ve gerçekten doğa ile baş başa kalabileceği bir yere gider. Burada kendi çocukluğu Gamze ona gelir. Hale önce Gamze’ye sert davranıp onu göndermek ister. Oysa Gamze’nin Hale’den bazı talepleri vardır ve bu talepler gerçekleşmedikçe gitmeyecektir. Hale Gamze’ye kulak vermek durumunda kalır çünkü iç huzursuzluğu ile Gamze’nin orada bulunması arasında bir bağlantı vardır. Gamze yaşadığı sürgünlük hissini içine atmış, bastırmıştır. Çocukken bastırarak unutmuş olduğu bu his/travma tekrar gün yüzüne çıkar. Gamze’yi bu sürgünlük duygusundan kurtarması gerekmektedir. Maddi durumu iyidir. Şimdi artık geçmişini sağaltmanın vakti gelmiştir. Onu bir otele, güvenli bir yere götürür. Hale yağmurlu bir günde devamlı geldiği otel odasında çocukluğu Gamze’yi kucaklar, geçmişini ve iç huzursuzluğunun sebebi olan tüm sürgünlük ve kendini suçlama hislerini kucaklar. Kaçtığı bu hislerin varlığını kabullendiğinde ve onlarla yüzleştğinde sağaltım süreci başlar. Gamze bu sürgünlük hissiyle beraber annesini kurtaramadığı için yıllarca kendisini de suçlamıştır. Hale’nin onu telkin etmesi, elinden bir şey gelmeyeceğini ve kendini suçlamayı bırakmasını ona söylemesi gerekir.

Filmde psikanalitik araçlar olduğu gibi yoga ve doğa da karşımıza sağaltım sürecinin bir parçası olarak çıkar. Dişil dil kuramcılarında Irigaray (2011) *Yeni Enerji Kültürü* kitabında psikanaliz gibi yoganın da sağaltıcı etkisinden bahseder. Özellikle Batı geleneğinin ürettiği ve kadın öznelliğiyle ilgili olan kimi sorunları düzenli bir yoga uygulamasının çözebileceği ile ilgili tecrübesinden bahseder. Irigaray’a göre günümüz dünyası bizi kendi enerjisini üreten yaşayan varlığın aksine, kendi dışından gelen yapay enerji kaynağı ile iş gören bir çeşit otomata dönüştürür. Yoga uygulaması doğal enerjimizin bir kısmını yeniden keşfetmemize ve onu artırmamıza yardım edebilir (Irigaray, 2011, s. 16-17). Serbest bir enerjinin ne olduğunu deneyimlemeyi sağlayabilir. “Enerjisini özgürce tanzim etmeyi keşfetmek bir Batılı için sağaltım yollarından biridir. Bu kişi için mesele sadece güdüler, dürtüler veya az çok insancıl tutkular formunda, az çok patojen ve kınanacak bir şey olarak bildiği doğal enerjinin nasıl eğitilebileceğidir” (Irigaray, 2011, s. 18).

Irigaray’a (2011, s. 14) göre yoga da psikanaliz gibi özellikle kadın öznelliği için bir sağaltım yolu olabilir. İkisini birbirine yakın hale getiren şey her ikisinin de serbest bırakılan enerjiyi dolaşıma sokmakla ve geliştirmekle ilgilenmesidir. Fakat ikisi farklı türde sağaltımlardır. Yogayla tedavi psikanalitik tedavinin yerine geçmez. Yoga daha çok temel yaşamsal enerjiyle ilgilenirken, psikanaliz gelişmiş psişik enerjiyle ilgilenir. Yogada açığa çıkacak özgür enerjiyi kişinin özgürce tanzim etmesini keşfetmesi, geleneksel psikanalizin hemen hiç üzerinde durmadığı yeni bir perspektiftir. Ona göre:

“Geleneksel psikanaliz için mesele hastanın enerjisini çözüp daha munasip bir şekilde yeniden bağlamaktan ibarettir; bu enerjiyi hastanın kendi iradesine göre tanzim edeceği şekilde özgür bırakmak değildir. Kendi enerjisine karşı sorumluluk insanlık için yeni bir sorun ortaya koyar ve onu daha büyük bir olgunluğa, kendi gelişiminin seyrini üstlenmeye iter. Böylece kültür geçmiş kuşaklar tarafından tanımlanan ve dayatılan fikirlere, normlara ve kurallara boyun eğmenin eş anlamlısı olmaktan çıkacak; omuzlarımıza yüklenen görev, bizzat koruyucusu olduğumuz özgür enerjiyi keşfederek daha insancıl bir gelecek kurmak olacaktır” (Irigaray, 2011, s. 18).

İhtiyacı olan yüzleşmeleri yaşadıkça Hale'nin sağaltımı tamamlanır. Hale doğanın ona olan sağaltım çağrısını hissederek doğaya yönelir. Çocukluğu Gamze ile geçmişin izleri olan farklı uğrak noktalarında yüzleşme yaşarlar. Yüzleşme yaşanan mekânlardan bir tanesi annesi öldükten sonra Gamze'nin bir süre kalıp şiddet ile de karşılaştığı halanın evidir. Hale Gamze'nin halası ile yüzleşmesine izin verir: “Babama yardım ettin değil mi? Konuşsana, neden yardım ettin o katile? Annemi öldürdü o. Biliyordun değil mi katil olduğunu? Neden susuyorsun? Annemi siz öldürdünüz, hiçbir zaman istemediniz onu, katilsiniz siz, hepiniz katilsiniz.”

Diğer yüzleşme mekânları bir sokak köşesi, orman, geçmişte anne ile sığındıkları Gülcüoğlu Konakları'nda bir oda ve anneye ait mezardır. Bu yüzleşmeler sonrası Hale sağlar, Gamze'ye olan katı tutumu yumuşar. Eskiden bakamıyorum deyip evinden çıkardığı kedilere karşı bile daha sevgi dolu hale gelir. Gamze ile birlikte sokakta yürürken sokak kedisini kucağına alıp eve götürmesi sağaldığının ve yaşamdaki güzelliklere yüzünü dönebildiğinin işaretidir. Annesine yıllar önce hediye aldığı mavi elbiseyi üzerine giymesi Hale için yeni ve sağlıklı bir dönemin başlangıcına işaret eder. Anne ile de yüz yüze gelen Hale, Kristeva'nın semiyotik alanına dönüş yapmış ve iç huzuruna kavuşmuştur.

Yukarıda incelenen kadın yönetmen filmlerinde kadın karakterler yaşadıkları iç çatışmaları ve mücadeleleri ile ele alınırlar. Toplumda kendilerinden beklenenler ile kendi hisleri arasında bölünen kadınlarda biriken öfke ve hiddet kendini eninde sonunda nevrotik anksiyete, delilik, histeri, kaygı bozukluğu gibi sinirsel hastalıklar ile uyumsuzluk, zihinsel bölünmüşlük, yabancılaşma gibi farklı biçimlerde dışavurur. Kadının yaşadığı yarıma ve bölünmenin dişil dil yaklaşımından hatırlanacağı gibi annelik ve gebelik ile de bağlantısı olabilmektedir. Bu yarılmanın en büyük sebeplerinden biri toplumun annelik ve gebelikten beklentileri ile kadının bu olgular ile ilgili gerçekte hissettikleri arasındaki uyumsuzluktur. Teorik bölümde ayrıntılı biçimde

ele alındığı gibi kimi yazarlar (Cavarero, 1990; Rich, 1976; Weedon, 1993) erkek egemen toplumlarda kadınların yeniden üretim gücü olan doğum üzerinde denetim kurmak için çok çaba harcadığını ifade ederler. Kadının doğurganlığı ve annelik üzerindeki bu baskının varlığı kadındaki sinirsel dışavurum, anksiyete ve bölünmenin sebepleri arasında görülebilir.

Gözetleme Kulesi'nde Seher'in yaşadığı iç çatışma, istenmeyen gebelik ve bedene yabancılaşma ile birlikte gözlenir. İstenmeyen gebelikte kürtaj vaktini geçirme kadının bedenine olan yabancılaşmasının boyutlarından bir tanesi olarak karşımıza çıkar. Seher, dayısının tecavüzü sonrası hamile kaldığını öğrendiğinde bebeği aldıramayacak kadar gecikmiştir. Bu gecikme akıllara, Seher'in tecavüzden sonra regl dönemlerini takip etmediği, belki de yaşadığı travma sebebiyle edemediği ve ay döngüleri olan bedeni ile bir şekilde bağlantısının kopmuş olduğuna yönelik yorumlar getirir. Benzer bir yabancılaşma biçimine kadın yönetmen sinemasında aynı dönemde ortaya çıkan *Araf* (2012, Yeşim Ustaoglu) filminde de rastlanır. Zehra (Neslihan Atagül) bir kamyon şoförü olan Mahur ile yaşadığı aşk sebebiyle gebe kalmış ve öğrendiğinde bebeği aldirmek için geç kalmıştır. Yabancılaştırılmanın bu boyutu kadınların kürtaj olunamayacak kadar geç oluncaya kadar herhangi bir önlem almadıklarından ya da bunun takvimsel olarak takibini yapamadıklarından anlaşılabilir. Bhasin (2003, s. 5) ataerkil sistemde genç kadınların yeterli korunma bilgilerinden bilinçli olarak mahrum bırakıldıklarını, ulaşılabilen korunma yöntemlerinin ise kullanışsız, güvensiz, pahalı ve tehlikeli olduğuna vurgu yapmıştır. Ataerkil sistem hem kürtajı sınırlamaya çalışır hem de kadınları analığa zorlar. Önemli ikinci dalga feministlerden Millett de kadınların öz bedenlerine yabancılaştırılmış, başkaları için nesneler haline dönüştürülmüş olduğunu ve kadınların bedenlerinin, cinselliklerinin ve üreme kapasitelerinin erkek kontrolünde olduğunu belirtmiştir (Millett, 2011, s. 97). Toplum kadın cinselliğini kontrol edebilmek için kadınların kendi bedenleriyle ilgili

bilinçlenmelerini istemez. Seher ve Zehra'da görülen bedenine yabancılaşma, toplumun bilinçli üreme politikasının sonucu olan bir yabancılaştırılmadır.

Gebelik sürecinde Seher'in hamile bedenini gizlemek zorunda kalması ise bedenine yabancılaşmanın başka bir boyutudur. Evli olmayan gebe kadın bedeninin toplumda ötekileştirilmesi bu kadınların kendi bedenlerine karşı yabancılaşmalarına yol açar. Kadınlar bedenlerinde büyüyen bebeği çevreden saklamaya ve bu bebekten kurtulmanın yollarını bulmaya çalışırlar. Egemen eril sistem evli olmayan kadın cinselliğini kontrol altına almak ister. Bu durum kadınların bedenlerinin söylemsel olarak kendilerine ait olmaması ve toplum tarafından kontrol edilmesi sonucunu doğurur. Kadınlar bedenleri kendilerine ait görülmediği için gebeliklerini saklama gibi istenmeyen noktalara sürüklenirler. Bhasin erkek egemen kurumların ve ataerkil devletin kadınların doğurganlık gücü ile ilgili kurallar koyduğunun ve onu denetim altında tuttuklarının altını çizer (Bhasin, 2003, s. 4-5).

*Gözetleme Kulesi'*ndeki Seher hamileliği geçici, kurtulması gereken bir durum olarak algılar ve yok sayar. Çalışırken yaşadığı mide bulantıları onun işini sekteye uğratır. Hosteslik yaptığı otobüste çalışırken bulantı yaşadığı için otobüsü durdurup kusmak için dışarı çıkar. Bu durum onun otobüste çalışmasını zorlaştırdığı için çalıştığı bölümü değiştirerek istasyon mutfağına geçer. Yaptığı otogar anonsu esnasında bulantısı sebebiyle konuşamaz. Doğum anına kadar bol kıyafetlerle hamileliği gizleyerek çalışmaya devam eder. Bedenindeki acı ve dönüşüme rağmen her şey geçip gidecekmiş gibi yaşamına devam etmeye çalışır. Benzer yok sayışlar *Araf*'taki Zehra karakterinde de gözlenir. Mezura ile belini sıkıştırarak bebeği düşürmeye çalışan Zehra büyüyen karnına karşı öfke ve çaresizlik hissederek bebekten kurtulmak ister. O da gebelik sürecini bol kıyafetler giyerek gizlemeye çabalar.

Doğum anına kadar gebeliği yok sayan Seher doğum sancıları ile birlikte otobüs istasyonundaki işine ara vererek, depo odasına geçip burada bebeği kendi başına

doğurur. Bedeninden çıkan ve ona karşı tiksinti duyduğu bu parçayı bir beze sararak otoyol kenarına bırakır. Doğum esnasında yaşadığı kan kaybından hemen sonra, otobüse biner ve durak olmayan bir yerde inerek başının çaresine bakmaya çalışır. *Araf*'ta ise Zehra bebeği hastane tuvaletinde düşürdükten sonra tuvalet kâğıdına sararak tuvalet penceresinden aşağı atar. Kadınların istemedikleri bebeklerden kurtulmaya çalışmaları akla 1998 Polonya yapımı *Nic (Hiç)*, Dorota Kedzierszawska) filmini getirir. Bir kadın yönetmenin eseri olan bu film Polonya'da kürtajın yasak olduğu bir dönemde kürtaj yaptırmak isteyen ama yasak olduğu için bebeği doğurmak zorunda kalan bir kadının hikâyesine odaklanır. Ana karakter Hela (Anita Kuskowska-Borkowska) gebeliğinden kurtulmak için sıcak kazanın içine girmek ya da oğlundan karnının üstünde zıplamasını istemek gibi birçok yol dener. Düşmesi için gösterdiği tüm çabalarına rağmen doğan bebeği diri diri gömerek öldürür.

Kristeva gebelik ve annelikle ilgili olarak en çok bölünmüş özne ve yarılma kavramına vurgu yapar. Ona göre öznde bir bütünlükten bahsedilemez. Kristeva gebeliğin getirdiği yarılmayı şu şekilde anlatır:

“Kadın sadece gebe kalarak ve sonrasında anne olarak hem doğal hem de kültürel bir yol bulabilir. Gebelik öncelikle psikozen kurumsallaştırılmış bir formudur: ben ya da o, benim kendi bedenim veya başka bir beden. Bu kendi içine kapanan ve bir diğeri haline gelmeden değişen, bölünen bir kimliktir: doğa ve kültür ile biyoloji ve dil arasındaki eşiktir. Müteakiben, çocuğun gelişi ve sevginin başlaması ile kadın, kendisi için zor olmakla birlikte, sembolik ve etik diğeri ile bir ilişki biçimlendirme şansını elde eder. Eğer gebelik doğa ve kültür arasında bir eşikse, annelik/anaçlık aykırılık ile etik arasında bir köprüdür” (Kristeva, 1986, s. 297).

Seher, Kristeva'nın bahsettiği bu yarılmayı daha şiddetli yaşar. Çünkü taşıdığı bebeği, kendisine tecavüz eden dayısı ile özdeşleştirir ve onu yok sayar. Seher'in kendi bedeninin içinde gittikçe büyüyen ve hatta nefret ettiği bir parça vardır. Kendi yaşamı ile bu büyüyen parçayı birbirinden ayrı tutmaya çalışır.

Kadın yönetmen filmleri arasında çocuğundan vazgeçen, çocuk istemeyen gebe anne, istenmeyen annelik gibi temalara *Gözetleme Kulesi* ve *Araf* filmleri dışında *Zefir*,

Ana Yurdu filmlerinde de rastlanır. *Araf* filminde kendi aşk ve tutkusu sonucu gebe kalmış olan Zehra, seviştiği adam ortalarda görünmeyince ve evli olmadığı için bu gebeliği yok sayar. Bebeği düşürmek için verdiği uğraşlar sonuç verir. *Zefir* (2010, Belma Baş) filminde biyolojik çocuğunu büyürken onun yanında kalmak yerine kendi seçtiği çocuklara annelik yapmak için gitmeyi tercih eden bir anneye vurgu yapılır. *Zefir* filmi de *Gözetleme Kulesi* ve *Araf* filmlerinde olduğu kadar seyirciyi fazlasıyla rahatsız eden bir sahneye sahiptir. Bu sahnede kızı Zefir (Şeyma Uzunlar) annesini, kendisini bırakıp gittiği için uçurumdan iterek öldürür ve küçük hayvanları taşlarla örtüp mezar yaptığı gibi annesinin ölü bedenine de taşlardan mezar yapar. *Ana Yurdu* filminde ise ana karakter Nesrin kürtaj olmuş ve sevdiği adam için çocuğunu öldüren bir anne üzerine roman yazmak için köye gelmiştir. *Ana Yurdu* filminde anneliği tercih etmeyen bir kadına kürtaj meselesi üzerinden vurgu yapılmıştır.

Kadındaki öznesel yarılmayı annelik üzerinden okuyan Kristeva'nın vurgusu kadın yönetmen filmlerinde kadınların yaşadıkları içsel çatışmalar olarak gözlenir. İstenmeyen ve ataerki ile uyumlu olmayan annelikler, gebeliğin ve anneliğin getirdiği çelişkiler ve kadına yaşattığı çatışmalara sıkça vurgu yapılır. Kaplan (2013, s. 3-4), *Motherhood and Representation (Annelik ve Temsil)* adlı kitabında annelik alanı ile ilgili sinema da dâhil tüm kültürel söylemlerdeki temsil eksikliğinden söz eder. Ona göre anneliğe ait öznel hazlar çalışılmadığı gibi, çocuğun da kendi iyi haline yönelik arzuları çalışılma ihtimali bulamamıştır. Anneliğe ait farklı kategorilendirmeler yapan Kaplan, annelik temsiliyi temelde üç kategoride inceler: fedakâr anne, fallik anne, direnen anne paradigmaları. Tamamen kendi arzularına yönelik yaşayan anne temsiliyi olduğu *Zefir* filminde direnen anne paradigmasına rastlanırken, *Ana Yurdu* filminde fedakâr ve fallik anne arketipleri söz konusudur.

Fedakâr anne paradigması, ataerki ile uyumlu olan iyi-melek anne olarak da tanımlanır. Bu anne arketipi melodramlarda genellikle acı çekme ve fedakârlık yoluyla

temel annelik üretir. Bu tip anneler, çocukları ile aşırı yakın ilişkiler kurarak doyuma ulaşmayı beklerler fakat ulaşamazlar bu durum da ya aşırı bağlanan anne tipini ya da güçlü fallik anne tipini oluşturur (Kaplan, 2013, s. 13, 77-79). Anne ile özdeşleşme yok ise fedakâr anne şeytani fallik anneye dönüşme tehlikesi barındırır. Tam da bu noktada devreye fallik anne paradigması girer. Fallik anne ise kötü anne, şeytan, cadı veya canavar anne olarak tanımlanır (Kaplan, 2013, s. 13).

Ana Yurdu filminde Nesrin'in annesi Halise, fedakâr gibi görünen fakat fallik anneye dönüşmüş bir arketip temsilidir. Kaplan (2013, s. 108) annesiyle çözülmemiş sorunu olan kadınların kendi anneliklerinin de bu durumdan etkileneceğine dair yapılan tespitlere işaret eder. Burada devreye nörotik veya narsistik anne girer. Narsistik anne, kendine ait karşılanmamış arzularını çocuğu üzerinden projelendirir ya da kendi annesi ile olan sorunlarını çocuğunu kullanarak çözümlemeye çalışır veya kadının eril kimliği –penis kıskançlığı- onun başarılı anne olmasını engeller. Halise'de gözlenen bu baskın ve bağımlı fallik anne karakteri, ölmüş annesinin evine geldiğinde ağlayarak “anne affet beni” diye haykırır. Annesine neden kendi rüyalarına gelmediğini, kendisi dışında başkalarının rüyalarında görüldüğünü sorar. Halise'nin bu haykırıışları kendi ölmüş annesi ile olan sorunlarını kızı Nesrin üzerinden çözmeye çabalıyor olabileceğinin belirtisidir.

Ayrıca narsistik anne tanımında sözü edilen eril kimliğe Halise karakterinde de rastlanır. Halise kendini feda eden, kızının önceliğini düşünen fedakâr-iyi anne modeline sahipmiş gibi görünse de aslında kızına uyguladığı ataerkil şiddet, baskı ve yargılar sebebiyle fallik anne olarak tanımlanabilir. Bu, ataerki ile uyumlu bir anne değildir; ağlayan, acı çeken, mutsuz, uyumsuz bir annedir. Kızı Nesrin'in yanına aslında kocasından uzaklaşmak için gelmiştir, bu da bir yandan ataerkil pratikleri ağır basarken diğer yandan ataerkiden kaçtığıının ve bu iki eğilim arasında sıkıştığıının göstergesidir. Halise acılarını kızı ile paylaşmak için onu ataerki ile uyumlaştırmak istiyor gibidir. Bu

uyumlaştırma isteği, kızı da benzer acıları çekip aynı baskıları hissederek ona yoldaş olsun diye olabilir. Çektiği acılar sebebiyle kızına olan aşırı bağılılığı tetiklense de fallik annenin aslen kendi acıları ön plandadır. Dini bir baskı ve bağımlılık aracı olarak kullandığı söylenebilir.

Din, Nesrin'in yaşadığı baskı ve sıkışmışlığın en büyük sebeplerinden biri olarak ortaya çıkar ve Halise'nin kendi içsel kasvetini Nesrin'e yüklediği başlıca araç haline gelir. Nesrin sistematik olarak şuna benzer ifadeler ile Halise'nin dini baskı ve yargılarının şiddetine maruz kalır:

“İki rekat namaz kıl... camide namaz kılalım birlikte bak psikolojimize çok iyi gelecek... Bir abdest al kızım, cumaya temiz temiz girersin... Allah rızasını alırsın yavrum... Nesrin'cim hadi duama katıl hadi kırma beni... Gel yanıma birlikte kibleye dönelim...”

Bununla birlikte Halise, Nesrin'i yaptırmış olduğu kürtaj sebebiyle yine din üzerinden şu ifadeler ile yargılar:

“Bizden gizli kürtajını yaptırmıştın ya, günah işledi günah işledi, yuvası dağılacak dediler, Allah korusun eğer benim dualarım olmasaydı, kim bilir kötü yola düşecektin, Nesrin kızım sen büyük günah işledin, kocan da bir yerde haklı, hangi adam böyle kadını koynuna alır, sen o değilsin Nesrin, o kadın değilsin sen, önce kendini affedeceksin yavrum, kendini teslim edeceksin, ondan sonra Allah da seni affedecek.”

Anne kızına olan bağımlılığının bir ifadesi olarak din ile birlikte ataerkinin kadını kısıtlayan diğer aygıtlarını da kullanır. Nesrin'in kıyafetini içi görünmesi sebebiyle yetersiz görür ve onu uyarır, eve geliş gidiş saatlerine, dışarıda yalnız yürüyüş yapmasına müdahale eder. Nesrin'in çamaşır ipinde asılı olan iç çamaşırının üzerini örter. Halise'nin bu hareketleri, kızını aşırı sahiplenmesi ve çeşitli müdahale yollarını kullanarak ona olan bağımlılığını koruması ve onu bireyselleşmekten uzak görmesini ifade eder. Halise karakterinin kızına yönelik bu eril ve baskıcı davranışlarını Velioğlu Metin (2019, s. 486, 490) Foucault'cu iktidar kavramı açısından analiz eder. Buna göre Foucault'nun disiplinci iktidar kavramı, ataerkin yapının kadın üzerindeki denetimi ile

ilintilidir. Gözetleyen eril bakışın yükünü üzerinde hisseden kadın, sonunda bu bakışı, kendini ve diğer kadınları gözleme noktasına varacak derecede içselleştirir. *Ana Yurdu*'nda köy kadınlarında olduğu gibi Halise de bu iktidarı içselleştirmiş ve eril baskının uygulayıcılarından biri haline gelmiştir.

Halise Kristeva'nın melankolik/psikotik bölünmüşlük yaşayan anne tanımlaması ile de uyumludur. Geçmişe takılı kalmış olan dramatik annenin ağlama nedenleri çoktur: ev annesini hatırlattığı için, zor dönemlerinde Nesrin'in yanında olamadığı için, kendi hayatını yaşayamadığı için ağlar. Bir kadının kızı, ailesi, yaşayamadığı geçmişi gibi ataerkinin onaylamadığı sebepler ile ağlaması ve feryat etmesi istenen ve alışıldık bir şey değildir. Alışıldık olan şey, tüm çatışmaları sineye çekip susan anne ve kadın karakterdir. Halise ataerki ile uyumlu görünmesine rağmen aslında bu sebeple çektiği çilelerini dışa vurur, aynalar. Sahip olduğu ve inandığı eril yargı ve fikirlerin altında ezilir, kızına ve kendine üzülür, acır. Komşulara karşı sussa da kızına ağlaması, filmin tüm izleyicilerine ağlaması anlamına gelir.

Yaşartürk'e (2020, 113-115) göre Halise karakteri öğretmen olması nedeniyle Türkiye'nin muhafazakâr modernizm projesinin metaforu haline gelir. Cinselliğini ve arzularını muhafazakâr modernleşme anlatısı temelinde bastırmış/ yok saymış ve bu durumu sorgulamadan kabul etmiş bir kadındır. Halise'nin gülme ve ağlama, şefkat ve öfke arasındaki keskin geçişleri, hatırlama ve yüzleşme sorunlarına dair semptomlar olduğu kadar şizofrenik bir kimliğe de işaret eder. Gilbert ve Gubar'ın yukarıda sözünü ettiği deli kadın imgesi anne karakteri yoluyla *Ana Yurdu*'nda tekrar karşımıza çıkar. Delirmiş annenin kızını da delirtmesi sonucu Nesrin karakterinde de bir delilik ve ataerki ile uyumsuzluk ortaya çıkar. Önce Halise, sonra da Nesrin karakterleri delirmiş kadın yazar yerine delirmiş kadın yönetmenin temsili olarak karşımıza çıkarlar. Yönetmen bu karakterler yoluyla kendi benlik bölünmesini ortaya koyar, kendi öfke ve kederini kusar. Nitekim Yönetmen Senem Tüzen, Hürriyet gazetesinde yer alan

röportajında filmdeki hikâyenin büyük bir kısmının kendi hayatından ortaya çıktığını ifade eder (Arslan, 2016).

Ataman (2017) *Ana Yurdu* filmindeki anne-kız çatışmasını Carl Gustav Jung'ın arketipleri üzerinden betimsel bir analizle açıklar. Ona göre (2017, s. 1186-1187) kendisini çocuklarına adanmış olan mutsuz anne Halise'de, Jung'ın dayatılmış, idealize edilmiş annelik arketipine uygun olan ve bunun kadında yarattığı çıkmazlara dair bir karakterin temsili gözlenir. Bu, Türk Sinemasında sürekli üretilen ve ataerkil yapının yaygın toplumsal tezahürüne uygun olan anneliğin bir yeniden sunumudur. Algıları çocuklarına adanmış annelik arketipi tarafından şekillendiği için kendi kimliğini hiçleştiren Halise, var oluşunu kızları üzerinden gerçekleştirir; onların artık kendisine gereksinim duymadıklarını ve onu yanlarında bile istemediklerini görmezden gelir. Bu sebeple gerektiğinde otoritesini kullanır ya da duygu sömürsünü devreye sokarak kızlarını belli formlara sokmaya çalışır. Ataman'a göre Halise'nin yaşadığı, bir gerçeklik yanılsamasıdır. Jung'ın arketipleri üzerinden bakıldığında (Ataman, 2017, s. 1191) Halise'nin, kişiliğini bir bütüne ulaştırmayı sağlayan öz-ben arketipi ile ilişkileri sorunludur. Ruhsal bir bütünlüğe ulaşamamış olduğu gibi, kendisiyle ve doğal olarak çevresiyle barışık değildir. Kendini kendi gerçekleri üzerinden gerçekleştirememiş bir karakterdir. Bu durum Halise'nin tüm yaşamını kolektif bilinçte var olan anne arketipine uygun olarak şekillendirmesi ile bağlantılıdır. Toplumsal kabullere uygun bir yaşam sınırı çizerek kendi arzularını bu sınırların ötesinde bırakmıştır.

Türk sineması kadın yönetmen filmlerinden *Köksüz*'de de (2013, Deniz Akçay), bağımlı anne kız ilişkisine odaklanılır. *Köksüz*'de anne, kızı Feride'ye (Ahu Türkpençe) olan bağımlılığını ev işleri üzerinden kurar. Feride'nin annesi kocasını kaybetmiş olduğu için depresyondadır. Kendisine ait bireysel bir yaşamı yoktur, kendini çocuklarına ve evine adanmış bir anne görünümündedir, bu anlamda fedakâr anne tipine uygundur. Fakat sadece fedakâr değil ama aynı zamanda bağımlı ve fallik anne tipidir.

Çoğunlukla ev işleri, depresyon ve etrafın tekinsizliği üzerinden büyük kızı üzerinde bir bağımlılık ilişkisi ve baskı alanı geliştirmiştir. Annesinin depresyonuna bağımlı olarak yaşayan Feride, kendine özel plan ve program yapabilecek bağımsızlıkta değildir. Feride'nin bağımsızlığı annenin en büyük korkusudur. Öyle ki Feride evlenme kararını açıkladığında annenin dünyası yıkılır ve kızının düğününde ilaç içerek intihara kalkışır. Çünkü var oluşunu kızı ile olan bağımlılık ilişkisi üzerine kurmuştur. Feride de, *Ana Yurdu*'ndaki Nesrin gibi annesini sakinleştirmeye ve telkin etmeye çalışan pozitif taraf olur. *Köksüz* de *Ana Yurdu* gibi temelde bağımlı, fedakâr, fallik anne arketipi ve onun kızı ile çatışmalarına odaklanan bir filmidir.

Fedakâr annelik miti sebebiyle annenin kendine ait bireysel ve özgür bir alana sahip olmayışı onda depresyon ve yarılmaya yol açar. Yaşartürk'e (2020, s. 117-119) göre anneliği romantize eden mit, patriyarkanın ihtiyaçlarına yanıt verir ve bizzat patriyarka tarafında inşa edilir. Annelik miti bağlamında inşa edilen sevgi dolu, affedici ve bencil olmayan kusursuz annenin gerçekte olmayışı kadınları annelikle ilgili büyük bir yarıma ve hayal kırıklığına iter. Anneler suçluluk duygusu duymadan, herhangi bir kaygı taşımadan anne olamazlar. Yaşartürk, anneliğin doğasına ilişkin dişilik mitinin bir sosyalizasyon projesi olduğunu ifade eder. Kadınların çocuk sahibi olmayı gerçekten isteyip istemediklerini, hazır olup olmadıklarını sorgulamadan benimsemelerine neden olan etken bu projenin kendisidir. Patriyarkal yapıda çocuk sahibi olmamak ya da kürtaaj olmak kadın doğasına aykırı davranmak olarak kabul edilir.

Ana Yurdu'nda yaşadığı yarıma ve depresyon ile başa çıkamayan anne, kızı üzerinde bir hâkimiyet alanı geliştirerek içinden çıkamadığı bu sıkışmışlığı ona yaşatır ve onunla bu acıyı paylaşmaya başlar. Dolayısıyla toplumun fedakâr ve kutsal annelik algısı, bu şekilde anne kız ilişkisindeki sorunsala dönüşür. Anneliğin toplumsal olarak yeniden üretimi üzerine çalışan Chodorow (1978, s. 99) psikotik annelerin patolojilerini öncelikli olarak kız çocuklarına yüklediklerini ortaya koyan Fliess'e yer verir. Fliess

(1970, s. 48-49) bunun en temel nedenlerinden bir tanesi olarak anne ve kız çocuğu arasında gelişen pre-ödüpal dönemin oğlan çocuğuna göre daha uzun olmasını öne sürer. Annesinden ayrılarak bireyleşmek isteyen kız çocuğuna annesi hiper-simbiyotik davranarak ona psikotik bağımlılık yaratıcı *sen bensin ben senim* algısını vermeye çalışır.

Ana Yurdu ve *Köksüz* filmlerinde annenin içinde bulunduğu çıkmaz ve bu durumun kızı ile olan çatışma ilişkisine yansımaları konu edilir. Anneler eril bir alandan kızlarını baskılamaya çalışırken, kızlar kendilerini var etmeye ve bağımsızlaşmaya çalışırlar. Anne ise acılarında ve yarılmalığında yalnız kalmamak için kızının tam bağımsızlığını istemez, bundan korkar ve baskı alanı yaratabileceği elindeki tüm kozları devreye sokar: ev işleri, temizlik, dini kurallar, sembolik eril yasa, vb. Anne kızı üzerindeki sahiplik olgusunu asla bırakmak istemez, kızı ise daima bireyselleşme mücadelesi verir.

