

Bir Perspektifin İnşası Olarak Ceylan Özgün Özçelik'in *Kaygı* Filminde Dişil Nazar

Constructing a Perspective: Female Gaze in Ceylan Özgün Özçelik's Film *Inflame*

Beril UĞUZ¹ 

¹Öğretim Görevlisi Doktor, Başkent Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Çizgi Film ve Animasyon Bölümü, Ankara, Türkiye

ÖZ

Dişil nazar, tanımı belirli kalıplar içine sınırlandırılacak bir kavram olmaktan çok süreçsel olarak gelişen ve evrilmeye devam eden bir kavram olarak görülmelidir. Bugüne kadar yapılan tanımlara bakıldığında sinemada dişil nazar denildiğinde, kadın bakış açısını, öznelliğini ve duygularını, kadınlara ait deneyimleri kadının gözünden, onun perspektifinden ve onun hissettiği biçim ile aktarmayı amaçlayan filmler ilk olarak akla gelir. Bununla birlikte dişil nazar, erkek yönetmenlerin sineması olarak bilinen geleneksel Hollywood sinemasının anlatı ve sinematografik kalıplarını sorgular, kadının toplumda sahip olduğu farklı deneyim ve farklı öznellikleri farklı bir sinemasal dil ile ortaya koymaya çabalar. Bu çalışma yakın dönem Türk sinemasında Ceylan Özgün Özçelik'in yönetmenliğini yaptığı *Kaygı* (2017) filminde dişil nazarın sinematografi ve mizansen araçları kullanılarak nasıl kurgulandığını araştırmayı hedeflemektedir. Bu amaçla filmde görsel ve işitsel araçlara odaklanmayı öneren filmsel metin analiz tekniğinden faydalanılmış ve bu analiz feminist bir perspektif ile ele alınmıştır. *Kaygı* bu çerçevede analiz edildiğinde, filmin baştan sona kadın karakterin bakış açısından çekildiği ve onun hem optik hem de zihinsel bakış ve algılayışını seyirciye gösterecek ve hissettirecek sinematografik araçların tercih edildiği dikkat çeker. Özel plan, yakın plan, omuz arkası görüş noktası, seçmeli netlik, sallantılı el kamerası, tepki planı, öznel diegetik ses, geriye dönüş bu araçlardandır. Karakterin duyguları ve hisleri ön planda tutularak filmin mizansenini seyirciye bu duyguları görsel ve işitsel olarak hissettirecek biçimde tasarlanmıştır. Işık, ses, renk paleti, kostüm, dekor, mekân ve aksesuarlar ile oyunculuk bu mizansen araçlarındandır. Film gerek anlatı gerekse sinematografik olarak geleneksel sinema kalıplarının tamamıyla içinde kalmayı tercih etmez, seyirciyi rahatsız ederek uyarıyı amaçlayan araçları kullanmayı tercih ettiği dikkat çeker. Doğrudan kameraya bakan karakter, rahatsız edici temalar, çizgisel zaman dışılık, hareketli kamera bu araçlardandır. Bu bağlamda bir kadın yönetmen tarafından çekilmiş olan *Kaygı* filminin dişil nazar inşasında özel olarak kullanılan mizansen ve sinematografi araçlarının varlığı gözlenmiştir.

ABSTRACT

The female gaze should be viewed as an evolving concept and a continually progressive process rather than a phenomenon limited to a specific definition. Definitions assigned thus far present films associated with the female gaze as narratives that convey a woman's perspective, subjectivity, emotions, and experiences from her own point of view and articulate or elicit her feelings. The female gaze questions the narrative and cinematographic patterns of traditional (Hollywood) movies, also known as the cinema of male directors. The female gaze strives to use a different cinematic language to present societal experiences and subjectivities distinctive to women. This study utilizes the cinematography and mise-en-scène techniques applied in director Ceylan Özgün Özçelik's film *Inflame* (*Kaygı*, 2017) to investigate how the female gaze is constructed in contemporary Turkish cinema. To this end, it employs textual film analysis techniques, focusing on visual and auditory elements from a feminist perspective. The analysis of *Inflame* evidences that it is viewed entirely from the perspective of the female protagonist. It uses cinematographic tools that showcase her optical and mental gaze as well as her perceptions and thus engage the audience in her experiences. Some of these tools include point-of-view shots, close-ups, over-the-shoulder shots, selective focus, handheld cameras, reaction shots, subjective diegetic sounds, and flashbacks. The lighting, sound, color palette, costumes, set design, and props represent some of the elements of the mise-en-scène, which is designed to visually and audibly evoke the female protagonist's emotions in the audience. The film does not strictly adhere to traditional cinematic patterns, both in terms of its narrative and cinematography. Instead, it opts for disruptive and provocative means of engaging and exciting the audience, for instance, characters looking straight into the camera, unrestful themes, non-linear narratives, and moving cameras. Given this context, it becomes apparent that the film *Inflame*, directed by a woman, employs specific cinematographic and mise-en-scène techniques in constructing the female gaze.

