



KADIR HAS ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI

**SİNEMADA ERİL BAKIŞI TERSİNE ÇEVİRME
DENEMESİ: “PELİN VE AHMET”**

ZEYNEP DİLAN SÜREN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İSTANBUL, HAZİRAN, 2022

Zeynep Dilan Süren

Yüksek Lisans Tezi

2022



SİNEMADA ERİL BAKIŞI TERSİNE ÇEVİRME DENEMESİ: “PELİN VE AHMET”

ZEYNEP DİLAN SÜREN

DANIŞMAN: DR. ÖĞR. ÜYESİ ÖZLEM HEMİŞ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı Film ve Drama Programı'nda yüksek lisans derecesi için gerekli kısmi şartların yerine getirilmesi amacıyla Kadir Has Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'ne teslim edilmiştir.

İstanbul, Haziran, 2022

ONAY

ZEYNEP DİLÂN SÜREN tarafından hazırlanan **SİNEMADA ERİL BAKIŞI**
TERSİNE ÇEVİRME DENEMESİ: “PELİN VE AHMET” başlıklı bu çalışma
jürimiz tarafından **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Dr. Öğr. Üyesi Özlem Hemiş (Danışman)
Kadir Has Üniversitesi

Doç. Dr. Zeynep Günsür Yüceil
Kadir Has Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Yavuz Akyıldız
Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Mehmet Timur Aydemir
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü
Onay Tarihi: 23/06/2022

ARAŐTIRMA ETİĞİ VE YAYIN YÖNTEMLERİ BİLDİRİMİ

Ben, ZEYNEP DİLAN SÜREN;

- Hazırladığım bu Yüksek Lisans Tezi tamamen kendi çalışmam olduğunu ve başka çalışmalardan yaptığım alıntıların kaynaklarını kurallara uygun biçimde belirttiğimi;
- Bu Yüksek Lisans Tezi başka bir eğitim kurumunda bir derece veya diplomaya sunulan veya kabul edilen herhangi bir materyal içermediğini;
- "Yükseköğretim Kurulu Etik Davranış İlkeleri" uyarınca hazırlanan "Kadir Has Üniversitesi Akademik Etik İlkeleri"ni takip ettiğimi onaylıyorum.

Buna ek olarak, bu çalışma ile ilgili ortaya çıkabilecek herhangi bir usulsüzlük iddiasının, üniversite mevzuatına uygun olarak disiplin işlemi ile sonuçlanacağını kabul ediyorum.

Zeynep Dilan Süren

Tarih ve İmza (23/06/2022)



Aileme...

TEŞEKKÜR

Bu uzun yolculukta bana gösterdiği sabır ve verdiği destek için danıőmanım Özlem Hemiş'e teşekkür ederim.

Tez jürimde yer alan ve görüşleriyle katkıda bulunan Yavuz Akyıldız ve Zeynep Günsür Yüceil'e teşekkür ederim.

Ailem Nuran Öztürk, Faruk Süren, Beyza Süren ve Muzaffer Süren'e hep yanımda oldukları için teşekkür ederim.

Storyboard çizimlerini yapan arkadaşım Melis Balcı'ya teşekkür ederim.

Arkadaőlarım Sena Erimli, Fulden Aytaç, Ahmet Kıran, Elif Hümeıra Aydın ve Azra Rüveyde Koçer'e tez sürecinde okumalarıyla destek verdikleri için teşekkür ederim.

AN ATTEMPT TO REVERSE THE MALE GAZE IN THE CINEMA: PELİN AND
AHMET

ABSTRACT

The aim of this study is to investigate whether it is possible to reverse the position of men and women in the "male gaze" theory developed by Laura Mulvey by looking at traditional cinema. For this purpose, the movie "Divines" will be examined. How this film reversed the male gaze and created effective female characters will be explored in the light of Mulvey's article. In the application part, a short film which uses the codes of traditional narrative cinema, but makes the woman active and the man passive, will be written based on the results of the research and called "Pelın and Ahmet".

Keywords: Male Gaze, Laura Mulvey, Gender, Feminist Film Theory, Cinema

SİNEMADA ERİL BAKIŞI TERSİNE ÇEVİRME DENEMESİ: “PELİN VE AHMET”

ÖZET

Bu çalışmanın amacı Laura Mulvey’in geleneksel sinemaya bakarak geliştirdiği eril bakış (male gaze) teorisindeki kadın ve erkeğin konumunu tersine çevirmenin mümkün olup olmadığını araştırmaktır. Bu amaçla Divines filmi incelenecektir. Bu filmin erkek bakışını nasıl tersine çevirdiği ve etkin kadın karakterler yarattığı Mulvey’in makalesi ışığında araştırılacaktır. Uygulama kısmında ise araştırmanın sonuçlarına bakılarak geleneksel anlatı sinemasının kodlarını kullanan ama kadını etkin erkeği edilgen kılan Pelin ve Ahmet adında bir kısa film yazılacaktır.

Anahtar Sözcükler: Eril Bakış, Laura Mulvey, Toplumsal Cinsiyet, Feminist Film Teori, Sinema

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR	v
ABSTRACT	vi
ÖZET.....	vii
1. GİRİŞ	1
2. ERİL BAKIŞ TEORİSİ.....	5
2.1 Feminist Film Eleştirisi.....	5
2.2 Feminist Film Eleştirisi ve Psikanaliz	12
2.3 Görsel Haz ve Anlatı Sineması.....	19
3. ERİL BAKIŞ TEORİSİNİ TERSİNE ÇEVİRMENİN OLANAKLARI.....	24
3.1 Eril Bakışı Tersine Çevirmeye Olanak Sağlayan Araçlar.....	24
3.2 Eril Bakışı Tersine Çeviren Divines Filminin Çözümlemesi.....	25
4. ERİL BAKIŞ TEORİSİNİ TERSİNE ÇEVİREN BİR UYGULAMA OLARAK PELİN VE AHMET.....	31
4.1 Pelin ve Ahmet Filminin Senaryosunu Ortaya Çıkaran Fikirler.....	31
4.2 Pelin ve Ahmet Filminin Senaryosunda Karşılaşılan Sorunlar ve Çözümleri.....	33
4.3. Pelin ve Ahmet Filminin Türü ve Sinematografisi.....	36
5.SONUÇ.....	38
EK.....	40
KAYNAKÇA.....	54



1.GİRİŞ

Ataerkil zihniyete sahip geleneksel sinemanın kodlarını tamamen reddederek kendi dilini oluşturmak mı yoksa o dilin içerisinde kalıp kodlarla oynayarak kadın için haz alanları yaratmaya çalışmak mı sorusu feminist film eleştirisinin tartıştığı bir konu olmuştur. Anneke Smelik *Feminist Sinema ve Film Teorisi: Ve Ayna Çatladı* isimli kitabında şunu söyler: “feminist film teorisi en başından beri politika ve haz arasında var olan bir gerilimi barındırmaktadır” (Smelik, 2008, p.2). Bu belirleme, sonuca varılması pek mümkün bir tartışma gibi durmuyor ancak yeni denemeler için çok üretken bir tartışma alanı olduğu ortadadır. Sinema, ortaya çıktığı ve var olduğundan nu yana erkek egemen bir üretim biçimine sahip olduğu için erkek karakterlerin etkin olduğu hikâyeler sunmuştur. Kadın, bu hikâyelerde erkeğin hayatındaki konumu kadar yer alabilmiş, edilgen kalmıştır. Erkek, izleyen; kadın, izlenen konumunda olmuştur. İnsanlık tarihinden günümüze, kadının bu konumu düşünüldüğünde, sinemada da gözlenen bu durum, pek şaşırtıcı değildir.

John Berger’in *Görme Biçimleri* kitabında vurguladığı gibi, “Erkekler kadınları seyrederler. Kadınlarsa seyredilişlerini seyrederler. Bu durum, yalnız erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkileri değil, kadınların kendileriyle ilişkilerini de belirler. Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye -özellikle görsel bir nesneye- seyirlik bir şeye dönüştürmüş olur” (Berger, 2010, p.47). Kadınlar, sinemadaki bu duruma gerek filmler yaparak gerekse teoriler üreterek karşı durmuştur. Sinema teorisi içerisinde en güçlü sözleri ve karşı bir konumu üreten feminist film teorisi, patriarkal sinemaya karşı eleştiriler geliştirmiştir. Feminizmin kendisi gibi feminist film teorisi de çok çeşitlidir. Birbiriyle çelişen, birbirini besleyen, birbirini doğuran birçok düşünce içermektedir. Geleneksel sinemanın kadını edilgen kıldığı kesindir, ancak bunun alternatifini ne olmalıdır sorusuna verilen cevaplar, farklılık gösterir. Bu tezde Laura Mulvey’in geleneksel sinemanın görsel hazzı oluşturma yollarını açığa çıkardığı ünlü *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* (1975) makalesi temel hareket etme metni olacak ve bu yollara karşı çıkararak değil, bunun içinde kalıp tersine çevirmeye çalışarak bir anlatı sineması üretmek mümkün mü sorusu araştırılacaktır.

Mulvey'e göre klasik anlatı sinemasında görsel hazzı sağlayan bakıştır. Sinemada kameranın, seyircinin ve filmdeki karakterlerin birbirine bakışı olmak üzere üç bakış vardır. Burada bakışların hepsi kadına yönelmiştir. Filmde bakışın sahibi erkek karakterdir. Kadın, bakılındır. Kamera da buna göre konumlanır. Seyirci, etken olan erkek karakterle özdeşleşir. Bakış erildir. Mulvey makalesinde, geçmişin sinemasına meydan okuyan bir sinema için geçmişte filmin nasıl işlediğini çözümlenmeyi amaçlar. Cinsel farklılığın film tarafından nasıl düpedüz yansıtıldığını inceler. Mulvey'in önerisi, nasıl işlediğini ortaya çıkardığı bu görsel hazzı yıkmaya çalışan bir sinemadır. Benim bu tezde deneyeceğim şey ise; Mulvey'in bu görsel hazzı yıkan teorik perspektifiyle aynı şey değildir. Bu anlamda, bu tez çalışmasındaki amacım geleneksel sinemanın kadını edilgen konumda kuran bakışa hapseden yapısına karşı çıkmak, yeni anlatı yolları bulmak değil; kadının etkin, erkeğin edilgen olduğu bir anlatı sineması nasıl olurdu, onu araştırmaktır. Bu politik olarak doğru olduğunu iddia ettiğim bir çözüm yolu değildir.

Mulvey'in makalesine gelen eleştirilerden biri, kadın seyirciyi unutmaması olmuştur. Mulvey *Görsel Haz ve Anlatı Sineması Üzerine, King Vidor'un Duel in The Sun'ının (1946) Esiniyle Sonradan Düşünülenler (1981)* isimli makalesinde bu eleştirilere cevap olarak gerçekten de kadın seyircinin konumunun karışık olduğunu kabul etmekle birlikte kadın seyircinin erkek seyirci gibi erkek başkarakterle özdeşleşebileceğini savunur. Bu teze ilham olan düşünceler, Mulvey'in makalesine gelen eleştirilerde seyircilik konumunun akışkan, yani cinsiyetten bağımsız olarak değişken olduğunu iddia eden düşüncelerdir.

Bu eleştiriler, izleyicinin ya da özdeşleşilen karakterin cinsiyetinin görsel hazzı engellemeyeceği noktasında birleşir. Bu eleştiri, cinsel yönelim için de geçerlidir. Heteroseksüel veya homoseksüel bir kadın veya erkeğin, heteroseksüel veya homoseksüel bir kadına ya da erkeğe bakışını yöneltmesi ve fetişleştirilmesi, bir şeyi değiştirmeyecek, haz devam edecektir. Mary Ann Doane'e göre, kadın izleyici konumunda eril bakışla özdeşleşerek kendi cinsiyetini güçsüzleştirirken, kendini güçlü konuma getirebilir. Bu durum bir paradoks içerir (Stam, 2014, p.185). Doane'e göre kadın seyirci, imgenin tüketicisi değildir. İmge tarafından tüketilir (Smelik, 2008, p.8). Mulvey'in makalesine karşı çıkan isimlerden biri de Gaylyn Studlar'dır. Studlar Mulvey'in iddiasının aksine sinemada sadizmin değil mazoşizmin psikik süreçlerinin işlediğini savunmuştur. "Sinematik aygıt ve mazoşist estetik erkek ve kadın izleyiciler

için tinsel biseksüelliği yeniden entegre eden, çok-şekilli cinselliğin duygusal hazlarını sunan ve ön-oedipal anneye duyulan arzu ve onunla özdeşleşmelerinde erkek ve kadını bir yapan özdeşlemeci pozisyonlar önerir” (Studlar’dan akt. Stam, 2014, p.186). Carol Clever ise izleyicilik konumunun aktif pasif, sadizm ve mazoşizm arasında gidip geldiğini iddia eder. Korku filmlerinde ise Mulvey’in iddiasının aksine, erkek izleyici erkek ile değil, kadın kurban ile özdeşleşir (Stam, 2014, p.186). Teresa de Lauretis izleyicinin biseksüel olarak konumlandığını savunur (Stam, 2014, p.186). Lauretis çifte özdeşleşmeden bahseder. Ona göre özdeşleşme tekil ve basit değildir; kadınlık ve erkeklik, öznenin arzusuyla sürekli değişim halindeki ilişkisine göre kurduğu özdeşleşmelerdir (Smelik, 2008, p.13). Mulvey’in makalesine gelen bütün bu eleştiriler çok önemli olmakla birlikte bu tezin kapsamının dışında kalmıştır.

1972 yapımı *Baba (The Godfather)* filmi, genel olarak erkeklerin birbirlerini öldürerek var olduğu bir dünyayı betimlemektedir. Film, erkeklerin ataerkil kodlarla kadınlara sahip çıktığı bir anlatıma sahiptir. Genel olarak film içerisindeki kadın ve erkek karakterlerden biriyle özdeşleşmek zor olsa da izleyicinin de filmin etkisinden kurtulması zor olan bir haz alanı yaratmaktadır. Seyirci, filmdeki erkek ya da kadın karakterlerden biri olmak istemese de alacağı hazdan kurtulamaz. Bu anlamda, feminist film teorisi üzerine düşünmeye başladıkça, gerçekten de ne oradaki erkekle ne de kadınla özdeşleşildiği anlaşılacak; iki konum arasında gidip gelinen akışkan bir konum mevcut olacaktır. Ve bu da alt tarafı bir fantezidir. Gerçek dünyayla alakası yoktur. Ancak fantezilerimizin de gerçek dünyayla alakalı söylemek istediği bir şeyler olsa gerek. Bu bakımdan Mulvey’in hazzı yıkma isteği anlaşılabilir. Önce çözümlenmek sonra yıkmak belki de dünyadaki cinsiyet farklılığından dolayı oluşan adaletsizliklere bir son verilmesi açısından güzel bir ilk adım olabilir.

2016 yapımı *American Honey* filmi izlediğimden deneyimlediğim haz da bu tezin incelemek isteyip merak ettiği yönler barındırmaktadır. Burada kadın başkarakterle özdeşleşip erkeği fetişleştiren ve filmin çarpıcı olan sahnelerinden birinde Star isimli kadın başkarakter, kadın patronunun odasına girer. Konuşurlarken banyodan Star gibi bir çalışan olan ve Star’ın hoşlandığı erkek karakter çıkar ve patronun ayaklarına krem sürmeye başlar. Burada tam da tezin birinci bölümünde genişçe ele alacağım Mulvey’in makalesindeki kadın karakteri kurtararak ya da cezalandırarak erkek karakterin ve

dolayısıyla seyircinin arınmasında olduğu gibi fakat tam tersi bir şekilde kadın karakterle özdeşleşip erkek karakteri kurtarma isteğiyle dolduğumu hatırlıyorum.

Tezin üçüncü kısmında ise kadını tamamen etkin, erkeği edilgen kılan *Divines* (2016) filmini Mulvey'in bulguları doğrultusunda inceleyeceğim. Filmdeki bakış, çok net bir şekilde filmin sinema diline yön vermektedir. Sadece kadın ana karakterin bakışından bütün olayları görmemizin dışında, gettoda yaşayan, para kazanma hırsıyla suça bulaşan azınlık erkek tiplerini de tersine çevirmektedir.

Tezin uygulama kısmında ise *Pelin ve Ahmet* adında kısa bir film senaryosu bulunuyor. Bu senaryoyu yazmak, teoride konuştuğum şeylerin pratikte karşılığı olup olmadığını görmemi sağlayacaktır. Bu kısımda senaryoyu yazmam için bana ilham veren Judith Butler'in toplumsal cinsiyet (gender) kavramını tartışacağım. Toplumsal cinsiyetin kurgusal bir inşa olduğu fikri cinsiyet kalıplarını altüst etmeyi mümkün kılıyorsa; bu benim yazacağım filmi teorik olarak nasıl destekleyebilir onu araştıracağım.