Yukarıda incelenen filmlerde de belirtildiği gibi kadınların yaşadıkları çatışmalar onların direniş ve mücadele alanına dönüşür. Anne ile kız arasındaki ilişki de buna örnektir. Çatışmalı bir anne kız ilişkisinin kendisi de direniş ve mücadele alanına dönüşmektedir. Birçok kadın yönetmen filminde kadın karakterlerin özgürleşmeleri ve bireyselleşmeleri anne ile bağlantılı olarak ortaya çıkar. Annenin biyolojik veya simgesel ölümü veya dışlanması, ölmüş olan anneye ait sırların keşfedilmesi veya annenin ölümü ile bağlantılı duyguların ortaya çıkması gibi meseleler kadın karakterlerin kendilerini bulmalarında, kendi gerçeklerine ulaşmalarında ve özgürleşmelerinde rol oynar.

Kristeva'ya göre özne ilk iğrenme deneyimini anneden ve de ondan gelen şeyden tiksiniyor ve dışlayarak yaşar. İğrenme/abjection özneye varlığını veren şeye, yani en temelde anneye bir başkaldırıyı temsil eder. Kişi iğrenç olan annesini öldürdüğü veya dışladığı sürece simgesel alanda bir özne haline gelir. Bireyleşebilmek için anneyi

dışlaması gerekir: “Tiksinilen ve iğrenilen anne ve ölüm, bir kurbanlık ve cellatlık düzeneğini sessizce inşa eder; bu düzenek sayesinde Ben hem Simgeselin öznesi hem de İğrencin Ötekisi haline gelirim” (Kristeva, 2018, s. 15, 137). Sayın’ın (2010, s. 194-195) yorumuna göre Kristeva’da ana rahmi tüm ayrışmaların ve ayrımların kökeni olduğu gibi aynı zamanda bütün hazzın ve arzunun da varlık nedeni olan mutlak uzamdır. Bu uzamda bedenler ritmik bir biçimde aksa da anne ile çocuk, sonsuza değin iç içe geçmesi imkânsız katı cisimler misali çok geçmeden birbirinden ayrılacak, anne kendinden attığı çocuğu Simgesel bir uzam olan dilselliğe sokacaktır. Nasıl anne bedeni çocuğu fırlatıp atıyorsa, çocuğun da mutlaklığın yitimine karşı çıkarak anne bedenini kendinden fırlatıp atması, ona annesini hatırlatan her şeyi zelil (abject) olarak kurgulaması gerekir.

Ana Yurdu filminde anne ile yüzleşme ve onu dışlayarak simgesel olarak öldürme söz konusudur. Nesrin’in öznesini yapılandırmak adına geçmişte annesinin onaylamadığı birçok şey yaptığı ikisi arasındaki diyaloglardan anlaşılır. Kürtaj bunlardan bir tanesidir. Fakat Nesrin kendi öznellik halini ayakta tutabilmek için annesini temsili olarak tekrar tekrar öldürmek ve bir zelil gibi kendinden dışlayacak tepkilerde bulunmak zorunda kalır. Sessizliğini bozduğu ve annesine isyan ederek haykırdığı aşağıdaki sözler buna örnektir:

“Ya senin işin gücün misafir ağırlamak, bütün gün evin içini kadımla dolduruyorsun, sürekli gürültü, sürekli pis pis dedikodu yapıyorsunuz, onu giyme bunu giy kızım, oraya oturma buraya otur kızım, bu saatte mi gelinir kızım ya sen kabul etsene artık senin yetiştirdiğin kız evlat bu. Ergenlik, gençlik çocukluk bitti anne kabul et artık... ya sen ne hakla benim özel hayatımı insanlara anlatırsın ya, ben yazmışım yazamamışım kime ne anne, neden yoldan geçen ucube bir karı benim elime tükürüyor ya?”

Asla onaylamayacağını bildiği şeyleri yaparak anneyi çiğnemesine bir önemli örnek de Nesrin’in köyden uzaklaşarak köyün delisi Halil (Semih Aydın) ile cinsel ilişki yaşamasıdır. Anne şiddeti ile baş edebilmek için cinsel hazzını devreye sokan Nesrin tüm duygu yoğunluğunu bu birliktelik esnasında dışa vurur. Bu birlikteliğin Nesrin’e

verdiği anlık haz ona kendi bedeni üzerindeki iradesini hatırlatır ve bir kontrol alanı sağlar. Filmden anlaşılır ki Nesrin özgürleşmek için her defasında anneyi simgesel olarak öldürecek bir şey yapacaktır. Nesrin yaşadığı cinsel ilişki ile anneyi simgesel olarak öldürmesine ilişkin yüzleşmeyi eve döndüğünde duvarda asılı yuvarlak aynada kendine bakarak gerçekleştirir. Yaşartürk'e (2020, s. 121) göre bu sahne Nesrin'in film boyunca aynaya baktığı ve dolayısıyla kendisiyle yüzleştiği ilk sahnedir. Nesrin'in aynadaki imgesinin karanlık oluşu onun kim olduğunu keşfetme sürecinde kendi benliği ile annesinin sorgulamadan içselleştirdiği sözleri arasında bocaladığını fakat eninde sonunda eril söylemlere karşı isyanını gerçekleştirdiğini ifade eder.

Ataman (2017, s. 1188) Nesrin'in anne kompleksini yenme ve annesinin üstünlüğüne karşı direnme çabası içinde olduğu yorumunu yapar. Annesi “ters ilişki” konusundaki olumsuz yargısını belirtmiş olmasına rağmen Nesrin'in köyün delisi ile anal ilişkiye girmesini annenin otoritesini kırma çabası olarak görür. Nitekim bu sahnenin ardından Nesrin eve döndüğünde “cami hoparlöründen ölümlerin ardından veya Cuma akşamları okunan sela okunmaktadır... Bu sela, annesinin ve anne arketipinin güdümünde yaşayan Nesrin'in öldüğüne, yeni bir Nesrin doğduğuna ilişkin bir haberci şeklinde yorumlanabilir” (Ataman, 2017, s. 1194). Nesrin, annesinin baskıcı korumacılığı karşısında Jung'ın anne kompleksinden temellenen bir düşünce olan “Nasıl olursam olayım yeter ki annem gibi olmayayım” fikrinden hareket ederek yaşamıştır. Tüm içgüdüleri anneyi reddetme üzerine kurulu olduğu için, kendine ait bir yaşam kuramaz. Ataman analizinde Nesrin'e çıkış yolu olarak içindeki Halise'yi kabul ederek kendi ile barışmasını gösterir. Bu kabul gerçekleştiği takdirde Nesrin kendi personası ile barışık biri haline gelecek, varoluşunu gerçekleştirecek ve hayatına karşı olan tepki ve tatminsizlikleri son bulacaktır (Ataman, 2017, s. 1184, 1188).

Nesrin'in köyün delisi ile cinsel birleşmeye girmesini Velioğlu Metin (2019) Foucault'nun delilik kavramı üzerinden okur. Bu yoruma göre Foucault'nun deliliğe

bakışı filmde ataerkinin yarattığı temsil biçimlerinden arınmış, özgür ve kendini gerçekleştirerek birey olabilmiş kişiye işaret eder. Bu yoruma göre:

“Filmin sonunda Nesrin, başta annesi olmak üzere tüm ataerkil düzenin onun üzerinde kurmaya çalıştığı baskı ve denetime karşı çıkar ve deli bir karakter ile (belki bir anlamda delilik dünyasına adım atarak) cinsel birliktelik yaşar... Nesrin’in çevresine karşı başlattığı isyankâr tavır, filmin sonunda Nesrin’in bir anlamda kendi özgürleşmesini gerçekleştirme yolunda “delilik evreni” ne adım atmasıyla son bulur” (Velioğlu Metin, 2019, s. 489).

Büyükgoze (2017, s. 22) ise Nesrin’in bir deli ile olan cinsel ilişkisini Deniz Kandiyoti’nin “ataerkil pazarlık” kavramı üzerinden yorumlar. Buna göre erkek egemen sistemlerin baskıcı olduğu gibi koruyucu tarafları vardır ve kendisini baskılıyormuş gibi görünen bu sisteme kadınlar da erkekler kadar bağlı olabilir. Halise karakteri bu sisteme bağlı olan kadınlardandır. Nesrin’in filmin sonunda delirmesi ise bu pazarlıktan kurtulma stratejisi olarak önerilir. Nesrin’in delirdiğine ilişkin yorum, dişil dil yaklaşımında ileri sürülen deliliğin direnişe dönüştüğü ifadesi ile de uyumlu görünür.

Annenin dışlanması ya da en azından simgesel olarak öldürülmesi yoluyla özgürleşme veya özneleşme anlamında yukarıda sözü edilen abject kavramı *Ana Yurdu*’na benzer şekilde *Köksüz* filminde de gözlenir. *Köksüz*’de Feride iş yerinden kendisini beğenen ve annesinin onaylamadığını bile bile Gülağa (Sekvan Serinkaya) ile istemediği bir evlilik yapmaya karar verir. Kendi bedeni üzerinde verdiği bu karar ile Feride annenin yarattığı baskı alanına karşı durur ve onu simgesel olarak öldürür. Fallik-fedakâr annelerin yarattığı baskılara kızları farklı şekillerde tepkiler verirler. Her iki filmde de kızları kendi bedenleri üzerinde bir karar vererek iradelerini kendilerine hatırlatırlar ve bu şekilde annelerinin iktidar alanına isyan ederler.

Ana Yurdu ve *Köksüz* filmlerinin anne ve kız ilişkilerini üzerinden birlikte okumasını Öztürk de (2018) yapmıştır. Öztürk hem *Ana Yurdu* hem de *Köksüz*’deki annelerin fallik ve kurban (fedakâr) anne temsili arasında gidip geldiğine değinmiştir. Öztürk’ün analizine göre, bu filmlerde eninde sonunda yine hep annelerin dediği olur

Çünkü kızlar bir şekilde anneye boyun eğerler. Fakat yine de filmler bizi aşırtacak şekilde sonlanırlar. Bu sonlar kızların anneye bakaldırışları, isyanlarıdır. Anneyi öldüren kızlar böylece bir bağımsızlık mücadelesi içinde olurlar. Öztürk, anne kız arasındaki ilişki okumasına *Zefir* filmini de ekler. Zefir, kendisini bırakıp giden annesini uçurumdan itip öldürdüğünde özgürlüğüne kavuşur (ztrk, 2018, s. 299-303). Artık ortada beklemesi, özlemesi veya üzülmesi gereken bir anne kalmaz.

Kristeva anne kaybının hem erkek hem de kadın için biyolojik ve ruhsal bir gereklilik ve bağımsızlaşmadaki ilk adım olduğunu belirtir. Ona göre anneyi öldürmek yaşamsal gerekliliğimiz ve bireyleşme için olmazsa olmaz bir koşuldur. Bununla birlikte kadınların anneyi öldürmesi imkânsız olmasa da daha zordur. Bunun sebebi kadınların anne ile özdeşleşmiş ve kodlanmış olması sebebiyle, onların da l hissededeğidir (Kristeva, 1987, s. 27-29). *Yağmurlarda Yıkansam* filminde anne ölümü ardından zgrleşebilmek için bir yüzleşme gereklidir. Annesinin babası tarafından öldürülmüş olması Hale’yi suçluluk duygusu ile baş başa bırakır. İçsel olarak devam eden bu mücadelesi sebebiyle Hale halen tam olarak zgrleşememiştir. Onun zgrleşebilmesi için bu duygusu ile yüzleşmesi, yaşanmış olanları kabullenmesi, annesini kendi içinde öldürmesi ve kendini yeniden tanımlaması gereklidir. Geçmişin yüklerini bir abject gibi fırlatıp atarak, annesinden bağımsızlaşarak bireyleşme ve özgürleşme vakti gelmiştir. Bu farkındalıkla ihtiyacı olan yüzleşmeyi yaşayan Hale anne ile ilgili meselelerden koparak zgrleşir.

Filmlerde kadın karakterlerin yaşadıkları aykırılık ve bölünme, anne kız ilişkilerinde ve deliliğin çeşitli formlarında olduğu gibi Kristeva’nın *dişil sürgün* kavramında da kendisini gösterir. Kristeva’ya göre bir kadın kendi bedeninin ve türünün sınırlarına hapsolmuştur. Gerek ortak kabulleri oluşturan genel klişeler, gerekse dile içkin genelleştirmelerin gücü sebebiyle daima sürgün olarak hisseder. Bu dişil sürgün, genele ve anlama ilişkin olarak daima tekilliğin, parçalılığın, güdünün ve isimsizliğin

tuhaflığını temsil eder. Tam da bu sebeple felsefe onu daima, iblis, şeytan veya cadı olarak adlandırılan, isim ve anlam öncesi bir parçalılık olan tuhaflik tarafında konumlandırmıştır (Kristeva, 1986, s. 296-298). Filmlerde Kristeva'nın dişil sürgün imgesi ön plandadır; yersiz-yurtsuz olmak kadınların ortak özellikleri olarak ortaya çıkar. Kadınlar kendilerine ait huzur içinde oldukları mekânlara sahip değildirler. Kadının sürgünlük hissinin kaynağı olarak hem eril dil hem de eril mekânlar ile göze çarpar. Hem mekânsal hem de söylemsel olarak kısıtlanmışlıklar onların aidiyetsiz, sığıntı, yersiz-yurtsuz gibi hissetmelerine yol açar. Kadının yersiz yurtsuzluğu eko-feminist açıdan da teyit olur. Eko feminizm kadınların ezilmesi ile doğa ve çevrenin tahrip edilmesi ve sömürülmesi arasında önemli bağlantılar olduğunu ve bunların kaynağının ataerkil anlayış olduğunu savunur. Plumwood'a göre (2004, s. 33, 40) ataerki kadınları doğa alanına ait olarak görmesi sebebiyle bu ezilme ve sömürüyü gerekçelendirir.

Kaygı filmi toplumsal belleğin silinmesine eril zihniyetin yol açtığı çevre ve kent tahribatı ile eril mekânların yoğunluğu üzerinden vurgu yapar. Dış mekân çekimlerinde, geleneksel sinemada seyirciye görsel haz verdiği varsayılan estetik kent görüntüleri yerine seyirciyi rahatsız etmeye yönelik yıkık dökük binalar, dev inşaat alanları, yerinden çıkartılmış kaldırım taşları gibi görüntüler kullanılır. Bu mekân-dekor kullanımları filmin genel mizansen desenini oluşturur. Kentsel dönüşüm görüntülerinin filmin genel hatlarını oluşturduğu benzer bir üslubu *Bahar İsyancıdır* (2012, Selma Köksal) ile *Hayaletler* (2020, Azra Deniz Okyay)'de de gözlemleyebiliriz. *Bahar İsyancıdır*'da iş makinesine benzer rahatsız edici bir ses eşliğinde beton yığınları ve çöplükler görüntülenir. *Hayaletler* toplumsal belleğin silinmesine rahatsız edici kentsel dönüşüm görüntüleri ile vurgu yapar. Şehirde birbirinden farklı mekânlardaki tarihi yapıların birer birer çöküşünün tesadüf olmadığına; çeşitli diyaloglar ile tarihin yok edilişi ve sözde Yeni Türkiye'nin inşasına göndermede bulunur. Çökmüş inşaatlar ve

bozuk yapılar, gürültü, kirlilik, sürekli halkı gözetleyen polis helikopterlerinin şehrin üstünde geziyor olması, trafik, ambulans sesleri, şiddet, elektrik kesintilerinin sıklığı ve düzensizliğin hâkim oluşu ile İstanbul'un çok daha kaotikleşmiş ve distopik bir versiyonunu sunarak seyirciyi uyarıcı etkide bulunmak ister. Diğer taraftan filmde kız çocuklarının sokaklarda dans etmeleri sebebiyle muhafazakâr mahalleli ve polis tarafından kovulmaları ile filmin baş kadın karakterlerinden Didem'in markette sözlü tacize uğraması da kamusal alanların kadınlar için ne kadar rahatsız edici olduğunu gözler önüne serer.

Kaygı'da kadının aidiyetsizlik ve sürgünlük hissi yaşamasına neden olan eril mekân ve eril dil izleri çoktur. Bir stadyumda birbirine saldıran futbolcular, parkta yalnız başına yürürken bankta oturan ve Hasret'e gözlerini dikip bakan iki erkek, Hasret'in su almak için gittiği büfe sahibinin Hasret'e sert bakışı, Hasret'in girdiği lokantada yemek yiyenlerin sadece erkekler oluşu gibi birbirinden farklı görüntüler kentin açık ve kapalı çoğu mekânında erkek hâkimiyetine ve eril şiddetin varlığına gönderme yapar. Hasret'in iş yeri de çoğunlukla eril dil ve baskının izlerinin görüldüğü bir mekân olarak öne çıkar. Yoğun ve stresli olan iş yeri ortamında, “sizin yaptığınız işi sikeyim!” diye bağırان bir erkek patron, kadın spikerin mikrofonu için “bir gün de biz takalım ha” veya “editörler odama... Korkmayın acıtmayacağım” diyerek sözlü tacizlerde bulunan bir başka erkek patron, “dinle beni, şirket bilgisayarlarında sıkık sosyal medya hesaplarınızla ilgili herhangi bir şey görmek istemiyorum... hiç üşenmem şirketin ortasında o bilgisayarı götünüze sokarım, anlıyor musun?” diyerek bağırان bir başka patron, Hasret'i çalıştığı bölümden alıp bir başka bölümün başına getiren ve konuyla ilgili açıklama yapmayı reddeden sert ve asabi bir kadın patron gibi eril hiyerarşi ve baskının hakimiyeti öne çıkarılır. Aynı şekilde Sivas katliamının olduğu gün otelin dışında bulunan ve hepsi erkeklerden oluşan radikal İslamcıların otelin içinde

bulunan müzisyen ve şairler için “kâfirler” diye bağırarak onların ölmesi için oteli yakmaları da eril şiddet örneği olarak karşımıza çıkar.

Yersiz-yurtsuzluk ve sürgünlük hislerine *Yağmurlarda Yıkansam* filminin hemen açılış sahnesinde rastlanır. Film bir kız çocuğu olan Gamze’nin “*bir ev arıyordum, kayboldum*” sözleri ile başlar. Hale çocukken (Gamze iken) babasının annesini öldürmesini takiben, bir süre kendisine şiddet uygulayan halasında kalır, oradan kaçarak öğretmenine sığınır fakat öğretmeni onu çocuk esirgeme kurumuna götürür, Gamze oraya da uyum sağlayamaz. Gamze annesinin ölümü ertesi oradan oraya savrulur ve hiçbir zaman Kristeva’nın sözünü ettiği anne şefkatinin olduğu o semiyotik alana kavuşamaz. Gidecek bir yeri olmayan Gamze, en sonunda kendi yetişkinliğine (Hale’nin yanına) çıkagelir. Böylece çocukken içine atıp bastırarak unutmuş olduğu sürgünlük hissi yüzeye çıkar. Hale, Gamze’yi bu sürgünlük duygusundan arındırmak için onu bir otele, güvenli bir yere götürür. Filmden anlaşıldığı kadarıyla Hale de ara sıra kendini huzurlu hissettiği bu otele gelmekte, hatta hep aynı odada kalmaktadır. Bu oda aslında bir zamanlar annesiyle birlikte babasından korunmak için sığındığı odadır. Sürgünlük hissi annesinin zamanından kalmıştır. Annesi de boşandığı kocasının kendine zarar vermesinden korktuğu zamanlarda kızı ile otelde konaklamıştır. Yersiz-yurtsuzluk hissi kadınlarda anneden kızlara geçmekte, kız çocuğu küçüklüğünde aldığı bu hissi yetişkinliğine taşımaktadır.

Sürgün, kişiyi aile, ülke ve dil köklerinden sökmekle ilgili olduğu için hali hazırda bir aykırılık biçimidir. Daha da önemlisi, onu yaşamın bir anlamı olduğuna dair inanca bağlayan bağlantı dâhil tüm bağları kesen dinsiz bir eylemdir. Anlam sürgün halinde var olsa bile, hiçbir vücut bulamaz ve kesintisiz bir şekilde coğrafi veya söylemsel dönüşümler ile üretilir ve yok edilir. Sürgün aslında bir çeşit kurtuluş ve bir direniştir (Kristeva, 1986, s. 298). Dilde düşünce çabaları yoluyla ya da özellikle çokluğun yaşamın tek göstergesi olduğu dildeki aşırılıklar yoluyla, kişi adlandırılmaz, temsil

edilemez ve geçersiz olanın çoklu reddini gerçekleştirebilir. Bu aykırılığın gerçek keskin noktasıdır (Kristeva, 1986, s. 300). Kristeva'nın da belirttiği üzere dışıl dil yaklaşımında diğer bölünme, aykırılık ve çatışma biçimleri gibi sürgünlüğün kendisi de direniş ve mücadele alanına dönüşür.

Bulunduğu yerlerde aidiyet hissedemeyen kadın mekân değişikliklerine gider. Hale artık gitmeyi bir kaçış olarak değil bir rahatlama aracı olarak görmeye başlar: “Yolları neden seviyorum biliyor musun? Çünkü geçtiğin yollar geride kalıyor” yorumunu yapar. Filmde doğaya açılan yolların baskınlığı dikkat çeker. Hale'nin müzik grubu ile söylediği şarkıda “*yol çağırıyor beni, gidiyorum*” sözlerinin geçtiği bir bölüm bulunur: “Saçlarım rüzgârda uçuşuyor, uçuşuyor, hiçbir erkeğe ait değilim, kırılmadım, kırmıyorum, beyaz atlı prens diye bir şey yok, artık daha fazla kurbağa öpmek yok, şansa bırakmam, kadere atmam, sonraya hiç atmam, yol çağırıyor beni, çağırıyor beni, gidiyorum.”

Aidiyetsizliğin çok belirgin olduğu filmlerden biri de *Gözetleme Kulesi*'dir. Seher, üniversite okumak için kaldığı dayısının evinde tecavüze uğrar. Anne evini ziyarete gittiğinde orada barınamayacağı da açıktır. Çünkü saklaması gereken bir gebelik durumu vardır. Şehirlerarası bir otobüs firmasında hostes olarak çalışmaya başlar ve zamanının çoğu yollarda geçer. Mutfak bölümünde çalıştığı otobüs istasyonunda kısa süreliğine sığınır. Bebeği doğurduğunda, bebeğini yol kenarına bırakmış bir anne olarak burada da kalamayacağı için sığındığı son yer olan bu istasyonu da terk eder. Seher, Kristeva'daki dışıl sürgün kavramının somutlaşmış hali gibidir. Tecavüze uğradığı için kaçır, gebeliği kabullenilmediği için kaçır, bebeğini doğurup ondan kurtulmak istediği için kaçır. Çalıştığı yer zaten yoldur. Seher, kadınlığından bağımsız bir varlık olarak hiçbir yerde kabullenilmez. Kendini var etmek için devamlı yollardadır. Yönetmen Pelin Esmer bir röportajında filmde karakterlerin mekânlarıyla özdeşleşmemeleri durumunun karakterler açısından uygunluğunu belirtir: “Yollar biraz mekânsızdır,

belirsizdir, garip bir özgürlük duygusu verir. Kule de, yol üstü otogar da, bu karakterlerin ait olmadıkları ve olamayacakları geçici durak yerleri, ‘ev’ değiller nihayetinde” (Aytaç ve Göl, 2013).

Suner toplumda olduğu gibi yeni Türk sinemasında da var olan bir aidiyet krizinden bahseder. Suner bu savunusunu Papastergiadis’in sözüne dayandırarak açıklar: “Evi gerçekten sarsan tehdit dışarıdan değil, daima içeriden gelir... Evimiz dışarıdan bir saldırıya uğradığında her zaman kendimizi savunabiliriz, ancak ağır fakat kararlı bir içe doğru patlama süreciyle nasıl baş edilebilir ki? Ev duygumuz travmayla doluya ne olur?” (Suner, 2005, s. 27). *Gözetleme Kulesi*’ndeki Seher’in başına gelen de bunun aynısı olmuştur. Seher yaşadıklarını sadece annesine haykırabilir. Annesi ise Seher’e destek olmak yerine suskunluğu devam ettirerek bu acıyı saklamaya devam eder.

Söz konusu aidiyet krizine *Gözetleme Kulesi* ile benzer konuları ele alan *Araf*’ın Zehra’sında da şahit olunur. Zehra devamlı olarak “buralardan gitmek istediğine” dair hayallerini dile getirir. Zehra kendini buralara ait göremez, buralarda bir kimlik sorunu yaşar. Gebe kaldığı adam olan kamyon şoförü Mahur’u (Özcan Deniz) sürekli yollarda olduğu için gitmek ile özdeşleştirir. Baskı altında hissettiği bu küçük kasabada yaşadığı içsel çelişkiler Zehra’yı gerçeklikten uzaklaştırır ve aralarında cinsel çekim dışında herhangi bir iletişim biçimi olmayan ve nereden gelip nereye gittiği bilinmeyen Mahur’un bu belirsiz hali bile yaşadığı çelişkiler içerisinde Zehra’ya çekici gelir.

Kaim yeni Türk sinemasının yersiz-yurtsuzluğuna vurgu yapar (Kaim, 2012, s. 58). Yersiz-yurtsuzluk durumu yukarıda bahsedilen aidiyet krizi ile birebir bağlantılıdır ve hem *Araf*’ta hem de *Gözetleme Kulesi*’nde gözlenebilir. Her iki filmin ana kadın karakterinin bulunduğu mekân da gelip geçiciliğin temsilidir. Bu durum ataerkil düzende kimlik arayan kadının kalıcı olamamasına göndermede bulunur. Kadınlar bulundukları mekânlarda birer sığınmacı, Kristeva’nın dişil sürgünü gibi hissederler

Çünkü ataerkil çevrede kendi dişil kimliklerini ifade edebilecekleri kalıcı bir alan bulamazlar.

Gözetleme Kulesi’nin mekânları da eril göz ve iktidarın hâkim olduğu mekânlardır. Örneğin otobüs istasyonunda gece odasından çıkıp musluğun başında iç çamaşırını yıkamak isteyen Seher, dışarıda sigara içerek kendisini gözleyen otobüs şoförünün uzaklaşmasını beklemek zorunda kalır. Otobüste ise Seher yolda inmek istediğinde müsaade edilmez; oysa Nihat “ben de ineceğim, bayanı tanıyorum akrabalarına bırakırım” diyerek müdahale ettiğinde ikisinin birlikte inmelerine müsaade edilir. Dönmez ve Becerikli (2016, s. 76-77) *Gözetleme Kulesi*’nde refere ettikleri bu ayrıntıları; kadının toplum içinde eksik görülmesi sebebiyle kamusal alandaki saygınlığı eril iktidar yoluyla kazanabilmesi olarak yorumlarlar. Dönmez ve Becerikli filmi Foucault’nun normal-anormal ve akıllı-deli ayrımları üzerinden okur ve toplumsal norm dışı davranışların anormal veya deli olarak görülmesi sebebiyle Seher üzerinde bir baskının var olduğundan bahseder.

Aidiyet krizi ve dişil sürgünün var olduğu filmlerden biri de *Ana Yurdu*’dur. Yaşartürk (2020, s. 110-112), *Ana Yurdu* filminin aidiyet bağı kurma bağlamında bir yurtla ilgili olduğunu belirtir. Nesrin’in aidiyet kurmak istediğı yurt, çoğu filmde sığınma ve dönüş mekânı olarak betimlenen baba evinin aksine annenin yurdudur. İşinden ayrılmış, eşinden boşanmış bir kadın olan Nesrin yalnız başına roman yazmak için ölmüş anneannesinin köy evine gelir. İstanbul’daki hayatının mutsuzluğundan kaçarak anneanesi Zela’nın evine adeta sığınır. Fakat aniden çıkagelen annesi evde yarattığı psikotik müdahale ve kesintiler ile Nesrin’e istediğı alanı vermez. Kentte mutsuz olup huzur bulmak için köy evine gelen Nesrin bu sefer annesinin uyguladığı din şiddeti ile karşılaşır. Sürgünlük anne evinde bile huzur bulamaz. Yaşartürk’e göre Nesrin ana yurdunda aradığı sığınma mekânını, aidiyeti son tahlilde kökünü bulamasa da kendisi olma arayışı çerçevesinde kim olduğunu keşfetmeye başlar. Nesrin’in

kendisini önceleyen Zela ve Halise'nin değerleriyle bir bağ kuramayışının ve aidiyet krizi yaşamasının en önemli sebepleri patriyarkal yapı ve muhafazakâr modernleşme projesidir. Diğer yandan mekânların eril oluşu *Ana Yurdu*'nda da karşımıza çıkar. Nesrin'in köy merkezini kaplamış yaşlı erkeklerinin bakışları arasında inşaat çalışmasının olduğu sokaktan geçtiğini izleriz.

Kristeva'nın dışıl sürgününe dönüşen kadın karakterlerden bir tanesi de *Terreddüt*'te çocuk yaşta ailesi tarafından zorla evlendirilen Elmas'tır. Ailesinden/annesinden-semiyotik huzur alanından kopuş yaşamış ve bu huzuru evlendirilerek geldiği evde bulamamıştır. Psikiyatri seanslarından bir tanesinde Elmas yaşadığı sürgünlük hissini şu sözlerle ifade eder: "Sığıntıydım, duvarlar, duvarlar üstüme üstüme gelirdi, nefes alamazdım, dua ederdim, Allah'ım gelmesin, ne olur bugün gelmesin, ne olur gelmesin." Büyükgöze (2017, s. 19, 23) *Terreddüt*'te ev ve dışarısı ikiliğini mekânların cinsiyeti bağlamında inceler. Konvansiyonel sinemada ev duygu, hareketsizlik, kapatılma ile kadın cinsine atfedilirken, evin dışında kalan alanlar macera, hareket ve özgürlüğü sembolize eder. *Terreddüt* bu ikilikleri üreten sosyal yapıları ve karakterlerin evdeki hareket alanlarının kısıtlılığını ifşa edici bir mizansen diline sahiptir. Her iki karakter için de ev çıkışsızlığın sembolik mekânı olduğu kadar hayatta kalmak için direndikleri ve isyan ettikleri bir mekândır. Yine her iki kadın karakter için dışarısı özgürleştirici ve dönüştürücü özelliklere sahiptir. Böylece *Terreddüt*'te mekânların cinsiyeti konvansiyonel sinemadan farklılaşır. Kristeva'nın kadının sürgün hali için yukarıda sözünü ettiği kurtuluş ve direniş anlamları *Terreddüt*'te de gözlenmiş olur.

Özet olarak Gilbert ve Gubar'ın (2016, s. 61) da salık verdiği gibi kadın yazarlar (kadın yönetmenler) evdeki meleği öldürürler. Kadın yönetmenlerin ataerki ile uyumsuz ve yaşadığı çatışmaları dışa vuran, isyankâr kadın karakterleri merkeze aldıkları dikkat çeker. Sevgilisini aldatan veya yalnızlığı tercih eden, patronuna isyan eden, evlilik

teklifini kabul etmeyen, evlilik dışı ilişki yürüten, evlilik dışı gebe kalan, kürtaj yaptıran, canı istediğinde cinsel ilişkiye giren istemediğinde girmeyen, annesini öldüren, bebeğini çeşme kenarına bırakan veya isteyerek düşük yapan, kendi iç sesine ve içgüdülerine kulak veren, eril düzen ile uyumlu olmayan, eril düzende deli, cadı, kötü kadın olarak nitelendirilebilen kadın karakterler ile karşı karşıya kalırız. Bu tez kapsamında incelenen neredeyse tüm filmlerin senaryosu filmlerin yönetmenleri tarafından yazılmıştır. Kadın yönetmenler kendi içsel öfke ve isyanlarını yarattıkları bu uyumsuz kadın karakterler üzerinden dışa vurmak istemiş gibi görünürler. Kadın yazarların kendileri için sürekli biçimde hayal ettikleri patlayıcı şiddette kaçış anları bizi bir kez daha kadın yazarların büyük çoğunluğunun eserlerine yansıttıkları delirmiş ikiz olgusuna götürür (Gilbert ve Gubar, 2016, s. 138).

