



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



Melisa BUDAK AKTAŞ

FEMİNİST KARŞI SİNEMA BAĞLAMINDA AGNES VARDA SİNEMASI

Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı  
Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2023



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



Melisa BUDAK AKTAŞ

FEMİNİST KARŞI SİNEMA BAĞLAMINDA AGNES VARDA SİNEMASI

Danışman

Doç. Dr. Gül YAŞARTÜRK

Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2023

**T.C.**  
**Akdeniz Üniversitesi**  
**Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,**

Melisa BUDAK AKTAŞ'ın bu çalışması, jürimiz tarafından Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı Tezli Yüksek Lisans Programı tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof. Dr. Emine UÇAR İLBUĞA (İmza)

Üye (Danışman) : Doç. Dr. Gül YAŞARTÜRK (İmza)

Üye : Doç. Dr. İlknur GÜRSES KÖSE (İmza)

Tez Başlığı: FEMİNİST KARŞI SİNEMA BAĞLAMINDA AGNES VARDA  
SİNEMASI

Onay: Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Tez Savunma Tarihi : 10/02/2023

Mezuniyet Tarihi : 09/03/2023

## AKADEMİK BEYAN

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Feminist Karşı Sinema Bağlamında Agnes Varda Sineması” adlı bu çalışmanın, akademik kural ve etik değerlere uygun bir biçimde tarafımda yazıldığını, yararlandığım bütün eserlerin kaynakçada gösterildiğini ve çalışma içerisinde bu eserlere atıf yapıldığını belirtir; bunu şerefimle doğrularım.

(İmza)

**Öğrenci Adı, SOYADI**



## TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU BEYAN BELGESİ

Öğrenci Bilgileri	
Adı-Soyadı	Melisa BUDAK AKTAŞ
Öğrenci Numarası	20195256003
Anabilim Dalı	Radyo Televizyon ve Sinema
Programı	Yüksek Lisans
Danışman Öğretim Üyesi Bilgileri	
Unvanı, Adı-Soyadı	Doç. Dr. Gül YAŞARTÜRK
Yüksek Lisans Tez Başlığı	Feminist Karşı Sinema Bağlamında Agnes Varda Sineması
Turnitin Bilgileri	
Ödev Numarası	
Rapor Tarihi	26.02.2023
Benzerlik Oranı	Alıntılar hariç: %4 Alıntılar dahil: %13
<b>SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE,</b>	
<p>Yukarıda bilgileri bulunan öğrenciye ait tez çalışmasının a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana Bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 106 sayfalık kısmına ilişkin olarak Turnitin adlı intihal tespit programından Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esaslarında belirlenen filtrelemeler uygulanarak yukarıdaki detayları verilen ve ekte sunulan rapor alınmıştır.</p> <p>Danışman tarafından uygun olan seçenek işaretlenmelidir:</p> <p>( ) Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşmıyor ise: Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporunun doğruluğunu onaylarım.</p> <p>( ) Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşıyor, ancak tez/dönem projesi danışmanı intihal yapılmadığı kanısında ise: Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporunun doğruluğunu onaylar ve Uygulama Esaslarında öngörülen yüzdeleri sınırlarının aşılmasına karşın, aşağıda belirtilen gerekçe ile intihal yapılmadığı kanısında olduğumu beyan ederim.</p>	
<b>Gerekçe:</b>	
<p>Benzerlik taraması yukarıda verilen ölçütlere uygun olarak tarafımda yapılmıştır. İlgili tezin orijinallik raporunun uygun olduğunu beyan ederim.</p> <p style="text-align: right;">Danışman Öğretim Üyesi Unvanı, Adı-Soyadı</p> <p style="text-align: center;">İmza</p>	

## İÇİNDEKİLER

<b>GÖRSELLER LİSTESİ.....</b>	<b>iii</b>
<b>ÖZET.....</b>	<b>iv</b>
<b>SUMMARY.....</b>	<b>v</b>
<b>TEŞEKKÜR.....</b>	<b>vi</b>
<b>GİRİŞ.....</b>	<b>1</b>

### BİRİNCİ BÖLÜM

#### FEMİNİST KURAM VE FEMİNİST KARŞI SİNEMA

1.1. Feminist Hareketin Tarihsel Gelişimi ve Toplumsal Bir İnşa Olarak Cinsiyet.....	7
1.1.1. Feminizm Kavramı.....	7
1.1.1.1. Paleotik Çağdan Sanayi Devrimi'ne Feminist Hareket.....	8
1.1.1.2. Fransa'da Feminist Hareket.....	11
1.1.2. Feminist Teoriler.....	12
1.1.2.1. Birinci Dalga ve Liberal Feminizm.....	12
1.1.2.2. İkinci Dalga Feminizm.....	14
1.1.2.2.1. Marksist ve Sosyalist Feminizm.....	15
1.1.2.2.2. Fransız Feminizmi.....	17
1.1.3. Toplumsal Cinsiyet.....	19
1.1.3.1. Toplumsal Cinsiyet Eleştirisi.....	21
1.1.3.2. Queer Kuram ve Sonrası.....	22
1.2. Geleneksel Anlatı Sinemasına Karşı Feminist Sinema.....	23
1.2.1. Geleneksel Anlatı Sineması ve Kadının Konumlandırılışı.....	23
1.2.1.1. Anlatıda Cinsiyet Temsili .....	28
1.2.1.2. Kimlik ve Cinsellik.....	34
1.2.1.3. Kamusal Alanda Kadın.....	36
1.2.2. Feminist Karşı Sinema ve Kadının Konumlandırılışı.....	41
1.2.2.1. İmge.....	46
1.2.2.2. Bakış.....	50
1.2.2.3. Görüntü.....	56

## İKİNCİ BÖLÜM

### AGNES VARDA SİNEMASINA GENEL BAKIŞ

2.1. Fransız Yeni Dalga Sinemasında Kadın.....	58
2.2. Yeni Dalga Sinemasında Feminist Bir Yönetmen: Agnes Varda.....	62
2.3. Film Analizleri.....	64
2.3.1. Cléo de 5 a 7 (Cléo Beşten Yediye / 1962).....	64
2.3.1.1.Feminist Karşı Sinema Bağlamında Kadınlık İnşası.....	64
2.3.2. Le Bonheur (Mutluluk / 1965).....	69
2.3.2.1.Feminist Karşı Sinema Bağlamında Kadınlık İnşası.....	70
2.3.3. L'une chante l'autre pas (Biri Şarkı Söylüyor, Diğeri Söylemiyor /1977).....	73
2.3.3.1.Feminist Karşı Sinema Bağlamında Kadınlık İnşası.....	74
2.3.4. Sans toit ni loi (Yersiz Yurtsuz / Vagabond, 1985) Filminin Analizi.....	77
2.3.4.1.Feminist Karşı Sinema Bağlamında Kadınlık İnşası.....	78
<b>SONUÇ.....</b>	<b>81</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>85</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>95</b>

## GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 2.1 Cléo'nin aynadaki görüntüsünü izlediği bir sahne.....	65
Görsel 2.2 Cléo'nin şapka dükkanında kendisini aynada seyrettiği bir sahne.....	65
Görsel 2.3 Cléo'nin peruğunu çıkarıp siyah elbisesini giydiği sahne.....	67
Görsel 2.4 Bakışın denetleyicisi olmaya başladıktan sonra sokaklarda yürüyen Cléo.	67
Görsel 2.5 Düşen cüzdan ve kırılan ayna sahnesi.....	68
Görsel 2.6 Antoine ve Cléo'nin filmin son sahnesinde bakışları.....	69
Görsel 2.7 François ve Emilie birlikte.....	71
Görsel 2.8 François ve Thérèse birlikte.....	71
Görsel 2.9 Çocuklara yoğurt yediren Thérèse'in eli.....	71
Görsel 2.10 Çiçekleri sularken görülen eller.....	71
Görsel 2.11 Mutluluk filmi açılış sahnesi.....	72
Görsel 2.12 Mutluluk filmi kapanış sahnesi.....	72
Görsel 2.13 Sir John Everett Millais/Ophelia tablosu.....	73
Görsel 2.14 Thérèse'in sudan çıkarıldığı sahne.....	73
Görsel 2.15 Suzanne ve Pauline ilk buluşmaları.....	74
Görsel 2.16 Jerome'un kendini astığı direk.....	75
Görsel 2.17 Darius yemek hazırlıyor.....	75
Görsel 2.18 Darius Pauline'e yemek hazırlatıyor.....	75
Görsel 2.19 Pauline, Bobigny Adliyesi önünde şarkı söylüyor.....	76
Görsel 2.20 Mona ölmeden hemen önce.....	78
Görsel 2.21 Mona ve Profesör'ün birbirine tezat oluşturan elleri.....	78
Görsel 2.22 Mona bakışa karşılık vererek eril bakışı yıkar.....	79
Görsel 2.23 Mona tüm eşyalarıyla yalnız başına.....	79
Görsel 2.24 Çadırını ve tulumunu yangında kaybettikten sonra Mona.....	80



## ÖZET

Kadınlık, gerçekliğine aykırı olarak ataerkil ideolojiye hizmet edecek biçimde yeniden düzenlenmiştir. Erkek egemenliğinde olan geleneksel sinema ise kadını ataerkil ideolojiye uygun olacak biçimde konumlandırmıştır. Feminist karşı sinema, geleneksel anlatı sinemasının yararlandığı teknik ve biçimleri açığa çıkararak kadının kadın olarak sunulduğu yeni bir sinema dilinin var olduğunu göstermektedir. Bu çalışma kapsamında, Agnes Varda sinemasında kadının nasıl konumlandığı feminist karşı sinema perspektifinden analiz edilmektedir. Varda, feminist hareket doğrultusunda yarattığı yenilikçi sinema dili ile kadının sinemadaki konumunu iyileştirmeyi hedeflemiş ve izleyiciye özne konumu kazanan kadın karakterler sunmuştur. Bu bağlamda çalışmanın ilk kısmında feminist hareketin tarihsel gelişimi, geleneksel sinemada kadının konumu ve feminist karşı sinema pratikleri ele alınmıştır. Çalışmanın analiz kısmında ise Agnes Varda'nın dört filmi *Cléo de 5 a 7* (1962), *Le Bonheur* (1965), *L'une chante l'autre pas* (1977), *Sans toit ni loi* (1985) feminist karşı sinema bağlamında analiz edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Kadınlık, Feminizm, Feminist Karşı Sinema, Agnes Varda

## SUMMARY

### AGNES VARDA CINEMA IN THE CONTEXT OF FEMINIST COUNTER CINEMA

Femininity has been rearranged to serve the patriarchal ideology contrary to its reality. As for traditional cinema under the rule of patriarchal dominion, it has positioned the woman in accordance with patriarchal ideology. Feminist counter-cinema reveals a new language of cinema where women are presented as women by exposing techniques and forms utilized by traditional narrative cinema. Within the scope of this study, how women are positioned in Agnes Varda is analyzed from the perspective of feminist counter-cinema. Varda aimed to improve the position of women in cinema with the innovative cinema language she created in line with the feminist movement and presented female characters who became subjects to the audience. In this context, in the first part of the study, the historical development of the feminist movement, the position of women in traditional cinema, and feminist counter-cinema practices are discussed. In the analysis part of the study, four films of Agnes Varda, *Cléo de 5 à 7* (1962), *Le Bonheur* (1965), *L'une chante l'autre pas* (1977), *Sans toit ni loi* (1985) were analyzed in the context of feminist counter cinema.

**Keywords:** Femininity, Feminism, Feminist Counter-Cinema, Agnes Varda

## TEŞEKKÜR

Yürüttüğüm tez çalışması boyunca gerek bilgi birikimiyle gerekse çalışmalarıyla önüme ışık tutarak yolumu aydınlatan danışmanım Doç. Dr. Gül Yaşartürk'e sonsuz teşekkür ederim. Aynı zamanda fikirleriyle tezime katkıda bulunan jüri hocalarım Prof. Dr. Emine Uçar İlbuğa ve Doç. Dr. İlknur Gürses Köse'ye çok teşekkür ederim. Her zaman verdiği destek ile yapabileceğime olan inancımı arttırdığı için eşim Mehmet Aktaş'a ayrıca teşekkür ederim.

Melisa BUDAK AKTAŞ

**Antalya, 2023**

## GİRİŞ

Erkek egemenliği altındaki medya; sunum tarzı ile kadını erkeğe bağımlı, ev içi ücretsiz emekle sınırlı, ikincil rollerle ele alarak kadınların tektip görüntülerinin kalıcı hale gelmesine yol açmaktadır (Nelmes,1998). Bu doğrultuda üretim gerçekleştiren sinema da gerçeği inşa ederek egemen ideolojinin üretimine hizmet etmektedir. İdeolojinin bir ürünü olan sinema aynı zamanda ideolojiyi kendisi üretmekte, seyirci ise film tarafından özne olarak yeniden oluşturulmaktadır (Hayward,2012:140). Sinema kadın ve erkeğin cinsel farklılıklarının üzerine mitlerin üretildiği, yeniden inşa edildiği ve bunların temsil edildiği kültürel bir alandır (Smelik,2008:4). Dolayısıyla toplumun kadına bakış açısında ve takındığı tutum üzerinde etkili olmakta; kadının toplumdaki yerini belirlemektedir. Başka bir deyişle sinemada inşa edilen anlamlar toplumsal gerçeklik üzerinde belirleyici olmaktadır. Bu yüzden sinemada kadının sunuluş biçimi, toplumsal konumunun iyileşmesi açısından önem arz etmektedir.

Feminist sinema kuramcıları, geleneksel sinemanın anlatı biçimlerini sorgulayarak dönüştürmek için uğraşan kadın yönetmenlere kuramsal bir çatı ve yöntembilim sağlamaktadır (Özden,2004:199). Bu doğrultuda feminist karşı sinema, ataerkil düzene göre inşa edilen mitsel kadının sunumunu ele almakta ve bunu yıkarak gerçek kadınlara ait imgeleri sinema perdesine taşımayı hedeflemekte ve kuram, feminist tavır içerisinde film üretimini teşvik etmektedir. Erkek bakışının hakim olduğu anlatı stratejileri terk edilerek alternatif bir dil inşa edilmesi gerektiği kuramcılar tarafından savunulmaktadır. Böylece kadın karakterlerin filmsel teknikler aracılığı ile etkin özneler olarak yeniden inşa edilmesi amaçlanmaktadır. Smelik'in belirttiği gibi, göstergebilimden yararlanılarak cinsel farklılığın temsilinde sinemada kullanılan tekniklerin önemi ortaya konulmuş, psikanaliz ise arzu ve öznelliğin yapısını açığa çıkarmıştır. Böylece feminist film kuramının odağı filmleri üretmekte kullanılan araç ve mekanizmalara kaymıştır (2008:3-4). Başka bir deyişle, anlamın yaratılması üzerinde filmsel araçların önemi açığa çıkararak sinemanın gerçekliği inşa ettiği kavranmıştır.

Feminist sinema kuramının öncülerinden olan Claire Johnston ise *Karşı Sinema Olarak Kadınların Sineması* (1973) başlıklı makalesinde, sinemanın başlangıcından itibaren kadınların tektip olarak sunulduğunu vurgulamaktadır. Sinema tarihinde erkek rollerindeki çeşitliliğe karşın kadın rollerinin tekdüze olmasının sebebini cinsiyetçi ideoloji olarak görmektedir. Bu doğrultuda erkek egemenliğinde olan geleneksel sinemada gerçek kadın halleri yerine erkek arzusunu yansıtan kadınlar yer almaktadır. (Johnston,2008:284-285). Geleneksel sinema

kadınla ilgili mitler üreterek sinemada hakim kılınan kadın temsilleri ile ürettiği mitleri doğallaştırmakta, böylece sorgulanamaz kılmaktadır. Geleneksel sinemanın yapısı gereği yarattığı gerçeklik algısı o kadar sağlamdır ki, kadın göstergesi gerçekten olduğunun aksine temsil ettikleriyle var olmaktadır (Smelik,2008:4). Johnston makalesi ile erkek egemen sinema yerine kadının kadın olarak sunulabileceği karşı sinema fikrini ileri sürerek, kadınların sinemasal üretimin her noktasında çalışmalarını gerektiğini salık vermektedir.

Laura Mulvey, *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* (1975) başlıklı makalesinde kadının sinemadaki temsilini tartışmaya açmıştır. Bu makale kapsamında Mulvey, erkek egemen sinemada, kadının erkek bakışına göre edilgin biçimde konumlandırıldığına ve bu bakış doğrultusunda kadının nesneleştirildiğine dikkat çekmektedir. Mulvey'in kuramında bakış oldukça önemlidir. Çünkü skopofili denilen bu bakış tamamen eril hazza yöneliktir. Kadınlar tamamen eril bakışa yönelik haz sağlamak üzere teşhir edilmekte aynı zamanda da erkeğin iğdiş endişesini gidermek için fetişleştirilmektedirler. Mulvey, kadınların sinemada tehdit olarak görüldüğünü ileri sürmekte ve kuramını bu bağlamda psikanaliz ile ilişkilendirmektedir. Egemen sinemada erkek, fallus merkezci yapı ilişkili olarak gücün ve iktidarın sahibi olarak inşa edilmesine karşın kadın fallusa sahip olmadığı için değersiz kılınmaktadır (Nelmes,1998). Sinema kadınları yalnızca karakterler ve izleyici için erotik nesne olarak ele almakta olduğunu savunan Mulvey, kadının konumunu değiştirmek için hazzın reddedilmesi gerektiğini ileri sürmektedir.

Anneke Smelik ise, *Feminist Sinema ve Film Teorisi ve Ayna Çatladı* (2008) eseri ile, feminist film teorisini tüm hatlarıyla ele almış, sinemada bakış, maskeleye, imge konularına değinerek alana önemli katkılar sağlamıştır. Analizlerinde filmin formu ve yapısını oluşturan unsurları bir arada ele alarak tüm sinemasal öğelerin yarattığı retorik ve yönetmenin üslubu üzerine yoğunlaşmaktadır (Smelik,2008:xiv). Smelik'e göre, geleneksel sinema kod ve kalıplarından yararlanarak bir karşı sinema pratiği geliştirmek gerekmektedir. Dişil özneliği ele alan ve dişil seyirciye seslenen feminist yönetmenlerin mevcut erkek egemen dili yıkararak, yeni imgeler, farklı açılar ve temsiller yaratacağına inanmaktadır (Smelik,2008:xviii).

Sinema gerçekliği, kullandığı anlatı araçları ile yeniden inşa eder. Gledhill, kadınlar hakkında üretim yapmak isteyen feminist yönetmenlerin her araçta erkek egemenliğinin köklerini bulacağını ileri sürmektedir. Bu yüzden geleneksel sinemanın dilini ve tekniklerini yıkacak bir karşı sinema yapılması gerektiğini savunmaktadır (Akt. Nelmes, 1998). Lacan'a göre dil, kadınları erkekten farklı olduğu için öteki olarak inşa ederek kadınların özne olarak var olmasını engellemektedir (Willette,2018:28). Bu yüzden kadın öznenin yaratılması için yeni bir dil inşa edilmesi gerekmektedir. Çünkü Mulvey'in belirttiği gibi, dilin üzerine

kurulduğu ataerkil kültür kadını, erkek ötekinin göstereni olarak olumsuz anlamlarla inşa etmekte; erkeğin dile olan hakimiyeti kadını, anlamın üreticisi değil, anlam taşıyıcısı olarak konumlandırmaktadır (Mulvey,2012:278). Bu nedenle dilin taşıyıcısı konumu, kadının özne olmasını engelleyerek kadını nesneye indirgemektedir. Feminist sinema kuramı, fallus merkezli eril dili reddederek yeni bir sinema dili oluşturmaya çalışmaktadır.

Her sinema yapıtı belirli bir anlatı üzerine kurulmakta ve anlamı iletmek için çeşitli tekniklerden yararlanmaktadır. Geleneksel anlatı sineması yapısı gereği film içerisindeki parçaları görünmez kılarak sorgulanamaz hale getirir. Seyirci, izlediğinin bir film olduğu gerçeğini unutup öykünün akışına kapılarak karakterler ile özdeşleşir. Bu özdeşleşme film içerisinde gizlenen ideolojinin seyirci tarafından benimsenmesi ile sonuçlanır. Filmin yapısının görünür kılınması durumunda ise, seyirciye izlediğinin bir film olduğu bilerek hatırlatılır; böylece, ekranda gördükleri üzerine düşünmesi ve sorgulaması amaçlanmaktadır.

Geleneksel anlatı stilinin görünmez ideolojisini eleştiren Kolker'e göre, *eğlenirken neden ve nasıl eğlendirildiğimizin farkında olmak için* filmlerdeki biçim ve yapıya daha bilinçli ve analitik bakmamız gerekmektedir (2011:65-67). Böylece seyirci, olay örgüsünün akışına kapılmak yerine film dili içerisinde gizlenen ideolojiyi fark ederek eleştirel bir bakış açısı geliştirebilmektedir. Johnston'a göre, manipüle edilmemiş film olmadığından dolayı manipülasyonun kim tarafından yapıldığını bilmek önemlidir çünkü göstergeler üreten sinemada kameranın yansıttıkları egemen ideolojiye ait görüşler olduğu için sinemanın gerçekliğini dili bağlamında sorgulamak gerekmektedir (2008:289-290).

Sinema yaratıcısı, kendi deneyimlerine sahip olduğu dünya görüşünü ekleyerek sanatsal bir eylemle seyirciye aktarmaktadır (Güçhan,1992:54). Bu nedenle geleneksel anlatı sineması ya da modern anlatı sineması fark etmeksizin her sinema yapıtı yönetmenin ideolojik tutumunun etkisinde üretilmektedir. Başka bir deyişle, yönetmenin sinemasını oluştururken yaptığı tercihler inşa ettiği yapı üzerinde belirleyici olmaktadır. Geleneksel anlatı sineması zarar etmemek ve zamandan tasarruf sağlamak amacıyla daha önce denenip tutmuş yapıları kullanmaktadır. Bu da sinemada gerçek dışı kalıp yargılar (stereotipler) üretilmesine yol açmış; toplumsal gerçekliğe dair yanlış temsillerin doğallaştırılmasına sebep olmuştur. Örneğin, erkek kamusal alanda ekonomik özgürlük sahibi iken kadına, ev işleri ve çocuk bakımı gibi özel alanla sınırlı kalıplaşmış roller verilmiştir. Erkek egemenliğindeki geleneksel sinema kadınları, kariyer/aşk ya da kariyer/evlilik temaları arasında kurulan ikili karşıtlıklar arasında seçim yapmaya zorlamaktadır (Ryan ve Kellner,2010: 221). Bunun gibi kadın olmaya dair geleneksel anlatı sinemasında üretilen yanlış mitlerin, feminist karşı sinema tarafından yıkılması amaçlanmaktadır.

Yaşadığı dönem içindeki toplumsal sorunları dikkate alarak topluma ilişkin filmler yapan Agnes Varda, kendine özgü ve yenilikçi bir sinema dili yaratabilen yönetmenler arasında yer almaktadır. Öyle ki, yaptığı ilk film olan *Paralel Yaşamlar* (La Pointe Courte- 1955) sinema tarihine yön vermiş akımlardan biri kabul edilen Fransız Yeni Dalga akımının temellerini atmıştır. Kadınların geçmişi olmayan nesnelere lanse edilmesine karşı çıkan Varda, yarattığı sinema dili ile, baskın eril bakışı yıkarak kalıplaşmış mitleri kırmayı başarmıştır (Öğüt,2009:203). Film yapım pratiklerinin dışına çıkarak hem biçim yönünden hem de anlatı yönünden o güne kadar kabul edilen mevcut sinema anlayışının dönüştürülmesini sağlamıştır. Özellikle ikinci dalga feminist hareketle beraber üretim yapmaya başlayan Agnes Varda, sinemasında inşa ettiği dil ile kadının konumunu iyileştirmiştir. Çünkü sinema dilini özümlediği feminist hareket üzerine kurmuştur. Filmlerin de geleneksel anlatı sinemasının pasif kadınlarına karşı; öznel bilince sahip, kendi tercihleri doğrultusunda hareket eden, bir sırt çantasıyla özgürce dolaşan kadın karakterlere yer vermiştir.

Varda kendi yarattığı *cinécriture* (sine-yazı) kavramı ile, bir filmin sinemaya ait öğelerin tercih edilerek yazıldığını ifade etmektedir (Bénézet,2014:174). Onun deyimiyle *cinécriture*, film içerisinde kullanılan kesme, hareket, bakış açıları, çekim ve kurgunun ritmi dahil yapılan tüm seçimlerdir; anlamı oluşturmayı sağlayan tüm bu seçimler yönetmenin stilini oluşturmaktadır (Varda,2014:11). Buna göre kurgudan kamera hareketlerine kadar bir filmi oluşturan bütün öğeler *cinécriture* olarak adlandırılmaktadır. Yönetmen de tıpkı edebiyatta olduğu gibi, sinema ile yazan kişidir. Yarattığı bu kavram sayesinde kendine özgü sinemasal üslup yaratarak, kadın haklarını da sinemasına dahil etmiş ve o güne kadar inşa edilmiş cinsiyetçi ideolojiyi sinemasında yıkmayı başarmıştır.

Bu çalışma kapsamında, Agnes Varda sinemasında kadının konumlandırılışı film dili üzerinden değerlendirilecektir. Bu doğrultuda hedeflenen, geleneksel anlatı sinemasının nesne olarak kadın karakter inşasına karşı, özne olarak kadın karakterlerin konumunu göstermektir. Başka bir deyişle, sinemasal anlatım dilinin dönüştürülerek ataerkil inşa kalıplarına karşı özne olarak kadın karakterlerin yaratabileceğini gösterebilmektir. Bu bağlamda hedeflenen geleneksel anlatı sinemasına sırt çevirmek ya da geleneksel sinemayı yermek değildir, aksine Wollen'ın işaret ettiği gibi; geleneksel anlatı sineması (Hollywood) popüler bir eğlence olduğu için etkili bir güçtür ve bu sinemanın sunduğu kodlardan faydalanarak yeni bir şeyler üretmek mümkündür (2004,154-155). Bu doğrultuda hedeflenen geleneksel anlatı içerisine yerleşmiş edilgin kadın rollerini ve buna zemin hazırlayan anlatı dilini görünür kılarak, feminist karşı sinemanın nasıl üretilmesi gerektiğini ortaya koymaktır. Her ne kadar Agnes Varda sineması çoğu kuramcı ve kendisi tarafından feminist yönetmen olarak ele alınsa da sinemasının feminist

çerçevede yer almadığını savunan kuramcılar da mevcuttur, çalışmanın objektifliğini korumak için bu görüşler de çalışma içerisinde ele alınacaktır.

Agnes Varda ile ilgili ülkemizde yürütülen çalışmalar hakkında literatür araştırması yapıldığında Seher Midilli'nin "Yeni Dalga Sinemasının Görünmeyen Feminin Yüzü: Agnès Varda Sinemasında Kadın Temsili" başlıklı tez çalışmasına ulaşılmaktadır (Midilli, 2014). Bu çalışmada, Yeni Dalga sinemasında erkek yönetmenlerin ön planda yer almasına karşın Yeni Dalga'nın tek kadın temsilcisi olarak Agnes Varda sinemasının yok sayıldığı tezini ileri sürmektedir. Aynı zamanda tez kapsamında feminist söylem bağlamında Agnes Varda sinemasında kadın imgesi araştırılmıştır. Bu tez çalışması daha sonra "Fransız Yeni Dalga Sinemasının Eril Üretim Ortamında Bir Kadın Yönetmen: Agnès Varda ve Sineması" olarak makale formatında yayımlanmıştır (Midilli, 2016). Ersin Ocak ise "Artık Toplayıcılar ve Ben Filmimde Seyircisinin Yaşam Gücünü Arttıran Bir Görüntü Toplayıcısı Olarak Agnès Varda" isimli makalesinde ele alınan belgesel kapsamında seyircinin üzerinde etkili olduğu ileri sürülen üç farklı bakış açısı incelemiştir (Ocak, 2019).

Tolga Yalur da "Ten ve Hafıza: Agnes Varda" çalışmasıyla ilgili alandaki önemli makaleleri bir araya getiren derleme bir kitap yayınlamıştır (Yalur, 2020). Dilara Eren "Bakış ve Agnes Varda filmlerinde kadın özne" başlıklı yüksek lisans tez çalışması ile Agnes Varda sinemasında ataerkil anlatım dilinin bertaraf edilerek eril bakışın yıkılması ve kadın öznenin kuruluşunu ele alınmıştır (Eren, 2021). Aslıhan Zeynep Kaplama ise "Agnes Varda ve Deneme Film" tezi ile Varda'nın sinemasında deneme formunu ele almıştır (Kaplama,2021). Mine Çimen "Agnès Varda, Flâneuse Kavramını Nasıl Ele Alıyor", İrem Nur Kural "Agnes Varda Sinemasında Flanöyen İmgeler" yüksek lisans tez çalışmasıyla Varda'nın sinemasında flanöryen imge ve temsilleri analiz etmişlerdir (Çimen 2021, Kural 2022).

Aziz Tamer Güler, "Yaşam ve Kurgu Birlikte: Agnes Varda ve Jr'in "Mekânlar Yüzler" Belgeseli" isimli makalesi ile Agnes Varda ve Jr'in beraber yaptıkları Mekanlar ve Yüzler belgeselinde inşa edilen mekanların insanlarla olan bağını analiz etmiştir (Güler,2021). Dilek Çakır da "Agnes Varda ve Spinoza'nın Özgürlük Anlayışı: Sans Toit Ni Loi (Yersiz Yurtsuz) Film" isimli çalışması ile ataerkil sistem içinde yaşayan Mona'nın varoluş çabasını analiz etmiştir(Çakır,2022). Esmâ Sarman da "İktidar Duvarlarını Yıkma: Agnès Varda Sinemasında Heterotopya Mekân" çalışmasıyla Sans Toit Ni Loi (Yersiz Yurtsuz 1985) filmi kapsamında iktidar tarafından biçimlenen mekanı Varda'nın sinemasında nasıl yıktığını ortaya koymuştur (Sarman,2022).

Sinemada aktif olarak altmış beş yıldır üretim yapan Varda, tüm bu yıllar boyunca uzun metraj kurmaca eserlerinin yanı sıra kısa metraj filmler ve belgeseller üretmiştir. Sinemaya



kendine özgü inşa ettiği bir anlatım dili ve toplam otuz dokuz eser bırakmıştır. Bu çalışma kapsamında tüm bu eserlerin incelenmesi mümkün olmadığından araştırma sorularına yanıt verecek niteliklere sahip dört kurmaca film örneklem olarak belirlenmiştir. Kurmaca filmlerin belirlenmesinde Agnes Varda'nın ikinci dalga feminist hareketten etkilenmesi göz önünde bulundurularak 1960 yılından sonraki filmleri arasından seçim yapılmıştır. Bu bağlamda *Cléo de 5 a 7* (Cléo Beşten Yediye / 1962), *Le Bonheur* (Mutluluk/ 1965), *L'une chante l'autre pas* (Biri Şarkı Söylüyor, Diğeri Söylemiyor / 1977), *Sans toit ni loi* (Yersiz Yurtsuz / Vagabond, 1985) çalışmanın örnekleme olarak belirlenmiştir. Agnes Varda sinemasından seçilen filmler aşağıdaki sorular çerçevesinde değerlendirilecektir.

- a. Feminist karşı sinemada inşa edilen temsiller aracılığı ile toplumsal cinsiyet eşitliği nasıl sağlanmaktadır?
- b. Agnes Varda, yarattığı karşı sinema dili ile geleneksel sinemanın ataerkil inşa kalıplarına karşı kadını nasıl konumlandırmaktadır?
- c. Feminist kuram çerçevesinde Agnes Varda sinemasında kadın karakterlerin bulunduğu mekanların anlam üzerindeki etkisi nedir?
- d. Ele alınan filmlerde kullanılan imgeler, inşa edilen kadın kimliklerini nasıl etkilemektedir ve bu filmlerde bakış kime aittir?

## BİRİNCİ BÖLÜM

### FEMİNİST KURAM VE FEMİNİST KARŞI SİNEMA

#### 1.1. Feminist Hareketin Tarihsel Gelişimi ve Toplumsal Bir İnşa Olarak Cinsiyet

##### 1.1.1. Feminizm Kavramı

Feminizm ortaya çıktığı 18. yüzyıldan günümüze kadar içerisinde bulunulan toplumsal şartlar doğrultusunda kadın hakları için mücadele eden politik bir harekettir. Başlangıçta eğitim hakkı, seçme-seçilme hakkı, çalışma hakkı, kürtaj hakkı gibi temel haklara sahip olmak için mücadele veren kadınlar, sonrasında ataerkil toplum yapısına ve kapitalizme karşı mücadele etmişlerdir. Ataerkil toplumlar erkek egemenliğine dayalı cinsiyetçi ideolojik yapı üzerine kurulmuştur. Bu yapı, inşa etmiş olduğu ideoloji gereği, erkeği kadına karşı üstün olarak konumlandırmış ve bu yanlış inşayı doğallaştırmıştır. Buna göre, cinsiyet rolleri bahane edilerek kadınlar hayatın her alanında edilgin olarak ikincil konumlandırılmış; kamusal alandan mahrum bırakılarak özel alana hapsedilmiş, en temel haklara bile sahip olabilmek için mücadele etmek zorunda bırakılmıştır.

Feminizm kavramı latince kadın anlamına gelen “femine” kelimesinden türemiştir. Kavram tarihte ilk defa Charles Fourier tarafından kullanılmış olup, Fourier yaşanacak sosyal gelişmelerin ancak kadınlara özgürlük verilmesi ile mümkün olduğu görüşünü savunmaktadır. Alexander Dumas ise 1872’de feminizmi, Kadın Hakları akımı olarak betimlemiştir (Arat, 2010:36). Robert sözlüğüne göre feminizm, “kadınların toplum içindeki konumunu ve haklarını genişletmeyi öngören bir doktrindir” olarak tanımlanmaktadır (Akt. Michel, 1993:6). Tekeli’ye göre feminizm, kadınların içinde yaşadıkları dünyaya kendi gözleri ile bakmasını savunan, kadına ait olarak görülen alanların sınırlarına meydan okuyarak kendi seslerini bulmalarını hedefleyen bir düşünce akımı iken (2017:131); Necla Arat’a göre ise, çağlar boyunca ikincil konumlandırılan kadınların kurtuluş hareketi olarak cinsler arası eşitlik temeline dayalı, kadın ve erkek arasındaki iktidar ilişkisini dönüştürmeyi hedefleyen bir kurtuluş hareketidir (2010: 29).

Serpil Çakır feminizmi, kadınların ataerkil düzeni algılama, politik olarak tanımlama ve karşı mücadele yöntemleri geliştirmeleri olarak tanımlamaktadır (2009:416). Bell Hooks ise “cinsiyetçiliği, cinsiyetçi sömürüyü ve baskıyı sona erdirmeye çalışan bir hareket” olarak ele almaktadır (2012:9). Feminizmin tanımı hedeflenen amaçlar doğrultusunda ve karşılaşılan probleme göre değişiklik göstermektedir. Ancak çeşitli tanımları inceleyerek analiz eden

Stone'a göre feministlerin, kadınların tabi kılındığı ve bu durumun değişmesine/değiştirilmesine yönelik ortak bir noktada buluştuğu söylenebilir (2016:279).

Başlangıçta erkek tekelinde olan tarih yazımı birçok önemli icat ve keşfe imza atan kadınların tarih dışında bırakılmasına sebep olmuştur. Berkta'y'a göre, tarihsel olayları kayıt altına alan kişilerin öznel görüşlerini olaya katması dolayısıyla tarihin yeniden kurgulanması anlamına gelmekteydi. Bu durumda tarih yazımını tehlikeli bir ideolojik aygıt kılmaktaydı (2003:18). Bu nedenle, bugün sahip olunan kadın haklarının hangi tarihsel koşulların ardından kazanılmış olduğunu bilmek kadın özgürlük hareketine sahip çıkmak için önemlidir. Donovan'ın belirttiği gibi, ancak kendi tarihinin bilincine sahip olanlar, başkaları tarafından kendilerine dayatılan yanlış ideolojilerin esiri olmaktan kurtulurlar. Bu yüzden kadınlar, kendi tarihlerini öğrenip yeni kuşaklara aktarmaya devam etmelidirler. Yalnızca bu sayede köleliğin esiri olmak zorunda kalmazlar ve güçlkle kazanılmış özgürlüklerini yitirme tehlikesine düşmezler (2014:17). Feminist hareket ilk başladığı zamanlarda olduğu gibi, bugün de birçok metinde karşımıza çıkan, insanlık tarihi boyunca kadının ezilen cins olduğu savı tarihsel olayların göz ardı edilmesinin bir sonucudur. Tekeli'nin belirttiği gibi, kadının ezilen cins olması üretimde yaşanan değişiklikler sonucu özel mülkiyet, ataerkil aile yapısı, sınıfların ve devletin ortaya çıkması ile gerçekleşmiştir. Kadının ikinci cins olarak konumlandırılması ise doğal değil, aksine tarihsel bir olgudur (2017:19-20).

Kadınların, kasıtlı bir biçimde tarih dışı bırakılması, cinsiyete özgü niteliklerin "doğallaştırılarak" erkeğe tabi kılınmalarına ve hayatın hiçbir alanında aktif roller üstlenmedikleri yönünde yanlış bilinç oluşmasına yol açmıştır. Bu nedenle tarihsellik içinde kadınların kimlerin çıkarı için yanlış konumlandırıldıklarını ve gerçekte tarih içinde nasıl yer aldıklarını bilmek önemlidir. Belki bugün kadınların daha özgür oldukları, cinsiyetçi geleneklerin esiri olmak zorunda kalmadığı toplumlarda yaşıyor olduğumuz için bunun önemini kavrayamıyor olabiliriz (Hooks,2012:46). Ancak bugün cinsler arası eşit olarak sahip olduğumuz her hak, verilen çetrefilli mücadeleler sonucu gerçekleşmiştir.

### **1.1.1.1. Paleolitik Çağdan Sanayi Devrimi'ne Feminist Hareket**

Çağın farklı dönemlerinde kadınlar üretim ilişkilerine bağlı olarak toplum yaşantısında değişen sorumluluklar almışlardır. İnsanlığın yaşamını sürdürmesinin kaynağı avcı erkekten çok toplayıcı kadındır (Mies,2011:127). Çünkü erkekler her zaman avdan eli dolu dönmediği için topluluğun geçimi, büyük çoğunlukla kadının topladıklarıyla sağlanmaktaydı. Avcı toplayıcı bir dönem olan Paleolitik çağda toplayıcılık yapıp avlanmakta olan kadınlar, neolitik dönemde ise tarımın gelişmesine ön ayak olmuşlardır (Michel,1993:15). Ekerek üretmenin

sağladığı kolaylık, gerçekleştirilen teknik devrimlerle birlikte, yerleşik düzene geçiş ile sonuçlanmış ve ilk başlarda kurulan küçük yerleşim yerlerinin nüfusun çoğalması ve yayılma politikalarıyla birlikte büyük kentlere dönüşmesiyle özel mülkiyetin temelleri atılmıştır (Michel,1993:17). Kadınların özel alana kapatılmalarının temelleri bu dönemden sonra gerçekleşmiş ve bu dönemle birlikte nesne konumuna indirgenen kadın ikincil konumlandırılmaya başlanmıştır (Michel,1993:18).

Paleolitik dönemden itibaren içinde bulunan zaman ve toplumsal koşullar çerçevesinde neyin önemli olduğuna bağlı olarak kadına farklı anlamlar yüklenmiştir (Işıkören, 2015:119). Tarihin farklı dönemlerinde inşa edilen kadın imgeleri de içinde bulunan koşullara bağlı olarak değişmektedir. İçinde bulunan döneme bağlı olarak kadınların nasıl davranmaları, yaşamaları gerektiğini belirten farklı imgeler ortaya çıkmıştır. Örneğin paleolitik dönemde kadın doğurganlığını temsil eden imgelerle ele alınırken, Yaşartürk'ünde belirttiği gibi ikinci dünya savaşında işgücü içinde yer alan kadınlar, erkeklerin dönüşüyle işten çıkarılmış, bu dönemle birlikte ev kadını ve anne olmaya dair imgeler çoğalmıştır (2019:1). Bu bağlamda sinema perdesinde yer alan kadın imgeleri de gerçek kadınlar yerine, ataerkil toplum yapısı tarafından inşa edilen kadın kimliklerini yansıtmakta (Özden,2004:195), aynı zamanda toplumsal dönemlerdeki buhranlara bağlı olarak kadınlar farklı imgelerin taşıyıcısı olarak sunulmaktadır.