Corresponding Author: Beril UĞUZ E-mail: beriluguz@gmail.com

Submitted: 24.07.2023 • Revision Requested: 15.09.2023 • Last Revision Received: 22.09.2023 • Accepted: 22.09.2023



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

Anahtar Kelimeler: Dişil Nazar, Ceylan Özgün Özçelik, Kaygı, Feminist Sinema, Kadın Bakışı

Keywords: Female gaze, Ceylan Özgün Özçelik, Inflammation, feminist cinema, women's look

1. Giriş

Yetmişli ve seksenli yıllarda Amerika'da etkili olan feminist hareket sinemada da etkisini göstermiş ve 1970'lerde Amerika'da Hollywood sinemasına yönelik başlayan feminist eleştiriler zamanla dünya sinemasına yayılmıştır. Bu feminist eleştirilerin temelinde filmlerin erkekler tarafından ve erkek bakış açısıyla çekilmesi, kadın karakterlerin toplumsal cinsiyet kalıpları dâhilindeki imgeler ile temsil edilmeleri, erkeğin arzu ve iktidarını beslemeye yönelik ideal kadın tipinin yaratılması, film dilinin ikili hiyerarşik yapıya dayalı biçimde kurgulanarak kadınları zayıf konumlara yerleştirmesi, kadınların kendi hayatlarının öznesi olmayıp bağımlı karakterler olarak karşımıza çıkmaları, gerçek yaşamdaki kadın deneyimleri ile kadın karakterlerin deneyimleri arasında büyük farklılıkların gözlenmesi yer alır (Ryan ve Kellner, 1997, s. 220-222; Kaplan, 2001, s. 206; Humm, 1997, s. 13; Cowie, 1997, s. 16-17; vb.).

Feminist film eleştirileri Türk sinemasına da sirayet etmiş ve ana akım temsili Yeşilçam sineması toplumsal cinsiyet kalıpları çerçevesinde eleştirilmiştir. Abisel (2005, s. 136-137) Yeşilçam sinemasının erkeklerin denetlediği bir sektör olduğunu ve ataerkil düzenin geçerli olduğu Türk toplumunda belli bir kadın modeli ortaya koyduğunu ifade eder. Arslan (2005, s. 10, 48-51) ise döneminde Türkiye'nin popüler kültürü haline gelmiş olan Yeşilçam sineması ile toplumsal tarih arasındaki ilişkinin izlerini sürerek ilerler. Arslan Yeşilçam melodramlarının bir yönüyle eril şiddet arzusuna seslendiğini ifade ederken, bu melodramlarda kadın imgesinin ve kadının sınırlarının modernleşme çerçevesinde erkekler tarafından çizildiğini ve kurgulandığını ve bu imgenin gitgide ulusun arzusu haline dönüştüğünü vurgular.

Ana akım sinema alanına yönelen tüm bu incelemeler filmlerin toplumsal cinsiyet ve feminizm açısından eleştirilerine yönelik olmuştur. Showalter'ın (1997, s. 216) 'kadın okur odaklı feminist eleştiri' şeklinde ifade ettiği bu eleştiri biçimi, kadın imgeleri ve kalıp-yargıları, kadının görünmezliği veya yanlış yorumlanması, eril yazındaki çatlaklar, popüler kültür ve filmlerde kadın seyircinin istismar edilmesi gibi konulara odaklanır. Showalter'a göre bu eleştiri biçiminde olduğu gibi sadece eril eleştirinin cinsiyetçiliğini, kadınlara biçilen sınırlandırılmış rolleri çalışırsak kadınların deneyimlediklerini ve hissettiklerini öğrenmek yerine sadece erkeklerin kadınların nasıl olmaları gerektiğine ilişkin öne sürdüklerini anlamış oluruz. Showalter bu noktada *jinokritik* olarak adlandırdığı 'kadın yazar odaklı feminist eleştiri'ye¹ dikkatimizi çeker. Jinokritik metinsel anlam üreticisi olarak kadın/kadın yazarlar/ sanatçılar/ yönetmenler, kadınlar tarafından üretilen sanat-edebiyat-sinema tarihi, türleri, konuları, yapıları, dişil dilbilim-yaratıcılık ve dişil dil konularına ilişkindir.