2. ERİL BAKIŞ TEORİSİ

2.1. Feminist Film Eleştirisi

Feminizmi basit olarak erkek egemen düzende kadınların erkeklerle eşit hakları elde etmesini savunan görüş olarak tanımlasak da aslında feminizm, kendi içinde bu erkek egemen düzene karşı nasıl mücadele edileceğine dair birçok farklı görüş içermektedir. Kadının ikincil konumda olduğu ve bunun değiştirilmesi gerektiği ortak görüş olsa da kadının “ne” olduğuna dair tartışmalar da dâhil olmak üzere görüş ayrılıkları doğal olarak halen devam etmektedir. En temelde feministler, “toplumsal cinsiyetin temsil pratikleri üzerine güçlü eleştiriler geliştirmiş, toplumsal gerçekliğin bir temsiller sistemi olduğunu beden bu temsiller sistemi içerisinde toplumsal olarak çevrelendiğini, kadınlık ve erkeklik hallerinin kültürel olarak yapılandığını ve bu temsiller sistemi içerisinde kurulduğuna” vurgu yaparlar (Timisi, 2011, p.157). Bunun yanında feminist düşünce, yalnızca kadınlık durumlarını ya da kadınlığın bir karşı kutbu olarak erkekliği görmez; iktidarın köklendiği yerleri de sorgulamayı amaçlar. Nitekim iktidar ilişkisi ve ağlarına yoğunlaşmış patriarkanın görünürleştirilmesini hedefler. “Bir eleştirel metodoloji olarak feminizm bütün toplumsal bilgi ve yapılarıdaki toplumsal cinsiyet hiyerarşisini görünür kılmayı ve dönüştürmeyi” temel bağlam edinir (Timisi, 2011, p.157). Bunun yanında bir toplumsal hareket olarak feminizm; yalnızca anlamayı, yorumlamayı değil aynı zamanda toplumsal yapıların dönüştürülebilme gücünden de hareket eder. Dolayısıyla farklı feminist teoriler bu dönüştürülebilme pratiğine karşılık olarak farklı çözüm önerilerini uygulamalarına yansıtılmışlardır: “Ayrılcılık, bireysel eylem, yeni rol modelleri oluşturma, eşitlikçi bir ebeveynlik için çaba harcanması, dil ve öbür dışavurum tarzlarında değişiklikler yapılmasına gayret edilmesi, toplumsal-siyasal dönüşümler gerçekleştirilmesi çabası bunlara örnek gösterilebilir” (Steeves’ten akt. Kabadayı, 2018, p.90).

Bu çerçevede feminizmin sinemayla olan ilgi ve ilişkisi; toplumsalı anlama, dolayım, çözümleme ve yeniden üretme işlevi üzerine kuruludur. Feminist film kuramı/eleştirisi, 1960’lı yıllar içerisindeki karşı kültürel hareketlerin önemli bir dalgası olan feminist politikanın sinemayla ilişkilendirilerek 1970’li yıllarda politik ve kuramsal

kaygılarla kadınların beyazperdedeki temsillerinin sorunsallaştırılması üzerinden ortaya çıkmıştır. Feminist film eleştirisine göre sinemada kadın, görselliğin ve anlatının merkezi bir unsuru olmakla birlikte temel öznesi değildir ve anlam kurucu bir kadın özne ve kimliğinden yoksun, sadece bir imge olarak kalmış şekilde temsil edilir. Bu bakımdan feminist film kuramı, sinemadaki kadın temsilini, “hem politik (kadınlar için, kadınlar adına ve kadınlar hakkında) hem de estetik (bedenin cinsel temsili) olarak analiz konusu yapar” (Timisi, 2011, p.158). Dolayısıyla kadınların sineması, kadınların temsilleştirilme biçimlerine yönelik eleştirel bir politika geliştirerek kamera arkasında kalan kadınların sinemasal dilini ortaya çıkarır. Öztürk’e (2004, p.11) göre kadınların sineması, terim olarak üç farklı nokta üzerinden hareketlenir: “Kadınlar tarafından yapılan, kadınlara seslenen ve kadınlarla ilgili filmler ya da en geniş anlamıyla üçünün bir arada olduğu; kadın yönetmen, kadın izleyici ve kadın temsilleri” üzerine kurulu bir bağlama sahiptir.

Bu anlamda feminist film eleştirisi, 1960’lardan itibaren kültürel çalışma ve yaklaşımlarının da etkisiyle sinemadaki egemen temsil rejiminin kadın yansımalarını farklı disiplinler üzerinden eleştirel bir boyuta tabi tutan ve günümüze kadar etkisini sürdüren bir yaklaşım türü olarak var olmaya başladı. Dolayısıyla bu yaklaşım, “1970’lerin başında Kadın Hareketi’nin etkisiyle kadınların; filmlere ve sinema tarihine farklı gözlerle bakmaya başlamasına, bir bakıma ‘kadın tarihinin’(her-story) sinemadaki yansıması olarak varlık bulmuştur” (Smelik, 2008, p.2). Sinemasal bir alternatif tarih çabası olarak kadın film festivalleri üzerinden unutulmuş olan kadın yönetmenlerin, senaristlerin, yapımcı ve aktrislerin yeniden görülmeleri, takdir toplamaları bu dönemle birlikte söz konusu olmaya başlamış, bu bağlamda kültürel ve sanatsal bir form olarak sinemanın kadınlar ve dişillik hakkında anlamlar üretmeye başladığı söylenebilir. Bu feminist filmsel anlayış, ideoloji gibi büyük ifadelerin yerine bir dizi feminist analiz ve buradan alevlenen imajların yaratmış olduğu güç sayesinde yavaş yavaş güçlü bir hale gelmeye başlamıştır.

1960’larda ikinci dalga feminizmin boy göstermesiyle feminist film teorisi de ilk eserlerini vermeye başladı. Stam’ın da belirttiğine göre; “Sinema çalışmalarındaki feminist dalga 1972’de kadın filmleri festivallerinin (New York ve Edinburg’da) ortaya çıkışı ve aynı zamanda da 1970’lerin başında popüler olan Molly Haskell’in *From Reverence to Rape*, Marjorie Rosen’in *Popcorn Venüs* ve Joan Mellon’un *Women and Sexuality in the New Film* kitapları ile müjdelenmişti” (Stam, 2014, p.182). Bu kitaplar,

kadının Hollywood sinemasındaki konumunu tarihsel olarak inceledi ve sinemada kadının gerçekçi bir şekilde temsil edilmediği üzerinde durdu. Kadınlar iyi ya da kötü şeytan ya da melek olarak uç noktalarda klişe bir şekilde temsil ediliyordu. Buna karşı gerçek hayattan gerçek kadın karakterlerin anlatılması öneriliyordu. Smelik'in belirttiğine göre, "Gerçeklik 'gerçekten' olduğu gibi gösterilirse, ideoloji ve toplum değiştirilebilir" (Smelik, 2008, p.3) bir noktaya gelinebilirdi. Anneke Smelik'in *Feminist Sinema ve Film Teorisi -Ve Ayna Çatladı* kitabının ilk bölümünde feminist film teorisinin tarihini anlatır. Burada, baştan itibaren süreçleri yeniden bakış, eril nazar, dişil seyirci, anlatı ve öznellik, dişil arzu, lezbiyen film incelemeleri, siyah bir perspektif ve kültürel incelemelere yönelik olarak 8 bölüme ayırarak anlatır. Haskell ve Rosen'in kitaplarını Hollywood'a yeniden baktığı için yeniden bakış adı altında değerlendirir. Amerika'da durum bu şekildeyken Avrupa'da feminist film eleştirisi ise Marksizm, Psikanaliz ve Göstergibilim yaklaşımlarını kullanarak filmde anlamı üreten mekanizmaları incelemeye yönelmiştir. "Feminist film eleştirmenleri, göstergibilimden sinema tekniklerinin cinsel farklılığın temsilindeki önemli rolünü, psikanalizdense arzunun ve özneliğin yapısını analiz etmeyi öğrendiler" (Smelik, 2008, p.3). Bu Smelik'in eril nazar olarak adlandırdığı süreçtir. Claire Johnston sinemayı semiyotik bir gösterge sistemi olarak inceleyen ilk feminist film teorisyeni olarak sinemadaki kadın mitini kod ya da uzlaşım olarak incelemiştir ve kadın göstergesinin erkekler için taşıdığı ideolojik anlamı temsil etmek dışında kendiyile ilgili olarak hiçbir şey ifade etmediği sonucuna ulaşmıştır (Smelik, 2008, p.4).

Bu çerçevede, Helke Sander'in 1974 yılında kurduğu ve Almanya'da feminist film kültürünün oluşması ve yerleşmesinde önemli bir yere sahip olan *Frauen und Film* (Kadın ve Film) dergisinin ataerkil yapının eleştirisi noktasında edindiği farklı işlevler, feminist film eleştirisinin temel amaç ve yönelimini yansıtmaktadır. Fuf dergisi öncelikle ödül komitelerinde kadınların temsil oranlarının artırılması için çaba harcamıştır. Dergi ikinci olarak, "feminist film pratiği için önem taşıyan kürtaj, kadın cinselliği ve evlilik gibi konuların ele alınmasında kısıtlamalar yaratan tavırların gücünün zayıflatılmasını amaçlamış ve bu sayede feminist eleştirel çözümler üzerinden emeğin bölünmezliği düşüncesiyle erkek yönetmenlerin arkasında kalan, sinemanın farklı alanlarıyla ilgilenen kadınların çalışmaları üzerine yoğunlaşmıştır" (Özden, 2004, p.199). 1972 yılında Siew HwaBeh ve Saunie Salyer'in çıkarmış olduğu ve ilk feminist sinema dergisi olan *Woman*

and Film’le birlikte, yine “1970’lerde Screen ve M/F gibi İngiliz dergilerinin feminist teoriyle Anglo-Sakson sinema kapsamını da giren ve Amerikan sinema dergisi Camera Obscura’nın ana ekolü olarak yerini alan (post)yapısalcılığın gelişi, kuşkusuz film eleştirisinin eksenini değiştirdi” (Smelik, 2008, p.3).

Bu çalışmaların ve dönemin aktivist ruhuyla beraber göstergebilim ve psikanaliz yaklaşımlarının feminist film eleştiri ve teorisine girmesi, özellikle klasik sinemanın çözümlenmesi noktasında farklı perspektifler yaratmıştır. Freud’un psikanalitik çözümlenmelerinin erkek egemen söyleme eklemlenen yapısı, feminizm ve feminist film eleştirisiyle olan ilişkisini epey problemlili hale sokmuştur. Bu çerçevede feministler, özellikle ikinci dalga feminist teorinin merkezi bir ögesi, Freud’un kadının ataerkil toplum yapısı içerisindeki konumunun sürdürülmesine eklemlenen kuramına itiraz etmişler ve bu nedenle psikanalitik yönetime olan eleştiri “özellikle doktrinleri 1940 ve 1950’lerde ideoloji biçimini alan ve erkek egemenliği konusunda kadınların beyinlerini yıkayan revizyonist Amerikan Freudculuğunu reddetmesi olmuştur” (Donovan, 2014, p.193). Bu anlamda, feministler ve feminist eleştirmenler, psikanalitik çözümlenmeleri Lacan üzerinden okumayı yeğlemişlerdir. Bu çerçevede, Lacancı psikanaliz sayesinde feminist film eleştirmenleri, dilin ve söylemin erkek egemen bilinçdışında oluşturulması ve sürdürülmesi gerçeğini çözümlenmeye çalışarak buna karşı bir dilin oluşturulma imkânı ve amacını gütmüşlerdir. Dolayısıyla bu durum, kadın eleştirmenlerin karşı bir dil oluşturma çabalarına ek olarak dille ilgili düşüncelerin filme girmesi anlamına da gelmekteydi. Bunun yanında, Özden (2004, p.208-209) feminist film eleştirilerinin çoğulluğundan bahsedilebileceğini ve bunların da liberal feminist eleştiri, Marksist sosyalist feminist eleştiri, radikal feminist eleştiri, siyah feminist eleştiri gibi çoklu ayrımlara sahip olduğunu şöyle açıklar:

Filmlere yönelik feminist yaklaşımların sınıflama işine giriştiğimizde; kapitalist toplum için kadınlara özgürlük ve eşit haklar verilmesi için mücadele verilmesi yönündeki tavrın sinemadaki yansıması olan ve kadınların filmlerdeki klişeleşmiş sunumlarını ve cinsel rol kalıpları içinde kadın imgelerini ele alan ve kadınların filmlerde daha fazla ve cinsiyetçi olmayan bir biçimde sunulmaları yönünde çaba harcayan liberal feminist eleştiri; kadına yönelik baskıların ve değersizleştirilmenin kökeninde kapitalist toplumun başka toplumsal gruplar - azınlıklar, eşcinseller, zenciler vb.- üzerinde de uyguladığı baskıların bulunduğu ileri süren ve toplumsal cinsiyetle ilgili sorunlardan çok kadınların sınıfsal konumu ekonomik koşulları üzerine eğilen Marksist sosyalist feminist eleştiri; Marksist sosyalist eleştiriye karşı olarak kadınların ezilmesinin ve bastırılmasının kökeninde -ister kapitalist ister sosyalist toplumlarda oldun- babaerkil egemenliğin

bulduğunu ileri süren babaerkil sürdürülmesine hizmet veren erkek yapımcıların egemen olduğu sinema endüstrisi içinde kendi ellerinde bir üretim alanı yaratmayı amaçlayan radikal feminist eleştiri; kadınla ilgili sorunları cinsiyet ve ırk olmak üzere iki alanda da yaşayan ve kadının bastırılmasıyla ilgili sorunların ırksal sorunlardan ayrı düşünülemediğini ileri süren renkli kadınların (Women of Color) düşüncelerini ve pratiklerini yansıtan siyah (black) feminist eleştiri; erkekleri tamamen reddeden ve cinsel çoğulculuğu amaçlayan lezbiyen feminist eleştiri gibi eleştirel yaklaşımları teşhis etmek mümkündür.

En genel tabirle, kadının kadın bakış açısıyla temsil edilmesi gerekliliği üzerinden hareket eden feminist film eleştirmenleri, tüm bir toplumsal uzama yerleşmiş eşitsizlik ve sömürü ilişkilerinin ve buradan türeyen patriarkanın kadını nasıl da sinemasal pratikler üzerinden erkek bakışının nesnesi haline dönüştürdüğünün peşine düşmüşlerdir. Gücünü feminizmden alan feminist film eleştirisi, “kadının ‘gerçek’ haliyle sinemada neden temsil edilmediği, yer alan kadın karakterlere rağmen, filmlerde erkek söyleminin nasıl devam ettirildiği, bu söylem içinde kadınların nasıl resmedildikleri ve gerçek yaşamdaki kadın deneyimlerinin filmlerde neden göz ardı edildiği gibi soruların yanıtını aramaktadır” (Gledhill’den akt. Kabadayı, 2018, p.98). Bu bağlamda, Özden’in (2004) de ifade ettiği gibi feminist film kuramcıları, patriarkal düzene delilik ve sessizlik kimlikleriyle karşı çıkmaktadırlar. Kadının sessizliği sembolik bir ifade biçimi olarak bir tür ideolojik çılgılık olarak anlaşılabilir ve bunun yanında dilin altına gizlenen, bilinçdışı süreçlerle yapılanan ataerkil kodlara yönelik bir karşı duruş ve reddediş olarak algılanabilir. Delilik ya da bir bakıma delirme hali, kadının birçok sanatsal pratikte kendini keşfetmenin ifadesi olarak erkek egemen sisteme bir direnme biçimi olarak yorumlanabilir. Tabii bu karşı koyma, erkek ve batı rasyonalitesinin ikili ve tahakkümcü yapısına bir karşı koyma biçimi olarak vücut bulur. Tüm bu çoğul kimlik hallerinin ifade bulması ve anlaşılması, kadın kimliğinin toplumsal, ekonomik, kültürel kurum ve yapılara yerleşen ataerkil ideolojik yapıyla girdiği etkileşimin feminist film eleştirmenlerinin yazın yaratısı yoluyla mümkün olabilmektedir.

Bu anlamda feminist film eleştirisi ve pratiği, kadının sesinin ne derece duyulduğunu, kadının nesne konumundaki, anlam kurucu bir özne biçimi olarak görülmeyen durumuna karşılık alternatif bir sinema anlayışı üzerinden hareket etmeye çalışmış ve erkek perspektifiyle malül sinemanın ne derece zayıflatılabileceğinden hareket etmişlerdir. Özellikle Hollywood sinemasının erkek temelli bir endüstri olmasından kaynaklı, bu filmlerde kadın; erkek bakışının nesnesi olarak alımlanmış ve

buna göre yeniden üretilmiştir. Sinemada üretilen egemen temsil kalıplarının bireyi ve içinde bulunulan kültürel dokuyu nasıl yeniden inşa ettiğine Ryan ve Kellner (2016, p.35) şöyle değinir: “Temsiller, içinde yer alınan kültürden de devralınır ve içselleştirilerek benliğin bir parçası haline getirilir. İçselleştirilen bu temsiller benliği, söz konusu kültürel temsillerde içkin olan değerleri de benimseyecek şekilde yoğurur. Bu nedenle, bir kültüre egemen olan temsiller aslında can alıcı politik önem taşırlar” Tam da burada, Hollywood sinemasında Lacan’ın öne sürdüğü gibi “fallusmerkezli gücün erkeğe verdiği potansiyel iktidar, filmlerde erkeğe var olma şansı vererek ideolojik biçimde erkek tarafından sunulmuş kadın, erkek olmayan tarafından olumsuz şekilde resmedilir” (Kabadayı, 2018, p.98). Bu noktada, kadının fallus gücünden yoksun olması toplumda olduğu gibi filmlerde de kadın yoklukla işaretlenmiştir; erkek bakışının bir nesnesi/imesi olarak yerinden edilmiştir.

Feminist film eleştirisi/kuramı sinemada erkek merkezli ve eril bakışı sorunsallaştırmış ve bu anlamda Laura Mulvey, Kaja Silverman, Anneke Smelik, Ann Kaplan gibi eleştirmenlerin katkılarıyla farklı bir boyuta ulaşmıştır. Dolayısıyla bu eleştirmenlerin temel olarak hangi nedenler üzerinden eril perspektifi ele aldıkları/eleştirdikleri önemli bir bağlam olarak karşımızda durmaktadır. Bu eleştiri ve yazınla birlikte klasik sinema anlayışına karşı alternatif bir sinema yazını ve pratiğinin gelişmesi sağlanmaya çalışılmıştır. Bu noktada feminist film kuramı, bütün bu çoğul ilişki ve ağlardan hareket ederek kadına ilişkin sorunlu düzeyleri reddetme ve bu anlamda karşı-sinema olarak kavramsallaştırılabilir bir sinema alanını mümkün kılabilmenin peşine düşmüşlerdir. 70’li yıllardaki sanatsal filmlerden de ilham alan feministler, ataerkil kodlar üzerinden hareketlenen klasik sinemayı değinildiği gibi farklı disiplinler üzerinden eleştirmeye başlamışlardır.