Toplumdaki üretim sürecine aktif olarak katılım sağlamakta olan kadınlar tarihte ilk kez özel mülkiyet kavramının ortaya çıkışı ile ev içi alanla sınırlandırılmıştır. Bu doğrultuda kadınlar ev içi alana ait eylemlerle sınırlandırılırken erkekler özel alanın dışında toplumsal kurumlarda yer almışlardır. Kadınlar özgürlük mücadelesi vermeden önce doğdukları andan itibaren cinsiyetçi düşünceyi içselleştirerek toplumsallaşmışlardır (Hooks,2012:45). Toplumsallaşmayla birlikte, kadın ve erkek arasındaki cinsiyete dayalı ayrımcılığın temelleri inşa edilmeye ve kadın erkeğe bağımlı konumlandırılmaya başlamıştır.

Yapılan çeşitli bilimsel çalışmalar sonrası keşifler, o güne değin salt doğru kabul edilen hurafelerden insanoğlunun arınmasını sağlayarak Aydınlanma Çağı'nı başlatmıştır. O güne değin dini çerçevede anlamlandırılan varoluş, Galileo'nun dünyanın hareketleri hakkındaki görüşleri, Newton'un ise evreni yöneten kuralların tamamen matematik ile alakalı olduğunu keşfetmesi ile akla verilen önem artmıştır (Donovan,2014: 22-23). Ancak kadın bu dönemde duygularla ilişkilendirilerek akıl-dışı olarak konumlandırılmıştır. Toplumda akılla ilişkili görülen her alana erkeğin hakim olmasının önü açılmıştır. Böylece Aydınlanma çağı, kadınların aklının değersizleştirilerek cinsiyet eşitsizliği üzerine temellenerek üzerine biçimlenmiştir.

Aydınlanma çağının önemli siyaset felsefecileri de cinsiyetçi tavırlar sergileyerek cinsiyet eşitsizliğini pekiştiren söylemlerini sürdürmüş ve kadının ikincil konumunun yeniden

üretilmesine neden olmuştur. Bu bağlamda Arat'ın belirttiği gibi, Platon, kadınları sınıflandırarak yalnızca mayasında altın bulunan kadınların eğitim görmesini desteklemiştir. Platon kadınları zayıf varlıklar olarak erkeklerden daha aşağı görmüştür. Aristoteles'e göre ise, yöneten ve yönetilenlerden oluşan dünyada, kadınlar yalnızca yönetilen kategorisinde yer alabilirler çünkü kadınlar doğaları gereği akıl yönünden aşağı konumdadır (akt. 2010:30-31). Schopenhauer ise kadın ve erkek arasındaki farkın ontolojik kaynaklı olduğunu belirtmiş, kadını akıldışı, içgüdüleriyle hareket eden varlıklar olarak görmüş; çok eşlilik konusunda çifte ahlak örneği sergileyerek kadının doğa kanunlarına uygun bir biçimde tek bir erkeğe sadık kalması gerektiğini savunmuştur (2014:31). Kant ise kadını yalnızca güzelliği çerçevesinde işe yarar görmekte, kadın karakterini tamamen yok sayarak akla ait tüm özellikleri erkeğe atfetmektedir (Kovanlıkaya, 2014:15).

Yukarıda ele aldığımız düşünürlerin haricinde Adam Smith, Hegel, Rousseau, Nietzsche gibi birbirlerinden farklı kuramsal alanlarda çalışmış düşünürlerin de kadını doğa yasalarına bağlı olarak akıl dışı konumlandırıldığı görülmektedir (akt. Arat, 2010:33). Tüm bu düşünürler kuramlarında kadına duygusallık, narinlik, zayıflık gibi özellikler atfetmişlerdir. Akla ve matematik alanına ait olmayan her şey ikincil, yetersiz, akıl dışı ve öteki olarak kabul edildiği için tüm bu düşünürlere göre de kadında bu özellikleri içinde barındırmaktadır (Donovan,2014:24). Bu nedenle duygulara ait olan alan özel alana kadın hapsedilirken, akıl ile nitelendirilen kamusal alan ise erkeğe ait görülmüştür. Bu düşünce yapısı “her bireyin doğuştan gelen haklara sahip olduğunu” savunan Fransız Devrimine kadar süregelmiştir.

Fransız Devrimi'nin yanı sıra 1848 yılında gerçekleşen Sanayi Devrimi de iki yönüyle feminist hareketi etkilemiştir. Birincisi devrim sonrası ev ve işyeri arasındaki sınır kesin olarak birbirinden ayrılmıştır. Bu da ailenin üretim yeri olmaktan çıkmasına yol açmıştır. Devrim öncesinde toplumsal açıdan faydalı görünen ev içi işler değersizleşmiş ve bu alana ait tüm sorumluluklar yalnızca kadına yüklenmiştir. İkinci olarak ise Bradly'nin belirttiği gibi, endüstriyel sistemdeki emek süreci en başından beri toplumsal cinsiyetlendirilmişti. Başka bir deyişle kapitalistler, üretim teknikleri ve sürecini geliştirdikçe toplumsal cinsiyete ait özellikleri erkek ve kadın işçilere uygulamaya başlamışlardır. Bu da günümüzde dahi sürmekte olan erkek işleri ve kadın işleri ayrımının temelini atılmasına yol açmıştır; erkek emeğine ait olan işler vasıf, uzmanlık ile ilişkilendirilirken, kadın emeğine ait işler ucuzluk ve uyum yeteneği ile ilişkilendirilmiştir (Akt. Bilton, 2008: 487).

### 1.1.1.2. Fransa’da Feminist Hareket

Dünyanın her yerinde olduğu gibi Fransa’da kadınların eşitlik gibi en temel haklar için mücadele verdiği önemli ülkelerdendir. Kadınlar, hakları için ilk kez “özgürlük, eşitlik, kardeşlik” sloganı ile başlayan 1789 Fransız Devrimi ile birlikte sistematik bir şekilde mücadele etmeye başlamışlardır. Ancak devrimin başarıya ulaşması için büyük destek veren kadınlar devrimden sonra yayımlanan ve tüm insanları eşit kabul eden *İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirisi* ile hiçbir hak elde edemediklerini gördüler. Bu metne karşılık olarak Olympe de Gouges, 1791 yılında *Kadın ve Yurttaş Hakları Bildirgesi*’ni yayımlayarak kadın haklarını yazmıştır. Bildirge kapsamında, insan hakları denildiğinde yalnızca erkeğin ele alınarak, kadınların insan yerine dahi konulmamış olmasına tepki göstermiş; cinsiyetler arası eşitlik dahilinde kadın haklarını ilan etmiştir.

Gouges, bildirgenin onuncu maddesinde “kadınların giyotinle idam edilmeye hakkı varsa düşüncelerini savunmak için de kürsüye çıkmaya hakları” olduğunu söylemektedir (Göztepe,2016:187). Ancak devrim sonrası düşüncelerini içeren yazı nedeniyle giyotinle idam edilmiştir. İdamın gerekçesi ise oldukça trajik bir biçimde “kadın cinsine yakışmayacak bir biçimde politika yapmak” olarak gösterilmiştir (Dal, 2012:22). Bu olay göstermektedir ki, kadınlar devrim uğruna canla başla mücadele etmiş olmasına karşın Fransız Devrimi, savunduğu hiçbir ilkeyi kadınlar için uygulamada başarılı olamamıştır. O güne değin kadınlara karşı süre gelmekte olan ayrımcılık tüm şiddetiyle devam etmiştir.

Fransa’da işçi hareketi üzerinde etkili olan Proudhon kadınların oy kullanmasıyla ailenin, yani erkeklerin düzeni bozulacağı için kadınların siyasal hak elde etmelerini engelleyerek, 1884 sonrasında kadınların kadınların sendikalaşmasını engellemiştir (Çakır,2009:4279. 1789 yılında gerçekleşen İnsan Hakları Bildirgesi’nin beyanından sonra kadınlar ancak 1945 yılında verdikleri mücadeleler sonucu oy kullanma hakkını elde edebilmişlerdir. Fransız Devrimi kadın emeğinden ve gücünden beslenmiş olmasına karşın kadınlar, erkekler tarafından saf dışı bırakılmıştır. Ancak yaşanan tüm bu olaylar neticesinde kadınlar örgütlü bir biçimde mücadele etmeleri gerektiğinin bilincine varmış ve feminist hareketin temelleri atılmaya başlanmıştır.

Tüm dünyada Mayıs 1968’de başlayan öğrenci hareketi, Fransa tarihinin en büyük kitlesel hareketine dönüşmüştür. Bu kapsamda 1968 Mayıs’ında başlayan hareket, kadın hakları mücadelesini de olumlu yönde etkilemiştir. Kadınlar kendilerine koyulan yasaklara karşısında cinsel özgürlük, kürtaj hakkı, ev emeği gibi hakların talebiyle kitlesel olarak mücadele etmişlerdir. Çünkü bireysel ve küçük görünen sorunlar, aslında sistemli ve politiktir ve kadınların eşitliği için verilen mücadelede merkezi bir öneme sahiptir (Akt. Habip, 2019:30).

Ayrıca 1968 yılında kadın araştırmaları tartışmalarının başlamasıyla, kurulan ilk kadın araştırmaları bölümü Fransa’da Provence Üniversitesi Kadın Araştırmaları merkezi olmuştur (Akt. Gönenç,2006:66).

## 1.1.2. Feminist Teoriler

### 1.1.2.1. Birinci Dalga ve Liberal Feminizm

Kadınlar, kolektif biçimde hareket etmeye 19. yüzyıl ortalarında başlamışlardır. Birinci Dalga feminizm olarak nitelendirilen bu dönemde erkeklerle eşit haklara sahip olmayı talep eden kadınlar, daha çok cinsiyetler arası eşitlik, eğitim hakkı, yurttaşlık ve oy hakkı gibi temel insani hakları elde edebilmek amacıyla mücadele etmişlerdir. Bu dönem dünyanın neresinde olursa olsun kadınların sorunları ortak; kadınlar eğitimden mahrum edilmiş, evlilik kurumu ise kadını tamamen kocasına tabi ve bağımlı kılmıştı (Çakır, 2009:419-420). Ayrıca kadınlar erkekler tarafından rasyonel varlıklar görülmediği için vatandaş olarakta hiçbir hakka sahip değildi. Birinci Dünya Savaşı’nın bitmesinin ardından kadınların siyasi haklar elde etmesiyle bu dönem amacına ulaşıp sonlanmıştı.

İlk feminizm türlerinden sayılan liberal feminizm, Aydınlanma düşüncesi beraberinde gelişen liberal teoriden etkilenmektedir. Eşitlik mücadelesinin kökleri “doğal haklar” kavramının geliştiği 17. yüzyıla dayanmaktadır. Bu kavram insanların, dünyanın neresinde olursa olsun doğuştan sahip olduğu, devredemeyeceği ve vazgeçilmez olan haklarını nitelemek amacıyla kullanılmıştır (Dal, 2012:22). Bu düşünce yapısı, Aydınlanma ile birlikte, tanrı merkezli toplum yapısından uzaklaşarak gerçekliğe ulaşmanın tek yolunu akıl kabul eden liberalizmin doğmasına kaynaklık etmiştir. O güne değin bireysel özgürlükleri yok ederek, bireyler üzerinde baskı kuran devlet iktidarı sarsılmaya başlamıştır. Böylelikle bireyler, liberal teori sonrası toplumsal ilişkilerinde de bağımsız haklara sahip olmuşlardır (Dal, 2012:22).

Liberal feminizm, bireycilik ilkesini temel alarak tüm bireylerin ırk, renk, cinsiyet, inancına bakmadan eşit muamele görmeyi hak ettiğini savunmaktadır (Heywood, 2013:245). Ancak liberal felsefeyi savunan önemli aydınlanma düşünürleri dahi kadın meselesi ele alındığında kadını rasyonel olmayan duygusal alana yerleştirerek ikincil konumlandırılmasına yol açmıştır (Donovan, 2014:24). Örneğin, Schopenhauer kadını ontolojik olarak erkekten farklı gördüğü için “erkeğin ötekisi” olarak konumlandırırken; Kant kadını salt güzel bir obje konumuna indirgeyerek irrasyonel olarak ele almış; Rousseau ise ataerkilliğin toplum için gerekli olduğunu vurgulayarak kadının ikincil konumunun devam etmesi gerektiğini savunmuştur (Baktemur,2019:2-8). Bu düşünürlere Wollstonecraft, Sarah Grimke, Frances

Wright gibi liberal feministler kadınlar ve erkeklerin ahlaki ve düşünsel yönden eşit olduklarını ileri sürerek karşı çıkmışlardır (Donovan, 2014:43).

Aydınlanma çağı sonrası özgürlük ve eşitlik mücadelesinin verildiği Fransız Devriminde erkeklerle beraber kadınlar da mücadele etmiştir. Ancak insan aklını her şeyden üstün gören, bu nedenle rasyonel bilince sahip herkes için eşitlik ve özgürlük talep eden Aydınlanma felsefesi kapsamında, akıl ile özdeşleştirilen yalnızca beyaz erkekler olmuştur. Kadınlar, Aydınlanma felsefesinde “rasyonel bireyler” olarak ele alınan bireylerin yalnızca erkekler olduğunun bilincine vararak Aydınlanma felsefesine tavır almaya başlamışlardır (Altınbaş, 2006:24). Talep ettikleri doğal hakların kendilerine verilmeyeceğini fark eden liberal feministler kadın hakları için mücadele etmeye başlamışlardır.

Liberal feministler kadın ve erkek arasında akıl yönünden herhangi fark bulunmadığını, erkeğe sağlanan haklar kadınlara da sağlandığı takdirde kadınların da özgür bireyler olabileceğini savunmuşlardır. Kadın sorununun yasal reformlarla çözüleceğine inandıkları için bu doğrultuda atılan ilk adım kadınlara oy hakkını sağlamak olmuştur. Cinsiyetler arası eşitsizliğin sebebini kadınlara uygulanmakta olan ayrımcı tutumlar olarak gördükleri için; erkeklerle eşit koşullarda seçme-seçilme hakkı, eğitim hakkı, eşit işe eşit ücret talep etmişlerdir (Altınbaş, 2006:25-26). Slattery'nin belirttiği gibi ataerkil toplum yapısı erkek egemenliğini, özellikle ev içi alanda, pekiştirmekte ve teşvik etmektedir. Bu da özel alanda uğranılan şiddetin sürekliliğine yol açarak kadınların pasifleşmelerine neden olmaktadır (Slattery, 2012:140). Bu yüzden kadınları erkeğe bağımlı kılan özel alanın dışına çıkararak toplumsal hayata katılım sağlamaları için mücadele yürütmüşlerdir.

Reformist bir yapıya sahip olan liberal feminizm, ataerkil toplum yapısıyla mücadele etmekten ziyade kamusal alanda cinsiyetler arası eşit haklar için mücadele etmiştir (Heywood, 2013:246). Örneğin, kadınların çalışma hayatında başarılı olabilmesi için çocuk bakımı ve ev işlerinde devlet tarafından erkeklerin eğitilmesi fikri ortaya atılsa da bu kez de devlete bağımlı konuma gelme tehlikesi yaşamışlardır (Altınbaş, 2006:27). Liberal feministler köklü değişiklikler aramak yerine mevcut koşullarda hak arayışında bulunmuşlardır. Öyle ki, Wollstonecraft, Stanton gibi düşünürler eğitimli bir anne oldukları takdirde çocuklarını topluma daha iyi hazırlayabilecekleri için hak talebinde bulunmuşlardır.

Liberal feminizm, kadın ve erkek arasındaki biyolojik farklılığını gözetmediği için eleştirilmiştir. Örneğin Altınbaş'a göre, iş yaşamında hamile kadınlarla erkeklerin eşit olması mümkün değildir (2006:45). Başka bir deyişle, liberal feministler cinsler arası biyolojik farklılığı yok sayarak kadınsı özelliklerin terk edilmesini teşvik etmekte ve kadınları erkeklerle aynı olmaya çalıştırmaktadır (Altınbaş, 2006: 45-50). Bu da toplumsal hayatta kadınları



dezavantajlı konuma sürüklemektedir. Ayrıca geleneksel aile yapısına, özel ve kamusal alan ayırımına yönelik çözümler üretmemiş, kadının aile ve ev hayatını doğal kabul etmişlerdir (Heywood, 2013:246). Oysa bu alanlar cinsler arası eşitsizliğin üretildiği ve kadınların en çok şiddete maruz kaldıkları alanlar olarak bugün dahi karşımıza çıkmaktadır.

Liberaller eşitlik anlayışını savunmalarına karşın orta sınıf ve beyaz kadın sorunlarıyla sınırlı olmaktan öteye geçememiştir. Zira kamusal hayatta eşitlik talep eden beyaz kadınlara göre zaten kamusal hayatta var olan ve oldukça ağır işlerde çalışan siyah kadınlar daha dışı görünmeyi arzulamaktaydılar (Donovan, 2014:58). Görüldüğü üzere, liberal feminizm işçi sınıfı ve siyahi kadınların sorunlarına çözüm üretmede yetersiz kalmıştır. Ayrıca kadınları kadın olarak kabul etmeyip “beyaz, burjuva, rasyonel, erkek” prototipi ile sınırlandırıldığı için sorunludur (Dal, 2012:25). Yine de fırsat eşitliğinin sağlanmasına katkı sağlayarak oy hakkı, eğitim hakkı başta olmak üzere kadın hakları mücadelesinde azımsanmayacak kazanımlar sağlamışlardır.

### **1.1.2.2. İkinci Dalga Feminizm**

İkinci dalga feminist harekete Simone de Beauvoir’ın “İkinci Cins” eseri temel oluşturmuştur. Özellikle cinsiyetin değil, toplumsal süreç içerisinde öğrenilen cinsiyet rollerinin kadını ikincil konumlandığını ifade eden “kadın doğulmaz, kadın olunur” sloganı bu dönemdeki hareketin başat noktasıdır (Öz Yıldız, 2019:9). Çakır’ın belirttiği gibi, kadınların toplumsal cinsiyet kaynaklı, günlük hayatta karşılaştıkları sorunlar ataerkil sistemin bir sonucuydu (2009: 436). Ataerkil sistem dayattığı ideolojiyi gizleyerek kadınları toplumsal cinsiyet rolleriyle sindirmektedir. Ancak ikinci dalga feminist hareket ile birlikte bu sistemin kadın üzerinde kurduğu baskı mekanizmaları açığa çıkarılmaya ve ataerkil düzene baş kaldırılmaya başlanmıştır (Çakır, 2009:436-437).

Özel ve kamusal arasındaki ayrımı ortadan kaldırmak isteyen kadınlar, bir araya gelerek yaşadıkları tecrübeleri birbirleriyle paylaştıkları bilinç yükseltme grupları kurmuşlardır. Ataerkil sistemi ve cinsiyetçilik konularını konuştukları bu bilinç yükseltme grupları kurulduğunda, kadınların da çoğu tıpkı erkekler gibi cinsiyetçi düşüncüyü toplumsal süreç içinde öğrenerek içselleştirmişlerdi (Hooks, 2012:19). Bilinç yükseltme grupları farklı düşünce yapılarına sahip birçok kadının bir araya gelmesini sağlayarak ataerkil sistemi değiştirmeyi amaçlamış ve “kız kardeşlik” olgusunun gelişmesini sağlamıştır.

İkinci dalga ataerkiyi ve cinsiyetçiliği görünür kılarak feminist harekete oldukça katkıda bulunmuştur. Ancak Grady’nin belirttiği gibi, 1968 yılına gelindiğinde ise gerçekçi olmayan güzellik algısı yarattığı nedeniyle “Miss America” güzellik yarışmasını protesto eden kadınlar,

kadınları nesne konumuna indirgeyen sütyen ve playboy dergilerini seyircilere fırlatmışlardır. Bu dönemde eril tahakküm altında bulunan ana akım medya ise güzellik yarışmasını protesto eden feminist grupları mutsuz, erkek düşmanı, lezbiyen kadınlar olarak lanse etmiştir. O zamanlarda yaratılmış olan bu feminist imaj ise günümüzde dahi feminizme önyargılı yaklaşılmasına neden olmaktadır (Akt. Habip, 2019:31).

#### **1.1.2.2.1. Marksist ve Sosyalist Feminizm**

Marksist feministler, liberal feministlerin kadın sorununa getirdiği çözümleri, sınıflı toplumlarda fırsat eşitliği olmasının mümkün olmadığı gerekçesi ile geçersiz bulmuşlardır (Sevim, 2005:64). Onlar kadının ezilmesinin asıl nedeninin kapitalizm olduğunu ileri sürmektedirler. Anlamları gereğince erillik ve dişillik, sanayi toplumunun yarattığı koşulları anlamlı kılmak için kapitalizmin burjuva erkeğine hizmet etmek için yaratılmıştır (Fiske, 2003:120). Bu yüzden Marx ve Engels (2010:50), tüm malın ortak olduğu sosyalizmin kadının kurtuluşu için mutlak çözüm olduğunu, çünkü ancak bu sayede cinsiyet eşitliğinin mümkün olduğunu ileri sürmektedirler.

Engels, anaerkil toplum yapısından ataerkil toplum yapısına geçişin kadınlar için tarihi bir bozgun olduğunu ileri sürmektedir. Anaerkil toplum yapısında soy anneden devam ederken, babanın sahibi olduğu özel mülkiyet çocuklara aktarılmıyordu. Bu malların korunması amacıyla soy babadan devam etmeye başlamıştır (Marx vd., 2010:70-72). Serveti tek bir kişi elinde toplamak amacıyla ortaya çıkan özel mülkiyet tek eşli evliliğin doğmasına yol açmıştır. Evlilik, erkeğin kadın üzerinde sağladığı hakimiyeti arttırmaktadır. Evlilik sonrası oluşan modern aile yapısı, kadının eve daha bağımlı kılarak hizmetçi konumuna getirmektedir. Bu yüzden tek eşli aile ortadan kaldırılmalı ev işi, çocuk bakımı gibi kadına yüklenen sorumluluklar toplumsal bir iş olmalıdır (Akt. Donovan, 2014:148-149). Tıpkı modern toplum öncesinde olduğu gibi, klan içerisinde doğan her çocuğun yetiştirilmesinden klanda yaşayan herkesin sorumlu tutulması gibi...

Kadınların, erkek hakimiyetinden kurtulmasının tek yolu ise üretim sürecine dahil olmaktır (Marx vd., 2010:45). Ancak bu durumda kadınların ücretli işte çalıştıktan sonra, ev işi ve çocuk bakımı konularında, ücretsiz iş yükünü sırtlanmalarına yol açmaktadır. Bu yüzden marksist düşünür Dalla Costa, kadınları üretim sürecine dahil etmek yerine, kadınların emeğinin değer kazanabilmesi için, ev işinin ücretlendirilmesi gerektiğini savunur (Akt. Hartmann, 2008:166). Ancak bu uygulamada feminizmin başından beri eleştirdiği kadının özel alana ait olduğu ideolojisini desteklemekte, kadınların çalışmaması için zemin hazırlayarak toplumsal hayata katılmalarını engellemektedir (Sevim, 2005: 70-71). Kapitalist sistem içindeki

tüm bireylerin kendilerine ve emeklerine yabancılaşması sonucunu doğurmakta, kadında kendi tercihlerine göre değil toplumsallaşma içinde öğrendiklerine göre yaşayarak kendisine, bedenine, emeğine yabancılaşmaktadır.

Sosyalist feministler ise kapitalizmle birlikte cinsiyet ilişkilerini de ele almışlardır. Marksist feministlerin kapitalizme fazla dikkat vererek kadın ezilmesinin ardında yatan nedenleri açıklamada yetersiz kaldıklarını ileri sürmüşlerdir. Donovan'ın dikkat çektiği gibi, Sovyetler Birliği, Küba, Çin gibi ülkeler sosyalist devrim geçirmiş olmalarına karşın, kadınlar ezilen sınıf olmaya devam etmişlerdir. (2014:159). Bu örnekten anlaşıldığı üzere sosyalist toplum yapısına geçişte ataerkilliğin yıkılması için çözüm değildir. Bu yüzden sosyalist feministler, “marksist teori ve onun uygulanma biçimlerini kadınlar açısından tahlil etmeye, “kadın emeğinden kimin yararlandığını açığa çıkarmaya ve kadının ezilmesinin maddi temelini ortaya koymaya çalıştılar.” (Çakır, 2009:458). Bu doğrultuda, annelik, ev içi ve ev dışı emek, cinsiyet temelli iş ve ücret, kamusal ve özel alan arasındaki ayrımın kapitalist temelleri, eril davranış örnekleri gibi konuları merkeze alarak sorunsallaştırmışlardır (Timisi, 2011:160).

Marksist ve sosyalist feministler, kadınların “yedek iş gücü ordusu” olarak kapitalizm tarafından kontrol edildikleri görüşünde birleşmişlerdir. Üretimde artış olduğu zamanlarda kadınlar iş gücüne dahil edilirken, yaşanan ekonomik durgunluk dönemlerinde ise işten çıkarılırlar (Heywood, 2013:248). Kadın emeği kapitalizmin gelişmesi için önem arz etmektedir. Çünkü ihtiyaç durumunda kadınları üretim sürecine dahil ederek kadın emeğinden kar sağlar. Tüketimin azaldığı kriz dönemlerinde ise kadınlara evde işleri olduğunu hatırlarak kolayca işten çıkarır. Burada kastedilen kapitalizmin gerek gördüğünde ataerkil sistemin dilini kullanarak kadınlara ihtiyacı kalmadığı zamanda özel alandaki işlerine dönmesini hatırlatmaktadır. Slattery'nin belirttiği gibi, kontrol ve hegemonya kaynağı olarak cinsiyetçi ideoloji kadınlar üzerinde egemenlik sağlayarak erkeklerden daha pasif ve güçsüz oldukları yönünde kadınlara yanlış bilinç aşılamaktadır (2012: 142-143).

Bradly, kapitalist sistemin emek sürecini toplumsal cinsiyetlendirmiş olduğuna dikkat çekmektedir. Buna göre, erkek emeğine “vasıf ve teknolojik uzmanlık”, kadın emeğine ise “ucuzluk ve uyum yeteneği” özellikleri atfedilerek erkek ve kadın işlerini de yaratılmıştır (Akt. Bilton vd.:2008:487). Bu da geçici işçiler olarak görülen kadınlara daha düşük statüde ve ücrette işler verilmesine yol açar. Erkeklerin olası bir greve kalkışıp üretim sürecini durdurmaları halindeyse, yedekte tutulan düşük ücret ve zor koşullarda çalışmayı kabul edecek kadınlar olduğu hatırlatılır. Böylece sosyal kontrol kaynağı olarak, işini kaybetme ve değersizleşme tehlikesi yaşayan, erkek iş gücünün itaatkar olması sağlanmış olur (Slattery, 2012:142). Ayrıca Heywood'un belirttiği gibi, geleneksel aile içinde evin ekonomik gücünü

sağlayan erkeğin, yaşadığı yabancılaşma ve haksızlıklara rağmen işine sahip çıkması teşvik edilmiş olunur (2013:248). Böylece ev işi ile meşgul olan kadının, erkeğe hizmet etmesi ve dinlenmesi için uygun ortamı sağlanması beklenir (Heywood, 2013:248).

Liberal ve marksist feminist teorilerin kadın sorununa ve özgürleşmesine verdikleri cevabın yetersizliği radikal feminizmi ortaya çıkarmıştır. Donovan'ın işaret ettiği gibi, radikal feminizm, kadınların baskı altına alınmasının temelinde iddia edilen gibi kapitalizmin değil, erkek egemenliğinin yer aldığını savunmaktadır (2014:266). Bu nedenle kendilerine baskı uygulayan erkeklere karşı kadınların birlik olarak mücadele etmeleri gerekmektedir (Donovan, 2014:266). Radikal feministler tüm alanlarda süren cinsiyet eşitsizliğinin sebebinin ataerkillik olarak görmüşlerdir. Bu nedenle erkeklerin ve kadınların farklı olduklarını en başından kabul ederek, kadınların ataerkil sistem karşısında kadınsı özelliklerini koruyarak mücadele vermesi gerektiğini savunur.

Radikal feministlere göre, “kadın erkek ilişkisinin temelinde yer alan cinsellik, erkek iktidarının barınağı olan güç ilişkisini doğurur.” (Çakır, 2009:449). Bu yüzden marksistlerin savunduğu sınıf çatışması yerine cinsiyet çatışmasının toplumsal adaletsizliklerin temeli olduğunu savunurlar. Firestone *Cinsiyetin Diyalektiği (The Dialectic of Sex, 1972)* adlı eserinde cinsiyetler arası biyolojik farklılığı ele almakta ve cinsiyet çatışmasının köklerine inmektedir. Ona göre, kadının biyolojik olarak doğurganlığa sahip olması sınıfların başlangıcı olan ilk işbölümüne yol açmıştır (1993:20). Radikal feminizm ataerkilliğin temel kurumu olarak aileyi görmektedir. Çünkü çocukluktan itibaren toplumsal cinsiyet rolleri aile içinde öğrenilerek içselleştirilir. Bu yüzden Kate Millet, kadınların bir araya gelerek sorunlarını paylaşabilecekleri bilinç yükseltme gruplarının kurulmasını önermiştir (Heywood, 2013:251). Firestone ise cinsiyet ayrımcılığını biyoloji kökenli gördüğü için, aileden kaçınarak erkeklerle eşitlik elde edilebileceği biyolojik bir devrim önermektedir (1933:22). Ancak bu şekilde erkek egemenliği ve cinsel ayırım ortadan kaldırılabilecektir.

#### **1.1.2.2. Fransız Feminizmi**

Fransız feminizmi ise 1970’lerde ortaya çıkmıştır. Hélène Cixous, Luce İrigaray ve Julia Kristeva Fransız feminist kuramın inşa edilmesinde lacancı psikanalizden yararlanmaktadır. Yeni Fransız feministler, cinsiyetler arası farklılığı sosyal, ekonomik ve tarihsel kuramlarla açıklanmasını evrenselci ve indirgemeci bularak karşı çıkmaktadır (Yörük, 2009:79). Onlar toplumdaki kadının bağımlı konumunu ve erkek egemenliğinin asıl sebebinin dildeki yanlış inşalar görmektedir. İnsanların içinde doğdukları dil, zihinlerinin ve düşünce dünyalarının yapısını belirlemekte; buna bağlı olarak cinsiyetçi bir dil yapısının içerisinde yetişen bireyler

ise cinsiyet eşitsizliğini içselleştirerek toplumsallaşmaktadır (Doğan, 2021:88). Dolayısıyla varlıklara yüklenen anlamda dilin kullanımına bağlı olarak değişmektedir. Dildeki cinsiyetçi yapıyı değiştirmenin mümkün olduğunu düşünen Fransız feministleri öznellik, cinsellik, dil ve arzu kavramları üstüne yönelmiş ve psikanalizden beslenmişlerdir (Sarup, 2004:159).

Cixous, dişil yazın yoluyla ataerkillik ile mücadele edilebileceğini savunmaktadır. Bu kapsamda dil içindeki karşıtlıkları inceleyerek erkek ve kadın arasındaki karşıtlıkta bir bağ kurmaktadır. Karşıtlık içindeki kavramlardan daima birinin diğerine üstün konumda olduğunu savunarak ancak karşıtlıklar var olduğu sürece birinin diğerinden üstün olabileceğini ileri sürmektedir (Sarup, 2004:159-160). Bu doğrultuda erkek, kadının olmadıkları ile ilişkili olarak dil içerisinde anlam kazanmaktadır. Güç kavramı erkeğe ithaf edilirken zayıflık kavramı kadınla ilişkilendirilir. Kafa kavramı erkeğin sahip olduğu bir özellik olarak anlam kazanırken kadın, kalp ile bağlantılı olarak duygusal olarak nitelendirilir. Böylece dil içinde kadınlar, erkeğin ötekisi olarak gerçekten olduklarıyla değil, olmadıkları olumsuz kavramlarla inşa edilirler.

Çalışmalarında beden kavramına yönelen Cixous, fallus merkezli kültürün kadın bedenine ait deneyimleri göz ardı ederek kendi çıkarlarına uygun biçimde yeniden inşa ettiğini, bu yüzden kadının kendi bedenine yabancılaştığını savunmaktadır (Doğan, 2021:91). Freud ve Lacan'ın fallus merkezli cinsel ayırım örneklerini reddederek “çift cinsiyet” kavramını ileri sürmektedir. Bu doğrultuda için öznellik, beden, dişillik gibi konuları ele aldığı dişil yazın inşa ederek fallus merkezli yazından ziyade karakterlerin belirsiz olduğu, farklı zamanlar kullanarak geleneksellikle mücadele etmektedir (Sarup, 2004:165). Bu yüzden kadınların sessizlikten kurtulup kendilerini, bedenlerini, farklılıklarını yazmalarını salık vermektedir. Ancak bu yolla cinsiyete özgü ikilik oluşturan kültürün içinde kadın olarak var olunabileceğine inanmaktadır.

Irigaray ise, batı kültürünü kadının değerini erkeğe göre daha düşük konumlandığı için eleştirmektedir. Batı kültürü içindeki her şey erkek özneye ait söylem tarafından oluşturulduğu için cinsiyetçi olduğunu savunmaktadır (Sarup, 2004:170). Batı kültürünün tek cinsiyet merkezli yapısını “söz merkezlik (logocentrism)” ve “fallus merkezlik (phallogocentrism)” terimini birleştirerek geliştirdiği “penis-söz merkezlik (phallogocentrism)” terimi ile nitelemektedir. Bu yapıyı açığa çıkarabilmek için temel metinleri analiz etmiş ve bu metinlerdeki cinsiyetçi yapıyı kanıtlamıştır. Buna göre, ataerkil düzen içindeki bir türlü sesini duyurmayı başaramayan da kadındır, erkeğin korkularına karşı konumlandırılan da kadındır (Sarup, 2004:175-176). Kadınlar hep kötü olanı temsil edecek biçimde konumlandırılmaktadır. Bu nedenle Irigaray, kadınların dişil yazından ziyade direk özne olarak konumu alabilecekleri yeni bir dil inşa edilmesi gerektiğini ileri sürmektedir. Çünkü ona göre, dildeki eşitsizlik

kadınların içinde buldukları konumunda belirleyicisidir (Doğan, 2021:91). Ancak bu noktada şunu belirtmektedir: kadın ve erkek birbirlerinden farklı özellikleri ile var olmaktadır ve cinsiyetleri eşitlemeye çalışmak cinsiyetler arası karşılaştırmayı doğurmaktadır. Bu yüzden yapılması gereken yeni bir dil inşa ederek kadına ait farklılıkları ön plana çıkarmaktır.

Julia Kristeva ise çalışmalarında göstergesel ve simgesel dönemlerden beslenmektedir. Göstergesel dönemde çocuğun annesiyle bağı henüz kopmamış iken simgesel döneme geçiş ile birlikte toplumsallaşmaya ve ataerkil dil yapısını öğrenmeye başlamaktadır. Kristeva'ya göre simgesel, Oidipus öncesi döneme ait olduğu için anne ile ilişkiliyken simgesel babanın yasası altındadır (Akt. Sarup, 2004:182). Kadınların özne olarak var olabilmesi de göstergesel dönem ve simgesel dönemin birlikte kullanılması gerektiğini ileri sürmektedir. Simgeselle girişle birlikte özne ataerkil diline uygun olarak toplumsallaşmakta ve beden, cinsiyet özellikleri, toplumsala uygun olarak kurgulanmaktadır. Bu dönemde erkek çocuk, fallus merkezli, baba otoritesine kolayca uyum sağlarken; kız çocuk kendisine ait gösterge bulamadığı için kayıp yaşayarak kendisine ve topluma yabancılaşmaktadır (Sarup, 2004:181-183). Simgesel döneme geçişin ardından tekrar göstergesel döneme dönmek mümkün olmamasına karşın Kristeva, sanatsal üretim yapılarak cinsiyetsiz bir dil inşa edilebileceğine inanmaktadır. Başka bir deyişle, simgesel dönemdeki yanlış inşaların sanat ürünleri sayesinde yok edilebileceğine inanmaktadır. Bu yüzden göstergesel dönem baz alınarak sanatsal üretim yapılması gerektiğini salık vermektedir.

### **1.1.3. Toplumsal Cinsiyet**

Dünya üzerinde yer alan tüm memeli canlılar gibi insanda biyolojik bir cinsiyet ile doğar. Bu anlamda cinsiyet, bedenin anatomik farklılığına işaret etmek için kullanılır yani kadın ve erkek ayrımı farklı cinsel organa sahip olmakla alakalı biyolojik bir sınıflandırmadır. Toplumsal cinsiyet olgusu ise bahsedilen cinsiyet farkından yola çıkarak ekonomik, sosyal, politik yaşamın her alanında kadının ve erkeğin birbirlerinden farklı olduğu düşüncesine dayandırılır. Bu nedenle toplumsal cinsiyet olgusu amacı bakımından ideolojiktir; cinsiyet ve toplumsal cinsiyeti aynı şeymiş gibi göstermek ideolojik işlevinin bir parçasıdır (Hayward, 2012:523). Yani biyolojik cinsiyet kişinin doğuştan getirdiği bir özelliktir ve toplumsal cinsiyet içinde yaşanan toplum tarafından inşa edilmiştir. Smelik, dişil öznellik sürecinin kişisel değil deneyimleyerek öğrenilen toplumsal bir süreç olduğunu ileri sürer. Çünkü kadın olduğunun bilincinde olmak belirli bir gruba ve sınıfa ait olarak toplumsal cinsiyet pratiklerine uygun davranışla gelişmektedir (2008:14). Bu yüzden feministler, bilinç yükseltme grupları kurarak kadınlığa ait deneyimlerini birbirleriyle paylaşmışlardır. Bir araya gelen kadınlar, cinsiyetleri

gereğince kendilerine dayatılan cinsiyetçi ideolojinin farkına vararak ataerkil toplumda kadın olmanın ne anlama geldiği konusunda bilinç kazanarak eril yapıyı dönüştürmeye başlamıştır (Berkday, 2011:6).

Judith Williamson'ın da bahsettiği gibi, cinsler arasındaki fiziksel farklılık kültür tarafından şekillendiriliyor olmasına rağmen biyolojik farklılık tarafından taşındığı için doğallaştırılır (Modleski, 1998:137). Buna göre toplumsal cinsiyet bireyi, kadını (feminen) ve erkeksi (maskülen) biçimde ayırır. Cinsiyete göre saç şekli, giyim stili, bireyin kendini ifade ediş biçimi, konuşma tarzı gibi özellikler zaten önceden belirlenmiştir ve cinsiyete özgü bu kalıp yargıları sahiplenerek uygun davranmanız beklenir. Çocukluktan itibaren bireyler, cinsiyetinin kendisine yüklediği zorunlulukları yerine getirebilmek için nasıl davranması ve düşünmesi gerektiğini toplum içinde sosyalleşerek öğrenir. Kendisine yüklenilmiş olan toplumsal cinsiyet kalıplarını yerine getirebilmek için çeşitli roller üstlenen birey, içinde yaşadığı toplumla sürekli bir etkileşim halindedir. Bu etkileşim bireyin içinde yaşadığı kültürün özelliklerine göre şekillenir. Bu durumda her toplum kendi yapısına göre belirlediği kültürel özelliklere göre erkekten ve kadından farklı davranışlar bekler. Dişil öznenin oluşumunda birey hem kendi içindeki hemde toplumla olan ilişkisinde cinsiyete özgü edindiği deneyim esastır (Smelik, 2008:14). Bu yüzden Smelik'e göre dişil özneyi değiştirmek için o güne değin kabul görmüş olanı yani deneyimi değiştirmek esastır (2008:14). Dolayısıyla aynı yargıyı kullanarak eril özneyi değiştirmek de mümkündür.