Diğer taraftan kadın karakterlerin bu uyumsuzlukları onların direnişlerine dönüşür. Delirmek, anksiyete, depresyon gibi psikolojik dışavurumlar karakterlerin kendilerini dinlemelerine, içe dönüş yaşamalarına veya gerektiğinde dışarıdan yardım almalarına alan açar. Karakterler sezgilerinin peşinden giderek gerçekliğe ulaşma ve yüzleşme cesareti gösterirler. Psikanalitik müdahale veya yoga gibi araçlarla kendi duygularına yaklaşır ve onları yakından tanımlayarak sağaltım yaşarlar. Anneleri ile yaşadıkları çatışmalarda bireyleşebilmek için annelerinin kendi üzerlerinde kurduğu baskı mekanizmasını yok edici eylemlerde bulunurlar. Mevcut durumu değiştirmek, kaçmak veya sığınmak için mekân değişikliklerine gider veya yollara düşerler. Yollarda olmak ve yersiz yurtsuz oluş da kadını tutsaklıktan kurtaran araçlardan biri haline gelir. Sonuç olarak, dişil dil yaklaşımında öngörüldüğü gibi kadının yaşadığı çatışmalar direniş ve mücadele alanı yaratmak için dönüştürülmeye açıktır.

4.2.3. *Dönüşen İmgeler*

Dişil dil yaklaşımında en çok vurgulanan ortak noktalardan birisi kadın cinsini değersizleştiren ataerkil simgesel sistemin yıkılması, dönüştürülmesi ve yeniden yaratılmasıdır. Bu simgesel sistem kadınları iyi ve kötü olarak ikiye ayıran; fallik anne-güvenli eş veya tatmin sağlayan kötü kız gibi kadının konumunu zayıflatan yanlış imlenmiş kısıtlayıcı kadın figürlerinden oluşur. Kadınların bu sistemde bulabildikleri şey kendilerine dayatılan bölünmüş imgelerdir. Dişil dil yaklaşımı bu sınırlı kadınlık anlamlarına meydan okumamız gerektiğini, bunun için kadınları temsil eden yeni ve pozitif imgeler ile yeniden simgeleme sürecine olan ihtiyacı vurgular. Kadın imgelerinin çokluğu ve çeşitliliğinden yola çıkarak bu imgelerin yeniden tanımlanması ve yeni ifade biçimleri ortaya çıkarma önerisinde bulunur. Geleneksel imgelerin içeriğini olumlama anlamında değiştirerek yeniden üretmeyi bir çözüm olarak görür. Dişil dile toplumsal açıdan yaklaşan bu çalışmaya göre kadınların simgeselde ifade alanı bulamamaları onların deneyimlerinin yok sayılması anlamına gelmez. Kadınlar önceki alt bölümlerde ifade edildiği gibi rahatsız edici ve olumsuz deneyimlerini paylaşmaları gerektiği gibi pozitif, güçlü, özgürleştirici, mücadeleci, hazza ve öznelliğe dayalı, dayanışmaya yönelik deneyimlerini de paylaşmalıdırlar. Bu pozitif deneyimlerin kültürel anlamda kadın imgelerini dönüştüren, çoğaltan ve çeşitlendiren etkileri olduğuna inanılmaktadır.

Bir önceki alt bölümde sözü edilen mücadeleci ve direnen kadın imgelerinin ataerkil simgesel sistemde var olan sınırlı kadın imgelerini dönüştürücü etkiye sahip olduğuna inanılmaktadır. Aynı şekilde bu alt bölümde incelenen özne ve karakter olarak temsil edilen, yazan, üreten ve özneler arası ilişkilennmeler yoluyla diğer kadınlarla dayanışma içinde güçlenen kadınlara ilişkin imgelerin de mevcut sistemdeki kısıtlayıcı kadın imgelerini dönüştüren bir güce sahip olduğu düşünülmektedir. Pozitif imgelere sahip kadın karakterler eril simgesel düzende kendi karakterlerini tanımlamaya, bulmaya ve onu korumaya çabalarlar. Mevcut düzendeki huzursuz konumları onları

çoğunlukla bu tür arayışlara iter. Kendi yollarını bulmaya veya kendilerine bir yol yaratmaya, kendileri olarak var olmaya çalışırlar. Sorun odaklı değil çözüm odaklı yaklaşırlar, bu durum onları gerçekleri bilmeye, öğrenmeye, meraklı olmaya, sorgulamaya iter. Kadın yönetmen filmlerinde kadın karakterler çoğunlukla filmin sonunda daha güçlü veya daha özgürleşmiş olurlar.

Pozitif ve dönüştürücü imgelere sahip kadın karakterlerin sinemada her şeyden önce bir stereotip yerine özgün bir karakter ve özne olarak temsil edildiği dikkat çeker. Humm (1997, s. 13) ana akım sinemada kadınların yaşanmış deneyimleri yerine erkeğin arzu ve çıkarına hizmet eden, geleneksel toplumsal cinsiyet rolleri ile tanımlanan tek yönlü özelliğe sahip stereotiplerle var olduğunu iddia eder. Esen (2000, s. 41) Türk sinemasında da kadına bakışın melek kadın ve şeytan dişi olmak üzere iki uçta yer aldığını belirtir. Ana akım sinemada kadının yer aldığı bu kutuplaştırılmış konumlar, karakterden çok tip/stereotip kavramını akla getirir. “Tip kavramı sinema ve tiyatrodan, özgün olmayan, günlük hayatta sıklıkla karşılaşılan, biriciklik özelliği taşımayan özelliklerin harmanlanmasıdır ve bir semboldür. Oysa karakter özgün nitelikte olup karakteri yaratan kişiye özgün bir kimlik açığa çıkarır” (Bayrak, 2014, s. 106-107).

“Karakter, bir arzusu olan, bu arzu doğrultusunda karar verebilen ve aldığı karar doğrultusunda eyleme geçendir. Karakterin yapısını arzu, karar ve eylem belirler” (Oluk, 2008, s. 49).

Ana akım sinemada kadını kendine özgü bir karaktere sahip olarak görmek kolay değildir. Oysa son dönemlerde kadın yönetmenlerin çektikleri filmlerde kadınlar farklı ve çoklu özellikler barındıran özgün karakterleri canlandırırlar. Bu filmlerde onları kendilerine ait kararları, duruşları, zevk ve tercihleri olan kadınlar olarak görürüz. Kadınlar erkek arzusuna hizmet eden tek yönlü ve bilindik birkaç tanımlayıcı unsura sahip olmak yerine kendi çıkar, amaç ve arzularına hizmet eden ve eyleyen özgün karakterlere sahiplerdir. Ayırt edici ve onları biricik kılan toplumsal ve kişisel

özellikleri ile ele alınırlar. Kristeva'nın (2004, s. 404) her kadının kendi dehasında öznel tekilliğe sahip olduğu fikri kadın yönetmenlerce dikkate alınıyormuş gibi görünür.

Çalışmada incelenen filmlerde kadınları bir karakter olarak öne çıkaran nitelikleri sorgulama, düşünme, bilme, öğrenme merakı, kendini ve hayatı tanımlama, kendi yollarını arama çabası, kendini ilgilendiren kararları alma ve uygulama, sezgi, duygu, amaç, çıkar ve arzularının peşinden gitme, kendine güvenme, aktif, yaratıcı ve üretken olma olarak belirtilebilir. Örneğin *Kaygı* filminde Hasret tercihleri olan, sorgulayan, politik bir karakter olarak karşımıza çıkar. Hasret'in üzerinde çalıştığı belgesel Gezi Direnişine de gönderme yapan toplumsal belleğin yaşatılmasına yönelik bir çalışmadır. Gerçeklere ulaşma ve bilgiyi doğru aktarma gibi hedeflere sahip olduğu kurguculuk mesleğine tutkuyla bağlıdır. Çağıltay'a (2019, s. 13) göre *Kaygı*'da Hasret'in yaptığı kurguculuk rastgele bir meslek seçimi değil, filmin asıl meselesidir. Hasret unuttuklarını hatırlayarak yüzleşme, haber görüntülerini yayınlayarak ise onu baskılayan, gizlemeye ve unutturmaya çalışan iç ve dış iktidarlara karşı toplumu yüzleştirme mücadelesi verir. Burada Hasret'in sosyal değişim yaratan özne oluşunun yanında en dikkat çekici karakteristik özellik sahip olduğu bilme isteği, merakı ve gerçeklere ulaşma arzusudur.

Feminist sinemada kadının merak ve bilme hazzına Mulvey (1995) "Pandora'nın Miti" adlı makalesinde değinir. Göstergebilim ve psikanalizden faydalanan Mulvey, Pandora ve kutusu üzerine feminist bir okuma gerçekleştirerek bu miti yıkıma uğratar. Mitin refere ettiği Pandora'nın kutusu, metonimik olarak dişil kutudur, daha spesifik olmak gerekirse dişil genitalin sembolüdür. Mulvey ise bu kutunun dişil merak/bilme isteği sorunu ile bağlantılanması gerektiğine işaret eder. Fakat kadının bilme arzusu, bir dizi kültürel fetişçi anlam kayması ile öteden beri negatif temsillere sahip olmuştur. Miti okurken Mulvey, bu negatif çağrışımları pozitif ve özgürleştirici güçlere dönüştürür. Bu okumaya göre kadının yasak olana bakma cesareti, kendini açığa çıkaran ve kendi bilgisine sahip olan, özne inşa edici bir hamle ile kurulan dişil bakışın var olduğu yeni

bir anlam sistemi oluşturur. Pietropaolo ve Testaferri'ye göre (1995, s. xii) Mulvey'in makalesi Pandora mitinde çarpıtılmış olan kadın imgesine karşı bir savunma geliştirmenin yanında, yeni bir mit oluşturmaya yönelik yaratıcı bir davranış kurar. Daha da önemlisi kadınların kendilerini temsil haklarını ortaya koyar.

Mulvey'in bahsettiği tüm ilgiler *Kaygı*'da Hasret karakterinde olduğu gibi *Toz* filmindeki Azra'da da mevcuttur. Dişil merak ve bilme hazzı sonucu yasak olana bakma cesareti, kendini açığa çıkaran ve kendi bilgisine sahip olan özne inşa edici dişil bakış ve biliş her iki karakterde de gözlenir. Hasret, kendisine Kristeva'nın göstergesel alandan geldiğini iddia ettiği sezgilerinden kaçmaz. Tam tersine eril simgesel alanı terk ederek işini bırakır, arkadaşlarından uzaklaşır ve sezgisel olan göstergesel alana dönüş yapar. Tüm bunlar kendi köklerine dair geçmişini hatırlamak, hafızasını yenilemek ve kendine ulaşmak içindir. Hasret bu yürekliliği ve iradeyi göstererek öznelliğini ortaya koyar. Azra da aynı şekilde hiç bilmediği bir ülke olan Afganistan'daki tüm zorlu yaşam şartlarının ve kendisini bekleyen tehlikelerin farkında olup bunlara göğüs gererek kendi köklerine ve annesine ait gerçeklere ulaşmak için mücadele etme cesareti gösterir. Filmlerin sonunda kadın karakterler geçmişlerine ve ailelerine ait gerçeklerin bilgisine sahip olur ve amaçlarına ulaşırlar.

Bilme ve öğrenme arzusunun ne çıktığı karakterlerden biri de *İşe Yarar Bir şey*'deki Leyla karakteridir. İşe yarar bir şeyler yapmak için avukatlık eğitimi almış fakat bu alanda tutunamayıp şair olmaya karar vermiş olan Leyla için şiir yaşama sarılabilmenin bir yoludur. retip yazabilmek ve hayatı farklı bir gözle tanımlamak için gözlem yapıp, hikyelere katılır ve onların bir parçası olur. Bu bağlamda Leyla karakterinde de bilme ve öğrenme arzusu ile farklı perspektifleri görebilme merakı vardır. Leyla, tren yolculuğu boyunca yaptığı gözlemler sonucu çok sayıda olaya tanıklık eder. Fotoğraf çektiren evli çift, istasyonlarda tren camından görünen grafitici veya cam boyayan adam, balkonda sarılan sevgililer veya bir arabayı tekmeleyerek inen bir kadın, vb.

Bunların hepsi yaşama dair sıradan görünen fakat Leyla için ilgi çekici hikâyelerdir. Gözlediği her bir hikâye onun için yeni bir şiir, yeni bir yaşama tutunma biçimi olabilecek niteliktedir.

Yaşamı bilme, anlama ve tanımlama isteği ve bunun ben dili ile yapılması Zinn ve Stanley'e (2012) göre kadınlarda özneliği yeniden getirir. "Kadının mekânı kendi içinden gelen ses dışındaki başka bir ses tarafından belirlendiğinde kadın başkası olur. Bu sebeple sinema gibi anlatılarda kadının birincil olarak kendi kimliğini ben diliyle seslendirmesi, birinci şahıs ifade ve tanımlamasında belirleyici unsurdur." Zinn ve Stanley tam olarak bu noktada Cixous'nun kadınların kendilerini kendi tarihlerine kendi eylemleri ile yerleştirmelerine yönelik yaptığı çağrısına karşılık vermiş olurlar. "Kadın karakterler bu yolla kendilerini öteki veya yabancı olarak görmeyi bırakıp yeniden formüle ettikleri kendilik algıları ile öznel özgünlüklerini yeniden kazanırlar, kendilerini oldukları ve olmayı amaçladıkları gibi görürler" (Zinn ve Stanley, 2012, s.172).

Mulvey'insöz ettiği dişil merak Leyla karakterinde bakış ile ön plandadır. Filmde Leyla'yı meraklandıran konu aslında seyirci için de merak konusu olup filmin akıcılığını sağlar. Leyla Canan'ın konuşmalarından, Yavuz'a onun ölümü ile sonlanacak bir iğne vurmaya gittiğini anlar. Felçli bedeni ile daha fazla yaşamak istemeyen Yavuz bu iğneyi doktor dostundan bizzat rica etmiştir. Leyla, hikâyeyi duyduğu andan itibaren Yavuz ve ölüm üzerine zihninde çeşitli kurgular üretir. Ölümü bir başkasından istemek, bir başkasının ölümünü gerçekleştirmek, birine istediği ölümü vermek, yaşam ve ölüm arasında olmak, yaşamdan vazgeçmiş olmak ve bunun getirdiği bilgelik gibi düşünceleri daha önce hiç tecrübe etmemiş olan Leyla için bu sıra dışı bir heyecandır. Ölmek isteyen Yusuf ile şair Leyla arasında geçen şu diyalog Leyla'nın bilme isteği ve merakına odaklanır:

"-Şairler soru sorarlar, merak ederler... merak biterse bir kenara çekilip ölümü beklemek lazım değil mi?
-Buraya meraktan geldiğimi mi düşünüyorsunuz?"

- Yaşamak istediniz bence böyle bir anı, bir insanın ölümüne şahit olmak az şey mi... Canım bu da insanca bir merak işte... Merak ettiğiniz her şeyin peşine düşer misiniz böyle?
- Ben aslında lise arkadaşlarımla buluşmaya gidiyordum...
- Ee sadece ölenleri değil yaşayanları da merak ediyorsunuz.
- Sadece uzaktan merak etmiyorum, yaşıyorum da. Hatta etkileniyorum da.”

Filmde Leyla’nın bilme merakı Yavuz tarafından sorgulanır. Burada merakın yanında, kadının ölüm fikri ile yüzleşme cesaretinin verdiği ilham da söz konusudur. Leyla, Julio Cortazar’ın *Bir Sarı Çiçek* adlı hikâyesini anlatır. Anlatıya göre ölüm üzerine düşünen orta yaşlı bir adam çok etkilendiği sarı bir çiçek görür ve eğer ölürse böyle bir çiçeği asla göremeyeceğini o an anlar. Leyla bu sohbeti açarak aslında ölmeyi tercih eden Yavuz’a tekrar yaşamı göstermek, onu yaşama ikna etmek ister. Hem de Yavuz’un ölüm kararını ertelemek için bir sonraki gün tekrar gelmeyi teklif eder. Hatta daha sonra Canan’la yaptığı konuşmaya göre bir sonraki gün yine gelmeyi teklif edecektir. Leyla yaşamdan vazgeçişini ertelemek, ölüme direnmek, bir başkasının ölümüne direnmesine destek olmak ister. Bu hem Leyla’nın yaşama tutunmasının başka bir yolu olarak ortaya çıkar, hem de parçası olmayı tercih ettiği olaylarda değişikliğe yol açacak eylemlerde bulunması itibarıyla özne oluşuna göndermede bulunur.

Güven Akdoğan (2018, s. 16) *İşe Yarar Bir Şey*’de Leyla karakterinin hikâyeleri gözlemlerken pasif bir izleyici olarak kalmak yerine etkin bir konuma geçerek bu hikâyelerin bir parçası olmayı tercih etmesi sebebiyle özne oluşuna vurgu yapar. Leyla, Canan’a eşlik etmeye karar vermekle yalnızca yansıma ve gölgeleri izleyen biri olmaktan çıkar, kendi isteği ile aktif bir rol oynar. Tren yolculuğu boyunca yansımaları takip eden Leyla, kendinden küçük bir kadını kollama isteği, hikâyenin ölümle ilgili olması ve merak gibi nedenlerle pasif bir tanık/ izleyici olmaktan çıkıp etkin ve müdahil konuma geçer. Leyla karakteri aslında işe yarar bir şeyler yapma arzusu içindedir ve değişime yol açan bu arzu bile başlı başına özne/fail/eyleyen olma isteğini gösterir. Leyla’nın hikâyelerin bir parçası yani özne olma arzusuna karga imgesine dair

sahnelerde de rastlanır. Leyla tren istasyonunda duvara karga resmi çizen bir grafiti sanatçısını koşarak gelen polisten kurtarmak için kompartımandaki pencere camını açıp onu uyarır ve bu olaya müdahil olur. Tren tuvaletinin duvarında gördüğü karga imgesinin altına kırmızı ruj ile bir çizgi çekerek değişimin bir parçası olur (Güven Akdoğan, 2018, s. 15).

Özdemir (2019c, s. 496, 505-506) *İşe Yarar Bir Şey* filminde kadın karakterin hem stereotip dışı bir karakter olarak ele alınmasına hem de özne oluşuna vurgu yapar. Ona göre Canan ve Leyla karakterlerinin hayata karşı duruşları geleneksel sinema kalıplarını ters yüz edecek bir temsil stratejisine sahiptir. Bu bağlamda film, De Lauretis'in feminist sinemada kadınların sinemasal temsil dillerinin, arzularının ve sosyal özne oluşlarının farklılaştırılması gerekliliği vurgusuna karşılık verir. Canan ve Leyla kamusal alanda var olarak, yaşamlarına dair kararları tek başlarına alabilen karakterlerdir. Canan hemşirelik okumuş olsa da, oyuncu olmak istediğini; hayatındaki erkeklerin itirazlarına rağmen hayallerini gerçekleştireceğini söyleyen bir kadındır. Klasik anlatı sinemasının stereotipleşmiş kadın karakterlerine karşın, toplumsal kurallara göre yaşamayı kendisine zorunlu kılmaz. Hayat onun için kendisi nasıl istiyorsa o şekilde yaşanmalı düşüncesiyle örtüşür. Leyla iç dünyalarındaki sorgulamalarla hayata karşı bir duruş sergiler. Ölüme sebep olma ve şahit olma bağlamlarında sahip oldukları cesaret vurgulanmaya değerdir.

Özdemir (2019c, s. 495, 505, 513) aynı zamanda filmde kadın karakterlerin Mulvey'in öne sürdüğü voyoristik ve skopofilik bakışların nesnesi olmak yerine, anamorfotik bakışın öznesi olduklarını dile getirir. Film, hem kadın karakterlere hem de ölüm olgusuna çapraz, yamuk veya tersten kısaca biçim bozan başka bir açıdan baktığında nesneleri oldukları halleri ile veya farklı açılardan görmeyi başarır. Böylece toplumda korkulan, uzak durulan ölüm olgusunun doğanın bir parçası veya arzu edilen bir şey olarak da algılanabileceği görülmüş olduğu gibi; kadın karakterlerin de

alışlagelen temsillerden farklı olarak güçlü, meraklı, üretken, cesur, sorgulayan, katılımcı özneler olarak algılanabilecekleri görülmüş olur. Özdemir'in refere ettiği anamorfotik bakış, dişil dil yaklaşımında sözü edilen eril simgesel sistemdeki kutuplaşmış kadın imgelerinin de yapı-söküme uğratılması olarak değerlendirilebilir.

Görüldüğü gibi kadınlar tutkuları, yaşama bağlılıkları, bilme ve öğrenme merakları, yaşamı ve kendilerini tanımlama çabaları ile özgün karakterler olarak ön plana çıkarlar. Karakterlerin bu özellikleri onlara bir hedef sunar ve bu hedefe ulaşmak için harekete geçerek bir olay örgüsü başlatır veya bir olay örgüsüne dâhil olup değişime yol açarlar. Karakter özgün niteliklerinin yanında olay örgüsünde yaptığı değişikliklerle yani özne oluşu ile de tanımlanır. De Lauretis kuramsal feminizmin anlambilimle olan bağlantısının kaçınılmazlığına vurgu yaparken dişil özne deneyimi ile sosyal gerçeklik arasındaki bağlantıya da şu sözlerle değinir:

“Öncelikle anlambilim; anlam, algı ve deneyimin karşılıklı üstbelirlenimlerini niteler, özne ve sosyal gerçeklik arasındaki karşılıklı yapıcı etkilerin karmaşık bir bağlantı noktasını oluşturur, aynı zamanda öznode bilince ait süreklilik arz eden bir değişim gerektirir ve bu bilinçlilik karşılığında sosyal gerçekliğin koşulu olur. İkinci olarak, anlambilim nosyonu kuramsal olarak öznellik ve pratiklerin yakın ilişkisine bağlıdır ve feminizm göstermiştir ki, bu ilişkide cinsiyet, kadınlar için cinsel farklılığı tanımlayan şeydir ve dişiliğe dişil özne deneyimi olarak anlam verir” (1984, s. 184).

Smelik de (2008, s. 37), Helke Sander'in *Öznel Faktör (The Subjectitude Faktor, 1980)* filmini incelerken bu filmdeki dişil öznenin toplumsal faillik tanımına çok uyduğunu söyler. Fakat dişil özne aynı zamanda kendi hatıraları, arzuları ve fantezilerinin de öznesidir. Kuramcıların dişil özne tanımlarına bakıldığında dişil olanın deneyim, bilinç, pratik, algıları ile fail olduğu, sosyal gerçeklik ile karşılıklı etkileşim içinde olan, cinsel farklılığı ile sosyal gerçekliği etkileyen, onu değiştiren, aynı zamanda sosyal gerçeklik tarafından bilinci etkilenen ve değişen niteliğe sahip olan kişi olarak tanımlanır.

Bu bağlamda *Kaygı* filmindeki Hasret bir karakter olmanın ötesinde bir dişil özne olarak tanımlanabilir. Duyuları, hisleri, dürtüleri yoluyla ortaya çıkardığı gerçekler ile toplumsal hafızayı ve kendi aile hafızasını değiştiren bir özne haline gelir. Kararları ile değişime yol açan kadın karakterler diğer filmlerde de gözlenir. *İşe Yarar Bir Şey*'de Leyla, Canan'a manevi destek olur; Yavuz'u ise yaşamaya ikna etmeye çalışır. *Tereddüt*'te ise Şehnaz Elmas'ın sorunlarını derinlemesine dinleyerek onun cezaevine girmesini engeller. Kendi evlilik ilişkisindeki sorunları tespit ederek bu ilişkiye bir son verir ve kendi yaşamında da fail konumuna geçer. Kadınlar kendi hayatlarının yanında başka insanların hayatlarında da değişikliklere yol açarak özneler haline gelirler. Büyükgöze (2017, s. 23) bu karakterlerin pasif kadın portresinin dışına çıktıklarını, hayatlarını savunan aktif özneler olarak anlatıda yer aldıklarını belirtir.

Dişil özne her ne kadar sosyal yapıda ve kendilik üzerinde değişim yaratma gücüne sahip olan eyleyen fail özelliğine sahip olsa da; bu çalışma post-yapısalcı dişil dil yaklaşımından hareket ettiği için, dişil özne kavramı da post-yapısalcı feminizmin öne sürdüğü gibi süreçsel ve değişim halinde olan özne olarak algılanmaktadır. Butler'a (2014b, s. 14-15) göre cinsiyet ve beden gibi özne de söyleme dair bir inşa olup performatifliğe bağlı olarak değişen ve dönüşen bir yapıya sahiptir. Ona göre feminizm öznesini yapı-söküme uğratmak, kullanımını ortadan kaldırmak değildir; tam tersine, bu terimi birden çok anlamlandırma alanını içeren bir geleceğe bırakmak, hapsedildiği annelik ve ırkçılık ontolojilerinden kurtarmak ve ona henüz öngörülmemiş anlamlar kazanabileceği yeni bir kendilik alanı sunmaktır (Butler, 2006, s. 62). Bu anlamda çalışma kapsamında incelenen kadın yönetmen filmlerinde kadın karakterler kendi iradeleri ile hem kendi hayatlarında hem de başkalarının hayatlarında, toplumsal ilişkilerde ve yapıda değişikliklere sebep olan, diğer yandan kristalize olmuş ve kalıplaşmış kadın kimliklerini, mevcut kadın-öznelliklerini dönüştürerek toplumsal yapıda çatlaklara yol açan özneler haline gelirler.

Butler'ın söz ettiği gibi dişil özneyi annelik ontolojilerinden kurtaran ve ona öngörölmemiş anlamlar edinebileceği, özne-oluş halinde olan; diğer yandan kararları ile değişime yol açan failliliğini saklı tutan özne örneği çalışmada incelenen filmlerde gözlenir. Örneğin *Gözetleme Kulesi*'ndeki Seher, kadının özne olarak sınırlandırıldığı alanlardan biri olan annelik ile kendini tanımlamaya direnir. Film annelik ve (istenmeyen) gebelik temalı bir filmidir; fakat gördüğümüz, klasik sinemada ele alınan annelikten çok farklıdır. Klasik sinemada anne genel olarak suskun ve pasif roldedir. Oysa burada Seher gebelik ve annelik ile ilgili kararlar veren, anneliği en başından reddeden ve buna yönelik faillik gösteren, kendi anneliği üzerinde karar alan bir özne haline gelir. Doğumu gizlice yaptıktan sonra bebeği bir eşme kenarına bırakarak oradan uzaklaşmayı tercih eder. Burada tercihlerin ahlaki açıdan doğruluğu veya yanlışlığının tartışılmasından öte kendi bedeni, anneliği hakkında karar veren dişil özne ön plandadır. Diğer yandan Seher'in anneliği reddedişi gözetleme kulesinde de devam eder. Nihat bebeği sonradan ona getirse de bebeğini emzirmekteki isteksizliği, bebeğin sesini duymamak için kulaklarını tıkayışı ve bebeği ikinci kez terk etmek üzere gözetleme kulesinden kaçma girişimi de onun anneliğe olan uzaklığını bize anlatır.

Annelik ile tanımlanmak istemeyen karakterlerden biri de *Ana Yurdu*'ndaki Nesrin'dir. Gerek kürtaj yaptırmış olması veya mastürbasyon yaparak kendini rahatlatmasında, gerekse tanımadığı bir deli ile cinsellik deneyimlemesinde kendi bedeni ve anneliği üzerine karar verip bu kararı uygulamasında dişil özne oluş haline rastlanır. Kadına dair özne oluş ya da "kadın-oluş" Deleuze'un minör sinema (azınlık sineması) yaklaşımında önerdiği kimliğin yersiz-yurtsuzlaşması ve minör-oluş kavramları açısından incelenebilir. Deleuze ve Guattari (1993, s. 26) insan yaşamında hayati öneme sahip olan bir kaçış veya ayrılma çizgisi tanımlar. Goodchild (2005, s. 244) bu kaçışı "kişinin bir başkasını keşfetmek üzere bulunduğu yer-yurdu terk ettiği bir yersiz-yurtsuzlaşma hareketi" olarak tanımlar. Buna göre yersiz-yurtsuzlaşma majör

olanın minör tarafından yapı-söküme uğratılmasıdır. Egemen sistemde ya da toplumsal düzende bir kaçış çizgisi-bir yarık açmaktır. Deleuze'un minör-oluş'u ancak bu çatlaktan sızabilir. Minör-oluşun bulduğu kaçış çizgileri sayesinde normlaşmış majör sistem sallanır, yerinden oynatılır ve yersiz-yurtsuzlaştırılır (Bozkurt Avcı, 2017, s. 11-12). Minör-oluş bir nevi majör olanı yersiz-yurtsuzlaştırmaktır. Bu anlamda minör sanat, oluş'ların ve arada olmanın bir ifadesi olarak görülür.

Bozkurt Avcı (2017, s. 19) *Gözetleme Kulesi* filminde majör/eril ana akım sinema tarafından tasarlanan standartlaştırılmış kadın kimliğinin yersiz-yurtsuzlaştırıldığını ve bir kadın-oluştan bahsedilebileceğini belirtir. Seher başına gelen tüm zorluklara rağmen melodramlarda olanın aksine romantizme veya erkek korumasına sığınmaz. Yalnız yaşamayı seçerek içine düştüğü durumdan çıkmak için bir yol/kaçış çizgisi bulur. Erkek iktidarın baskısına ve kapanıma karşı durarak, durağanlık ile tanımlanan kadınlık yerine sürekli bir hareketliliği yani kadın-oluşu seçer. Erkeği, kadının koruyup kollayıcısı olarak gören normlaştırılmış anlayışın altının oyulduğu ve böylece mevcut kadın kimliğinin yersiz-yurtsuzlaştırıldığı görülür. Bozkurt Avcı'ya (2017, s. 20) göre Seher sadece eril iktidarı kabul etmediği için değil, kadına biçilen standart annelik davranış kalıplarını yerinden oynattığı için de mevcut kadın kimliğini göçebeleştirir. Bebeği bir ağaç kenarına bırakması, ona ilgi ve bakım göstermeyi reddetmesi bunun örnekleridir. Seher'in temsil ettiği ve henüz gelmekte olan azınlık halk için yeni bir model sunduğunu belirtir. "Eylemliliği ve içinde sürekli değişimi barındıran kadın-oluşu seçen Seher, kadın kimliğini dönüştürerek, çeşitlendirerek ve çoğaltarak gelecekteki kadın kimliği için bir umudu, mucizeyi de taşımaktadır" (Bozkurt Avcı, 2017, s. 21).

Feminist özne "özcü olmayan, dinamik, performatif ve politik bir oluşa işaret eder. Bu da onu modern epistemolojinin özne yükünden kurtararak, etik-politik kendi olmaya çağırarakla mümkündür. Başka bir ifadeyle, feminist kendilik tercih eden, seçen olarak her türlü belirlenmişliğe karşı çıkan, direnç gösterendir" (Karataş, 2017, s. 21).

Kadınların var olma mücadelelerinde özneleştikleri farklı direniş pratikleri de söz konusudur. Örneğin *Gözetleme Kulesi*'nde sessiz kalmak, saklanmak ve gizlenmek de var oluş çabasının bir parçası olarak açığa çıkar. Encest-tecavüz ve gebeliği çevreden saklamak için Seher, susmayı da bir direnme pratiği olarak kullanır ve bu süreci kimseyle paylaşmadan tek başına atlatmaya çabalar. Otobüs şirketindeki hosteslik konumunu değiştirip, istasyonda sabit mutfak işine geçmeyi talep etmesi, bol kıyafetler giyerek büyüyen bedenini saklama çabası, bebeği depoda herkesten gizli tek başına doğurması, doğan bebeği battaniyeye sarıp ağaç kenarına bırakması, Seher'in bedeni üzerindeki iradesini ve özneliğini ortaya koyan davranışlardır. Seher'in bebeği doğurduktan sonra bebeği yol kenarına bırakması kendisine yaşatılanlar sonucu duyduğu öfkeye bir tepki olmaktadır. Dönmez ve Becerikli (2016, s. 71) Seher'in iktidar alanı içinde kalmamak için alternatif yollar bulduğu yorumunu yapar ve bunu Foucault'nun tüm iktidar ilişkilerinde var olduğunu söylediği direniş imkânı ile açıklarlar. Kaçıp kurtulma, hileye başvurma bu direniş pratiklerinden birkaçıdır.