Claire Johnston’un *Women’s Counter-Cinema* (1973) makalesi feminist sinema kuramı ve pratiği bağlamında ilk makalelerinden biridir. Claire Johnston, klasik sinemadaki ‘Kadın’ mitini, dişil karakterli bir yapı, kod ya da uzlaşım olarak incelemiş, kadın göstergesinin erkekler için taşıdığı ideolojik anlamı temsil etmekte ve kendisiyle ilgili olarak hiçbir şey ifade etmeyen bir bağlama sahip olduğunu vurgular (Smelik, 2008, p.4). Kuramcı, bu anlamda, filmlerde kadınların ‘erkek olmayan’ şeklinde negatif biçimde temsil edildiklerini, “eril narsizm ve Freud’un simgesel yer değiştirme kuramını izleyerek fallik cinselliğin yerine geçen fetişleştirilmiş dişil imgeyi çözümlenmiştir”

(Öztürk, 2000, p.90-91). “Cinsiyetçi ideoloji içinde bir gösterge olarak kadın imgesini ele alırsak, kadın resmedilişinin, yönetmenlerin yanında veya karşısında oldukları ‘gerçekmişgibilik’ kuralına tabi olduğunu görürüz” diyen Johnston (2008, p.284), sinemanın seyirciler üzerinde gerçeklik algısı yarattığını ve bu anlamda üretilen kadın temsillerinin kadının doğal, gerçek haliymiş gibi algılanmasına neden olduğuna vurgu yapar. Johnston (2008, p.289) bu bağlamda, “sinemanın göstergeler ürettiğini kabul edersek hiçbir müdahalenin olmaması tamamen bir şaşkırtmacadır. Gösterge her zaman bir üründür. Kameranın gerçekte yakaladığı şey egemen ideolojinin ‘doğal’ dünyasıdır. Kadın sineması böylesi bir idealizmi kaldıramaz, bizim baskılanmamızın ‘gerçeği’, kameranın ‘masumiyeti’ ile selüloit üzerinde yakalanamaz; yapılandırılmak, üretilmek zorundadır” demektedir. Klasik sinemada kadın, erkekler için temsil edildikleri şey olarak sunuldukları için kadın sinemadaki imge ve imajı da hegemonik erkeklığe göre belirlenmekte, kadın kendi varlığının temsilinden ziyade fetişize edilmekte ve erkeksileştirilmektedir. Tam da bu noktada Johnston, klasik sinemanın bu biçimine karşılık, karşı-sinema (counter cinema) olarak adlandırdığı ve hâkim sinemanın tam karşısında konumlanan sinemayı örnek verir. Bu sinema anlayışı, “Ana akım sinema anlatı geçişliliği net ve seyircinin algısına uygun şekilde yapmayı tercih ederken, Wollen’ın öne sürdüğü karşı sinemada ise anlatı geçişleri belirsizlik üzerine, yani kristal imajlar üzerine kuruludur. Klasik anlatı sineması, tıpkı Mulvey’in öne sürdüğü gibi seyircinin film ve kahramanlarla tahakkümün lehine oluşturduğu özdeşleşme üzerine kuruluyken, karşı sinema ise tiyatrodan ödünç aldığı yabancılaşma kültürünü filmlerde kendine temel almakta ve izleyicinin gerçeklikle olan bağını korumayı amaçlamaktadır” (Özkantar, 2021, p.168).

Laure Mulvey’in 1973 yılında kaleme aldığı ve ilkin 1975 yılında Screen Dergisinde yayınlanmış *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* (Visual Pleasure and Narrative Cinema) makalesi, feminist film eleştirisinin temelini oluşturmuştur. Mulvey’in makalesi Lacancı psikanalizin kullanıldığı ilk makale olarak feminist film kuramının kilometre taşlarından biridir. Makale yazarının da söylediği gibi, “psikanalitik kuram, ataerkil toplumun bilinçdışının film biçimini nasıl yapılaştırdığını göstermek üzere politik bir silah olarak” (Mulvey, 2010, p.211) benimseyerek kendi feminist film eleştirisini bu temele dayandırmaktadır. Mulvey’e göre sinema, kadını izlenmesi gereken bir nesne olarak kodlamakta ve bu sayede kadın, erkeklerin seyretmesi gereken bir ikon halini

almaktadır. Dolayısıyla temsilleştirilen kadının bir fetişizm aracı haline getirildiğini, bunun da izleyiciler üzerinden röntgencilik olgusunun kadının sunumunda belirleyici bir neden olduğuna vurgu yapar. Bu anlamda Mulvey, yazdığı makalenin amacını temel olarak şöyle belirtir: “Hollywood stiline (ve onun etki alanına giren tüm sinemanın) büyü, tümüyle olmasa da önemli bir kısmıyla, görsel hazzın ustaca ve tatmin edici bir biçimde yönlendirilmesinden kaynaklandı. Rakipsiz olduklarından genel geçer filmler, erotik olanı, egemen ataerkil düzenin diline kodladılar. Bu makale, filmlerdeki bu erotik hazzın örülüşünü, anlamını ve özellikle de kadın imgesinin merkezdeki yerini tartışacak. Güzeli ya da hazzı çözümlemenin onu yok ettiği söylenir” (Mulvey, 2010, p.214). Bu anlamda, “Mulvey özellikle sinema alanında çalışan feminist kuramcılarının olmazsa olmaz uğrağı olan bu makalesi sayesinde, önemli tartışmaların yapılmasına zemin hazırlamış ve bu makalenin takibi, başlı başına bir kitap oluşturacak denli yoğun bir malzemenin derlenip tartışılmasını gerektirmiştir” (Kırel, 2012, p.236). Bu çalışmanın temel odak noktalardan biri olan Laure Mulvey, sonraki başlıklarda bu makalesi ve feminist film eleştirisi noktasındaki yeri daha detaylı bir şekilde tartışılacaktır. Bu bakımdan Mulvey ve makalesinin detaylı bir şekilde incelenmesi, bu tez çalışmasının ana sorunsallarından bir tanesini oluşturmaktadır.

2.2. Feminist Film Eleştirisi ve Psikanaliz

Mulvey makalesinin giriş kısmında aynen belirttiği gibi psikanalitik kuramı, “patriarkal toplumun bilinçdışının film biçimini nasıl yapılaştırdığını göstermek üzere politik bir silah olarak” benimser (Mulvey, 2010, p.211). Bu sebeple bu makaleyi anlamak için psikanalizin bazı kavramlarını anlamak zorunludur. Burada bu kavramlar, makalede bahsedilme sırasına göre değil daha rahat anlaşılacak şekilde sıralı olarak anlatılıp sonrasında makale açıklanmaya başlanacaktır. İlk olarak hadım edilme/iğdiş edilme tehdidini iyice anlamak önemlidir. Elizabeth Grosz *Lacan: Feminist Bir Giriş* kitabında özetle odipal kompleksten şöyle bahseder.

Freud babanın anne-çocuk ilişkisine (bir yorum ya da gerçek olan) müdahalesini “Oidipus kompleksi” olarak tanımlar. Baba, anneye (cinsel) erişimi yasaklayarak çocuğun taleplerini ve anneye erişimini düzenler. Erkek çocuk, babasını potansiyel bir iğdişçi, annesinin ilgisi ve sevgisine ortak olan (yenilmez) bir rakip olarak algılar. Babanın (ya da annenin) yasaklarını iğdiş edilme tehditleri olarak yorumlar ve sonunda tüm bunlar, organını kaybetme korkusu yani “fallus”

sahibi olan babanın otoritesi ve gücü nedeniyle, anneye duyduğu arzudan vazgeçmesine yol açar (Grosz, 2021, p.116).

Erkek çocuk, penisi kaybetme korkusuyla otoriteye boyun eğer. Bir gün babası gibi olabilmek için annesinden vazgeçer. Peki kız çocuğunun durumu nasıldır? Kız çocuk, baştan kaybetmiştir. Çoktan hadım edilmiştir. Erkek çocuğu da hizaya getiren kız çocuk ya da anne gibi olma korkusudur. Kadına ise ömrü boyunca edilgen kalmak yani annesi gibi olmak düşer. Mulvey'in makalesinde de belirttiği gibi bu boşluğu ancak simgesel bir çocuk büyüterek doldurabilir. Düzeni, yani ataerki düzeni devam ettiren işte bu yapılanmadır. Burada psikanaliz ve feminizm ilişkisine bir parantez açmak istiyorum. Çünkü en nihayetinde ele aldığım makale, psikanalizi temel alan feminist bir metindir. Psikanaliz, daha önce de vurgulandığı gibi başından beri feministlerin şüpheyile yaklaştığı bir düşünce biçimi olmuştur. Fallusu merkeze alan yapısını düşünürsek bu hiç de şaşırtıcı değil. Bazı feministler, haklı olarak penisin olmaması neden bir eksiklik olsun ki diye sormuşlardır. Ayrıca bu, kadının ikincil konumda olmasını biyolojiye indirger ve bu da bu ikincil konumun değiştirilemeyeceğini düşündürür. Oysa feminizmin amacı, ataerkiyi yıkmaktır. Bunu imkânsız kılan bir düşünce sistemi feminizmle çelişir. Ancak bazı feminist düşünürler bu fikre katılmaz. Juliet Mitchell *Psikanaliz ve Feminizm* isimli kitabında, ki kendisinden sonra gelen birçok feminist için yeni bir düşünce yolu açmıştır, feminist hareketin büyük bir bölümünün Freud'u düşman olarak gördüğünü ancak psikanalizin ataerkiyi önermediğini, analiz ettiğini söyler. "...penis kıskançlığı derken anatomik organdan bahsetmiyoruz. Genel yargılar çerçevesinde insanların onunla ilgili taşıdığı fikirleri kastediyoruz. Psikanalizin hareket noktasını oluşturan da işte bu son etmendir" (Mitchell, 1984, p.12). Grosz da feminizm ve psikanaliz arasındaki ilişkinin nasıl olması gerektiğini düşündüğünü şöyle özetler:

Kadın kimliği, libidosu, cinselliği ve gelişiminin doğasına ilişkin psikanalitik sorgulamalar, feminizm için büyük bir öneme sahiptir. Taşıdığı bütün sorunlara rağmen, psikanaliz hala elimizdeki en karmaşık, en iyi geliştirilmiş ve en yararlı psikoloji teorisidir... Ama yine de kadınlar, kendilerini ilgilendiren meselelerde kendileri hakkında konuşabilmeli ve seslerini duyurabilmelidir. Psikanalitik ve feminist açıklama tarzları arasındaki gerilim ancak o zaman üretken olabilir. Kadınlar, psikanalizin yöntemlerini ve öngörülerini yalnızca kendilerini kişisel olarak sağaltmak için değil (zira bu aslında psikanalizin temel önvarsayımlarını kabul etmek anlamına gelir), toplumsal dünyamızı, bu dünyanın aile yapısı içinde kendini üretme biçimlerini, çocukların "toplumsallaşması"nı ya da kültürlenmesini, hatta bilginin nasıl üretildiğini ve değerlendirildiğini anlamak için de kullanabilmelidirler.

Mulvey de psikanalizi kullanarak ortada olanı feminist bir perspektifle analiz etmiş diyebiliriz. Çocuk ayna evresi dönemi öncesi, kendisi ve çevresi arasındaki farkı ayırt edemez. Anne ve memesi onun için kaybetmekten korkacağı bir şey değildir. Çünkü kendilik hissi olmadığı için yokluk hissi de yoktur. Lacan'a göre çocuk, bir noktada kendinin ayrı bir şey olduğunu fark eder. Lacan bu süreci aynayla simgeleştirir. Aynaya bakan çocuk kendisinin farkına varır. "Çocuğun yokluğu fark etmesi, ayna evresinin düğümlendiği temel uğraktır. Çocuk bu eksikliği ya da kaybı ilk kez kabullendiğinde tanımlama ilişkilerine zorlanır. Kendini 'dış' dünyadan ayırt etmeyi ve böylece kendini dünyanın içine yerleştirmeyi ancak o anda becerebilir" (Grosz, 2021, p.65). Ayna evresini anlamak özdeşleşmeyi anlamak için çok önemlidir. Çünkü Mulvey'e göre sinemadaki özdeşleşme, ayna evresindeki yanlış tanımayla alakalıdır. Aynada kendini gören çocuk, aslında kendini göremez. Gördüğü aynadaki yansımasıdır. İlk tanıma anı, aslında bir yanlış tanıma anıdır. Bu noktada Altman (Akt. Türkoğlu 2011, p.145), psikanaliz ve sinema incelmesinde Lacan'ın ayna evresiyle ilgili düşüncelerini şöyle özetliyor:

Lacan'a göre çocuk doğduktan sonraki ilk altı aydan on sekiz aya dek geçen dönemde, kendi ayna imgesinde kendisini bir başka çocuk olarak görmekten, kendi imgesini kendisi olarak tanımaya doğru bir gelişme gösterir. Bu aşamada çocuk ilk kez kendilik (selfhood) kavramı ile tanışır. Bu noktaya dek kendisini ancak birbirinden farklı bir takım dizilerin parçası olarak görürken artık kendi irade gücünün farkına varır ve ayna yardımıyla bütünlüğünü yakalar. Bunun içindir ki "gözler" insanın benlik duygusunun kaynağıdır. Kimlik edinmenin, tanımlanmanın (primary identification) bu ilk basamağının getirdiği önemli bir sorun vardır: çocuğun kendisiyle özdeşleştirdiği aynadaki imge aslında çocuğun kendisi değil yalnızca bir imgesidir. Benliğin yaşamı böylece bir yanlış kavrama göstergesi ile başlamaktadır. Lacan, çocuğun imge aracılığıyla kimlik edinmesinin bu ilk aşamasında anneye özdeşleşmenin de var olduğunu öne sürer. Bu dönem "ayna dönemi" olarak adlandırılrsa da ayna kavramını sözcük anlamıyla olduğu gibi almamak gerekir: Lacan çocuğun Kendi ve Öteki arasındaki ayrımı bulmakta zorlandığı ayna benzeri durumlar üzerinde çalışır.

Bahsedilen bu ayna evresi imgesel düzene işaret eder. Lacan'ın deyimiyle bu evre, "Aynada kendisine bakan kişiyi dayanak noktası olarak ona tutunan özne, ben idealini değil ama ideal beninin kendi kendinin hoşuna gitmek istediği noktanın orada birleştiğini görür" (Lacan, 2013, p.271). Bu evreden sonra çocuk, babanın düzenine, ödipal dönem denilen simgesel bir aşamaya geçecektir. Lacan'a göre ayna evresinde annenin egemenliği söz konusudur ve bu evrede çocuk, kimliğini kazandıktan sonra baba devreye girer ve çocuk anneden ayrılır. Anneden kopuş ile birlikte çocuk daha sonra özdeşleşeceği

Baba-yasaları (Law-of-the-father) ile ilk kez karşılaşır. “Bu noktada çocuk lisan öğrenmeyle çok yakından ilişkili bir simgeleştirme yeteneği kazanır. Annenin yokluğunda (ya da herhangi bir nesnenin yokluğunda) çocuk yoksunluğunu duyduğu nesnenin yerini tutabilecek anlamlı sesler üretmek zorundadır” (Türkoğlu, 2011, p.45). Çocuğun annenin yokluğunu seslendirdiği an, babayı isimlendirmiş olur ve baba yasalarıyla düzenlenmiş simgesel babayla ikincil bir kimliklenme dönemiyle çocuk, anneyle ilişkisinden çıkarak ailenin var olduğu üçlü ilişkiye girmiş olur. Saygılıgil (2013, p.151) çocuğun bu simgesel evrene geçişi ve toplumsallaşma sürecini, ikincil kimliklenme evresini şöyle vurgular:

Baba, Lacan’ın yasa adını verdiği şeyi, her şeyden önce ensesti yasaklayan toplumsal boyutu temsil eder. Çocuğun anneye yönelik belki de ilk arzusunun bastırılışının ve bilinçdışının simgesi olur. Çocuk arzusunun bilinçdışına iter. Bu anlamda yasanın ilk ortaya çıkışı ile bilinçdışının arzusunun oluşumu aynı döneme rastlar: Çocuk ancak babasının simgelediği tabuyu ve yasayı fark ettiği zaman, yasak arzusunun bastırır ve bu arzu da bilinçdışı denen şey olur. Oidipus kompleksinin ortaya çıkması için, çocuğun cinsel farklılığını fark etmiş olması gerekir. Böylece Çocuk toplumsallaşır.

Freud’un psikanalizmi ve daha sonrasında Lacan’ın Freud okumaları eleştirel film okumalarının merkezi öğelerinden biridir. Saygılıgil’in (2013, p.150) belirttiği, psikanalitik teorinin cinsel farklılığın toplumsal kuruluşunu inceleyen yapısı, filmsel alanı bu teori üzerinden okumanın belirleyici yanlarından birini oluşturur. “İnsanın ilk kimliğinin, aile içerisinde fallus simgesiyle belirlenen cinsel kimliği olması ve bu bakımdan ataerkil sistem ve fallusmerkezci kültürel yapı ensest yaşağının yasası ile düzenlenmiş olmasında belirleyicidir” (Tura, 2010, p.197). Mulvey tam bu noktada, Freud ve Lacan’dan çıkan bu tartışmaları feminist film eleştirisinin merkezine koyarak alternatif bir sinema kuramı ve anlayışının temellerini atar.