Toplumsal cinsiyetin ideolojik işlevi cinsiyetleri sabitleyerek, erkek ve kadın olarak ikili karşıtlık içinde yeniden inşa etmektir; buna göre kadın ev içi alanda duygusal ve erkeğe göre güçsüz temsil edilir (Hayward, 2012:523). Bu da toplumsal cinsiyete yönelik inşalarda erkeklerin kadınlardan üstün olduğu fikrine sebep olur ve bu fikrin doğal kabul edilmesiyle sonuçlanır. Toplumsal cinsiyet ilişkilerinin ataerkil ideoloji tarafından tanımlanması, toplumsal cinsiyet eşitsizliğine sebep olmaktadır. Toplumsal cinsiyet; kültürel bir inşadır, varlığını ise tekrarlayarak sürdürmektedir. Kendiliğinden bir oluşum olan biyolojik cinsiyetin aksine toplumsal cinsiyet, ataerkil iktidar tarafından eril bir söylem doğrultusunda şekillendirilir ve devamlılığını söylemini tekrar ettirerek sürdürür. Kitleler edilgin bir biçimde, kendilerine çocukluktan itibaren verilen cinsiyet kimlikleriyle özdeşleşerek toplumsal cinsiyet olgusunun devam ettirilmesine katkı sağlar. Baudrillard' a (1991:20) göre, kitlelerin edilginleşmesi sonucunda iktidar kendinden eminleşir. Bunun sonucunda geleneksel toplumlarda iktidar olan ataerkil sistem giderek güçlenir. Kolker, sinemanın kullandığı teknikler aracılığı ile yapısını biçimlendirdiğini ancak filmlerin de ait oldukları kültür tarafından belirlendiğini belirtmektedir (2011:7-8).

“Toplumsal cinsiyet kültürel ideal vasıtasıyla şekillenir fakat biyolojik gerçeklikle de çatışma halindedir. Eğer kadınlar, bir yanda kendi güçleri ve kapasiteleri ve diğer yanda erkek egemen toplum içinde baskın toplumsal konumu ellerinde tutmak adına ihtiyaç duyulan ruhsal güç, bağımsızlık, beceriklilik ve sertlik gibi erkeğe özgü meziyetlerle kırılabilirlik, gerçek toplumsal cinsiyet kimliklerine ait öteki olana bağımlılık gibi nitelikler arasında bir çelişki yaşamaktadır. Gerçekte ne erkekler bağımsız, kendine güvenen ve kendi kendine yeten ne de kadınlar güçsüz, bağımlı ve dilgen kişilerdir. Bir kişinin kimliğinin diğer kimliklerle olan ilişkiyi vasıtasıyla belirlendiği bir kültür içinde hiç kimse başka insanlardan bağımsız değildir.” (Ryan ve Lenos, 2012:232).

### 1.1.3.1. Toplumsal Cinsiyet Eleştirisi

Toplumsal cinsiyet eleştirisi toplumsal cinsiyet olgusunun temelindeki kadın ve erkek farklılığı düşüncesinden hareket eder. Yukarıda bahsedildiği gibi toplumsal cinsiyet olgusunun, tekrarlanarak ataerkil sistem aracılığıyla topluma yerleştirilmesi ideolojik çıkarlar doğrultusundadır. Toplumsal cinsiyet ideolojisi, var olan egemen ataerkil düzenin varlığının sürdürülmesi düşüncesine dayanır. İdeoloji bu bağlamda, Terry Eagleton'ın (1996:18) ifadesiyle “bir egemen siyasi iktidarı meşrulaştırmaya hizmet eden yanlış fikirler” olarak ele alınacaktır. Çünkü toplumsal cinsiyet ideolojisinin de hizmet ettiği şey, ataerkil sistemi devam ettirebilmek için mitleştirilen kadını, her türlü ekonomik, sınıfsal bağlamdan soyutlamaktır.

Toplumsal cinsiyet eleştirisi, kadını ve kadın sorunlarını merkeze alır ve yerleşik iktidar yapısına karşı çıkararak mevcut söylemleri değiştirmeye çalışır. Kadınlara biçilen rollere karşı çıkararak toplumsal hayatta “eşitlik” ve “özgürlük” kavramlarını temel alır. Linda Birke, hiçbir kadının kendi biyolojisinden kaçamayacağı için feministlerin yapması gerekenin “kadın biyolojisinin nasıl yorumlandığı, toplumsal cinsiyet kimliğinin nasıl inşa ve yeniden inşa edildiğini” sorgulamaları gerektiğini savunmaktadır (Akt. Slattery, 2012:345).

Toplumsal cinsiyetin yeniden üretilmesinde ve tekrarlanarak devamlılığının sağlanmasında kitle iletişim araçları küçümsenmeyecek etkiye sahiptir. Adorno (2011:34), kitle iletişim araçlarının izleyici kitlesi kazanmak amacıyla toplumsal gerçekliği yeniden üretmek zorunda olmasından ve bu doğrultuda ideolojik bozgunculuk yaptığından bahseder. Bu bakımdan kitle iletişim araçlarını elinde bulunduran güçler, toplumsal gerçekliği yeniden üreterek insanların dikkatini belirli sorunlara ya da odaklara çekebilirler. Bu sayede etkisi altındaki kitleleri aldatarak, kitlelerin güç sahibinin çıkarları doğrultusunda hareket etmeleri sağlanır. Kitlelerin aldatılmaları sonucunda kendilerine özgü davranışları da olamaz (Baudrillard, 1991:14). Bu da ataerkil ideolojinin, elindeki araçları kendi çıkarları doğrultusunda kullanarak toplumsal cinsiyeti de kendi işine geldiği şekilde biçimlendirmesine neden olur.



Kadın temsillerde özel alana bağımlı olarak yer alırken erkek kamusal alanda konumlandırılır. Bu açıdan kadınlık imgelerindeki en önemli özellik, gizledikleridir; kadın sadece ev, aşk ve cinsellikle sınırlandırılmıştır (Modleski, 1998:139). Bu yolla tarih dışı bırakılan kadın, mitleştirilerek gerçek kadın dışarıda bırakılır ve kadının karakteri, kimliği kültür endüstrisinin yarattığı imgeler tarafından yok edilir. Erkeğin ötekisi olarak temsil edilen kadın, toplumsal ve tarihsel koşullarda yaşayan gerçek kadınlardan temsil edilmiş biçimiyle tamamen ayrılır (Akt. Smelik, 2008:12). Butler, cinsiyetin performatif olduğunu yalnızca insanlar dışılık ve erillğe ait özellikleri sergiledikleri sürece toplumsal cinsiyetin var olabileceğini ileri sürmektedir (Yaşartürk, 2017:156). Başka bir deyişle, toplumsal cinsiyete ait inşa edilmiş davranış kalıplarını uygulamayı terk ederek cinsiyet eşitliği sağlamak mümkündür.

### 1.1.3.2. Queer Kuram ve Sonrası

Queer, 1990'lar itibariyle Lgbt çevrelerde öne çıkan, aynı cinse mensup bireylerin ilişkisini tanımlamak amacıyla tüm kimlik dinamiklerine ve kimlik politikalarını ifade etmektedir (Özkazanç,2015:91-94). Etimolojik köken olarak “tuhaf, garip” gibi anlamlara gelen kelime cinsiyet normlarının dışında kalarak ötekileştirilen “lezbiyen, biseksüel, gay, transeksüel” gibi cinsel kimlikleri tanımlamak için kullanılmaktadır (Kunt,2012). Queer terimi en dar anlamıyla gay kimliğinin üzerine lezbiyen halkayı daha sonrasında ise diğer queer öznellikleri halkasına ekleyerek LGBTII olarak sürekli genişleyen kimlikler halkasıdır (Özkazanç,2015:101-102). Judith Butler’ın Cinsiyet Belası ve Eve Kosofsky Sedgwick’in ise *Epistemology of the Closet* (Dolabın Epistemolojisi) kitaplarını kökeni olarak göstermenin mümkün olduğu kavram, günümüzde cinsellik ve kimliğe karşı bir yaklaşım sergilemektedir (Akt. Aydın, 2016:52).

Feminizimin toplumsal cinsiyet kavramını geliştirerek cinsiyetleri sorgulamaya açmasından ilham alan queer kuram, bu perspektifi genişleterek heteronormative ve cinsellik kavramlarından yararlanarak feminist kuramın perspektifini genişletmiştir (Özkazanç,2015:104). Kuram, toplumsal cinsiyete özgü eril-dişil gibi kavramlaştırmalara karşı da bir duruş sergilemektedir. Bu kapsamda ataerki ve homofobikliğe karşı duruş sergileyen queer kuram, normal olanla eşitlik talep eden feminist ve Lgbti+ hareketi eleştirerek müphemlik, arada olmak, transeksüellik gibi cinsel kimlikleri ön plana çıkarmaktadır (Aydın,2016:53).

Belirli davranış kalıplarını dayatan toplumsal cinsiyet ile cinselliğin birbirinden ayrılması gerektiğini ileri süren queer kuram cinselliğin heteroseksüelliğe indirgenmesine karşı duruş sergilemektedir (Butler,2009:87). Bu kapsamda yaratılan her türlü dişil-eril,

homoseksüel-heteroseksüel gibi iki karşıtlağa tavır sergiyerek toplumsal cinsiyete ait kurguların ve iktidar ilişkilerinin sorgulamaya açmıştır (Özkazanç,2021). Sonuç olarak 1990'lı yıllardan sonrasında gelişen queer kuram, feminizimin gelişimine büyük ölçüde katkı sağlayarak heteronormative düzenin dönüştürülmesini sağlamış; cinsel yönelim, toplumsal cinsiyet kimliği tartışmalarında geniş bir perspektif sunmuştur (Özkazanç,2021).

## **1.2. Geleneksel (Klasik) Anlatı Sinemasına Karşı Feminist Sinema**

Genel tanımıyla anlatı, iletilmek istenen mesajın kodlanarak alıcıya nasıl aktarılacağı ile ilgilidir. Sinema anlatısı ise, sinemasal kod ve kalıpları kullanarak inşa edilmektedir. Geleneksel anlatı ve karşı sinema anlatı yapısı birbirinden farklıdır. Geleneksel anlatı sineması sinemaya özgü tekniklerden yararlanarak sinema seyircisine izlediğinin kurgu olduğunu unutturarak gerçekmiş izlenimi yaratmaktadır. Başka bir deyişle sinema, çerçeve içine aldığı görüntülerle, yazdığı diyaloglarla, oyunculukla ve kurgusuyla kendine özgü tüm unsurları, kurmaca gerçekliğin izleyici tarafından fark edilmeyecek biçimde bir araya getirmektedir (Adanır,2015:3-4). Bu da sinema yoluyla inşa edilen anlamın sorgulanamaz olmasına yol açmaktadır. Ancak karşı sinema anlatısı ise çoğu zaman kasıtlı olarak bu gerçeklik izlenimini kırmaktadır. Smelik'in de belirttiği gibi, geleneksel sinema kalıplarından ve kodlarından faydalanarak feminist bir karşı sinema inşa etmek mümkündür (2008:xiii). Bu bölümde geleneksel anlatı sineması ve feminist karşı sinema anlatısı üzerinde durulacak ve her iki anlatı sisteminde kadın karakterlerin konumları üzerine değerlendirme gerçekleştirilecektir.

### **1.2.1. Geleneksel (Klasik) Anlatı Sineması ve Kadının Konumlandırılışı**

Gramsci'ye göre, ideoloji toplumsal olan her şeyde yaygın ve gömülü olarak yer almaktadır. İktidara ait hegemonik fikirler ise alt sınıfın gerçeklerine dönüşmektedir (Akt. Bulut, 2011:197). Geleneksel ya da karşı sinema fark etmesizin her anlatı ideolojik bir yapıya sahiptir. Çünkü her sinema yapıtı yaratıcısının dünya görüşünü ileri sürmekte ve savunduğu görüşü seyirciye aşılacaktır. Sinema yaratıcısı genelde inşa ettiği her anlamı bilinçli olarak üretiyor olsa da, bazen farkında olmadan da üretmektedir. Bunun nedeni Ryan ve Lenos'un belirttiği gibi, içinde yaşanılan kültürlerin "nasıl yaşamamız ve düşünmemiz gerektiğini" aşılmasıdır. Sinema yaratıcısı içinde yaşadığı kültürün etkisiyle dünyayı anlamlandırarak ve yansıtabilecektir (2012:4). Sinema kültürün içinden doğarken ayrıca kültürü de üreterek ideolojiye katkı sağlamaktadır (Yılmaz, 2008:79).

Lebel'in belirttiği gibi, geleneksel sinema egemen ideolojiyi yaymak için kullanılmaktadır. Sinemanın bu ideolojik boyutu ise sinema anlatısı seyirciye ulaştığında ortaya

çıkılmaktadır (1994:35-36). Sinemasal anlatım yollarıyla, kendisine iletilen anlamın etkisi altına giren seyirci bu anlamla doğru orantılı inançlar geliştirmektedir (Güçhan, 1992:62). Amerikan ideolojisine uygun olarak ataerkil kalıplar üzerine inşa edilen geleneksel anlatı sineması ise; seyirciye bu doğrultuda mesajlar iletmekte ve böylece ataerkil ideolojinin egemenliğini koruması sağlanmaktadır. Bu bakımdan geleneksel sinema, egemen ideoloji yaygınlaştırmak için belirli kod ve kalıplardan yararlanmaktadır. Geleneksel anlatı sineması ataerkil ideolojinin taşıyıcısı olduğu için egemen ideolojiye ait argümanlar kullanarak izleyicinin üretilen ideolojiyi içselleştirmesi hedeflenmektedir (Özdemir, 2016:97).

Ticari kaygılarla yola çıkan, klasikleşmiş bir dili sürdüren (giriş-gelişme-sonuç ve neden-sonuç ilişkileri), genellikle özdeşleşmeye, mutlu sona, romantik düşlere", eğlenceye, olay örgüsüne, starlara dayanan, anlam boşlukları yaratmadığı için edilgen bir izleyiciyi talep eden ve izleyicisini hemen hiçbir zaman şaşırtmayan, onu rahatsız etse bile bunun geçici olduğu izlenimini yaratan, onun boşalıp rahatlamasına yol açan, var olan değerleri savunan, son çözümlemede tutucu metinlere sahip olan filmler, geleneksel/popüler/klasik filmler olarak adlandırılır (Öztürk, 2010:50-51).

Sinema tarihine bakıldığında geleneksel anlatı sinemasının Hollywood sineması ile özdeşleşmiş durumda olduğu görülmektedir. Bunun nedeni Hollywood tarafından en sık kullanılan öykü anlatma tekniği olmasıdır. Ancak egemen sinema yalnızca Hollywood sineması ile sınırlı değildir. Çünkü sinema endüstrisine sahip her ülkenin egemen sineması mevcuttur (Hayward, 2012: 129). Geleneksel anlatı sinemasının temelleri 1900'lu yıllarda Griffith tarafından atılmıştır. Geleneksel sinema, devamlılık stiline ve biçimin görünmez kılınarak fark edilmemesine dayanmaktadır (Kolker, 2011:65). Yılmaz'ın da belirttiği gibi, biçimin görünür olması; içeriğin sorgulanabilir veya eleştirilebilir olmasına yol açmaktadır. Egemen ideoloji için sorgulanabilirlik tehlikelidir (2008:72) Çünkü geleneksel sinema gerçeklik yanılması yaratarak seyirciyi kendi ideolojisine ikna etmektedir. (Yılmaz, 2008: 73).

Sinemada biçim, anlatıya bağımlı olarak yönetmenin yaptığı seçimlerdir. Güçhan'ın belirttiği gibi, Sinemada biçimi yaratan en önemli araç ise kameradır. Bu doğrultuda "kameranın açısı, hareketi, aydınlatma, alan derinliği, müzik, görsel düzenleme,kurgu ve ses kuşağı gibi unsurlar" yönetmenin anlatımına katkı sağlamaktadır (2010:131). Geleneksel anlatı sineması, yarattığı biçim ile gerçeğin yerine yeni bir gerçek ürettiğini reddederek herkes için geçerli olan tek gerçeği sunduğunu iddaa eder (Oluk Ersümer, 2013:168). Böylece filmde yaşanan olayların kurgulanmış bir yapı değil de, tamamen nesnel olayların kameraya alındığı yanılması yaratarak ideoloji aşılama; seyirciye bu ideolojiyi telkin etmektedir (Kolker, 2010:18).

Biçimsel düzeyde pürüzsüz bir akışla, izleyici aksiyona bağlanmalı, ana karakterlerle özdeşleşmeli, sınımsız kapalı ve doğrusal olarak oluşturulan ve psikolojik motivasyonun geçerli olduğu bir dünyanın (anlatının) içine kapatılmalı, düşünmemeli, uygulanmak, istenen tepkileri vermeli ve böylece egemen ideolojinin benimsenmesini istediği değerlere onay vermelidir. Bu değerler arasında önde gelenleri özel mülkiyetin dokunulmazlığı, serbest girişim özgürlüğü ve rekabet ile erkeğin egemen, kadın ve çocukların ise bağımlı olduğu heteroseksüel tek eşli çekirdek ailedir (Yılmaz, 2008:78)

İçeriği itibariyle muhafazakar yapıya sahip olan geleneksel anlatı sinemasında, toplumsal cinsiyet rolleri kesin sınırlarla belirlidir; aile kutsal bir kurum olarak korunmakta bu nedenle heteroseksüel erkek egemenliği desteklenmektedir (Yılmaz,2008:74). Bordwell, geleneksel anlatı sinemasına yönelik yürüttüğü çalışma kapsamında rastgele yüz filmlik bir örneklem seçmiştir. Bu filmlerin yüzde doksan beşi heteroseksüel aşkı aksiyonun parçasına konumlandırırken, yüzde seksen beşlik kısmı ise heteroseksüel aşkı merkeze almıştır (Akt. Hayward, 2012:253). Sunulan bu tür doğallaştırılmış heteroseksüel aile yapısı, ataerkil toplum yapısının köklenerek güçlenmesini sağlamaktadır. Böylece erkek egemenliğinin korunmasına hizmet edilmektedir.

Geleneksel anlatı sinemasının, ödipal yörünge üzerine kurulu bir anlatı yapısı bulunmaktadır. Seyirci de ödipal yörüngeyi tamamlayan karakter ile özdeşleşir. Bu doğrultuda sinema analizlerinde psikanaliz, ödipus karmaşasına yanıt verdiği için önemlidir. Çocuk doğduğu andan itibaren imgeselin ilk evresinde annesine bağımlı konumdadır ve kendisini anneyle bir bütün olarak algılamaktadır. Ancak kültüre girişle birlikte çocuğun annesinden ayrılması gerekmektedir. Bu ayrılma anına Freud, ödipal kriz adını vermektedir. Baba bu ikili ilişkiye müdahale ederek çocuğun anneye cinsel açıdan bağlanmasını yasaklamaktadır. Erkek çocuk, annedeki fallus eksikliğinin farkına vararak babanın anneyi hadım ettiği kaygısıyla kendisi de iğdiş edilmemek için anneden feragat eder. Bu noktada bilinçaltı oluşmakta, cinsel arzular ve anneyle narsistik birleşme için duyulan arzu bastırılmaktadır (Hayward, 2012: 376). Babanın yasasının ardından erkek çocuk simgesel düzene adım atarak ataerkil düzenle tanışır. Erkek çocuk bu evreden sonra kaybettiği anne yerine koyacak başka bir kadın arayışını sürdürmeye devam eder. Geleneksel sinemanın kullandığı ödipal yörünge ise bu noktada devreye girmektedir. Erkek kahramanın bir krizi çözerek başarılı bir biçimde kendi yörüngesini tamamlaması ve toplumsal dengeye ulaşması amaçlanmaktadır (Hayward, 2012:376).

Freud için kız çocuk önemsizdir. Çünkü o fallusa hiçbir zaman sahip değildir. Lacan ise, Babanın Yasası kız çocuğa uygulanmadığı için annesiyle olan bağından ve arzusundan tümüyle vazgeçemediğini bu yüzden kız çocuğunun simgesel düzene de giremeyeceğini

savunmaktadır (Hayward, 2012:221). Simgesel düzen kültüre, yani dile giriştir. Kız çocuk ise, hem imgesel düzende hemde simgesel düzenin içinde konumlanmaktadır. Bu doğrultuda kadın ataerkil dilin öznesi değil, nesnesi olarak eril düzende yer almaktadır. Erkekten farklı olarak dile girdiği için, ödipal yörünge kadın karakter için bulunmaz. Yalnızca erkek karakter, ödipal yörüngeyi tamamlayarak toplumsal dengeye ulaşmaktadır.

Anlatıda kadınlar edilgen konumlandırılırken erkekler ise edimleriyle anlatıya yön verirler (Ekici, 2016:320). Bu doğrultuda anlatı içinde erkeğin tüm eylemleri ödipal yörüngeyi tamamlamaya yöneliktir. Anlatı boyunca erkek karakterin tek bir amacı vardır: kadını edilgin kılarak onu himayesine almak. Bu da, erkeğin birçok zorluğu aşarak kadını evlenmeye ikna etmesi ile gerçekleşir. Eğer, erkek karakter yörüngeyi istenen biçimde tamamlayamazsa erkeklığı tehlikeye düşmektedir. Bu yüzden Hayward'ın belirttiği gibi, geleneksel sinemada ödipal yörüngeyi başarılı olarak tamamlanması önemlidir (2012:253). Böylece geleneksel aile yapısı meşrulaştırılarak mit üretimine katkı sağlanmaktadır (Hayward, 2012:253).

Sinema cinsel farklılıklar üzerine mit üreterek ve yeniden üretilmesine katkı sağlayarak bunların temsil edilmesine zemin hazırlayan kültürel bir pratiktir (Smelik, 2008:1). Mitler gerçeğin üzerini örtme ve egemen sınıfa ait düşünceleri doğallaştırma işlevine hizmet ettikleri için tehlikelidir. Kökenlerini, siyasal ve toplumsal boyutunu gizleyen mitler, dişilliği bakıp büyütme, evcillik, korunmaya muhtaç anlamlarla; erilliği ise güç, bağımsızlık, kamusalılık gibi anlamlar doğrultusunda doğallaştırmıştır (Fiske, 2003:121). Bu doğrultuda mitler cinsler arası ikili karşıtlık üretilmesine katkı sağlamakta ve yarattığı ideolojiyi masumlaştırmaktadır.

Kadının geleneksel sinemada konumunu belirleyen bir diğer önemli nokta ise sinema türleridir. Türler belirli kalıplar ve kodların sürekli kullanılmasıyla ortaya çıkmakta ve egemen anlatı kalıplarından yararlanılarak oluşturulmaktadır. Cinsiyete özgü roller de önceden belirlenen kodlara uygun olarak ele alınmaktadır. Olay örgüsü erkek karakter üzerinden işlemekte ve kadın karakterler anlatıyı destekleyici görev edinmektedir. Smelik'e göre türler, toplumsal cinsiyete dayalı ayrımları pekiştiren ikili karşıtlıklar yaratmaktadır. Örneğin cinselliğin inşasında aktif erkek / pasif kadın karşıtlığı yaratılmakta, cinselliği iyi/kötü, masum/sapkın gibi karşıtlıklarla nitelemektedir. Kadın karakteri nitelemede kullanılan bu karşıtlıklar ise bakire/fahişe mitinin tetiklenmesine yol açmaktadır (2008:533).

Geleneksel sinemada kadın temsili ataerkil ideolojiye uygun olarak inşa edilmektedir. Erkekler her zaman güç, başarı ve eylemleriyle tanımlanırken; kadınlar erkekler ile olan ilişkileri doğrultusunda tanımlanmaktadır (Öztürk, 2010:70). Robin Wood'a göre, geleneksel sinemada karakter, ideal erkek ve ideal kadın olarak iki kategoriye ayrılmaktadır: erkek karakter güç, macera, serüven ve etkin olarak temsil edilirken kadın karakter eş, anne, güvenilir ve

ailenin yapıcısı olarak temsil edilmektedir (2004:320). Eğer kadın çalışma hayatında temsil ediliyorsa, başarılı bir iş insanı olmasının yanında ideal eş, iyi bir anne özelliklerine de sahip süper kadın olarak konumlandırılmaktadır. Eğer kadın tüm bu özellikleri bir arada yrtemiyorsa hatalı, eksik olarak anlatının kötü karakterine dönüştürülmektedir.

Sinemanın ilk yıllarında gördüğünü anlamada güçlük çeken seyircilerin anlatıyı anlamasını sağlamak için ikonografi oluşturulmuş bu da kısmen de olsa stereotip (kalıp yargı) gelişimine katkıda bulunmuştur (Johnston, 2008:283). Geleneksel filmler, sinemada gerçek kadın yerine streotiplerden oluşan kadın imgelerini koymaktadır (ztrk,2010: 86). Bu kalıplaşmış kadın imgeleri tüm kadınları oldukça u noktalarda ve birkaç başlıkta sınırlandırmaktadır. Molly Haskell *From Reverence to Rape* kitabında Hollywood'un anti-feminist filmlerini ve fallus merkezli Avrupa filmlerini incelemiş ve kadınların olumsuz stereotipler ile temsil edildiğini ortaya çıkarmıştır (Akt. Stam, 2014:182). Bu doğrultuda toplumun yansıması olan sinemanın kadınları, saygı duyulan (bakire) ya da hakaret edilen (fahişe) olarak inşa ettiğini ne sürmüştür (Akt. Hayward,2012: 138-139). Doğumdan sonra öğrenilmeye başlanan cinsiyet rolleri sinemasal stereotipler aracılığıyla içselleştirilmeye devam edilir. Böylece yanlış bilinç aşılayan geleneksel sinema, dayattığı kalıp yargılarla gerçek kadının yerine erkeklerin görmek istediği arzu nesnesine indirgenmiş kadını koyar.

Kadının konumlandırılmasında bir diğer belirleyici nokta ise, Hollywood stüdyo sistemi ile başlayan yıldız oyuncu sistemidir. Kitlemel bir eğlence aracı olan sinema, oyuncuyu da yıldıza dönüştürerek pazar değeri olan bir meta yaratmıştır (Arık, 2018:114). Bu da oyuncuları tkretim nesnesi konumuna indirgememiştir. Bu doğrultuda kadın oyuncular, "insani bir güzellik ve erotizm" hissi sunmak üzere cinsel açıdan nesne konumuna indirgenirken erkek oyuncular ise kahramana dönüştürülmektedir (Hayward, 2012:653). Hem erkeği hem de kadını kişiliksiz kılan geleneksel sinema, kendi cinsiyet ideolojisini cinslere yüklemektedir.

Yıldız sistemi kadınları fetişleştirmekte ve ortak fallus merkezli bir fanteziye indirgemektedir (Johnston, 2008:258). Kadınlara cinsel fetişe indirgenerek, kadının fallus yokluğunu tehdit olarak algılayan erkeklerin narsistik psikoseksüel bütünlüklerinin zedelenmemesi amaçlanmaktadır (Ryan & Kellner:2010: 219). Başka bir deyişle kadınlara fallusa sahip olmadıkları için erkekler, iğdiş edilme kaygısı yaşamakta ve fallusu olmayan kadına dönüşmekten korku duymaktadır. Erkekler yaşadığı bu korkuyu bastırmak için kadın bedeninde gizli olan fallus arayışa girmektedir. Bu doğrultuda topuklu ayakkabı, uzun tırnaklar, deri kostümler vb. nesnelere kendi fallik varlığını bulmaya çalışmaktadır. Dolayısıyla kadını fetiş hale getirmenin amacı, kadındaki fallus eksikliğinin erkek seyircide yarattığı endişeyi gidermek için kadını tehlikeli kişilikten güzellik nesnesine dönüştürmektir (Smelik,2008:6).

Örneğin Marilyn Monroe sesi, kırmızı ruj ve giyim kuşamıyla fetişleştirilerek sunulan ikonik karakterlerdendir. Yıldız kadın oyuncuların ikona dönüştürülerek temsil edilmesi, kadınları iyi ve kötüden oluşan ikili değer sistemine hapsetmektedir (Yaşartürk, 2022:16). Bu nedenle geleneksel sinemada kullanılan yıldız oyuncu sistemi kadın sinemasında görülmez.

Aynı zamanda yıldız oyuncular, belirli imgeler etrafında sunularak erkek arzularına ait bir göstergeye dönüştürülmektedir. Bu noktada yine Monroe örneğine baktığımızda, erkekler tarafından erkeklerin cinsel hazzına yönelik aptal sarışın imgesi çerçevesinde konumlandırıldığı görülmektedir (Öztürk, 2010:173). Ancak Monroe hiçbir zaman aptal bir kadın değildi ve kendisini basite indirgeyen imgesinin ağırlığını taşımakta oldukça zorlanmıştır. Sadece yıldız oyuncular değil, tüm kadınlar da bu yanlış imgenin kurbanı olmaktadır. Çünkü sinema gerçek kadını yok sayarak yarattığı yanlış imgelerle erkek arzusunun göstergesi olan bir kadın yaratmaktadır. Bu yüzden kadınları iyi ve kötü olarak ikili değer sistemi içine hapseden yıldız oyuncu sisteminden uzaklaşmak kadınların temsillerini iyileştirmek adına önemlidir (Yaşartürk, 2022:16).

Sinemada yaratılan bir diğer ikilik ise, kırklı yaşlardan sonrasında yaşlanmaya başlayan kadın oyuncuların değersiz kılınmasına karşın, erkek oyuncuların daha karizmatik rollerle izleyiciye sunuluyor oluşudur. Böylece ilerleyen yaşına rağmen kadından her zaman güzel ve bakımlı olması beklenir. Hayward'ın belirttiği gibi (2012:657), Brigitte Bordo ve Greta Garbo gibi oyuncular henüz yaşlanmamışken sinemaya veda etmek zorunda kalmışlardır çünkü görünüşlerini korumak için ağır bedeller ödemeyi reddetmişlerdir (Hayward, 2012:657). Bu noktada geleneksel sinemanın kapitalist sistem ile olan işbirliği gün yüzüne çıkmaktadır. Kadınlara her zaman güzel ve bakımlı olmaları gerektiği mesajı iletilerek estetik endüstrisinin kârı korunmaya çalışılmaktadır. Kadınlara kırışıkların ya da kusur olarak addettikleri diğer şeylerin güzel olmadığını ileten medya içerikleri aslında kapital sistemin çıkarlarının korunmasına hizmet etmektedir.

### **1.2.1.1. Anlatıda Cinsiyet Temsili**

Sinema var olduğu günlerden itibaren toplumsal cinsiyetin kültürel tarihini gözler önüne sermektedir (Ryan ve Lenos, 2012:231). De Lauretis'in teknoloji kuramından yola çıkan Yaşartürk'ün belirttiği gibi, egemen sinemada güçlü sosyal teknolojiler tarafından inşa edilen toplumsal cinsiyet temsilleri, bireylerin toplumsal cinsiyete dair tutumlarını belirleyerek toplumsal cinsiyetin sosyal inşasına katkı sağlamaktadır (2022:25). Kaplan egemen sinemanın ataerkil temelli bilinçdışına göre inşa edildiğinden filmsel anlatılarda da erkek temelli dil ve söylem kullandığını belirtmektedir (Akt. Hayward,2012:71). Dolayısıyla sinemasal anlatılarda

kadınlık ve erkekliğe dair üretilen temsiller, cinsiyet rollerinin pekişmesine katkı sağlarken ataerkil ideolojinin köklenerek güçlenmesine hizmet etmektedir. Özellikle geleneksel anlatı sineması dikişsiz yapısıyla izleyiciye seyrettiğinin bir film olduğu gerçeğini unutturur. Bu da sinemada toplumsal cinsiyete dair temsillerin gerçek olarak algılanmasına yol açar. Bu nedenle Kuhn, filmdeki toplumsal cinsiyet temsillerinin toplumsal bir inşa olduğunun bilincinde olmanın önemli olduğunu ileri sürmektedir (Akt. Ekici, 2016:325). Ryan ve Kellner, geleneksel anlatı sinemasının biçimi dolayısıyla ataerkil ve kapitalist kurumları güçlendirdiği için ideolojik olduklarını belirtmektedir. Bunun sebebini ise tahakküm toplumunu biçimlendiren figür ve anlatı yapılarına sıklıkla başvurulması olarak görmüşlerdir (2010:409).

Sinema gerçeği yansıtmaz, gerçeklik algısı inşa eder (İnceoğlu, 2015:88). Dolayısıyla kadın ve erkek olmaya dair gösterilen cinsiyet rolleri bu inşanın bir parçasıdır. Sinema anlatılarına bakıldığı zaman kadınların edilgenliğine karşı erkekler anlatıya yön veren etken karakterler olarak konumlandırılmaktadır (Ekici, 2016:320). Chion (1987:131), senaryo yazarlarının, kadınları “geçici cinsellik ve aşk için” var ettiklerini, filmin omurgasını oluşturan asıl kısımda ise yer vermediklerini belirtmektedir. Dolayısıyla öykünün önemli kısmında erkek karakterlere yer verildiği sonucuna ulaşabiliriz. Chion (1987:131) senaryo yazarlarının sadece tembellik yaptıkları için “kadını galip gelenlerin ödülü, savaşçının ikramiyesi ya da öykünün bir süsü” olarak nitelendirdiklerini ileri sürmektedir. Ancak Johnston, egemen sinemanın inşa ettiği cinsiyetçi ideoloji gereğince kadınları, erkekler için temsil ettikleri haliyle sunduğunu ileri sürmektedir (2008:284). Dolayısıyla Chion’un kadın karakterlerin sinemada temsili üzerine ileri sürdüğü görüşler doğru olmasına karşın, senaryo yazarları sırf tembel oldukları için değil cinsiyetçi ideolojiyi sürdürdükleri için kadınlar anlatıda edilgin konumlandırılmaktadır.

Richard Barsam’a göre bir filmin hikayesini anlatma biçimine anlatı denilmektedir (Akt. Gezer, 2018:15). Mutlu’ya göre ise, zaman içinde gerçekleşen iki ya da daha fazla olayın mantıklı ve tutarlı bir biçimde aktarılmasıdır (2016:31). Buckland, bir anlatının neden sonuç ilişkisi içinde eylem ve olayların birbirine bağlanması sonucu filmlerin tutarlı ve anlamlı göründüğünü belirtmektedir (2018:50). Seymour Chatman’ın belirttiği gibi, her anlatı öykü ve söylemden oluşmaktadır. Öykü içerisinde içerik, karakter, uzam gibi öğelere yer verirken, söylem ise içeriği aktarmayı seçilen yoldur (2008:17). Bu kapsamda bakıldığında film dilini inşa eden kişi kendi ideolojisi doğrultusunda her bir öğeyi düzenleyerek anlam yaratır. Geleneksel anlatı sineması temeli Aristo’nun *Poetika* eserinde tanımladığı tragedyaya dayanmaktadır. Aristo’nun *Poetika* eserinde ele aldığı üzere tragedya olay örgüsü, karakter, düşünce, sözel ifadeler, mekan ve müzik olmak üzere altı unsur bir araya geldiğinde oluşmaktadır (Gezer, 2018: 15). Bu altı öge bir araya geldiğinde iyi bir anlatı oluşturmaktadır.



Böylece izleyici tüm bu unsurlar bir araya geldiği zaman gördüklerinin büyümesine kapılarak filme kendini dahil etmektedir.

David Bordwell'a göre sinemada anlatı, geleneksel ve sanat sineması olarak ikiye ayrılmakta ve birbirlerine göre farklı inşa edilmektedir (Akt.Gezer,2018:22-23). Bu kapsamda geleneksel sinema, eylemler arasında neden-sonuç ilişkileri kurup seyirciye hikaye anlatırken; sanat sineması, herhangi bir neden sonuç ilişkisine odaklanmayarak yalnızca gerçek olanla ilgilenerak anlatısında karakter odaklı davranmaktadır (Akt.Gezer,2018:22-23). Geleneksel anlatı sinemanın olay örgüsü dayalı anlatı yapısına karşın karakter odaklı yaklaşım, sinemada kadının konumunu iyileştirici bir etkiye sahiptir çünkü erkek egemen sinema ödipal yörüngeye dayalı hikayeler geliştirerek kadın karakteri erkek karakterin kendini gerçekleştirme sürecinde bir araç olarak kullanır. Buna karşın modern anlatıda karakterin psikolojik dünyası da yer aldığı için karaktere yargılayıcı gözle yaklaşmaz. Böylece geleneksel anlatı sinemasının neyi neden yaptığı belli olmayan kadın karakterlerine karşın modern anlatının kadın karakterleri, eylemlerinde tutarlı bir biçimde inşa edilir.

Yapısı gereği doğal gözükten geleneksel anlatı sineması, hikaye anlatmak için kendine özgü kod ve uzlaşımlar kullanarak egemen ideoloji doğrultusunda yeni bir gerçek inşa eder (Hayward, 2012: 44). Saussure dilin ikili karşıtlıklar üzerine kurulduğunu belirtmektedir. Buna göre iyi/kötü, güzel/çirkin, güçlü/zayıf gibi karşıtlıklar dil içerisinde yer alarak anlamını ötekine göre belirler. Kadın ve erkek arasındaki nitelendirmeler de bu kapsamda gerçekleşir. Kadınlar, erkeğin ötekisi olarak daha pasif kavramlarla temsil edilirken, erkekler aktif özellikler ile temsil edilmektedir. Erkek egemenliğindeki sinemada yarattığı gerçeklikte bu zıtlıklardan yararlanır. Feminist film kuramcılarına göre eril ve dişil olmak üzere iki anlatı türü mevcuttur. Bu kapsamda Williams'a göre (Akt. Ekici, 2016:325) eril anlatı çevresine hükmeden erkek karakterle özdeşleşmenin gerçekleştiği, heyecanlı anlatılarken; dişil anlatı edilgin ve acı çeken kadın karakterlerin yer aldığı anlatılardır. Kaplan'a göre, geleneksel anlatı sineması, ataerkil bilinçdışına dayanarak inşa edilmekte ve buna bağlı olarak film anlatıları da eril dil ve söylemler doğrultusunda düzenlenmektedir (Akt. Hayward, 2012:71).

Ataerkil ideolojiye sahip geleneksel anlatı sinemasının anlatısı erkek karakterin hedefine ulaşmasını sağlamaya yönelik ilerleyen ödipal yörünge üzerine kuruludur. De Lauretis'e göre, "Anlatı tamamıyla ödipaldir, çünkü eril yada dişil okuru, erkeği fail, kadınıysa yabancı olarak atayan ikili bir karşıtlığa göre inşa eder. Anlatı içerik olarak değil, rolleri ve farklılıkları, dolayısıyla iktidarı ve konumları belirleyen yapısı açısından ödipaldir" (Akt. Smelik, 2008:13). İzlediğini gerçeklik olarak algılayan izleyici, anlatıdaki kahramanla özdeşleşmektedir. Bu kahraman genellikle ödipal yörüngeyi tamamlamak için mücadele veren

erkek karakter olarak konumlanır. Dolayısıyla erkek karakter ile özdeşleşen izleyici, anlatı içindeki erkeğin arzusuyla da özdeşleşmekte ve bu özdeşleşme neticesinde anlatıyı kendisinin kontrol ettiği yanılsamasını yaşamaktadır (Yaşartürk, 2002:30). Bu nedenle kadın izleyici erkek arzusunun bir göstergesi olarak temsil edildiği anlatılarda kadınsılığı arzulamak durumunda bırakılmaktadır (Smelik, 2008:13).

Olay örgüsü içinde ana eylem ve yardımcı eylem olarak ikiye ayrılmaktadır: Ana eylemler hikayenin yapı taşları oldukları için anlatıdan çıkarıldıkları durumda hikaye de tamamen anlamsız hale gelirken yardımcı eylemler çıkarıldığı zaman olay örgüsünün mantıksal bütünlüğüne bir şey olmamaktadır (Gezer, 2018:20-21). Chatman'ın "uydu" kavramına göre anlatıda kadın, "boşluk doldurma, ayrıntılandırma ve çekirdeği tamamlama" işlevleri ile yer almaktadır (Akt. Ekici, 2016:71). Buradan yola çıkarak anlatı içinde yardımcı eylemler ile yer verilen kadın karakterlerin tek işlevinin, ana eyleme sahip olan erkek kahramanın ödipal yörüngeyi tamamlamasını sağlamak olduğu sonucuna ulaşılmaktadır. Başka bir deyişle geleneksel anlatı sineması, anlatıda kadın karakterlere yer vermemekte anlatıdaki erkek kahramanın hikayesini destekleyecek temsillerle konumlandırmaktadır. Bu yüzden geleneksel anlatı yapısına sahip Hollywood filmlerinde erkek karakterler gönülsüz kadın karakterleri fethederek kadını anlatıya ait gizem ve bilmece olarak konumlandırmaktadır (Yaşartürk, 2022:31). İnşa edilen ideoloji çerçevesinde erkek anlatılarda dışa dönük, etkenken; kadın ise özel, evcimen olarak oldukça yüzeysel bir biçimde ele alınmaktadır (Butler,2011:88).