Benzer bir direnme stratejisine *Araftaki Zehra*'da rastlanır. Zehra öncelikle gerçeği gizleyerek, susarak, bedeni ile arasına herhangi birinin girmesini ve müdahale şansını baştan engeller. Bu süreçte onun bol kıyafetler giyerek bebeği düşürme çabalarından kimsenin haberi olmaz. Bebeği bedenine kabul etmek veya etmemek tamamen onun iradesindedir. Zehra sonunda istediği gibi bebeği düşürür. Ölü bebek açığa çıktığında Zehra susmaya devam eder. Zehra acı içinde iken, etrafındaki jandarma, doktor ve ailesi de dâhil herkes el birliği olup yaptığı düşüğü sorgulamakta olsa da o hiçbir şey hatırlamadığı dışında bir bilgi vermez. Zehra başına gelen olayların bir sonucu olarak travma yaşıyor da olabilir. Sahip olduğu sessizlik bu travmanın sonucu olarak da görülebilir. Zehra bir travma yaşıyor olsa da sahip olduğu sessizlik onu koruyan bir faktör gibi işler. Bir önceki alt bölümden hatırlanacağı gibi dişil dil yaklaşımında kadınların yaşadıkları olumsuz deneyimler sonucu ortaya çıkan histerik

durumlar onları özgürleştirici rol oynar. Zehra'nın içinde bulunduğu travmatik durum da bu histerik durumlar kapsamında görülebilir. Zehra bilinçli veya bilinçsiz olarak bedeni üzerindeki kontrolünü suskunluğu ile devam ettirir. Yaşadığı travma bile olsa, kadın karakterin gerçekler konusunda sessizliğini korumadaki kararlılığı ve mücadelesi ile öznel bir var oluş mücadelesinden söz edilebilir. Filmlerde kadınlar son kertede bedenlerinin kontrolünü ele geçirir ve güçlenirler. Öztürk ve Tatal kadın yönetmenlerin kadın ve dil arasındaki problematik ilişkiyi fark ederek sessizliği bir direniş stratejisi olarak kurduklarını belirtmişlerdir. Kadınlar filmlerde susarak kendi bedenlerini denetim altında tutmaya çalışan eril dünyaya direnmektedirler (Öztürk ve Tatal, 2001, s. 109).

Seher'in direniş çabalarından bir tanesi de, çalıştığı terminalde kaldığı odanın çekmecesinin altında para biriktirmesidir. Sürgün olan kadın yarının güvencesizliğini ve zor günlerin uzakta olmadığını hissederek yaşar. Sürgün kadının güvencesi için para biriktirerek özneliğini ortaya koymasına örnek sahneler *Nefesim Kesilene Kadar* ve *Şimdiki Zaman* filmlerinde de rastlanır. *Şimdiki Zaman* (2012, Belmin Söylemez) filminde Mina (Sanem Öge) kahve falı bakarak biriktirdiği paralar ile bu ülkede yaşadığı güvencesizliğin üstesinden gelmek üzere başka bir ülkede yaşamının yollarını araştırır. *Nefesim Kesilene Kadar* (2015, Emine Emel Balcı) filminde ise bir tekstil atölyesinde çalışan Serap (Esme Madra) biriktirdiği paralar ile bir sığıntı gibi kaldığı ablası ve kocasının evinden kurtulup sorumsuz babası ile birlikte kiralık bir eve çıkmanın hayalini kurar. Kadın karakterlerin bu tasarruf girişimleri kadın yönetmen filmlerinde kadın karakterlerin özne, irade ve failliklerini ortaya koydukları varoluş mücadelesine örnek gösterilebilir.

Görüldüğü gibi dişil özne kavramı kadın yönetmen filmlerinde hem kendi yaşamlarında ve sosyal gerçeklikte değişimlere yol açan fail anlamında değerlendirilmiş hem de deneyimlere anlam veren ve süreçsel olan özne-oluş / kadın-oluş açısından ele

alınmıştır. Yapısalcı açıdan öznellik içinde yaşadığımız toplum ve kültürün kristalleşmiş bir ürünü gibi görülüyor iken; feminist post-yapısalcılık öznellik biçimlerinin, tarihsel olarak üretilip onları oluşturan geniş çeşitlilikteki söylemsel alanlarda meydana gelen farklılaşmalar ile değiştiği fikrinde ısrar eder. Bu bağlamda özne istikrarsız ve süreçsel olabilir; her düşündüğümüzde ve konuştuğumuzda yeniden inşa olup karşılık barındırabilir. Birey her zaman çatışan öznellik biçimlerinin bölgesidir. Dil becerisini kazandığımızda deneyimimize ses ve anlam vermeyi öğreniriz ve onu belirli düşünme biçimlerine, belirli söylemlere göre algılarız. Bu bağlamda postyapısalcı feminist teoride deneyim tek başına içkin bir öz anlama sahip değildir. Çok çeşitli ve birbirine karşıt olabilen söylem sistemleri yoluyla deneyime anlam verilebilir (Weedon, 1993, s. 32-34).

Öznenin istikrarsızlığına ve süreçselliğine kuramsal bölümden hatırlanacağı gibi Kristeva abject kavramı üzerinden vurgu yapar. Schippers, Kristeva'nın abjection (dışlama) sürecini özne inşa süreci olarak ele alır. Özne inşa sürecinde abjection, çocuğun ebeveynlerinden ayrılışını, özellikle anneyle olan simbiyotik bağın kesilişini ve çocuğun geçici bedensel sınırlarının kurulumunu tetikler. Ebeveynleri dışlayarak, çocuk bedensel farkındalığını geliştirir ve küçük parçalar halindeki bedeni uyumlu bir bütüne dönüştürür. Bedensel dışkıların ve ebeveynlerin dışlanması (abjection) bedensel sınırları kurarken, bu sınırlar, dışlama/dışkılama işlemlerini yürüten bedensel sıvı ve organların sürekliliği ile devamlı bir şekilde yıkılmaktadır. Gözden kaçan bu durum, abjection'ın paradoksal doğasını aydınlatır (Schippers, 2011, s. 49-50).

Yağmurlarda Yıkansam, *Kaygı* ve *Toz* gibi filmlerde ana karakterlerin özneleşme süreçleri ebeveynleri ölmüş olmasına rağmen tamamlanmaz. Gerek ebeveynlerin ölümlerindeki sır açığa çıkmadığı için gerekse karakterlerin konuyla ilgili yüzleşmeleri tamamlanmadığı için Kristeva'nın belirttiği abjection ile birlikte anne ölümünün ardından gelmesi gereken bireyselleşme, özgürleşme ve özneleşme gerçekleşmez.

Kaygı'da geçmişten gelerek kendisini dayatan gerçeklerle yüzleşme, Hasret'e neyi kabullenip neyi dışlaması gerektiğini hatırlatarak özneleşme sürecine katkıda bulunur. Hasret öncelikle ebeveynlerinin katliamda yanarak öldükleri gerçeğini kabullenir, ardından katliam gerçeğini dışlamaya doğru giderek yeni bir özneleşme, kendini tanımlama ve güçlenme yoluna girer. Özneleşme tıpkı Schippers'in belirttiği gibi tamamlanmayan ve devamlı kendisini dayatan bir süreç olarak karşımıza çıkar. *Kaygı* ve *Toz*'da annelerinin ölümleri ardından sırlara gebe kalan kadınlar, bu sırlarla yüzleştiklerinde bağımsızlaşır ve bireyselleşirler.

Yağmurlarda Yıkansam'da da ana karakter Hale, Kristeva'nın belirttiği gibi istikrarlı olmayan ve dışlamaya dayalı bir özneleşme sürecinin içindedir. Özne-ben'e ulaşabilmek için devamlı olarak öğrendiklerini tanımlar ve dışarı kusar. Hale'nin yıllar süresince içinde taşıdığı ve bir türlü fırlatıp atamadığı bu abject/iğrenme hissi kendini en çok erkek arkadaşı ile olan ilişkisinde gösterir. Hale bedensel olarak kendisini kapatmış olduğu için erkek arkadaşı Engin, kendisine fiziksel olarak yaklaşmak istediğinde ona karşılık veremez, sessiz kalır. Hale'nin vajinismus ile birlikte gelen cinselliğe karşı katı yaklaşımı, kendi cinsel organının ona iğrenilecek, tiksiniyecek bir şey yani abject gibi gelmesidir. Babasının, annesini bıçaklamış olduğu gerçeğini kabul edemez ve bunu kendini suçlama, tiksiniye gibi farklı duygular ile bastırır. Onun için annesinin ölmüş cesedi olduğu kadar, katil olan babası da bir iğrençliktir. Hale yaşamış tüm gerçeklerle yüzleştğinde ve bunları yerlerine başka duygular koymadan kabullendiğinde onun için yeni bir özneleşme ve özgürleşme süreci başlar.

Schippers'in yorumuna göre (2011, s. 49-50) abjection bir taraftan bedensel ve fiziksel bir bütünlük için gerekli iken; diğer taraftan bu bütünlük duygusu yanıltıcıdır çünkü öznenin kontrolünün dışında bir şekilde bu sınırlar ihlal edilmiştir. Abject, öznenin bedensel ilişkileriyle ilgili otonomi eksikliğine işaret etse de, paradoksal bir şekilde özne sadece abject yoluyla var olmaktadır. Bu anlamda abjection terimi ile

Kristeva öznenin kırılganlığını ve istikrarsızlığını dile getirir. Bu durumu Oliver (1993, s. 62) öznenin karanlık tarafı olarak tanımlar, ona göre abjection bir taraftan özneyi inşa ederken, diğer taraftan öznenin bedensel sınırlarının bütünlüğünü tehdit eder.

Dişil öznenin bu çalışmadaki kapsamına bakıldığında da faillik, irade sahibi olma, hikâyelerin etkin bir parçası olma, yaşamına dair kararlar alma yetisi, sosyal gerçeklik ile etkileşimde olma, sınırlandırıldığı tanımlardan kurtulma gibi özelliklerinin yanında süreçsel olarak değişkenlik, değişen ve dönüşen bir yapıya sahip olma ve aynı zamanda Kristeva'nın belirttiği gibi istikrarsızlık ve kırılganlık gibi özellikler taşıdığı söylenebilir. Bu bağlamda çalışmadaki dişil özne yapısı post-yapısalcı feminizmin öngördüğü söylemler arası değişen uçuculukta bir dişil-özne olmak yerine; yapısalcı feminizmin tanımladığı eyleyen, irade sahibi, sosyal gerçeklikte değişikliğe yol açan dişil-özne tanımı ile post-yapısalcı feminizmin tanımladığı söylem ve sosyal gerçeklik tarafından etkilenen ve değişen dişil-özne tanımlarının harmanlanmış olduğu bir dişil-özne oluş yapısı olarak görülebilir.

Bu tıpkı Kruks'ın konumlanmış özne tanımını çağırıştırır. Ona göre özne artık özel ve bireysel bir bilincin taşıyıcısı değil; saf olmayan katışık öznedir. Konumlanmış özne, bedensel ve algısal deneyimler ile ortak bir var oluşa açılır (Kruks, 1990, s. 17). Descartes'tan bu yana felsefede baskın olan zihin/beden ikiliğinde temellenen saf, bireysel bilinç fikri yerine bedenleşmiş bilinçte temellenen beden-özne anlayışını önerir. Kruks (1992, s. 92) özneyi merkezsiz, bölünmüş veya yok sayan postyapısalcı-postmodernist feministlerden öte somut bir şekilde bedensel deneyimlere vurgu yapan De Beauvoir'a işaret eder. Ona göre Beauvoir'ın çalışmasında aydınlanmacı veya postmodern olarak karakterize edilmeyen ince ayrımlı bir özne kavramı buluruz; bu konumlanmış özne kavramıdır. Irigaray (1985a, s. 106-118) ise dişil özneyi akışkanlık ile bağdaştırır.

Dişil özne oluşta olan, akışkan veya konumlanmış özne olarak nitelenebilecek kadın karakterler mevcut eril simgesel düzendeki bilindik iki uçlu yapıyı destekleyen kadın imgelerini dönüştüren ve bu yapıda çatlaklar oluşturan niteliğe sahiplerdir. Bu dişil özne formlarından bir tanesi de kadın yazardır. Feminist sinemayı dişil özne açısından inceleyen Ince (2017, s. 9-11) bedenden başlayarak yazmanın da kadını özneleştirdiğini belirtir ve Cixous'nun çağrısının, dişil ve feminist estetiğe yönelik söylemde bedenleşmiş dişil öznenin kurulmasına yönelik ilk ortak girişim olduğunu belirtir.

Bilindiği gibi dişil dili savunan yazarlar (Cixous, 1976, s. 880; Irigaray, 1985a, s. 34) kadınların kendi beden, haz, deneyim ve duygularından yola çıkarak yazmaları, üretmeleri gerektiğini savunur ve kadınların kadın olarak konuşacakları, referans noktasının kendi beden ve deneyimleri olacağı bir alan olduğunu belirtirler. Böyle bir alandan yola çıkılarak kullanılan dil sadece kadının toplumsal cinsiyetini değil kadının bedenini de özgürleştirmelidir. Kendisine bu kadar anlam yüklenen beden dili dönüştürme gücüne sahiptir. Bu çalışma kapsamında kadının toplumsal cinsiyet deneyimlerini yazmasının, haykırmasının onu özneleştiren bir güce sahip olduğuna inanılmaktadır. Çalışmada deneyim, duygu ve hazlarını yazarak dişil dil üretenler kadın yönetmenler olarak düşünülmüş olsa da filmlerdeki kadın karakterlerin de buna benzer üretimler gerçekleştirdikleri görülür.

Bunun en belirgin örneğine *Ana Yurdu* filminin ana karakteri Nesrin'de rastlanır. Nesrin'i filminde ana karakter olarak konumlandırarak kayda geçiren yönetmen Senem Tüzen gibi Nesrin de dişil yazın üretimi içindedir. Nesrin, kadını baskılayan erkek egemen muhafazakâr köy alanında ve yine kadını baskılayan erkek egemen din kuralları ile yaşayan bir annenin yanında, özel hayatındaki sıkıntılara rağmen, kendi haz ve duygularını yazıp romanlaştırarak kendini var etmeye ve çoğaltmaya çalışan pozitif ve üretken bir kadındır. Mutsuz evliliğini bitirmiş, işinden ayrılmış, kısaca yaşamındaki her

şeyi bir kenara bırakmış ve bu hayal kırıklıklarının üzerine hayal ettiği romanı yazmak için yalnız başına ölmüş anneannesinin köy evine gelmiştir. İyi anlaşılamadığı dindar annesi, Nesrin'in yanına gelip onun yazma edimini ve konsantrasyonunu engelleyici şekilde davransa da, Nesrin yazma tutkusu sebebiyle pozitif tutumunu devam ettirir. Yazma tutkusunu hayata geçirmeye çalışan, dişile ait olan duygularını kayda geçirerek paylaşma açan, her şeye rağmen tutkusunun peşinden koşan bir kadındır.

Dişil haz Nesrin'in kendi romanındaki kadın karaktere yüklediği hazda açığa çıkar. Romanda kurguladığı hikâyeye göre, psikiyatrist bir kadın âşık olduğu adam akıl hastanesine girince, onun yanında bulunabilmek için kendi çocuğunu boğarak öldürür. Nesrin, cinsel ve duygusal hazzını anneliğinin önüne koyan bir kadını romanında karakterleştirir ve bir kadının hazzı için yapabileceklerini ortaya koyarak dişil hazın gücüne vurgu yapmak istiyormuş izlenimi verir. Ataman (2017, s. 1192) Nesrin'in romanında karakterleştirdiği kadının kendisinin bir yansıması olduğu yorumunu yapar. Ona göre kendi bebeğini aldırıldığı ve annesi ile çatışma halinde olduğu düşünüldüğünde romanda kendi çocuğunu boğarak öldüren bencil psikiyatrist anne, bir nevi Nesrin'in hayatını adanmış fedakâr annesi karşısında idealize ettiği annedir. Hikâyedeki kadın akıl hastanesindeki deli adamın yanına giderken, Nesrin'in de köyün delisi Halil ile ters ilişkiye girmesi Ataman'a göre anlam kazanır.

Benzer bir yorumu *Ana Yurdu* filmini Gilbert ve Gubar'ın (2016, s. 130) kadın yazar analizi çerçevesinde ele alan Yaşartürk de getirir. *Delilik ve Direniş* alt bölümünden hatırlanacağı gibi Gilbert ve Gubar'a göre kadın yazarlar karakterlerini, kendi endişe ve öfkelerini yansıtmakta kullandıkları birer imge olarak tasarlar ve böylece kadın karakterleri için karanlık ikizler yaratmış olurlar. Bu bağlamda Yaşartürk'e (2020, s. 121) göre Nesrin, romanındaki psikiyatr kadın karakter aracılığıyla eril imgenin inşası olan idealize edilmiş evdeki meleği öldürmüş ve hayatına dair endişe ve öfkeyi yansıttığı bir karanlık ikiz yaratmıştır.

Nesrin'in romanında kaleme almak istediği kadın karakter ataerkil zihniyetteki *femme fatale* gibi görünse de bu durum dişil öznellik açısından okunabilir. *Çağdaş Sinemada Şiddet Eğilimli Kadın* adlı kitabında Loreck (2016, s. 4, 15-17) şiddet gösteren kadın karakterin şiddetini bir nedensellik bağlamında ele alıp onu özne olarak görmenin imkânını sorgular ve suçlu dişil öznelliğe sinemanın nasıl farklı cevaplar verebileceğini araştırır. Saldırgan kadın karakterler fiziksel saldırganlık kapasite ve eğilimi açısından eril ve dişil öznellik arasındaki kilit farklılık algısını yıkarlar ve kadına atfedilen baskın pasiflik durumunu sorgularlar. Diğer taraftan Kristeva (1982, s. 81) kadına ait kıskançlık, sahiplenme ve rekabet gibi duyguların kadının patriyarkada özne değil de nesne olarak konumlanması sebebiyle eksik hissetmesinin bir sonucu olduğunu belirtir.

Türk sinemasında hem hazzının peşinden giden hem de ataerkil zihniyette kötü kadın gibi görünen fakat aslında öznellik açısından kadın temsillerinin yer aldığı iki kadın yönetmen filminden bahsedilebilir. *Geriye Kalan* (2011, Çiğdem Vitrinel) filminde hazzının peşinden giden Zuhal, yedi yıldır evli olan iş arkadaşı Cezmi (Erkan Bektaş) ile sevgili olur. Cezmi'nin karısı Sevda ise Zuhal'in peşine düşer ve onu öldürür. Filmde Sevda açısından bakıldığında Zuhal kötü kadın gibi görünür, oysa Zuhal'in perspektifinden bakıldığında eşinden boşanmıştır ve çocuğu ile yalnız başına hayata tutunmaya çalışmaktadır. Üstelik Cezmi ile birlikteliğinin yanlış olduğunu dile getirmiştir ve ondan ayrılmak üzeredir. *Bir Avuç Deniz* (2010, Leyla Yılmaz) filminde ise felsefeci Deniz, hazzına engel olmayarak, evlenmek üzere olan Mert'le (Engin Altan Düzyatan) sevgili olur. Deniz'in başına buyruk tavırlarına katlanamayan annesi Deniz'in Mert'i mutsuz ettiğini düşünür ve onu balkondan iterek öldürür. Deniz de Mert'in annesi açısından bakıldığında kötü kadın gibi görünür fakat o aslında özgür ruhlu, sorgulayan, fikirlerini çekinmeden söyleyen ve hazzının peşinden giden bir kadındır. Gerek hazzının peşinden giden, gerekse onları şiddet göstererek cezalandıran

dişil özneler kadın yönetmen filmlerinde temsil edilmektedir. Mevcut eril simgesel sistemde sadece *femme fatale* veya melek olarak temsil edilen imgeler söz konusu iken; kadın yönetmen filmlerinde kadınlar iyi ve kötü olabilen farklı yönleri ile bir arada temsil edilirler ve böylece klişeleşmiş kadın imgelerini değiştiren-dönüştüren bir etkiye sahip olurlar.

Ana Yurdu'nda hem Nesrin'in yazma hazzını hem de bedensel-cinsel hazzını dişil yazına kaydeden yönetmen Senem Tüzen'e de değinmek gerekir. Nesrin kendi bedeni ve cinselliği ile çelişkili bir ilişkiye sahiptir. Romanında ilerleme kaydedemediği için kendini hem cezalandırmak hem de motive etmek isteyen Nesrin önce kendi yüzüne vurarak kendine şiddet uygular, ardından mastürbasyon yaparak bedeni yoluyla kendisiyle bağlantı kurmaya çabalar. Nesrin geçmişte kürtaj olarak kendi bedeni üzerinde kararlar vermiş bir kadındır. Yeri geldiğinde cinsel hazzını yabancı ve deli bir adam ile birlikte olarak devreye sokan ve bunu ayakta kalarak mücadele edebilmek için bir araç olarak kullanan bir kadındır. Farklı bir cinsel, bedensel ve zihinsel kadın deneyimini filme alan Senem Tüzen bu kaydı ile dişil yazına farklı bir dişil deneyim eklemiş olur. Belki bu dişil yazın, dişil sinemasal yazın olarak da ifade edilebilir. Yaşartürk'e (2020, s. 120) Nesrin'in yazan bir kadın olması, Cumhuriyet'in modernleşme romanlarında aşkı ve hayatı kitaplardan okuyarak öğrenen kadın karakter temsiline karşı çıkıştır.

Dişil dil yaklaşımının kadının bedeninden ve hazzından başlayarak yazması için kadınlara yaptığı çağrı Jones'un (1981, s. 252) iddia ettiği gibi basitçe kadının bedensel ve cinsel haz ve deneyimlerini temel alarak yazı üretmesini ifade etmez. Berg (1991, s. 53-55) bu çağrıyı daha doğru bir şekilde okur: "Irigaray, kadınların bedenlerini ve cinsel hazlarını söylem yoluyla yeniden inşa etmelerini ifade etmektedir. Bu şekilde Irigaray... dişil beden ve hazzın inşasında dilin rolünü ortaya çıkarır. "When Our Lips Speak Together" ("Dudaklarımız Birlikte Konuştuğunda", Irigaray ve Burke, 1980) adlı

denemesinde dişil beden ve hazzı söylemsel olarak dönüştürmektedir”. Bu bağlamda kadın cinselliği söylemseldir, cinselliğin yaşandığı şartları değiştirmek dildeki değişimi getirir.

Görüldüğü gibi dişil dil yaklaşımı, kadının basitçe bedenini ve hazzını yazı kaynağı olarak kullanmasına odaklanmaz. Asıl odaklandığı nokta, kadının beden ve hazzından başlayıp yazması yoluyla bir söylem üretmesi ve bu söylemin dişil beden ve hazzı yeniden inşa edeceği fikridir. Bu çalışmada ise kadının toplumsal cinsiyetine ilişkin deneyimlerini yazarak, haykırarak veya çeşitli formlarda ifade ederek mevcut eril söylemde çatlaklar açması, klişeleşmiş kadın imgelerini dönüştürücü etkide bulunması anlamına gelir. *Ana Yurdu* filminde Nesrin, kendi haz ve bedensel deneyiminden yola çıkarak farklı bir dişil haz söylemini, roman yazarak üreten bir karakterdir. Onun romanındaki kadın karakter kendi hazzı için çocuğunu öldürür. Senem Tüzen ise kendi haz ve bedensel deneyimlerine sahip Nesrin gibi bir kadın karakter üzerinden farklı bir dişil haz-bedensel söylem üretir. Nesrin cinsel hazzını kendini uyarmak veya kendini dindirmek/sağaltmak için kullanan bir kadın karakterdir. Burada kadın deneyimlerini bir kadının bakış açısından ifade ettiği için dişil olarak ifade edilebilecek bir sinema dili aracılığıyla kadının cinsel hazzını farklı nedenlerle kullanabildiğine yönelik bir söylem üretilmiş olur.

Kadınların deneyim, duygu ve hazlarından yola çıkarak yazıp üreten ve arzularını açığa vuran kadın karakterlerden bir tanesine de *Yağmurlarda Yıkansam* filminde rastlanır. Hale için müzik yaşama tutunma ve kendini ifade için en önemli araçlardan biridir. Çocukluğundan başlayan bu tutkusu onun hislerini, hazlarını şarkı sözlerine ve bestelere dönüştürmesine yol açar. Bu tutkusunu gelir kaynağına da dönüştüren Hale, yazdığı şarkı sözleri sayesinde bastıramadığı duygularını açığa vurur. Örneğin çocukluğu Gamze’nin çıkıp gelişine ve onunla yüzleşme korkusuna şu sözler ile yer verir: “Çok emindim kendimden, kapattığım defterler vardı. Korktum ilk defa, içimden

gelen histen, ... sen mi büyüttün beni yoksa ben mi içimdeki seni....” Diğer yandan annesinin babası tarafından bıçaklanıp öldürüldüğünde bir anda Hale’nin hayatından çıkıp gidişine tuttuğu yası da şu şarkı sözleri ile ifade eder: “aynaya bakınca sanki o bakıyordu bana, gerçeğini koyamazdı yağmurlar bile, gerçeğini silemezdi en sevdiğim bile... yalnızlık en anlamsızdı sığınmaksa hiç kolay değildi, bir gecede büyümek uğrunda kanatlardan oldum ben, ama büyümeyecektim senin gözlerinde, olamayacaktın en büyük sevinçlerimde, gökler bile yıkılsa korkmayacağım, yağmurda bile yıkansam sönmeyeceğim.” Hale erkeklerle ilgili anlatılan masallara inanmadığına dair duygularını ise şu şarkı sözleri ile ifade eder: “Hiçbir erkeğe ait değilim. Kırılmadım, kırmıyorum. Beyaz atlı prens diye bir şey yok, artık daha fazla kurbağa öpmek yok, şansa bırakmam, kadere atmam...”

Hale’nin duygu ve deneyimlerini yazıp bestelediği ve müzik grubu ile birlikte seslendirdiği şarkılara dönüştürmesi Hale’nin haz dışavurumları ile birlikte öznelliğini de ifade eder. Bu üretim alanı aynı zamanda dişil yazın üreten bir kadına işaret eder. Diğer yandan Gülten Taranç yönetmen kimliğinin yanında müzisyen kimliği ile de tanınmaktadır ve Hale karakterinin seslendirdiği çoğu şarkının asıl söz yazarı ve bestecisi Gülten Taranç’tır. Taranç bir söyleşisinde Hale’nin söylediği tüm şarkıların söz ve bestelerini senaryodaki ruh haline ve Hale’nin dönüşümüne göre yazmak için üç sene çalıştığını ifade eder (Bozdemir, 2018, s. 33). Görüldüğü gibi Taranç hem müzisyen hem de yönetmen olmak üzere her iki kimliği ile de dişil yazın için üretimde bulunur.

Kadında duyguların dışavurumu yazı yerine müzik veya dans benzeri sanatlar ile gerçekleştiğinde Kristeva’nın semiyotik alanına göndermede bulunuruz. Kristeva’ya (1984, s. 17) göre sembolik alanda çatlaklara yol açan semiyotik alan, anne ve bebeği arasında kurulan ilişkideki dürtü, ses tekrarları, tını, mimik ve iletişimdeki yaratıcılığa dair diğer unsurları içeren anneliğe ait ve dişil olanın daha yakın durduğu bir alandır.

Oliver’a (1997, s. xv-xvi) göre sembolik unsur anlamı sembolik göndermeler yoluyla verirken semiyotik unsurun anlam verme alanı çok daha geniştir (dürtüler, ritimler, tınılar, vb). McAfee (2004) Kristeva’nın dil ile bağlantılı olan sembolik alanı ile ses, tını, ritim, dürtüler ile bağlantılı olan semiyotik alanını örnekler: “Sembolik dili kullanmaya çalışanlara en iyi örnekler bilim insanları ve mantıkçılarken, semiyotiğe örnekler müzikteki, danstaki ve şiirdeki ifadelerdir.” (McAfee, 2004, s. 3). *Yağmurlarda Yıkansam*’da müzik yaratıcılığın, dışavurumun, kendini var etmenin gerçekleştiği alan olarak kendini gösterir.

İşe Yarar Bir Şey filmindeki Leyla karakteri de ürettiği şiirsel ifadeler ile semiyotik alandan beslenerek dışıl dil üreten bir karakter haline gelir. Leyla’nın şiir yazma tutkusu ve edimi, içsel diegetik konuşmasında beğenmediği kelimeleri silip yerlerine daha uygunlarını ararken, bulurken ve yerleştirirken fark edilir. Leyla’nın şiir yazmaktaki öznelliği gibi kara kalem çizimleri yapmak, bakmak, gözlemek, düşünmek gibi edimleri de filmde ince ince işlenir. Leyla Yusuf ile yaptığı konuşmada yazmanın kendisi için yaşama katlanmanın bir yolu olduğunu açıkça ifade eder.

Zaman zaman gördüklerinin onun zihnindeki yansımaları şiirsel ifadelerle dış ses olarak duyulurken, zaman zaman geleceğe yönelik kurguladığı senaryolar, sohbetler şiirsel bir ifade ile dış ses olarak duyulur. Kendine veya başka şairlere ait şiirler de kimi zaman dış ses olarak duyulur. Leyla’nın kendi hazzını yazarak varoluşunu gerçekleştirmesi Cixous’nun kadınlara yaptığı çağrı ile örtüşür: *Bir Kitabın Sayfaları* adlı aşağıdaki şiir ile Leyla duygularını, inançlarını, hayal kırıklıklarını dış ses olarak dile getirir:

“Baktım rüzgârın sen, baktım çamaşır ipini zorluyorsun, hepimizin derdi güzel yaşlanmak sevgilim, baktım bir kitabın sayfalarını çeviriyorsun, ayağına terlik giy, bildiğimiz şeylerin taşında yalın ayak geziyorsun, biz satranç oyuncusuyuz sevgilim, üzerimizde kara bir leke, biz satranç oyuncusuyuz, inanmıyoruz ceketlere, düğmelere, inanmıyoruz takvimleri savurarak gelen geleceğe, işte yitirdik bütün taşlarımızı, darmadağınık oyun tahtası, bir tek şahımız duruyor sevgilim, o da evli iki çocuk babası, kelimeler önümüze çıkıyor sevgilim, uykumuzu bölüyor buradan çocukluğumuza kadar, buradan çocukluğumuza

kadar bir telaş, içi boş kuşları kovalıyoruz ve bir sebep arıyoruz, herkese küsmek için, hemen o cumartesi buluyoruz, hemen o Pazar, yaşamak çukur yerlere doluyor diyorlar, bu yüzden yıkıntıya dönüşse de yaşıyormuş insan, ama hep yıkıldığımız yeter sevgilim, biraz da kekik toplayalım, kıymetini bilmediğimiz şeyler var, yaşamak bir at gibi huysuzlanıyor kapımızda sevgilim, geçen günlere üzüldük, tamam yola düşelim, düşünelim, başka günlerin duvarı daha sağlam, düşünelim, başka günlerin sokağı daha neşeli, başka evlerin kadınları erkekleri tam bir kahraman, tül perdeler uçuşurken başka evlerin pencerelerinde, bizi bir kitabın sayfaları arasında kurutuyor zaman, ama baktım sen rüzgârın sevgilim, kitapları bir başından bir sonundan okuyorsun, başucumda bir bardak su, beni başucumda bir bardak su gibi avutuyorsun.”

Kristeva’nın tanımlaması ile semiyotik ya da sanatsal bir alandan beslenerek duygu, düşünce, haz, deneyim ve hayallerini ifade eden, dışa vuran kadın karakterlere çalışmada incelenen filmler dışındaki kadın yönetmen filmlerinde de rastlanır. Örneğin *Ferahfeza* (2012, Elif Refiğ)’da kadın karakter Eda (Sitare Akbaş) babası sebebiyle huzursuzluk yaşadığı evinden uzaklaşıp kaçma isteğini, kent duvarına yaptığı gemi grafitisi ile anlatır. *Hayaletler* (2020, Azra Deniz Okyay)’de baş kadın karakterlerinden Didem tutkusu olan hip hop dans yaparak beden ve hareketler ile kendini dışavurur. *Bahar İsyancıdır*’da (2012, Selma Köksal) mesleğine tutkuyla sarılan ve bir tiyatro topluluğunda oyun yönetmeni olan Rüya (Selma Köksal) yönettiği oyunlar ile Türkiye’nin 1980 yıllarında içinden çıkılmaz kaotik ve politik yapısının kendisi ve ekibi üzerindeki etkilerini ele alır. *Şimdiki Zaman* (2012, Belmin Söylemez)’da ana karakter Mina kafede müşterilere baktığı fallarda aslında uzaklara gidip yeni bir yaşam kurma hayallerini anlatır. Türk sinemasının kendini çeşitli biçimlerle ifade edip dışavurabilen bu kadın karakterlerinin eril simgesel sistemdeki (iyi-melek-fedakâr kadın ile kötü-canavar kadın gibi) kutuplaşmış ve tek yönlü imgeleri dönüştürerek çoklu niteliklere sahip oldukları söylenebilir. Kendilerine ait haz ve tutkuları, hedefleri ve kendi çıkarları doğrultusunda hareket eden bu kadın karakterler yukarıda tanımlanan konumlanmış dişil özne tanımına uygunluk sağlarlar.