Nitekim Mulvey, ilgili makalesinde feminist film kuramının çerçevesini çizerken psikanaliz teorisinin nasıl bir silah olarak kullanılabileceğini ve aile kurumunun ataerkil bilinçdışını nasıl yapılandırdığına vurgu yaparak psikanalizin sinemayı okumada önemli bağlamlardan biri olarak görür. Dolayısıyla Mulvey (2010, p.212) “halen ataerkinin dili içerisinde sıkışıp kalmışken, bir dil gibi yapılanmış (dilin ortaya çıktığı hayati anda biçimlenen) bilinçdışıyla nasıl mücadele edeceğiz. Sıfırdan bir alternatif üretmemizin yolu yok, ama onun bize sağladığı araçlarla ataerkiyi inceleyerek buna fırsat yaratmaya başlayabiliriz” diyerek bu ilişkiyi vurgular. Mulvey’in bu makalesi, temel olarak erotik

zevkin filmsel olana yerleştirilmesi ve kadın imgesinin filmsel evrende nasıl yapılandırıldığı üzerine bir tartışma sunmaktadır. Makalenin temelini oluşturan psikanaliz kavramlarını ve sinemayla kurduğu ilişkisel kavramları şu şekilde belirtebiliriz: “fallusmerkezcilik (follosantrizm), gözetlemecilik (skopofili), dikizcilik (voyorism), diegesis, geçmişmişgibilik (verisimilitude), özdeşleşme (identification), cinsel farklılık, penis yoksunluğu, hadım edilme, fetişistik skopofili, bakış, anlatı, anaakım anlatı, alternatif sinema, Hollywood ve seyirci’dir” (Saygılıgil, 2013, p.152). Bu anlamda Mulvey, makalesinde öncelikli olarak bakış’tan yola çıkar. Erkeğin bakan, gözetleyen, bakışın öznesi olarak etken konumuyla; bakılan, bakışın nesnesi olarak edilgen konumda olan kadının konumunu tartışır. İlk kavram olarak skopofili, yani gözetlemecilik olarak da anılan kavramdan bahsedilebilir. Sinemanın bir takım hazlar sunduğunu söyleyen Mulvey, bunlardan birinin skopofili olduğunu; bakmanın ve bakılmanın kendisinde bir haz, zevk alma kaynağı yarattığı durumdan bahseder. Mulvey Freud’ten çıkmış bu kavrama yönelik şunları söyler:

Freud, skopofiliyi, erojen bölgelerden oldukça bağımsız dürtüler gibi var olan, cinselliği oluşturan güdülerden biri olarak belirlemiştir. Bu noktada skopofiliyi, öteki nesnelere gibi ele almakla onları denetleyici ve meraklı bir bakışa tabi kılmayla ilintilendirir. Verdiği örnekler, çocukların voyoristik eylemlerinin, özel ve yasak olanı görmek ve emin olmak arzularının (öteki insanların cinsel organ ve bedensel işlevlerine, penisin olup olmamasına ve geçmişe dönük olarak oluşum anına ilişkin) etrafında yer alır. Bu çözümlemede skopofili etkindir.

Bu bağlamda Mulvey, Lacan’ın ayna evresinden yola çıkarak sinemada izleyici açısından iki tür bakmanın olduğunu vurgular. İlki, bakış yoluyla bir başkasını cinsel uyarım olarak kullanmaktaki hazdan doğan skopofilik haldir. Bir diğeri, narsizm ve egonun kuruluşuyla ilişkili olarak özdeşleşme halinden kaynaklanır. Bu anlamda etkin skopofili, seyircinin filmdeki öznenin erotik kimliğini perdeden ayırmasıyla ilgili bir durumken; özdeşleşme, seyircinin kendi benzerini tanınması ve bundan büyülenmesini oluşturur. “Her ikisi de içsel anlamı olmayan biçimsel yapılar, düzeneklerdir. Bir idealleşmeye bağlanmadıkları sürece kendi başlarına hiçbir önemleri yoktur. Her ikisi de, amaçlarının peşine, algısal gerçekliğe kayıtsızlık içinde, öznenin algısını biçimlendiren ve ampirik nesnellüğün alaycı bir taklidi olan, simgeleştirilmiş, erotikleştirilmiş bir dünya kavramı yaratarak düşerler” (Mulvey, 2010, p.218). Bu anlamda sinema tarihi, libidoyla ego ideali arasında yaratmış olduğu fantezi dünyasında özel bir gerçeklik yanılması yaratmıştır. Dolayısıyla perdenin yaratmış olduğu fantezi dünyası, gerçeklikte onu

yaratmış olan yasaya tabi olarak kendini yeniden üretir. Cinsel güdüler ve özdeşleşme, sembolik olarak bir anlama sahiptirler ve biçimsel düzlemde haz verici bakma bunu temsil eden, imgeleştirilen kadın nezdinde billurlaşmıştır. Bu noktada bakmadaki haz bölünmüş olarak; erkek/etken ve kadın/edilgen dikotomisiyle erkeğin bakışını kadına aktarması biçiminde gerçekleşir. Kadınlık, güçlü erotik etkiler veren, bakılasılık mesajı veren ve aynı zamanda teşhir edilerek temaşanın ana motifini oluşturur. Mulvey, Budd Boetticher'den aktardığına göre bu durum; “önemli olan, kadın kahramanın neyi tahrik ettiği ya da, daha doğrusu neyi temsil ettiği. O, erkek kahramanda uyandırdığı aşk ya da korkuyla, ya da erkek kahramanın onun için hissettiği ilgiyle, erkeğin davrandığı gibi davranmasına neden olmaktadır. Kendi başına kadının en ufak bir önemi yoktur” (2010, p.219) noktasında temellenir. Nitekim filmsel anlatıda, olayları olduran öyküye yön veren özne erkek karakterdir. Erkek, filmsel fantezi dünyasını yönlendiren/oluşturan ve bu yapısıyla iktidarın temsilcisi konumuyla seyirlik olarak var olan ve temsil edilen kadın imgesini izleyiciye aktaran konumdadır. Bu anlamda özdeşleşme, filmsel öyküyü ana denetleyici figür olarak kuran erkek kahramanın bakışını seyirciye aktarmasıyla iktidar sahibi olmanın, bakışın öznesi olmanın tatmin ediciliği duygusunu verir. Mulvey bu durumu, “bir erkek yıldızın parlak özellikleri, bakışın erotik nesnesine ait olan şeyler değil, ayna karşısındaki tanınmanın o ilk anında doğan daha mükemmel, daha bütünlüklü, daha güçlü ideal egonun özellikleridir. Öyküdeki karakter, tıpkı aynadaki imgenin motor koordinasyonu denetlemeden öte bir şey olması gibi, özne/izleyiciden daha iyi biçimde bir şeylerin olmasını sağlar ve olayları denetler” (Mulvey, 2010, p.220-221) şeklinde değerlendirir.

Mulvey'in bu makalesinin belki de en önemli yanı değinildiği gibi bakış meselesidir. Berger'in erkek ve kadının toplum içerisindeki yerlerinin çok daha farklı olmalarını tam da bu bakış mefhumu üzerinden ele alır. Berger, bakış ya da gözleyen, gözlenen noktasına gelmeden önce erkeğin “yetkellik umudunu” tartışır. Erkeğin bu yetke sahibi konumu, bir umut olarak erkeğin dışındadır; “Bir erkeğin varlığı o erkeğin yapabileceklerini, sizin için yapabileceklerini gösterir” (Berger, 2010, p.45). Dolayısıyla erkeğin varlığı, üretilebilir bir varlık olmasında temellenmiştir. Çünkü erkek, “gerçekte yapamayacağı şeyleri yapabilecek yetkideymiş gibi davranır, bu yalancı davranış ona her zaman başkaları üzerinde etkili olmak için kullandığı bir yetkeye yönelmiştir” (Berger, 2010, p.45). Bunun tersi biçimi olarak kadının varlığı ise onun kendine karşı olan

tutumunda cisimleşmiştir; “kadının varlığı hareketlerinde, sesinde, fikirlerinde, yüz ifadelerinde, giysilerinde, seçtiği çevrelerde, zevklerinde ortaya çıkar. Dolayısıyla kadın olarak doğmak erkeğin mülkiyetinde, özel, çevrelenmiş bir yerde doğmak demektir” (Berger, 2010, p.45-46). Berger (2010, p.46) bu noktada erkeğin kadına yönelen bakışına, gözleyen-gözetlenen konumuna ilişkin şunu söyler:

Erkekler kadınlara karşı belli bir tutum edinmeden önce onları gözlerler. Bu yüzden bir kadının bir erkeğe görünüşü, kendisine nasıl davranılacağını da belirler. Bu süreci bir ölçüde denetleyebilmek için kadın bunu kabul etmeli ve benimsemelidir. Kadın benliğinin gözleyici yanı, gözlenen yanını öylesine etkiler ki onun da tüm benliğiyle başkalarından nasıl bir tutum beklediğini gösterir. Böylece kadının, bir eşi daha bulunmayan bu kendini etkileme süreci onun kişiliğini oluşturur. Her kadının varlığı, kendi içinde “nelere izin verilip nelere verilemeyeceğini” düzenler.

Dolayısıyla Berger, kadının içindeki gözlemcinin erkek, gözleneninse kadın olduğunu böylece kadının bir nesneye, özellikle görsel bir nesneye, seyirlik bir şeye dönüştüğünü vurgular. Burada Mulvey’in de söylediği gibi; izlemenin, bakışın verdiği hazzın yönelmiş olduğu dışı bir dünya ve bunu gerçekleştirenin etken konumunda olduğu eril bir dünya durumu vardır. Makalenin temel tartışma odaklarından biri olan bakış meselesi, makale boyunca skopofili-gözetlemecilik, voyeurizm-dikizcilik, görme, gözetleme gibi kavramlar etrafında ve bunların oluşturduğu bir bağlamda tartışılır. Dolayısıyla kadının hegemonik erkek dünyasının nesnesi konumundaki rolü ve izlenmesi, bakılması, kontrol edilmesi, teşhir edilmesi, seyirlik bir konuma indirgenmesi noktasında erkeğin nazarına bırakıldığı bu durum, eril bakış teriminin temel noktasıdır. Anneke Smelik (2008, p.95-96) de eril nazarla ilgili kameranın sahip olduğu konumu ve bunu nasıl yeniden ürettiğini şöyle vurgular:

Eril nazar’ın unsurları daha ayrıntılı şekilde gözden geçirildiğinde bunların film anlatıbilimi terimlerinde ne kadar kolay karşılık bulabildiklerini görmek insanı oldukça şaşırtır. Kadın bedenine nazarını yönelten erkek karakterin görüş açısından gayet belirgin bir içsel gözleştirme söz konusudur. Bu, optik bakış açısı çekimiyle de filme aktarılabilir, yarı özel çekimle de. Klasik sinemada eril nazar, genellikle bakan erkek karakter ve bakılan kadın karakteri gösteren iki veya daha fazla çekimden oluşur. kameranın bakacağı yere erkek karaktere bağlıdır.

Mulvey’in makalesinde geçen ve merkezi bir öneme sahip bir diğer önemli kavram da fallusmerkezcilik’tir. Mulvey “fallosantrizm (fallusmerkezcilik) için, fallosantrizmin her türlü ortaya çıkışında, bunun kendi dünyasına anlam ve düzen verirken hadım edilmiş

olan kadın imajına dayanıyor olmasında yatıyor” demektedir (Mulvey, 2010, p.211). Dolayısıyla sistemin can alıcı noktasında bulunan kadın, bu hadım edilmiş haliyle fallustan yoksun oluşu onun bir tür arzusuna dönüşmüştür. Freud’un penis kıskançlığına yeni bir yorum getiren ve Lacan’ın güç ve iktidar bağlamı olarak incelediği bu kavram kadının ataerkil toplumdaki ikincil konumuna olasının nedeni olarak anlaşılabilir. Ataerkil düzende kadının konumuyla ilgili itiraz edilmesi gereken noktalardan biri olan bu durum, “kadının bu kültürel sistem içerisindeki anlam yapıcı değil, anlam taşıyıcı bir konumda olmasında yatmaktadır” (Kırel, 2012, p.220). Özetle, fallus ya da penis; gücü, iktidarı sembolize ederken kadın bundan yoksundur ve Mulvey tam bu noktada filme ve film endüstrisine hâkim erkek egemen perspektifin bu etkisini, yayılımını tartışır.

2.3. Görsel Haz ve Anlatı Sineması

Laura Mulvey 1941 tarihinde İngiltere’de doğdu. Oxford Üniversitesinde tarih eğitimi almıştır. Londra Üniversitesi, Birkbeck Koleji Film ve Medya Çalışmalarında profesördür. Film teorisyeni ve aynı zamanda yönetmendir. 15 yaşında annesi tarafından eylemlere katılması için cesaretlendirilen ve gençliğinde nükleer silahlanmaya karşı eylemlere katılan Mulvey bu süreci şöyle anlatır: “Aslında bakarsan bir anlamda siyasetle ilk temasım 1950’lere dayanıyor. Siyaset üzerine düşünmeye nükleer silahsızlanma hareketi mücadelesi ve İngiliz sömürgeciliğine karşı eylem ve gösterilerle başladım. Bu süreç bir anlamda 50’lerin sonuna ve yeni sol bilincin başlangıcına tekabül ediyor. Muhtemelen geç ergenliği yaşadığım o yıllarda eylemlere katılıyor olmam benim için çok önemliydi” (Mulvey, 2013, p.103). 1950’lerde siyasete ilgi duyan ve eylemlere katılan Mulvey, 1960’larda daha çok sinemaya yönelmiştir. Althusser’in *Freud ve Lacan* makalesi psikanalize ilgi duymasına yol açmıştır. 1970’lerin başında Freud okumaları da yaptıkları kadın özgürleşmesi okuma grubunda Hollywood sineması ve Freud’u birlikte okuma fikri aklına gelmiştir. Kendi deyimiyle, “Althusser’in benim üzerimde etki bırakan makalesi, sanırım 70’lerin başında çıkan ‘Freud ve Lacan’dı. Bu, ilgiyi psikanalize ve Freud’a yönelten ilk makale oldu; fakat benim bu alana gerçekten girişim 70’lerin başlarında dâhil olduğum kadın özgürleşmesi kadın okuma grubu ile oldu” (Mulvey, 2013, p.105). 1975 yılında dönemin film teorisiyle ilgili Screen isimli dergide *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* isimli makalesi yayımlanmıştır. Bu makale, çok ses getirmiş, hakkında

bir sürü eleştiri yazısı yazılmıştır. Feminist film teorisini başlatan da bu makaledir. 1974 ve 1983 tarihleri arasında Peter Wollen ile avangart türe dahil 6 film yapmıştır. Bunlardan en bilineni *Riddles of the Sphinx* (1977) isimli 1 saat 32 dakikalık filmidir. Teoride söylediklerini pratiğe geçirmek istediği bu filmde, kameranın eril bakışını ve görsel hazı yıkmayı hedefler. 1994 ve 2013 yıllarında Mark Lewis ile birlikte 2 film yapar. Toplamda 8 filmi vardır. Mulvey daha sonraları dijital sinema ve yeni seyir deneyimleriyle ilgilenmeye başlamıştır. 2006 yılında yayımlanan *Saniyede 24 Kare Ölüm* isimli kitabında ise sinema, ölüm ve zaman üzerine yazar. 2019 yılında yazdığı *Afterimages: on Cinema, Women and Changing Times* isimli kitabında ise kadın ve bakış üzerine tartışmalara geri dönmüştür. Hatta kitabın sonunda *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* ile ilgili sık sorulan on soruya cevap verdiği bir kısım vardır.

Laura Mulvey'in 1975 yılında yayınlanan ve sinema teorisini derinden etkileyen *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* isimli makalesinde eril bakış (male gaze) teorisini geliştirir. Hollywood sinemasını inceleyerek geliştirdiği bu teoride psikanalizin bakış açısını kullanmıştır. Bu teori, feminist film teorisinin en çok başvurduğu teorilerinden biri olmuştur. Mulvey'in kendisi de dâhil olmak üzere bu makale sonradan birçok teorisyen tarafından eleştirilmiştir. Bunlardan bahsetmeden önce bu teoriyi anlamaya çalışmak, yapılan inceleme açısından faydalı olacaktır. Mulvey makalesinin başında "psikanalitik kuramı patriarkal toplumun bilinçdışının film biçimini nasıl yapılaştırdığını göstermek üzere politik bir silah olarak" benimsediğini söyler (Mulvey, 2010, p.211). Sinemanın cazibesini anlayarak ona meydan okumayı hedefler. Mulvey fallosantrizmin ortaya çıkışındaki paradokstan bahseder. Bu paradoks, fallosantrizmin yani erkek merkezli bakışın hadım edilmiş kadın imajına dayanıyor olmasıdır. Bu erkeğin kadında eksik olarak gördüğü şey sayesinde kendini var etmesi ve merkeze alması demektir. Erkeğin birincil olmasının sebebi, kadında olmayandır yani kadındır. Bu da bir paradokstur. Mulvey, bu makalede anlatı sinemasında bu eksikliğin hangi yapılanmalarla görsel hazı oluşturduğunu açıklar. Bu tarz bir sinemadaki hazı çözümlemenin o hazı yok edeceğine inanır. Ve bir alternatif arayışındadır. "Alternatif, geçmişi reddetmeden arkada bırakmaktan, yıpranmış ya da ezici biçimlerin aşılmasından ya da yeni bir arzu diline vücut vermek amacıyla normal zevk verici beklentilerden kopma cüretinden kaynaklanan heyecandır" (Mulvey, 2010, p.214).