Erkek çocuğun anneden koptuğu ilk andan sonra annesi yerine koyabileceği bir arzu nesnesi arayışa girmektedir. Egemen sinema anlatısı da bu arzu nesnesinin eksikliğinin giderilmesi üzerine kuruludur. İzleyici, anlatı boyunca yaşanan tüm olumsuzlukların finalde giderileceğinin bilincindedir. Filmin sonunda karakterin tüm anlatı boyunca eksikliğini hissettiği arzu nesnesine kavuşmasıyla eksiklik ve endişe duygusu giderilerek izleyicinin rahatlaması sağlanmaktadır (Oluk Ersümer, 2013:22). Erkek egemen sinemada kadının arzu nesnesi olarak konumlandırılması da sırf bu nedenledir. Anneden kopuşla beraber tüm hayatı boyunca yaşadığı eksikliği gidermeye çalışan erkekler, ellerinde olan tüm ideolojik aygıtlarda kadınları nesneleştirirler. Tüm hayatı boyunca sinema temsillerinde arzu nesnesi olarak konumlandırılan Marilyn Monroe, bu yüzden Emily Dickinson'a referansla "beni arzuladığın için ben yokum" demektedir (Öğüt, 2010). Kadınların anlatıda özne konumu alabilmesi için ihtiyaç duyulan şey kadın sinemasıdır. Toplumsal cinsiyet eşitsizliklerini sorgulayarak kadınların farklı tecrübelerini anlatan her yönetmen kadın bakış açısına sahiptir. (Yaşartürk, 2010:111). Kadınları sosyal özneler olarak gösteren, kadın izleyicilere hitap ederek kadın

karakterleri merkezine alan kadın sineması ödipal anlatıyı yıkabilmenin yegane yoludur (Yaşartürk, 2022:33).

Ryan ve Kellner, kapitalizmi ve ataerkilliği insanların dünyayı algılamasını aracılık eden temsillerin ayakta tuttuğunu belirtmektedir (2010:408). İnşa edilen temsiller insanların düşünce yapılarına, algılarına yön vermekte ve dünyayı anlamlandırma biçimleri üzerinde etkili olmaktadır. Dolayısıyla sinemada ele alınan toplumsal cinsiyet temsilleri de insanların dünyayı algılama ve yorumlama biçimleri üzerinde etkili olmaktadır. Yaşartürk'ün belirttiği gibi, geleneksel anlatı sinemasının temellerini oluşturan Griffith, *Way Down East* (1920) filmi ile sinemada pasif, kendi başının çaresine bakamayan ve her zaman bir erkeğin yardımına muhtaç olan kadın temsillerinin temelini atmıştır (2019:2). Eleştirmenler 1970'li yıllarda sinema temsillerinin kadınları duygusal ve eve bağımlı olarak konumlandığını ileri sürmektedir (Ryan ve Kellner, 2010:219). Geleneksel sinemanın anlatı yapısında aktif ve güçlü olmak erkeğe atfedilirken; kadınlar pasif, güçsüz ve erkeğin nesnesi olarak temsil edilmektedir (Akt. Ekici, 2016:72). Ryan ve Lenos'a göre, erkekler ve kadınlar saygın statü sahibi olmak istiyorlarsa erkekler eril özelliklerle kadınlarsa feminen özelliklerle temsil edilmelidir (2012:231). Eğer kadınlar erilliğe ait özelliklerle (güç, zeka, aktif) temsil edilirlse mutlaka onlar için kötü bir son hazırlanmakta; erkekler ise feminen özelliklerle temsil edilirlse zavallı olarak konumlandırılmaktadır (Ryan ve Lenos, 2012:231).

Karanlık bir ortamda herkesten yalıtılmış olma hissi veren sinema salonları izleyicinin filme dahil olmasına katkıda bulunur. Mekansal kuruluşu gereği sinema izleyiciye seyrettikleri ile bir bütünlük ve gördüklerini kontrol ediyormuş hissi verdiği için Baudry'e göre perde ve izleyici arasındaki ilişki Lacan'ın ayna evresinde olduğu gibi işlemektedir (Akt. Arslan, 2009:18). Bu doğrultuda izleyici sinema perdesinde kendisi olarak algıladığı karakterle özdeşleşme yaşamaktadır. Filmin denetleyicisi ve iktidarın temsilcisi konumunda bulunan erkek, anlatıdaki kadın karakteri denetleyen ve ona sahip olan bir konuma yerleşir (Yaşartürk, 2005:23). Bu yüzden geleneksel anlatı sinemasında kadının konumunu kökten değiştirebilmek için sinema izleyicisinin ayna evresindeki çocuk yanlına düşmemeleri, özdeşleşme sürecinde kadın karakterlerin temsilini sorgulamaları gerekmektedir (Özdemir, 2016:91). Bunu değiştirecek olanlar kadın bakış açısıyla üretim yapan kadın yönetmenler olacaktır. Yapılması gereken izleyiciye kadın karakterleri arzu nesnesi olarak sunmak yerine kadın karakterlerin hayattaki duruşlarını, mücadelelerini ve varoluş sebeplerini göstermek olmalıdır (Özdemir, 2016:91). Geleneksel anlatı sinemasında yanlış temsillerle ele alındığı üzere tek bir kadın yoktur. Kadınların da birbirlerinden farklı hikayeleri, istekleri, arzuları ve seçimleri vardır. Bu

yüzden kadın bakış açısına sahip sinemacılar tarafından kadınlara anlatı içinde çeşitli temsillerle yer verilmesi gerekmektedir.

Sinema da ataerkil ideolojiye uyumlu olarak kadınlar temsil edilmektedir (Öztürk, 2010:69). Dolayısıyla geleneksel anlatıya sahip sinema eserleri, ataerkil bilince göre inşa edilerek film anlatılarını da erkek temelli dil ve söylem üzerine kurmaktadır (Akt. Ekici, 2014:72). Feminist filmler; toplumsal cinsiyeti inşa eden söylemlere eleştiri getirmekte ve bu söylemleri kendi içinde bozguna uğratmakta, kadınlara yok sayıldıkları yerlerde var olabileceklerini göstererek filmin söylem yapısı içindeki cinsiyetçi yapıyı kökten söküp atmaktadır (Öğüt, 2009:203). Feminist bakış açısıyla üretilen sinema eserleri yeni göstergeler, stratejiler ve anlatıların yaratılmasını sağlayarak kadın olmaya dair toplumsal öznenin doğuşunu sağlamıştır (Smelik, 2008:14). Kadın sineması, yalnızca erkeğe tanınan ödipal yörüneye bir yanıt niteliği taşımakta olup kadın izleyicileri hedefleyen ve anlatıda kadın karakterleri merkezine alarak kadınların farklı sosyal konumlarının bilincinde olan filmlerdir (Yaşartürk, 2022:33). De Lauteris de benzer biçimde, kadın sinemasının anlatıya karşı çalışarak bakışın yerini değiştirdiğini ve inşa edilen toplumsal cinsiyet temsillerini değiştirip dönüştürdüğünü belirterek kadın sinemasını yapılmasının önemine değinmektedir (Akt. Ekici,2014:69). Bu yüzden kadının konumunu iyileştirmek için kadın yönetmenler tarafından üretilen kadın sinemasına ihtiyaç vardır.

Anlatı konusunda bir diğer önemli hususta anlatıcıdır. Her yönetmen kendi biçimine özgü hikayeyi izleyicisine anlatmayı tercih etmektedir. Bu anlatıcı biçimlerinden ilki olayları üçüncü tekil şahıs bakış açısıyla anlatan özgür anlatıcıyken diğeri karakterlerin bakış açısından anlatılan sınırlandırılmış anlatıcıdır (Gezer, 2018:29). Bazı durumlarda ise hikayeye hiçbir biçimde dahil olmayan bir karakter üst ses ile olayları izleyicilere anlatılırken, bazende hikayenin içindeki bir karakter olayları, karakterlerin duygu ve düşüncelerini izleyiciye aktarmaktadır (Gezer, 2018:29-30). Ancak geleneksel anlatı sineması çok nadir olarak kadınların kendilerini ifade etmelerine olanak tanır çünkü daha öncede belirtildiği üzere güç ile ilişkili olduğu için kadınların sinemada sesi yoktur. Kuhn anlatıcının şimdiki zaman kullanarak olayları aktarmasının onu özne konumuna yerleştirdiğini belirtmektedir (Akt. Yaşartürk, 2022:63). Bu bağlamda anlatıda kadınların özne konumuna yerleşmelerini sağlamak için anlatı da kendilerini ifade etmeleri gerekiyorsa üst ses olarak karakterin iç dünyasını aktarmaya ihtiyaç vardır. Agnes Varda da kendi sinemasında kendi sesini üst ses olarak kullanarak karakterlerini, olayları anlatmayı tercih etmekte ve böylece kadın karakterleri özne olarak konumlandırmaktadır.

### 1.2.1.2. Kimlik ve Cinsellik

Kendini ötekine göre tanımlama ve öteki karşısında bir grup insanla bir araya gelerek güç oluşturma ihtiyacı olan her yerde kimlik sorunu bulunmaktadır (Aktaş,2013:57). Berktaş, kimliğin toplumsal aktörler tarafından bireyselleşme süreci içerisinde inşa edildiğini ancak her kimlik edinme sürecinin de egemen ideolojiler çerçevesinde biçimlendiğini ileri sürmektedir (2003:116). Dolayısıyla toplumlarda egemen olan ataerkil ideoloji, dişil ve eril kimliklerin oluşmasında önemli bir etkiye sahiptir. Toplum, dişil ve eril arasında birbirine karşıt düşünceler geliştirmiştir. Bu kapsamda “edilgenlik, narinlik, anaçlık ve duygusallık dişil özellikler; etkenlik, teşhircilik, umursamazlık ve düşünce eril özellikler” olarak kanıksanmıştır (Butler,2011:86). Kimliğin oluşumunda ve devam etmesinde en önemli etmen toplumsal cinsiyettir. Judith Butler, toplumsal cinsiyetin çözüme ulaşmadan kimlik üzerine düşünmenin yanlış olacağını çünkü bireylerin kimlik oluşumunda toplumsal cinsiyetin belirleyici olduğunu ileri sürmektedir (2008:65). Daha öncede belirtildiği gibi, cinsiyet toplumsal süreç içinde inşa edilmiş olduğu için doğal değildir bu doğrultuda hiçbir birey cinsiyete bağlı bir kimlikle doğmamış; kimliği toplumsallaşma süreci ile birlikte içselleştirmiştir (Ekici,2016:326).

Doane, kadınlığın unutulmuş baskı altına alındığını ileri sürmektedir (Akt.Ekici,2016:326). Kadınlar ve erkekler doğdukları andan itibaren öncelikle içinde doğdukları aileden sonrasında da kültür tarafından kendilerine aşılana cinsiyet kimliklerini benimseyerek büyürler ve ardından da öğrendiklerini sonraki nesillere aktararak cinsiyet kimliğinin yeniden üretimine yol açarlar. Kadın kimliğinin oluşumunda belirleyici olan en önemli mekan evdir. Ev içi alana ait işler cinsiyet eşitsizliğinin pekiştirilmesine yol açarak kadının erkeğe bağımlı konumlanmasına yol açmaktadır. Bu yüzden kadın kimliğinin dönüşebilmesi için öncelikle ev içi alandan başlamak gerekmekte ve toplumsallaşma ile içselleştirilen kadının en önemli görevinin erkeğe hizmet etmek olduğu kabulü temelinden yıkılmalıdır (Aktaş,2013:56).

Chodorow’a göre erkek çocuklar kendi kimliklerine annenin reddedilmesiyle ulaştıktan sonra kadınlara nesne olarak bakmaya başlarlar (Akt. Berktaş,2015:15-16). Böylece erkekler özne olarak konumlanmaktadır. Kadınlar ise erkek kimliği üzerinden tanımlanmaya mahkum edilmektedir. Bu bağlamda kadın kimliği, ataerkil kültür tarafından tek başına bir kimlik sahibi olmaları engellenerek erkeklerle olan farklılıkları ve kadın kimliğinin inkarı içinde farklılaştırılırlar (Ryan,2012:125). Bu doğrultuda ataerkillik kadınları birbirlerinden olan farklılığını göz önüne almayarak anne, ev kadını, eş gibi roller çerçevesinde kimliklendirmekte, bu rollere boyun eğmeyen bağımsız kadınları da iffetsiz olarak yaftalamaktadır. Buna karşın feminist kuram, tek bir bütünleştirici kimlik inşa etmenin mümkün olmadığını yaş, ırk, eğitim,

sınıf gibi özelliklerin kadın olma deneyimini oldukça farklı kıldığını savunmaktadır (Direk,2007:67-68).

Ataerki ideoloji çerçevesinde üretimler yapan geleneksel sinema, anlamlar inşa etmekte, kadınlar ve dişillik hakkında sürekli olarak yeni anlamlar üretilmesine yol açmaktadır (Smelik,2008:4). Bu bağlamda sinemanın çoğul izleyici kitlesine sahip olduğu ve yaş, cinsiyet gibi farklı özelliklere sahip her bireyin film izleme sürecinde yer alarak farklı anlamların üretilmesine yol açtığını göz önünde bulundurmamak gerekmektedir (Hayward,2012:150). Kadınların yaşadığı en büyük sorunlardan bir tanesi de, kendi kimlikleri ile ele alınmayarak bir erkeğe göre tanımlanmalarıdır. Bu durum toplumsal alandan ataerkilliğin süregelmesini sağlayan araçlara da sirayet etmekte ve filmlerde de bu durumun devam ettiği görülmektedir. Biçimine özgü ve tematik özelliklerle, kadına ve erkeğe verdiği roller çerçevesinde erkekliği ve kadınlığı inşa eden sinema anlatısı, kadın imgesini doğal ve gerçekçi olarak sunarak yanılsama yaratmaktadır (Akt. Ekici,2022:137). Böylece erkeklerin belirlediği ideal kadına dair inşa edilen imgeler; kadın kimliğini, bedenini ve cinselliğini baskı altına alarak gerçek kadın kimliğinin baskılanmasına yol açmaktadır (Öğüt,2012:53).

Ataerki ideoloji kadının cinselliğini baskı altına alarak yok saymakta ve cinsellik hakkını yalnızca erkeğe atfetmektedir çünkü fallus egemenliğine kadınların hakim olması erkeklerin eksiklik hissine kapılarak hadım edilme endişesini tetiklemektedir. Aynı zamanda kadının doğurganlığı da erkekler üzerinde endişe yaratmakta ve kadın cinselliğinin evlilikle denetim altına alınması amaçlanmaktadır. Geleneksel sinema kullandığı çerçeveleme, makyaj ve aydınlatma gibi kendine özgü teknikleri kullanarak kadın karakterleri stilize etmekte ve kadın cinselliğini bakılası olarak konumlandırmaktadır (Akt. Ekici,2022:140). Cinselliğin birçok teknolojik alet tarafından üretildiğini savunan Teresa De Lauretis, “kim, kimin için filmler yapıyor, bakan ve konuşan kim, nasıl, nerede ve kime” soruları üzerinde düşünülmesi gerektiğini belirtmektedir (Stam, 2014: 186–187). Bu bağlamda erkek egemen sinemanın ataerkilliği korumak ve devamlılığını sağlamak amacıyla üretim yaparak kadını bakışın nesnesi, sestem yoksun, özel alana bağımlı, pasif bir özne olarak konumlandırması da tesadüf değil, bilinçli bir ideolojinin ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır.

Tarihsel araştırmalar, cinsel davranış ve cinselliğe yüklenen anlamların sürekli değişerek toplumsal olarak inşa edildiğini ortaya koymaktadır (Berktay,2015:2). Başka bir deyişle cinselliğe ait kabul edilen her şey tarihsel süreç içinde çağın gerekleri doğrultusunda belirlenmektedir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde kapitalizm cinselliğe ve bedene farklı anlamlar yükleyerek tüketirken; ataerki farklı beklentiler ile cinsiyetlere yaklaşmaktadır. Kapitalizmdeki meta tüketiminin hızlı olması cinselliğin işlevi üzerinde de belirleyici

olmaktadır (Roloff ve Seebler,1996:20). Ataerki yalnızca kadın cinselliğini baskı altına almakla kalmayıp bedeni üzerindeki denetim hakkını de elinden almaktadır. Bu bağlamda doğum kontrolü ve kürtaj gibi kadın bedeni üzerindeki haklar da feminist hareketin başından itibaren mücadele ettikleri önemli konuların başında gelmektedir.

Kadınların tarihsel süreç içinde ezilmesinin en önemli etkenlerinden biri dişiliğin beden ile ilişkilendirilerek; adet görme, doğurganlık, gebelik gibi bedene ait yetilerin akıldan bağımsız ve tehlikeli olarak nitelendirilmesidir (Berktaş,2015:1). Bu nitelendirilme sonrası kadın bedeni gizemli ve tehlikeli olarak kabul edildiği için erkekler tarafından denetim altına alınmıştır (Berktaş,2015:1). Çünkü kadın cinselliğinin doğurganlığa sahip olması beklenmeyen gebelik ile sonuçlanabilir. Bu durum erkeklerin toplumsal iktidarlarını kaybetmelerine yol açarak kurdukları meşruiyet ve düzeni bozmaktadır (Ryan ve Kellner,2010:219). Eril kimlik içinde güç kaybı yaşama, utanç duyma gibi endişeler barındırdığı için kimliğin zedelenmemesi adına kadın baskı altında tutulmaktadır (Ryan,2012:118). Bu bağlamda ataerki toplum kadını cinsellikten soyutlayarak kadının cinsel varlığını inkar etmektedir (Akbulut,2008:88). Freud, özellikle cinsel arzularımızı tatmin etmek için çabaladığımızı ve başarıya ulaşamazsak mutsuz olacağımızı belirtmektedir (Hayward, 2012:373). Roloff ve Seebler cinselliği yaşama sevinci olarak tanımlarken bastırılması durumunda yaşama sevincinin yok olacağını ve yaşama zevkinin azalacağını ileri sürmektedir (1996:25). Bu doğrultuda kadın cinselliğinin ataerki ideoloji tarafından denetlenerek baskı altında tutulması da kadınların yaşam sevincini azaltmakta ve kimliklerini zedelemektedir.

Cinsellik ve doğurganlık bilimsel gelişmeler neticesinde birbirinden koparılmış olmasına rağmen kültürde kendine yer edinememiş, hala birlikte kabul edilmektedir (Firestone,1993:43). Yine de kadınlar bedenleri üzerinde eskisinden olduğundan çok daha söz hakkına sahiptir. Hartmann'a göre ise kadınlar tek eşliliği dayatan heteroseksüel aile içinde cinselliklerinin baskı altına alınmasıyla ezilmekte ve kadın cinselliği ataerkilliğin inşasına hizmet etmek için baskı altında tutulmaktadır (Ulusoy,2021). Bu görüş bağlamında, evlilik kadın cinselliğinin baskı altına alınması anlamı taşıdığı için evlilik dışı cinsellik yaşayan bir çok kadın da toplum tarafından dışlanarak yaftalanmaktadır.

### **1.2.1.3. Kamusal Alanda Kadın**

Özel ve kamusal alan arasındaki ayırım Yunan medeniyetindeki okios ve polis ikiliğine kadar uzanan bir geçmişe sahiptir (Acar Savran,2013:106). Buna göre polis özgürlüğün, bireylerin özne olarak var olabildiği kamusal alan; okios zorunlu olarak bulunulan, maddi üretimin gerçekleştirildiği kadınların ve kölelerin bulunduğu alandır (Acar Savran,

2013:106.) Dolayısıyla polis siyasetin, bilim insanlarının, felsefecilerin yer aldığı erkek egemen kısmı temsil etmektedir. Kadınlar ve köleler ise bu ayrım arasında hiçbir kişilik hakkı bulunmadığı için ezilen grubu oluşturmaktadır. Daha önce değinildiği gibi, dil içinde karşıtlık bulunmasının sebebi birinde olan diğerinde olmadığı durumları ifade etmektedir. İki ayrı alanın var olması, iki alan için ayrı kuralların ve iktidar biçimlerinin olduğu anlamına gelmektedir (Bora,1997:86). Bu ayrıma göre, “özel alan diğergamlığın, vericiliğin, duyguların, kabul edilmiş bir eşitsizliğin, informel ilişkilerin; kamu alanı ise adaletin, rasyonalitenin, eşitsizliğin, formel ilişkilerin alanı” olarak görülmektedir (Bora, 1997:86). Bu yüzden kamusal alana kıyasla özel alan tehlikelidir çünkü içinde her türlü eşitsizliği barındırmakta ancak mahrem olduğu gerekçesiyle gizlenmektedir.

Carol Hanisch’in makalesinde kullandığı, “özel / kişisel olan politiktir” söylemi baz alınarak özel ve mahrem kabul edilen tüm alanlar ataerkil güç ilişkilerini gizlediği için politik bir mesele kabul edilmiştir (Saygılıgil, 2015:33). Buna göre; aile, ev içi, cinsellik gibi içerisinde iktidar ve güç ilişkisi barındıran ve bu yolla, kadının sömürülmesine yol açarak özgürlüğünü engelleyen her türlü ilişki sorunlaştırılmıştır. Özel alan olarak kabul edilen ev içi ve aile ilişkilerinin devlet tarafından kontrol altına alınması gerekmektedir, çünkü özel alanda var olan kadın-erkek arasındaki eşitsizlik ve kadına uygulanan şiddet görünmez kılınarak yok sayılmaktaydı. Bu nedenle özel / kişisel olanın politik olduğu düşüncesi ev içi alanda yaşanan evlilik içi tecavüz, her türlü şiddet, istismar vb. olayların politik olduğunu savunarak (Bhasin, 2003:39) özel alanda da cinsiyetler arası eşitlik sağlamayı amaç edinmiştir.

Tarihi olaylar insan kavramıyla ele alınmadığı ve tarih erkekler üzerinden yazıldığı için kadınların gerçek kimlikleri de bastırılmıştır (Michel,1993:46). Kadınların tarihsel süreç içindeki insanlığa yaptıkları birçok katkı, buluş ve sayısız tekniğin göz ardı edilerek yalnızca doğaya ait, erkeklerinse kültüre ait oldukları ideolojisi bu süreçte kadınların özel alanla özdeşleştirilmesine yol açmıştır (Michel,1993:8). Ryan ve Kellner, kültürel olarak kadınların alana bağımlı, erkeklerin ise daha nesnel olarak alandan bağımsız toplumsallaştırıldıklarını bu yüzden ideolojik görünmesine rağmen aslında bunun toplumsallaşma örüntülerini yansıttığını ileri sürmektedir (2010:230).

Kadın biyolojisinin bir parçası olan hamilelikte toplumsallaşma süreci içinde kadının doğaya ait olduğu fikrini pekiştirmiştir. Yaşanan sanayileşme süreci ile beraber kamusal ve özel arasındaki ayrım gitgide keskinleşmeye başlayarak cinsiyete dayalı iş bölümünün de temelleri atılmıştır. Bu temeller atılırken de kadınların annelik ve duygusallıkla birlikte kabul edilmesi; özel alanda çocuk bakımı, ev işleri, yaşlıların bakımı gibi sorumlulukların kadınlara yüklenmesine yol açmıştır. Simone de Beauvoir, kadınların rolünü ev işlerine ve kocalarına



hizmet eden rollere indirgemenin kadının doğası gereği olmadığını belirtmektedir (Akt. Michel, 1997:46). Başka bir deyişle, ev kadınlığı; kadınların doğal özellik ve eğilimlerinin bir parçası değil, tarihsel süreç içinde edindikleri bir konumdur (Bora,2005:59).

Sanayileşmenin beraberinde getirdiği kapitalist üretim ilişkilerinin gelişmesi, ev ve iş yeri arasında sınırların ortaya çıkmasıyla evin ekonomi dışında bir yer olarak algılanmasına; çalışma mekanı ile ev arasındaki ayrışma da beraberinde “ev kadını” kavramının ortaya çıkmasına yol açmıştır (Bora,2005:59). Ev kadınlarına çalışmadıkları için özel alanda harcadıkları emek karşılığında hiçbir ücret verilmemesi onların “çalışmayan kadın” olarak görülmesi ile alakalıdır (Michel,1997:9). Ancak ev içi alanda kadınlar, bitmek bilmeyen ve her gün tekrarlayan aynı işlerle meşgul olmakta ve aile içindeki diğer bireylerin kamusal alan için hazırlanmaları da dahil, ailenin yeniden üretimi için emek ve zaman harcamaktadır. Kamusal alandaki üretime kıyasla ikincilleştirilen ev içi alandaki yeniden üretim, toplumun ve kültürün ortaya çıkışında oldukça önemlidir (Bora,2005:61). Bu bağlamda ev içi emek oldukça önemli olmasına karşın değeri küçümsendiği için kadınların ezilmesine yol açan nedenlerden birisi olmaya devam etmektedir (Molyneux,2012:120). Beauvoir’a göre ev içi alanda kadınların yürüttüğü hayatı sürdürmek için yapılan işler, erkekler ve çocukların birey olabilmelerine hizmet ederken kadınların kendi özneliğinden mahrum kalmasına yol açmaktadır (Bora,2005:62).

Kendi hayatları, özerklikleri üzerinde söz hakkı bulunmayan kadınlar kendi bedenlerine dahi yabancılaşmakta ancak özel alan mahrem olduğu gerekçesiyle devletin ve hukukun müdahale alanının dışında kaldığı için kadınlar, ev içi alanda ezilmeye devam etmektedir (Berktaş, 2003:39-40). Tam da bu nedenle “özel olan politiktir” ifadesi, özel alandaki sorunları problemine alarak tarihsel süreç içinde kadınlarla özdeşleştirilen ev içi alandaki meselelerin yalnızca politik sorunlar olarak tanımlandığında çözülebileceğini savunur (Diltemiz Mol,2021). Feminist kuramcılar özel ve kamusal ayrımının cinsiyet eşitsizliğini pekiştirerek erkek egemenliğine teşvik ettikleri için bu ikileme, özel olanın politik olduğu görüşünü savunarak karşı çıkmakta ve kadınların özel alanda maruz kaldığı baskıyı açığa çıkarmaya çalışmaktadır (Bhasin, 2003: 40). Nitekim özel alanın mahrem olduğu görüşü ile ev içi alanda kadınların uğradığı şiddet, istismar ve pek çok mahrumiyet cezasız kalmakta ve toplumda içselleşmiş bu mahrem duygusu ile göz ardı edilmektedir. Bu yüzden “özel olan politiktir” önermesi ile mahrem olan açığa çıkarılarak özel alanda yaşanan her türlü şiddet ve istismarın kamusal alanda çözümlenmesi, yani tüm topluma ait bir sorun olarak görünür kılınmaya çalışılmaktadır (Diltemiz Mol, 2021).

Sanayi devrimi sonrası kapitalizmin evrensel boyutlara ulaşmasıyla beraber meta üretiminden elde edilen temel kârın sürekli kılınması amacı meta dışı üretimi zorunlu kılmıştır (Michel,1997:51). Ev kadınlarının evde sundukları hizmetler dışarıdan satın alındığı zaman ailenin geçim maliyetini arttıracığı ve böylece işçilerin maaşlarını da bu ihtiyaç doğrultusunda arttırmak gerekeceği için kadınların ev içinde harcadığı emek görünmez kılınmıştır (Molyneux,2012:123). Kadınlar karşılığı ödenmeyen emeğin yanı sıra kriz dönemleri için kapitalizmin yedek işçi ordusu olarak kenarda tutulmaktadır. Örneğin, 2. Dünya Savaşı sırasında erkek iş gücünün orduda yer almasıyla kadınlar kamusal alanda iş gücüne katılarak çalışmaya başlamışlardır. Ancak savaş sonrası erkeklerin geri dönmesiyle emek piyasasında onlara yer açmak için kadınlar işten çıkarılmıştır. Tekrar ev kadınlığının kutsal olduğu politikası gündeme getirilerek kadınlara evlerine dönmeleri ve çocuk bakmaları gerektiği hatırlatılmıştır. Bu doğrultuda o yıllarda kadınların çalışma hayatında işlerini kolaylaştırmak ve daha çok kadının çalışabilmesini sağlamak amacıyla açılan kreşlerin hepsi kapatılmıştır (Michel,1997:79).

Ev içi alandaki işler hem kadınları kamusal alandaki iş gücünden uzak tutarak erkek işçilerin piyasadaki pazarlık gücünü yükseltmektedir hem de kadınların yedek iş gücü olduğu gerçeği ile erkek işçilerin pazarlık gücünün düşmesine yol açmaktadır (Molyneux,2012:123). Çünkü kadınlar her zaman ucuz iş gücü olarak görülmüştür. Erkekler, işveren tarafından kendilerine uygun görülen çalışma saatleri ya da ücreti beğenmeyip ayaklanmaya kalkarlarsa sermaye sahipleri tarafından kenarda bekleyen yedek iş gücü olarak kadınlar işe alınır. Kadın emeğinin sömürüsü üzerine kurulan kapitalizm, kadının emeğinin ucuz olmasından çıkar sağlarken; ataerkil ideoloji kamusal alanda erkek denetiminde olan her yere sirayet etmiştir (Koçak Turhanoglu, 2019:7).

Ücretli emek alanında çalışan birçok kadın, ev içi alanda ücretsiz emek harcamaya devam etmekte ve kazançlarını da yine özel alanda kadına ait görülen işlerin yapılabilmesi için harcamaktadır (Molyneux,2012:118). Bu da ücretli emeğe katıldıktan sonra ev içi alanda kadınların geçimlerini sağlamak amacıyla yaptıkları işlerin hiçbir karşılığı olmadan yapılmasına yol açmaktadır (Molyneux,2012:119). Ev içi alanda kadınların görevi olarak addedilen işler, cinsiyetler arası eşitsiz iş bölümünün pekişmesine neden olmaktadır. Bu yüzden Berktaç'ın savunduğu gibi, özel alanın dışında kendine özgü dinamikleri olan kamusal alanın da cinsiyet eşitliğini içerecek biçimde dönüştürülmesi gerekmektedir (2003:115).

Özel ve kamusal alan ayrımında bir diğer önemli konu da kadınların hangi mekanlarda temsil edildiği sorunudur. Henri Lefebvre, erkek hegemonyasının mekanlar üzerine sirayet ettiğini ve kadınların tahakküm altına alınmasına yol açtığını savunmaktadır

(Akt.Özdemir,2016:18). Bu kapsamda ev, kadın ve çocukların güvende olacağı masum bir mekan olarak tasarlanırken, erkekler dış dünyaya açılma hakkına sahiptir (Bora,2005:59). Sokaklar erkeklere ait her türlü tehlikeyi barındıran mekanlar olarak kurgulandığı için, kadınlar bu alandan uzak durmak zorunda kalmışlar ve bu durumda da kadının yeri ev olarak kalmıştır (Connell,2016:181).

Yanlarında erkek olmadan kadınların sokaklardaki varlığı hem kamusal için hemde kadınlar için tekinsizlik yaratmaktadır (Yaşartürk,2022:17). Sokakların tekinsizliğinin sebebi ise kadınlara yönelik sindirme politikası güden, sokaklarda yürüme hakkına sahip olan kadınları rahatsız eden eril tahakkümün kendisidir. Ancak kadınlar bu tahakküme daha fazla boyun eğmeyerek fiziksel olarak dışarıya adım atmışlar; sokaklarda yürüyüp seyahat ederek çeşitli aktivitelerle kendilerine uygun görülen rollerin dışına çıkmışlardır (Perrot,2005:419).

Yaşartürk'ün belirttiği gibi, özel ve kamusal alan arasındaki erkek tahakkümünün gösterenlerinden birisi de flaneur kavramıdır (2022:17). Bu kavram, hiçbir amaç taşımadan sokaklarda özgürce dolaşma ve şehri gözleme ayrıcalığını elinde bulunduran erkekleri ifade etmektedir (Pollock,2008:212). Kadınların şehirde dolaşmaları her zaman bir amaç taşıdığından bu kavram kadın özneyi kapsamamaktadır (Yaşartürk,2022:17). Ancak feminist karşı sinema gibi kadınların konumunu iyileştirmeyi hedefleyen çalışmalarda cinsiyetçi ideoloji açığa çıkarılarak eril söyleme ait olan yapılar kırılmaktadır. Bu doğrultuda Agnes Varda gibi yönetmenler sinema eserlerinde sokakta özgürce dolaşan, hiçbir dış tehditten korkmayan güçlü flaneur kadınlara yer vererek eril hegemonyaya baş kaldırmakta ve kadınların toplumsal konumlarını değiştirmeyi hedefleyen göstergeler yaratmaktadır. Böylece sokaklarda özgürce yürümek ve hiç tanımadığı insanlarla yalnız kalmak, kadın karakterlerin iyileşmesini ve daha sağlam adımlarla ilerleyebilmelerine olanak sağlar (Şenel,2019:243-246).

Sinemada mekanlar karakterle olan ilişkisi bağlamında düşünülmelidir. İzleyicinin gördüklerinden anlam çıkarabilmesi için bir araya gelen çekimler zaman ve mekan birlikteliğine uyum sağlamak zorundadır (Hayward, 2012:278). Dolayısıyla karakterlerin içinde buldukları mekanlar ve bu mekanlardaki nesnelere izleyiciye karakterlerle ilgili çok önemli bilgiler aktarırken, cinsiyete özgü rollerin içselleştirilmesine yol açmaktadır. Geleneksel anlatı sinemasına ait filmlerde toplumsal olarak cinsiyete özgü iş bölümünün bir uzantısı olarak mutfak, kadınlara ait bir alan olarak belirlenmiştir. Kadınlar her gün bu alanda aile bireyleri için yeniden üretim yaparak sonu gelmeyen bir iş döngüsü içinde zaman harcamaktadırlar. Filmler ise, bu durumu oldukça doğal ve olması gereken buymuş gibi göstererek kadınların gerçek hayatta da mutfak içi alanda kısıtlı kalma durumunu normalleştirirler. Ancak geleneksel sinema diline karşı feminist sinema yapan Akerman gibi yönetmenler, bu dili bilinçli olarak

yıkarak, kadınlara boyun eğmek zorunda kaldıkları her şeyin bir inşa olduğunu hatırlatır. Akerman *Saute ma Ville* (1968) filminde olduğu gibi bir düğüm noktası olarak mutfağı kullanarak, bizzat kendi canlandırdığı rol çerçevesinde, bu alanda bulunan her şeyi etrafa fırlatarak düzeni bozmakta ve böylece sinemada kadın temsillerini yıkarak ataerkil toplum yapısının dikte ettiği örüntüleri yerle bir etmektedir (Öğüt,2009:203).

### 1.2.2. Feminist Karşı Sinema ve Kadının Konumlandırılışı

Feminist film kuramının temelleri ikinci dalga feminist hareketle (1960) birlikte atılmaya başlanmıştır. 1972 yılında ise, İngiltere’de kurulan ilk kadın film grubu London Women's Group ile kadınların film yapımını öğrenerek kadın özgürlüğü üzerine düşünce yayması hedeflenmiştir (Nelmes, 1998: 76). Aynı yıllarda farklı ülkelerde ilk kez kadın film festivalleri düzenlenmeye başlanmıştır. Böylece kadınlar sinemada aktif hale gelmişler ve sinemanın her alanında sayılarını arttırmaya başlamışlardır. Yine bu yıllarda yazılan Molly Haskell'in *From Reverence to Rape* (1974), Marjorie Rosen'in *Popcorn Venüs* (1973) ve Joan Mellon'un *Women and Sexuality in the New Film* (1974) kitapları, filmlerin kadını nasıl yanlış sunduğunu ortaya çıkararak, feminist sinemaya kaynaklık etmiştir (Hayward, 2012: 139; Stam, 2014:182).

Karşı sinema terimi, ilk kez 1970’lerde Peter Wollen tarafından geleneksel sinemanın yarattığı ideolojiyi ve kalıpları yıkmayı amaç edinen filmler için kullanılmıştır (Gürkan ve Ozan, 2014:162). Geleneksel sinemanın birçok kodu kasıtlı olarak yıkılarak izleyiciye izlediğinin bir film olduğu gerçeği devamlı hatırlatılır. Örneğin, geleneksel anlatı da erkek ödipal yörüngeyi tamamlar ve film kapanırken karşı sinemada ise filmin kapanması ya da anlatısı çözüme ulaşmak zorunda değildir. İzleyici kasıtlı olarak yabancılaştırılır ve izledikleri üzerine düşünmesi amaçlanır. Feminist sinema kuramcıları da, geleneksel sinemanın hegemonyasını ve temsil sistemini sorgulayan karşı sinemadan yararlanarak kadını nesneye indirgeyen, arzunun nesnesi olarak teşhir eden geleneksel sinema dilini yıkabileceklerini fark etmişlerdir (Hayward, 2012:247). Böylece kadını fallus merkezli anlatıya yerleştiren egemen sinemaya ait kod ve kalıplar yıkılarak kadının sinemada nesne konumunu değiştirmek üzere harekete geçilmiştir.

Feminist film teorisi filmde anlamın nasıl üretildiğine ve izleyicinin konumuna odaklanır. Erken dönemlerde ortaya çıkan feminist filmler cinsellik ve sunumu, erkek egemen toplumda cinselliğin eril iktidarla ilişkisini ele almıştır (Nelmes, 1998:76). Ayrıca erken dönemlerde feminist sinema bilinç kazandırma, kadınların olumsuz medya temsilleri gibi teorik konularla da ilgilenmiştir (Stam, 2014:183). Smelik’e göre feminist film, cinsel farklılığı kadın

bakış açısıyla ele alan ve cinsiyetler arası iktidar ilişkilerine eleştiri sunabilen filmlerdir (2008:xii). Sinema başlangıcından günümüze erkek iktidarı altında üretim gerçekleştirmekte bu nedenle yaratılan kadın karakterler de erkek bakış açısından sunulmaktadır. Erkekler ise gerçek kadın yerine olmasını arzu ettikleri, edilgin kılarak üzerinde baskı kurabildikleri, kadının toplumda ezilmişliğini pekiştiren karakterler yaratmışlardır. Bu nedenle sinemada kadının nasıl temsil edildiği ve bu temsilin kimin çıkarına hizmet ettiği politik açıdan önemlidir.

Haskell, *From Reverence to Rape* kitabında, kadınların evlenip çocuk yapmadığı sürece gerçek kadınlar olarak görülmediklerini ileri sürmektedir. Kadınlar eril fantezisinin bir aracı, kolektif eril bilince ait bir anima ve erkek korkularına ait günah keçileri olarak sunulmaktadırlar (Akt. Ekici, 2016:322). Ayrıca, Haskell ataerkil toplumun kadınları fahişe ya da bakire olarak iki basit imgeye indirgeyerek görüntülerde de böyle ele aldığını savunmaktaydı (Hayward, 2012:139). Böylece, ataerkil düzenin inşasına hizmet eden sinema yapıtları, kadınları belirli roller içine hapsederek toplumsal olarak inşa etmektedir. Tam da bu nedenle feminist film eleştirmenleri, toplumdaki cinsiyet eşitsizliklerinin kaynağı olarak görülen ataerkil düzenin inşa edilme yollarını açığa çıkarmayı amaçlamakta ve filmlerin ataerkil düzenin devamlılığına anlamlandırma kalıplarıyla nasıl katkıda bulunduğunu, kadının filmsel sunumunu gerçekleştirme yollarını ortaya koyarak feminist film üretimini teşvik etmeyi ve üretilmesini amaçlamaktadır (Özden,2004:193-194).

Mary Ann Doane, kadınların sinemada eksik ve yetersiz tasvirle ele alındığını ve nesne konumunda sunulduklarını ispatlamaya çalışmaktadır (Akt. Özdemir, 2016:72). Feministler, yaratılan temsil sistemi aracılığıyla kadınlık ve erkekliğe ait rollerin sanki hep öyleymiş gibi görünmesinin ardında yaratılan toplumsal gerçekliği oluşturan temsiller sistemi olduğunu savunurlar (Timisi, 2011:157). Feminist kuramcılara göre kadınların sinemada temsil ediliş biçimini değiştirmek konumlarının iyileşmesini sağlayacaktır. Bu da ancak karşı sinema yaparak mümkündür. Nitekim, sinema alanına giren kadınlar, temsil araçlarını ele geçirdiklerinde, kendilerini erkeklerin temsil ettiğinden çok daha farklı biçimlerde temsil etmişlerdir (Ryan ve Kellner, 2010: 219). 1960'larda çekilen Hollywood filmlerini inceleyen Haskell ve Rosen, güçlü ve bağımsız kadınların sinemada yer almadığını kadınların kurban olarak temsil edildiklerini ortaya koymaktadır (Akt. Ekici, 2016:322).