Öznelliği aydınlanmacı ve postmodern tanımlar arasında bir yerde konumlandıran ve her iki öznellik alanından da beslenen konumlanmış dişil özne tanımından söz eden

Kruks (1990, s. 17) bu tanımın özneler arası bir özelliğe sahip olduğunu da ekler. Sinema filmlerinde dişil özneler-arası ilişkileri araştıran Ince, Irigaray'ın dişil özneye olan yaklaşımını diğer özneler ile ilişkilmesi bağlamında yorumlar. Ince'nin (2017, s. 13-15) yorumuna göre eril özne olmayan dişil öteki, kültürel sembolik sistemlerle farklı bir ilişkisellik geliştirir. Patriyarkada bu sembolik sistemler kadını desteklemez; eş ve anne olarak kadın öznelliği cinsiyete göre hiyerarşik olan eril ekonomiyi destekler. Oysa kadınların kendi anneleri ile olan dikey bağları ve diğer kadınlar ile olan yatay bağlarının sembolik temsili, dişil öznelliğin sürekliliğini sağlayan bir ekonomiyi destekler. Bu bağlamda Irigaray öz-kimlik yerine ilişkiel kimliği koyar ve diğerlerine açık ve diğerlerine bağlı öznelliklerin ekonomisini gündeme getirir. Dişil özne kendisini diğeri ile olan ilişkisi yoluyla inşa eder.

Ince'nin ve Irigaray'ın vurguladığı dişil özneler arası ilişkilenebilirliğe dayalı bir ekonomi kadınların bir arada ve dayanışma içinde olmaktan ötürü kazandıkları güce göndermede bulunur. Kadınlar arası dayanışma kadın hakları savunucuları açısından kadınların kurtuluşu için son derece önem atfedilen bir konudur. İkinci Dalga Feminizm savunucularından Robin Morgan *Sisterhood Is Forever (Kız Kardeşlik Daima)* adlı eserinde: "Patriyarkanın dehası insanlar arası farklılıkları vurgulamakta yatıyor iken; feministler olarak bulabildiğimiz tüm benzerlikleri vurgulamalıyız" der (Morgan, 2007, s. 577). hooks (2000, s. 15) ikinci dalga feminizmin başarısını kadınların birleşmesinde görür: "Kız kardeşlik ile ifade edilen kadınlar arası politik dayanışma kadın deneyimlerinin ve ortak acıların tanınmasının ötesine geçer. Feminist kız kardeşlik, her biçimdeki patriyarkal eşitsizliğe karşı mücadelede paylaşılan bağlılıkta köklenir".

Kadınların toplumda yaşadıkları sorunlar ve itildikleri konum sebebiyle yaşadığı iç çatışmalar çoğunlukla diğer kadınlar ile geliştirdikleri dayanışma sayesinde çözümlenebilir ve katlanılabilir hale gelir. Bu durum yazın ve sanat alanı da dâhil neredeyse tüm alanlar için geçerlidir. Dişil yazın yaklaşımı kadın dayanışmasına kadın

yazar ve kadın okur ilişkisi açısından bakar. Spender'a (1990, s. 215-216) göre yazın alanından dışlanan ve erkek için yazmaya zorlanan kadın bu çözümsüzlüğü erkekten onay beklemeyi bıraktığında kırar. Kadınlar doğrudan diğer kadınlar ile konuşmalı ve onlar için yazmalıdır. Spender'ın bu yorumu sinema alanı için düşünüldüğünde kadın yönetmenler eril sinema alanında erkek onayı kaygısını bir kenara bırakıp doğrudan kadın izleyicilere seslenerek üretmeli yorumu ortaya çıkar. Cixous ise kadınlara hemcinslerini desteklemeleri gerektiğini şu sözleriyle hatırlatır: “kadınlar için kadın... kadın her zaman öteki kadın tarafından, rahminin içinde annelik, çocukluk, kız kardeşlik olarak bir güç barındırır” (Cixous, 1976, s. 881).

Ince (2017, s. 44) yukarıda sözü edilen çalışmasında incelediği kadınlar tarafından çekilen bağımsız veya auteur sinema filmlerinin temel ortak özelliklerinin dişil öznelerarasılık olduğunu belirtir. Gerçekten de bu çalışma kapsamında incelenen filmlere bakıldığında az ya da çok tüm filmlerde kadınlar arası bir dayanışma ve dişil öznelerarası ilişkilene gözlendir. Bunun belirgin örneğine birbirinden çok farklı iki kadın karakter olan Şehnaz ve Elmas'ın hikâyelerine odaklanan *Tereddüt* filminde rastlanır. Aralarındaki ilişkinin onlara sağladığı doğrudan veya dolaylı yardım ile her iki kadın karakter de kendilerini buldukları olumsuz durumdan çıkarak daha olumlu bir duruma geçiş yaparlar. Hastaneye getirilen Elmas kendisi hiçbir şey hatırlamıyor olsa da kocası ve kaynanasının ölümünden sorumlu tutulduğu bir konumda bulunur. Elmas, psikiyatr Şehnaz'ın barışçıl ve destekçi yaklaşımı sayesinde kendisini sözel ve bedensel olarak ifade etmeye başlar. Şehnaz Elmas'ın ifadelerinden onun çocuk yaşta evlendirilmek için yaşının büyütüldüğü ve yasalara göre yetişkin değil çocuk yaşta olduğu gerçeğini ortaya çıkarır. Normal şartlarda kocası ve kaynanasını öldürmek suçundan ağır bir ceza ile yargılanabilecek iken Elmas, Şehnaz'ın desteği ve etkisiyle çocuk yaşı dolayısıyla küçük bir ceza ile bu durumu atlatacak hale gelir.

Diğer yandan Elmas da, Şehnaz'ın kendi sorunlarını görmesinde ve çözümlemesinde ayna görevi görür. Patriyarkal toplumsal düzende hangi sınıftan olursa olsun erkeklerin kadına bakışı benzerlik taşır. Cinsel olarak sömürülüyor olan Elmas, Şehnaz'a onun hayatında da var olan fakat tam olarak tanımlayamadığı bir benzerliği hatırlatır. Şehnaz porno film bağımlısı olan eşi ile evliliğinde mutlu değildir çünkü onun bu bağımlılığı Şehnaz'ın cinsel olarak yetersiz ve sömürülüyor gibi hissetmesine yol açar. Dişil dil yaklaşımı, kadınların heterojenlik ve farklılık barındırmalarının yanında bedensel deneyimlerindeki benzerliklere vurgu yapar. *Tereddüt* filmi farklı sınıflara ve geçmişlere ait kadınların nasıl olup da bedensel olarak yaşadıkları deneyimler ve benzerlikler yoluyla birbirlerine ayna olabildiklerini göstermesi anlamında dişil dil yaklaşımı açısından önemlidir.

Kadınlar her ne kadar birbirlerinden farklı özelliklere sahip olsalar da kadını bedeni ile tanımlayan eril sembolik toplumsal düzen içinde bedensel tecrübeleri benzerlikler gösterir. Cixous'nun dişil dil yaklaşımı ile belirtmek istediği bu farkındalık ile kadınların dayanışmalarını artırmaları ve birbirleri için üretim halinde olmalarıdır. Filmin iki zıt karakterin yegâne ortaklıkları olan kadınlığa dair deneyimlerini ortaya çıkardığını Büyükgöze (2017, s. 20) de çalışmasında vurgulamıştır. *Tereddüt* filminde böylece dişil özneler-arası ilişkilerin gücü vurgulanır. Doane'a göre kadınların birbirleriyle etkileşime girme istekleri asla azımsanmamalıdır. Kadınlar kendi aralarındaki farklılıkları tanıyarak ve temsil ederek kendilerini görmeye başlayabilirler. Kadının kendini başka kadınların bedenlerinde tanıması, beden ve ruh etkileşimi ile onları ayıran mesafeyi anlayabilmek için sadece gerekli bir ilk adımdır. Bu sebeple bu ilk adımdan sonra durmamak devam etmek, püf noktasıdır (Doane, 1981, s. 30).

Saygılıgil (2013, s. 144) geleneksel anlatıların kadınlar arası dayanışma yerine, kadınlar arası rekabete odaklandığını ve bu yolla ataerkil kodları yeniden ürettiğini belirtir. Barış (2019) *Tereddüt* filmini bir karşı-sinema olarak kadın sineması

bağlamında değerlendirir ve kadınlar arası dayanışma örneklerini kullanarak geleneksel anlatıya bir alternatif sunduğu yorumunu yapar. Ona göre Elmas ve Şehnaz'ın karşılaşmaları her ikisinin de travmasının tedavisini başlatır ve bu durum özgürlüğe giden yolun başlangıcı olur. Barış, kadınlar arası dayanışmanın filmdeki diğer örneklerine de vurgu yapar. Elmas yaşadığı tüm olumsuzluklara rağmen kendi kız kardeşinin de benzer deneyimleri yaşama ihtimalinden duyduğu endişeyi Şehnaz'a anlatır. Bu durum kadın deneyimlerinin paylaşımı yoluyla başka bir kadının aynı deneyimi yaşamasını engelleme çabasını gösterir. Böylece Ustaoglu “ikinci dalga feminizminin ‘kadınların ezilmesi olgusunun, özel deneyimlerin anlatılması aracılığıyla çözümlenebileceği’ savının geçerliğini ve uygunluğunu ortaya koyar”. Filmdeki bir diğer dayanışma örneği Elmas ile karşı penceresindeki komşu kızı arasında gözlenir. Komşu kızı Elmas'ı hastanede ziyarete gelerek tedavi sürecinde bu dayanışmaya katılır. “Film, kadınlar arası dayanışmanın mümkün olduğunu ve bunun ataerkinin gücünü zayıflatacağını, hatta zamanla ortadan kaldıracağını ortaya koymaktadır” (Barış, 2019, s. 547-548).

Dişil özneler-arası ilişkilerin kadınlara getirdiği destek ve dayanışmaya *İşe Yarar Bir Şey*'de de rastlanır. Leyla ve Canan farklı sınıfsal ve sosyal sermayelerin getirdiği farklı beğeni ve haz biçimlerine sahip iki kadın karakterdir. Canan hemşirelik yapar fakat mesleki bir tatminsizlik yaşar ve Türkiye'de tanınmış bir oyuncu olmanın hayalini kurar. Oyunculuk kursu için ihtiyacı olan parayı kazanma hedefine odaklı; fakat bu parayı kazanmak için girdiği yolun doğrulundan şüphe ettiği bir konumdadır. Leyla ise maddi olarak daha kaygısız, kendinden emin ve idealini gerçekleştiriyor gibi görünen bir şairdir. Ekonomik kaygılar güden Canan hedef ve sonuç odaklı davranırken, yaşamı sorgulama veya tanımlamaya yönelik Leyla daha süreç odaklı davranış biçimi içindedir. Filmde birbirinden farklı ve kimi zaman çelişen iki kadın karakterin yol arkadaşlığına

şahit olunur. Film iki farklı kadın özne arasındaki ilişki, geçişkenlik ve iş birliğini merkeze alır.

Film ilerledikçe Canan ile Leyla arasında bir dostluk ve dayanışma gelişir. Leyla duyarlılık ve gözlemleri sayesinde Yavuz'un ölümü ile sonuçlanacak olan işi yapmaya gidenin Canan olduğunu fark eder. Felçli birinin ölümünün sorumluluğunu üstlenmekten ötürü kaygı taşıyan ve ayakları çoğunlukla geri geri giden Canan kendisine ağır gelen bu duyguyu Leyla ile paylaşır. Leyla “Ona mı gidiyorsun, ölmek isteyen adama?” diye sorarken Canan’a sarılıp onu şefkatle teselli eder, duygularını hafifletir. Birkaç saat önce tanışmış ve şimdi birbirine sarılan iki kadının tren camındaki yansıması eşliğinde kent ışıklarının akışı görünür. Filmde kadınlar arası ilişkide şefkat ilişkisi; birbirlerine dokundukları, sevgi alış verişi içinde oldukları farklı bir dostluk gözlenir.

Leyla ile Canan arasındaki dayanışma farklı zaman ve biçimlerde kendini gösterir. Canan sigara içmek için trenden inmek istediğinde görevli buna izin vermez, Leyla daha baskıcı bir tavırla “bırakın da hava alalım canım” diyerek gelir ve Canan’ı da yanında götürür. Trenin arıza yaptığı kasabada gece sokakta kol kola yürürler, bu aynı zamanda iki kadının gece vakti sokakta birbirini koruması anlamında da bir dayanışmadır. Ekonomik durumu daha iyi olan Leyla çoğunlukla Canan’a ait hesabı da öder. Leyla Yavuz’a endişeli adımlarla giden Canan’ın yanında yürümeyi tercih eder. İzmir’e geldiklerinde Leyla onu bindiği taksiye çağırır. Canan Yavuz’un evine güvenli biçimde girebilmek için Leyla’dan yardım ister. Yavuz’un evine girme cesareti gösteren Canan yerine Leyla olur. Maddi ve manevi destek veren çoğunlukla Leyla gibi görünse de yol arkadaşlıkları ve kurdukları dostluk karşılıklıdır. Leyla, Canan sayesinde bir şair olarak kendini çok ilgi çekici bir hikâyenin ortasında bulur. Leyla bir şair olarak onu yazmaya, düşünmeye, üretmeye, kurgu yapmaya teşvik eden bu hikâye ile tren yolculuğu boyunca yoğunlaşır.

Dişil öznel-arası ilişkilenme Leyla ve Canan arasında olduğu kadar, onlar yemekli vagonda otururken masalarına oturan iki yabancı kadınla yaptıkları sohbet de gerçekleşir. Eğlence sektöründe çalışan bu iki kadın başka bir masada oturan bir erkek tarafından da masaya davet edilir fakat “sağ ol canım” diyerek teklifi kibarca geri çevirirler. Kadınlar kadınların yanında oturmayı ve onlarla vakit geçirmeyi tercih ederler. Bu birbirini tanımayan dört kadın kısa zamanda kolayca kaynaşıp sohbet ederek akşam yemeklerini keyifli bir şekilde geçirirler. Canan “sevgilim oyuncu olmamı istemiyor” dediğinde “boş ver sevgilini” diye akıl verir, erkeklerden konuşup dalga geçip, gülüp eğlenirler. Kadınlar kolayca kaynaştıkları gibi en tabu veya sır gibi görünen konular bile hemen konuşulup ortaya dökülür. Duygu paylaşımları, şefkatle karşılık verme ve rahatlama yaşanır. Canan sır gibi sakladığı Yavuz’un ölümüne yol açacak iğneyi vurma meselesini, yemek masasında bir arkadaşının hikâyesi olarak anlatır. Kadınlar konuyla ilgili hislerini ve fikirlerini paylaşırlar. Konu orada kamusal bir alanda konuşulmuş, tartışılmış olur. Bu şekilde fikir, duygu ve enerji geçişleri yaşanmış ve kadınlar rahatlamış olurlar.

Güven Akdoğan (2018, s. 11), *İşe Yarar Bir Şey*’de Leyla, Canan ve diğer kadınlar arasında kendiliğinden gelişen ilişkiyi tariflemek için Deleuze’un “karşılaşma dostluğu” kavramından faydalanır. Bu dostluk biçiminde insanlar, diğer insanların yaşamsal süreçlerine alan açar, onlara kaynaklar yaratır ve onlarla ilgili olumsuz söylemlere kulak tıkayarak cömertlik gösterirler. Bu tür bir etik iyimserlik, içinde sorumluluk barındırmayan bu dostluk durumunda farklı olan farklı olanla ilişkilenir ve kişi kendisinin sahip olmadığı veya anlamadığı bir şeyi görür. Güven Akdoğan’a (2018, s. 11, 14) göre Leyla avukatlıktan kaçış hattını şiirler yazma; Canan hemşirelikten kaçış hattını oyuncu olma isteğiyle kurar. Her iki kadının yaşadığı kaçış ve bölünme erkek egemen toplumun çerçeveleyici yapısından kaynaklanır. Leyla’nın yaşamla ilgili

sorgulamaları, Canan'ın yaşamsal istekleriyle ilgili çatallanmaları onları birbirine yaklaştırır.

Kadınlar arası dayanışma ve dişil özneler-arası ilişkilene *Ana Yurdu* filminde de ön plandadır. Nesrin her ne kadar kitabını yazmak üzere yalnız kalmak için anneannesinin köy evine gelmiş olsa da, kendisini köy halkından izole etmez. Köyde anne ve anneannesinin kadın arkadaşları ile hoşlanmasa da vakit geçirir, aralarına karıştır. Köyde en çok vakit geçirdiği kadın çobanlık yapan Emine (Fatma Kisa)'dir. Eşinden şiddet gören, kaçma planı yapan ama kaçamayan Emine'nin hikâyesine de Nesrin'in ona olan yakınlığı sayesinde tanık oluruz. Emine çobanlık yaparak çok az para kazanan, kazandığı parayı da kendisine şiddet gösteren kocasına veren, çocuklarına, yaşlı ve hasta anneye bakan bir kadındır. Nesrin, Emine'yi sık sık ziyaret eder, onun çileli dünyasına girer, yalnızlığını, çaresizliğini dinler, onunla arkadaşlık eder, ona maddi ve manevi destek olur. İhtiyacı olduğunu bildiği için eline para tutuşturur. Nesrin Emine'ye para verirken kamera sadece Nesrin'in gözlerine odaklanır. Nesrin'in gözlerinde arkadaşına duyduğu sevgi şefkat ve dayanışma hissi sezilenir. Nesrin'in sevgi ve dayanışma dolu bakışları da mizansendeki oyunculuğun önemini ortaya koyar. Nesrin aynı zamanda Emine'ye kadın sığınma evlerini önerir. Emine'nin kadın olarak gördüğü şiddet dolayısıyla iki arkadaş arasında Adana'daki sığınma evinin bahsi geçer. Bu vesileyle kadının şiddetten korunma çözümü olarak sığınma evleri ve kadın dayanışması filmde ana-kız ilişkisi dışında odaklanılan diğer önemli bir konudur.

Nesrin Emine dışında anneannesinin yaşlı kadın arkadaşı Habibe Ana (Habibe Doygun) ile ilişkilene. Onu ziyaret edip hatırını sorar, ilaçlarını verir. Nesrin'in annesi de köy kadınları ile buluşur, toplar, hayatlarında olup bitenleri konuşur, dertlerini anlatırlar. Sonuç olarak bu ikincil kadın karakterlerin hikâyeleri ve kadınlar arası destek ve dayanışma dikkat çeker. *Ana Yurdu* filminde her ne kadar çok fazla kadın figür varsa da odadaki dişil özneler-arası ilişkilene anne ve kız arasında olandır. Nesrin ve annesi

Halise arasında yaşanan sert dram ve kahkaha geçişleri bize aynı zamanda anne ve kız arasında bitmek bilmeyen bir özneler-arası ilişkilenebilirliği hatırlatır. Anne-kız ilişkisine ait bu alanda her ikisi de birbirinin dram ve neşesini yaşar. Duygularını birbirilerine geçirip özneleşir, değişir ve dönüşürler.

Anne ve kız onca drama rağmen bir dayanışma ve direniş pratiği olarak Cixous'nun söz ettiği kahkahaları devreye sokarlar. Nesrin'in pozitif perspektifi Medusa'nın kahkahasını çağırır ve annenin dramını dengeler. Halise'nin dramatik ağlama sahnesinden hemen sonra ikisinin kahkaha attıkları yatak odası sahnesine geçilir. Bu sahne çerçeve içi çerçeve kompozisyonu ile başlar. Tül perdenin kapalı olduğu evin camının dışında konumlanan kamera, pencerenin çerçevesinden ve tül perdeden Nesrin ile Halise'yi yarı saydam bir şekilde kahkaha atarken görüntüler. Ardından iç mekâna geçilir ve anlaşılır ki kahkahaya bahis olan konu Halise'nin gençliğindeki anılardır (ineğin işkembesine çocukların konması, yedi çocuklu dul annesinin gençliği, vb). Büyük bir dramın ardından anne kız kahkaha ile bu drama kafa tutarlar. Kahkaha kadınlar için başkaldırı aracına dönüşür ve kahkaha atacak konu bulmak zor olmaz.

Parvulescu'ya (2010, s. 116, 117) göre Cixous'nun "Medusa'nın Kahkahası" makalesi bir direniş biçimi olarak kahkaha atan feminist yüzyılı simgeler. Bu bir yanıyla kadının mizah gücünün ters yüz ediciliğine indirgenir. Fakat diğer bir yanıyla buradaki kahkaha salt neşe ve coşku değil aynı zamanda ıstırap da içerir. Çünkü Medusa kendi ölümüne gülüyordur ve makale kadının ölümle olduğu kadar yaşamla olan ilişkisini de düşündürür. "Eğer o, bir dişil-o ise, kurumları ortadan kaldırmak, kanunları yok etmek, ve içten bir kahkaha patlatmak için her şeyi ezip geçmesi gerekir" (Cixous, 1976, s. 888).

Ferguson'a (1993, s. 30, 181) göre ironik gülüş pratiği feminizm için önemli bir strateji olarak görülebilir. İroni inançlarımıza sıkı sıkıya veya eleştirmeden

bağlanmamızı engelleyecek şekilde işleyen bir gülüşe dönüşebilir, bütünlenme arzusuna bir panzehir olarak işleyebilir. Weeks (2012, s. 192-193) ironik gülüşü, Nietzsche'nin sözünü ettiği kendine-gülme pratiği olarak daha dar anlamda ele alır. Buna göre kendine gülmek bize kendiliği bir perspektife koymak açısından yardımcı olur, en azından bu haliyle bir olumsuzlama ya da yapı sökülmesi olarak iş görebilen bir saygısızlık işareti, bir istikrarsızlık pratiğidir. Daha açık bir ifadeyle kendine gülme kendiliğin hallerini hınç ve vicdan azabı uyandırmadan yatıştırmanın ve etkisiz hale getirmenin bir aracı olarak görülebilir. Böylece kendine gülme reddetmeden direnmenin bir aracı olarak işleyebilir. Bizi zayıf düşüren bir durumdan çıkmamıza yardım edebilecek araçlardan biridir.

Mizah yoluyla direnmek ve dişil özneler-arasılık *Kaygı* filminde de gözlenir. Hasret bir kafede oturuyordur. Arka masada flu bir şekilde görünen kadınlar eril dili eleştiren şu diyalogu gerçekleştirirler:

- “ -Sinir oluyorum şu lafa ya, ‘adamsın’.
- Bir de şey var, ‘adamın dibisin’, ne demek yani?
- ‘Adamsın’, ‘adamın dibisin’, bravo dünyayı kurtardın.
- Bizim mahallenin adını değiştirmişler biliyor musun?
- Ne yapmışlar?
- Karamolla (kadınlar gülerler).”

Diyalogu gerçekleştiren kadınlar bu cinsiyetçi kelimelerden dalgacı biçimde bahsederlerken ön masada oturan Hasret'in bu konuşmalara gülümsediği, göz kırptığı görülür. Hasret bu kadınların diyaloglarına kulak misafiri olup onların düşüncelerine bir tepki vererek dişil özneler-arası ilişkilenebilir. *Kaygı*'da Medusa kahkahasını televizyonda tartışma programında saldırgan olduğu gerekçesiyle eleştirilen kadın konuk da atar. Konuk protestolarda şiddet görenlere duyarlı olmaya davet etmektedir. Fakat karşısında gerçekleri örtmeye çalışan erkek program sunucusu konuğu saldırgan olmakla suçlar. Konuğun bu suçlamaya kahkaha ile karşılık vermesi erkek program sunucusunu çileden çıkarır ve sonuç olarak öfke patlaması yaşayan programın sunucusu olur. Bu örnek de Medusa'nın kahkahasına göz kırpar.

Dişil özneler-arası ilişkilerin getirdiği güç ile kadınlar arası destek ve dayanışmaya çalışmada incelenen filmler dışında *Hayatboyu* (2013, Aslı Özge) filminde anne kız arasında, *Şimdiki Zaman*'da (2012, Belmin Söylemez) iki kız arkadaş arasında, *Bahar İsyancıdır*'da (2012, Selma Köksal) tiyatro ekibi üyeleri arasında, *Köksüz*'de (2013, Deniz Akçay) anne ile kız arasında, *Mavi Dalga*'da (2013, Zeynep Dadak, Merve Kayan) okul arkadaşları ile anne kız ve kız kardeşler arasında, *Ferahfeza*'da (2012, Elif Refiğ) anne kız arasında, *Toz Bezi*'nde (2015, Ahu Öztürk) iki kadın arkadaş ve komşu arasında, *Mustang*'de (2015, Deniz Gamze Ergüven) kız kardeşler arasında, *Bağcık*'da (2018, Görkem Yeltan) iki kız kardeş ve ev ablaları arasında, *Hayaletler*'de (2020, Azra Deniz Okyay) aynı mahallede yaşayan iki kadın arasında gözlenir.

Bu alt bölümde ataerkil simgesel sistemde yanlış imlenmiş kısıtlayıcı kadın figürlerine ve bölünmüş kadın imgelerine meydan okuyan; kültürde ve zihinlerde var olan bu imgeleri yıkan, değiştiren ve dönüştüren etkilere sahip dişil imgelerin kadın yönetmen filmlerindeki izleri sürülmüştür. Buna göre kadın yönetmenlerin filmlerindeki kadınların her şeyden önce bir stereotip olmak yerine özgün bir karakter ve bir özne olarak temsil edildikleri dikkat çeker. Kadınları özgün bir karakter olarak öne çıkaran nitelikleri kendilerine ait zevk, tercih, hedef ve duruşa sahip olma, sorgulama, düşünme, bilme, öğrenme merakı, kendini ve hayatı tanımlama, karar alma ve uygulama, sezgi, duygu, amaç, çıkar ve arzularının peşinden gitme, kendine güvenme, aktif, yaratıcı ve üretken olma olarak belirtilebilir.

Diğer yandan kadın karakterler filmlerde bir özne olarak konumlandırılırlar. Dişil özne bu çalışma kapsamında hem failliğe sahip olan, kendi yaşamında ve sosyal yapıda değişikliğe yol açan hem de yapı ve söylemler tarafından değişikliğe uğrayan ilişkisel konumdaki kişi olarak ele alınır. Bu bağlamda incelenen filmlerde karakterler olay örgüsünde yaptığı değişiklikler ile geleneksel sinemadaki toplumsal cinsiyet kalıplarına

göre tasarlanan kadın tiplerinde çatlaklara yol açarlar. Kadınların annelik ile kendinlerini tanımlamaya direndikleri, susmayı, sessiz kalmayı, hedefe yönelik para biriktirmeyi, kahkaha ve mizahı bir direnme pratiği olarak kullandıkları dikkat çeker.

İncelenen filmlerde gözlenen kadın yazarlar da klişeleşmiş kadın imgelerini yıkan dişil özne formlarından bir tanesi olarak karşımıza çıkar. Yazarak veya çeşitli sanat formlarını kullanarak kendi haz, deneyim ve duygularını ifade etmenin kadın karakterleri özgürleştiren ve özne konumuna yerleştiren bir etkide bulunduğu gözlenir. Bununla birlikte dişil özneler arası ilişkiler ve kadınlar arası destek ve dayanışmanın da kadın karakterleri güçlendiren ve özneleştiren bir etkiye sahip olduğu gözlenir. Sonuç olarak kadın karakterlerin temsil edildikleri tüm bu kadınlığa ait imgeler, erkek arzusuna hizmet eden tek yönlü ve bilindik birkaç tanımlayıcı unsura sahip olan klişe imgeleri değıştiren ve dönüştüren bir yapıya sahip olurlar.

5. SONUÇ

Kadınların birçok alanda olduğu gibi sanatta da görmezden gelinmeleri sorununa bağlı olarak bu tezde kadın sanatçı tarihinin canlı tutulması ve kadın yönetmenlerin alan yazında kayıt altına alınmaları amaçlanmıştır. Öte yandan kadın yönetmenlerin çektikleri filmlerde onlara ait farklı ve özgün bir dilin imkânı tartışılmış ve yakın dönem Türk Sinemasında kadın yönetmenler tarafından çekilmiş filmlerin incelenmesi sonucu dişil sinemasal bir dilin imkânı ve inşasından söz etmenin mümkün olduğu sonucuna varılmıştır.

Sinemasal dişil dilin imkânı en belirgin şekilde kendisini: “Kadın yönetmenlerin film dilinde nasıl bir farklılıktan söz edilebilir?” sorusunda gösterir. Bu soruya bağlı olarak dikkat çeken öğelerden en önemlisi kadına ait bakışın kurgulanma biçimidir. Kadın yönetmen filmlerinde sinematografik öğeler ile filmin merkezine alınan kadın karakterin bakışı ve bakış açısı; geleneksel sinemada var olduğu öne sürülen eril nazardan dişil nazara bir transfer yaşandığını akla getirir. İncelenen filmlerde kadın karakterin optik bakışı ile bakış açısının, zihinsel aktivitelerinin, olaylar ve durumlar hakkındaki düşünceleri ile onları algılama ve yorumlama biçimlerinin sinematografinin çeşitli bileşenleri aracılığıyla filmin odağına alındığı gözlenir. Bu bağlamda kameranın konumu, bakış yönü, kamera hareketleri, çekim ölçeği ve çekim açıları, çekim uzunluğu, netlik ayarı gibi unsurlar ile kurgu teknikleri ve ses gibi birçok farklı öğenin önem kazandığı dikkat çeker. Filmlerde kullanılan özne plan ile omuz arkası görüş noktası teknikleri seyirciyi kadın karakterin gördüklerini onun bakış açısından görmesini sağlayan özne bir konuma yerleştirir. Bakış açısı çekimleri ile kadın karakterin baktığı nesne, mekân ve kişiler görüntülenir. Çoğunlukla kadın karakterin görüntüsünü netleyen seçmeli netlik ve tepki planlarının sık kullanımları sayesinde seyircinin gözü ve dikkati karakterin olaylara ve kişilere olan tepkilerini anlamaya yönlendirilir. Karakterin uzun planda kesintisiz görüntülenmesi onun duygu ve

düşüncelerine daha uzun süre odaklanmayı ve yoğunlaşmayı sağlar. Yakın çekimlerin sıkça kullanılması ile kadın karakterin mimik, davranış ve duygularına ait ince ayrımlar daha net ve yakından gözlenir. Hareketli el kamerası kadın karakterin jest ve mimiklerine odaklanmak, onun ritmini takip etmek için tercih edilen tekniklerdendir. Bulanıklaşma ve netleşme, ileriye sıçrama, eşlemeli kesme gibi kurgu teknikleri de karakterin anı, hayal, rüya ve kâbuslarının gösterildiği iç dünyasına girmek için tercih edilir. Kadın karakterin zihin dünyasına ulaşmak için sadece onun düşündüklerini veya duyduklarını duyabilmemizi sağlayan öznel/ içsel diegetik sesin kullanıldığı dikkat çeker. Söz konusu sinematografik araçlar ana akım sinemada seyircinin haz duyarak karakterle özdeşleşmesi için kullanılmakta iken; bu çalışmada bu araçların incelenen filmlerde kadın karakterin bakış açısı ve düşünme biçiminin doğrudan gösterilmesi amacıyla kullanıldıkları gözlenir. Sonuçta kadın geleneksel sinemada olduğu gibi bakılası veya haz nesnesi olması ile değil; iktidarı imleyen bakışın, hazzın, nazarın ve gücün sahibi olan özne olarak karşımıza çıkar.

“Sinemada kadın dili nasıl kurgulanır?” sorusuna cevap olarak kadın karakterin bakışı kadar onun duygulanımlarını filmin merkezine almaya ilişkin sinemasal araçların kullanımı da önemli bir bileşen olarak öne çıkar. İncelemede ışık/ aydınlatma, ses, dekor/mekân, obje/ aksesuarlar/ simgeler, renk, kostüm ve makyaj, oyunculara ait performans ve set kurulumu gibi mizansene dair unsurların kadın karakterin baskın duygu duygusunu vurgulayacak ve güçlendirecek şekilde kurgulandıkları gözlenir. Fakat yönetmenin bu tercihinin sebebi, geleneksel sinemadaki gibi seyircinin duygusal boşalım veya katarsis yaşayarak rahatlaması değil; kadın karakterin içinde bulunduğu ruh halini seyircinin daha yakından anlamasını sağlamak olarak görülür. Kadın karakterin iç dünyası ve ruh haline ilişkin duygu ve çatışmalar filmlerin merkezine alınır ve mizansen ile etkileri artırılır. Karakterlere ait korku, gerginlik, sıkışmışlık gibi duyguların filmin odağına alınmasında aydınlık-karanlık kontrastları ile gerilim

seslerinin sık kullanımları tercih edilir. Karakterlerin kederli, hüznü ve dalgın oluşlarına ilişkin duygularını güçlendirmek için piyano, viyola, çello gibi çalgılara ait seslere yer verilir. Aidiyetsizlik, yüzleşme, öfke ve suçluluk gibi hisler filmlerdeki belli başlı mekânlarda ortaya çıkar. Filmde sıkça görünerek simgeleşen dalga, fırtına, karga, cami, elbise gibi imgeler bizi kadın karakterin düşünce ve duygu durumuna ilişkin fikir yürütmeye zorlar. Karakterlerin çatışmalı hislerini seyirciye iletmek için sarı, kırmızı, turuncu ve tonları gibi sıcak renkler tercih edilirken, dalgın ve düşünceli hisler için mavi, yeşil ve tonları gibi soğuk renkler tercih edilir. Tercih edilen kostüm ve makyaj kullanımları kadın karaktere ilişkin kişisel ve sınıfsal nitelikler ile duygulara işaret eder. Karakterlerin oyunculukları kapsamında sergiledikleri mimik, bedensel hareketler, canlandırma ve performans gibi özellikler de onların ruh hallerini filmin merkezine alan özelliğe sahiptir. Mizansende dikkat çeken bir nokta da dişile dair olan, kadını ilgilendiren, kadın imgelerini çoğaltan öğelere sıkça yer verilmesidir. Kadın yazarlı kitaplar, kadın imgelerine sahip tablo, heykel gibi sanat eserlerine çokça rastlamak dışında, yan karakter ve figürasyonda da kadınların sıkça tercih edildiği dikkat çeker. Bu öğelerin varlığı kadın yönetmenlerin dişil bakış açılarını ortaya koydukları bilinçli tercihler olarak görülebilir.