Mulvey daha sonra sinemanın sunduğu hazlardan bahseder. Bunlardan biri skopofili, yani gözetlemeciliktir. Sinemada gizlice bir gözetleme durumu yok gibi gözükse bile aslında sinemanın koşulları ve anlatısal kapalılık seyirciyi voyöristik bir duruma iter. “İzleyicilerin sinemadaki konumu başka şeyler arasında en açık biçimde, onların teşhirciliklerinin bastırılışı ve bastırılmış arzusunun oyuncuya yansıtılması halidir” (Mulvey’den akt. Kırel, 2012, p.225). Sinema daha da ileri giderek “skopofiliyi kendi narsistik yönü içinde geliştirir” (Mulvey, 2010, p.216). Özdeşleşme sinema için çok önemli bir kavramdır. Mulvey Lacan’ın ayna evresinden hareketle tanıma ve yanlış tanımadan bahseder. Kendini ilk tanıdığı anda çocuk aynadaki imgesini daha bütünsel daha mükemmel sanır. Bu da yanlış tanımayı beraberinde getirir. “Bir ego ideali olarak kendini yeniden başka bir şey sanan yabancılaşmış özne, gelecekte başkalarıyla özdeşleşmenin yolunu açar. Sinema, geçici bir ego yitimine izin verirken aynı anda egoyu güçlendirecek büyülenme yapılarına sahiptir” (Mulvey, 2010, p.216). Sinemada bakmanın haz verici yanının çelişen iki yönü vardır. Öncelikle skopofiliden bahsettim. Burada başkasına bakmaktan doğan bir haz var. Başkasını nesneleştirmekten bahsedilmektedir. Özdeşleşmeden bahsettiğimizde ise nesneyle özdeşleşme vardır. İlkinde, nesneden ayrılma ve ikincisinde özdeşleşme. “Tarihi boyunca sinema, içinde, libidoyla ego arasındaki bu çelişkinin mükemmel bir fantezi dünyası yarattığı, özel bir gerçeklik yanılması geliştirmiş görünüyor” (Mulvey, 2010, p.218). Burada libidoyla kastedilen skopofilik hal, egoyla kastedilen özdeşleşme sürecidir. “Cinsel dengesizliğin yönettiği bir dünyada, bakmadaki haz, aktif/erkek ve pasif/dişi arasında bölünmüştür” (Mulvey, 2010, p.218). Kadın erkek fantazisinin nesnesidir. Bakışın sahibi erkektir. Erkek izleyicinin bakışının taşıyıcısı ve aynı zamanda iktidarın temsilcisidir. Burada erkek kahramanla bir özdeşleşme vardır. O ne kadar mükemmel olursa olsun onu nesneleştirmeyiz ancak onunla ayna evresindeki yapılanmayla benzer şekilde özdeşleşiriz. “Erkek kahraman, bakışı eklemlediği ve eylemi yarattığı bir uzamsal sahne yanılması olan sahneyi yönetmekte özgürdür” (Mulvey, 2010, p.221).

Fallosantrizmin bir paradoksu olarak hadım edilme korkusundan bahsetmiştim. Kadın çoktan hadım edilmiş varlık olarak hadım edilmemiş olana, yani erkeğe bir korku verir. Kadının penis eksikliği, erkeğin de bir gün ona sahip olamayacağını hatırlatır. Bu anlamıyla kadın tehdit edicidir. Mulvey’e göre erkek için bu endişeden kurtulmanın iki yolu vardır: İlki, suçlu olanın değersizleştirilmesi, cezalandırılması, kurtarılması onu

soruşturmak, gizemini çözmektir. Bunda sadist bir yan vardır. Ve bu durum anlatıya çok uyar. Cezalandırma ve affetmeyle kontrol altına alma durumu söz konusudur. İkincisi ise fetişleştirmektir: Nesnenin güzelliğini abartarak onu rahatlatıcı bir şeye dönüştürmek anlamındadır. Bir bakıma tehlikeden arındırmaktır. Mulvey bu iki sürece, Hitchcock ve Sternberg filmlerinden örnekler verir: Hitchcock’u iki düzeneği de kullandığı için daha karmaşık bulur. Eril bakışı, cinsiyet anlamında tersine çevirmek isteyen bu tez için Mulvey’in Hitchcock filmlerini değerlendirmesi çok önemlidir. Uygulama kısmında bu bilgileri tersine çevirme işlemi için kullanacağım. Mulvey (2010, p.224-225), Hitchcock filmlerindeki erkek merkezli bakışı ve iktidarla olan ilişkisini şöyle değerlendirir:

Hitchcock hiçbir zaman sinemasal ya da sinemasal olmayan voyorizme yönelik ilgisini gizlememektedir. Kahramanları sembolik düzenin ve yasanın örnekleyicileridir. -Vertigo’da bir polis, Marnie’de para ve iktidar sahibi egemen bir erkek -ama erotik itkileri onları tehlikeli durumlara götürür. Öteki kişiyi idareye sadistik biçimde boyun eğdirmek ya da bakışa voyoristik olarak tabi kılmak gücü, her ikisinin de nesnesi olarak kadına dönüktür. İktidar, yasal hakkın kesinliği ve kadının verili suçu (psikanalitik açıdan söylenirse hadım edilmeyi akla getirmesi) tarafından desteklenir. Hakiki sapkınlık, ideolojik doğruluğun gevşek maskesi altında açıkça gizlenir –erkek yasanın doğru tarafında, kadın yanlış tarafta. Hitchcock’un özdeşleşme sürecini maharetle ve öznel kamerayı erkek kahramanın görüş noktasından özgürce kullanması, izleyicileri güçlü bir biçimde erkeğin konumuna sokar, tedirgin bakışını paylaşımlarının sağlar. İzleyici, sinemadaki kendi durumunun parodisi olan, perdedeki sahnede ve diegesisde yer alan voyoristik bir durumun içine çekilir.

Mulvey, Alfred Hitchcock ve Josef von Sternberg’in filmleri üzerinden ve film anlayışlarını kıyaslayarak erkeğin ve bu noktada seyircinin durumunu psikanalitik bir bağlamdan değerlendirir. Hitchcock’un *Marnie* (1964), *Rear Window* (*Arka Pencere*, 1954) ve *Vertigo* (1958) filmleri ile Sternberg’in *Morocco* (*Yanık Kalpler*, 1930) filminin kadını ve kadının bakışın nesnesi olma konumunu tartışır. Bu bakımdan kadına bakışın erotik bir güdü ve haz üzerinden bu iki yönetmenin filmlerinin ele alındığı bu bölüm, “aslında tüm meselenin erkeğin iktidarını kaybetme korkusuyla ilgili olduğu mesajını vermektedir” (Özkantar, 2021, p.163). Nitekim fallus merkezli egemen sinema dünyası, kadının gücü eline geçirebilme tehdidi ve toplumsal iktidarı yıkabilme ihtimaliyle kadın sinemada yok sayılmış, varlığı askıya alınmış bir biçimde resmedilmeye çalışılmıştır. Mulvey, daha öncede ifade edildiği gibi, klasik sinema anlatısının kadını erotize edilmesi gereken bir varlık olarak izleyiciye sunulması durumundan hareket eder. Nitekim bu bağlam üzerinden, Marlyin Monroe’nun rol aldığı *River of No Return* (*Dönüşü Olmayan*

Nehir, 1954) ve Lauren Bacall'ın *To Have and Have Not* (*Sahip Olmak ya da Olmamak*, 1944) filmlerinde ya da Sterneberg'in filmlerinde oynayan Marlene Dietrich'te olduğu gibi kadın yıldızların bacakları ve yüzlerinin yakın çekimle erotize edildikleri, daha seksi hale getirildiklerini ifade eder. Mulvey bu durumun, anlatıya farklı bir erotizm kattığını, “Parçalanmış bedenin bir parçası, Rönesans uzamını, anlatının gereksindiği derinlik yanılısamısını yok eder; perdeye gerçekmişgibilik kazandırmaktan çok, bir düzlük, kesilip çıkarılmışlık ya da ikon niteliği verir” (2010, p.220) demektedir. Mulvey makalesinin son bölümünü, özet olarak nitelediği bölüm ile bitirmektedir. Bu bölümde, bakışın sınıflara ayrılması ve erkek bakışının sinemadaki etkisi ve bunun alternatif ya da radikal bir sinema anlayışıyla nasıl yıkılabileceğine değinir. Yazar, sinemayla bağıntılı üç bakışın; “filmleştirmeye yatkın olayları kaydeden kameranınki, bitmiş ürünü seyreden izleyicininiki ve perde yanılısamısındaki karakterlerin birbirlerine bakışları” olarak tasnif eder ve anlatısal filmin ilk iki bakış kapı dışarı ettiğini vurgular (Mulvey, 2010, p.228). Tam da burada anlatısal film uzlaşımı ve temel amacı, araya giren kameranın varlığını tasfiye etmek ve izleyicide uyanacak bir uzaklaştırıcı etkiyi önleyerek belli bir özdeşleşme sağlamaktır.

3. ERİL BAKIŞI TERSİNE ÇEVİRMENİN OLANAKLARI

3.1. Eril Bakışı Tersine Çevirmeye Olanak Sağlayan Araçlar

İkinci bölümde incelenen erkeğin etken kadının edilgen olduğu eril bakış teorisinin nasıl kadının etken erkeğin edilgen olduğu biçimde tersine çevrilebileceği bu bölümde örnek bir film üzerinden incelenecek. Eril bakışı tersine çevirmeye olanak sağlayan araçlar burada ortaya çıkacak. Elimizdeki en önemli araç bakıştır. Bakmak, kendi içinde güç ilişkilerinin ve iktidar örüntülerinin düzenlenebileceği ve görmenin niyetli bir biçimde kullanıldığı bir durum haline dönüştüğünde artık bakmaktan değil “bakış”tan söz edilir (Kırel, 2012, p.37). Sinemanın iktidar kurmak için bakışı nasıl bir araç olarak kullandığını düşündüğümüzde bakmak ve bakış arasındaki fark daha da anlam kazanmaktadır. Klasik Hollywood Sinemasında erkeğin bakışı yönetmesi ve kadının bakılan olması görsel hazı sağlayan araçlardan biridir. O zaman bunu tersine çevirmek için bakışı kadının yönetmesi ve erkeğin bakılan olması gerekmektedir. Aşağıda örnek olarak incelenen filmde ilk kareden itibaren bakışı yönetenin kadın olduğunu göreceğiz. Olası bir tersine çevirmede kadının sinemanın başından beri bir sorun olarak karşımıza çıkan imgeleştirilmesi durumu da edilgen kılınmaya çalışılan karakter için ki bu tezin konusu itibarıyla bu erkektir- uygulanması gereken ilk araçlardan biri olarak karşımıza çıkar. Zaten bakışın nesnesi olmak bu imgeleştirmeyi kendiliğinden gerçekleştirecektir. Anlatı için imgesi itibarıyla vazgeçilmez ancak anlatının kurucusu olmayan bir erkek karakter yaratmak gerekir. Aynı zamanda kadınlar yine klasik anlatı sinemasında iyi veya kötü olarak uçlarda temsil edilmektedir. Kadınlar yakın zamana kadar filmlerde, erkekler tarafından gerçek olmayan bir biçimde toplumda olması gereken rollerini pekiştirecek imgelemi yeniden üreten kalıplarda yaratılır: “fedakar anne, kötü kadın, namuslu eş” gibi çoğunlukla “ideal imajlar” arkasından sunulur (Saygılıgil, 2013, p.144). Bu noktada erkek karakteri idealleştirmek elverişli bir araç olacaktır. Kötü özellikler barındırmayan bir karakteri derinleştirmemek dolayısıyla masum gözükmesini sağlamak ya da tam tersi kötü birkaç özelliğini gördüğümüz karakterin derinleştirilmemesiyle onu kötü olarak damgalamak mümkündür. Sinema tarihinde kadın, toplumun onu görmeyi istediği şekilde, olduğu gibi değil olması istendiği, beklendiği gibi üçüncü bir kişinin gözünden nesneleşmiş biçimde sunulur. Film genellikle erkek karakterin etrafında gelişir; kadınlar

arasında dayanışma, dostluk, sırdaşlık yerine genellikle rekabet duygusu ağırlıktadır (Saygılıgil, 2013, p.144). Tersine çevirme işleminde de erkekler arasında rekabet kadınlar arasında dostluk ilişkisini göstermek mantıklı olacaktır. İncelenen film *Divines*'da da kadın karakterler arasındaki dostluk çok önemli bir yere sahiptir. Erkek karakterler ise bir dostluk kuracak ya da rekabet edecek kadar derinlemesine incelenmemiştir. Paraya ve güce sahip olma veya parayı ve gücü arzulama ana karakterin motivasyonu ve onu etken kılma açısından büyük öneme sahiptir. Mulvey makalesinde Hitchcock filmlerinde ana erkek karakterlerin paraya ve güce sahip erkek karakterler olduğundan bahseder. Yapılacak bir tersine çevirme işleminde etken kılınmaya çalışılan karakterin parayla kurduğu ilişki öncelik kazanıyor. İncelenecek filmde de baş kadın karakterin çok fakir ve para kazanma hırısında biri olduğunu görüyoruz. Sonuçta eline büyük bir para da geçiyor. Para kazanma hırısı filmde sürekli olarak vurgulanan bir olgu. İnceleyeceğim film; 2016 yapımı bir Fransız filmi olan *Divines*. Houda Benyamina yönetmenliğindeki film, Cannes Film Festivali'nde En İyi İlk Film Ödülü'nü almıştı. Bu film, özellikle önemli çünkü fakir mahalleden çıkıp zengin olmaya çalışan ve suça bulaşan genç erkek anlatısını kadın bir karakter üzerinden anlatan yenilikçi bir yapısı var. Bakış ise motif olarak filmde çok kullanılıyor. Filmin açılış sahnesi de dahil olmak üzere sürekli olarak baş kadın karakterin baktığı hatta dikizlediği yerleri, kişileri görüyoruz. Bu anlamda araştırmak için zengin bir kaynak.

3.2. Eril Bakışı Tersine Çeviren *Divines* Filminin Çözümlemesi



Görsel 1. *Divines* Filmi Afişi

Divines, Paris'in banliyölerinden birinde yaşayan ve meslek okuluna giden Dounia ve babası ait oldukları Müslüman cemaatinin imamı olan arkadaşı Maimouna'nın hikâyesini konu alır. Çalıştığı gece kulübünden kovulan alkolik annesi ve teyzesiyle yaşayan Dounia, gittiği meslek okulunda öğrendiklerini küçümser ve öğretmeniyle tartışır. Az bir maaşa hostes olmak istememektedir. Çok para kazanmak ister. Arkadaşı Maimouna'yla birlikte arada küçük hırsızlıklar yapan Dounia, mahallelerinde gördükleri uyuşturucu satıcısı bir kadının (Rebecca) kapısını çalar ve iş isterler. Bir şekilde kadını ikna ederler. İkili yavaş yavaş küçük işler alır. Patron olan Rebecca, Dounia'ya büyük bir iş teklif eder. Ona ihanet eden eski ortağının (Reda) evine sızıp parasını çalmasını ister. Bunun için Dounia'nın güzelliğini kullanması gerektiğini söyler. Dounia, adamın evine girmeyi başarır. Evde, Dounia'nın parayı bulmaya çalışırken gören Reda, Dounia'ya vurmaya, şiddet uygulamaya başlar. Bu boğuşmada, Dounia'nın Reda'yı bayıltmasıyla parayı tekrar aramaya başlar ve parayı bulur. Dounia, parayı patronuna götürmek yerine annesi ve Maimouna'yla paylaşarak kaçma girişiminde bulunur. Ancak patronları Rebecca, Dounia'nın arkadaşı/dostu Maimouna'yı kaçırmakla parayı geri getirmese Maimouna'yı öldürmekle tehdit eder. Bunun üzerine Dounia, Maimouna'yı rehin aldıkları küçük bir depoya girerler, elindeki parayı Rebecca'ya teslim etmesine rağmen, paranın geri kalanını isteyen patron, Dounia'nın üstüne benzin dökerek onu yakmakla tehdit eder. Paranın bir kısmını annesine verdiğini öğrenen patron ve buna sinirlenen Dounia'nın boğuşmaları esnasında daha önce yere dökülen benzin ve elinden fırlattığı çakmakla depoda yangın çıkar. Kapı tarafında çıkan yangın nedeniyle mahsur kalan üç karakter, buldukları küçük bir pencerenin demir parmaklığını kırarak oradan çıkmaya çalışırlar. Kilolu olan Maimouna, bu küçük pencereden çıkamaz ve olay yerine gelen itfaiye ekiplerinden yardım isteyen Dounia ve banliyö gençleri/sakinleri, arkadaşını kurtarmalarını isterler. Fransa'nın bir banliyö kasabasında sürekli polislerle çatışan gençler, itfaiye ekiplerinin kendilerine taş attıkları gerekçesi ve polisin beklemelerini, müdahale etmemelerini söylemesi nedeniyle yangına müdahale etmezler. Maimouna yanarak ölür ve filmin final sahnesinde gökyüzüne, dolunaya gözyaşlarıyla bakan Dounia, yanına gelen Maimouna'nın imam olan babası ve annesiyle dramatik bir karşılaşma yaşar ve film sona erer. Divines filminin açılış sahnesi, dışarıdan camide dua eden kişileri izleyen ve arkadaşı Maimouna'yı çağıran Dounia'nın içeriye gözetlemesi ve arkadaşının "Neye bakıyorsun, bana mı bakıyorsun?" sözleriyle açılır. Film, açılış sahnesinden itibaren, bakışın

öznesinin kadın (Dounia) olduğunu hissettirir. Nitekim film, klasik film anlatısının merkeze erkeği koyan ve bu bakıştan gelişen olayların aksine, merkeze kadın bir karakteri koyarak filmsel tüm anlatının bu kadın karakter etrafında dönmesine yol verir.