Feminist karşı sinema, kadın temsillerini psikanaliz ve göstergebilimden yararlanarak çözümlemektedir. Ancak ilk başlarda Freud temelli psikanaliz ataerkil olduğu gerekçesiyle reddedilse de Lacancı psikanalizden yararlanılarak çalışmaya devam edilmiş ve kadınların filmlerdeki sunumlarını, cinsel farklılığın nasıl inşa edildiğini açığa çıkarmak için psikanalizden yararlanılmıştır (Özden,2004:192-193). Bu doğrultuda Smelik'e göre

göstergebilim, cinsel farklılığın temsildeki rolünü; psikanaliz ise arzu ve öznelğin yapısını ortaya koymakta ve feminist kuram, filmlerin ideolojik eleştirisinden, filmlerde anlamı üreten mekanizma ve araçlara kaymaktadır (2008:3-4). Başka bir deyişle, sinema yapıtları anlamı inşa ederken teknik olanaklar aracılığıyla gerçekliği kurgulamakta ve kadını olduğundan farklı konumlandırmaktadır. Feminist sinema kuramcıları ise bu yeniden inşa edilen gerçeklik üzerinde kullanılan araç ve mekanizmaların etkisini analiz etmektedir.

Feminist sinemaya öncülük eden diğer isimler ise Laure Mulvey ve Claire Johnston olmuştur. Feminist karşı sinema, ataerkil düzene göre inşa edilen mitsel kadının sunumunu ele almakta ve bunu yıkarak gerçek kadınlara ait imgeleri sinema perdesine taşımayı hedeflemektedir. Bu doğrultuda kuram, feminist tavır içerisinde film üretilmesini teşvik etmektedir. Buna göre, ataerkil filmsel anlatı stratejileri terk edilerek alternatif bir dil inşa edilmesi gerekmiştir. Böylece kadın karakterlerin filmsel teknikler aracılığı ile etkin öznel olarak inşa edilmesi hedeflenmiştir. Bu doğrultuda Laura Mulvey, 1975 yılında yayımladığı *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* başlıklı makalesinde kadının sinemadaki temsilini tartışmaya açmıştır. Bu makale kapsamında Mulvey, erkek egemen sinemada, kadının erkek bakışına göre edilgin biçimde konumlandırıldığına ve bu bakış doğrultusunda kadının nesneleştirildiğine dikkat çekmiştir (2012:291). Claire Johnston ise *Karşı Sinema Olarak Kadınların Sineması* (1973) başlıklı makalesinde, sinemanın başlangıcından itibaren kadınları tektip olarak sunulduğunu vurgulamaktadır. Johnston bu makalesinde, erkek egemen sinema yerine kadının kadın olarak sunulabileceği karşı sinema fikrini ileri sürmektedir (2008:288). Johnston, kadınların ortak fantazilerinin serbest bırakılması gerektiğini savunurken Mulvey ise, sinemasal hazzın reddedilmesi gerektiğini öne sürmüş ancak daha sonra bu düşüncüyü kendisi de eleştirmiştir (Stam, 2014:185).

Johnston da diğer kuramcılar gibi, sinemada kadının kadın olarak sunumunun eksik olduğunu belirtmektedir. Kadınlar, erkek egemen sinemada cinsiyetçi ideolojiyi pekiştirmekte ve erkekler için seyirlik bir nesne olarak temsil edilmektedir (2008:284). Cinsiyetçi ideoloji bağlamında kadın imgesini ele alan Johnston, sinemanın dikişsizliğinin yarattığı gerçeklik etkisinin kadın imgesini bastırdığını ve yok ettiğini savunmaktadır. Başka bir deyişle, geleneksel sinema kadını gerçekçi olarak sunarken inşa ettiği imgeleri sunmaktadır. Cinsiyetçi ideolojinin gizlenerek, doğal kılınmasının en önemli aracı da mitlerdir. Bu doğrultuda geleneksel sinemada kadın mitini, bir kod, uzlaşma ve bir yapı olarak incelemektedir (Smelik, 2008:4). Ona göre, sinemada erkek rollerindeki çeşitliliğe karşın kadın rollerinin ebedi ve değişmez olarak kısıtlı kalması da cinsiyetçi ideoloji nedeniyledir (Johnston, 2008:283).

Sinemadaki erkek karakter aktif ve bireysel figürler olarak yer alırken, kadın figürler mitsel alana ait soyut figürler olarak kalmaktadır (Stam, 2014:184).

Tüm filmlerin burjuva ideolojisinin bir ürünü olduğunu savunan Johnston, kameranın yansıttığı göstergelerin de egemen ideolojiye ait olduğunu savunmaktadır. Bu yüzden ideolojinin açığa çıkarılması için egemen sinema dili ve gerçeklik tasvirinin mutlaka sorgulanması gerektiğini salık vermektedir. Bu doğrultuda yapılması gereken Hayward'a göre, kadının nasıl sunulduğunu ve anlam inşa edilirken kadının konumunun etkisini belirlemektir:

Nasıl'ın altında öncelikli olarak önemli olan görüntü ikonografisinin okunmasıydı. Kadın nasıl çerçeveseleniyordu, nasıl ışıklandırılıyordu, nasıl giydiriliyordu, vs.? 'Etki'nin altında öncelikli olarak önemli olan, kadının anlatı yapısı içinde konumlanışıydı. Öncelikle gerekli olan, gösterge olarak görüntünün okunmasıydı; görüntünün temelanlam ve yananlamalarını anlamak gerekiyordu. İkinci olarak, anlatı psikolojisinin detaylı incelenmesi geliyordu: Niçin, sürekli olarak, Ana Akım sinemada niçin bu kadar çok anlatı kadını, sürekli Ödipal yörüngeye giren erkek karakterin arzu nesnesi olarak betimler? Kamera-çalışması ve ışıklandırma, kadının, erkeğin fantezilerini üzerine kurduğu bir figür olduğunu açıkça gösterir. Öyleyse bunlar, ideolojiyi inşa eden metinsel işleyişlerdir ve Johnston'ın öne sürdüğüne göre, üretim biçimlerini yapıçözüme uğratarak anlamamız gerekir, ki bu da bizi işlemekte olan sinemasal ve anlatsal kodların açığa çıkarılmasına götürür. Muhafız bir karşı-sinema ancak o zaman bir olasılık olabilir (Hayward, 2012:141).

Tüm bunların yanı sıra Johnston da, eğlence filmi olarak nitelendirdiği geleneksel sinemaya tamamen sırt çevrilmesine karşı çıkmakta ve eğlence filmlerinin kullanımını kadın sineması için gerekli görmektedir (2008:292). Çünkü geleneksel sinema ve kadın sinemasının birbirine şekil veren iki yönlü bir süreç olduğunu savunmaktadır. Laura Mulvey ise, psikanalitik kuramdan yararlanarak yazdığı *Görsel Haz ve Anlatı Sineması (1975)* makalesinde erkek egemen bakışı tartışmaktadır. Bu doğrultuda psikanalitik kuramdan yararlanarak ataerkil bilinçdışının filmlere etkisi üzerinde çalışmalar yürütmüştür. Mulvey'e göre öyküdeki karakterler ve izleyici için erotik nesne olarak sinemada kadının iki rolü mevcuttur (2012:287). Kadın, geleneksel anlatı da kendisi için bulunmamakta ve kadını erkek bakışına yönelik edilgin konumlandıran sinema, erkek hazzına hizmet etmektedir.

“Mulvey, geleneksel Hollywood filmlerinde kullanılan aygıtların yönetmenleri, kadınları tabi, edilgin konuma yerleştiren, rollerini aşırı derecede sınırlı erotik nesne haline getiren belirli kodları ve gelenekleri kullanma tuzağına düşürdüğünü öne sürer” (Nelmes, 1998: 79). Öyle ki, sinemanın yarattığı gerçeklik algısı doğrultusunda filmin kurgusallığını unuttan seyirci, anlatı içinde yer alan kadın karakterin rollerini gerçekliğin bir parçası olarak algılar. Kullanılan çekim ölçekleri de kadının algılanışı üzerinde önemlidir. Erkek karakter

davranışlarıyla var olurken kadın karakter ise parçalarıyla var olmaktadır. Mulvey'e göre yakın çekim bacak, yüz gibi detaylar anlatıya erotizm katmaktadır. Parçalanmış bedene ait görüntüler, anlatının derinlik yanılması bozarak gerçek öznesi dışında kesip çıkarılmış bir parça ya da ikon niteliği kazandırır (2012:287). Böylece kadın kendisi değil, taşıdığı anlamların ötekisi haline dönüşerek kimliksizleşmektedir.

Feminist film eleştirilerinde ele alınan bir diğer konu ise yönetmenlerin kadın sesini anlatıya nasıl eklemeyi tercih ettikleridir. Bu konuda çalışmalar yürüten Mary Ann Doane, sesin kullanımının feminist bakış açısına göre sorunlu olduğunu belirtmektedir. Bu doğrultuda kendini görsele ödünç olarak veren ses kadının kendisini duyurmasını sağlayan bir araç görevi görmektedir (Akt. Özdemir, 2016:73). Kaja Silverman ise *The Acoustic Mirror (1988)* çalışmasında, kadının özne olarak eksik kodlanmasında hem bakış hem de sesin etkisinin olduğunu savunur. Buna göre geleneksel sinemada, eril ses bedenden ayrı kullanılmazken, dişil ses ise -tıpkı bedeninin çekim ölçekleri ile parçalara ayrılmasında olduğu gibi- kolayca çığlığa, mırıltıya ya da sessizliğe indirgenerek gösteren konumuna geçmesi engellenir (Akt. Smelik, 2008:15). Sinemada, erkek davranışlarıyla var olurken, kadın kullanılan anlatı araçlarıyla parçalanarak inşa edilir. Bu da gerçekte olduğundan farklı kadınlar yaratılmasına yol açarak kadını ötekinin gösterilene dönüştürmektedir.

Feminist film kuramının ele aldığı önemli konulardan biri de dişil seyircinin konumudur. Mulvey, kadın izleyicinin eril bakışı benimseyerek haz aldığı ileri sürmüştür. Buna göre, dişil seyirci ya perdede seyrettiği kadın karakterin pasif konumuyla özdeşleşmekte ya da tıpkı erkek gibi konumlanarak kadın karakterin sağladığı hazdan zevk almakta olduğunu belirtmektedir. Mulvey'in yaklaşımına benzer tutum sergileyen Mary Ann Doane'a göre ise, dişil seyirci travesti gibi erkek bakışla özdeşleşerek kendi cinsiyetini güçsüz kılıp kendini güçlendirmekte; mazoşist bir biçimde ise kendi eksikliği ile yüzleşmektedir (Akt. Stam, 2014:185). Freud ve Cixous'un çalışmalarından faydalanan Doane, tıpkı eril seyircide olduğu gibi, dişil seyircinin de kadın karakterleri izlemekten biseksüel biçimde haz aldığı ileri sürmektedir. Ayrıca Doane, eril bakış açısını benimseyen dişil seyircinin aşırı özdeşleşme kaynaklı mazoşizm ve kişinin kendi arzu nesnesi haline gelmesi sonucu narsizme yol açacağını belirtmektedir (Akt. Smelik, 2008:8). Hollywood'ta ise dişil özdeşleşme ve öznellik; paranoya, histeri, mazoşizm ve narsizm gibi olumsuz olarak gösterilmektedir (Akt. Smelik, 2008:8).

Modleski, dişil seyircinin kadın karakterleri izlemekten biseksüel haz aldığı ileri sürmektedir. Çünkü ayna evresinde ilk arzu nesnesi annesi olan kız çocuk, simgesele geçerken arzu nesnesini babasına yönlendirmektedir. Ancak ilk arzu nesnesi olan anneden de tam olarak kopamaz. Bu nedenle dişil seyirci anne-kız bağına merkez olarak biseksüel



konumlanmaktadır (Akt. Hayward, 2012: 234). Gertrud Koch'a göre (1980), kadınlığa dair aykırı imgeler sunan vamp karakter fallik bir kadın olarak sinemada yer almaktadır. Dolayısıyla dişil seyirciye özerk bir kadın imgesi sunan vamp karakter, annenin arzu nesnesi işlevini canlandırarak dişil seyircinin haz duymasını sağlamaktadır (Smelik, 2008:9). Dorothy Azner *Dance, Girl, Dance (1940)* filmi ile, kadının seyirlik nesne konumunu eleştirmektedir. Judy isimli balerin karakter, beklenmedik bir anda kameraya doğrudan bakarak "seyircinin onu nasıl gördüğünü" anlatmaya başlar. Böylece Dorothy Azner, seyirlik kadın kavramına yarattığı feminist karşı sinema dili ile meydan okumaktadır.

### 1.2.2.1. İmge

Sinemanın kendi yapısına özgü bir dili vardır. Bazın, geleneksel sanatlara göre sinemanın anlatım olanaklarını değerlendirdiğinde konuşma dili ile yarışan tek anlatım tekniği olduğunu belirtmektedir (1995:19). İzleyiciye deneyimlediği ya da deneyimleme fırsatının olmadığı bir hayal dünyasının kapılarını aralayarak imgeleri gerçek kılma gücüne sahiptir (Uluyağcı, 2001:29). Bir imgeyi analiz edebilmenin yolu, içinde konumlandığı bağlam çerçevesinde düşünmekten geçmektedir çünkü bir edebiyat eserinde ele alınan imge ile sinemada direkt olarak sunulan imge alıcısında farklı bir gösterene dönüşmektedir. Sinemanın kendisine özgü anlatım dili izleyicinin imge üzerinde çok fazla düşünmesine zaman tanımazken bir edebi eserde okuyucunun hayal gücü de devrededir. Bu yüzden sinema imgelerini yaratıcılarının bize sundukları gibi sorgulamadan kabul ederiz. Dolayısıyla sinemasal imgeler gösterdiklerinden fazlasını anlatmazlar. Kolker'e göre, sinema akla getirmeden belirtir, görüntüyü okumayı bilmeyen izleyici içinse bu tehlike demektir (2010:155). Çünkü konuşma dili ile eş tutulan sinema bu yolla toplumsal gerçekliği de belirleme gücüne sahip olmaktadır.

Bir imge yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilen bir görünümdür (Berger, 2010:10) İmge ilk başta orada bulunmayan şeyleri canlandırmak amacıyla ortaya çıkmış ancak zaman içinde canlandığı şeylerden çok daha kalıcı hale gelmiştir (Berger, 2010:10). Lessing Gotthold Ephraim, mükemmel bir imgenin sanatçının izleyiciyi yaratılan imgenin gerçek olduğuna inandırma gücünden geldiğini savunmaktadır (Akt. Wollen, 2004:9). Griffith ile temelleri atılan geleneksel anlatı sineması anlatıyı inşa ederken biçimi gizlediği için perdede görülen imgeler de kendisini gerçekmiş gibi göstermektedir (Kolker,2010:27). Ekran tarafından izleyiciye sunulan imgeler, bireylerin kimlik oluşumunda oldukça önemli bir yere sahipken dış dünyayı algılama ve gerçekliği biçimlendirme üzerinde oldukça etkilidir (Yaşartürk, 2021:4). Dolayısıyla sinemaya ait kadın ve erkek imgeleri de izleyici tarafından sorgulanmaksızın gerçek kabul edilmektedir. Ancak hiçbir imge gerçekliğin kendisi değil, yalnızca gerçekliğe ait

çok küçük bir parçaya karşılık gelmektedir (Adanır,2015:3). Bu bağlamda düşünüldüğünde ekranda görülen gerçek bir kadın olabilir, ancak inşa edilen gerçeklik her zaman kadınlığa ait değildir.

James Monaco, sinema sanatçısının sınırsız seçim hakkına sahipken yaptığı seçimleri anlamının önemli olduğunu çünkü sinema imgesinin izleyici tarafından yalnızca gösterildiği gibi algılandığını belirtmektedir (2005:154-155). Başka bir deyişle, sinema sanatçısının kadın imgesini oluştururken kadınları nasıl ele aldığı üzerine düşünülmelidir çünkü tek bir kadın olmamasına rağmen yaratılan imgelerde kadınlar tekdüze ele alınmaktadır. Farklı yaş ve sınıflara ait kadınlar olmasına karşın sinemasal imgeler belli başlı kategoriler ile kadınların tektipleşmesine yol açmaktadır. Bu bağlamda erkek egemenliğindeki geleneksel sinema tarafından inşa edilen imgelerde de kadınlar, psikolojik açıdan olgunluğa erişmemiş bir eksiklik, nesnelere ayırmaktan aciz, dış dünyayla bağlantısız ve yeteneksiz olarak konumlandırılmaktadır (Ryan ve Kellner,2010:219).

Film izleme ve düşünme arasında benzerlik olduğunu ileri süren psikanalitik eleştiri Lacan'ın ayna evresine dayanarak, imgelemsel süreç içinde öznenin "kabul ve yadsıma" sonucu oluştuğunu belirtmektedir (Büker,2010:207). Buna göre izleyici film izlediğinin farkındadır ancak bu durumu yadsıyarak perdeyi ayna gibi algılamakta ve perdede gördüğü imgelerle kendi imgesi gibi özdeşleşmektedir (Büker,2010:207). Bu süreç Mulvey'e göre, ayna evresinin patriarkal bilinçdışı ile biçimlenmekte ve arzusunun travmatik hadım edilme kompleksi ile bağlantılı gelişerek kadın imgesinin hadım edilme süreci ile bağlantılı olarak tehditkar ele alındığını belirtmektedir (Akt. Arslan, 2009:23).

Aygıt kuramına göre ayna evresinde bakış aracılığıyla çocuğun kendisiyle özdeşleşme yaşaması gibi sinema da sunduğu imgeler aracılığıyla özneye tam ve bütünlük hissi vermekte ancak özne, imgelerle hiçbir zaman aynı olmaması nedeniyle imge yabancılaştırıcı bir etkiye sahiptir (Arslan, 2009:27-28). Başka bir deyişle, özdeşleştiği imge ile kendisini eksiksiz hisseden özne, imgenin kendisi olmaması nedeniyle çelişki yaşamaktadır. Bu yüzden özne kendisini hem kendi hem de öteki olarak yanlış tanımakta ve kimliğinde boşluk meydana gelmektedir ancak sinemanın, karşı aç çekimi ile dikişsiz yapı kurulması bu yabancılaştırıcı boşluğu gidermektedir (Hayward, 2012:121-123).

Sinema perdesinde yer alan kadın imgeleri, gerçek kadınları değil erkeğin kadına karşı bilinçaltında yer alan arzu ve korkularına ait bir yansıma olarak yer almaktadır (Özden,2004:194). Başka bir deyişle hayal fabrikası Hollywood sineması, gerçek kadınlar yerine erkek bilinçaltınının yansıması olarak yanlış bilinç üretmekte ve klişeleşmiş kadın imgelerini sunmaktadır (Smelik, 2008:2). Erkekler tarafından üretilen klişelerde kadın akıldışı

konumlandırılırken psikolojik olgunluğa erişmemiş imgelerle eksik bir biçimde ele alınmaktadır (Ryan ve Kellner, 2010:219). Erkek egemenliğinde olan sinemada kadınlar da erkeklerin arzularına ait bir imgeye dönüşmektedirler. Yaşartürk'ün belirttiği gibi, geleneksel anlatı sinemasında kadın, erkek izleyiciye ait fantezileri yansıtan bir ayna işlevi görmektedir (2022:30). Bu yüzden kadın erkeğin ötekisi, erkek arzusuna ait bir nesne olarak ataerkil söylem tarafından inşa edilmektedir (Yaşartürk, 2018: 521).

Sinema kadınları belirli imgeler etrafında ele almakta genellikle erkeğin sahip olduğu imgelere karşıt bir biçimde konumlandırmaktadır. Örneğin güçlü olmak erkeğe atfedilirken zayıf olmanın kadına atfedilmesi gibi. Yaratılan kadın imgeleri, kadının ne olduğunu ya da ne olmak istediğini dikkate almamakta bu da kadının gerçekte olduğu şeyin önem kaybetmesine yol açmaktadır (Yıldız, 2019:8). Bu noktada insan olmanın özünde bulunan cinsellik konusunda da geleneksel anlatı sineması, kadınları cinsellik ve arzudan yoksun bırakarak fetişleştirilmiş imgelere indirgemekte ve kadın olmanın özüne çok büyük bir darbe indirmektedir. Örneğin geleneksel sinemada Marilyn Monroe erkek imgeleminin bir göstereni olarak fetişe indirgenen bir karakter olarak yer alırken, Katherine Hepburn kadın izleyicilere ataerkilliğin kadınlara uygun gördüğü nitelikleri aşılması için olumlu imgelerle ele alınmıştır (Özden,2004:200).

Ataerkil kültür dolayısıyla kadın anlam yapıcı değil anlam taşıyıcısı konumuna bağlı olarak erkeğin fantezi ve takıntılarının bir göstereni olan imgeler ile temsil edilmektedir (Öğüt, 2009:208). Erkek egemen sinema tarafından inşa edilen kadın imgelerinde, eylemde bulunan kadınlar yerine bakılacak kadın imgeleri yaratılarak ataerkil ideoloji izleyiciye empoze edilmektedir (Yaşartürk, 2005:22). Erkek kahramanın güçlü, kusursuz temsiline zıt bir biçimde, kadın karakter imgesi pasif ve güçsüz olarak ele alınmakta dolayısıyla izleyicinin de tamamen mükemmellik ile donatılmış eril karakter ile özdeşleşmesi sağlanmaktadır (Smelik, 2008:4-5). Bu doğrultuda filmlerde kadın gibi kadın halleri görülmemekte erkek arzusu için idealleştirilmiş kadın imgeleri inşa edilmektedir. Kadınların bu tür imgelere hapsedilmesinin nedeni kültürel üretim araçlarına hakim olan ataerkil yapının kadınları anne, yuva yapan dişi kuş, cinsel obje olarak inşa etmeleridir (Slattery, 2012: 346). Bu bağlamda Doane'ın belirttiği gibi, dişil seyirci yaratılan bu kadın imgeleri ile tüketilmektedir (Akt. Smelik, 2008:8). Çünkü erkek egemen sinema tarafından inşa edilen imgeler aracılığıyla kadınlar, dişil maske takmak ve kendilerine empoze edilen kadın kimliğine bürünmek zorunda bırakılmaktadır.

Sinemada belli başlı kadın imgeleri mevcuttur. Geleneksel anlatı sinemasında kadınlar arzularından ve cinsellikten arındırılarak fetişleştirilmiş imge olarak yalnızca bakılan konumda yer alırlar (Ekici, 2014:85). Gledhill, kadınların imgelerinin kadınlar adına konuşup konuşamayacağı sorusuna yanıt aramış ve tüm cevapların olumsuz olduğunu belirtmiştir (Akt.

Ekici, 2014:88). Başka bir deyişle, geleneksel sinemada inşa edilen kadın imgeleri kadınların sorunlarını ve kimliklerini dikkate almamakta, gerçekten olduklarından çok daha farklı anlamları kadınlara yüklemektedir. Bu bağlamda arzudan ve cinsellikten arınmış, kendisini ailesine adanmış, erkeğe hizmet eden, ataerkil toplumun beklentilerini karşılayan kadın imgeleri olumlu olarak sunulurken; cinselliğini yaşayan, erkek tahakkümüne hiçbir koşulda boyun eğmeyen, güçlü, kendi ayaklarının üzerinde yalnız başına durabilen kadın imgeleri ise olumsuz olarak sunulmaktadır. Kadınlar adına konuşarak neyin iyi neyin kötü olduğunu sunan bu tür imgeler, kadınların kadın olarak var olmalarının en tehlikeli engelleridir.

Geleneksel filmlerde kadınlar yalnızca eril korkuların ve düşlerin imgeleri olarak korumaya muhtaç ve edilgin kılınmakta, bağımsız kadınlar ise erkekler tarafından evcilleştirilmektedir (Yaşartürk, 2005:24). İdeal kadın olarak sunulan imgeler ile yalnızca kadın kimliğini baskı altına alma ve erkek egemenliğinin güçlenmesine hizmet etmektedir. Ataerkil dilin bir göstereni olarak hanımefendi kadın imgesine baktığımızda; gülmeyen, mesafesini koruyan, her zaman ölçülü davranan, cinselliğe iğrenerek bakan özelliklerle donatılmış ve dürtülerini bastırarak yaşamak zorunda bırakılmış bir kadın ile karşılaşırız (Habip, 2018:26). Bunların haricinde değişen toplum yapısıyla meydana gelen süper kadın imgesi de mevcuttur. İdeal kadına ait özelliklerinin yanında çalışma hayatına da dahil olan kadınlardan artık hem kamusal alanda hemde özel alanda mükemmel olması beklenmekte, iş yerindeki başarılarının yanı sıra evinde de erkeğin ve çocuğun ihtiyaçlarını karşılayan, tüm sorumluluğu tek başına üstlenebilen süper kadın imgelerine yer verilmektedir.

Erkek egemen sinema ideal kadın imgesinin yanında kurallara uymayan, cinselliğinin peşinde olan, özgür ve bağımsız kadınlara da yer vermekte ancak bu kadınlar kötü kadınlar olarak damgalanarak cezalandırılmaktadır. Geleneksel anlatı sinemasında sınırlar çok net çizilmiştir; bir karakter ya kötü olarak yer alır ya da iyi ama asla ortasında durmaz. Sinema iyi olarak nitelendirdiği karakterlere karşı kötü karakterlerin neden kötü olduğu bilgisini hiçbir zaman vermez; kötü karakterleri yalnızca iyi ve erdemli olanların davranışlarını açığa çıkarmak amacıyla figür olarak konumlandırmaktadır (Akbulut,2008:66). Judith Mayne'e göre, gerçek dünyada karşılığı olmayan, bozuma uğratarak filmlerde yer alan kadın imgelerinin, kadını iyi veya kötü olarak ele almasının amacı filmlerin güçlü toplumsal koşullandırma aracı olarak kalmasını sağlamaktır (Akt. Özden,2004:202). Bu bağlamda kötü olarak nitelendirilen kadın karakterlerin amacı da bir nevi kadın izleyiciye seslenerek "böyle davrandığınız zaman başınıza kötü olaylar gelir ve toplum tarafından sevilmezsiniz" hatırlatmasını yaparak kadınlar için uygun davranışlar üzerine ataerkil ideolojinin dayattığı yolu göstermektir. Ayrıca filmlerde

kötü kadın imgesi inşa edilerek ideal davranışlara sahip iyi kadın imgesi yüceltilmektedir (Baş,2019:572).

Kötü kadın imgesinin başında femme fatale (ölümcül kadın) imgesi yer almaktadır. 19. yüzyıldan sonra kadınların kamusal alanda yer almaya başlayan güçlü öznel olmasıyla yaşanan eril endişeler femme fatale imgesinin ortaya çıkmasına yol açmıştır (Arpacı,2019:141). Femme fatale imgesine sahip kadın karakterler bağımsız, tehditkar, özel alanın dışına çıkarak başına buyruk hareket edebilen niteliklere sahiptir. Bu kadınlar sahip olduğu özellikler ile erkekler üzerinde ödipal yörüngenin tamamlanmaması konusunda endişe yaratırlar çünkü erkek ile kadın arasında inşa edilen farklılıkların gizlenmesine yol açmaktadırlar (Hayward,2012:222). Kadınların sinemasal inşasında alışılmışın aksine femme fatale kadınların sesleri vardır ve çok bilgili oldukları için eylemde bulunmak konusunda çok rahattırlar. Erkekler için görülme mekânlarında diledikleri zaman dolaşmakta ve denetim altına alınmış kadın cinselliğini özgürce yaşamaktadırlar. Bu nedenle erkek karakterler bu özelliklere sahip kadınları tehditkar olarak algılayarak güç kaybetmekten korkarlar.

Kadın sineması fetişleştirilmiş kadın imgesini reddederek kadınlara dair gerçek imgelerin ele alınması gerektiğini savunmaktadır (Smelik,2008:97). Çünkü kadının özne konumu alabilmesi için fetişleştirilmeden kaçınılması şarttır (Ekici,2022:141). Kadınlar ancak özne konumu aldığı zaman artık kendi failliği ve arzusu uğruna mücadele eden güçlü karakterlere dönerek nesne olmaktan kurtulabilirler; bu yüzden kameranın kadınlara daha mesafeli durması, uzun süre bedenine ait bir parçaya takılı kalmaması gerekmektedir (Smelik,2008:97). İmgeler sinema dili içinde inşa edilen gerçeklik yanılışına ait önemli parçalardır bu yüzden gerçek kadınlara ait imgelerin sinemada çoğalması gerekmektedir. Kadınların daha çok eylemde bulunduğu, konuştuğu, bakışa sahip olduğu imgeler çoğaltılarak ataerkil ideoloji yıkılmalıdır. Filmsel teknikler ile kadın ve erkeğin sinema perdesindeki sunumları radikal bir şekilde değiştirmek mümkündür (Özden,2004:200). Bu nedenle filmsel teknikler ile kadının konumu değiştirilerek cinsel nesne olarak imgeleştirilmesinin önüne geçilmeli ve kadın hazzı yok sayılmamalıdır.

### 1.2.2.2. Bakış

Görme ve bakış birbirinden farklı iki olguya karşılık gelmektedir. Görme, gözün doğal işlevinin bir sonucuyken, bakış ise görme eyleminin bilinçli olarak yönetilmesi durumudur. John Berger, erkek bakışının etkin olması nedeniyle kadınların her zaman gözleme maruz kaldıklarını belirterek erkeğin sürekli bakışlarına maruz kalan kadınların, kendilerini gözleyen erkeklerin beklentilerine göre davranışlarına yön verdiklerini belirtmektedir (2010:46). Böylece

gözlemci erkek, kadını görsel bir nesneye indirgeyerek, kadının seyirlik bir nesneye dönüşmesine yol açmaktadır (Berger,2010:46-47). Kadının seyredildiğini öğrenerek büyümesi, her zaman dışarıdan nasıl görüldüğü üzerine düşünmesine ve erkek bakışının denetimi karşısında kendisini düzenlemesine yol açar. Sürekli olarak beğenilme isteği ile kendi tutumlarını düzenleyen kadının öz varlığı, “gözleyen ve gözlenen” olarak ikiye bölünmektedir (Berger, 2010:46). Başka bir deyişle, eril fantazi tarafından hüküm süren bu bakış, kadınların kendilerini görme, sunma ve hissetme biçimlerine de nüfus etmektedir (Arslan,2022).

Yaşartürk’ün belirttiği gibi, bu noktada ana kural bakışa maruz kalan kişinin, bakan kişiden haberinin olmaması ve bu bakışa karşılık vermemesinin gerekliliğidir (2022:56) Dolayısıyla bakışın farkında olmadığı için bu bakışa herhangi bir tepki vermeyen kişi, röntgenci konuma maruz kalmaktadır (Yaşartürk, 2022:56). Kadının erkek bakışı altında sıkça konumlandırılması egemen sinemada sıkça kullanıldığı için feminist film teorisyenleri sinemanın özü itibarıyla dikizci ve gözetlemeci olduğunu ileri sürmektedir (Ryan ve Kellner,2010:219). Burada bahsedilen gözlemci bakış, aynı zamanda Anneke Smelik tarafından kullanılan eril nazar kavramına karşılık gelmektedir. Feminist kuram eril nazar karşısında gördüklerimizi algılama biçiminin niçin böyle olduğunu, gördüklerimizi belirleyen ne olduğunu ve diğerleri tarafında kendi görünüşümüzü nasıl yaşadığımızı sorgulayarak kadınların ezilmesinin kaynağına ulaşmaya çalışmaktadır (Arslan,2022).

Daniel Chandler, sinemada bakışı dört kategori altında ele almaktadır. Bunlar; perdedeki nesnelere ve olayları izleyen *izleyicinin bakışı*, filmsel metin boyunca diğerine bakan bir kişiye ait olan *metin içi bakış*, karakterin kameraya bakışı ile *doğrudan izleyiciye yönelmiş bakış* ve filmi çeken kişiye ait olan *kameranın bakış açısıdır* (Akt. Kırel, 2012:146). Dolayısıyla bir filmin analizini gerçekleştirirken bu dört bakışın da hesaba katılması gerekmektedir. İktidarın temsilcisi olan erkek, sinema anlatısında izleyicinin bakışını temsil eder (Mulvey, 2015). Akerman’a göre sinemada bakış erkeğe aittir ve bu bakış asla nötr değildir çünkü geleneksel sinema anahtar deliğinden çekim yapmaktadır (Akt. Büker,2010:207). Anahtar deliği kavramı ile erkek izleyicinin etkin ve röntgenci konumda bulunması ifade edilmektedir (Büker,2010:207). Kadınların sinema anlatılarındaki sunumları eril iktidarın boyunduruğu altında olduğundan sorunludur. Nesne olarak kadın, her zaman erkek bakışı altında konumlandırılır. Kadını uzaktan, gizlice izleyen bir erkek hep mevcuttur. Berger, erkeklerin kadınlara karşı belli bir tutum edinmeden önce kadınları gözlediklerinden bahseder (2010, s.46). Bu bakış altında nesne olarak konumlandırıldığından kadın edilgin kılınmaktadır.

Mulvey’in psikanalitik kuramı kullanarak yazdığı yazdığı *Görsel Haz ve Anlatı Sineması*, özellikle geleneksel anlatı sinemasında erkek bakışının nasıl konumlandırıldığını

analiz edebilmek açısından önem arz etmektedir. Bu makale skopofili denen hazza yönelik erkek bakışına ait egemenliğin, sinemada ve sinemanın dışında kadına verdiği zararı ortaya koymaktadır (Hayward, 2012:71). Mulvey, eril bakış kavramı ile geleneksel sinemanın biçimsel özelliklerinin izleyiciye eril bakışı dayattığını ortaya koymaktadır (Arslan, 2022). Görme tarzımızı ve görme alanını belirleyen ve varolmanın her anında yer alan bakış temelinde iğdiş edilme tehlikesi ile ilişkilidir (Ümer, 2018:37). Erkeklerin bakışına ve hazzına yönelik ikonlaştırılan kadın, iğdiş edilme tehlikesini hatırlattığı için erkek bilinçdışı bu korkudan kurtulmak amacıyla iki yol izlemektedir (Mulvey, 2012:290). İlki suçlu nesnenin, yani kadının, değersiz kılınması ve cezalandırılması iken, ikinci yol kadını fetişleştirerek ya da kadın yerine fetiş nesneyi koyarak güvenli hale getirmektir (Mulvey, 2012:290). Bu noktada Mulvey, ikinci yolun fetişistik gözetleme aracılığıyla nesnenin fiziki güzelliğini öne çıkarmak ile ilgili olduğunu savunurken, ilk yol ise sadistik röntgencilikle hazza yönelik olarak suçlunun cezalandırılması ya da suçlu üzerinde denetim sağlanarak boyun eğdirilmesi üzerine kurulmuştur (2012:290).

Lumiere Kardeşler'den itibaren sinemada kadın bakışın nesnesi olarak konumlandırılmış, kamera kadını kurban rollerine indirgeyerek seyirlik bir nesne olarak inşa etmiştir (Öztürk, 2010:71). Geleneksel roller içinde kadınlar görsel ve erotik etki yaratmak amacıyla hem bakılan hem de teşhir edilen biçimde sunulduğundan bakılabilirlik mesajı verirler; böylece cinsel nesne olarak sunulan kadın erotik gösterinin ana teması olmaktadır (Mulvey, 2012:286). Geleneksel anlatı sinemasında bakmak, bakılanı arzulamak anlamına gelmektedir. Başka bir deyişle bakış, ötekine karşı arzu söz konusu olduğunda devreye girmektedir. Arzulayan özne arzulanan nesneyi pasifleştirerek hükmü altına alır ve sinemadaki erkek temsilleri de bu yüzden erilliği bakışın sahibi olmakla özdeşleştirirken dişillik ise bakışın nesnesi ve bağımlı olarak konumlandırılmaktadır (Arslan,2009:23). Bu nedendir ki, geleneksel anlatı sinemasının “iyi kızları” genellikle arzu yokluğunu göstermek amacıyla kör karakteri canlandırmaktadırlar (Akt. Öztürk, 2000:62). Dolayısıyla anlatıda arzu nesnesi olarak konumlandırılan kadın, sinemasal anlatılarda bakışın sahibi olarak konumlandırılmaz. Eğer kadın bakış aracılığıyla egemen hale gelirse bunun cezasını çoğunlukla hayatıyla öder ya da evlilikle edilgin kılınır.

E. Ann Kaplan, erkeğin egemen konumuna karşı kadının bağımlı konumlandırılmasına “neye ihtiyaç duyuluyor, kimin ihtiyacı karşılanıyor?” sorularıyla yanıt aramaktadır (Akt. Hayward, 2012:72). Toplumsal hayatın söylemi olarak kadın bakışın nesnesi olarak konumlandırılır çünkü ataerkil ideoloji erkeği kamusal/ etkin /akıl ile ilişkili olarak, kadını ise özel / edilgin /gövde ile ilişkili olarak inşa etmektedir (Öztürk, 2000:61). Bu doğrultuda, ödipal yürüğe hizmet eden geleneksel sinema, erkek arzusuna hizmet edebilmek amacıyla bakış

ilişkinin kurarken erkeği özne, kadını ise nesne olarak konumlandırmaktadır. Bu noktada John Riviere'in geliştirdiği maske kavramına değinmekte fayda vardır. Kadın bilinçli olarak özne konumunu bastırır çünkü erkeğe iğdiş edilme tehlikesini hatırlattığı için cezalandırılmaktan korkmaktadır. Bu yüzden kadın maske takarak gerçekte olduğu kadını gizleyip kadınlık taslamakta ve bu yolla erkek yatıştırılırken kadın da "iyi bir anne, iyi bir eş, iyi bir ev kadını" gibi rollere bürünerek kendi maskülenliğini bastırarak ataerkil düzendeki nesne konumunu korumaktadır (Akt. Büker, 2010:209). Lacan da kadının fallik terimle ilişkisini maske kavramıyla açıklayarak öteki için kendisini edilgin kılma amacının, kadının aynı anda hem özne hem de nesne olamayacağından çelişki barındırdığını ileri sürmektedir (Kelly, 2008:269).

Freud ve Lacan, ayna evresini kullanarak sinemanın insan psikolojisindeki bilinçdışı düzeye açıklık getirmektedir. İzleyici, sinema salonunun karanlık atmosferinde alıcıdan yansıtılan görüntülerin perdedeki yansımalarına bakmaktadır. Hayward'ın belirttiği gibi, projeksiyon cihazının izleyicinin hemen arkasına yerleştirilmesi sonucu perdede seyrettiklerinin kendi imgesinden kaynaklandığını düşünen izleyici, seyrettiği karakterler ile narsistik olarak özdeşleşerek bu imgeleri kontrol ettiği yansılması yaşamaktadır (2012:69). Arslan ise izleyicinin, kamera ile yaşadığı bu özdeşleşme sonucunda kontrolü elinde bulunduran eril karakter ile özdeşleşerek bakışın sahibi konumuna geçtiğini belirtmektedir (2009:23). Sinema perdesinde yer alan tüm erillik ile ilgili temsiller bakışın aktif sahibi olmakla özdeşleşirken, dişillik ise bakışın nesnesi olarak bağımlılık ile özdeşleşmektedir (Arslan, 2009:23). Geleneksel sinemada kameranın baktığı yer erkek karaktere bağlı olarak konumlanırken, bakış açısının önemi bakışın izleyici üzerinde bıraktığı etki ile ortaya çıkmaktadır (Smelik,2008:92-96). Bu noktada ortaya çıkan bir diğer önemli konu ise, sinemasal hazzın tüm imkanlarının kadın üzerinden erkeklere sunulması sonrası, kadın izleyiciye ne olduğu sorusudur.

Mulvey, kadın izleyicinin kendi pasif konumuyla özdeşleşmesinin yanı sıra erkeksi bakışı sahiplendiğini ileri sürmektedir (Akt. Smelik, 2008:8). Bu yüzden sinemasal hazzın reddedilmesi gerektiğini ileri sürmüş olsa da, bu çok maskülen bir görüş olduğu için "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" üzerine, King Vidor'un *Duel in The Sun*'ünün (1946) Esiniyle Sonradan Düşünülenler" çalışmasında kendisini eleştirmiştir (Mulvey,2010). Doane ise, kadın izleyicinin tıpkı bir travesti gibi erkek bakışla özdeşleştiğini, dolaylı olarak kendisini eksik konumlandırdığını ve kadın cinsiyetini güçsüzleştirmesine rağmen kendisini güçlendirdiğini belirtmektedir (Akt. Stam, 2014:185). Teresa de Lauretis ise, annesine duyduğu arzudan hiçbir zaman vazgeçmediği için kadın izleyicinin biseksüel konumlandırıldığı görüşünü ileri sürmektedir (Akt. Hayward, 2012:146). Kaplan ise, kadınların bakışı benimseyerek eril



karakterleri nesneye dönüştürülebileceğini ileri sürsede, kadın arzusunun bir karşılığı olmadığından dolayı bunun işe yaramayacağını belirtmektedir (Akt. Smelik, 2008:8-9). Röntgencilik ve fetişizm eril sürece ait olduğu için erkeğin arzusunda güç ve eylem mevcuttur ancak bu süreç kadın arzusuna işlemediği için kadın arzusu güç ve eylem taşımaz (Akt. Yaşartürk, 2022:59).