Kadın karaktere ait bakış ve duygulanımın sinemasal araçlar ile merkeze alınması geleneksel sinemadan farklılık gösteren nitelikler gibi görünür. Peki, ana akım sinema dilinden farklılaşan bir kadın dili oluşturmak başka ne şekilde mümkün olabilir? Bunun için incelemede kadın yönetmenlere ait sinemasal dilde ana akım sinemadan

farklılaştığı tespit edilen unsurların neler olduğuna bakmak gerekir. Buna göre incelenen filmler ana akım sinema uyulaşmaları ile paralellik gösterse de tüm filmlerde bu uyulaşılardan az ya da çok farklılaşan özellikler bulunduğu saptanır. Neden sonuç ilişkileri yerine tesadüfi olayların varlığı, seyirciye haz veya katarsis vaadinde bulunulmaması, çatışmaların çözümlendiği bir kapanış ve sonuç odaklılık yerine süreç

odaklılık ve filmlerin açık uçlu olarak sonlanması filmleri geleneksel sinema uylaşımlarından farklılaştıran öğelerden olur. Seyirciyi yabancılaştıran ve onun karakterle özdeşleşmesini engelleyen kullanımlar mevcuttur. Kurguda zaman ve mekân devamlılığında kesintiler, oyuncuların doğrudan kameraya bakışı, film üretim alanına ilişkin araçların veya yönetmenin görüntüde yer alması, hedef yönelimli ana karakter yerine çatışmaları olan karakterin varlığı, öznel plan ve hareketli el kamerası kullanımındaki sıklık seyirciyi rahatsız ederek yabancılaştıran ve hazdan koparan etkiye sahip olmaktadır. Diğer yandan filmlerin görsel düzenleme tercihlerinde farklı yüzeylerden yansıma, gölge ve ışık öğeleri ile çerçeve içinde çerçeve kompozisyonlarının farklı kombinasyonları, dış ses olarak kadınların seslerinin varlığı ile kadın karakterin ses ve beden imgesi arasındaki eş zamansızlık da geleneksel sinema uylaşımlarından farklılık göstererek filmleri sanat sinemasına ve bağımsız sinemaya yaklaştıran öğelerden olur. Bu nokta kadınların şiirsel bir dile sahip olduklarını öne süren dişil dil yaklaşımı ile paraleldir. belirtmişti. Kadın yönetmenlerin sinemasal dillerini düz değil dolaylı formlarda, şiire özgü farklı anlatımlara benzer biçimde inşa ettikleri dikkat çeker. İncelenen filmlerde geleneksel sinema uylaşımlarının varlığının yanında bu uylaşımlardan farklılaşmaların oluşu, feminist sinemada geleneksel sinemanın vaat ettiği haz ile gerilimin/politikanın bir araya getirilmesi gerektiğini savunan Claire Johnston'ın (2006) fikri ile ve Smelik'in (2008, s. xiii) görsel haz ve anlatı yapısını tamamıyla bozmadan bir kadın sineması inşa etmenin mümkün olduğuna dair fikri ile uyumlu hale gelir. Bu bağlamda incelenen filmler sinemasal dil açısından bakıldığında ana akım sinema kodlarının tamamen karşısında değildir; fakat bu kodlar ile bütünüyle uyumlu da değildir. Dişil sinemasal dile sahip kadın yönetmenlerin filmlerini ana akım sinema kalıplarının içerisine tamamıyla yerleştirmeyi tercih etmedikleri ve filmlerin bu kalıpları sorgulayan karşı sinema, bağımsız sinema, yeni dalga ve sanat sineması gibi alternatif pratiklerden izler taşıdıkları sonucu çıkartılabilir.

Dişil dilin toplumsal olarak yorumlanmasına ilişkin olarak kuramsal çerçevede sıkça kadınlara ait deneyimlerin ifade edilmesine, paylaşılmasına vurgu yapılmıştır. Bu noktada karşımıza “Kadın deneyimleri sinemada hangi araçlarla ve nasıl inşa edilir?” sorusu çıkar. Bu bağlamda biçime ilişkin araçların yanında içeriğe ilişkin temaların da filmlerde seyirciyi yabancılaştıracak, onu rahatsız ederek hazdan koparacak ve onun karakterle özdeşleşmesini engelleyecek özelliklere sahip oldukları gözlenir. İncelenen filmlerde kadının toplumda yaşadığı sorunlar görünür kılınmakta ve politik bir açıdan ele alınmaktadır. Seyirciye haz veren ve toplumu oyalayan konular yerine toplumda üzeri örtülen, tabu sayılan, tartışılmayan ve devletin mücadelede yetersiz kaldığı kadına yönelik farklı şiddet biçimleri ve bunların kadınlar üzerindeki kısa ve uzun vadeli etkileri beyazperdeye taşınarak seyirci gerçeklerle yüzleştirilmektedir. Kadın cinayetleri, kız çocuklarının erken yaşta ve zorla evlendirilmeleri, çocuk sömürsü, ensest, taciz, tecavüz, fiziksel, sözlü, ekonomik, cinsel ve psikolojik olmak üzere kadına yönelik tüm şiddet türleri, porno sektörünün varlığı ve kadının cinsel meta olarak görülmesi, kamusal alanların kadın üzerinde yarattıkları baskı, anne kız ilişkilerindeki çıkışsızlık ve kürtaj görünür hale getirilen başlıca sorunlardandır. Kadınların yaşadıkları bu toplumsal deneyimler filmlerde doğrudan kadın karakterin yaşadığı bir deneyim veya başına gelen bir şiddet vakası olarak, bir radyo haberi, bilgilendirici bir yazı veya politik bir sokak eylemi olarak, diyaloglarda geçen konular, travmatik şiddet vakaları ardından uzun vadede kadın karakterin üzerinde yarattığı etkiler olarak veya diğer toplumsal sorunlarla iç içe geçmiş olarak çeşitli biçimlerde karşımıza çıkar. Yönetmenler kadına yönelik şiddet biçimlerine dikkat çekmek için uzun plan, yakın plan, atlamalı kesme gibi farklı çekim ve kurgu tekniklerinden faydalanırlar. İstenmeyen gebelik, istemediği bebeği emziren anne, tuvalette bebeğini düşüren, tek başına doğum yapan, bebeğini çeşme kenarına bırakan, anne olmak istemeyen kadınlar ile kan ve memeden gelen süt, ölen, yaşlanan, acı çeken, şişman olan kadın bedenleri gibi toplum için rahatsız edici

olan görüntüler fırlatılıp atılan, gözlerden uzak tutulan, zelil ve iğrenç olan abject sanat bağlamında değerlendirilebilir. Tüm bu istenmeyen görüntü ve içerikler ile kadınların yıkıcı toplumsal sorunlardan kaynaklanan deneyimlerinin filmlerde görünür kılınmasının kadın yönetmenlerce feminist ve politik bir tutum olarak tercih edildiği düşünülmektedir.

Burada politik tutumdan kasıt sadece politik olayların görünür hale getirilmesinden daha da ötedir. Kadının toplumda yaşadığı sorunlar ve başına gelen olayların uzun vadede kadında ne tür etki ve davranışlara yol açtıkları belki de ataerkil toplumda görünmek ve bilinmek istenmeyenlerin başında gelir. Kadın yönetmenlerin filmlerinde ataerkinin idealleştirdiği fedakâr-melek kadın veya anne karakterlerini yıkarak; ataerki ve toplum ile uyumsuz, yaşadığı çatışmaları dışa vuran ve bu çatışmaları direnişe dönüştüren, isyankâr ve deli kadın imge ve karakterlerini merkeze aldıkları gözlenir. İdeolojinin yarattığı ve kadından beklenen dişilik kavramı ile hakikatte kadının nasıl bir yaşantıya sahip olduğu ve deneyimledikleri arasındaki bölünmüşlük sebebiyle öfke dolu ve isyankâr olan kadın karakterlerin dişil dil yaklaşımında öngörülen birçok çatışma yaşadıkları göze çarpar. Bölünmüş özne, sembolik ve göstergesel alan arasında yarılma, içgüdüsellik, sezgiler, abject, bedenine yabancılaşma, döngüsel zamanda dolanma, gebelik ve annelikte daha da belirginleşen yarılma, çözümlenemeyen anne kız çatışması, sürgünlük ve yersiz yurtsuzluk toplumsal olarak yaşadığı sorunların kadın karakterlerde ortaya çıkardığı benzer travmalar olarak saptanır. Diğer yandan kadın karakterlerin içinde bulundukları çatışmalı konumların onları direniş ve mücadeleye iten bir alan açtığı belirlenir. Yaşadıkları sorunları öylece kabullenip, pasif konumda acı çeken karakterler olarak kalmak yerine; sorunları tanımlamak için içe dönüş yaşayan, sezgilerine kulak veren; cesurca sorunun kaynağına inerek yüzleşme yaşayan kadın karakterlere rastlanır. Geçmişle ve gerçeklerle yüzleşmeye yönelik güçlü kadın karakterlerin merakları ve araştırmacı yönleri ile

kendilerine ait köklere ve gerçeklere ulaştıkları saptanır. Gerekğinde dışarıdan yardım olarak psikanalitik müdahale veya yoga gibi araçlarla kendi duygularına yaklaştıkları ve onları yakından tanımlayarak sağaltım yaşadıkları gözlenir. Anneleri ile yaşadıkları çatışmalarda bireyleşebilmek için annelerinin kendi üzerlerinde kurduğu baskı mekanizmasını yok eden eylemlerde bulundukları tespit edilir. Mevcut durumu değiştirmek, kaçmak veya sığınmak için mekân değişikliklerine gitmek ve yollarda olmanın da kadını tutsaklıktan kurtaran araçlardan biri haline geldiği fark edilir. Kadın yönetmen filmlerinde kadın karakterlerin çoğunlukla filmin sonunda daha güçlü veya özgürleşmiş oldukları gözlenir. Sonuç olarak dişil dil yaklaşımında öngörüldüğü gibi kadının yaşadığı çatışmaların direniş ve mücadele alanı yaratmak için dönüştürülmeye açık olduğu ifade edilebilir.

Son on yılda çekilen kadın yönetmen filmlerinde kadının gerek toplumda yaşadığı sorunların gerekse bireysel çatışmalarının görünür olmaya başlaması, dişil dil yaklaşımı toplumsal bir model olarak okunduğunda tutarlı bir hale gelir. Bu durum sosyoloji alanında birey ve toplum veya makro ile mikro arasındaki karşılıklı etkileşime göndermede bulunur. Kadınların yaşadığı toplumsal sorunlar ile bireysel çatışmaları arasında karşılıklı bir etkileşim vardır. Dişil dil yaklaşımı da öznenin hem toplumsal hem fizyolojik taraflarına vurgu yapar ve bu iki tarafın birbirinden bağımsız olmadığını, öznenin bu ikisi arasındaki bölünmüşlüğü dile getirir.

Dişil sinemasal dile ilişkin önemli bileşenlerden bir diğeri de imgelerin dönüştürülmesidir. Yeniden simgeleme, kültürün yeniden imlenmesi, negatif kadın temsillerinin yıkılarak yerlerine pozitif imgelerin getirilmesi dişil dil yaklaşımında olduğu gibi feminist sinema teorisinde de en çok vurgu yapılan noktalardandır. Kadın yönetmen filmlerinde ataerkil simgesel sistemde yanlış imlenmiş kısıtlayıcı kadın figürlerine ve kutuplaştırılmış kadın imgelerine meydan okuyan; kültürde ve zihinlerde var olan bu imgeleri yıkan, değiştiren ve dönüştüren etkilere sahip dişil imgelerin var

olduğu gözlenir. Filmlerde kadınların tip veya stereotip olmak yerine özgün bir karakter ve bir özne olarak temsil edildikleri dikkat çeker. Kadınları özgün, biricik bir karakter ve özne olarak öne çıkaran özellikleri sorgulama, düşünme, bilme, öğrenme merakları; kendini ve hayatı tanımlamaları, kendi yollarını arama çabaları; kendilerini ilgilendiren kararları alma ve uygulamaları; sezgi, duygu, amaç, çıkar ve hazlarının peşinden gitmeleri; deneyim, bilinç, pratik, algı ve faillikleri; kendilerine ait farklı zevk ve tercihler ile özgüvenlerinin varlığı; yaşama karşı duruşları; yaratıcılık ve üretkenlikleridir. Karakterlerin sosyal gerçeklik ile karşılıklı etkileşim içinde oldukları gözlenir. Toplumda yaşadıkları deneyimler ile değişim ve dönüşüm geçirirlerken; kendi iradeleri ile hem kendi hayatlarında hem de başkalarının hayatlarında, toplumsal ilişkilerde ve yapıda değişikliklere; diğer yandan mevcut kristalize olmuş ve kalıplaşmış kadın kimliklerinde çatlaklara yol açtıkları bulgulanır. Kadınların annelik ile kendilerini tanımlamaya karşı durdukları; susmayı, sessiz kalmayı, hedefe yönelik para biriktirmeyi, kahrkaha ve mizahı, olumlama olarak kendini değerli kılmayı direnme pratikleri olarak kullandıkları gözlenir. Filmlerde yazarak veya çeşitli sanat formlarını kullanarak kendi haz, deneyim ve duygularını ifade eden kadın karakterler de klişeleşmiş kadın imgelerini yıkan dişil özne formlarına örnekler olarak saptanır. Roman, şiir veya şarkı sözleri yazan, besteleyen; resim, grafiti veya kurgu yaparak duygu ve deneyimlerini ifade eden, onları dönüştürerek paylaşmanın bir yolunu bulan kadınlar için bu ifade biçimleri, yaşama katlanmanın bir yolu, sığınılan yer, kaçış noktası, karakterleri özgürleştiren ve özne konumuna yerleştiren araçlar olarak tanımlanır. Karakterleri güçlendiren ve özneleştiren önemli bir direniş pratiği de kadınlar arası destek ve dayanışma ile dişil özneler arası ilişkilenebilir. Sonuç olarak kadın karakterlerin temsil edildikleri kadınlığa ait bu imgelerin, erkek arzusuna hizmet eden tek yönlü ve bilindik birkaç tanımlayıcı unsura sahip olan klişe imgeleri değiştiren ve dönüştüren bir yapıya sahip oldukları söylenebilir.

Kadın yönetmenlerin Türk sinemasına sundukları katkılara genel olarak bakıldığında kadının yaşadığı sorun ve çatışma, direniş ve özgürleşme pratiklerini de içeren toplumsal deneyimlerinin görünür hale getirilmesi; içerikte ve biçimde kadının duygu ve bakış açısının ön plana alınması ile ana akım sinemadan farklılaşan öğelerin varlığı dikkat çeker. Toplumsal bir model olarak dişil dil yaklaşımı ile de uyumlu olarak; kadının toplumsal olduğuna inanılan olumlu ve olumsuz tüm deneyimlerinin filmlerde görünür hale getirilmesinin özellikle diğer kadınlar için aydınlatıcı ve çoğunlukla bu deneyimlerin üzerinin örtüldüğü sembolik yapıyı dönüştürücü etkisi olacağına inanılmaktadır. Bu katkılar bir bütün olarak düşünüldüğünde, kadın yönetmenlerin bakış açılarının bir fark yarattığı, mevcut sinemasal dili yavaş yavaş değiştiren ve dönüştüren bir etkiye sahip oldukları ileri sürülebilir. Hatırlanacağı gibi dişil dil yaklaşımı da dilde ani bir değişime gitmek yerine mevcut yapıyı dönüştürerek yıkmaktan söz eder. Mevcut dil değiştikçe ve yıkıldıkça dişil dil ortaya çıkar, dişil dil ortaya çıktıkça mevcut dil dönüşür ve evrilir.

Türk sinemasında kadın yönetmen filmlerinin incelenmesi ile birlikte çıkan sonuçlara bakıldığında dişil bir sinema dilinden söz etmek mümkün görünmektedir. Önceden de belirtildiği gibi dişil sinema yaklaşımı feminist bir karşı sinema hareketinden farklılaşır. Dişil sinema pratiğinde geleneksel sinemanın tamamen karşısında duran devrimci bir sinema yerine, geleneksel sinema kalıplarından tamamen kopmayan ancak bu kalıpları sorgulayan bir pratikten söz edilmektedir. Bu çalışmada analiz edilen filmler de geleneksel sinemadan tamamen kopmayan mevcut sinemasal dilin bir tarafı ile içinde kalıp, bir tarafı ile onu yavaşça dönüştüren ve değiştiren filmlerdir.

Çalışmanın temel sorularından biri olan “dişil bir sinemasal dil yaklaşımı/pratiği/ anlayışı nasıl tanımlanabilir?” in cevabı bu noktada biraz daha netleşir. Dişil sinemasal bir dilin imkânından bahsedebilmek için biçim ve içerik gibi farklı bileşenlerin

birlikteliğinden söz etmek gerekir. Kadın yönetmene ait farklı bir sinemasal üslup veya ana akım sinemadan farklılaşan sinemasal araçların varlığı tek başına kadın yönetmene ait dişil dil ve öznellik konusunda ipucu vermeyebilir veya ana akım sinema kodlarından hiç vazgeçmeden tek başına içerikte kadına ilişkin temalara, sorunlara odaklanmak da bir dişil sinemasal dil tanımı vermeyebilir. Fakat filmsel metin olarak ele alındığında, görsel, işitsel ve içeriğe ilişkin özelliklerde dişil bir yaklaşım gözleniyor ise dişil sinemasal bir dilin imkânından söz edilebilir. Başka bir deyişle;

“öyküsünün merkezinde bir ana kadın karakter olan, kadının toplumda yaşadığı sorunları, deneyimleri konu edinen, kadının toplumdaki yerini sorgulayan ve onun toplumda güçlenmesine vurgu yapan, kadın karakterin öykü içinde fail ve kendi hayatının öznesi olduğu; diğer yandan bu konuları biçimsel olarak kadının bakışından, onun dünyayı görme biçimi ile inşa eden, kadının duygu, düşünce, bakış açısı ve deneyimlerini mizansen ve sinematografi araçları ile filmin merkezine alan, kadının yaşadığı sorun veya deneyimi onun gözünden gören, onun duyduğu, hissettiği biçimde algılatmaya yönelik araç ve teknikleri kullanan kadın yönetmen filmleri”

‘dişil sinemasal dil’ e sahip filmler olarak tanımlanabilir.

Toplumda kadınların yaşadıkları sorunlar, bireysel çatışmalar kadar kadının özne oluşu, güçlenmesi, özgürleşme, mücadele ve direniş yolları; annelik, anne kız ilişkileri veya lezbiyenlik, kız çocuğunun cinselliğini keşfetmesi gibi dişil hazzı keşfetmeye yönelik olan ve kadın bedeninden kaynaklı tüm bu deneyimler halen kadın yönetmenler tarafından daha fazla keşfedilerek sinema perdesine aktarılmayı ve seyirci ile paylaşılmayı bekleyen konulardır. Sinemasal dilde geleneksel yöntemlerden farklılaşma ve biçimsel yeniliklerin denenmesi de Türk sinemasında kadın yönetmenler tarafından keşfedilmeyi bekleyen özelliklerdir. Kadın yönetmenlerin eril sinema alanında erkek onayı kaygısını bir kenara bırakıp doğrudan kadın izleyicilere seslenerek üretmelerinin de kadınlar arası ilişkilene, dayanışma ve doğrudan deneyim paylaşımı açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Abisel, Nilgün (1995), *Popüler Sinema ve Türler*, İstanbul: Alan Yay.

Abisel, Nilgün (2006), *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara: Phoenix Yay.

Abisel Nilgün; Tümay Arslan, Umut; Behçetoğulları, Pembe; Karadoğan, Ali; Öztürk, Semire Ruken; Ulusay, Nejat (2005), *Çok Tuhaf Çok Tanıdık - Vesikalı Yârim Üzerine*, İstanbul: Metis Yay.

Aktaş, Özgür (2016), “Türkiye’de 1980’li Yıllarda Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Sinemaya Yansımaları: Teyzem Filmi Örneği”, *İdil-Sanat ve Dil Dergisi*, cilt 5, sayı 23, s: 775-792.

Alexander, Sally (1984), "Women, Class and Sexual Differences in the 1830s and 1840s: Some Reflections on the Writing of a Feminist History." *History Workshop Journal*, sayı: 17, Güz, s: 125-149.

Allen, Amy (2018), *The Power of Feminist Theory- Domination, Resistance, Solidarity*, Oxon: Routledge.

Alp, Kafiye Özlem (2014), “Feminist Sanatta Beden ve Yabancılaşma”, *Art-E*, Kasım-Aralık sayısı, sayı:14, s: 338-365.

Andrew, J. Dudley (2010), *Büyük Sinema Kuramları*, Zahit Atam (çev.), İstanbul: Doruk Yay.

Antmen, Ahu (2014), *Sanat Cinsiyet- Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yay.

Arnheim, Rudolf (2002), *Sanat Olarak Sinema*, Ankara: Öteki Yay.

Arnold, June (1976), “Feminist Presses and Feminist Politics”, *Quest: A Feminist Quarterly*, cilt:3, sayı:1, Yaz, s:18-26.

Asiltürk, Cengiz T. (2014), *Sinemada Yaratıcı Yönetmen*, İstanbul: Kalkedon Yay.

Aslan, Mustafa (2019a), “Female Characters in Nationalist Movies”, *Journal of Current Researches on Social Sciences*, cilt: 9, sayı:1, s: 11-26.

Aslan, Mustafa (2019b), “Sinemada Kadın: Başka Dilde Aşk Filmi Üzerine Bir İnceleme”, *Dergipark*, cilt: 12, sayı: 1, s: 199-215.

Aström, Berit (2017), *The Absent Mother in the Cultural Imagination-Missing, Presumed Dead*, Switzerland: Palgrave Macmillan.

Ataman, Afif (2017), “İki Kişilik Düello Anayurdu; Anne Kız Çatışması Üzerine Bir İnceleme”, *Gaziantep University Journal of Social Science*, cilt: 16, sayı: 4, s: 1182-1196.

Atayurt, Didem (2013), “Dişil Bir İtaatsizlik: Bir Örneklem Olarak Bejan Matur Şiiri”, *Kadın Araştırmaları Dergisi*, cilt: 1, sayı:12, s: 83-102.

Aydınlp, Esra Başak (2020), “Hélène Cixous’ta Dişil Yazı: ‘Oidipus’un Adı-Yasaklanmış Bedenin Şarkısı’ ve ‘Dora’nın Portresi’ Adlı Eserlerinin Yapısökümü”, *Edebi Eleştiri Dergisi*, cilt: 4, sayı: 1, s: 26-37.

Babbie, Earl (2016), *The Practise of Social Research*, Boston: Cengage Learning.

Bainbridge, Caroline (2008), *A Feminine Cinematics-Luce Irigaray, Women and Film*, New York: Palgrave Macmillan.

Baker, Ulus (2010), *Kanaatlerden İmajlara- Duygular Sosyolojisine Doğru*, Harun Abuşoğlu (çev.), İstanbul: İletişim Yay.

Balcı, Şeyma (2018), “Fedakar Anneler, İsyan Kar Kızlar: *Anneler ve Kızları*”, *Perdeyi Aralamak*, Semire Ruken Öztürk ve Hasan Akbulut (der.), İstanbul: Ayrıntı Yay., s: 271-291.

Barış, Baran (2019), “Deleuze’ün ‘Kadın-Oluş’, ‘Organsız Beden’ ve ‘Arzulayan Makine’ Kavramlarına Feminist Bir Yaklaşım: Yeşim Ustaoglu’nun *Tereddüt* Filmi Üzerinden Bir Çözümleme”, *SineFilozofi*, Ulusal Sinema ve Felsefe Sempozyumu Özel Sayı 1-Mayıs, s: 536-552.

Barker, Chris ve Galasinski, Dariusz (2001), *Cultural Studies and Discourse Analysis: A Dialogue On Language and Identity*, London: Sage.

Barry, Judith ve Flitterman-Lewis, Sandy (2014), “Metin Stratejileri-Sanat Üretiminin Politikası”, *Sanat-Cinsiyet-Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, Ahu Antmen (der.), Ahu Antmen ve Esin Soğancılar (çev.), s: 253-265, İstanbul: İletişim Yay.

Barsam, Richard ve Monahan, Dave (2016), *Looking At Movies-An Introduction to Film-5th Edition*, New York and London: W. W. Norton & Company.

Barthes, Roland (1977), “The Death of the Author”, Stephen Heath (çev. ve ed.), *Image, Music Text* içinde, London: Fontana Press, s: 142-148.

Bateman, John E. ve Wildfeuer Janina (2017), “Introduction: Bringing Together New Perspectives of Film Text Analyses”, *Film Text Analysis: New Perspectives on the Analysis of Filmic Meaning* (John E. Bateman ve Janina Wildfeuer, ed.ler), New York ve Oxon: Routledge, s: 1-23.

Baxter, Judith (2003), *Positioning Gender in Discourse – A Feminist Methodology*, New York: Palgrave MacMillan.

Bayrak, Tamer (2014), “Sinemada Karakter Olgusu: Bir Karakter Oyuncusu Olarak Sadri Alışık”, *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication-TOJDAC*, cilt: 4, sayı: 2, Nisan, s: 105-122.

Bhasin, K. (2003), *Ataerkil Sistem: “Erkeklerin Dünyasında Yaşamak”*, A. Coşkun (çev.), İstanbul: Kadav.

Becker, Howard S. (1982), *Art Worlds*, Berkeley: University of California Press.

Belenky, Mary Field, Clinchy, Blythe Mcvicker, Goldberger, Nancy Rule ve Tarule, Jill Mattuck (1986), *Women’s Ways of Knowing: The Development of Self, Voice, and Mind*, New York: BasicBooks.

Belton, John (2012), *American Cinema, American Culture*, New York: McGraw-Hill Companies.

Benhabib, Seyla (2017), “Etik Feminizm Nedir?”, *Çatışan Feminizmler – Felsefî Fikir Alışverişi*, Seyla Benhabib, Judith Butler, Drucilla Cornell, Nancy Fraser (yazarlar), Feride Evren Sezer (çev.), İstanbul: Metis Yay., s: 25-43.

Benjamin, Walter (2000), *Pasajlar*, Ahmet Cemal (çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yay.

Benjamin, Walter (1998), *Understanding Brecht*, Anna Bostock (çev.), London: Verso-New Left Books.

Bennani, Catherine Bachleda Asmae (2016), "Personality and Interest in the Visual Arts", *Arts and the Market*, cilt:6, sayı: 2, s: 1-26.

Berg, Maggie (1991), “Luce Irigaray’s ‘Contradictions’: Poststructuralism and Feminism”, *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, cilt: 17, sayı:1, s: 50-71.

Berktaş, Fatmagül (2006), *Tarihin Cinsiyeti*, İstanbul: Metis Yay.

Berktaş, Fatmagül (2014), *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın*, İstanbul: Metis Yay.

Blyth Ian and Sellers Susan (2004), *Hélène Cixous: Live Theory*, London: Continuum.

Bolton, Lucy (2011), *Film and Female Consciousness, Irigaray, Cinema and Thinking Women*, London: Palgrave Macmillan.

Bonitzer, Pascal (1995), *Bakış ve Ses*, İzzet Yaşar (çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yay.

Bordwell, David (1989), *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Bordwell, David ve Thompson, Kristin (2012), *Film Sanatı: Giriş*, Ertan Yılmaz ve Emrah Suat Onal (çev.ler), Ankara: De Ki Basım Yayın.

Bourdieu, Pierre (1980), *Questions de Sociologie*, Paris: Editions de Minuit.

Bozdemir, Banu (2018), Gülten Taranç ile Söyleşi, *ISMMMO-İstanbul Serbest Muhasebeci Mali Müşavirler Odası*, sayı:63, Temmuz-Ağustos, s: 30-33.

Bozkurt Avcı, İkbâl (2017), “Yeni Türk Sineması’nın Minör Temaları: Gözetleme Kulesi”, *SineFilozofi Dergisi*, cilt: 2, sayı: 4, s: 7-24.

Brans, P. (2007), “Feminism and Aesthetics”, *Feminist Philosophy*, Linda Martin Alcoff ve Eva Feder Kittay (der.), s: 254-265, Oxford: Blackwell Publishing.

Bray, Abigail (2004), *Hélène Cixous - Writing and Sexual Difference*, Newyork: Palgrave Macmillan.

Broude, Norma ve Garrard, Mary D. (1982), *Feminism and Art History: Questioning the Litany*, New York: Harper and Row.

Brown, Blain (2018), *Sinematografi-Kuram ve Uygulama*, Selçuk Taylaner (çev.), İstanbul: Hil Yay.

Buckland, Warren (2013), *Sinemayı Anlamak*, Tufan Göbekçin (çev.), İstanbul: Optimist Yayın Dağıtım.

Butler, Alison (1992), “New Film Histories and the Politics of Location”, *Screen*, cilt: 33, sayı: 4, Kış (Raporlar ve Tartışmalar), s: 413-426.

Butler, Alison (2002), *Women’s Cinema – The Contested Screen*, London - New York: Wallflower.

Butler, Andrew M. (2011), *Film Çalışmaları*, Ali Toprak (çev.), İstanbul: Kalkedon Yay.

Butler, Judith (2006), “Olumsal Temeller: Feminizm ve Postmodernizm Sorusu”, *Çatışan Feminizmler-Felsefi Fikir Akışverişi* içinde, Seyla benhabib, Judith Butler, Drucilla Cornell, Nancy Frazer (der.ler), Feride Evren Sezer (çev.), İstanbul: Metis Yay., s: 44-67.

Butler, Judith (2014a), *Cinsiyet Belası*, B. Ertür (çev.), Ankara: Metis Yay.

Butler, Judith (2014b), *Bela Bedenler*, Cüneyt Çakırlar ve Zeynep Talay (çev.ler), İstanbul: Pinhan Yay.

Butler, Judith (1988), “The Body Politics of Julia Kristeva”, *Hypatia*, cilt:3, sayı:3, Kış, s: 104-118.

Büyükdüvenci, Sabri ve Öztürk, Semire Ruken (2007), “Yeni Türk Sineması’nda Estetik Arayışı”, *Felsefe Dünyası Dergisi*, sayı:46, s: 45-49.

Büyükgöze, Selime (2017), “Kadınların Hikâyelerine Mekânsal İlişkilerinden Bakmak: Nefesim Kesilene Kadar, Ana Yurdu ve Tereddüt Üzerine”, *II. Uluslararası İletişim Bilimi ve Medya Araştırmaları Kongresi/Bildiriler Kitabı*, İstanbul Ayvansaray Üniversitesi Yayın no:1, 1. Baskı, s: 17-24.

Cameron, Deborah (2005), *The Feminist Critique of Language: A Reader*, London and New York: Routledge.

Cankurtaran, Özlem ve Kelebek Küçükarslan, Görkem (2021), “Toplumsal Cinsiyete Dair Kavramlar”, *Toplumsal Cinsiyet Eşitliği*, Aksu Bora ve Şengül İnce (ed.ler), Ankara: Hacettepe Üniversitesi HUKSAM ve İletişim Fakültesi Masaüstü Yayıncılık Atölyesi, s: 7-22.

Cavarero, Adriana (1990), *In Spite of Plato: A Feminist Rewriting of Ancient Philosophy*, Serena Anderlini-d’Onofrio ve Aine O’Healy (çev.ler), Cambridge ve UK: Politu Press.

Chadwick, Whitney (1997), *Women, Art and Society*, London: Thames and Hudson.