Görsel 2. Filmin açılış sahnesi, Dounia'nın bakışları



Görsel 3. Filmin açılış sahnesi, Dounia'nın bakışından caminin içi

Filmin başlarında, Dounia karakterini; marketlerde hırsızlık yapan, buradan çaldığı eşyaları arkadaşıyla birlikte satan, annesiyle bir gece kulübünde çalışan ve ayrıca bir meslek okuluna hosteslik yapmak için eğitim almaya giden ve tüm bunların yanında tipik bir banliyö mekânında sürdürülecek hayatın zorluklarıyla boğuşan bir karakter olarak temsil edilir. Dounia, hostes eğitimi almak için gittiği meslek okulunda, öğretmeniyle yaşadığı tartışma sırasında; nasıl yaşayacağını, ne yapmak istediğinin, neye karar vermişliğinin tiradını atar. Bu sahnede, öğretmenin bir iş sahibi olmak için Dounia'ya olan tavsiyeleri ve devamında yaşadıkları tartışmada, Dounia öğretmenine onun gibi ya da eğitimini verdiği gibi bir iş istemediğini söyler: “Ben senin gibi olmak istemiyorum. Dilenmek istemiyorum, onurluyum ben! Bir gün, senin hayatında bile hayal edemediğin

kadar para kazanacağım! Bu boktan yere bir daha gelmem!” Film, bu sahneden sonra, Dounia’nın banliyö semtlerinde uyuşturucu satıcılığı yapan Rebecca’nın yardımcısı Samir’in sakladığı parayı Maimouna ile birlikte Rebecca’ya götürmesiyle, kendisini bu sayede kanıtlamaya çalışarak işe almasına ikna etmeye çalışır. Rebecca’ya bu sebeple uğrayan Dounia ve arkadaşının karşılıklarına kapıda sarışın, kaslı, yarı çıplak bir erkek çıkar. Bu sahne, Dounia ve Maimouna’nın bakışlarını erkeğin yarı-çıplak bedenine aktardıkları, seyrettikleri, süzdükleri yerdir. Devamında kapıya gelen Rebecca, sarışın erkeğin kışına bir şaplak atarak kendisine izin vermesini ister.



Görsel 4. Dounia ve Maimouna Rebecca'nın kapısını çalar ve kaslı erkekle karşılaşır

Filmin, bir kadın karakterin öyküsü olması bir yana, bu sahneden kadının seyreden, izleyen, süzen ve bakışın sahibi olduğuna izleyici şahit olur. Dolayısıyla iki anlamda da, kameranın bir kadın karakter üzerinden çerçevelenmesi ve bunun yanında filmin birçok sahnesinde görebileceğimiz erkeğin çıplak, dans eden, bir tür erotize edilmiş ve haz kaynağı olarak sunulmasının temsillerini görürüz. Bu bakımdan bu filmi bu tez için özel kılan temel nokta, eril bakışın bir tür ters çevrilmesi olarak klasik sinema (ya da diğer sinema biçim ve türlerinde olan) kadının bakışın nesnesi olması konumunun bir bakıma yer değiştirmeye uğrayarak merceğin erkek bedenine kayması olarak belirtebiliriz. Dounia kendini, banliyö semtte uyuşturucu satan Rebecca’ya kanıtlamasıyla işe başlar. İşi, ne yapacağını öğrenmeye çalışan ve Rebecca’nın tüm isteklerini yerine getirmeye başlayan Dounia, para kazanmaya başlar ve Rebecca’nın yardımcısı Samir’i tasfiye etmesiyle yeni gözdesi Dounia olur. Dolayısıyla karar veren, bu kararları uygulayan, suç işleyen, buna gücü ve yetkisi olan, erkek olan yardımcısını kadın bir yardımcıyla değiştiren patronun dişil bir temsili olarak Rebecca’yı görürüz. Burada bir yer

değiştirmeden, ters çevirmeden bahsedebiliriz. Klasik ya da hâkim sinema anlayışının edilgen kadın karakterlerin tersi bir durumun; filmsel öykünün merkezi üç kadın karakterin ilişki ve ağları üzerinden gelişmesinin yanında, filmin büyük bir çoğunluğunda eril bakışın bir ters çevrilmesi söz konusu. Dounia'nın uyuşturucu satıcılığında kazandığı parayı dans provası yapılan bir yerin üst katına bir deliğe saklaması ve bu esnada arkadaşıyla aşağıda edilen dansları seyretmeleri anlatının önemli yerlerinden biridir. Nitekim dans eden, aynı zamanda güvenlik görevlisi olan ve Dounia'nın daha sonrasında duygusal bir yakınlık hissedeceği erkek, Djigui'dir. Filmde birden fazla yerde yer verilen bu dans sahnelerinde, dans eden erkek; bir tür dikizciliğın sunumu, dans eden Djigu'nin Dounia tarafından gözetlenmesi, seyredilmesi ve aynı zamanda Dounia'nın, kameranın konumuyla yaratılmış olan izleyicinin erkek bedenine yönelen bakışlarının yarattığı gerçekmişgibilik hissi, bu sahnelerde daha bir belirginleşir. Dounia'nın dans eden Djigui'nin videosunu çekmesinin yarattığı karşı-voyoristik konum, filmin önemli noktalarından biridir. Gece kulübünde sarhoş olan ve dans etmeyi beceremeyen ve kovulan Dounia'nın annesinin aksine Djigui'nin filmsel evrenin dans eden ve edilgen kılınan, bakışa maruz kalınan olmasının yarattığı bedensel bir kurulum söz konusudur. Bir başka sahnede, yine dans provası yapan Djigui, Dounia'nın kendisini seyrettiğinin farkında, soyunur; dövmeleeri, kalçaları, karnı gözükür ve Dounia'ya seslenerek "Oradasın. Seni hissediyorum" der. Berger'in kadının hem kendini gözleyen hem de erkek tarafından gözetlenen olarak söylediğii durumun karşı-kurulumu olarak erkeğın izlendiğini, gözetlendiğini hissetmesi, bilmesi ve buna aldırmayarak bundan duyduğu hazzı dile getirmesi bu film açısından eril bakışın ters çevrilmesinin en önemli sahnelerinden birini oluşturur.



Görsel 5. Dounia Djigui'yi izler



Görsel 6. Djigui izlendiğini fark eder

Dounia'nın arkadaşıyla beraber Ferrari sürerken hayal ettikleri sahnede söyledikleri “İleride süper bir sarışın görüyorum. 1.90'lık harika! Senin için. Bizi fark etti, Colgate gülüşü, baklava dilimleri... Hadi bir öpücük at! Götüne bir şaplak!” sözleri eril nazarın, fallusmerkezci sinemanın bir tür yer değiştirimi olarak okunabilecek bu sahne, erkeğin erotize edildiği tersi bir kurulumun ifadesi olmaktadır. Sinemasal algı bu sahnelerde; bakanın, bakışın karşı-perspektifi olarak kadının sahip olduğu konum tarafından temsil edilir. Artık söz konusu olan, sinemadaki fantezi dünyasının yaratmış olduğu gerçekmişgibiliğin bir yer değiştirimi, etken bakışın sahibinin Dounia'nın, bir kadının olmasıdır. Bakışın sahibi, tüm filmsel öykünün etrafında döndüğü kadının bakışı, sinemanın bir şablonu olan erotize edilen kadın bedeniyle arzu duyulan, haz kaynağı olarak teşhir edilen erkek bedeninin bir ters çevrilme, karşı-kurma olarak ifade edilebilecek şekilde temsil edilmiştir.

4. ERİL BAKIŞ TEORİSİNİ TERSİNE ÇEVİREN BİR UYGULAMA OLARAK PELİN VE AHMET

4.1. Pelin ve Ahmet Filminin Senaryosunu Ortaya Çıkaran Fikirler

Bu uygulama; kadın ve erkeğin cinsel farkından doğan eşitsizliğin biyolojik olmadığını, cinsiyetlerin birer toplumsal konum olduğunu iddia eden düşüncelerin, sinemadaki cinsiyet farkından doğan görsel hazza nasıl etki edeceğinin merakıyla hayata geçirilmek istendi. Lacan'a göre, kadınlık ve erkeklik biyolojik özler değil, simgesel konumlardır (Kabadayı, 2018, p.91). Çıkışını feminist kuram ve gey-lezbiyen çalışmalarından alan queer kuram, cinsiyet/toplumsal cinsiyet/cinsel yönelim kimliklerinin hiçbirinin “doğal” olmadığı, tarihsel, kültürel ve toplumsal olarak kurulduğu, dolayısıyla da iktidar ilişkilerinden bağımsız düşünülemediği görüşü üzerine yapılmaktadır (Duruel Erkilic, 2013, p.226). Eril bakış teorisine göre klasik anlatı sinemasında eril özne kadını nesneleştirir, cinsiyet farkından doğan bir görsel haz mekanizması işler. Bu uygulama buradaki eril öznenin cinsiyetini tartışmayı amaçlamaktadır. Eril öznenin kadın ya da erkek olmasının görsel haz mekanizmasının işleyen yanını değiştirip değiştirmeyeceğini araştırarak. Uygulamanın çıkış noktası düşünüldüğünde cinsiyet ve toplumsal cinsiyetin (gender) arasındaki farkı ve kullanım alanlarını anlamak önemlidir. Cinsiyet ile toplumsal cinsiyet arasındaki ayrım, 1960'ların sonlarından bu yana, feminist felsefe de dahil olmak üzere feminist düşüncenin gelişmesinde temel olmuştur. Bu ayrıma göre cinsiyet biyolojiktir ve çoğu insan biyolojik olarak erkek ya da dişidir. Toplumsal cinsiyet ise toplumsaldır... (Stone, 2015, p.53). Cinsiyet ile toplumsal cinsiyet arasındaki ayrım erken dönem analizlerde “biyoloji kaderdir” ifadesine itiraz getirmek için kullanılmıştı, aynı zamanda da cinsiyet biyolojik anlamda ne denli geri çevrilemez görünürse görünsün toplumsal cinsiyetin kültürel olarak inşa edildiği, dolayısıyla ne cinsiyetin nedensel sonucu ne de onun kadar sabit bir şey olduğu savı için de kullanılmaktadır (Butler, 2019, p.50). Cinsiyet ve toplumsal cinsiyetin ne olduğu ve neye göre ayrılması gerektiği tartışmaları günümüzde de devam etmektedir. Cinsiyeti biyolojinin belirlediği toplumsal cinsiyeti ise toplumun belirlediği düşüncesi ilk ortaya çıktığı dönemde belirgin olsa da bu ayrım giderek belirsizleşmiştir. “Cinsiyetin ... zaten her zaman toplumsal cinsiyet

olageldiği, sonuç olarak cinsiyet ile toplumsal cinsiyet arasındaki ayrım diye bir şey olmadığı ortaya çıkar” (Butlerden akt. Stone, 2016, p.110). Butler bedenlerin verili kalıplara uyararak “eylediklerini” bu sayede toplumsal cinsiyetli olduklarını savunur. Toplumsal cinsiyeti şekillendiren tekrar eden eylemdir. Alison Stone (Stone, 2016, p.99) Feminist Felsefeye Giriş isimli kitabında Butler’ın bu fikirlerini özetler.

Önce belli bir toplumsal cinsiyetle kendimizi özdeşleştirip sonra ona karşılık gelen bir dizi toplumsal normu takip etmeyiz. Bunun yerine normlar durmaksızın bizi bir toplumsal cinsiyete veya ötekine karşılık gelen pratiklere katılmaya zorlar. Ancak bu katılımı sürdürdüğümüz ölçüde, kendimizi dişil ya da eril olarak anlama eğilimi gösteririz. Bunlar Butler’ın, toplumsal cinsiyetin performatif olduğu yönündeki meşhur fikrinin altında yatan iddialardır.

Cinsiyeti belirleyen şey biyoloji değil tekrar eden eylemlerdir. Cinsiyet performe edilir. Kişi düzenli olarak belli kıyafetler giyerek, belli alışılmış yollardan giderek, saçını belli bir şekilde uzatıp şekillendirerek eril ya da dişil hale gelir. Butler, toplumsal cinsiyetin kişinin olduğu veya sahip olduğu değil, *yaptığı* bir şey olduğunu savunur (Stone, 2016, p.99). Bu anlamıyla toplumsal cinsiyet sabittir denemez. Çünkü onu belirleyen eylemlerdir. Toplumsal cinsiyet, bütüncüllüğü daima ertelenen, herhangi bir anda asla tam anlamıyla olduğu şey olmayan bir giriftiktir (Butler, 2019, p.65). Dişillik ve erilliğin, her biri belirli toplumsal kurumlar ve rollere bağlanmış olan çeşitli biçimlerde mevcut olduğu fikrini geliştiren (Stone, 2016, p.97) Judith Butler Cinsiyet Belası isimli kitabında özneyi tartışmaya açar.

Bu anlamda toplumsal cinsiyet bir isim olmadığı gibi bir yüzer-gezer nitelikler kümesi de değildir, çünkü gördüğümüz gibi toplumsal cinsiyetin tözel etkisi performatif olarak üretilmiş ve toplumsal cinsiyeti tutarlı kılan düzenleyici pratikler gereği zorla varedilmiştir. Dolayısıyla miras aldığımız töz metafiziği söylemi içinde toplumsal cinsiyetin performatif olduğu ortaya çıkar, yani o imiş gibi yaptığı kimliği kuruyordur. Bu bakımdan toplumsal cinsiyet her zaman bir yapma edimidir, ama yapılandıktan önce var olduğu söylenebilecek bir özneye ait değildir.

Burada beden ve zihin arasındaki ayrıma dikkat çekmek gerekiyor. Özne bu ikisi arasında bölünmüş müdür, zihnin bedene karşı bir üstünlüğü var mıdır gibi sorular cinsiyet ve toplumsal cinsiyet ayrımını tartışırken sorulması zorunlu olan sorular olmuştur. Descartes’çı düşünme pratiğine göre düşünen zihindir. Ancak bu beden ve zihni ayıran

düşünme pratiği feminizm de dahil olmak üzere birçok eleştiri almıştır. Alison Stone (Stone, 2016, p.113) cinsiyet toplumsal cinsiyet tartışmalarında ortaya çıkan sorulara cevap verebilmek için bedenlerin toplumsal cinsiyeti benimseme süreçlerine dair kavrayışımızı derinleştirmeye ihtiyacımız var der ve ekler.

Butler'ın bedenlerin toplumsal cinsiyeti benimsediği görüşü, bedenlerin kültür üzerinden bilgilenebildikleri ve alışkanlıkları oradan edinebildikleri bir tür pratik zekaya sahip olduklarını (veya pratik zekamızın yuvası olduklarını) önvarsayar. Oysa geleneksel olarak filozoflar (Özellikle Descartes) sadece zihinlerin düşünebildiğine, anlamları kavrayabildiğine ve inançlar öne sürebildiğine, bedenlerinse yalnızca “yer kapladığına” inandılar. Bu görüşe gören bedenler, uzamın bölgelerini işgal eden ve orada hareket eden, ya diğer bedenlerce ya da (bir şekilde) “içlerindeki” zihinlerce hareket ettirilen zekasız şeylerdir. Birçok feminist filozof gibi Butler da, zihin ve bedenle ilgili bu görüşü reddeder. Feminist filozofların bedenin doğasını nasıl yeniden düşündüklerini ve bu süreçte, toplumsal cinsiyetin zorunlu olarak bedensel düzeyde benimsendiği fikrini nasıl geliştirdiklerini görmemiz gerekir.

Zihin ve bedenle ilgili Descartes'çı görüşe karşı çıkan Butler Cinsiyet Belası isimli kitabında Haar'dan aktarır. “Düşünme”nin öznesinin “ben” olduğuna Descartes'i kesin olarak inandıran şey gramerdir (özne ve yüklem yapısı), oysa düşünceler “bana” gelir (Haar'dan akt.Butler, 2019, p.71). Kartezyen özne anlayışına karşı çıkan bu düşünceler toplumsal cinsiyetin anlamlandırılmasında yeni ve farklı yollar açmıştır. Beauvoir'e göre kadın düşmanlığının varoluşsal analitiğinde “özne” zaten hep eril olagelmiş, evrensel olanla bir tutulmuş, kişi olmanın evrenselleştirici normlarının dışında duran, iflah olmaz bir şekilde “tikel”, cisimleşmiş, içkinliğe mahkum bir dişil “Ötekiden” kendisini ayırtmıştır (Butler, 2019, p.58). Lacan'da ve Irigaray'ın Freud'u Lacan sonrası dönemde yeniden ele alışında cinsel farklılık, temelinde töz metafiziğini koruyan basit bir ikilik değildir. Eril “özne” kurgusal bir inşadır ve bu inşayı, ensesti yasaklayan ve heteroseksüelleştirici arzuyu daima yer değiştirmeye zorlayan bir yasa üretir (Butler, 2019, p.81).

4.2. Pelin ve Ahmet Filminin Senaryosunda Karşılaşılan Sorunlar ve Çözümleri

Mulvey makalesini kadın ve erkeğin cinsel farkının sinemada görsel hazzı sağladığı üzerine kuruyordu. Eğer kadınlık ve erkeklik konumları toplumsalsa kadın ve erkeğin

sinemadaki rolünü ters çevirdiğimizde ne değişir sorusu bu uygulamanın ana çıkış noktasıdır. Bu anlamda yapılan queer bir denemedir denilebilir. Queer, “kimliğin imkansızlığıdır. Her türlü kimliğin yoldan çıkarılıp saptırılması ezberi bozacak şekilde ‘tuhaflaştırılması’dır. Bu yolla kimliğin -her türlü normatif kimliğin- kurucu olduğu kadar baskıcı ve dışlayıcı gücünü de etkisiz hale getirmektir (Durudoğan’dan akt. Duruel Erkılıç,2013, p.227). Kadını etken erkeği edilgen kılıp yine de görsel hazzın sağlanıp sağlanmayacağına bakma fikri kadın ve erkeğin toplumsal konumlarının inşa edilmiş olduğuna ve olası bir güç değişiminin iktidar ilişkisini değiştirmeyeceğine dayanır. Cinsiyetin verili bir şey olmadığı, toplumsal olarak inşa edilmiş olduğu fikri cinsiyet kalıplarının ter yüz edilebileceğini doğrular. Bu uygulamada cinsiyet kalıplarını ters yüz etmenin birçok yolundan biri olduğunu düşündüğüm kadının ve erkeğin rolünü ters çevirme kullanılacaktır. Örneğin bu yollardan biri Butler’ın örnek olarak kullandığı “drag” olabilir. Alison Stone (Stone, 2016, p.102) Butler’ın drag’a bakışını açıklar.