Feminist sinema alanına kadın okur/ kadın yönetmen/ jinokritik açısından yaklaşan feminist sinema kuramcıları kadın sineması yaratılabilmeye yönelik fikir yürütmüşlerdir. Örneğin Johnston (2006, s. 86), Mulvey (1997, s. 46) ve Kuhn (1982, s. 157) gibi kuramcılar feminist karşı sinemayı savunmuş, ana akım sinemanın anlatı kalıplarının dışında duran veya bu kodları yıkmayı amaçlayan radikal, alternatif veya devrimci bir sinema dili arayışı içinde olmuşlardır. Ryan ve Kellner (1997, s. 228-231) da çalışmalarında kadın sinemacıların ürettikleri filmleri incelemiş ve bu filmlerin ana akım sinemanın dışında ve alternatif bir konumda yer aldıklarını bulmuşlardır. Çağdaş film teorisi ve feminist çalışmalarda önemli bir inceleme alanı olarak ortaya çıkan ve son yıllarda genişleyerek sinema, görsel sanat ve medya alanlarında ilgi odağı haline gelen dişil nazar kavramı² da jinokritik kapsamında değerlendirilebilecek bir başka kavramdır.

Dişil nazar kavramı geleneksel olarak eril nazar/ erkek bakışı olarak kabul edilen ve sinemada erkek merkezli anlatı ve perspektife dayanan görsel temsillerin hâkimiyetine karşı bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Mulvey (1997) ünlü makalesi "Görsel Haz ve Anlatı Sineması"nda ileri sürdüğü eril nazar teorisinde, ana akım sinemada erkeğin bakışın taşıyıcısı iken kadının seyirlik bir imaj olduğunu ileri sürer. Sinemada *skopofilik* (gözetlemeci) ve *voyoristik* (dikizci) olarak söz edilebilecek iki temel bakış da erkek karaktere veya erkek karakterle özdeşleşen seyirciye aittir ve bu bakış alanları onlara kendilerini üstün hissettiren bir iktidar sunar. Dişil karakter ise bu esnada kameranın arkasındaki erkek yönetmen ve buna ek olarak erkek seyirci ile erkek karakter tarafından olmak üzere üç açıdan seyirlik nesne haline getirilir. Bonitzer de (1995, s. 129-130) *Bakış ve Ses* adlı eserinde bakışın sahip olduğu iktidar, egemenlik ve hükmedici boyutlarından bahseder.

¹ Showalter saptamalarını edebiyat terimleri üzerinden yapmış olsa da, konuyu sanat ve sinemaya da genişletilecek biçimde ele alır.

² Literatürdeki İngilizce kaynaklarda *female gaze* olarak tartışılan bu kavramdan dişil nazar, dişil bakış veya kadın bakışı olarak söz edilebilir. Laura Mulvey'in (1997) ortaya koyduğu 'male gaze' kavramı karşımıza birçok Türkçe kaynaktan 'eril nazar' olarak çıkar. Smelik'in (2008) *Feminist Sinema ve Film Teorisi: Ve Ayna Çatladı* isimli kitabında female gaze kavramı 'dişil nazar' olarak Türkçe'ye çevrilmiştir. Bu makalede hem Mulvey'in eril nazar teorisine hem de Smelik'in dişil nazar yaklaşımına göndermede bulunmak açısından 'female gaze' kavramından dişil nazar olarak söz edilmiştir. Diğer yandan Elsaesser ve Hagener (2014, s. 161) *Film Kuramı* adlı kitaplarında 'look' ve 'gaze' kelimeleri arasında bir ayrımı giderler. Bakışı (look) saydamlık ve bilgi ile ilişkilendirirken nazarı (gaze) sadece bakmaktan farklı bir bağlamda ele alır ve onu iktidar ile ilişkilendirirler. Aynı ayrımı Schroeder de (1998, s. 208) yapar. Ona göre nazar bakmaktan fazlasıdır. Schroeder de nazarı bir tür güç ilişkisi ile ilişkilendirerek nazara sahip olan kişinin nazarın nesnesinden üstün oluşuna vurgu yapar. Bu makale kapsamında da bakış (look) ile nazarı (gaze) ayırtmak için 'gaze' kelimesinin karşılığı olarak nazar kelimesi tercih edilmiştir.