Chaudhuri, Shohini (2006), *Feminist Film Theorists, Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa De Lauretis, Barbara Creed*, London and New York: Routledge.

Caughie, John (1981), *Theories of Authorship: A Reader*, London and New York: Routledge and Kegan Paul.

Chatman, Seymour (1990), *Coming to Terms – The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca and London: Cornell University Press.

Chodorow, Nancy (1978), *The Reproduction of Mothering*, Berkeley, California: University of California Press.

Cixous, Hélène (1976) , "The Laugh of the Medusa.", *Signs*, cilt 1, sayı:4, Yaz, s: 875-893.

Cixous, Hélène ve Clement, Catherine (1986) *The Newly Born Woman-Theory and History of Literature vol:24*, Betsy Wing (çev.), Minneapolis: University of Minneapolis.

Cixous, Hélène (2008), *White Ink: Interviews on Sex, Text and Politics*, Susan Sellers (ed.), New York: Columbia University Press.

Cixous, Helene ve Conley, Verena Andermatt (1984), "Voice I...", *On Feminine Writing: A Boundary 2 Symposium*, cilt:12, sayı: 2, s: 50-67.

Clarke Jane, Clayton Sue, Clelland Joanna, Elliot Rosie ve Merck Mandy (1978), "Women and Representation", Laura Mulvey ile Tartışma, *Wedge*, sayı: 2, s: 46-53.

Cornell, Drucilla (2017), "Etik Feminizm Nedir?", *Çatışan Feminizmler – Felsefi Fikir Alışverişi*, Seyla Benhabib, Judith Butler, Drucilla Cornell, Nancy Fraser (yazarlar), Feride Evren Sezer (çev.), İstanbul: Metis Yay., s: 86-118.

Corrigan, Timothy (2018), *Film Eleştirisi El Kitabı*, Ahmet Gürata (çev.), Ankara: Dipnot Yay.

Cowie, Elizabeth (1997), *Representing The Woman: Cinema and Psychoanalysis*, London: MacMillan Press.

Creed, Barbara (2005), *Phallic Panic: Film, Horror and the Primal Uncanny*, Carlton, VIC: Melbourne University Press.

Creed, Barbara (2007), *The Monstrous Feminine, Film, Feminism, Psychoanalysis*, New York: Routledge.

Crowder, Diane Griffin (1983), "Amazons and Mothers? Monique Wittig, Helène Cixous and Theories of Women's Writing", *Contemporary Literature - L'Écriture Féminine*, cilt: 24, sayı: 2, Yaz, s: 117-144.

Culler, Jonathan (1982), *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, New York: Cornell University Press.

Çağan, Kenan (2006), "Sanat Sosyolojisinin İmkânına ve İnşasına Dair", *Bilgi*, cilt:13, sayı:2, s.11-31.

Çağıltay, Murat (2019), "Post Travmatik Türküler", *Sekans Sinema Kültürü Dergisi* İçinde Eleştiri, sayı: e-11, Ağustos, s:12-17.

Çavlin Bozbeyoğlu, Alanur; Koyuncu, Ece; Kardam, Filiz; Sungur, Altan (2010), "Ailenin Karanlık Yüzü: Türkiye’de Ensest", *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*, cilt: 13, sayı: 1, s: 1-37.

Çolak, Banu (2011), “Yapıt Okuma; Bedenin İçerisi - Dışarı; Kiki Simith’in Çalışmalarında Bedensel Süreçler ve Abjection”, *Fe Dergi 3*, sayı: 1, s: 38-46.

Dallery, Arleen B. (1992), "The Politics of Writing (the) Body: Écriture Féminine ", *Gender/ Body/ Knowledge: Feminist Reconstructions of Being and Knowing*, Alison M. Jaggar ve Susan R Bordo. (ed.ler), New Brunswick: Rutgers University Press, s: 52-67.

Davies, Bronwyn ve Gannon, Susanne (2005), “Feminism/Poststructuralism”, *Research Methods in the Social Sciences* (Bridget, Somekh ve Cathy Lewin, ed.ler), UK: SAGE Publications.

De Beauvoir, Simone (1961), *The Second Sex*, Howard Madison Parshley (çev.), New York: Bantam Books.

De Lauretis, Teresa (1984), *Alice Doesn't - Feminism, Semiotics, Cinema*, USA: Indiana University Press.

De Lauretis, Teresa (1987) 'Rethinking Women's Cinema: Aesthetics and Feminist Theory', in T.de Lauretis, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, s: 127-48.

De Lauretis, Teresa (1994) *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*, Bloomington: Indiana University Press.

Deleuze, Gilles ve Guattari, Felix (1972), *Anti Oedipus: Kapitalizm ve Şizofreni 1*, Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yay.

Deleuze, Gilles ve Guattari, Felix (1993), *Kapitalizm ve Şizofreni 2: Binyayla Kapma Aygıtı*, İstanbul: Bağlam Yayınları.

Deleuze, Gilles ve Guattari, Felix (1988), *A Thousand Plateaux*, Brian Massumi (çev.), London: The Athlon Press.

Deleuze, Gilles (1997), *Cinema 2: The Time-Image*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Deleuze, Gilles ve Guattari, Felix (2000), *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*, (Özgür Uçkan ve Işık Ergüden, çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yay.

De Saussure, Ferdinand (1966), *Course in General Linguistics*, London: Peter Owen.

Derrida, Jacques (1999), “Japon Bir Dosta Mektup”, Ö. Sözer (çev.), *Toplumbilim* (J. Derrida Özel Sayısı), sayı:10, İstanbul: Bağlam Yay.

Doane, Janice ve Hodges, Devon (1992), *From Klein to Kristeva – Pshycoanalytic Feminism and the Search for the “Good Enough” Mother*, USA: The University of Michigan Press.

Doane, Mary Ann (1981), “Woman’s Stake: Filming the Female Body”, *October*, cilt:17, Yaz, s: 22-36.

Donovan, Josephine (2001), *Feminist Teori*, Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek, Fevziye Sayılan (çev. ler), İstanbul: İletişim Yay.

Doncu, Roxana Elena (2017), “Feminist Theories of Subjectivity: Judith Butler and Julia Kristeva”, *Journal of Romanian Literary Studies*, sayı:10, s: 332-336.

Dönmez, Ahmet ve Becerikli, Rıfat (2016), “Eril İktidarın Alegorisi Olarak Gözetleme Kulesi” (Kitap içinde Makale), *Medyada Toplumsal Cinsiyet Okumaları* (Dilek Takımcı, İlknur Gürses, ed.ler), İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi, s: 69-79.

Durudoğan, Hülya (2014), “Gerçek Özgürlük Başlangıç Yapmaktır”, Julia Kristeva ile Söyleşi, *Cogito*, sayı: 79, Kış, s: 238-244, İstanbul: Yapı Kredi Yay.

Eagleton, Mary (2003), “Re-reading Women’s Silence”, *The Feminist Seventies* içinde, Helen Graham, Ali Neilson, Emma Robertson, Ann Kaloski (ed.ler), UK: Raw Nivre Boks, s: 109-120.

Eagleton, Terry (2017), *Edebiyat Kuramı*, Tuncay Birkan (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yay.

Edles, Laura Desfor (2002), *Cultural Sociology in Practice*, Oxford: Blackwell Publishers.

Edgar-Hunt, Robert; Marland, John ve Rawle, Steven (2015), *Film Dili*, Senem Aytaç (çev.), İstanbul: Literatür Yay.

Eisenstein, Sergey M. (1999), *Sinema Dersleri*, Engin Ayça (çev.), Ankara: Hil Yay.

Ekinci, Barış Tolga (2018), *Sinemada Yeni Dil Arayışları*, Ankara: Gece Kitaplığı.

Elliott, Richard (1996), “Discourse Analysis: Exploring Action, Function and Conflict in Social Texts”, *Marketing Intelligence & Planning*, cilt: 14, sayı: 6, s: 65-68.

Elmacı, Tuğba (2015), “Yeni Türk Sinemasında Kadının Temsil Sorunu Bağlamında Gitmek Filminde Değişen Kadın İmgesi”, *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, cilt: 2011, sayı: 33, s: 185-202.

Elmacı, Tuğba (2017), “Türk Sineması’nda Yün Eğiren Kadınlardan Yeni Sinemaya Kadın Emeli Meselesi: Zerre Filmi Örneği”, *The Turkish Online Journal Of Design, Art And Communication – Tojdac*, cilt: 7, sayı: 3, s: 506-520.

Elsaesser, Thomas ve Buckland, Warren (2002), *Studying Contemporary American Film – A Guide to Movie Analyses*, London: Arnold: Publishers.

Elwes, Catherine (2015) “Mulvey in Conversation with Catherine Elwes”, (Yazılı İletişim, Londra-Oxford arası E-Posta Yoluyla Söyleşi) *Moving Image Review & Art Journal*, November, s: 154-162 (9).

Esen, Şükran (2000), *80’ler Türkiye’inde Sinema*, İstanbul: Beta Yay.

Estes, Clarissa P. (2016), *Kurtlarla Koşan Kadınlar-Vahşi Kadın Arketipine Dair Mit ve Öyküler*, Hakan Atalay (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yay.

Felman, Shoshana (1975), “Review: Women and Madness: The Critical Phallacy”, *Diacritics*, cilt:5, sayı: 4, Kış, s: 2-10.

Ferguson, Ann (1984), "Sex War: The Debate Between Radical and Libertarian Feminists", *Signs*, cilt:19, sayı:1, s: 106-112.

Ferguson, Kathy (1993), *The Man Question: Visions of Subjectivity in Feminist Theory*, Berkeley: University of California Press.

Fetterly, Judith (1978), *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*, Bloomington: Indiana University Press.

Fliess, Robert (1970), *Ego and Body Ego: Contributions to Their Psychoanalytic Psychology*, New York: International Universities Press.

Flick, Uwe (2014), *Qualitative Data Analyses*, London: Sage Publications.

Flitterman-Lewis, Sandy (1990), *To Desire Differently - Feminism and the French Cinema*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Foster, Hal, (2009), *Gerçeğin Geri Dönüşü-Yüzyılın Sonunda Avangard*, Esin Hoşsucu (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yay.

Foster, Hal (2017), *Yeni Kötü Günler*, Ferit Burak Aydar (çev.), İstanbul: Koç Üniversitesi Yay.

Fraser, Nancy (2017), "Pragmatizm, Feminizm ve Dilsel Dönemeç", *Çatışan Feminizmler – Felsefi Fikir Alışverişi*, Seyla Benhabib, Judith Butler, Drucilla Cornell, Nancy Fraser (yazarlar), Feride Evren Sezer (çev.), İstanbul: Metis Yay., s: 170-186.

Freud, Sigmund (1913), *Totem ve Tabu*, Kamuran Şipal (çev.), İstanbul: Say Yay.

Freud, Sigmund (1997), *Sexuality and the Psychology of Love*, New York: Simon & Schuster.

Friedman, Lester D. (1979), "An Interview with Laura Mulvey and Peter Wollen on Riddles of the Sphinx", *Millenium Film Journal*, sayı: 4/5, s: 14-32.

Friedman, Susan Stanford (1988), "Women's Autobiographical Selves – Theory and Practice", *The Private Self – Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*, Shari Benstock (ed.), Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press, s: 34-59.

Frye, Marilyn (1990), "Lesbian Sex", *Lesbian Philosophies and Cultures* içinde, Jeffner Allen (der.), Albany, NY: SUNY Press.

Fuller, Margaret (1971), *Women in the Nineteenth Century*, New York: Norton.

Gayde Zengin, Gözde (2017), "Feminist Bir Film Pratiği Olarak Geriye Kalan Filmine Bakmak: Kadın Karakterler Üzerinden Bir İnceleme", *Kadın/Woman 2000 Dergisi*, cilt:18, sayı:2, s: 55-68.

Gilbert, Sandra ve Gubar, Susan (1979), *The Mad Woman in the Attic*, New Haven: Yale University Press.

Gilbert, Sandra ve Gubar, Susan (2016), *Tavan Arasındaki Deli Kadın*, Nil Sakman (çev.), Aylak Adam Kültür Sanat Yay.

Gilbert, Sandra M. (1986), "Introduction: A Tarentella of Theory", *The Newly Born Woman-Theory and History of Literature Vol:24*, Betsy Wing (çev.), Minneapolis: University of Minneapolis.

Gaines, Jane (1990), "Women and Representation – Can We Enjoy Alternative Pleasure?", *Issues in Feminist Film Criticism*, Patricia Erens (ed.), s: 75-92, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Gallop, Jane (1988), *Thinking through the Body*, New York: Columbia University Press.

Gatens, Moira ve Lloyd, Genevieve (1998), *Collective Imaginings: Spinoza, Past and Present*, London and New York: Routledge.

Gibbs, John (2003), *Mise-En-Scene, Film Style and Interpretation*, London: Wallflower Press.

Gledhill, Christine (1983), "Developments in Feminist Film Criticism", *Revision: Essays in Feminist Film Criticism* (Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp, Linda Williams, ed.ler), Los Angeles: American Film Institute Monograph Series.

Gledhill, Christine ve Knight, Julia (2015), *Doing Women's Film History-Reframing Cinemas, Past and Future*, Urbana: University of Illionis Press.

Godard, Jean-Luc (1968), "Defence and Illustration of Classical Cinema", *Godard on Godard* içinde, Tom Milne (ed.), New York: A Da Capo Press.

Goodchild, Philip (2005), *Deleuze & Guattari – Arzu Politikasına Giriş*, Rahmi G. Ögdül (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yay.

Goulianos Joan, (1974), *By a Woman Writt: Literature from Six Countries By And About Women*, Baltimore, MD: Penguin Books.

Gouma-Peterson, Thalia ve Mathews, Patricia (2014), "Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi", *Sanat-Cinsiyet-Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, Ahu Antmen (ed.), Esin Soğancılar-Ahu Antmen (çev.), s:13-117, İstanbul: İletişim Yay.

Göka Erol, Topçuoğlu Abdullah, Aktay Yasin, (1999), *Önce Söz Vardı*, Ankara: Vadi Yay.

Green André (1986), *On Private Madness*, Madison Conn: International University Press.

Grosz, Elizabeth (1995), *Space, Time and Perversion – Essays on the Politics of Bodies*, Routledge: London.

Gürkan, Hasan (2015), *Karşı Sinema*, İstanbul: Es Yay.

Güven Akdoğan, Özge (2018), "İşe Yarar Bir Şey'de Yolculuk, Hareket ve Zaman", *SineFilozofi Dergisi*, cilt:3, sayı:6, s: 3-22.

Hafız, Muharrem (2017), Anne ve Felsefe: Bastırılmış Dişilin Felsefe Tarihindeki İçkin Rolü Üzerine, *Kaygı*, sayı:29, Güz, s: 173-180.

Hamilton, Edith ve Cairns, Huntington, (1999), *The Collected Dialogues of Plato*, Princeton: Princeton University Press.

Haraway, Donna (2006), *Siborg Manifestosu, Geç Yirminci Yüzyılda Bilim, Teknoloji ve Sosyalist-Feminizm*, Osman Akinhay (çev.), İstanbul: Agora Kitaplığı.

Harnois, Catherine (2008), “Re-presenting Feminisms: Past, Present, and Future”, *NWSA Journal*, cilt:20, sayı:1, Güz, s: 120-145.

Harrington, Austin (2004), *Art and Social Theory: Sociological Argumants in Aesthetics*, Malden and Cambridge: Polity Press.

Hartsock, Nancy (1983), “The Feminist Standpoint: Developing the Ground for a Specifically Feminist Historical Materialism”, Sandra Harding ve Merrill B. Hintikka (ed.ler), *Discovering Reality: Feminist Perspectives in Epistemology, Metaphysics, Methodology and Philosophy of Science*, Dordrecht: D. Reidel, s: 283-310.

Haskell, Molly (1974), *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, Baltimore: Penguin Books.

Hauser, Arnold (2011), *The Sociology of Art*, Kenneth J. Northcott (çev.), Oxon: Routledge.

Hayward, Susan (2006), *Cinema Studies-The Key Concepts*, Oxon: Routledge.

Hedges, Elaine ve Wendt, Ingrid (1980), *In Her Own Image*, Old Westbury, N.Y. : The Feminist Press.

Heinamaa, Sara (2003), *Towards a Phenomenology of Sexual Difference: Husserl, Merleau Ponty, Beauvoir*, Oxford: Roman and Littlefield.

Heinich, Nathalie (2013), *Sanat Sosyolojisi*, Turgut Arnas (çev.), İstanbul: Bağlam Yay.

Hewitt, Nancy A. (2012), “Feminist Frequencies: Regenerating the Wave Metaphor”, *Feminist Studies*, cilt: 38, sayı: 3, Güz , s: 658-680.

Hicks, Cherill (1979), ‘COW Flicks’, *The Leveller*, sayı: 34, s: 22-23.

Hirsch, Marianne (1981), “Mothers and Daughters”, *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, cilt 7, sayı:1, Güz, s: 200-222.

Hollinger, Karen (2012), *Feminist Film Studies*, London and New York: Routledge.

hooks, bell (1992), *Black Looks: Race and Representation*, London: Turnaround.

hooks, bell (2000), *Feminism Is For Everybody: Passionate Politics*, Cambridge, MA: South End Press.

Horak, Laura (2016), *Girls Will Be Boys: Cross Dressed Women, Lesbians, and American Cinema, 1908-1934*, New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press.

Horney, Karen ,(1994), *Nevrozlar ve İnsan Gelişimi Özgerçekleştirme Kavgası*, Selçuk Budak (çev), Ankara: Öteki Açık Yay.

- Humm, Maggie (1997), *Feminism and Film*, Bloomington-Indiana: Indiana University Press
- Husserl-Kapit, Susan (1975), "An Interview with Marguerite Duras", *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, cilt:1, sayı:2, Kış, s: 423-434.
- Ince, Kate (2017), *The Body and The Screen – Female Subjectivities in Contemporary Women's Cinema*, New York: Bloomsbury.
- Irigaray, Luce (1985a), "This Sex Which is Not One", *This Sex Which is Not One*, s: 23-33, C. Porter ve C. Burke (çev.), Ithaca: Cornell Univ. Press.
- Irigaray, Luce (1985b), *Speculum of The Other Woman*, Ithaca, Gillian G. Gill (çev.), New York: Cornell University.
- Irigaray, Luce (1985c), *Parler N'est Jamais Neutre*, Paris: Les Editions Des Minuit.
- Irigaray, Luce (2006), *Ben Sen Biz – Farklılık Kültürüne Doğru*, Sabri Büyükdüvenci, Nilgün Tural (çev.), Ankara: İmge Kitabevi.
- Irigaray, Luce (2011), *Yeni Enerji Kültürü*, Devrim Çetinkasap (çev.), İstanbul: Pinhan Yay.
- Irigaray, Luce (2014), *Başlangıçta Kadın Vardı*, İlknur Özallı, Melike Odabaş (çev.), İstanbul: Pinhan Yay.
- Irigaray, Luce ve Burke, Carolyn (1980), "When Our Lips Speak Together", *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, cilt:6, sayı:1, s: 69-79.
- Jameson, Frederic (2013), *Marksizm ve Biçim*, Mehmet H. Doğan (çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Jardin, Alice (1980), "Theories of the Feminine: Kristeva", *enclitic*, cilt: 4, sayı: 2, Güz, s: 5-16.
- Johnston, Claire (1980), "Independence and the Thirties" *Traditions of Independence: British Cinema in the Thirties*, Don Macpherson ve Paul Willemen (ed.ler), London: British Film Institute, s: 9-23.
- Johnston, Claire (2006), "Karşı Sinema Olarak Kadınların Sineması", Aygün Atalay (çev.), *Sinemasal*, sayı:14, s: 77-86.
- Johnston, Claire (1999), "Women's Cinema as Counter Cinema", *Feminist Film Theory-A Reader*, Sue Thornham (ed.), Edinburgh: Edinburgh University Press, s: 31-40.
- Jones, Amelia (2014), "Beden Sanatı: Özneyi Sahnelemek", *Sanat-Cinsiyet-Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, Ahu Antmen (der.), Ahu Antmen ve Esin Soğancılar (çev.), s: 299-321, İstanbul: İletişim Yay.
- Jones, Ann Rosalind (1981), "Writing the Body: Toward an Understanding of Écriture Féminine", *Feminist Studies*, cilt: 7, sayı: 2, Yaz, s: 247-263.
- Jones, Rachel (2011), *Irigaray, Towards a Sexuate Philosophy*, Cambridge: Polity Press.

- Juhazs, Alexandra (2001), *Women of Vision-Histories in Feminist Film and Video*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Kabadayı, Lale (2013), *Film Eleştirisi – Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler*, İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Kalkan, Faruk (1992), *Türk Sineması Toplumbilimi*, İzmir: Seçin Yay.
- Kaplan, Cora (1976), “Language and Gender”, *Papers on Patriarchy*, Women’s Publishing Collective, s: 21-37.
- Kaplan E. Ann (1974), “Popcorn Venus: Analyzing The Fantasy”, *Jump Cut*, sayı: 3, s: 21-22.
- Kaplan, E. Ann (2001), *Women and Film: Both Sides of the Camera*, s: 1-11, Great Britain: Methuen ve Co.
- Kaplan, Ann (2003), “Women, Film, Resistance: Changing Paradigms”, *Women Filmmakers: Refocusing* içinde, Levitin, Jacqueline; Plessis, Judith ve Raoul Valerie (ed.ler), Vancouver: UBC Press, s: 15-28.
- Kaplan, E. Ann (2013), *Motherhood and Representation, The Mother in Popular Culture and Melodrama*, Oxon: Routledge.
- Karakaya, Handan ve Cihan, Ümran (2017), “Toplumsal Yapı, İktidar ve Kadın Bedenin Kurgulanışı”, *Munzur Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, cilt 6, sayı 11, Güz, s: 5-17.
- Karataş, Yaylagül Ceran (2017), “Çağdaş Feminist Kuramlar Açısından Feminist Öznenin İmkânı”, *Felsefe Arkivi*, cilt: 2, sayı: 47, s: 1-24.
- Kasap, Fevzi; Dolunay, Ayhan ve Solman, Ali (2018), “Toplumsal Cinsiyet Roller ve Türk Sinemasında Kadının Sunumu Temelinde Mustang Film İncelemesi”, *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication – TOJDAC*, cilt: 8, sayı: 4, s: 627-646.
- Kaymal, Cansu (2020), “Toplumsal Cinsiyet Algısı ve Sinemanın İççeliği: Yeşilçam Filmlerindeki Kadın Karakterler Üzerine Bir Analiz”, *19 Mayıs Sosyal Bilimler Dergisi*, cilt:1, sayı:4, s: 284-298.
- Kedik, Ayşe Sibel (2000), “Başkaldırı Olarak Feminist Sanat ve Temsiliyet Sorunu”, *Kadın/ Woman*, cilt:15, sayı:1, s: 25-44.
- Keller, Catherine (2005), *Apocalypse Now And Then – A Feminist Guide To The End Of The World*, Minneapolis: Fortress Press.
- Kelly, Gabrielle ve Robson, Cheryl (2016), *Dünya Kadın Sinema Yönetmenleri*, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kelly, Mary (2014), “İmgeleri Arzulamak/ Arzuyu İmgelemek”, *Sanat-Cinsiyet-Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, Ahu Antmen (der.), Ahu Antmen ve Esin Soğancılar (çev. ler), s: 267-276, İstanbul: İletişim Yay.
- Kessler, Frank; Barnard, Timothy ve Le Forestier, Laurent (2020), *Mizansen, Dekupaj, Montaj* (Bilge Demirtaş, Can Gündüz, Osman Şişman (çev. ler), Eskişehir: Yort Kitap.

Knight, Deborah (1993) Reconsidering Film Theory and Method, *New Literary History*, cilt: 24, sayı: 2, Reconsiderations, Güz, s: 321-338.

Kolker, Robert (2009), *Film, Biçim ve Kültür*, Fırat Ertınaz, Ali Güney, Zeynep Özen, Onur Şakır, Berivan Tokem, Dilek Tunalı, Ertan Yılmaz (çev. ler), Ankara: De Ki Basım Yayım.

Kolodny, Annette (1980), “Reply to Commentaries: Women Writers, Literary Historians and Martian Readers”, *New Literary History*, sayı:11, s: 587-592.

Köse, Elifhan (2014), *Sessizliği Söylemek Dindar Kadın Edebiyatı Cinsiyet ve Beden*, İstanbul: İletişim Yay.

Kristeva Julia (1975), “Unes Femmes”, *Les Chaiers du GRIF*, sayı: 7, s: 22-27.

Kristeva, Julia (1977), *Le Sujet en Process, Polylogue*, Paris, Seuil.

Kristeva, Julia (1980), *Desire in Language - A Semiotic Approach to Literature and Art*, Thomas Gora, Alice Jardine, Leon s. Roudiez (çev.), New York: Columbia University Press.

Kristeva, Julia (1981a), “Oscillation Between Power and Denial”, *New French Feminisms: An Anthology*, Elaine Marks ve Isabelle De Courtivron (ed.ler), Brighton: Harvester Press, s: 165-167.

Kristeva, Julia (1981b), “Women’s Time”, *Signs*, Alice Jardine ve Harry Blake (çev. ler), cilt:7, sayı:1 Güz, s: 13-35.

Kristeva, Julia (1982), *Powers of Horror, An Essay on Abjection*, New York: Columbia University Press.

Kristeva, Julia (1983), “The Subject in Signifying Practice”, *The Portable Kristeva*, Oliver Kelly (ed.), s: 27-129, New York: Columbia University Press.

Kristeva Julia (1984), *Revolution in Poetic Language*, Margaret Walter (çev.), New York: Columbia University Press.

Kristeva, Julia (1986), “A New Type of Intellectual: The Dissident”, *The Kristeva Reader* içinde, Toril Moi (ed.), s: 292-300, Oxford: Blackwell.

Kristeva Julia (1987), *Black Sun – Depression and Melancholia*, Leon S. Roudiez (cev), New York: Columbia Univ. Press.

Kristeva, Julia (1988), “The System and The Speaking Subject”, *Twentieth-Century Literary Theory*, K.M. Newton (ed.), New York: St Martin’s Press.

Kristeva, Julia (1991), *Strangers to Ourselves*, Leon S. Roudiez (çev.), New York: Columbia University Press.

Kristeva, Julia (1995), *New Maladies of the Soul*, New York: Columbia University Press

Kristeva, Julia (1997), “The System and the Speaking Subject”, *Twentieth-Century Literary Theory: A Reader*, K. M. Newton (ed.), Basingstone: MacMillan Press.

- Kristeva Julia (2004), *Colette*, New York: Columbia University Press.
- Kristeva, Julia (2007), *Ruhun Yeni Hastalıkları*, Nilgün Tatal (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Kristeva Julia (2012), *Kadın Dehası-Hannah Arendt*, Zeynep Mertoğlu Oğur (çev.), İstanbul: Pinhan Yay.
- Kristeva, Julia (2018), *Ruhun Yeni Hastalıkları*, Nilgün Tatal (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yay. Üçüncü Basım.
- Kruks, Sonia (1990), *Situation and Human Existence: Freedom, Subjectivity and Society*, London: Unwin Hyman.
- Kruks, Sonia (1992), 'Gender and Subjectivity: Simone de Beauvoir and Contemporary Feminism', *Signs*, cilt:18, sayı:1, s: 89-110.
- Kuhn, Annette (1982), *Women's Pictures, Feminism and Cinema*, Boston: Routledge.
- Kuhn, Annette (1994), *Women's Pictures-Feminism and Cinema*, İkinci Baskı, London, New York: Verso.
- Kuhn, Annette (1980), "British Documentary in the 1930s and Independence: Recontextualising a Film Movement", *Traditions of Independence: British Cinema in the Thirties*, Don Macpherson ve Paul Willemsen (ed. ler), London: British Film Institute, s: 24-35.
- Lacan, Jacques (1977), *Ecrits: A Selection*, Alan Sheridan (çev.), London: Tavistock.
- Laplanche, Jean; Pontalis, Jena-Bertrand (1973), *The Language of Psychoanalyses*, Donald Nicholson Smith (çev.), New York: Norton.
- Levitin, Jacqueline; Plessis, Judith ve Raoul Valerie (2003), *Women Filmmakers: Refocusing*, Vancouver: UBC Press.
- Lewis, Rachel A. (2017), "Lesbian Cinema Post-Feminism: Ageism, Difference, and Desire", *The Routledge Companion To Cinema And Gender* içinde, Kristin Lene' Hole, Dijana Jelac'a, E. Ann Kaplan, and Patrice Petro (ed. ler), Oxon ve New York: Routledge, s: 372-380.
- Loh, Maria H. (2007), "Still Life, An Interview with Laura Mulvey", *The Art Book*, cilt: 14, sayı:1, s: 65-66.
- Loreck, Janice (2016), *Violent Women in Contemporary Cinema*, New York: Palgrave Macmillan.
- MacKinnon, Catherine (1989), *Toward a Feminist Theory of the State*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Maitland, Sara (1979), "Novels are Toys not Bibles, but the Child is Mother to the Woman", *Woman's Studies International Quarterly*, cilt: 2, sayı: 2, s: 203-208.

- Malone, Alicia (2018), *The Female Gaze – Essential Movies Made By Women*, Coral Gables: Mango Publishing Group.
- Marcuse, Herbert (1974), “Marxism and Feminism”, *Women’s Studies*, cilt: 2, s: 279-288.
- Marks, Elaine ve De Courtivron, Isabella (1981), *New French Feminisms*, New York: Schocken.
- Mascelli, Joseph V. (2014), *Sinemanın 5 Temel Ögesi*, Hakan Gür (çev.), Ankara: İmge Kitabevi.
- Mayne, Judith (1990), *The Women At The Keyhole – Feminism and Women’s Cinema*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- McAfee, Nöelle (2004), *Julia Kristeva*, New York: Routledge.
- McCormick, Richard W., (1991), *Politics of the Self. Feminism and the Postmodern in West Gennan Literature and Film*, Princeton: Princeton University Press.
- Mercado, Gustavo (2011), *Sinemacının Gözü-Sinemada Kompozisyon Kurallarını Kullanmayı (ve Yıkmayı) Öğrenmek*, Selçuk Taylaner (çev.), İstanbul: Hil Yay.
- Millett, K. (2011), *Cinsel Politika*, S. Selvi (çev.), İstanbul: Payel.
- Mitchell, Juliet; Rose, Jacqueline (1982), *Jacques Lacan And The Ecole Freudienne – Feminine Sexuality*, Jacqueline Rose (çev.), London: MacMillan Press.
- Mohanty, Chandra Talpade (2003), *Feminism Without Borders - Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*, Durham and London: Duke University Press.
- Molacı, Melike (2016), Irigaray’ın Mağarası: Aynı Erkek, Ayna Kadın, *Özne*, cilt:24, Mayıs Sayısı, s: 503-520.
- Monaco, James (2010), *Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı*, İstanbul: Oğlak Yay.
- Moran, Berna (1991), *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: Cem Yay.
- Morgan, Robin (1984), *Sisterhood is Global: The International Women’s Movement Anthology*, New York: Anchor Press/Doubleday; Harmondsworth: Penguin.
- Morgan, Robin (2007), *Sisterhood Is Forever-The Women’s Anthology For A New Millenium*, New York: Simon & Schuster.
- Mulvey, Laura (1995), “The Myth of Pandora – A Psychoanalytical Approach”, *Feminisms in the Cinema*, Laura Pietropaolo ve Ada Testaferri (ed. ler), s: 3-19, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Mulvey, Laura (1996), *Fetishism and Curiosity*, Bloomington: Indiana University Press.
- Mulvey, Laura (1997), “Görsel Haz ve Anlatı Sineması”, Nilgün Abisel (çev.), 25. *Kare*, sayı:21, s: 38-46.