Metz ve Baudry de psikanalizden yararlanarak sinemayı ayna evresi ile ilişki kurarak açıklamakta ve seyircinin bakışın efendisi konumunda olduğunu ileri sürmektedir (Akt. Arslan,2009:15). Bu konum öznenin oluşumuyla da ilgilidir. İleri sürdükleri düşüncenin temelinde, Althusser'in *Devletin İdeolojik Aygıtları* çalışması referans oluşturmaktadır. Aygıt kuramına göre, izleyici birey olarak değil, kamera tarafından boş bir yer olarak inşa edilmekte; dolayısıyla "aygıtın ideolojik yönü, öznenin anlamın sonucu olmasına rağmen anlamın kaynağıymış gibi hissettirilmesi" ile ortaya çıkmaktadır (Arslan, 2009:17). İnşa edilen sinematik dünya yapısındaki dikişsizlik yoluyla yarattığı görsel bütünlük algısı seyirciyi merkezi konuma yerleştirirken, özneyi bakışın efendisi olarak konumlandırmaktadır (Arslan, 2009:19; Hayward, 2012:231). Böylece, metinde üretilen anlamlar tarafından izleyici inşa edilirken aygıtın ideolojik yönü gizlenmektedir. Kamera ideolojik yönünü ve varlığını dikişsiz yapıyla sakladığı için kadın izleyici röntgenci bakışın nesnesi olarak konumlandırıldığı farkına varamaz (Büker, 2010:208).

Bellour ise, sinemanın hem imgesel hemde simgesel düzeyine vurgu yaparak erkeğin sinemasal aygıtla yaşadığı özdeşleşme sonucu görüntüyle narsistik açıdan özdeşleşme yaşaması sağlanırken kadının iki düzeyin de dışında bırakıldığını ileri sürmektedir (Akt. Hayward, 2012:231). Christian Metz ise bakış kaynaklı röntgencilik boyutunu perde ve aynayı eş tutarak ayna evresi üzerinden okumaktadır (Arslan, 2009:19). Bu doğrultuda erkek çocuk ayna evresinde annesi ile olan farklılığını algılayarak, kendisi de annesi gibi iğdiş edilmekten korkmaktadır. Bu farklılığın yarattığı endişeyi gidermek için kadında fallus arayışına girer, yani kadını fetişleştirir. Penis yoksunluğu kadının fetişleştirilmesi ile yer değiştirerek kadın tehlikeli olmaktan çıkarılarak güven veren kusursuz bir güzellik nesnesine dönüştürülmektedir (Ekici,2022:139). Sinemasal anlatılarda erkeğin ödipal yörüngeyi başarılı bir biçimde tamamlayabilmesi için iğdiş edilme tehlikesi "röntgencilik ve fetişizm" kullanılarak kadın kontrol altına alınmaktadır.

Röntgenci bakış, kadını güvenli hale getirirken, kadın bedeninin çekimlerle parçalara ayrılması fetişleştirilmesine yol açarak erkek ile olan farklılığını gizler. Röntgencilik ve fetişleştirme erkek egemen sinemada eril izleyicinin bilinçdışı ihtiyaçlarını inşa etmek için kullanılan mekanizmalar olarak kullanılmaktadır (Akt. Ekici,2022:138). Bu kapsamda

Sternberg sinemasını ele alan Mulvey, kadın karakterin yakın çekimlerle parçalara ayrılarak mükemmelleşen bedeninin, röntgenci erkek karakterin bakışından ve bu bakışla özdeşleşen izleyici konumundan ürüne dönüştürüldüğünü ileri sürmektedir (2012:291). Nesne olarak kadının güzelliği yüceltilirken artık gerçek kadın yerine kusursuz bir ürün gelmektedir (Mulvey, 2012:291). “Parçalanmış beden fantazisi”, kadın bedeninden çekip çıkarılan parçalar izleyicinin bakışıyla ikonlaşmakta ve kadını kendisi olmaktan çıkarıp nesneleştirerek sömürülmesine yol açmaktadır (Öğüt,2009:210-211). Kadın bedenine karşı aşırı anlam yüklenerek parçalara ayrılması dikkati bu parçalar üzerinde toplamakta ve bu parçaların fetişleştirilmesiyle erkeğin, kadın bedenine karşı güven hissetmesi amaçlanmaktadır (Hayward,2012:237).

Geleneksel anlatı sineması kadınları sınırları ihlal eden kural yıkıcılar, erkek arzularının fetişi ve erkek iktidarının pasif doğrulayıcıları olarak konumlandırılmaktadır (Ryan ve Kellner, 2010:219). Bu nedenle sinemada kadın, erkekte uyandırdığı ve ifade ettikleri anlam çerçevesinde var olmakta kendisi olarak hiçbir şey ifade etmemektedir. Sinema ortamı, yapısı gereğince ana rahmine benzer kapalı ve karanlık bir yer olarak röntgenci bakış için alan sunar (Nelmes, 1998). Kullanılan kamera açıları ve oluşturulan mizansen, kadını erotik bir nesne olarak eril bakışın hazzına yönelik konumlandırmaktadır. Kadının sinemada buna bağlı olarak iki rolü bulunmaktadır: karakterler için erotik nesne ve izleyici için erotik nesne (Mulvey, 2012:287). Ancak karşı sinema ile erkek bakışını yıkarak kadının öznellik hakkına erişmesi, Sally Potter’ın Thriller (1979) filmi örneğinde de görüldüğü üzere mümkündür (Hayward, 2012:247).

Bakış, ben ve öteki arasındaki farklılığın kurulmaya başladığı çok küçük yaşlardan itibaren toplumsallaşma ile öğrenilmektedir. Tseelon, kadınların çocukluklarından itibaren kendilerini sembolik düzlemde erkek bakışı karşısında denetim altına almayı öğrendiklerini ileri sürmektedir (Akt.Birincioğlu,2017:290). Dolayısıyla erkekler de bu yıllardan itibaren bakışın etkin denetleyicisi olmayı öğrenerek yetişmektedir. Eril bakış hangi sanat eseri olduğu fark etmeksizin tüm temsil ve anlatı yapılarına sirayet ettiği için erkek egemenliğine karşı görme biçimlerinin dönüştürülmesi gerekmektedir (Arslan,2022). Analiz ettiği sinema filmlerinde kadın karakterlerin sürekli fetişleştirildiğini ve erotik olarak sunulduğu sonucuna ulaşan Kaplan’a göre, bu temsiller kadınları sessizleştirmekte ve marjinal kılmaktadır (Akt. Ekici,2022:140). Dolayısıyla kadınların bakışın nesnesi olmaktan çıkabilmesinin koşulu seslerinin duyulması ve eyleme geçmeleri ile olanaklıdır ancak o zaman kadınlar özne konumu kazanarak bakılabilir olmaktan kurtulurlar.

Kaplan, sinemada erkeğin egemen, kadının bağımlı konumlandırılması karşısında psikanalitik kuram kullanılarak çözümlene yapılması gerektiğini savunmaktadır çünkü ancak bu okumayla kadının sinemasal olarak nasıl inşa edildiği açığa çıkarılarak ataerkil toplumsallaşmanın cinsiyete dayalı doğallaştırma süreçlerini reddetmek mümkündür (Akt. Hayward,2012:72).

### 1.2.2.3. Görüntü

“Kadın ve erkek yönetmenler arasındaki fark, kadın ve erkekleri gösterme biçimlerindeki farklılıklardır.”(Öztürk,2010:93). Kadın yönetmen denilince kastedilen yönetmenin cinsiyetinden bağımsız olarak eril söyleme ait eşitsiz temsilleri yıkabilen, toplumda kadının konumunu iyileştirmeyi hedefleyen ve cinsiyet eşitliğini temel alarak sinema dilini inşa edebilen yönetmenlerdir. Bu bağlamda düşünüldüğünde kadın olmaktan bağımsız kadın filmleri çekebilen yönetmenler kadın yönetmen olarak nitelendirilmektedir (Yaşartürk,2010a:34). Kadın filmleri o güne değin süregelen cinsiyetçi ideolojiyi açığa çıkarmakta, eril söylemi yıkarak ya da yapıbozuma uğratarak kadın deneyimlerini ortaya çıkarabilen filmlerdir (Öğüt,2009:203). Erkekler tarafından çekilen filmler arzuları, fantezileri biçimlendirerek kadınları manipüle ederken aynı zamanda kadın kimliğini, cinselliğini ve gerçek kadınları da baskı altına almaktadır (Öğüt,2012:53). Erkek yönetmenler sinemalarında kendi hayallerinde olması istedikleri gibi kadınlar inşa ederken, kadın yönetmenler ise gerçek kadınların hayatlarına ışık tutmaktadırlar.

Kamera, egemen ideolojiye ait gerçekliği yakalayabilen güçlü bir aygıt olduğu için kadınların baskı altına alınması ve kadın olmaya dair gerçeklik algısı üretme gücüne sahiptir (Yaşartürk,2005:24). Kadınların konumunun iyileştirilmesi için sinemasal alanda üretilen göstergelere müdahale ederek yeni anlamlar üretmek gerekmektedir (Yaşartürk,2002:24). Erkek bakış açısına sahip filmlerde kadınlar korumaya muhtaç, yanlarında erkek olmadan başarı elde edemeyen, edilgin karakterler olarak sunulurlar ancak kadın yönetmenlerin filmlerinde kadınlar bakışa ve sese sahip, sorgulayabilen, etkin ve güçlü olarak inşa edilirler. Geleneksel sinemanın kod ve kalıplarıyla inşa edilen kadınlığa ait tabular bir bir yıkılmakta, izleyicinin eyleme geçtiği an cezalandırılmasına alışık olduğu kadınlar zincirlerini kırmaktadır. Kadınların sinemada konumlarının iyileşebilmesi için daha çok kadın yönetmen tarafından film üretilmesine ihtiyaç bulunmaktadır.

Kadın filmleri yıldız oyuncu sistemine baş kaldırarak kadını nesne konumuna indirgeyen fetişleştirici konumu yıkmaktadır. Kadınlar cinsel nesne ya da güzelliği indirgenmiş bir meta olarak konumlandırılmaz çünkü bu filmlerde “kadın gibi kadın” olma hali görünür

kılınmaktadır. Feminist sinema, kadının fetişleştirilmesinden özellikle kaçınmakta ve kadın karakterler kendi arzuları için mücadele veren öznelere olarak konumlandırılmaktadır (Öğüt,2009:204). Çünkü kadının fetişleştirilmesi sonucu erkeklerin kadınlar üzerinde hakimiyeti güçlenmektedir (Akt. Ekici, 2022:141). Bu kadın yönetmenlerin sinemada cinselliği reddettiği anlamına gelmez. Kadın yönetmenler de kadın çıplaklığını gösterirler ancak bunu yaparken erkek yönetmenlerin aksine kadını nesne konumuna indirgemeyen biçimde anlam inşa ederler (Öztürk,2004:16). Bu sayede özne konumu kazanan güçlü kadın imgeleri yaratılır.

Filmler yapısını ve biçimini gizlediği için yapay kısmı görmezden gelinerek sadece öykü ve gerçekten var oldukları düşünülen karakterler ele alınmaktadır çünkü biçim, öykü ve karakterin arkasında gizlenmiştir (Kolker,2011:8). Susannah Hayward ise bunu dikişsizlik kavramı ile açıklamaktadır. Yönetmenin bakış açısı, kullanmayı tercih ettiği kamera açıları filmin anlam ve anlatımı üzerinde belirleyici olduğu için filmlerin gerçekliği üzerinde kamera önemli bir etkiye sahiptir (Çiğdem,1999:97). Bu yüzden kadınların anlatı içindeki konumunda da kameranın kullanımı, kadın karakterlerin nasıl çerçevelediği konusu önemlidir (Ekici,2022:141). Geleneksel anlatı sineması üzerinde çalışmalar yürüten Ryan ve Kellner'ın da belirttiği gibi, "Kamera çerçevelemesi kadınları bağımsız değil, ilişkilere bağlı olarak resmeder; kullanılan güzel oyuncularla sık sık başvurulmuş yakın çekimler, kadının erkek arzularının nesnesi olduğu anlamını destekler görünür." (2010:221). Feminist film teorisi de bu nedenle filmsel teknikleri görünür kılarak filmlerde üretilen anlamları sorgulamaktadır.

Daha öncede belirtildiği gibi sinema tarihinden günümüze üretilen anlamlar ataerkil ideolojiyi destekleyecek biçimde oluşturulduğu için görüntü de kadını klişeleşmiş ideolojiler içine hapsedmektedir (Öğüt,2012:53). Bir filmde görüntü, filmin öyküsüne ve estetik ilkelerine bağlı olarak anlam kazanmakta dolayısıyla öykünün betimlendiği biçim çerçevesinde oluşturulmaktadır (Ryan ve Lenos,2012:5). Başka bir deyişle, klasik anlatı sineması kameranın önünde kendi ideolojilerine ait bir dünya inşa ederler yani kamera gerçekliği kaydetmez (Oluk Ersümer,2013:173). Bu bağlamda görsel stili oldukça etkili kullanan geleneksel anlatı sineması ataerkil ve kapitalist ideolojinin çıkarlarına hizmet ettiği için yarattığı öyküler de bu çıkar çerçevesinde biçimlenmektedir. Dolayısıyla görüntü oluşturulurken yapılan tercihler de ataerkil sistemin çıkarları doğrultusunda kadını nesne, kapitalist sistem doğrultusunda ise meta konumunu destekler biçimde konumlandırmaktadır. Bu yüzden erkek egemen bakış açısıyla oluşturulan kadrajlar yerine kadınların denetime tabi tutulmadığı, kendi özgür iradeleri ile seçim yaptıkları; kadınları sorgulamak yerine eylemlerine saygı duyan kadrajlar inşa etmek gerekmektedir.

## İKİNCİ BÖLÜM

### AGNES VARDA SİNEMASINA GENEL BAKIŞ

#### 2.1. Fransız Yeni Dalga Sinemasında Kadın

Lumiere Kardeşler'in 1895 yılında Fransa'nın Paris kentinde yaptığı gösterimler ile sinema önce Fransız insanı ile sonrasında da tüm dünya ile tanışmıştır. Bu yıllarda küçük girişimciler tarafından yalnızca bir endüstri olarak görülen sinema, zaman içinde birçok sinemacının katkısıyla sanata dönüşmüştür (Abisel,2003:25). İkinci Dünya Savaşı'nın ardından tüm dünyada değişen konjonktür sinemayı da etkilemiş, birçok ülkede farklı sinema akımları ortaya çıkmıştır. Fransız sinemasının da savaşa bağlı olarak gerileme gösterdiği yıllarda İtalyan Yeni Gerçekçilik akımının etkisiyle Fransa'da, Yeni Dalga akımı ortaya çıkmıştır (Yıldırım ve Can,2019:166). Yeni Dalga kavramı ilk kez Françoise Giroud tarafından L'Express dergisinde kullanılmıştır (Derman,1989:49). 1958-1962 yılları arasında oldukça aktif olan Yeni Dalga, geleneksel sinemanın anlatı yapısına karşı bir grup sinemacının bir araya gelerek yaptığı filmlerden oluşmaktadır (Yıldırım ve Can,2019:166).

Akımın ortaya çıkmasında "IDHEC, Cahiers Du Cinéma, Fransız Sinematek ve Yardım Yasası" etkili olmuştur (Odabaş,1994:282). IDHEC, Marcel L'Herbier tarafından 1943 yılında kurularak sinema alanında önemli eğitimlerin verildiği okulların başında gelmiş (Odabaş,1994:282), günümüzde ise La Femis adıyla eğitimler vermeye devam etmektedir. Cahiers Du Cinéma ise 1951 yılında Andre Bazin öncülüğünde kurulmuş ve Claude Chabrol, Eric Rohmer gibi ustalar tarafından kaleme alınan dergide, sinemanın yalnızca bir endüstri değil ayrıca sanat olduğu görüşü çerçevesinde yeni çıkan filmler üzerine yazılar yazılmıştır (Bickerton,2012:ix-1). 1936 yılında Henri Langlois tarafından kurulan Fransız Sinematik'i ise, birçok filmin eski filmin yanı sıra yeni çıkan filmlerinde gösterimlerini gerçekleştirmiş, özellikle Yeni Dalga'nın genç sinemacıları için erişilmez bir fırsat yaratarak ufuklarının genişlemesine katkıda bulunmuştur (Odabaş,1994:283). 1959 yılına gelindiğinde dönemin kültür bakanı Andre Malraux tarafından Ulusal Sinema Merkezi kurularak film yardım yasası çıkarılmış ve filmlere devlet desteği ile ekonomik katkı sağlanmıştır (Coşkun,2009:200). Bu yardımlar sayesinde Cahiers Du Cinema dergisinde yazılar yazan Resnais, Truffaut, Rivette, Godard gibi pek çok yönetmen de film çekmeye başlayarak Yeni Dalga akımının gelişimine öncülük etmişlerdir (Yıldırım ve Can,2019:166).

“Yeni Dalga akımının yönetmenleri üç farklı kategori altında üretim yapmıştır. Bu kapsamda ilk grup Cahiers Du Cinema etrafında toplanan Claude Chabrol, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer, Jacques Doniol, Valcroze; Rive Gauche (Sol Yaka) ismiyle anılan ikinci grup Agnes Varda, Alain Resnais, Jacques Demy, Chris Marker, Jean Rouch, Jacques Rozier ve profesyonel sinemanın içinden gelen üçüncü grup ise sinema sektöründe aktif olarak çalışan Roger Vadim, Louis Malle, Alexandre Astruc gibi önemli sinemacılar oluşmaktadır.” (Yıldırım ve Can, 2019:167).

Bu kapsamda Cahiers Du Cinema etrafındaki karakter olarak birbirlerinden farklı yönetmenler, filmlerinin özgün olmasına karşın her yönetmen kendi içinde farklı dinamikler barındırması nedeniyle filmleri bireysel olarak nitelendirilmiştir (Keleşoğlu, 2021). Agnes Varda'nın da içinde bulunduğu Sol Yaka ise, politik ve entelektüel filmler üretmiş, isimlerini ise hepsinin Seine Nehri'nin sol yakasında yaşıyor olmalarından dolayı almışlardır (Ergüleç, 2012). İlk ve ikinci grup sinemacılar, ticari sinemadan kaçınarak filmlerinde kendi kişisel stillerini geliştirmişlerdir. Cahiers Du Cinema yönetmenleri, Sol Yaka yönetmenlerinden etkilenmişlerdir. “Agnes Varda'nın “kontrpuan”, “uzaklaştırma” ve “sine-yazı” gibi sinema yöntemlerini kendi filmlerine uyarlamışlardır” (Keleşoğlu, 2021). Nitekim Agnes Varda'nın 1954 yılında yaptığı filmi La Pointe Courte (Paralel Yaşamlar) Yeni Dalga akımının başlamasını sağlamış ve bu filmiyle ortaya koyduğu karşı sinema pratikleri 1950'li yıllardan itibaren olağan bir hal almıştır (Hayward, 2012:159).

Yeni Dalga akımı beraberinde sinemaya birçok yenilik getirmiştir. Yeni Dalga sinemacılarının “bir film yönetmene aittir” düşüncesi ile getirdikleri en önemli yenilik, auteur yönetmen anlayışının benimsenmesi olmuştur. Böylece yönetmenlerin kendi kişisel sinema dilinin oluşmasına zemin hazırlanmıştır. Auteur yönetmen, gerçekleştirdiği sahne düzenlemeleri, kameranın konumu vb. teknik ve biçimsel özellikleri kullanarak kendi kişiliğini filme yansıtmakta, yarattığı sinema dili ile diğer auteur yönetmenlerden ayrılmaktadır (Coşkun, 2009:207). Alexandre Astruc ise sinemanın bir dil olduğu düşüncesiyle 1948 yılında kamera-kalem (camera-stylo) kavramını geliştirerek yalnızca akıma değil sinema tarihine de önemli bir katkı sağlamıştır. Böylece sinema belirli kalıpların etkisinden kurtularak, tıpkı bir yazarın kaleminde olduğu gibi, her türlü düşüncüyü özgürce ortaya koyabilen bir dile dönüşmüştür (Odabaş, 1994:284). Başka bir deyişle, yönetmen tıpkı yazarın kalemıyla yazdığı gibi kamerasıyla yazmakta ve kendine özgü sinema dilini ortaya koymaktadır.

Yeni Dalga sinema endüstrisinde büyük çaplı değişiklikler meydana getirmemiş olsa da sinemayı daha çok izleyerek öğrenen genç yönetmenler kendilerine özgü geliştirdikleri tekniklerle filmlerin üslup ve görünümünde fark yaratmışlardır (Deraman, 1989:50-51). Auteur kuram çerçevesinde üretilen filmler, izleyiciler tarafından sadece tüketilen yabancılaşmış ürünler olmak yerine izleyicinin de filme dahil edilmesi amaçlanmıştır

(Monaco,2006:15). Bu kapsamda yönetmenler birlikte hareket içinde yer almalarına karşın her biri kendine özgü anlatım tekniği geliştirerek ürettikleri sinema dilini kişiselleştirmişlerdir. Yeni Dalga sinemasında anlatı genellikle tamamlanmış ve devamlılığı olan öyküler değil; giriş, gelişme ve sonuç sıralamasını taşımayan genellikle hayatın akışı içinde oluşturulmaktadır (Hayward,2012:160).

Yeni Dalga akımının genel özelliklerine bakıldığında geleneksel anlatı sinemasının yıldız oyuncu sistemine karşı Yeni Dalga yönetmenleri -sonrasında bazı oyuncular yıldız haline dönüşmüş olsa da- o dönemde tanınmayan, kendine özgü kişileri, genellikle kendi çevrelerindeki arkadaşlarını oyuncu olarak kullanarak masrafları azaltmışlardır. İş günlerini kısaltmış, yapay stüdyolar yerine gerçek mekanları, Fransa'nın sokaklarını kullanmışlardır. Düşük maliyetle film yapabilmek ve yenilikçi olabilmek amacı çekim yöntemlerinin de üzerine etki ederek hareketli mikrofona, elde kamera kullanımı gibi yeni teknik kullanımlar ortaya çıkmıştır (Derman,1989:51).

Filmlerinde tutarlı bir olay örgüsü bulunmaz çünkü hayatın da belirli bir akış içinde ilerlemediğini ve beklenmedik olayın bir anda gerçekleşebileceğini düşünürler. Bu yüzden olaylar oluş sırasına göre ilerlememekte bu yüzden önceden belirlenmiş senaryolar yerine doğaçlamalara sıkça yer verilmektedir. Oyuncular da dünyanın adalet ve mantıktan yoksun olduğu gibi hareketlerinde tutarlı davranışlar sergilemezler (Yıldırım ve Can,2019:168). Yeni Dalga yönetmenleri izleyicinin izlediğinin bir film olduğu gerçeğini sürekli hatırlatmak için sıçramalı kurgu, hareketli kamera gibi teknik özelliklerden yararlanarak yabancılaştırmayı özellikle tercih ederler.

Mekan olarak sokaklara çıkarak tek bir kamera ile oyuncuyu takip ederek yaşamın olağan akışını da filmlerine özellikle dahil ederler (Yıldırım ve Can,2019:170). İnsanların iç dünyasına özellikle önem verdikleri için öz yaşam temalı filmlere sıklıkla rastlanır (Odabaş,1994:285). Senaryolarında toplumsal olaylara sıkça başvurarak izleyicinin dikkatini bu yöne çekmektedirler. Örneğin, *Cléo Beşten Yediye* (Cléo de 5 a 7) filminde baş karakterin bindiği taksinin radyosunda önce Cezayir Savaşı'ndan gelişmeler, sonrasında çiftçilerin sorunları gibi dönemin güncel konularına yer verilerek farkındalık oluşturup izleyicinin dikkatini bu sorunlara çekilmektedir. Bu nedenle filmleri gerçeklikten uzaklaşmayarak tam da hayatın içinden, hayatın kendisini yansıtan filmlerdir.

“Yeni Gerçekçi filmlerde yaşamın adaletsizliği, kişiler arasında ilişki kurmanın-birbirini sevmenin olanaksızlığı gibi konular, Yeni Dalga akımında anarşiye dönüştürülmüştür. Bu akımda ele alınan başlıca konular yozlaşma ve yabancılaşmadır. Yabancılaşma duygusu bir bakıma topluma başkaldırıdan başka

bir şey değildir. Gerçeklerden kaçma eğilimi, burjuva gerçeklerinden kaçma ya da onları yakma eğilimine dönüşmektedir. Bu akımın kapitalizmin gerileme döneminde ortaya çıkması rastlantı değildir. Burjuvazinin sevgi yönünden kısırlığı ile kişinin sevgiye olan sonsuz gereksinimi, bu büyük çelişki Yeni Dalga filmlerinin başlıca konusu olmuştur.” (Öztürk,1995:232).

Yeni Dalga filmlerinde, kadın temsillerinin daha olumlu ele alınarak anlatıda merkezi konum kazandırıldığı ve kadınların kendi arzularının peşinden gidebilen özgür karakterler olarak konumlandırıldıkları görülmektedir (Hayward,2012:160). Geleneksel anlatı sinemasında kadının fetişleştirilerek sadece erotik cazibe merkezi olarak sunulmasına karşın Yeni Dalga kadınları doğal ve oldukları gibi sunulmaktadır. Kadınlar, erkek egemenliğine ait bilinçdışının figürü olmak yerine kendi amaçları uğruna mücadele ederek karakter olarak var olurlar. Cinsellikle ilgili tabuların yıkılmasına katkı sağlayan Yeni Dalga sayesinde kadınlar cinsellik açısından bağımsız ve özgür temsil edilmiştir. Tüm bu sayılan özellikleri Yeni Dalga akımı içerisinde yer alan yönetmenlere genellemek mümkün olmadığından akım içerisinde öne çıkan yönetmenlerin sinemasında kadının sunumuna kısaca değinmekte fayda vardır.

Yeni Dalga denildiğinde akla gelen en ünlü yönetmen Godard sinemasında kadın toplumsal rolü çerçevesinde belirlenmiş olarak sunulmasa da eril bilinçdışının yansımalarının devam ettiği ve kadın cinselliğinin sömürülmeye devam ettiği gözlenmektedir (Öztürk,2010:77-78). Yeni Dalga sinemasında yönetmen ve kadın oyuncular arasındaki ilişkiyi inceleyen Derman’a göre, Brigitte Bardot filmlerde hiçbir erkeğe ait olarak temsil edilmezken Anna Karina’nın Godard’ın mülkü olduğunu ileri sürmektedir (1989:45). Ingmar Bergman sinemasının ilk dönemlerinde kadınlar daha özgür, bağımsız ve bireysel temsillerle yer alırken son dönem filmlerinde klastrofobik görüntü içine sıkıştırılmaktadır (Derman,1989:45). François Truffaut’nun filmlerinde ise kadınlar toplumsal olarak belirlenen normların dışına çıkabilen karakterlerdir. *Jules et Jim* (Unutulmayan Sevgili-1962) filminde Catherine karakteri üzerine konuşan Truffaut, gerçek hayatta bu karakterin hatalarla dolu olarak algılanmasına karşın filmde hiçbir eylemini hata olarak ele almadığını belirtmektedir (Çalışır, 2016).

Yeni Dalga içinde genellikle erkek karakterler başrol oyuncusu olarak yer almış kadınlar ise yardımcı roller çerçevesinde ele alınmaya devam etmiş olmasına karşın akımın tek kadın temsilcisi Agnes Varda sinemasında bu durumun yıkılarak kadınlara başrol olarak yer verildiği ve erkeklerin sahip olduğu özgürlük hakkına kadınların da sahip oldukları görülmektedir (Midilli, 2016, 220). Bu bağlamda Varda’nın sinemada kadın kimliğinin dönüştürülmesi için Fransız Yeni Dalga sinemasında daha önemli bir yere sahip olduğunu söylemek mümkündür. Yine de Yeni Dalga’nın genç yönetmenleri 1950’lerin sinemasını reddederek kendilerine özgü geliştirdikleri mizansen ve şahsi sinema anlayışları ile sinema tarihine önemli katkılar



sağlamışlardır (Hayward,2012:160). Bu doğrultuda Yeni Dalga, kendine özgü geliştirdiği tekniklerle geleneksel anlatı sinemasına karşı yenilikçi bir sinema dili oluşturmayı başararak hem film anlatısında hem de kadının sunumuna yeni bir bakış açısı kazandırmıştır.

## **2.2. Yeni Dalga Sinemasında Feminist Bir Yönetmen: Agnes Varda**

Agnes Varda, Yeni Dalga sinemasının tek kadın yönetmeni ve akımın öncüsüdür. Aynı zamanda İkinci Dünya Savaşı sonrasında erkek yönetmenlerin hakim olduğu Avrupa Sineması içinde ilk kadın yönetmen olarak yer almaktadır (Özsoy,2018:369). İlk filmlerinden itibaren kendine özgü bir dil geliştiren Varda, hem Yeni Dalga'ya hem de dünya sinemasına birçok yenilik kazandırmıştır. Gerçek mekanlarda yapılan çekimler, bilinçli olarak yıldız sistemine dahil olmaması, yabancılaşmanın kasıtlı olarak kullanılması ve filmlerin kronolojik olarak belirli bir akışı takip etmemesi, geleneksel anlatı sinemasına ait biçim ve kodların yıkılması Agnes Varda sinemasının en önemli biçimsel özellikleri arasındadır (Hayward, 2012:159).

Tüm dünyada etkili olan 1968 dönemi toplumsal olayları da Varda'nın sinema dili üzerinde etkili olmuştur. 60'larda yükselen öğrenci hareketiyle özgürlükçü söylemler ortaya çıkarak otoriter tüm değerlere karşı söylemler geliştirilmiş ve başta ırkçılık, geleneksel ahlak anlayışı, toplumsal cinsiyet rolleri, öteki konumunda yer alan herkes için mücadele edilmeye başlanmıştır (Gürdaş,2020:155). Sinemada da yansımaları bulan bu özgürlük hareketi, Yeni Dalga akımına da sirayet etmiştir. Bu kapsamda Jean Luc Godard, Agnes Varda, Alain Resnais gibi Yeni Dalga yönetmenleri ve belgeselci Joris Ivens ile bağımsız sinemacı William Klein bir araya gelerek savaşa karşı belgesel niteliğindeki Vietnam'dan Uzak (Loin du Vietnam/1967) filmini çekmişlerdir (Gürdaş,2020:162).

Agnes Varda neredeyse tüm filmlerinde kendi anılarından, kendi yaşadığı yerlerden yararlanarak kendisini sinemasına dahil etmiştir. Hayatına giren insanlar, gezip gördüğü yerler, mahalle komşuları gibi etkileşime girdiği insanlara anlatılarında yer vermiştir (Kural ve Esendemir, 2021:744). Örneğin, Vagabond filmini aracına aldığı bir hippiden esinlenerek çekmeye karar vermiş, Daguerréotypes (1975) belgesel filminde komşularının hayatını çekmiştir. İki farklı anlatıyı iç içe geçirerek yeni bir anlam yaratmak Varda'nın sinemasının özelliklerindedir. İzleyiciye sunduğu bir hikayenin arka planında farklı olaylara, genellikle ülkesi ve dünyada yaşanan güncel sorunlara, yer vermektedir. Sinemasında ele aldığı konular arasında Kara Panterler, Los Angeles'taki duvar resimleri, evsizlik, merhum kocası Jacques Demy, dullar, Loire vadisindeki şatolar ve kadın hareketi gibi konular yer almaktadır (Jackson, 2010:122).

İmgelerin ritim, zaman ve hareketle olan ilişkisini sine-yazı (cinécriture) terimiyle ifade eden Varda, filmlerini dişil film çekimi (filmer en femme) olarak adlandırarak, tıpkı bir yazar gibi imgeleri kullanıp sinemasal tekniklerle yazmıştır (Yalur,2020:xiv). Sine-yazı Astruc'un kamera-kalem kavramına benzer gibi görünsede, kamera-kalem sinema dilini edebi yazının dilselliği üzerine kurarken Varda, sinemasını görsel - işitselliğin biçim ve tekniğine uygun olarak inşa eder (Ocak,2019:231). İlk filmi La Pointe Courte (1955) itibariyle duyguyu anlatmaya çalıştığını belirten Varda'ya göre, sine-yazı kavramı görsel ve sesin duygusunu ifade etmeye çalışmaktır (Bénézet,2014:174). Bu kapsamda duygulara karşılık gelebilecek görüntüler bulmaya çalışarak yazıyla anlatılamayan duyguları görüntülerle anlatmaya çalışmaktadır (Bozkurt, 2020:59).

Varda özellikle 1970'li yıllarda ortaya çıkan ikinci dalga feminizmden etkilenmiştir (Yıldırım,2021). Sinemasal teknik ve biçimleri kendine özgü kullanarak ataerkil söylemin yıkıldığı, kadınların özne konumu elde etmeyi başardığı cinsiyet eşitliğinin sağlandığı yeni bir dili sinemaya kazandırmıştır. Topluma yerleşmiş olan ataerkil sistemi görünür kılarak yapı-söküme uğratmakta ve kadınların öznelliğe ulaşip kimliklerini keşfetmelerini sağlamaktadır. Geleneksel anlatı sinemasında hegemonik erkeklik ve temsil sistemini eleştirerek kadınların salt görsel malzeme ve fetişleştirilmiş erotik nesnelere olarak sunulduğu anlamları açığa çıkarmıştır (Hayward,2012:247). Laura Mulvey'in feminist sinemaya ışık tutan önemli çalışması "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" (1975) henüz yazılmadan önce, Cléo Beşten Yediye (Cléo de 5 à 7 - 1962) filmi ile feminist sinema pratiklerine ışık tutmuştur (Ince,2013:603).

Kamerasını sıklıkla kadın sorunlarına ve mücadelesine çeviren Varda, kadınlara atfedilen klişe yargıları kırmayı başararak erkek yönetmenler ile izleyiciye farklı bakış açıları sunmuştur (Özsoy,2018:375). Yeni Dalga içinde erkek yönetmenler tarafından çekilen *400 Darbe* (Les Quatre Cent Coups-François Truffaut 1959), *Serseri Aşıklar* (À bout de souffle Jean-Luc Godard 1960) gibi filmlerde erkeklerin serserilik hallerine yer verilirken Varda, *Vagabond* (Yersiz Yurtsuz-1985) filmiyle kadın bir karaktere her zaman erkeklerin sahip olduğu özgürlük ve bağımsızlık hakkını tanımıştır (Göl,2018:40). *Les Créatures* (Yaratıklar-1966) filmine özellikle kadınların dövüş yaptığı bir sahneyi ekleyen Varda, geleneksel kadın mitlerini yıkmayı amaçlayarak erkeğin yaptığı her şeyi kadınların da yapabileceğini göstermiştir (Akt. Çakır, 2022:173).

Fotoğrafçılıktan gelen geleneği sürdüren Varda sinemasında da imgelerden sıkça yararlanmaktadır. Çıplak bedenleri fotoğraflamayı seven Varda, çıplak beden imgelerini sinemasında da bolca kullanmıştır (Çiftçi,2020:11). Kamerası kadın bedenine nesne olarak

yaklaşmamış, kadın bedenini parçalara ayırmadığı için erotik bir anlam yüklememiştir. Feminist sinemanın öncü yönetmenlerinden olarak kabul edilen Varda kadının toplumsal rolünün iyileştirilmesini hedefleyen filmler yapmıştır (DeRoo,2008:189). Bu kapsamda sinemasında toplumsal cinsiyet eşitsizliği, kürtaj, doğum kontrolü, kimlik arayışı gibi konuları birbirinden farklı kadın karakterler üzerinden ele almıştır. Böylece kadınların aynı olaylar karşısında farklı tepkiler verebileceğini de gözler önüne sermiştir.

Sinemasında mekan kullanımının karakterler üzerinde büyük bir önemi vardır. Bu yüzden farklı mekan ve anlatıları bir araya getirerek, eril ve hegemonik baskı altında kalan kadınlar, göçmenler ve birbirinden farklı kimlikleri sineması içinde farklı mekanlarda temsil etmiştir (Sarman,2022:146). Kadın karakterleri özel alanın dışına çıkarıp sokaklarda uzun süreli yürüyüşler yaptırarak bu yürüyüşleri kimlik oluşumu açısından önemli kılmıştır. Film yapmak Varda için insanlarla bir arada olmak ve emek vermenin bir yoludur (Göl, 2018:41). Bu yüzden yarattığı karakterler de farklı mekanlarda farklı kişilikte insanlarla karşılaştıkça dönüşürler. Özellikle ataerkil ideoloji kapsamında üretilen özel alanın içine hapsedilmiş kadınlar, yarattığı sinema kapsamında kabuğundan çıkarak sokaklara ve kalabalıklar arasına karışmaktadır.

## **2.3. Film Analizleri**

### **2.3.1. Cléo de 5 à 7 (Cléo Beşten Yediye / 1962)**

Mayıs 1961 ortalarında çekilen Cléo Beşten Yediye filmi, genç bir şarkıcı olan Cléo'nin (Corrine Marchand) kanser olup olmadığını öğrenmek için test sonuçlarını beklediği beşten yediye kadar olan süre zarfını konu edinmektedir (Varda,2014:x). Cléo müzik kariyerinin henüz başında olan genç ve güzel bir kadındır. Varda'ya göre film, "bir kadının, bir Paris belgeseline resmedilmiş portresi"dir (Akt.Ildır,2018:42). Nitekim film boyunca Cléo ile beraber kamera da Paris sokaklarında gezindiği için izleyicinin dikkati sokaklara ve orada yaşanan olaylara da çevrilmektedir (Mouton,2001:3). Bu süre zarfı gerçek zamanla paralellik gösterecek biçimde işlenmiştir.

#### **2.3.1.1. Feminist Karşı Sinema Bağlamında Kadınlık İnşası**

Film tarot kartları sahnesiyle açılarak izleyiciye senaryo hakkında bir dizi ipucu vermektedir. Cleo, hastalığının ölümcül olmayacağına dair aradığı güvence sonrası ziyaret ettiği falcı, "varlığında derin bir dönüşüm geçireceğini" söyleyerek filmin odak noktasına dikkat çeker ve film ilerlerken o ana kadar fetişleştirilmiş imajı ile etrafında olup bitene

bakmayı hiç öğrenmemiş Cléo'nin kendisini dönüştürme sürecine tanık oluruz (Mouton,2001:3).



**Görsel 2.1 Cléo'nin aynadaki görüntüsünü izlediği bir sahne.**

Filmdeki en önemli nesne sıkça kullanılan aynalar olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü Cléo sürekli olarak aynalara bakan ve güzelliğini denetleyen bir karakterdir. Bu yüzden girdiği her mekanda gördüğü aynaya bakarak kendisini yani güzelliğini kontrol etmektedir. Berger'e göre, "Erkekler *davrandıkları gibi*, kadınlarsa *göründükleri gibidirler*. Erkekler kadınları seyrederek. Kadınlarsa seyredilişlerini seyrederek." (2010:47). Cléo de erkek bakışının denetimine tabi olmayı kabul etmiş nesne konumunda bir karakter olduğu için sürekli kendisinin nasıl görüldüğüne bakmaktadır. Çünkü erkeklerin kendisini seyrettiklerini bilir ve onlar için arzu nesnesi olmayı ister. Binddiği bir takside yanından geçen araçtaki erkeklerin ona laf atması ve elini tutmaya çalışarak onu taciz etmeleri Cléo'yi ve yardımcısını gülümsetmektedir. Erkekler tarafından kim olduğu önemsizdir sadece güzel olduğu için arzulmaktadır. Filmin başında gittiği falcıdan çıkarken bile bulduğu ilk aynaya bakarak "Çirkinlik bir ölüm gibi, güzel olduğum sürece canlıyım" diyerek yaşadığı üzüntüyü güzelliğinin avuntusuyla bastırmaktadır (Çiftçi,2020:7).