Drag gibi hazırlanan, dişillliği gösteren jestler yapıp pozlar veren ve giysiler giyen erkekler, dişil “olmanın” yalnızca belirli etkinlikleri yapma meselesi olduğunu gösterirler. Drag bu etkinliklerin herhangi bir cinsiyetten herhangi biri tarafından yapılabileceğini ve failin dişi cinsiyetini ifade etmek durumunda olmadığını gösterir. Dolayısıyla drag toplumsal cinsiyetin “performatif” olduğunu, ancak icra edildiği ölçüde mevcut olduğunu açığa çıkarır.

Yine Butler’ın toplumsal cinsiyet normlarını canlandırmanın yollarından biri olarak gördüğü örneklerden biri lezbiyenler arasındaki butch/femme ilişkileridir. Butch eril özellikler gösterirken femme dişil özellikler gösterir. Bu durum bu eril ve dişil özelliklerin yalnızca insanlar onları icra ettiği sürece mevcut olduğunu ve dişilerin de erkekler gibi eril nitelikleri icra edebileceğini gösterir (Butlerdan akt.Stone, 2016, p.102). Butler bu etkinlikleri altüst edici kabul eder. Bu etkinlikler özellikle de, erkeklerin eril ve kadınların dişil eylemek zorunda olduğuna dair normu altüst eder (Stone, 2016, p.103). Butlerdan ilham alarak bu uygulamada dikkat ettiğim öncelikli nokta; kadını etken, erkeği edilgen kılmak olacak. Yazacağım bu filmde; kadın ve erkeğin konumunu tersine çevirmekten kastım bir “tersine dünya” yaratmak değildir. Erkeklerin kadın, kadınların erkek gibi davrandığı bir evren kurmayacağım. Eril bakışı tersine çevirmek için gerçekçi olmayan bir senaryo oluşturmaktan ziyade günümüz şartlarında bu duruma uygun düşebilecek bir

senaryo yazmaya çalışacağım. Öncelikle başrol erkek karakterin, yani Ahmet'in bir manken olmasının cinsel olarak nesneleştirmeye ve bunun sinemada görselleştirilmesine katkı sağlayacağını düşündüm. Film, mankenlik ajansında önemli işverenlere yapılan küçük bir defileyle başlayacak ve biz, bu erkeğin vücudunu ana kadın karakterimizin gözünden uzunca izleyeceğiz. Vücudunu bir bütün olarak görmektense parçalar halinde göreceğiz. Onu dikizleyen ana karakterimizse ajansta cast asistanı olarak çalışan Pelin olacak. Mulvey'in makalesinde sinemada kadının oluşturduğu tehdidin iki şekilde çözüldüğünü görmüştük. Biri, kadını cezalandırmak veya yargılayıp affetmek; diğeri ise fetişletirmektir. Hitchcock'un filmleri bu ikisini de yapan karmaşık bir yapıya sahiptir. Bu film, bu iki mekanizmayı aynı anda kullanacak. Bir yandan başından itibaren gerçek üstü bir erkekle karşı karşıya kalacağız diğeri yandan ajansta bir hırsızlık olayı gerçekleşecek. Pelin, bu suçun peşine düştüğünde suçu işleyenin Ahmet olduğunu fark edecek. İşleri onun adına yoluna sokacak. Aynı zamanda yaşlı ve zengin bir müşterisiyle garip bir ilişki yaşamaya başlayan Ahmet'i yavaş yavaş konuşmalarıyla bu ilişkiden vazgeçirecek. Makalede incelenen Hitchcock'un 3 filmi bu senaryo için çıkış noktasını oluşturmaktadır. Bu 3 film: *Marnie*, *Arka Pencere* ve *Vertigo*'dur. Bu filmler, özelinde Mulvey, Hitchcock hakkında şunları söyler: "Kahramanları sembolik düzenin ve yasanın örnekleyicileridir - *Vertigo*'da bir polis, *Marnie*'de para ve iktidar sahibi egemen bir erkek- ama erotik itkileri onları tehlikeli durumlara götürür. Öteki kişiyi iradeye sadistik biçimde boyun eğdirmek ya da bakışa voyoristik olarak tabi kılmak gücü, her ikisinin de nesnesi olarak kadına dönüktür" (2010, p. 224-225). Uygulama kısmında yazılan senaryoda da Pelin, kendisi de o ajansta çalıştığı halde Ahmet'in orada manken olarak çalışmasını yargılayacak ve onu "düzgün" bir iş yapması için yönlendirme isteğiyle dolacak. Ayrıca Pelin'in patronu, gerçekleşen hırsızlık olayı sonrası Pelin'e bu işin peşine düşme görevini verecektir. Bu da Pelin'e bir otorite kazandıracak. Pelin dedektif rolünü üstlenecek. Pelin ve Ahmet arasındaki diyaloglarda Pelin'in teklifsizliği ve tacize varan davranışları için özellikle *Marnie* filminden ilham aldığımı söyleyebilirim. Filmin sonunda Ahmet'i Pelinle evlenmiş ve bir su satıcısında damacancı olarak işe başlamış olarak göreceğiz. Yani aynı klasik Hollywood filmlerindeki gibi tedirgin edici güzelliğiyle tehdit unsuru olan gizemli karakter evlilik yoluyla kontrol altına alınacak. Bu senaryoyu senaryo formatının biraz dışına çıkararak yazacağım çünkü görsel olarak kimi kimin bakışından gördüğümüz

çalışma açısından oldukça önemlidir. Normalde bir senaryoda olmaması gereken detaylara yer vereceğim.

4.3. Pelin ve Ahmet Filminin Türü ve Sinematografisi

Tür, filmleri ortak biçim ve içerik özelliklerine göre sınıflandırmak üzere kullanılan bir kategoridir (Corrigan, 2013, p.130). Tür kavramı, sinema üreticileri ve seyirciler için filmleri ayırtmada kolaylık sağlamaktadır. Sinemada tür, esas olarak, konu açısından benzer özellikler taşıyan, ortak yol yöntem kullanan, denenmiş olduğu için zarar riski düşük filmleri kapsayan bir terim olarak ortaya çıkmıştır (Abisel, 1995, p.22). Daha önceden denenmiş ve başarılı olmuş filmlere benzer filmler yapmak film yapımcıları için risksiz bir yoldur. İzleyiciler ise bir filmi izlemeye karar verirken daha önceki deneyimlerine göre karar vererek bildiği ve sevdiği bir türü tercih ederek, filmi beğenmeme riskini azaltır ve ne ile karşılaşacağını az çok kestirebilir. Türün ne olduğuna ve neye göre ayrıştığına ilişkin birçok kuramsal fikir mevcuttur. Türler çoğunlukla, dinamik, etkileşimlere dayalı, benzerlik ve yinelemeden çok çeşitleme ve farklılıklar üzerine kurulmuş birer süreç olarak kabul edilmektedir (Abisel, 1995, p.38). Zaman içerisinde türler kendi aralarında alışverişte bulunmuş ve ortaya melez türler çıkmıştır. Aynı zamanda bir tür zaman içinde zamanın ruhuna uygun bir şekilde değişim gösterebilmektedir. Pelin ve Ahmet filmi Mulvey'in makalesinde geçen Hitchcock filmlerinden ilham alacaktır. Bu filmlerin suç ögesini kullanılacaktır. Bu sayede Pelin ve Ahmet filmi suç filmi türünün özelliklerini kullanmış olacaktır. Seyircide merak duygusunu oluşturmak açısından suç filmi türü elverişli bir türdür. Bir dedektif ya da suçu araştırmak zorunda kalmış bir karakter üzerinden dönen suç filmleri, gerilim ve merak duygusunu ön plana çıkarmaktadır. Türün genel karakteristik özelliği seyircinin suçu araştıran kişiyle özdeşleşmesi ve suçu çözmeye çalışmasıdır. Pelin ve Ahmet filminde ise suçu çözmek zorunda kalmış kişi Pelin olacaktır. Dolayısıyla izleyicinin Pelin karakteriyle özdeşleşmesi konvansiyonel açıdan beklenen bir izleme edimini oluşturacaktır. Film aynı zamanda romantik komedi türünün öğelerinden yararlanacaktır. Romantik komediler aşkı bulamamış iki ana karakterin birbirini bulmaları ve aradaki tüm engellere rağmen birlikte olmalarını, yani mutlu sona ulaşmalarını konu edinir. Popüler türler içinde romantik komedi türü kadın erkek rollerinin yerleşik toplumsal cinsiyet

kalıplarına yenik düşmesi açısından en çok göze çarpanıdır. Kadın ve erkek cinsiyetlerinden doğan farklılıklar romantik komedilerin, komedi bölümlerinin genel mizah malzemesini oluşturmaktadırlar. Söz konusu bu mizah ise genel olarak erkek egemen cinsiyetçi bir tutum içermektedir. Kadının daha merhametli, yumuşak, anaç erkeğin ise tam tersi özellikleri barındırdığı ön kabulü vardır. Genelde kadın karakter ilişki ve evlilik isterken erkek karakter aslında ilişki istemez ancak gelişen olay örgüsü sonucunda aşka yenik düşer. Eğer ana karakterler bu özelliklerin dışındaysa onların norm dışı olduğu, filmdeki diğer karakterlerle kıyaslanarak belirtilir. Toplumsal cinsiyet kodlarının pekiştirildiği romantik komedi türünden faydalanmak eril bakışı tersine çevirmeyi amaçlayan Pelin ve Ahmet (Süren, 2022) filmi senaryosu için olanaklar sunmaktadır. Pelin ve Ahmet filmi aracılığıyla seyircinin romantik komedi türünden aşına olduğu kalıpların tersine çevrilmesi amaçlanmaktadır. Sinematografik olarak filmin tamamı kadın ana karakterin bakış açısını önceleyen bir biçim kullanılacaktır. Filmdeki evren kadın baş karakter olan Pelin'in gözlerinden seyirciye sunulacaktır. Ahmet'in görüldüğü her kare ise Pelin'in bakış açısından ve Pelin'in izleyiciye sunduğu kadar filmde yer alacaktır. Bu kamera kullanımı, seyircinin sinematografik tercihleri ve dolayısıyla da kamera kullanımını film dili olarak fark edeceği biçimle tasarlanmayacaktır. Klasik anlatı sinemasının seyirciyi bir film izlediğini unutturan sinema dili kullanılacaktır ve bu sinema dili baş karakter olan Pelin ile özdeşleşmenin yolunu açacaktır. Filmin renk paleti ise günümüz romantik komedilerinin kullandığı canlı ancak doğal renkler üzerinden tasarlanacak, bu sayede seyirciye görsel olarak yabancı olmayan ancak içerik açısından farkındalık yaratacak bir üslup oluşturulmaya çalışılacaktır.

5. SONUÇ

Kadınların ana akım sinemada haz mekanizmalarının nesnesi olarak kullanılmasına karşı bir duruş geliştirmek için birbirinden farklı yöntemler vardır. Bu yöntemlerden hangisinin politik olarak doğru ve kullanışlı olduğuna dair çeşitli düşünceler gelişmiştir. Haz mekanizmalarını toptan reddetmek ve yeni bir dil geliştirmek bir seçenektir. Başka bir seçenek ise kadını nesneleştirmeyen ancak hazzı önceleyen bir sinemadır. Kuşkusuz bunun birçok yolu vardır. Bu çalışmada, feminist film teorisini başlatan Laure Mulvey'in *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* makalesini ve eril bakış teorisini temel almak ve bu teoriyi ters çevirip işleyip işlemeyeceğini görmek amaçlandı. Burada, eril bakışın ters çevrilmesinden kastedilen, *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* makalesinin anlattığı kadın ve erkek arasındaki durumu ters çevirmektir. Diğer bir deyişle makalenin önerdiği gibi alternatif anlatım yolları bulmak ve hazzı yok etmek değil, hazzı kadın lehine çevirmektir.

Bu riskli bir deneme olurdu, çünkü kadın ve erkeğin konumunu tersine çevirdiğimizde, haz mekanizmasının aynı şekilde işlememesi olası senaryolardan biridir. Sonuçta teoriye göre kadın, görüntüsüyle bile iğdiş edilme tehdidi oluşturur. Sinema onu fetişleştirerek bu tehdidi yok sayar. Peki psikanalitik açıdan baktığımızda erkek için aynı durum söz konusu değilse yani iğdiş edilme tehdidi oluşturmuyor aksine erkek fallusa sahip olan ise bu tersine çevirme işlemi nasıl görsel haz yaratabilir. Birinci seçenek olarak yaratmayabilir. Şu an özellikle reklam sektöründe erkek bedeninin teşhir edildiğini çokça görüyoruz. Bu yeni bir şey değil. Erkek bedeninin fetişleştirilmesinin kadınlar için haz yarattığını varsaysak bile Mulvey, makalesinde; iğdiş edilme tehdidinden kurtulmak için iki yol olduğunu söylüyor: Biri fetişleştirme, ikincisi ise cezalandırma ve ehlileştirme. Bu genelde, ölüm ya da evlilik ile oluyor. Birinci seçenek olarak haz yaratılmayabileceği söylenmişti. İkinci seçenek ise hazzın oluşmasıdır. Bu da demektir ki cinsiyet farklılığından doğan bu hazda hazzın doğmasına sebep olan cinsiyetlerin farklılığıdır; ama burada önemli olan bu cinsiyetlerin tarihsel ve toplumsal konumlarıdır.

Erkeğin ezen, kadının ezilen konumda olması belirleyicidir. Burada Juliet Mitchell'in psikanaliz ve feminizm hakkında söyledikleri önem kazanır. Psikanalizin kavramlarını biyolojinin belirleyici olduğu şekilde kullanırsak kadın ve erkeğin konumları değişmez olur. Kadın, gerçekten erkeğin sahip olduğu bir cinsel organa sahip

olmadığı için bu durumdadır ve bu durumdan kurtuluşu yoktur. Ancak kadının toplumsal olarak ezilmişliği, bu eksikliği sağlıyorsa o zaman bu toplumsal şartlar değiştiğinde ve kadın güç kazandığında Mulvey'in makalesini tersine çevirdiğimizde haz yine de sağlanmış olur. Günümüz şartlarında erkeğin ezilen, kadının ezen olduğu bir senaryo geliştirildiğinde bu sefer özdeşleşme etkin olan kadınla yapılacak edilgen erkek fetişleştirilecektir.

Toplumsal gerçekliği dışarıda tutarsak sinemada görsel hazzı oluşturan cinsiyet farklılığı aslında cinsiyetten bağımsızdır. *Divines* filminde baş kadın karakterle özdeşleşip erkek karakteri dikizlemekten açık bir keyif almam, beni bu tezi yazma konusunda oldukça motive etmişti. Bu tezde bir deneme yapmaya çalıştım. Ancak bütün bu anlatılanlardan bir noktada şu sorunun doğması çok olasıdır. Diyelim bakışı tersine çevirdik ve görsel hazzı sağladık. Bakışı taşıyanın kadın olması bakışın eril olmasını engeller mi? Güçlü olanın, iktidara sahip olanın güçsüzü bakışıyla kontrol altına alması aynı kaldıktan sonra cinsiyetlerin yer değiştirmesi neyi değiştirir? En başında politik olarak en doğru yolu aramadığımı söylemiştim. Bu nihayetinde bir denemedir. Ancak bu deneme sonucunda ortaya çıkan sorular, benim için çok değerli. Ben böylesi bir denemeyle cinsiyetlere bakış açımı gözden geçirmenin de değerli olduğuna inanıyorum. Umuyorum ki okuyan için de öyle olacaktır.

EK

Pelin ve Ahmet Filminin Sinopsisi

Pelin mankenlik ajansında cast asistanı olarak yeni çalışmaya başlamış 26 yaşında genç bir kadındır. Hayali cast direktörü olmaktadır. Pelin'in çalıştığı ajans sadece erkek mankenlerle çalışır. Pelin orada manken olarak çalışan Ahmet'i (24) çok beğenir. Ancak Ahmet'in zengin ve yaşlı müşterilerden biri olan Hülya ile olan karmaşık ilişkisinin de hemen farkına varmıştır. Bir gün müşterilerden birinin çantasından pahalı bir saat çalınır. Kamera kayıtları incelense de kimin yaptığı bir türlü bulunmaz. Sürekli Ahmet'i gözlediği için Ahmet'in garip hareketlerinden şüphelenen Pelin bu işin peşine düşer ve saati Ahmet'in çaldığından emin olur. Bu sürede Pelin ile Ahmet arasında bir flört başlar. Pelin Ahmet'i saati geri vermeye ve Hülya ile ilişkisini bitirmeye motive eder. Pelin ile Ahmet evlenir. Ahmet işi bırakır ve damacana su satan bir yerde su taşıma işine başlar.

Pelin ve Ahmet Filminin Yönetmen Görüşü

Pelin ve Ahmet filmi görünürde klasik romantik komediler gibi iki yalnız insanın birbirine aşık olmasını işleyen bir kısa film. Klasik anlatı sinemasının, özellikle Hitchcock filmlerinin bazılarının kadın ve erkeğin cinsiyet farkından doğan haz mekanizmasının işleyiş biçimini tersine çevirmeye çalışan bu filmde kadın ve erkek rolleriyle eril bakış açısı temel alınarak oynanacak. Bu sebeple filmin dokusu oluşturulurken klasik anlatı sinemasının kodlarını kullanan filmler baz alınacak. Filmin renkleri Hollywood Sinemasının romantik komedi türündeki filmlerindeki gibi canlı ve gerçekçi olacak. Hitchcock'un *Marnie* filmindeki araba sahneleri bu filmdeki araba sahneleri için referans olacak. Bu sefer tam tersi arabayı kullanan kadın olacak ve erkeği sorularıyla ve tavırla bunaltacak. Bütün filmde erkek bedeni fetişize edilerek gösterilecek. Erkek bedeni kadının ona baktığı yerden gösterilecek.