- Mulvey, Laura (1975), "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, cilt:16, sayı:3, Sonbahar, s: 6-19.
- Mulvey, Laura (2015a), "The Pleasure Principle", *Sight and Sound*, 2015, cilt:25, sayı:6, Haziran, s: 50-51.
- Mulvey, Laura (2015b), "Laura Mulvey", *Screen*, cilt 56, sayı: 4, Aralık, s: 481-485.
- Murray, Chris, (2009), *Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar*, Suğra Öncü (çev.), İstanbul: Sel Yay.
- Nanette, Salomon (2012), "Sanat Tarihi Kanonu: Dışlama Günahları", *Sanat Cinsiyet- Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* içinde, Ahu Antmen (ed.), Ahu Antmen ve Esin Soğancılar (çev. ler), s: 161-185, İstanbul: İletişim Yay.
- Nelmes, Jill (2012), *Introduction to Film Studies*, Oxon: Routledge.
- Neuman, W. Lawrence (2014), *Toplumsal Araştırma Yöntemleri-Nitel ve Nicel Yaklaşımlar I. Cilt*, Sedef Özge (çev.), Ankara: Yayınodası.
- Nochlin, Linda (1989), "Why Have There Been No Great Women Artists?", *Women, Art, and Power and Other Essays* içinde, Colorado: Westview Press, s: 145-179.
- O'Kelly, Charlotte G. (1983), "Gender Role Stereotypes in Fine Art: A Content Analysis of Art History", *Qualitative Sociology*, cilt:6, sayı:2, Yaz, s: 136-148.
- Oliver, Kelly (1993), *Reading Kristeva, Unraveling the Double-Bind*, New York: Routledge.
- Oliver, Kelly (1997), "Introduction: Kristeva's Revolutions", *The Portable Kristeva*, Oliver Kelly (ed.), New York: Columbia University Press.
- Oluk, Ayşen (2008), *Klasik Anlatı Sineması*, İstanbul: Hayalet Kitap.
- Oudart, Jean-Pierre (1981), "The Absent Field of the Author", *Theories of Authorship: A Reader*, John Caughie (ed.), London and New York: Routledge and Kegan Paul.
- Öngören, Mahmut Tali (1982), *Senaryo ve Yapım*, Ankara: AİTİA Yay., sayı: 2.
- Özdemir, Berceste Gülçin (2019a), *Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler ve Özne(s)nelleştirilmiş Kadının Mekânda Temsili*, Ankara: Nobel Akademik Yay.
- Özdemir, Berceste Gülçin (2019b), *Türk Sinemasının Kadın Yönetmenleri Konuşuyor- Standartlaştırılmış Açık Uçlu Görüşme Yöntemiyle Kadın Yönetmenlerle Görüşmeler*, İstanbul: Der Yay.
- Özdemir, Berceste Gülçin (2019c), "İşe Yarar Bir Şey Filminin Kadın Karakterlerine ve Ölüm Olgusuna Feminist Film Kuramı Çerçevesinde Anamorfotik Bakış", *SineFilozofi Dergisi*, Ulusal Sinema ve Felsefe Sempozyumu Özel Sayı 1 - Mayıs, s: 493-517.
- Özön, Nijat (2008), *Sinema Sanatına Giriş*, İstanbul: Agora Kitaplığı.

Öztürk, Serdar (2017), “Film Yapımı-Felsefe: Duyu-Motor Şeması ve Mağara Alegorisiyle Kubrick’in Otomatik Portakal Örneğinde İçkin ve Aşkın Gelenekler Arasında Titreşim Yaratmak”, *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, sayı 45, Güz, s: 243-262.

Öztürk, Semire Ruken, Tural, Nilgün (2001), “Sinemada Kadın Karakterlerin Sessizliği: Sessizlik Bir Direnme Pratiği Olabilir mi?”, *İletişim*, sayı: 10, Yaz, s: 101-125.

Öztürk, Semire Ruken (2004), *Sinemanın Dışıl Yüzü Türkiye’de Kadın Yönetmenler*, İstanbul: Om Yay.

Öztürk, Semire Ruken (2018), “Yerli Kadın Yönetmenler ve Yeni Filmlerde Anne-Kız İlişkisi”, *Perdeyi Aralamak*, S. Ruken Öztürk ve Hasan Akbulut (der. ler), s: 292-304, İstanbul: Ayrıntı Yay.

Öztürk, Semire Ruken, (2006), “Kader: Zeki Demirkubuz”, *Zeki Demirkubuz Sineması*, S. Ruken Öztürk (haz.), s: 53-73, Ankara: Dost Yay.

Parla, Jale (2004), “Kadın Eleştirisi Neyi Gerçekleştirdi?”, *Kadınlar Dile Düşünce-Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet*, S. Irzık, J. Parla (der. ler), İstanbul: İletişim Yay.

Parvulescu, Anca (2010), *Laughter-Notes On A Passion*, Cambridge: The MIT Press.

Petrie, Dennis W. ve Boggs, Joseph M. (2018), *The Art of Watching Films-Ninth Edition*, New York: McGraw-Hill Education.

Pietropaolo, Laura ve Testaferri, Ada (1995), *Feminisms in the Cinema*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Pilcher, Jane ve Whelehan, Imelda (2004), *Fifty Key Concepts in Gender Studies*, London: Sage Publications.

Plumwood, Val (2004), *Feminizm ve Doğaya Hükmetmek*, Başak Ertür (çev.), İstanbul: Metis Yay.

Pollock, Griselda (1988), *Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art*, London: Routledge.

Pollock, Griselda (2008), *Vision and Difference – Feminism, Femininity and the Histories of Art*, London and New York: Routledge.

Pollock, Griselda ve Parker, Rozsika (1981), *Old Mistresses, Women, Art and Ideology*, New York: Pantheon Books.

Pollock, Griselda, (2003), *Vision and Difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art*, New York: Routledge.

Pooke, Grant ve Newall, Diana (2008), *Art History - The Basics*, Oxon: Routledge.

Pramaggiore, Maria ve Wallis, Tom (2008), *Film: A Critical Introduction – Second Edition*, London: Laurence King Publishing.

Radner, Hilary (2011), *Neo-Feminist Cinema-Girly Films, Chick Flicks and Consumer Culture*, New York: Routledge.

Raju, Zakir Hossain (2015), *Bangladesh Cinema and National Identity: In Search of the Modern?*, Oxon: Routledge.

Rich, Adrienne (1976), *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, London: Virago.

Rich Adrienne (1980), "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence", *Signs*, cilt:5, sayı:4, Yaz, s: 631-660.

Rich, B. Ruby, (1994), "In the Name of Feminist Film Criticism", *Multiple Voices in Feminist Film Criticism*, Diane Carson, Linda Dittmar ve Janice R. Welsch (ed. ler), University of Minnesota Press: Minneapolis, s: 27-47.

Richard, Lionel (1999), *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş (çev. ler), İstanbul: Remzi Kitabevi.

Rhodes, John David (2015), "Introduction to Visual Pleasure at 40 Dossier", *Screen*, cilt:56, sayı:4, Aralık, s: 472-473.

Roth, Moira (1980), "Vision and Re-Visions: Rosa Luxemburg and the Artist's Mother", *Artforum*, Kasım, s: 36-38.

Rose, Hilary (1983), "Hand, Brain, and Heart: A Feminist Epistemology for the Natural Sciences", *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, cilt: 9, sayı: 1, s: 73-90.

Rosen, Marjorie (1973), *Popcorn Venus: Women, Movies, & The American Dream*, New York: Coward, Mccann & Geoghegan.

Ryan, Michael ve Kellner, Douglas (2010), *Politik Kamera-Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*, Elif Özsayar (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yay.

Salman, Semih (2019), "Yeşim Ustaoglu Sinemasında Aile: Araf ve Tereddüt Filmlerinin Analizi", *Selçuk İletişim*, cilt:12, sayı:1, s: 351-367.

Saruhan, Şadi Can ve Özdemirci, Ata (2016), *Bilim, Felsefe ve Metodoloji*, İstanbul: Beta Yay.

Sarup, Madan (2004), *Postyapısalcılık ve Postmodernizm*, A. Baki Güçlü (çev.), Ankara: Ark Yayınevi.

Saygılıgil, Feryal (2013), "Feminist Film Kuramı", *Sinema Kuramları-2: Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramlar* (Zeynep Özarslan, der.), İstanbul: Su Yayınevi, s:143-166.

Sayın, Zeynep (2000), "Batı'da ve Doğu'da Bedenin Temsilinde Haysiyet ve Zillet", *Defter Dergisi*, sayı:39, s:159-171.

Schapiro, Miriam (1972), "The Education of Women as Artists: Project Womanhouse", *Art Journal*, cilt: 31, sayı: 3, s: 268-270.

Stacey Jackie (1993) “Textual Obsessions: Methodology, History and Researching Female Spectatorship”, *Screen*, cilt:34, sayı:3, Güz, s: 260-274.

Stam, Robert (2000), *Film Theory An Introduction*, Oxford: Blackwell Pub.

Stanley, Liz (2013), *Feminist Praxis, Research, Theory and Epistemology in Feminist Sociology*, Oxon: Routledge

Stebbins, Robert A. (2001), *Exploratory Research in the Social Sciences*, California Sage Publications.

Stone, Alison (2015), *Feminist Felsefeye Giriş*, Yonca Cingöz, Bilge Tanrısever (çev. ler), İstanbul: Otonom Yay.

Sullivan, Shannon (2001), *Living Across and Through Skins: Transactional Bodies, Pragmatism, and Feminism*, Bloomington, IN: Indiana University Press.

Suner, Asuman (2006), “Vasfiye’nin Kız Kardeşleri – Yeni Türk Sinemasında Kadın Sessizlikleri”, *Hayalet Ev- Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik*, s: 291-315, İstanbul: Metis Yay.

Şenoğlu, Ayşe; Çoban, Ayden; Karaçam, Zekiye (2019), “İstenmeyen Gebelikler ve İsteyerek Yapılan Düşüklerin Değerlendirilmesi”, *Arşiv Kaynak Tarama Dergisi*, cilt: 28, sayı: 4, s: 300-305.

Tanesini, Alessandra (2012), *Feminist Epistemolojilere Giriş*, Gülhan Demiriz, Berivan Binay, Ümit Tatlıcan (çev.), İstanbul: Sentez.

Tanimoto, Chikako (1994), “Rereading Hélène Cixous’s l’Écriture Féminine”, *Doshisha Literature*, sayı:37, Mart, s: 79-92.

Tanrıöver, Hülya Uğur (2016), “Women as Film Directors in Turkish Cinema”, *European Journal of Women’s Studies*, cilt: 25, sayı: 4, s: 321-335.

Tarañç, Gülten ve Çapan Kavruk, Nigar (2017), “Yeni Türkiye Sineması’nda Kadına Şiddete Karşı Farkındalık Yaratma ve Yağmurlarda Yıkansam Filmi”, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, cilt:5, sayı: 49, Temmuz, s: 547-559.

Thompson, Zoe Brigley (2013), “Écriture Féminine”, *The Edinburgh Companion to Poststructuralism*, Benoit Dillet, Iain MacKenzie ve Robert Porter (ed.ler), Edinburgh: Edinburgh Univ. Press, s: 143-162.

Timurtukan, Meral (2020), “Annelerin Emzirmeye İlişkin Instagram’da Paylaştıkları Görsellerin Heteronormatif Cinsiyet Kalıpları Açısından Değerlendirilmesi”, *Akdeniz Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Dergisi*, cilt:1, sayı:3, s: 1-29.

Toprak, Murat (2013), *Filmin Dili Kurgu*, İstanbul: Kalkedon Yay.

Treske, Andreas (2011), “Frames within Frames-Windows and Doors”, *Video Vortex Reader II-Moving Images Beyond Youtube* içinde, Geert Lovink ve Rachel Somers Miles (ed.ler), Amsterdam: Institute of Network Cultures, s: 25-33.

Tzioumakis, Yannis (2006), *American Independent Cinema*, Edinburgh: Edinburg University Press.

Ussher, Jane M. (2011), *The Madness of Women – Myth and Experience*, London & New York: Routledge.

Ünal, Süheyla; Kırlangıç Şimşek, Bircan; Azcan, İbrahim; Özdemir, Adnan (2011) “Aile İçi Şiddet Mağdurlarının Polise Başvurularında Polise Uygun Davranış Modellerinin Kazandırılması”, *Suç Önleme Sempozyumu Bildiri Kitabı*, Sekine Bozdemir ve Uğur Argun (ed.ler), Bursa: Bursa Emniyet Müdürlüğü Yay., sayı:1, s: 185-200.

Webb, Jonice (2019), *Çocuklukta İhmalin İz: Boşluk Hissi*, Gülsün Arıkan (çev.), İstanbul: Sola Yay.

Weedon, Chris (1993), *Feminist Practice and Poststructuralist Theory*, Oxford ve Cambridge: Blackwell Pub.

Weeks, Kathi (2012), *Feminist Öznelerin Kuruluşu*, İlkay Özküralpli (çev.), İstanbul: Otonom Yay.

Wheatley, Catherine (2009), *Michael Haneke’s Cinema-The Ethic of The Image*, New York and Oxford: Berghahn Books.

White, Patricia (1995), Governing Lesbian Desire: Nocturne’s Oedipal Fantasy, *Feminisms in the Cinema*, Laura Pietropaolo ve Ada Testaferri (ed.ler), s.86-105, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

White, Patricia (2015), *Women’s Cinema, World Cinema-Projecting Contemporary Feminisms*, Durhan-London: Duke University Press.

Wilber, Ken (2020), *İntegral Psikoloji – Bilinç, Tin, Psikoloji, Terapi*, Aylin Çetinkaya (çev.), İstanbul: Pingala Yay.

Williams, Linda (1990), “Something Else Besides a Mother, Stella Dallas and Maternal Melodrama”, *Issues in Feminist Film Criticism*, Patricia Erens (ed.), USA: Indiana University Press.

Wittig, Monique (1975), *The Lesbian Body*, David Le Vay (çev.), New York: William Morrow and Company.

Wittig, Monique (1980), “The Straight Mind”, *Feminist Issues*, cilt:1, sayı:1, Yaz, s: 102-111.

Wittig, Monique (1992), *The Straight Mind and Other Essays*, Boston: Beacon Press.

Wittig, Monique (1993), “One Is Not Born a Woman”, *The Lesbian and Gay Studies Reader* içinde, Henry Abelove et al. (der.), s: 103-109, London: Routledge.

Wolff, Janet (1990), *Feminine Sentences-Essays on Women and Culture*, Oxford: Polity Press.

Wolff, Janet (1993), *Aesthetics and the Sociology of Art*, Hampshire: The Macmillan Press.

Wollen, Peter (2009), "Godard and Counter Cinema: Vent d'Est", *Film, Theory and Criticism - Introductory Readings* içinde, Leo Braudy ve Marshall Cohen (ed.ler), New York and Oxford: Oxford University Press, s: 418-426.

Woolf, Virginia (1966-67), *Collected Essays*, Leonard Woolf (ed.), cilt:4, London: Hogarth.

Woolf, Virginia (2014), *Kendine Ait Bir Oda*, Handan Saraç (çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi

Vachani, Sheena J. (2019), "Rethinking the Politics of Writing Differently Through Écriture Féminine", *Management Learning*, cilt: 50, sayı:1, s: 11-23.

Varino, Sofia (2018), "Liminal Politics: Performing Feminine Difference With Hélène Cixous", *European Journal of Women's Studies*, cilt: 25, sayı: 3, s: 293-309.

Van Esterik, Penelope (1994), "Breastfeeding and Feminism", *International Journal of Gynecology & Obstetrics*, sayı:47, s: 41-54.

Velioğlu Metin, Özgür (2019), "Annem İzin Vermese Bu Filmi Çekmeyecektim: Foucault'nun İktidar Kavramı Üzerinden Ana Yurdu Filmi Okuması", *SineFilozofî*, Ulusal Sinema ve Felsefe Sempozyumu Özel Sayı 1, Mayıs, s: 474-492.

Villarejo, Amy (2007), *Film Studies-The Basics*, London and New York: Routledge.

Vineyard, Jeremy (2010), *Sinemada Çekim Teknikleri*, Gökhan Rızaoğlu (çev.), İstanbul: İstanbul Organizasyon.

Yaman Öztürk, Meral (2012), "Ataerkil Kapitalist Toplumda Kadının Bedeni", *Toplum ve Hekim*, cilt: 27, sayı: 4, Temmuz-Ağustos, s: 274-281.

Yaşartürk, Gül (2010), "Kadın Yönetmen Olmak Üzerine Bir İnceleme: Başka Dilde Aşk (İlksen Başarır) ve Peri Tozu (Ela Alyamaç) Örnekleri": *Yedi DEU GSF Dergisi*, sayı:4, s:111-115.

Yaşartürk, Gül (2018), "Changing Images Of Women In Turkish Cinema In The 2000s: Woman As Subject In 'The Blue Wave' And Woman As Riddle Of Narrative In 'For Both Of Us'", *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication – TOJDAC*, cilt: 8, sayı: 3, s: 518-525.

Yaşartürk, Gül (2020), "Ana Yurdu'nda Yazmanın ve Hazzın İmkânları", *Toplum ve Bilim*, sayı: 151, s: 110-123.

Yıldız, Selahattin (2018), *Sinema Dili-Beyazperdeyi Yaratanlar*, İstanbul: Su Yay.

Young, Iris Marion (1990), "Pregnant Embodiment: Subjectivity and Alienation", *Throwing Like a Girl and Other Essays in Feminist Philosophy and Social Theory* içinde, Bloomington, IN: Indiana University Press, s: 160-175.

Yüksel, Eren (2015). "Kadın Yönetmenlerin Filmlerinde Erkeklik Temsilleri ve Şiddet" *Doğu ve Batı*, sayı:74 (Sinema Tutkusu III), s: 135-151.

Zengin, Erkan (2016), *Toplumsal Cinsiyet Penceresinden Türk-Alman Sinemasına Bakış*, Ankara: Detay Yay.

Zengin Taş, Esin (2020), “Erken Yaşta ve Zorla Evlilikler: İnsan Hakları ve Sosyal Hizmet Bağlamında Bir Değerlendirme”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, cilt:13, sayı: 69, s:1332-1339.

Zinn, Gesa ve Stanley, Maureen Tobin (2012), *Exile through a Gendered Lens-Women's Displacement in Recent European History, Literature, and Cinema*, New York: Palgrave Macmillan.

Zolberg, Vera L. (2013), *Bir Sanat Sosyolojisi Oluşturmak*, Buket Okucu Özbay (çev.), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

İnternet siteleri

Arslan, Güliz (2016), “Senem Tüzen: Annem izin vermese bu filmi çekmeyecektim” (web-sitesi içinde röportaj), *Hürriyet Kelebek*, Erişim Adresi: <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/keyif/senem-tuzen-annem-izin-vermese-bu-filmi-cekmeyecektim-40103366>, Ulaşım Tarihi: 12.10.2020

Aydemir, Şenay (2017), “Ceylan Özgün Özçelik: Hissettiğimiz Ruh Hali Filmin Adından da Belli: Kaygı”, (web-sitesi içinde röportaj), *Gazete Duvar*, Erişim Adresi: <https://www.gazeteduvar.com.tr/sinema/2017/05/16/ceylan-ozgun-ozcelik-hissettigimiz-ruh-hali-filmin-adindan-da-belli-kaygi>, Ulaşım Tarihi: 07.12.2020

Aytaç, Senem ve Göl, Berke (2013), “Pelin Esmer: Hayattaki Duraklama Anları”, (web-sitesi içinde röportaj), *Altıyazı*, Erişim Adresi: <https://altyazi.net/soylesiler/pelin-esmer-hayattaki-duraklama-anlari/>, Ulaşım Tarihi: 07.12.2020

Bayır Polat, Dilan (2016), “Tereddüt Ediyorsanız Yeşim Ustaoglu'nun Reçetesini Okuyun” (web-sitesi içinde röportaj), *CNN TÜRK.com*, Erişim Adresi: <https://www.cnnturk.com/kultur-sanat/sinema/tereddut-ediyorsaniz-yesim-ustaoğlunun-recetesini-okuyun>, Ulaşım Tarihi: 07.12.2020

Bayram, Deniz (2016), “Hangi Polis Kadını Şiddetten Koruyacak?” (web-sitesi içinde makale), *Sosyalist Feminist Kolektif*, Erişim Adresi: <http://www.sosyalistfeministkolektif.org/web-yazilari/bedenimiz-ve-erkek-siddeti/hangi-polis-kadini-siddetten-koruyacak/>, Ulaşım Tarihi: 01.12.2020.

Beyazperde (2021), Erişim Adresi: <http://www.beyazperde.com/>, Ulaşım Tarihi: 11.03.2021.

Bora, Tanıl (2017). “Ölüm Varsa Ne Yok...”, Yönetmen Pelin Esmer'le ‘İşe Yarar Bir Şey’ Üzerine Kısa Bir Söyleşi, *Birikim*, (<http://www.birikimdergisi.com/guncel-yazilar/8605/olum-varsa-ne-yok-yonetmen-pelin-esmer-le-ise-yarar-bir-sey-uzerine-kisa-bir-soylesi#.WofrSedRXIU>), Ulaşım Tarihi: 20.10.2020.

Bozdemir, Banu (2016), “Senem Tüzen’le Anayurdu Üzerine: ‘Asıl Mesele Nesrin’in Muhafazakar Olmaması’”, (web sitesi içinde röportaj), *Öteki Sinema*, Erişim Adresi: <https://www.otekisinema.com/senem-tuzenle-anayurdu-uzerine-asil-mesele-nesrinin-muhafazakar-olmaması/>, Ulaşım Tarihi: 08.12.2020

Cetad (2022), Erişim Adresi: <https://www.cetad.org.tr/menu/21/vajinismus>, Ulaşım Tarihi: 26.01.2022.

Çınar, Sayım (2016), “Bir Kadının Gözünden Kadın Hikâyesi” (web-sitesi içinde röportaj, Yönetmen Gülten Taranç), *Gazeteciler*, Erişim Adresi: <https://www.gazeteciler.com/haber/bir-kadinin-gozunden-kadin-hikayesi/304431>, Ulaşım Tarihi: 07.12.2020.

Dyer, Richard (2016), <https://www.kracaueer-lectures.de/en/winter-2015-2016/richard-dyer/> linkinden bu konuşmaya ulaşılabilir, Ulaşım Tarihi: 24.08.2020

French, Lisa (2007), *Centring The Female: The Articulation of Female Experience in The Films of Jane Campion*, (Doktora Tezi, RMIT Üniversitesi, Melbourne), Erişim Adresi: https://www.academia.edu/2532565/Centring_the_female_the_articulation_of_female_experience_in_the_films_of_Jane_Campion, Ulaşım Tarihi: 17.10.2021.

Montpeller, Rachel (2017), “SXSW 2017 Women Directors: Meet Ceylan Özgün Özçelik-Inflame” (web-sitesi içinde röportaj), *Women and Hollywood*, Erişim Adresi: <https://womenandhollywood.com/sxsw-2017-women-directors-meet-ceylan-%C3%B6zg%C3%BCn-%C3%B6z%C3%A7elik-inflame-4ec61a9f930/>, Ulaşım Tarihi: 23.10.2020.

Novaczek, Ruth (2015), *New Vernaculars and Feminine Ecrature; Twenty First Century Avant-Garde Film* (Doktora Tezi, Westminster Üniversitesi, Westminster), Erişim Adresi: <https://www.semanticscholar.org/paper/NEW-VERNACULARS-AND-FEMININE-ECRATURE%3B-TWENTY-FIRST-Novaczek/8eed1044da50c8c9aaec34ad476b652ded7a7e33>, Ulaşım Tarihi: 17.10.2021.

Scheffmann, Dorthe (2011), *A Feminine Language in Cinema*, (Yüksek Lisans Tezi, Auckland Üniversitesi, Auckland), Erişim Adresi: <https://openrepository.aut.ac.nz/handle/10292/4229>, Ulaşım Tarihi: 17.10.2021.

Şen, Ecem ve Ögetürk, Utku (2016), “Yeşim Ustaoglu Röportajı” (web-sitesi içinde röportaj), *FilmLoverss*, Erişim Adresi: <https://www.filmloverss.com/yesim-ustaoglu-roportaji/>, Ulaşım Tarihi: 15.10.2020

Şen, Ecem ve Sağlam, Halil İbrahim (2017), “Pelin Esmer Röportajı”, (web sitesi içinde röportaj), *FilmLoverss*, Erişim Adresi: <https://filmloverss.com/pelin-esmer-roportaji/>, Ulaşım Tarihi: 08.12.2020

Şengül, Bensu (2017), *Gözetleme Kulesi’nden Mustang’e: “Kadınlar Araf’ta!”: Türkiye Sinemasında Oluşan Dişil Dil* (Yüksek Lisans Tezi, Kadir Has Üniversitesi, İstanbul), Erişim Adresi: <https://acikbilim.yok.gov.tr/handle/20.500.12812/640064>, Ulaşım Tarihi: 18.10.2021.

Wigington, Patti (2020), “The Magic of Crows and Ravens” (web-sitesi içinde makale), *Learn Religions*, Erişim Adresi: <https://www.learnreligions.com/the-magic-of-crows-and-ravens-2562511>, Ulaşım Tarihi: 05.07.2020

Yenilmez, Özlem (2017), “İşe Yarar Bir Şey: Pelin Esmer İle Şiirsel Bir Yolculuk Söyleşisi”, (web sitesi içinde röportaj), *Fil’ m Hafızası*, Erişim Adresi: <https://filmhafizasi.com/ise-yarar-bir-sey-pelin-esmer-ile-siirsel-bir-yolculuk-soylesisi/>, Ulaşım Tarihi: 08.12.2020

EK: FİLM KÜNYELERİ

KAYGI:

Yönetmen: Ceylan Özgün Özçelik

Senaryo: Ceylan Özgün Özçelik

Görüntü Yönetmeni : Radosław Ladczuk

Oyuncular: Algı Eke (Hasret), Özgür Çevik (Mehmet), Selen Uçer (Haber Müdürü), Asiye Dinçsoy (Gülay), Kadir Çermik (Baba), Boncuk Yılmaz (Anne), İpek Türktan Kaynak (Gülsüm Teyze)

Vizyon Tarihi: 12.02.2017

Toplam Seyirci: 11.277

TEREDDÜT:

Yönetmen: Yeşim Ustaoglu

Senaryo: Yeşim Ustaoglu

Görüntü Yönetmeni : Michael Hammon

Oyuncular: Funda Eryiğit (Chenaz), Ecem Uzun (Elmas), Mehmet Kurtuluş (Cem), Okan Yalabık (Umut), Serkan Keskin (Koca), Sema Poyraz (Kaynana)

Vizyon Tarihi: 11.09.2016

Toplam Seyirci: 24.733

YAĞMURLARDA YIKANSAM:

Yönetmen: Gülten Taranç

Senaryo: Gülten Taranç, Çağla Canbaz

Görüntü Yönetmeni : Cüneyt Denizler

Oyuncular: Yeliz Tozan (Hale), Derin İnce (Gamze), Müge Ulusoy (Fazilet), Murat Ergür (Engin), Engin Benli (Yılmaz), Çiğdem Benli (Hala), Gülçin Çakır (Öğretmen), Rabia Kaya (Hale'nin arkadaşı)

Vizyon Tarihi: 10.02.2016

Toplam Seyirci: 5.488

GÖZETLEME KULESİ:

Yönetmen: Pelin Esmer

Senaryo: Pelin Esmer

Görüntü Yönetmeni : Özgür Eken

Oyuncular: Nilay Erdönmez (Seher), Olgun Şimşek (Nihat), Laçın Ceylan (Anne), Menderes Samancılar (Patron), Rıza Akın (Baba), Mehmet Bozdoğan (Şef), Kadir Çermik (Otobüs Şoförü)

Vizyon Tarihi: 16.11.2012

Toplam Seyirci: 19.838

İŞE YARAR BİR ŞEY:

Yönetmen: Pelin Esmer

Senaryo: Pelin Esmer, Barış Bıçakçı

Görüntü Yönetmeni : Gökhan Tiryaki

Oyuncular: Başak Köklükaya (Leyla), Öykü Karayel (Canan), Yiğit Özşener (Yavuz), Berfu Öngören (Dilara), Ayşenil Şamlıoğlu (Gülistan), İbrahim selim (İrfan), Sedat Kalkavan (Trendeki Adam), Ozanay Alpkan (Zeynep), Fatih Sevdı (İsmail), Melih Düzenli (Canan'ın Babası), Süleyman Karaahmet (Serhat), Aydan Kalinaga (Sevgi), Ersin Duymazlar (Kemal), Özlem Çınar (Lise Arkadaşının Nişanlısı), Murat Kılıç (Lise Arkadaşı), Nalan Kuruçim (Lise Arkadaşı), Cüneyt Yalaz (Murat), Güçlü Yalçınır (Zafer), Yavuz Pekman (Lise Arkadaşı)

Vizyon Tarihi: 27.10.2017

Toplam Seyirci: 22.393

ANA YURDU:

Yönetmen: Senem Tüzen

Senaryo: Senem Tüzen

Görüntü Yönetmeni : Vedat Özdemir

Oyuncular: Esra Bezen Bilgin (Nesrin), Nihal Koldaş (Halise), Fatma Kisa (Emine), Semih Aydın (Halil), Nuriye Durkan (Komşu), Habibe Doygun (Habibe Ana), Sıdıka Çınar (Komşu), Selvet Uysal (Komşu), Hüseyin Özdere (Tamirci)

Vizyon Tarihi: 05.09.2015

Toplam Seyirci: 6.018

ÖZET

Kadınların sanat dünyasında görmezden gelinmeleri sorunsalı beraberinde sanat eserlerinde / sinema filmlerinde kadınların gözünden onlara ait gerçek yaşam deneyimlerine ulaşamamak sorununu da getirir. Bu tez kadın sanatçı tarihinin canlı tutulmasını amaçlarken, kadın yönetmenlere ait farklı ve özgün bir film dilinin imkânı ve inşasını incelemiş ve “kadın yönetmenlerin film dilinde ortaklaşan öğeler var mıdır? Sinemada kadın dili nasıl kurgulanır? Dişil sinemasal dil anlayışı nasıl tanımlanabilir?” gibi temel sorulardan hareket etmiştir.

Feminist sanat, dişil dil ve feminist sinema yaklaşımlarından yola çıkılarak oluşturulan kavramsal çerçeve temelinde 2010-2020 yılları arası yakın dönem Türk sinemasında kadın yönetmenlere ait bağımsız, uzun metraj ve kurmaca türündeki filmler incelenmiştir. *Kaygı* (Ceylan Özgün Özçelik, 2016), *Tereddüt* (Yeşim Ustaoğlu, 2016), *Yağmurlarda Yıkansam* (Gülten Taranç, 2016), *İşe Yarar Bir Şey* (Pelin Esmer, 2017), *Gözetleme Kulesi* (Pelin Esmer, 2012), *Ana Yurdu* (Senem Tüzen, 2015) filmleri örneklem olarak seçilmiştir. Seçilen filmler görsel, işitsel ve içeriksel verilerin irdelendiği filmsel metin analizi ile feminist bir perspektif kullanılarak analiz edilmiştir.

Analiz sonucunda kadın yönetmenlere ait filmlerde kadın karakterin bakış ve bakış açısının sinematografik öğeler ile ön plana alındığı; duygulanımlarının mizansen araçları ile güçlendirilerek filmin merkezine alındığı; ana akım sinema uylarımlarından farklılaşmaların olduğu; kadın karakterin toplumda yaşadığı sorunların, bireysel çatışmalarının ve deneyimlerinin görünür hale getirildiği; kadın karakterin güçlenmesine ve öznelliğine vurgu yapıldığı dikkat çeken öğeler arasında görülmüş ve dişil sinemasal dil pratiğine ilişkin bir tanım önerisi getirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Dişil yazın, Kadın dili, Feminist sinema, Dişil sinemasal dil, Feminist sanat, Filmsel metin

ABSTRACT

The problem of underrepresentation of women in the art world brings another problem of inaccessibility of women's real life experiences from the eyes of women in art works / movies. While this thesis aims to keep the history of women artists alive, it examines the possibility and construction of a different and original film language belonging to women directors and acts from some fundamental questions such as "Are there common elements in the film language of women directors? How is a woman language constructed in cinema? How can the feminine cinematic language understanding be defined?"

Based on the conceptual framework created from the feminist art, feminine language and feminist cinema approaches; independent, feature-length and fictional films by female directors in recent Turkish cinema between 2010-2020 have been examined. The films, *Kaygı* (Ceylan Özgün Özçelik, 2016), *Tereddüt* (Yeşim Ustaoglu, 2016), *Yağmurlarda Yıkansam* (Gülten Taranç, 2016), *İşe Yarar Bir Şey* (Pelin Esmer, 2017), *Gözetleme Kulesi* (Pelin Esmer, 2012), *Ana Yurdu* (Senem Tüzen, 2015) were selected as study sample. Selected films were analyzed using a feminist perspective with filmic text analysis technic in which both visual-auditory and contextual datas are scrutinized.

As a result of the analysis, it has been determined that the look and viewpoint of the female character in the films of female directors is foregrounded with cinematographic elements; the emotions of the female character are reinforced and centered by mise-en-scene tools; there are differentiations from mainstream cinema conventions; problems faced by the female character in society, individual conflicts and experiences of her are made visible; empowerment and subjectivity of the female character are seen among the notable items and a definition proposal for "feminine cinematic language" practice has been made.

Keywords: Ecriture feminine, Women's language, Feminist cinema, Feminist cinematic language, Feminist art, Filmic text