**Görsel 2.2 Cléo'nin şapka dükkanında kendisini aynada seyrettiği bir sahne.**

Cléo'nin görünüşüne bakıldığında taktığı sarı peruğu, özenle yapılmış makyajı, topuklu ayakkabıları ile toplumsal cinsiyet rolleri çerçevesinde kadınlara biçilen kimliğe büründüğü

görülmektedir (Mouton,2001:3). Daha önce de değinildiği gibi, John Riviere kadınların maske takarak gerçek kimliklerini baskıladığını ileri sürmektedir. Bu kapsamda Cléo de maske takarak kadınsı kimliğini ön plana çıkarmakta ve erkek arzuları için kendi kimliğini, arzularını, isteklerini yok saymaktadır. O yüzden sürekli huzursuz bir hal içinde her girdiği yerde endişeli davranmaktadır çünkü kimliğindeki ve geleceğindeki belirsizlik onu huzursuz etmektedir. Etrafındaki kişiler ise onu sadece bir nesne olarak gördükleri için çoğu zaman dinleyip anlamaya çalışmak yerine fazla kaprisli ve çocuksu bularak eleştirmektedir. Takside ilerlerken vitrinlerde gördüğü maskelerden ve sanat öğrencilerinin taktığı maskelerden bu yüzden korkmaktadır çünkü Cléo de kadınlık maskesi takarak kendisi olmayan bir nesneye bürünmektedir. Falcının kehanetinde belirttiği varlığı dönüşmeye başlayana kadar Cléo bu maskeyi takmaya devam etmektedir.

Cléo, kimlik arayışında olan bir kadındır ve Varda'ya göre bu feminizmin ilk adımıdır (Amiel,2014:73). Varda'nın bu fetişleştirilmiş kadın kimliğini yaratmasındaki amaç yapışöküme uğratarak dönüştürmek ve izleyiciye bir kadının nesne konumundan özne konuma nasıl geçebileceğini göstermektir (Mouton,2001:4). Bir kadının bakılan nesne konumundan bakan özne konumuna geçmesi Varda'nın feminist karşı sinema ile hedeflediği bir amaçtır (Amiel,2014:73). Cléo şarkı provası esnasında söz ve müzik bestecisi tarafından yazılan ölüm konulu şarkıyı söylerken ciddiye alınmadığı için sinirlenir, önce üzerindeki elbiseyi ardından da peruğunu çıkararak ilk defa yalnız başına sokağa adım atan Cléo'nin kimliğindeki dönüşümde başlamış olur.

Sokaklarda insanları inceler, kalabalık insanların arasına karışır, kafeye gider ve kendi müziğini açarak insanların yüzlerindeki tepkiyi tek tek inceler böylece Cléo artık bakışın denetimi altındaki nesne konumunu reddederek bakan özne konumuna geçer. Sokağa adım attığı esnada gördüğü ilk aynaya bakan Cléo "Kuklamın değişmeyen yüzü...Kendi korkularımı göremiyorum. Herkesin bana baktığını düşünüyorum. Sadece kendimi düşünüyorum. Bu beni tüketiyor." diyerek kendisiyle konuşur, böylece taktığı maskeye veda ederek son kez bir aynaya bakar. Öyle ki Cléo, gittiği kafenin her yerinde aynalar olmasına karşın ilk kez aynalara duyarsız kalarak karakterinde dönüşümün başladığının ilk işaretlerini verir (Mouton,2001:10).



**Görsel 2.3 Cléo'nin peruğunu çıkarıp siyah elbisesini giydiği sahne.**

Filmin geneli siyah beyaz bir atmosferde çekilmiştir. Yalnızca filmin açılışındaki tarot kartları sahnesinde film renklidir. Varda'nın yorumuyla bunun sebebi, tarot kartlarındaki hayat hayali bir hayattır bu yüzden renklidir; filmdeki hayat ise gerçek hayatın bir temsilidir ve hayatın kendisini temsilinden ayırmak için siyah beyaz çekilmiştir. (Uytterhoeven,2014:12). Cléo'nin yaşadığı dönüşümle beraber filme hakim olan kurmaca dokuda değişerek belgesel doku hakim olmaya başlar; Cléo'nin yürüdüğü Paris sokakları, karşılaştığı insanlar o andaki gerçekliği izleyiciye sunar (Çiftçi,2020:8). Varda, birçok filminde kullandığı belgesel film teknikleri ve kurmaca anlatıyı bir araya getirerek Cléo'yi özdeşleşmesi kolay bir karakter haline dönüştürmüş ve böylece karakterin mitlerinin yıkılmasını sağlarken aynı zamanda izleyicinin de kendi mitlerinin yıkılmasına ön ayak olmuştur (Saka,2020:79). Bu doğrultuda filmin izleyicinin, feminist bir izleyici olarak kurulmasına katkıda bulunduğunu söylemek mümkündür.

Kamera, Cléo sokaklarda dolaşırken genel planda kalır ve etrafta olan bitenleri izleyiciye sunar böylece karakteri mekandan soyutlamaz, karakterin çevrede gördüklerini ve verdiği tepkilerin nedenlerini izleyiciye aktarır. Kamera, detay planları Cléo fetişleştirilmiş bir nesne konumundayken kullanır; yalnızca Cléo'nin sürekli aynalarda kontrol ettiği yüzü ve tarot sahnesindeki eller kadın sesleri eşliğinde detay plan ile verilmektedir. Onun dışında bedeninin herhangi bir uzvuna kesme yapılmayarak beden parçalara ayrılmaz çünkü kadın karakter bilinçli bir biçimde cinsel obje olarak sunulmaz.



**Görsel 2.4 Bakışın denetleyicisi olmaya başladıktan sonra sokaklarda yürüyen Cléo.**

Cléo'nin çevresindeki en yakın kişilerden birisi yardımcısı Angele'dir. Filmin başında falcının söyledikleri bağlamında ve senaryodaki olaylarla karakteri ele aldığımız zaman, dul ve yakın bir arkadaş olan Angele, Cléo'nin hayatına negatif bir etki yapmaktadır. Çünkü sürekli Cléo'yi denetleyerek üzerinde bir baskı oluşturmaktadır. Angele, toplumsal cinsiyet rollerine bağlı, hurafelere inanan bir karakterdir. Bu yüzden Cléo'ye nasıl davranması gerektiği konusunda verdiği öğütlerde ataerkil dilin bir uzantısı olarak temsil edilir. Cléo'nin sevgilisi Jose geldiğinde, Cléo'ye "sakın hasta olduğunu belli etme, erkekler hastalıktan nefret ederler" diyerek erkeklerin beklentisine göre hareket etmesini ister. Jose'de, zaten Cléo'nin sürekli hasta olduğunu söyleyerek onun hastalığını önemsemez.

Cléo'nin arkadaşı Dorothée ise olumlu bir temsildir. Sanat stüdyosunda öğrenciler için çıplak modellik yapmakta ve sürekli bir bakışa maruz kalmaktadır ancak bu bakış, üzerinde denetim kurarak Dorothée'yi sınırlayan bir bakış olmadığı için Dorothée bu bakışın altında olmaktan rahatsızlık duymaz. Varda, Cléo'nin çıplak olmayan bir karakter olduğu için sürekli zırhla dolaştığını, başkalarının karşısına savunmasız çıkmadığını belirtmektedir (Uytterhoeven,2014:10). Bu yüzden Dorothée, Cléo'dan farklıdır çünkü o çıplak bir karakterdir, bedenine yönelik bakışlar onda kaygı uyandırmaz; bu bakışlar karşısında kendi özgürlüğünü koruyabilmektedir (Mutaf, 2020). Cléo, bu bakışlardan Dorothée'nin nasıl rahatsız olmadığını sorduğunda, Dorothée sanatçıların bakışlarının erotik değil, yaratıcılık olduğunu belirterek Cléo'nin bakış kavramına yüklediği anlamın dönüşmesini sağlamaktadır (Saka,2020:80).



**Görsel 2.5 Düşen cüzdan ve kırılan ayna sahnesi.**

Merdivenlerden inerken kırılan ayna karşısında endişe duyan Cléo, bunun bir ölüm kehaneti olduğu yorumunu yaparken Dorothée, "bir klişeyi kırmak gibiydi" diye karşılık verir. Bu kırılan ayna, aynı zamanda Cléo'nin baktığı son ayna olduğu için, kırılan klişe sadece bir ayna değil Cléo üzerinde o güne değin egemen olan eril bakışın dayattığı kadınlık klişesinin de kırılmış olmasıdır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde Dorothée'nin Cléo'nin geçirdiği dönüşüm üzerinde olumlu etki sağladığı görülmektedir.

Cléo, kamusal alana adım atarak yaptığı sokak gezisinde flaneur olarak konumlandırılır. Bu gezinti esnasında Varda, kullandığı birinci tekil bakış açısı ile Cléo'nin bakış açısından etrafındaki birçok insanı da görmemizi sağlayarak seyirlik nesne konumundan çıkararak Cléo'yi otonom bir özneye dönüştürmektedir (Saka,2020:79). Cléo şehre, insanlara, olaylara bakar ve bu gezinti onun kimliğinin değişmesine katkı sağlar. Çünkü kentin işlevlerinden birisi de kişiliğin yaratılması ve yeniden yaratılmasına katkıda bulunmaktır (Akt. Mouton, 2001:10). Bu kapsamda kimliğindeki en büyük katkıyı yapacak olan Antoine ile de bu sokak gezisinde tanışır.



**Görsel 2.6 Antoine ve Cléo'nin filmin son sahnesinde bakışları.**

Eskiden olsa farkına bile varmayacağı Antoine'la sohbet ederek ona gerçek ismini söyleyecek kadar değişmiştir artık. Kendi özünü kabul ederek ona gerçek isminin Florence olduğu bilgisini verir. Bu kapsamda Florence ismi “yeniden doğuş” anlamı taşıması dolayısıyla Cléo'nin de yeniden doğuşunu simgelemektedir (Saka, 2020:83). Bu dönüşümle beraber filmin son sahnesinde Cléo'nin de bakışları dönüşmüştür. Artık eskisinden çok daha mutlu ve rahatlamış bir halde Antoine ile birbirlerinin bakışlarına karşılık vererek bakarlar. Bu noktada bakış artık hiyerarşik bir düzlemden çıkarak karşılıklı bir eyleme dönüşmüştür (Mutaf,2020). Artık bakış kadın karakter için tehlikeli değildir çünkü Cléo'de bu bakışın farkındadır ve bakışa karşılık vermektedir.

### **2.3.2. Le Bonheur (Mutluluk / 1965)**

Le Bonheur mutlu bir evlilikleri ve iki çocukları olan Thérèse (Claire Drouot) ve François (Jean Claude Drouot) çiftinin hayatını anlatmaktadır. Evlilikleri esnasında François, Emilie (Marie-France Boyer) isimli postanede çalışan bir kadına aşık olur ancak hem Thérèse hem de Emilie'yi birlikte sevmekte ve ikisinden de vazgeçmemektedir. Pikniğe gittikleri bir gün eşi Thérèse'e sevgilisi Emilie'den bahseder, eşinin hayatında başka bir gün kadın olduğunu öğrenen Thérèse bu şekilde yaşayabileceğini söylemesine rağmen piknik yaptıkların yerin



kıyısındaki gölde intihar eder. Yaşananların ardından François her ne kadar kendisini suçlasa da kısa bir süre sonra Emilie ile evlenerek hayatına kaldığı yerden devam eder.

### **2.3.2.1. Feminist Karşı Sinema Bağlamında Kadınlık İnşası**

Film eleştirilenler tarafından feminist hareketi yanlış ele aldığı ve darbe indirdiği için oldukça sert eleştirilere maruz kalmış, yanlış değerlendirilmiştir. Eleştirilenler Thérèse'in ölümü karşısında filmin erkek egemenliğine hizmet ettiğini düşünmektedir. Ancak bu filmi çok hızlı değerlendirmenin, metinlerarası mesajları tam okuyamamış olmanın bir sonucu olarak değerlendirmek mümkündür. Nitekim Varda, kadın kimliğine ve toplumsal cinsiyet rollerine ciddi bir eleştiri sunduğu La Bonheur filmiyle, feminist bir perspektifin izlerini sunmaktadır. Kadınlar çeşitlidir ancak ataerkil sistem kadınları öyle bir tektipleştirmiştir ki, bir kadının yerine başka bir kadın koyduğunuz zaman bu yadırganmaz çünkü yeni gelen kadın da bir öncekinin bıraktığı görev ve sorumlulukları sorgulamaksızın devam ettirir. Bu hem kapitalist sistemin hem de ataerkil sistemin kadınlara açtığı bir çıkmazdır. Varda ise inşa ettiği sinemasal dil aracılığı ile bu açmazı bir ışık tutarak izleyiciye bilhassa da kadınlara tektip olmadıklarını hatırlatmak ister.

Varda filmde mutluluğun ne olduğu sorusunu çekirdek aile üzerinden tartışmaya açar. Film bir ailenin ayçiçeklerinin netliği arkasından kameraya doğru yaklaşımları ile açılmaktadır. Kameraya doğru yaklaşmakta olan bu dört figürün yaratılan mizansen ile mutlu çekirdek aile olduğu oldukça kolay bir şekilde algılanmaktadır (Çiftçi,2018:43). Filmin en dikkat çeken yönü tercih edilen renk paleti ve kullanılan pastel tonlardır. Varda tıpkı bir ressam gibi filmin her detayını incelikle kullandığı paletle boyamış ve empresyonist bir film ortaya çıkarmıştır. Van Gogh tablolarından etkilenen Varda'nın, film boyunca sarı renkler, çiçekler ve ayçiçeklerini kullandığını söylemek mümkündür (Özsoy,2018:380). Açılış sahnesinde bile izleyici ayçiçekleri ile karşılaşmaktadır.

Film boyunca mutlu ve sıradan olarak nitelenebilecek bir ailenin yaşantısından kesitler sunulur. François, filmde adı gibi eşiyse mutlu olan ve onu sevdiğini söyleyen bir eş, çocuklarına karşı, yalnızca sevgi konusunda, ilgili bir babadır. Thérèse ise ataerkil cinsiyet normlarını devam ettiren bir kadındır. Hem ev işleri hem de çocuk bakımı ona aittir. Bunun dışında evinde terzilik yapmaktadır. Bu anlamda bir mesleği olmasına karşın kamusal alandaki varlığı pazara gitmek ve ailesiyle piknik yapmaktan ibarettir. Bu geleneksel ailenin mutluluğu François'in eşine hayatındaki diğer kadın olan Thérèse'i itiraf ettiği güne kadar sürmektedir. Bu iki kadının en çarpıcı özelliği görsel olarak birbirlerine oldukça benzemeleridir. Nitekim

Varda'nın film ile vermek istediği mesaj bir arada değerlendirildiğinde bu tercihin sebebi ortaya çıkmaktadır.



Görsel 2.7 François ve Emilie birlikte.



Görsel 2.8 François ve Thérèse birlikte.

Ataerkil toplum tarafından kadınlar tektip kılınmakta, birinin yerine diğeri geçmiş olsa dahi aynı görev ve sorumluluklar devam etmektedir. Reklam kültürü de kadınların birbirine benzemesine ön ayak olarak hepsine güzel görünmeleri için aynı ürünleri, aynı saç modelini dayatmaktadır. Bu kapsamda Varda; Maria Claire, Elle gibi dönemin erken yaşta evlenmiş, sakin bir aile ortamında çocuklarıyla yaşayan orta sınıf kadınlara hitap etmek için dizayn edilmiş dergilerinden yararlanır. (DeRoo, 2008:196). Genellikle bu dergilerdeki reklamlarda kadınların kimliklerine yer verilmeyerek yalnızca elleri kullanılmakta böylece ellerin, dergiyi tüketen tüm kadınlara hitap etmesi amaçlanmaktadır; bu nedenle Varda'da filminde bu görsel ironiye başvurur (DeRoo,2008:196).

Thérèse'in hamur açtığını, dikiş diktiğini, ütü yaptığını, çiçek suladığını ve çocuklara baktığını yalnızca ellerini kullanarak gösterir. Böylece o aslında Thérèse değildir, ataerkil toplumun cinsiyetten beklentilerini yerine getiren her kadındır. Öyle ki Thérèse'in intiharının ardından bu işleri yerine getiren el hiçbir şekilde değişmemekte yerine geçen Emilie'nin de aynı işleri sırasıyla ve aynı özenle yerine getirdiğini görürüz. François'in ise ellerini yalnızca bir kere gösterir Varda, kapıyı kilitleyen eller François'e aittir çünkü erkek ailenin güvenliğini sağlamakla yükümlüdür.



Görsel 2.9 Çocuklara yoğurt yediren Thérèse'in eli.



Görsel 2.10 Çiçekleri sularken görülen eller.

Film ilk başta François'in hikayesini anlatıyor gibi görünmesine rağmen birbirinden farklı ama aslında aynı olan iki kadının hikayesini anlatmaktadır (Midilli,2014:99). Filmde de kadınlar birbirinden farklı temsil edilmektedir. Emilie kamusal alanda var olan bir postane çalışanıyken, Thérèse özel alanın içinde varlığını sürdürür. François ise ataerkinin bir uzantısı olarak temsil edilmektedir. Özel alanı kendi bakımını yapmak, yemek yemek, çocuklarıyla vakit geçirmek ve sevişmek için kullanırken kamusal alanda çalışmakta, sevgilisiyle dolaşmak için kullanmaktadır. Film kapsamında Varda, kullandığı dil ile erkeğin bu bencilliğine ve duygusuz oluşuna dikkat çekerek yanında hangi kadın olduğunu umursamadan yalnızca kendi mutluluğu için var olduğunu ifade eder (Özsoy, 2018:378).

Sadece kendi mutluluğu ve daha fazla mutluluğu istediği için iki kadını aynı anda seven François, her iki kadının da bu durumu kabul etmiş olmasına karşın, Agnes Varda François'in bu mutluluğu yaşamasına izin vermeyerek Thérèse'i anlatıdan çıkarır. Thérèse'in intiharı feminist kuramcıların çok fazla eleştirdikleri bir noktadır çünkü kadınların eril iktidar karşısında boyun eğerek güçsüz olarak temsil edilmeleri doğru bir anlatı stratejisi değildir. Ancak Thérèse'in intihar etmiş olması ve ardından Emilie'nin onun yerine geçmesi ile ifade edilmek istenen; kadınların tıpkı bir fabrikada üretilen metalar gibi bir erkek için birbirlerinin yerine kolayca geçebilmeleridir. Bu yüzden filmin başındaki ve sonundaki sahnedeki kadınlar aynı kişi olmamasına rağmen filmin başında yer alan mutlu aile tablosu aynı mizansen kurularak filmin son sahnesinde yer almaktadır.



Görsel 2.11 Mutluluk filmi açılış sahnesi.



Görsel 2.12 Mutluluk filmi kapanış sahnesi.

Thérèse, François'in hayatında başka bir kadın olduğunu öğrendiğinde “Benim sevdiğim tek kişi sensin, ben senin karınım.” der. İlişkide kadınların kendilerini erkeğe adanmış olmalarına rağmen erkeklerin daha fazla mutluluğu dışarıda arayıp bulmalarına bu ironiyle cevap verir. Ataerkilliğin kadınlara kendilerini ailelerine adanmalarını, tüm tutku ve arzularından vazgeçmelerini öğütlerken her şey erkeklerin daha fazla mutlu olabilmesi içindir. Bu noktada metinlerarası bir gönderme yapan Varda, Thérèse'in eşine duyduğu aşk ve fedakarlığı Hamlet'e

duyduğu aşk yüzünden delirip suda boğulup ölen Ophelia'ya benzetmektedir (Delibalta,2020). Tıpkı Ophelia gibi, Thérèse'te ataerkiye kurban olmuş, kendisini sadece sevdiği adama adayarak karşılığında hak ettiği değeri görememiş ve bunun ağırlığını kaldıramamıştır. Tıpkı Ophelia'nın çiçekleri gibi filmin her yanında kalbi erkekler için kırılan kadınların evleri de çiçeklerle süslüdür. Bu yüzden Thérèse topladığı çiçekleri komşusuna verdiği zaman komşusu Madeleine çiçekleri kabul etmez.



**Görsel 2.13 Sir John Everett Millais/Ophelia Görsel 2.14 Thérèse'in sudan çıkarıldığı sahne. tablosu.**

Geleneksel anlatı sinemasında yalnızca kadın bedeninin parçalara ayrılarak fetişleştirilmesine karşı Agnes Varda sinemasında hem kadın bedenini hemde erkek bedenini parçalara ayırarak ikisine de aynı bakış açısıyla yaklaşır. Böylece kamera oldukça ironik bir biçimde cinselliği doğrudan vermek yerine kadın ve erkeğin birbirine temas eden uzuvlarını parçalara ayırarak sunar. Hem erkek hem de kadın erotikleştirilmeyerek cinsellik neredeyse fotografik imge düzeyine indirgenir. Kullanılan kesmeler izleyiciye cinsel bir haz vermek yerine yabancılaştırıcı etki yapmakta ve art arda gelen görsel imgeler ile cinsel birleşme çağrıştırmaktadır. Bu anlamda kameranın hem erkeğin hem de kadının bedenine oldukça saygılı yaklaşmakta olduğu söylenebilir.

### **2.3.3. L'une chante l'autre pas (Biri Şarkı Söylüyor, Diğeri Söylemiyor /1977)**

Pauline (Valérie Mairesse) henüz on yedi yaşında geleneklere oldukça bağlı ailesiyle beraber yaşayan ve okul korosunda şarkılar söyleyen, şarkıcı olmayı amaçlayan genç bir kadındır. Suzanne (Therese Liotard) ise yirmi iki yaşında evli bir adamdan olan iki çocuğuyla beraber yaşayan genç bir kadındır. Yaşadığı hayat karşısında zorlanan Suzanne, üçüncü çocuğuna hamile olduğu için bunalımı daha da artmıştır. Pauline, Suzanne'ın kürtaj olması için ailesinden gerekli parayı yalan söyleyerek tedarik eder. Ailesinin yalan söylediğini öğrenmesi ve tartışmaları sonrası Pauline sürekli karşı çıktığı geleneksel ailesini terk ederek şarkı

söyleyerek hayatına devam eder. Müzikal olan filmde Pauline’in söylediği feminist şarkılar ise yine Agnes Varda tarafından yazılmıştır.

### 2.3.3.1. Feminist Karşı Sinema Bağlamında Kadınlık İnşası

Film 1960 ve 1970 yılları arasında Fransa’da görülen kadın hareketi bağlamında kadın dostluğunun gelişimi ve dönüşümünü anlatmaktadır (Wilson,2001:258). Pauline orta sınıf ataerkil kurallara bağlı bir ailenin içinde yaşarken, Suzanne işçi sınıfı erken yaşta anne olmuş bir kadındır. Pauline’in kadın fotoğraflarının asılı olduğu dükkana girmesi sonrası Jerome ile tanışmasıyla Suzanne ile yolları kesişmiştir. Suzanne üçüncü kez hamile kaldığı için büyük bir bunalım yaşarken Pauline tarafından kürtaj olmaya ikna edilmesiyle kadın dayanışmasının ilk örneği verilir.



Görsel 2.15 Suzanne ve Pauline ilk buluşmaları.

Film kapsamında karşımıza çıkan erkeklerin ataerkil bir bakış açısına sahip oldukları görülmektedir. İlk olarak Pauline’in babası oldukça “Bu ailede kurallara ihtiyacımız var, olmazsa bir karmaşa olur.” repliği ile ataerkil sistem yıkılırsa karmaşanın meydana gelebileceğini belirtir. Baba ataerkilliğin bir uzantısı, ailedeki iktidarı temsil ederken anne ise oldukça sessiz bir kabulleniş içinde babaya hizmet ederek ataerkilliğin sürdürülmesine katkı sağlar. Ancak Pauline filmin en başından itibaren hiçbir zaman bu gelenekselliğe boyun eğmeyerek bu kurallarla dalga geçerek evi terk edip kendi ayakları üstünde duran liberal ve güçlü bir kadın olarak temsil edilir.

Suzanne’ın sevgili Jerome ise (Robert Dadiès), bencildir. Suzanne, iki çocukla tek başına mücadele etmeye çalışırken çoğu zaman Jerome tarafından destek görmez. Kürtaj olduktan sonra bile Jerome, Suzanne’dan kendisi ve çocuklar için güçlü durmasını talep ederken kendisi hiçbir sorumluluk almaz ve yaşadıkları karşısında daha fazla dayanamayarak kendisini Suzanne ve çocuklarının fotoğraflarının altında bulunduğu direğe asarak intihar eder. Burada Varda, ataerkil ideolojinin erkekler üzerindeki baskıya göndermek yapmaktadır. Ataerkil ideoloji tarafından dayatılan Pauline’in babasının da belirttiği kuralların ağırlığı altında



ezilen bir karakterdir. Çünkü Jerome, hem Suzanne ve çocuklara hem de kendi eşinden olan ailesine yetişemez, hiçbirisinin sorumluluğunu alamaz. Ataerkil ideoloji tarafından dayatılan yükü kaldıramadığı ve kendisini eksik hissettiği için kendisini asar.



**Görsel 2.16 Jerome'un kendini astığı direk.**

Darius (Ali Raffi) ise Fransa'dayken Pauline ile kürtaj sırasında beklerken tanışan, Pauline ve grubunun konserlerine eşlik eden liberal bir erkek olarak konumlandırılmaktadır. Darius mutfak işlerini paylaşır ancak evlenmelerinden sonra Pauline'e yemek yapmadığı için tepki göstermeye başlar. Pauline, "Fransa'da liberal, feminist, İran'da geleneksel koca." olduğunu söyleyerek Darius'u eleştirmektedir.



**Görsel 2.17 Darius yemek hazırlıyor.**

**Görsel 2.18 Darius Pauline'e yemek hazırlatıyor.**

Doğumun ardından Darius "ailenin reisi" olarak bebeğiyle beraber tekrar İran'a geri dönmek ister ancak Pauline kendi kimliğinin farkında olan bir kadındır ve ataerkillik boyun eğmediği bir ideolojidir. Hayattan ne istediğini ve nerede mutlu olacağını bilir. Tekrar İran'a dönmesi onu mutsuz edecektir. Bu yüzden bebeği Darius'a vererek gitmesine izin verir ancak kendisine bir çocuk bırakmasını istediği için tekrar Darius'tan hamile kalır. Darius erkek bebekle İran'a dönerken, kız bebek Pauline ile kalır. Bu kapsamda Varda karakteri yargılamaz ve anneliği yüceltmeyerek izleyicinin Pauline'den nefret etmesine yol açmaz. Pauline'in kararlarına saygı duyar ve ona istediği özgür hayatı sunarak mutlu olmasına izin verir.

Darius ve Pauline farklı ülkelerde yaşamaya karar vermelerinden sonra bile, geleneksel sinemadaki temsillerin aksine, birbirlerinden nefret etmeyerek saygı duymaya devam ederler. İkisi de istediği bir çocuğa sahip olarak anlaşılır. Bu bağlamda Varda cinselliği karı-koca olmanın bir parçası olarak değil, çocuk sahibi olmanın bir aracı olarak konumlandırmıştır. Film kapsamında tüm kadınlar cinsel açıdan özgür olarak konumlandırılırlar. Kürtaj olmak doğum kontrolüne ulaşılamayan zamanlarda kadın cinselliğinin bir parçasıdır. Kadınlar kendi bedenlerini ve hayatlarını denetleme hakkına sahiplerdir. Pauline, kürtaj sırasında beklerken birçok kadında onunla birlikte bekler. Hepsinin ifadesi, tavırları birbirinden farklıdır. Kimisi dalgın, kimisi endişeli, kimisi oldukça rahat, kimisi ağlayarak temsil edilirler. Her kadının farklı olduğunun farkında olan Varda, kamerasıyla hepsine aynı mesafeden bakarak hiçbir kadını diğerine göre tanımlamaz (Hottell,1999:65).

Suzanne filmin başında çaresiz ve mutsuz bir karakterdir. Jerome intihar ettikten sonra ailesinin yanına yerleşir ancak geleneksel değerleri yaşatan anne ve babası tarafından hem çocukları hem de kendisi sevilmez. Çünkü evli olmadığı adamın çocuklarıyla yanlarına dönmüştür. Daktilo alıp yazmaya, ekonomik açıdan bağımsız olana kadar mücadele ederek kendi ayakları üzerinde durmaya, aile planlaması merkezinde çalışmaya başlar. Aile planlaması merkezinde kadınlarla sık sık bir arada bulunan Suzanne kadınların konumlarının değişmesi için mücadele verir. Kadının ekonomik özgürlüğünü kazanması ile güçlü olabileceği Varda tarafından vurgulanır (Midilli,2014:111). Ayrıca Suzanne çocuklarını toplumsal cinsiyet eşitliğini öğretmek için yetiştirmiştir. Kızı Marie'nin cinselliği kendisini hazır hissettiği zaman yaşamasını isteyerek kendi ailesi gibi çocuklarına geleneksel değerleri dayatmaz.



**Görsel 2.19 Pauline, Bobigny Adliyesi önünde şarkı söylüyor.**

Alison Smith'e göre Pauline, Cleo'nin kimliğinde meydana gelen dönüşümden sonraki halidir (Akt. Wallace,2017:11). Cléo kendi kimliğini arayan bir şarkıcıydı ve Pauline'de şarkılarını toplumsal değişim için sokaklarda söyleyen bir karakterdir. Film süresi içinde aradan geçen on yılın ardından ilk defa Bobigny adliyesinin önünde şarkı söyler Pauline. Çünkü 70'ler Fransa'sında kürtaj hakkının yasaklanması sonrası kadınlar bu adliyenin önünde feminist

avukat Gisèle Halimi'nin de büyük katkılarıyla mücadele vermişlerdir (Wallace,2017:10). Filmdeki adliyeden çıkan avukatta Gisèle Halimi'nin bizzat kendisidir. Bu kapsamda dönemin olaylarına Varda kayıtsız kalmamıştır. Pauline tüm film boyunca söylediği manifesto niteliğinde şarkılarını bu kez oldukça önemli bir mekanda adliye önünde söyler.

Tüm film boyunca ele alınan kürtaj, cinsellik, hamilelik gibi konularla Varda, kadınların kendi bedenleri üzerinde yalnızca kendilerinin söz sahibi olması gerektiğini kadın dayanışması ve kadın dostluğu ile ele almıştır. Geleneksel anlatı sinemasının aksine, erkek izleyicileri rahatsız edecek biçimde, kadın karakterler anlatıda merkezi bir role sahiptir ve iktidarı ele almaya çalışarak özne konumu kazandığı düşünülen erkekler ikincil rollere düşürülmektedir (Hottell,1999:67). Filmin açılışında, Simone De Beauvoir'e atıfla "kadın doğulmaz kadın olunur" sloganı ile filmi başlatmayı tercih eden Varda, hem feminist harekete selam gönderir, hem de anlatı içindeki kadınların toplumsal cinsiyetli kimliklerine gönderme yapmaktadır.

#### 2.3.4. Sans toit ni loi (Yersiz Yurtsuz / Vagabond, 1985)

Film Mona Bergeron'un (Sandrine Bonnaire) ölümünden önce yaşadığı iki haftalık süreci konu edinmektedir. Mona maddi olan her şeye sırt çevirerek kırsal bir bölgede sadece bir sırt çantasıyla dolaşan özgür bir karakterdir. Günlük işlerde çalışarak karnını doyuracak kadar para kazanır, yanında taşıdığı çadırında uygun bulduğu her yerde kamp yapar ve sürekli yoldadır. Film boyunca Mona'nın yolculuğu boyunca yeni insanlarla tanıştığını izleriz. Mona'nın son günlerinin tanıkları Varda'nın kamerasına bakarak onunla nasıl tanıştıklarını, nasıl ortadan kaybolduğunu, Mona hakkında neler düşündüklerini anlatırlar (Decock,2014:140). Bu kapsamda kurmaca özelliğinin yanı sıra filmde belgesel dokunun da hakim olduğunu söylemek mümkündür. Mona'nın hayatına dair bilinenler; ailesine karşı yabancılaştığı, bir zamanlar sekreterlik yaparken patronlarının tavırlarından hoşlanmadığı ve müzik dinleyip sigara içmeyi çok sevdiğidir. Mona'nın neden yola çıkmaya karar verdiği ise anlatı içerisinde asla tam olarak belirtilmez.



Görsel 2.20 Mona ölmeden hemen önce.



### 2.3.4.1. Feminist Karşı Sinema Bağlamında Kadınlık İnşası

Agnes Varda sinemasında sıkça görüldüğü üzere Mona yürüyerek özgürce hareket edebilen flaneur bir karakterdir. Geleneksel sinemada erkekleri görmeye alışık olduğumuz kamusal mekanlarda Mona, özgürce dolaşarak geleneksel sinemanın kadın temsillerini yıkmaktadır. Yine de Mona, kamusal bir alanda olmanın zorluklarını izlediğimiz iki haftalık süre boyunca yaşar. Şehirdeki tüm sokaklar gibi, kırsal mekanlarda da erkekler hakimdir ve Mona karşılaştığı erkekler tarafından taciz edilir. Hatta erkek şiddeti her alana sirayet ettiği için ormanda kamp yaptığı sırada varlığından haberdar dahi olmadığı bir erkeğin tecavüzüne uğrar. Ancak Mona yaşadığı tüm zorluklara rağmen kamusal alanda var olmaya ve özgürce sokaklarda yaşamaya devam eder. Agnes Varda, şiddet ve tecavüz sahnelerini filmsel dili kapsamında özellikle göstermemeyi tercih eder çünkü sadece şiddeti uygulayan bir kişi suçlu değildir Mona'ya kötü davranan herkes suçludur (Decock,2014:147-148).



Görsel 2.21 Mona ve Profesör'ün birbirine tezat oluşturan elleri.

Mona geleneksel anlatı sinemasında inşa edilen kadının bakımlı ve çekici imgelerine karşı kendi doğal haliyle. Özellikle Mona'nın elleriyle profesör Landier'in elleri arasındaki farkı açıkça göstermeyi tercih eden Varda, görsel olarak geleneksel kadın mitine tezatlık yaratmaktadır. Kadınların çekici ve her zaman bakımlı olmaları gerektiği mitine bağlı kırmızı ojeli eller ve kısa tırnaklı kirli eller görsel olarak bu miti yıkmaktadır. Karşılaştığı insanlar onu pis kokusuyla ve kirli oluşuyla nitelendirirler. Film içinde ele alınan süreç boyunca hep aynı şeyleri giyer, saçlarını tarama ihtiyacı duymaz. Bu bağlamda Agnes Varda geleneksel anlatı sinemasında inşa edilen kadın imgesini yıkar. Mona, kendi arzularının peşinden giden ve kendi istediği şekilde yaşayabilen güçlü bir kadın olarak özne konumundadır. Bunun en önemli göstergelerinden biri de Mona'nın kendisine bakan erkeklere, onlar bakışlarını üstünden çekene kadar bakmasıdır. Böylece kadını denetim almaya çalışan eril bakış, özne konumundaki kadın karakter tarafından yıkılır.



**Görsel 2.22 Mona bakışa karşılık vererek eril bakışı yıkar.**

Mona yaptığı tüm gezinti boyunca herhangi bir erkeğe bağımlı kılınmaz. İstedığı erkekle, istediği zaman cinsel birliktelik kuran özgür bir kadın karakterdir. Ancak Varda, hiçbir zaman Mona'yı cinsel nesne olarak sunmamıştır. Örneğin geçici süre yanında çalıştığı erkek, Mona'nın çadırından çıkar ve pantolonunu çadırın dışında giyer. İzleyici, cinsel birliktelik yaşandığını bilir ancak izleyicinin seyretmesine izin verilmeyerek buna dahil edilmez. Böylece Varda'nın inşa ettiği geleneksel sinemada erkeklerin sahip olduğu cinsel özgürlük hakkı feminist karşı sinema pratikleriyle kadına da tanınmaktadır. Sinemanın gerçekliği yeniden inşa ettiği baz alındığında izleyiciye sunulan cinsel açıdan özgür, kendi ayakları üstünde durabilen, erkek denetiminden bağımsız bir karakter olan Mona, toplumsal olarak kadınların konumunun iyileşmesi açısından önemli bir temsildir.



**Görsel 2.23 Mona tüm eşyalarıyla yalnız başına.**

Filme bütünsel bir açıdan bakıldığında Mona'nın insanlarla yaşadığı etkileşim ve nedenselliğin Mona'nın ölümüne yol açtığı mesajını vermektedir (Conway,2015:62). Dolayısıyla film anlatısı Mona'yı hiçbir zaman yaşadıkları yüzünden suçlamaz. Suçlu olan toplumdur. Bu anlamda Mona çıktığı yolculukta birbirinden oldukça farklı kişiliklere sahip insanla karşılaşır. Neredeyse bir toplum içinde yer alan her sosyo ekonomik düzeyden, farklı eğitime sahip insanlar yoluna çıkar. Ancak hiç kimse Mona'ya verecek bir yere sahip değildir. Herkes onu dışlayarak uzaklaştırır. Bu yüzden Mona, "Bir sürü büyük ev var, bir sürü oda" diyerek aslında herhangi birisinin evinde fazla olan bir odaya sahip olmak istediğini

belirtmektedir. Toplumsal konuları her zaman sinemasında ele alan Varda, sistem eleştirisi yaparak Mona'nın karşılaştığı herkesin evinde fazla bir oda olmasına rağmen hiçkimsenin Mona'yı evinde istemediğini çünkü alt sınıflar arasında bir dayanışma ve birlik duygusunun bulunmadığını anlatmaktadır. Bu bağlamda Mona'nın başına gelenler aslında tüm toplumun suçu olarak ele alınabilir.



**Görsel 2.24 Çadırını ve tulumunu yangında kaybettikten sonra Mona.**

Profesör Lydie elektrik akımına kapıldıktan sonra Mona'yı güvenli olmayan bir ormanda bıraktığı için pişmanlık hissederek Jean Pierre'den onu bulmasını ister. Filmin sonu ve Mona'nın ölümünü tetikleyen olay ise köyde erkeklerin oynadıkları şiddet dolu bir olaydır. Çeşitli yerlere saklanan kostümlü erkekler saklandıkları yerden çıkarak Mona'yı yakalayıp şarapla ıslatırlar. Korkuyla oradan uzaklaşan Mona, ıslandığı için soğuk havanın etkisiyle üşür ve takılıp düştüğü yerden kalkamayarak donarak can verir. Jean Pierre, Mona ölmeden hemen önce onu bulmasına rağmen arkadaşına, Mona'nın kendisini korkuttuğunu bu yüzden profesöre onu bulamadığı konusunda yalan söyleyeceğini anlatır. Jean Pierre Mona'dan korkar çünkü O, erkeğe ait olan kamusal alanda özgür ve bağımsız davranarak erkek egemenliği için tehdit oluşturmaktadır. Bu yüzden Jean Pierre, Mona'nın kurtuluşunu engelleyerek onun ölüme sürüklenmesine yol açmaktadır.

## SONUÇ

Yürütülen bu tez çalışması kapsamında sinemada kadınının konumunu değiştirmenin mümkün olup olmadığı Agnes Varda sinemasında seçilen örneklemeler ile incelenmiştir. İki bölümden oluşan çalışmanın ilk bölümünde ele alınan literatürde feminist kuramın tarihi ele alınarak geleneksel anlatı sinemasında kadının konumu ortaya konulmuştur. Geleneksel sinemada kadınların pasif, erkeğe bağımlı, fetiş nesnelere olarak konumlandırıldığı ve ataerkil ideoloji tarafından erkeklerin beklentilerine uygun biçimde mitleştirildiği ortaya çıkarılmıştır. Feminist karşı sinema ise geleneksel sinemanın aksine kadının konumunu dönüştürmeyi ve özne olarak var olabildiğini amaçlamaktadır. Bu kapsamda feminist karşı sinemada kadının özne olarak inşa edilmesine olanak sağlayan biçim ve teknikler ele alınmıştır.

Sinema, toplumsal cinsiyet rollerinin pekiştirilmesine katkıda bulunan ideolojik bir aytıdır. Erkek ve kadın kimliği birbirlerine karşıtlık oluşturacak biçimde ele alınarak inşa edilmektedir. İzleyici, filmdeki karakterler ile yaşadığı özdeşleşme sonrası inşa edilen filmsel gerçekliğin toplumsal gerçeklik olduğu yanılısamasına düşmektedir. Böylece hem kadınlar hem de erkekler belirli davranış örüntüleri çerçevesinde sınırlandırılmaktadır. Bu kapsamda kadının sinemasal temsillerde sunumunun iyileştirilmesi hedefiyle Anneke Smelik, Laura Mulvey, Claire Johnston, Annette Khun gibi önemli kuramcılar alana büyük katkılar sağlayarak yol gösterici olmuştur.