Pelin ve Ahmet Filminin Senaryosu

İÇ-MANKENLİK AJANSI-GÜN

Şık bir mankenlik ajansının çok da geniş olmayan salonunda sadece iyi müşterilere özel bir defile verilmektedir. İzleyicilerin çoğu yaşlı kadınlardır. Yakışıklı, uzun boylu ve biraz kaslı erkekler sırayla yürürler. Sonra Ahmet'i (24) görürüz. Ahmet üzeri tamamen çıplak altında siyah deri bir pantolonla yürümeye başlar. Yakından Ahmet'in kaslı vücudunu görürüz. Sonra Ahmet'e Pelin'in (26) gözlerinden baktığımızı fark ederiz. Pelin bir köşede ayakta beklemektedir.

Şov bittikten sonra bütün mankenler sıraya dizilip izleyicileri selamlar ve sahneden çekilir. Sonrasında izleyiciler kendi aralarında konuşmaya başlar. Ajansın patronu Şeyda Hanım (45) tek tek bütün müşterilerle ilgilenirken Pelin de belki bir istekleri olur diye yanlarında bekler. Pelin müşterilerden Hülya'nın (51) cam duvardan geçtiğini gördüğü Ahmet'le bakıştığını fark eder.

DIŞ-AJANSIN ÖNÜ-GÜN

Ahmet ve birkaç manken arkadaşı ajansın kapısında dışarıda sigara içmektedir. Pelin de sigara içmek üzere aşağı iner. Pelin ve Ahmet bir süre bakışır. Ahmet'in arkadaşları gider. Ahmet yalnız kalır. Pelin uzaktan Ahmet'e seslenir.

PELİN

Eskisin mi buralarda?

AHMET

5 senedir çalışıyorum evet. Sen alışabildin mi işlere nasıl?

PELİN

Alıştım alıştım.

Bir süre bir sessizlik olur. Sessizliği Pelin bozar.

PELİN

Akşama Selin Dinçsoy'un bekârlığa veda partisinde sen de vardın di mi? Ben de orada olacağım.

AHMET

Evet.

PELİN

Özellikle seni istemişler.

AHMET

Sorma

PELİN

Kendine gerçek bir iş bulmayı düşündün mü hiç?

AHMET

Nasıl yani?

PELİN

Neyse

İÇ-AHMET'İN EVİ-AKŞAM

Ahmet annesiyle birlikte yemek yemektedir. Ahmet hızlı hızlı yemeğini yiyip odasından çantasını alıp kapıya yönelir.

AHMET

Arkadaşlarla halı saha maçıma gidiyorum anne.

İÇ-BEKARLIĞA VEDA PARTİSİ-AKŞAM

Geniş ve çok lüks bir salonda yapılan bir bekârlığa veda partisi. Bir sürü kadın. Dans ediyor. Eğleniyor. Salonun bazı kısımlarında yüksek yerler var ve oralarda yarı çıplak erkek dansçılar dans ediyor. Ortada erkek bir striptizci geline kucak dansı yapıyor. Bir süre sonra dans bitiyor. Müzik değişiyor.

Alkışlar eşliğinde salonun tam ortasında mini bir defile başlıyor. Erkek mankenler yarı çıplak yürüyor. Ahmet de o mankenlerden biri. Pelin bir köşede elinde kağıt kalem arada telefon konuşmaları yaparak geceyi organize ediyor.

Defile bittikten sonra mankenler gitmiyor. Oradaki kadınlarla flört ediyorlar. Ahmet açık duran bir çantanın içinden kimse görmeden saat çalıp cebine atıyor.

DIŞ-BEKARLIĞA VEDA PARTİSİ YAPILAN SALONUN DIŞI- AKŞAM

Pelin tam arabasına binerken Ahmet'i görür. Ahmet'e seslenir. Ancak Ahmet duymaz. Tam o sırada Hülya Hanım arabasıyla gelip Ahmet'i alır. Pelin arkalarından bakabilir.

İÇ-AJANS-GÜN

Şeyda Hanım odasından çıkıp Pelin'e seslenir. Pelin koşturarak Şeyda Hanım'ın odasına girer.

ŞEYDA HANIM

Akşam konuklardan birinin saati çalınmış çantasından. Ne diyorsun bizimkilerden biri olabilir mi? Çalışanlardan şüpheleniyorlar.

PELİN

Bilemiyorum ki Şeyda Hanım. Çok kalabalıktı. Herkes olabilir. Sadece bizim çocuklar yok ki çalışan olarak garsonlar da vardı.

ŞEYDA HANIM

Yenisin diye bir şey demiyorum ama bir işe gittiğinde tüm sorumluluk sendedir. Gözünü dört açman lazım. Anlıyor musun?

PELİN

Anlıyorum Şeyda Hanım.

ŞEYDA HANIM

Biraz akşam ordakileri gözlemler bakalım. Hareketlerinde bir değişiklik var mı? Çok pahalı bir saat bu bahsettiğimiz. Biz ortaya çıkarmadan onlar ortaya çıkarırsa adımız çıkar.

İÇ-AJANS-GÜN

Pelin bir köşede elinde kağıt kalem bir dedektif edasıyla etrafını gözler. O gün orada çalışan erkekleri gidip gelirken incelemeye başlar. Kağıdına notlar alır. Bir anda aklına bir şey gelir.

Flashback

Bekarlığa veda partisinde Ahmet gergin bir şekilde elini cebine götürür.

Flashback

İÇ- AJANS, MANKENLERİN ODASI-GÜN

İçlerinde Ahmet'in de olduğu bir grup ajans çalışanı manken oturmuş konuşmaktadır. İçlerinden biri yasak olduğu belli bir şekilde camdan sarkmış sigara içmektedir.

MANKEN 1

En iyisi ticarete atılmak aslında.

MANKEN 2

Olum onu herkes akıl eder. Sermaye var sanki.

AHMET

Paran olsa becerebileceksin sanki. Kafa ister bu işler.

MANKEN 1

Ya geçen günkü bekarlığa vedada hırsızlık olmuş duyduunuz mu?

Ahmet'in yüzü değişir. Çantasını hazırlamaya başlar.

DIŞ- AJANSIN ÖNÜ- AKŞAM

Pelin dalgın bir şekilde arabasına binmek üzereyken uzakta park etmiş Hülya Hanım'ın arabasını görür. İçeride Hülya Hanım yanında Ahmet vardır. Hararetli bir şekilde bir şey konuşurlar. Hülya Hanım Ahmet'in kafasını tutup sarsar. Ahmet arabadan iner. Pelin'i fark etmeden Pelin'e doğru yürür. Pelin Ahmet'e seslenir.

PELİN

Atla bırakayım seni.

Ahmet dalgınlıkla Pelin'e döner. Bir şey demeden arabaya atlar.

İÇ-ARABA-AKŞAM

Arabadaki gergin sessizliği Pelin bozar.

PELİN

Hülya Hanım ile nedir aranızdaki?

AHMET

Bu benim özelim seni ilgilendirmez.

PELİN

Sen öyle san.

AHMET

Anlamadım.

PELİN

Anlarsın yakında

Ahmet Pelin'in teklifsizliğinden rahatsız olur.

AHMET

Arabayı kenara çek ineceğim.

Pelin arabayı hızlandırır.

PELİN

Hülya Hanımla aranızdaki şeyi tasvip etmiyorum.

Annen yaşında kadın.

AHMET

Aramızda tahmin ettiğin gibi bir şey yok.

PELİN

Ne var peki?

AHMET

Çok hoşlanıyor benden. Kalbini kırmak istemiyorum.

PELİN

Parasını yemiyorsun yani?

AHMET

Benimle böyle konuşabilme hakkını nerden buluyorsun?

PELİN

Senin yararın için konuşuyorum küçük bey.

AHMET

Tamam geldik. Bıraktığın için teşekkür ederim.

Ahmet arabadan iner. Apartmana girer. Pelin arabasıyla biraz orda bekler.

İÇ-AHMET'İN EVİ-AKŞAM

Ahmet evde yumurta kırar. Kapı çalar. Ahmet annesi uyanmasın diye koşarak kapıya gider. Kapıyı açtığıında karşısında tehditkar ve kendinden emin Pelin'i bulur. Pelin Ahmet'in gözlerinin içine bakarak konuşur.

PELİN

Saati senin aldığını biliyorum.

Ahmet bir anda şok olur. Kapıyı kapatır. Pelin şok olur. Vay be ifadesi yapar. Ahmet hiç beklemeden tekrar açar ve açıklama yapmaya çalışır.

AHMET

(kekeleyerek)

Pelin...

Sessizlik olur.

PELİN

Kekeleyerek mi yalanlarımı sıralayacaksın.

Ahmet kapıdan anahtarı alıp evin kapısını kapatır. Annesinin duymasından korkar.

DIŞ-BANK-AKŞAM

Pelin ve Ahmet bankta oturmuş konuşurlar. Ahmet gergin Pelin rahat gözükür.

PELİN

Ne oldu Hülya Hanım yetişemiyor mu isteklerine?

Ahmet bir şey demeden oturur. Önüne bakar.

PELİN

Sen öyle bir saat çalındıktan sonra onun peşini bırakırlar mı sandın. Seni mahvederler. Ben olmasam ne yapacaktın?

Ahmet sonunda sessizliğini bozar.

AHMET

Şimdi ne olacak?

PELİN

Sen o saati bana vereceksin. Ben bir yolunu bulacağım.

İÇ-AJANSIN İÇİ-GÜN

Pelin ofiste masasında oturmuş sağa sola emirler vermektedir. Oturduğu masanın daha öncekiyle aynı olmadığını ve terfi ettiğini anlarız. Ahmet uzaktan geçer. Pelin ve Ahmet bakışır ve birbirlerine güler.

İÇ-AJANSIN ORTAK TUVALETİ-GÜN

Pelin elini yıkar. Ahmet kabinden çıkar. Gülüşürler.

PELİN

Ooo Ahmet Bey Nasılsınız?

AHMET

Sizi sormalı Pelin Hanım.

Birlikte lavabodan çıkarlar. Hülya Hanım ile karşılaşırlar.

HÜLYA HANIM

Ahmet görüşemedik hiç!

Pelin belirgin bir şekilde bozular.

PELİN

Hülya Hanım geçen gün sizinle konuşamamıştık. İsterseniz masama gidelim.

Hülya Hanımı çekiştirerek masasına götürür.

DIŞ-AJANSIN ÖNÜ-AKŞAM

Pelin arabada oturmuş beklemektedir. Ahmet sanki bu onun rutiniymiş gibi bir sıradanlıkla arabasına biner. Pelin arabayı çalıştırır.

AHMET

Anladılar mı sence?

PELİN

Anlarsalra anlasınlar. Umurumda mı sence?

AHMET

Çok gözü karasın.

PELİN

Ahmet?

AHMET

Efendim

PELİN

Bundan sonra ajansta çalışmanı istemiyorum.

Ahmet cevap vermez. Yolu izlemeye başlar.

İÇ- AHMET'İN EVİ- AKŞAM

Ahmet instagram'dan Pelin'in fotoğraflarına bakarak gülümsemektedir. Ahmet'in telefonu çalar. Arayan Pelin'dir.

PELİN

Sensizliğe katlanamıyorum.

Ahmet'in yüzü güler.

İÇ-DÜĞÜN SALONU-AKŞAM

Pelin ve Ahmet'in düğünü. Karşılıklı zeybek oynuyorlar. Herkes çok mutlu. Şeyda Hanım da düğünde.

İÇ-PELİN VE AHMET'İN EVİ-GÜN

Pelin evin içinde işe gitmek üzere hazırlanmaktadır. Bir yandan evi düzenler bir yandan üstünü giyinir. Camdan bakar ve mutlulukla gülümser.

Camdan gördüğümüz manzara ise Ahmet'in bir sucudan üzerinde sucunun yeleştiği omzunda damacana su çıkışıdır.

Ahmet suyu motorun arkasına atar. Motora biner. Ve usulca oradan uzaklaşır.



Mood Board



When Harry Met Sally



How to Lose a Guy in Ten Days



Rebecca



Marnie

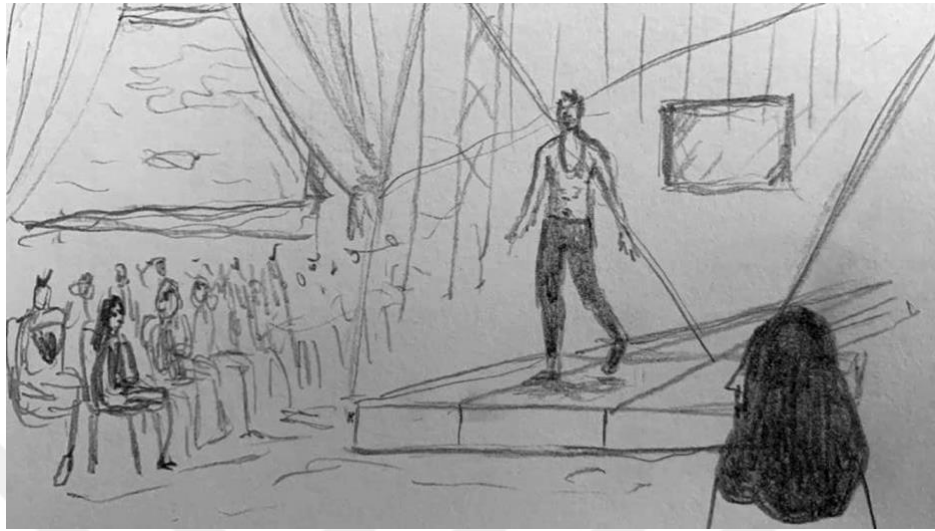


American Honey



American Honey

Storyboard



KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Berger, J. (2010). *Görme Biçimleri* (16. b.). (Y. Salman, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Butler, J. (2019). *Cinsiyet Belası*. (B. Ertür, Çev.) İstanbul : Metis Yayınları.
- Corrigan, T. (2013). *Film Eleştirisi Elkitabı*. (A. Gürata, Çev) Ankara: Dipnot Yayınları.
- Donovan, J. (2014). *Feminist Teori Entelektüel Gelenekler*. (A. Bora, M. A. Gevrek, & F. Sayılan, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Duruel Erkılıç, S.A. (2013). Queer Sinema. Z. Özarslan içinde, *Sinema Kuramları 2 Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar* (s. 223-242). İstanbul : Su Yayınevi .
- Grosz, E. (2021). *Jacques Lacan Feminist Bir Giriş*. (Ö. Çakmak, Çev.) İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Johnstone, C. (2008). Karşı-Sinema Olarak Kadınların Sineması. B. Bakır, Ü. Yörükhan, & S. Saliji içinde, *Sinema İdeoloji Politika Sinemasal Yazılar 1* (A. A. Atalay, Çev., s. 281-297). Ankara: Orient Yayıncılık.
- Kabadayı, L. (2018). *Film Eleştirisi Kuramsal Çerçeve Sinemamızdan Örnek Çözümler* . İstanbul : Ayrıntı Yayınları.
- Kirel, S. (2012). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema* . İstanbul : Kırmızı Kedi Yayınevi .
- Lacan, J. (2013). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı Seminer 11. Kitap*. (N. Erdem, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Mitchell, J. (1984). *Psikanaliz ve Feminizm*. (A. Kurtulmuş, Çev.) İstanbul: Yaprak Yayınları.
- Mulvey, L. (2010). "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" Üzerine, King Vidor'un *Duel in The Sun*'ının (1946) Esiniyle Sonradan Düşünülenler. S. Büker, & Y. G. Topçu içinde, *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri* (N. Abisel, Çev., s. 230-243). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Mulvey, L. (2010). Görsel Haz ve Anlatı Sineması. S. Büker, & Y. G. Topçu içinde, *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri* (N. Abisel, Çev., s. 2011-230). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Mulvey, L. (2013, Mayıs). *Laure Mulvey ile Söyleşi*. 103-112. (O. Kamiloğlu, Röportaj Yapan) sinecine.

- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi* (2. b.). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Özkantar, M. Ö. (2021, Eylül). David Lynch Sinemasında Eril Bakış: Lynch Filmlerinde Kadının Sunumu . *Yayınlanmamış Doktora Tezi*. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı .
- Öztürk, S. R. (2000). *Sinemada Kadın Olmak Sanat Filmlerinde Kadın İmgeleri* . İstanbul : Alan Yayıncılık .
- Öztürk, S. R. (2004). *Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiye'de Kadın Yönetmenler*. İstanbul: Om Yayınevi.
- Ryan, M., & Kellner, D. (2016). *Politik Kamera Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası* (3. b.). (E. Özsayar, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Saygılıgil, F. (2013). Feminist Film Kuramı . Z. Özarslan içinde, *Sinema Kuramları 2 Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar* (s. 143-167). İstanbul : Su Yayınevi .
- Smelik, A. (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi ve Ayna Çatladı*. (D. Koç, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş* (1. b.). (S. Salman, & Ç. Asatekin, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Stone, A. (2016). *Feminist Felsefeye Giriş*. (Y. Cingöz, & B. Tanrısever, Çev.) İstanbul: Otonom Yayıncılık
- Timisi, N. (2011). Sinemaya Feminist Müdahale: Laure Mulvey'de Psikanalitik Seyirciden Teknolojik Seyirciye. M. İri içinde, *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar* (s. 157-183). İstanbul : Derin Yayınları .
- Tura, S. M. (2010). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul : Kanat Kitap .
- Türkoğlu, N. (2013). Psikanaliz ve Sinema Üzerine . M. İri içinde, *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar* (s. 143-157). İstanbul : Derin Yayınları.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Zeynep Dilan Süren

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Bahçeşehir Üniversitesi İletişim Fakültesi Sinema ve

Televizyon Bölümü

Bildiği Yabancı Diller : İngilizce