Geleneksel anlatı sinemasında erkek egemenliğinin hakim olması kadın bakış açısından film üretilmesini engellemiştir. Bu yüzden kadınların sesi duyulmamış ve kadınlar anlatıda görünmez kılınmıştır. Feminist karşı sinema ise geleneksel sinemada kadını ötekileştiren ve kadının her şeyini erkeğe göre yeniden düzenleyen unsurları tek tek ortaya koyarak bunları pratikte yıkmıştır. Bakış, ses, görüntü, imge gibi kavramlar aracılığıyla kadının sinemadaki temsilini dönüştürmüştür. Kadınlığın inşa edilmesinde geleneksel anlatı tekniklerinden yararlanılarak yeni bir dil oluşturulurken, toplumsal cinsiyet temsillerine de eşitlikçi bir biçimde yaklaşılmıştır.

Yürütülen çalışmanın ikinci bölümünde ise Fransız Yeni Dalga akımı ve bu akımın öncüsü olan Agnes Varda sinemasında kadınlık inşası feminist karşı sinema bağlamında analize tabi tutulmuştur. Varda, inşa ettiği film dili ile yeni bir akıma öncülük etmiş, aynı zamanda kadın sinemasına da katkı sağlayarak yol gösterici olmuştur. Kameranını kadınlara çevirirken kendisini de sık sık filmlerine dahil etmiştir. Özellikle kurmaca filmlerinde kendi sesini anlatıcı olarak konumlandırılan Varda, kadın karakterlerini kendisinin nasıl gördüğü, nasıl ele aldığı üzerine izleyiciye bakış açısı sunmuştur. Geleneksel anlatı sinemasında kadınların sesinin yok

edilmesine karşın Varda, sinemasında hem kendi sesine yer vermiş hem de kadınların seslerinin duyulmasını sağlamıştır.

Geleneksel anlatı sineması kadın ve erkek arasında ikili karşıtlık yaratarak temsil etmesine karşın, feminist karşı sinema cinsiyetlere eşit açıdan yaklaşmaktadır. Erkek ne kadar özgürse kadının da o kadar özgür olduğu gerçeği yaratılan temsillerde görülmektedir. Kadını yaratılan temsillerle sınırlayan geleneksel sinemaya karşı feminist sinema, kadının sınırlarını ortadan kaldırmaktadır. Geleneksel anlatı sinemasının tektip kadınları yerine, her kadının birbirinden farklı olduğu ve her kadının hayattan farklı beklentilerinin olduğunun bilincinde temsiller gerçekleştirilmektedir. Bu kapsamda Agnes Varda sinemasındaki kadın temsilleri de çeşitli beklentilere, kimliklere sahip olan kadınlara yer vermektedir. Kadınlar, toplumsal cinsiyet normlarının dışına çıktıkları zaman kamera onlara yargılayıcı davranmayarak geleneksel anlatı sinemasının temsilleri yıkılmaktadır.

Agnes Varda kadınların kendi kimliklerini bulma hikayelerini, istedikleri zaman istedikleri mekanda özgürce dolaşmalarına imkan tanıyan, kararlarından ötürü hiçbir kadını yargılamayan bir sinema dili çerçevesinde konumlandırmıştır. Bu doğrultuda kameranın kullanım biçimi de önem arz etmektedir. Geleneksel anlatı sinemasındaki özdeşleşme Varda'nın feminist karşı sinemasında kullanılmaz. Kamera, karakterle yabancılaşmayı sağlayarak sadece anlatılanları izlememizi; karakterin tercihleri karşısında herhangi bir duygu hissetmememizi sağlamaktadır. Böylece önemli olan anlatılan hikaye olarak öne çıkarken, hiçbir kadın karakter yargılanmaz. Aksine bizi düşünmeye ve kadının ataerkil düzendeki yerini sorgulamaya teşvik eder.

Mekan kullanımı Varda'nın sinemasında en önemli unsurdur. Çünkü kadınların kimliklerinde yaşanan dönüşüm mekanların kullanımıyla paralel olarak ilerler. Kadın karakterlerin hemen hemen hepsi, erkeklere ait olarak inşa edilen sokaklara çıkarak şehri gözlemlemekte, diğer insanlarla etkileşim kurmaktadırlar. Bu doğrultuda pasif nesnelere yerine etkin özne kimliği kazandıklarını söylemek mümkündür. Gerçek mekanlarda çekim yapmayı tercih eden Varda'nın kamerasına, sokaklarda dolaşan insanların kadın karakterlere nasıl baktıkları da takılmaktadır. Böylece ataerkil toplum içerisinde kadınların maruz kaldığı şiddetin biçimi de görünür kılınmaktadır. Ancak Varda'nın kadın karakterleri; yargılanmaktan ve diğerlerinin düşüncelerine aldırılmadan, özel alanın dışına çıkarak kadının konumunun iyileştirilmesi için yol gösterici olmaktadır.

Geleneksel sinemanın kadını nesneleştiren en önemli unsurlarından birisi de bakıştır. Kadınlar sürekli kendilerini denetleyen ve baskı altında tutan erkek bakışı altında konumlandırılırlar. Ancak feminist karşı sinemada kadın bakılan değil bakışın sahibi olarak

konumlanır. Bu kapsamda Agnes Varda sinemasının kadınları da bakan, sorgulayan kadınlardır. Erkek bakışına karşı aktif olarak yer alarak bu bakışa karşılık vermekte ve kadınların kimlik oluşumları bu bakış aracılığıyla tamamlanmaktadır. Bakış, kadın karakterlerin sinemasal temsillerinde aktif özne olarak yer alabilmelerinin en önemli unsurudur. Bu yüzden kadın sinemasında eril bakış yıkılarak dişil bakış inşa edilmelidir.

Varda'nın sinemasında ele alınan kadın karakterler değerlendirildiğinde Cléo, eril bakış tarafından kuşatılarak kendi kimlik oluşumunu tamamlayamamış, arzularının farkına varamamış bir karakterken hastalığı onu isyana sürükleyerek sokaklarda yaptığı yürüyüş sonrası kendi kimliğini kazanmıştır. Thérèse özel alanda yaşayan ve toplumsal cinsiyet rollerini yerine getirirken eşi tarafından Emilie ile aldatılmıştır. Ancak Varda ne Emilie'ye ne de Thérèse'e eleştirel bir açıdan yaklaşmayarak kadınların ataerkillik tarafından tektip olarak kodlanmasını eleştirmektedir. Pauline ve Suzanne ise birbirinden farklı karakterlere ve beklentilere sahip, kadın dayanışmasının en güzel örneğini verirler. Bu kapsamda geleneksel anlatı sinemasında iki kadının bir araya geldikleri zaman erkeklerden başka bir şey konuşmamasına karşın Pauline ve Suzanne kadın hakları, kürtaj, kültür üzerine konuşurlar.

Mona, özel alanın içinde görmediğimiz bir sırt çantası ve çadırından başka bir şeye sahip olmayan mülksüz ve özgür bir kadındır. Kamera, Mona'yla beraber onunla karşılaşan insanlara da çevrilerek ataerkil örüntüleri açığa çıkarırken Mona yargı altında bırakılmaz. Hatta Mona'nın ölümünün sorumlusu da yine toplum olarak kodlanmaktadır. Olumlu ve gerçek kadınlara ait temsillerin çoğaltılarak, kadınların belirli bir mekan dahilinde inşa ediliyor oluşunu en aza indirmek; kadının öncelikle sinemada sonrasında toplumda konumunun iyileşmesine yol açacaktır. Çünkü sinema kendi gerçeklik algısını inşa ederken, gerçek olanı belirleyebilen güçlü bir aygıttır. Bu bağlamda Agnes Varda'nın inşa ettiği sinema dili kadının konumunu iyileştirmekte ve kadın hareketine olumlu katkı yapmaktadır.

Yürütülen çalışma kapsamında ele alınan sorular değerlendirildiğinde; feminist karşı sinemada inşa edilen temsillerin toplumsal cinsiyet eşitsizliğinde kadının konumunu iyileştirici bir etkiye sahip olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Agnes Varda yarattığı sinema dili ile ataerkil örüntüleri açığa çıkararak kadın karakterlerin kimliklerinde olumlu yönde değişimin mümkün olduğunu göstermektedir. Özellikle mekanlar, Varda'nın sinemasında kadın karakterler için iyileştirici bir etkiye sahip olup her karakterin kendi içindeki dönüşümünün anlaşılmasına yardımcı olmaktadır. Varda'nın kullandığı imgeler ile kadın kimlikleri olumlu etkilenmiş olup kadın karakterleri bakışa sahip etkin özneler olarak konumlandırmıştır.

Bu tez çalışması kapsamında kadınlık inşasına sinemasal perspektiften bakılırken Simone De Beauvoir'e referans vererek belirtmek gerekmektedir, "kadın doğulmaz kadın

olunur.” çünkü kadınlık ataerkil ideoloji tarafından dayatılmaktadır. Hem erkekler hem de kadınlar bu dayatmadan olumsuz etkilenmektedirler. Kadının sinemada konumunun iyileştirilmesi için kadınlık gerçek temsillerle inşa edilmelidir. Bu tez kapsamında Agnes Varda sineması bağlamında yalnızca kadının konumu ele alınırken erkeklik ve queer dışarıda bırakılmış önemli çalışma alanlarıdır. Bu konularda yapılacak çalışmalar ile alana katkı sağlanacaktır.

## KAYNAKÇA

- Abisel, N. (2003). *Sessiz Sinema*. Om Yayınevi, Ankara.
- Acar Savran, G. (2013). *Beden Emek Tarih. Diyalektik Bir Feminizm İçin*, Kanat Yayınları, İstanbul.
- Adanır, O. (2015). Sinematografik İmge ve Gerçeklik. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(1), 1-8.
- Adorno, T.W. (2011). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*. (çev. E. Gen, N. Ülner, M. Tüzel). İletişim Yayıncılık, İstanbul.
- Akbulut, H. (2008). *Kadına Melodram Yakışır: Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri* Bağlam Yayıncılık, Ankara.
- Aktaş, G. (2013). “Feminist Söylemler Bağlamında Kadın Kimliği: Erkek Egemen Bir Toplumda Kadın Olmak”. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 30(1). 53-72.
- Altınbaş, D. (2006). “Feminist Tartışmalarda Liberal Feminizm”. *Kadın Araştırmaları Dergisi*, 9, 21-52.
- Amiel, M. (2014). “Agnes Varda Talks about Cinema”, in *Agnes Varda: Interviews*. ed. Kline, T. Jefferson, University Press of Mississippi, 64-78.
- Arat, N. (2010). *Feminizmin ABC’si*. Say Yayınları, İstanbul.
- Arık, E. (2018). *Dijital Mahremiyet*. Literatürk Akademi, Konya.
- Arpacı, M. (2019). “Cinsiyet, Kötülük ve Beden: Femme Fatale İmgisinin Kültürel İnşası”. *Fe Dergi*, 11(1), 140-154.
- Arslan, U. T. (2009). “Aynanın Sırları: Psikanalitik Film Kuramı”. *Kültür ve İletişim*, 12(23), 9-38.
- Aydın, Ş. (2016). “Pedro Almodovar Sinemasında Toplumsal Cinsiyet Temsillerinin Feminist/Queer Film Eleştirisi Bağlamında Çözümlemesi”. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi Akdeniz Üniversitesi, Antalya*.
- Baktemur, Z. (2019). “Aydınlanma Çağı Filozoflarına Göre Kadın: Schopenhauer, Kant ve Rousseau Örneği”. *Kadın Araştırmaları Dergisi*, 1(18), 1-12.
- Baş, E. (2019). “Türk Melodram Filmlerinde İdeal/Kötü Kadın İmgesi: Bir Demet Menekşe Film Örneği”. *Journal of International Social Research*, 12(65):568-579.
- Baudrillard J. (1991) *Sessiz Yiğınların Gölgesinde Toplumsalın Sonu*. çev. O. Adanır. Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Bazin, A. (1995). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. çev. N. Özön. Bilgi Yayınları, İstanbul.



- Berger, J. (2010). *Görme Biçimleri*. çev. Y. Salman. Metis Yayınları, İstanbul.
- Berktaş, F. (2003). *Tarihin Cinsiyeti*. Metis Yayınları, İstanbul.
- Berktaş, F. (2011). “Feminist Teoride Açılımlar”, içinde *Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları*. der: Y. Ecevit ve N. Kalkıner, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir, 2-23.
- Berktaş, F. (2015). “Feminist Teoride Beden ve Cinselliğin Toplumsal İnşası” içinde *Kadın Bedeni ve İstismarı* der: F.Z.Fidan & D. Alptekin. Opsiyon Yayınları, İstanbul.
- Bénézet, D. (2014). *The Cinema of Agnès Varda: Resistance and Eclecticism*. Columbia University Press: New York.
- Bhasin, K. (2003). *Toplumsal Cinsiyet “Bize Yüklenen Roller”*. çev. K. Ay. Kadav Yayınları, İstanbul.
- Bickerton, E. (2012), *Cahiers Du Cinéma'nın Kısa Tarihi*. çev. S. Özgül. Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Bilton, T., Bonnett, K., Jones, P., Lawson, T., Skinner, D., Stanworth, M., & Webster, A. (2008). *Sosyoloji*, çev. K. İnal. Siyasal Yayınevi, Ankara.
- Birincioğlu, Y. D. (2017). “Görsel Hazzın Dışıl Örüntüleri: Mavi Kod (Code Blue)”. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 2(4), 114-128.
- Bora, A. (1997). Kamusal Alan/Özel Alan: Mahrumiyet-Özgürleşme İkileminin Ötesi. *Toplum ve Bilim*, 75, 85-93.
- Bora, A. (2005). *Kadınların Sınıfı: Ücretli Ev Emegi ve Kadın Öznelliğinin İnşası*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Bozkurt, A. (2020). Kum Taneciklerini Toplamak, içinde *Agnes Varda: Ten ve Hafıza*, der: Tolga Yalur, Agora Kitaplığı, İstanbul, 48-66.
- Buckland, W. (2018). *Sinemayı Anlamak*. çev. T. Göbekçin. Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Bulut, Y. (2011). “İdeolojinin Tarihçesi”, *Sosyoloji Dergisi*, 3.(23). 183-206
- Butler, J. (2008). *Cinsiyet Belası*. çev. B. Ertür. Metis Yayınları, İstanbul.
- Butler, J. (2009). “Toplumsal Cinsiyet Düzenlemeleri”. *Cogito Dergi*, 58, 73-92.
- Butler, A. M. (2011). *Film Çalışmaları*. çev. A. Toprak. Kalkedon Yayıncılık, İstanbul.
- Büker, S., (2010). “Feminist ve Psikanalitik Eleştiriye Giriş” içinde *Sinema:Tarih-Kuram-Eleştiri*. der. S. Büker, Y.G. Topçu. Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul. 205-211.
- Chatman, S. (2008). *Öykü ve Söylem Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*. çev. Ö. Yaren. De ki Yayınları, Ankara.
- Chion, M. (1987). *Bir Senaryo Yazmak*. çev. N. Tanyolaç. Afa Yayınları, İstanbul.
- Connell, R. W. (2016). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*. çev. C. Soydemir. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

- Conway, K. (2015). *Agnès Varda*. University of Illinois Press. United States of America.
- Cosar, S. Arcan Gökçen S., Başdaş, B.(2012) “Üçüncü Dalga Feminizm”. içinde *Feminizm Tartışmaları* İstanbul Amargi, 333-365.
- Coşkun, E. (2009). *Dünya Sinemasında Akımlar*. Phoenix Yayınevi, Ankara.
- Çakır, S. (2009). “Feminizm: Ataerkil İktidarın Eleştirisi”. der. B. Ors, *Modern Siyasal İdeolojiler*. Bilgi Üniversitesi, İstanbul, 413-465.
- Çakır, D. (2022). “Agnes Varda ve Spinoza’nın Özgürlük Anlayışı: Sans Toit Ni Loi (Yersiz Yurtsuz) Filmi”. *SineFilozofi*, 4. 168-183.
- Çiğdem, A. H. (1999). “Sinemada Görüntü ve Gerçek İlişkisi”. *Sanat Dergisi*, 1. 97-102.
- Çiftçi, A. (2018). “Empresyonist İroni”, *Altyazı Aylık Sinema Dergisi*, 181 (3), 43.
- Çiftçi, A. (2020). “Başka Türlü Bir Yönetmen”, der.T Yalur. *Ten ve Hafıza: Agnes Varda*. Agora Kitaplığı, İstanbul, 1-20.
- Çimen, M (2021). “How Does Agnes Varda Engage With the Flâneuse”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi İstanbul Bilgi Üniversitesi, İstanbul.
- Dal, Y. Ö. (2012). “Liberal Eşitlik Anlayışı ve Ulusal Mekanizmalar”. *Kadın Araştırmaları Dergisi*, 7. 22-23.
- Decook, J. (2014). “Interview with Varda on The Vagabond”, *Agnès Varda: Interviews*. ed. Kline, T. Jefferson, University Press of Mississippi. 139-149
- Derman, D. (1989). *Jean Luc Godard Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu*. Değişim Ajans, Ankara.
- DeRoo, R. J. (2008). “Unhappily Ever After: Visual Irony and Feminist Strategy in Agnès Varda's Le Bonheur”. *Studies in French Cinema*, 8(3), 189-209.
- Direk, Z. (2007). Judith Butler: Toplumsal Cinsiyet ve Bedenin Maddeleşmesi. içinde *Cinsiyetli Olmak: Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar*, der. Zeynep Direk Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 67-84.
- Doğan, G. (2021). “Cinsiyetçi Dili Fransız Postyapısalcı Feminizm ile Dönüştürmek”. *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 12(2), 87-93.
- Donovan, J. (2014). *Feminist Teori*. der., çev. A. Bora, M. Ağduk Gevrek, F. Sayılan. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Eagleton, T. (1996). *İdeoloji*. çev. M. Özcan. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Ekici, A. (2014). “2000 Sonrası Popüler Türk Filmlerinde Kadınlığın İnşası”. *Yayınlanmamış Doktora Tezi* Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Ekici, A. (2016). “Popüler Film Anlatısı ve Gizemin Taşıyıcısı Kadın”. *Moment Dergi*, 3(2), 319-338.

- Ekici, A. (2022). “Anahtar Deliğinden Ba-Kı-La-Sı Olmaya Direnen Kadınlar: Hokkabaz”. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 7, 128-150.
- Eren, D. (2021). “The Gaze and the Female Subject in Agnes Varda Films”. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi İstanbul Bilgi Üniversitesi*.
- Fiske, J. (2003). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. çev. S. İrvan. Bilim Sanat Yayınları, Ankara.
- Firestone, S. (1993). *Cinselliğin Diyalektiği*. çev. Y. Salman. Payel Yayınları, İstanbul.
- Gezer, S. (2018). “Sinema Filminde Anlatı Kuramı ve Diriliş’te Anlatı”. der. S.R. Öztürk, H. Akbulut, *Perdeyi Aralamak*. Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 15-39.
- Göl, B. (2018). “Agnés Varda: Bir Sinema Maceraperesti”. *Altyazı*, 181 (3), 38-40.
- Göneng, A. Y. (2006). “Fransa’da Ve Türkiye’de Kadın Hareketleri”. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi* (27). 63-84
- Göztepe, E. (1996). Kadının ve Kadın Yurttaşın Haklar Bildirgesi. *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 45(1), 185-193.
- Güçhan, G. (1992). “Sinema-Toplum İlişkileri”. *Kurgu*, 12 (2), 49-69.
- Güler, A. T. (2021). “Yaşam ve Kurgu Birlikte: Agnes Varda ve Jr’ın Mekânlar Yüzler Belgeseli”. *Diyalektolog*, 28. 165-177
- Gürdaş, B. (2020). “Mayıs 1968 ve Görsel Kültür Etkisi”. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 37 (1), 154-169.
- Güriz, A. (2011), *Feminizm Postmodernizm ve Hukuk*. Phoenix Yayınevi, Ankara.
- Gürkan, H., & Ozan, R. (2014). “Butterfly Effect Filmi Örneğinde Karşı Sinemanın Hollywood’da Dönüşümü”. *Global Media Journal: TR Edition* 4 (8), 154-184.
- Habip, B. (2018). “Freud ve Kadınlık” içinde *Cinsiyetli Olmak: Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar*. der. Z. Direk Yapı Kredi Yayıncılık, İstanbul, 25-34.
- Habip, İ. (2019). *Feminizmin Farklı Dalgaları Üzerine Bir Özet*. BÜKAK, 37(3), 27-36.
- Hartmann, H. (2008), “Marksizmle Feminizmin Mutsuz Evliliği”, *Kadının Görünmeyen Emeği*, Hazırlayanlar: Gülnur Acar Savran, Nesrin Tura Demiryontan, Yordam Kitap, İstanbul, 157- 198.
- Hayward, S. (2012). *Sinemanın Temel Kavramları*. çev. U. Kutay, M. Çavuş. Es Yayınları, İstanbul
- Heywood, A. (2013). *Siyasi İdeolojiler*. çev. Ş. Akın. Adres Yayınları, Ankara.
- Hooks, B. (2012). *Feminizm Herkes İçindir: Tutkulu Politika*. çev. E. Aydın vd BGTS Yayınları, İstanbul.
- Hottell, R. (1999). “Including Ourselves: The Role of Female Spectators in Agnès Varda's Le Bonheur and L'Une chante, l'autre pas”. *Cinéma Journal*, 38(2). 52-71.

- Ildır, A. (2018). “Şehrin Zamanı”, *Altyazı Aylık Sinema Dergisi*, 181 (3), 42.
- Ince, K. (2013). “Feminist Phenomenology and the Film World of Agnès Varda”. *Hypatia*, 28(3), 602-617.
- Işıkören, N. D. (2015). “Kadın İmgesi ve Tarih Boyu Değişimi”. *Sanat ve Tasarım Dergisi*. 16. 115-131.
- İnceoğlu, İ. (2015). “Beyaz Perdede Kadın Anlatısı: Mavi Dalga filminin Feminist İncelemesi”, *Fe Dergi* 7(2), 87-94.
- Jackson, E. (2010). “The Eyes of Agnès Varda: Portraiture, Cinécriture and the Filmic Ethnographic Eye”. *Feminist Review*, 96(1), 122-126.
- Johnston, C. (2008). “Karşı Sinema Olarak Kadın Sineması”, çev. A. Aygün Atalay. İçinde *Sinema İdeoloji Politika: Büyüleyen Faşizm*, der. B. Bakır, S. Saliji, Y. Ünal, Nirengi Kitap. İstanbul, 281-293.
- Kaplama, A. Z. (2021). “Agnes Varda and Essay Film”. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi* Kadir Has Üniversitesi. İstanbul.
- Kelly, M. (2008). “İmgeleri Arzulamak/Arzuyu İmgelemek” çev. E. Soğancılar, *Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. İletişim Yayınları İstanbul. 267-275.
- Kırel, S. (2012). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. Kırmızı Kedi Yayınevi. İstanbul.
- Koçak Turhanoglu, F.A (2019), “Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisine Giriş”, der. Koçak Turhanoglu, F.A. içinde *Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisi*. Anadolu Üniversitesi, Eskişehir. 3-29
- Kolker, R. P. (2010). *Değişen Bakış: Çağdaş Uluslararası Sinema*. çev. E. Yılmaz. De Ki Basım Yayım. Ankara.
- Kolker, R. P. (2011) *Film Biçim Kültür*. çev. E. Yılmaz, De Ki Basım Yayım. Ankara.
- Kovanlıkaya, A. (2014). “Kant’ta Cinsiyet Farklılığı” içinde *Cinsiyetli Olmak Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar* der. Z. Direk Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 9-24.
- Kunt, E. (2012). “Müphem Cinsellikler Ya da Queer Sinema Üzerine Düşünmek”. *Kültür Mafyası Dergisi*, 1, 48-52.
- Kural, İ. N., Esendemir, Ş. (2021) “Sans Toit Nı Loı Filminde Flanöryen Göstergeler”. *19 Mayıs Sosyal Bilimler Dergisi* , 2 (3), 739-756.
- Kural, İ. N. (2022). “Agnes Varda Sinemasında Flanöryen İmgeler”. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Lebel, J.P. (1994). "Sinema ve İdeoloji", çev. Y. Boz, *Çağdaş Sinema*, İstanbul, 1, 30-36.
- Marx, K., Engels, F., Lenin, I. (2010). *Kadın ve Marksizm*. çev. Ö. Ufuk. Sorun Yayınları, İstanbul.

- Michel, A. (1993). *Feminizm*. çev. Ş. Tekeli, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Mies, M. (2011). *Ataerki ve Birikim*. çev. Y. Temurtürkan. Dipnot Yayınları, Ankara.
- Midilli, S. (2014). “Yeni Dalga Sinemasının Görünmeyen Feminen Yüzü: Agnès Varda Sinemasında Kadın Temsili” *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi* Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Midilli, S. (2016). “Fransız Yeni Dalga Sinemasının Eril Üretim Ortamında Bir Kadın Yönetmen: Agnès Varda Ve Sineması”. *Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Dergisi (IBAD)*, 1(2), 216-224.
- Modleski, T. (1998). *Eğlence İncelemeleri*. çev. N. Gürbilek Metis Yayınları, İstanbul.
- Molyneux, M. (2012). “Ev Emeği Tartışması ve Ötesi” Der. Acar-Savran, G. & Tura Demiryontan, N. *Kadının Görünmeyen Emeği*, 115-155.
- Monaco, J. (2005) *Bir Film Nasıl Okunur*. çev. E. Yılmaz. Oğlak Yayınları, İstanbul.
- Monaco, J. (2006). *Yeni Dalga*. çev. E. Yılmaz. +1 Kitap, İstanbul.
- Mouton, J. (2001). “From Feminine Masquerade to Flaneuse: Agnes Varda's Cleo in the City”. *Cinema Journal*, 40(2). 3-16.
- Mulvey, L. (2012). ‘Görsel Haz ve Anlatı Sineması’. çev. E. Soğancılar. içinde *Sanat Cinsiyet*. der. Ahu Antmen İletişim Yayınları. İstanbul. 277-297.
- Mulvey, L. (2010). "Görsel Haz ve Anlatı Sineması Üzerine, King Vidor'un Duel in The Sun'nın (1946) Esiniyle Sonradan Düşünülenler”, çev. N. Abisel, içinde *Sinema: Tarih Kuram Eleştiri*. der. Seçil Büker, Y Gürhan Topçu Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul, 230-243.
- Mutlu, E. (2016). *İletişim Sözlüğü*. Ütopya Yayınevi, Ankara.
- Nelmes, J. (1998). *Sinemada Cinsiyet ve Cinselliğin Sunumu*. çev. E. Yılmaz. *Sinemasal Ortak Kitap 2*. 71-94.
- Odabaş, B. (1994). “Fransız Sineması’nda Yeni Dalga”. *Marmara İletişim Dergisi*, 5(5), 281-288.
- Ocak, E. (2019) “Artık Toplayıcılar ve Ben Filminde Seyircisinin Yaşam Gücünü Arttıran Bir Görüntü Toplayıcısı Olarak Agnès Varda”. *SineFilozofi*, 4(8), 226-248.
- Öğüt, H. (2009). “Kadın Filmleri ve Feminist Karşı Sinema”, *Cogito Dergisi*, 58 (2). 202-217.
- Öğüt, H. (2010). “Kadın Mitleri ve Dişil Mistisizm”. *Radikal Kitap Eki*, 5 Mart.
- Öğüt, H. (2012). “Kadın Sinemasında Görüntünün Anlamı”. *İFSAK Fotoğraf ve Sinema Dergisi Görüntüde Anlam*, 147. 53-58.
- Oluk Ersümer, A. (2013). *Klasik Anlatı Sineması*. Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*. İmge Kitabevi, İstanbul.
- Özkazanç, A. (2015). *Feminizm ve Queer Kuram*. Dipnot Yayınları, İstanbul.
- Özsoy, A., (2018). “Kadın Gözüyle Mutluluğun Portresi: Agnes Varda’dan *Mutluluk*.” içinde *Perdeyi Aralamak Filmlerde Anlatı ve Eleştiri* Der. S. R. Öztürk, H.Akbulut, Ayrıntı Yayınları, İstanbul. 369-387
- Öztürk, R. (1995). “Sinemada Akımlar”. *Ankara University Journal of Faculty of Educational Sciences (JFES)*, 26(1), 227-235.
- Öztürk, S. R. (2000). “Feminist Film Politikası: Mürebbiye Örneği” *Kültür ve İletişim* , 3 (1), 51-70.
- Öztürk, S. R. (2004). *Sinemanın Dışıl Yüzü*. Om Yayınevi, İstanbul
- Öztürk, S. R. (2010). *Sinemada Kadın Olmak*. Alan Yayıncılık, İstanbul
- Öz Yıldız, S. (2019). “Toplumsal Cinsiyet Çalışmalarının Tarihçesi”. içinde *Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları*. Der. A. Altunoğlu. Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.
- Özdemir, B. G. (2016). "Türk Sinemasında Kadın Yönetmenlerin Ana Akım Dışı Filmlerinde Kadının Mekanda Temsili: Özne(ler)leştirilmiş Kadınların Feminist Film Kuramı Çerçevesinde Çözümlemesi (2000-2012)". Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi.İstanbul.
- Parsa, A.,Akçora, E.(2017). “Popüler Feminizm ve Film: Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Feminist İdeolojinin İmgesel Sunumu” içinde *İletişimde “Serbest” Yazılar* der Aylin Göztaş. 15-41.
- Perrot, M. (2005). “Dışarıya Adım Atmak”. çev.Ahmet Fethi, içinde *Kadınların Tarihi 4: Devrimden Dünya Savaşına Feminizmin Ortaya Çıkışı*. Der. G. Duby, M. Perrot. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 419-448.
- Pollock, G. (2008). “Modernlik ve Kadınlığın Mekanları”. *Sanat/Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. der. A. Antmen. İletişim Yayınları, İstanbul, 187, 247.
- Roloff, B., Seeblen, G. (1996). *Erotik Sinema Cinsellik Sinemasının Tarihi ve Mitolojisi*, çev. Veysel Atayman, Alan Yayıncılık, İstanbul.
- Ryan, M., Kellner, D. (2010). *Politik Kamera*. çev. E. Özsayar. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Ryan, M. (2012). *Eleştiriye Giriş: Edebiyat, Sinema, Kültür*. çev. E. S. Onat. De Ki Basım Yayım, İstanbul.
- Ryan, M., Lenos, M. (2012). *Film Çözümlemesine Giriş*. çev. E. S. Onat. De ki Basım Yayım, Ankara.

- Saka, S. (2020). “Madunun Zamani”, *Ten ve Hafıza: Agnes Varda*, der. Tolga Yalur, Agora Kitaplığı, İstanbul, 75-84.
- Sarman, E. (2022). “İktidar Duvarlarını Yıkarak: Agnès Varda Sinemasında Heterotopya Mekân”. *SineFilozofi*, 4. 138-154.
- Sarup, M. (2004). *Post Yapısalcılık ve Postmodernizm*. çev. A. Güçlü. Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- Saygılıgil, F. (2013). “Feminist Film Kuramı”. der. Z. Özarslan, *Sinema Kuramları-2*. Su Yayınevi, İstanbul, 143-165.
- Saygılıgil, F. (2015). *Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları*. Dipnot Yayınları, İstanbul
- Schopenhauer, A. (2014). *Aşkın Metafiziği*. çev. V. Atayman. Bordo-Siyah Yayınları, İstanbul.
- Sevim, A. (2005). *Feminizm*. İnsan Yayınları, İstanbul.
- Slattery, M. (2012). *Sosyolojide Temel Fikirler*. Der. Ü. Tatlıcan, G. Demiriz Sentez Yayıncılık, Bursa.
- Smelik, A. (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi*. çev. D. Koç. Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş*. çev. S. Salman, Ç. Asatekin. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Stone, A. (2016). *Feminist Felsefeye Giriş*. çev. Y. Cingöz, B. Tanrıseven. Otonom Yayıncılık, İstanbul.
- Şenel, B. (2019). “Flanöz: Şehri Adımlayan Kadınlar ve Yürümenin Dönüştürücülüğü Üzerine”. *Moment Dergi*, 6(1), 238-247.
- Tekeli, Ş. (2017). *Feminizmi Düşünmek*. İstanbul Bilgi Üniversitesi, İstanbul.
- Timisi, N. (2011). “Sinemaya Feminist Müdahale: Laura Mulvey’de Psikanalitik Seyirciden Teknolojik Seyirciye”. İçinde *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar*. der. M. İri. Derin Yayınları, İstanbul.
- Uluyağcı, C. (2001). “Sinemada Erkek İmgesi: Farklı Sinemalarda Aynı Bakış”. *Kurgu Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli İletişim Dergisi*, 18(18), 29-39.
- Uytterhoeven, P. (2014). “Agnes Varda from 5 to 7, Agnes Varda: Interviews”, in *Agnès Varda: Interviews* ed. Kline, T. Jefferson, University Press of Mississippi, 3-17.
- Ümer, E. (2018). “Görme ile Bakışın Farklılığında İmge”. *Düşünbil Dergisi*, 69. 37-40.
- Wallace, J. (2017). “Varda, Cléo and Pomme in Paris: The Figure of the Chanteuse in Cléo de 5 à 7 and L’Une chante, l’autre Pas”. *Studies in French Cinema*, 17(1). 44-59.
- Willette, J. (2018). “Lacan ve Kadınlar”. çev. Z. Duran). *Düşünbil*, 12 (69). 28-31.

- Wilson, E. (2001), "Identification and Female Friendship in Contemporary French Film", in *Gender and French Cinema*. der. Alex Hughes and James S. Williams, Berg Publication, Oxford, UK 255-267.
- Wood, R. (2004). *Hitchcock Sineması*, çev. E. Yılmaz. Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Wollen, P. (2004), *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. çev. Z. Aracagök, B. Doğan. Metis, İstanbul.
- Yalur, T. (2020). *Ten ve Hafıza: Agnes Varda*. Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Yaşartürk, G. (2005) "Feminist Eleştiri ve Kadının Sunumu". *Sinemasal*, 14(Ocak-Şubat-Mart): 17-30.
- Yaşartürk, G. (2010). "Kadın Yönetmen Olmak Üzerine Bir İnceleme: Başka Dilde Aşk (İlksen Başarır) Ve Peri Tozu"(Ela Alyamaç) Örnekleri". *Yedi*, (4), 111-116.
- Yaşartürk, G. (2010a) "Türkiye Sineması'nda Kadın Yönetmenlerin Gözünden Aile İçi Şiddet," *Fe Dergi* 2, (1). 33-42.
- Yaşartürk, G. (2017). "Brave: Anne ve Kız Çocuğu Kendi Tarihlerini Yazıyor". *Kültür ve İletişim*, 20(40), 142-161.
- Yaşartürk, G. (2018). "2000 Sonrası Türk Sinemasında Değişen Kadın İmgeleri: Mavi Dalga Filminde Özne Olarak Kadın Ve İkimizin Yerine Filminde Anlatının Gizemi Olarak Kadın". *The Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 8(3), 518-525.
- Yaşartürk, G. (2019). "Son Dönem Hollywood Sinemasında Anne Temsilleri" *Fe Dergi* 11(2), 1-13.
- Yaşartürk, G. (2021). "Gizli Sayılar, Harriet ve Düşmanların En İyisi Filmlerinde Bell Hooks ve Stuart Hall'un Görüşleriyle Siyahi Kadın Temsillerinin Okunması". *Connectist: Istanbul University Journal of Communication Sciences*, 61, 279-307.
- Yaşartürk, G. (2022). *Sinema ve Toplumsal Cinsiyet*. Nika Yayınevi, Ankara.
- Yıldırım, E., Can, A. (2019). "Fransız Yeni Dalga Sineması İçinde Yenilikçi Bir Yönetmen Jean Luc Godard Filmlerinin İdeolojik Boyutu". *Selçuk İletişim*, 12(1), 164-185.
- Yıldız, G. (2019). "Güncelden Geleneğe Kadın İmgesine Bakmak: Türkiye Sanatından Seçilmiş Örneklerle Bir Değerlendirme". *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi İstanbul Üniversitesi, İstanbul*.
- Yılmaz, E. (2008). "Sinema ve İdeoloji İlişkileri Üzerine". der. B. Bakır, Y. Ünal ve S. Saliji. *Sinema İdeoloji Politika*. Nirengi Kitap, Ankara, 63-85.
- Yörük, A. (2009). "Feminizm/ler". *Sosyoloji Notları*, 7(1), 63-85.



## İNTERNET KAYNAKLARI

- Arslan, U. T., (2022). “Eril Bakış”, <https://feministbellek.org/eril-bakis/> (Erişim Tarihi:03.11.2022)
- Çalışır, G. (2016). “François Truffaut: Yeni Dalga’nın Asi Auteur”. <https://filmloverss.com/francois-truffaut-yeni-dalga-nin-asi-auteur-u/>
- Delibalta, F. (2020). Le Bonheur (Mutluluk):Tek Eşlilik ve Yeterlilik İdeali Üzerine. <https://www.bagimsizsinema.com/le-bonheur-mutluluk-tekeslilik-ve-yeterlilik-ideali-uzerine.html> (Erişim Tarihi:26.11.2022).
- Diltemiz Mol, M., (2021). “Özel Olan Politikadır”, <https://feministbellek.org/ozel-olan-politiktir/> (Erişim Tarihi:26.10.2022)
- Ergüleç, A. A., (2012). “Nehrin Sol Yakasından Bir Yönetmen: Alain Resnais” <http://www.sanatatak.com/view/nehri-sol-yakasindan-bir-yonetmen-alain-resnais>
- Keleşoğlu, İ. E. (2021). Fransız Yeni Dalga “Sinefiller’in Yükselen Dalgası” <https://www.aksisanat.com/2021/06/14/fransiz-yeni-dalga-sinefillerin-yukselen-dalgasi/>
- Mutaf, S. (2020). Beşten Yediye Cléo: Bakmak ve Bakılmak Üzerine, <https://mozartcultures.com/besten-yediye-cleo-bakmak-ve-bakilmak-uzerine/#comments> (Erişim Tarihi: 25.11.2022).
- Ulusoy, D. (2021). “Cinsellik”, <https://feministbellek.org/cinsellik/> (Erişim Tarihi: 11.11.2022).
- Öztürk, R. (2017). “Oyuncu Olmak İstiyorum”, <https://www.sineplusakademi.com/oyuncu-olmak-istiyorum/> (Erişim Tarihi: 17.06.2022)
- Yıldırım, M. (2021). “İkinci Dalga Feminizmin Ayak Sesleri”, Tuic Academi, <https://www.tuicakademi.org/ikinci-dalga-feminizmin-ayak-sesleri-agnes-vara-sinemasi/> (Erişim Tarihi:31.11.2022).

## Ö Z G E Ç M İ Ş

<b>ADI-SOYADI</b>	Melisa BUDAK AKTAŞ
<b>EĞİTİM DURUMU</b>	
<b>Mezun Olduğu Lise</b>	İhsaniye Anadolu Ticaret Meslek Lisesi, 2013
<b>Lisans Diploması</b>	Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi, 2018
<b>Yüksek Lisans Diploması</b>	Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı, 2023
<b>Tez / Dönem Projesi Konusu</b>	Feminist Karşı Sinema Bağlamında Agnes Varda Sineması
<b>Yabancı Dil / Diller</b>	İngilizce
<b>BİLİMSEL FAALİYETLER</b>	
Akner, N., Budak, M., Okçu, E., Yaman, E. (2019). Hollywood Korku Sinemasında Siyahilerin Temsiline Bir Örnek: Get Out Filminin Göstergibilimsel Analizi. 4. Uluslararası Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Sempozyumu (Isasor), Burdur, Türkiye, 5-6 Aralık	
<b>İŞ DENEYİMİ</b>	
<b>Stajlar</b>	Brisa Akademi/ Eğitim Departmanı, 2012-2013 Hüsniye Özdilek Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi / Öğretmen, 2021-2022
<b>Projeler</b>	Küpür – 2015 (Kurmaca) -Yönetmen Ahali – 2016 (Deneysel ) - Sanat Asistanı Kovboy Jack -2017 (Belgesel) - Sanat Yönetmeni
<b>Çalıştığı Kurumlar</b>	Alka Grup- Sosyal Medya Uzmanı, 2018 Wildpark Antalya- Fotoğrafçı, 2019-2019 Antalya Büyükşehir Belediyesi- Muhabir, 2022- devam ediyor.