Birçok yazar ve kuramcı ilerleyen yıllarda eril nazar yaklaşımını eleştirerek seyirciyi erkek konumundan çıkarıp kadın olarak varsayarak kadın seyirci/kadın bakışı/dişil nazar gibi yaklaşımlar geliştirmiştir³. Smelik (2008, s. 7-9, 96) eril nazar teorisini tersine çevirerek dişil nazarı öne sürmüştür; yönetmen, karakter ve seyircinin dikkatini eril bakış yerine dişil bakışa odaklamayı önermiştir. Kamera bakışını bir kadının gözlerine iliştiyerek ve bakış açısını bir kadın karaktere vererek oluşturulan dişil nazarın dönüştürücü ve potansiyel etkisine dikkat çekmiştir. Malone da (2018, s. 11) karakterin bakışının güç dinamikleriyle nasıl ilişkilendiğine dikkat çekerek, dünyaya dişil bir perspektiften nasıl baktığımızı sorgulamıştır.

Dişil nazar kavramı özellikle son yıllarda dikkat çeken biçimde sinema teorisyenleri, feminist düşünürler ve sanat eleştirmenlerinin yanı sıra kadın yönetmenler ve çeşitli blog yazarları tarafından da farklı şekillerde tanımlanmaya çalışılmıştır. Henüz kesin bir tanım söz konusu olmasa da sıkça vurgu yapılan bazı ortak noktalar mevcuttur. Bunların en başında dişil nazar kavramının eril nazar kavramının tam zıttı olmaması gelir. French'e göre dişil nazar Mulvey'in eril nazarının tam tersi anlamına gelmekten çok sinemada dişil öznellikleri ön plana çıkarmaya odaklanır. French (2021, s. 53-54) dişil nazarın göstergesini, dişil özne ve özneliğin dişil bakış, ses ve bakış açısı ile öncelendiği, dişil bedende yaşayan kişilerin öznel deneyim veya perspektifi olarak niteler.

2016 Toronto Uluslararası Film Festivali'nde (TIFF), yönetmen ve yazar Jill Soloway (2016), dişil nazarı bir yönüyle "hikâyenin ve karakterlerin duygularını vurgulamak için bir kadının bakış açısının ekrandaki varlığının kullanılması" olarak ifade etmiştir. Aynı zamanda kadın yönetmenin filmdeki duygusal ve bedensel varoluşunu da şu biçimde anlatır: "Bir filmi bir kadının yönettiğini anlayabiliyorum çünkü duygularına ve bedenime hitap eden bir şey tarafından ele geçirildiğimi hissediyorum, duygularımın aksiyonlara göre önceliklendirilmiş olduğunu hissediyorum".

Dişil nazar konusunda fikir yürüten başka yazarlar da Soloway ile benzer düşünerek, kadınların çektikleri filmlerde ana akım erkek yönetmen filmlerindeki aksiyonlar ve karşı cinsi nesneleştirme odaklı ilerleyen anlatılar yerine karakterin duygularına ve iç dünyasına odaklanan anlatıların varlığına vurgu yaparlar (Forster, 2018; Ayala, 2023; Hudson, 2022; Burns, 2022). Hudson (2022) erkek yönetmen filmlerinde karakterin duyguları yerine hedef, eylem, engel, engeli aşmayı ve hedefe varmayı sağlayacak araç ve sonuçların önemli olduğuna işaret eder. Duygular bu filmlerde tehlikelerle baş edebilmek ve mantıklı kararlar verebilmek adına kontrol altına alınmaktadır. Oysa kadın yönetmen filmlerinde karakterin iç dünyası ön plandadır. Forster'a (2018) göre "eril nazar tamamen erkeklerin ne gördüğü ile ilgili ise, dişil nazar seyircinin kadının ne gördüğünü ve deneyimlediğini hissetmesi ile ilgilidir".

Sinemada dişil nazarın kadınların duygu ve deneyimlerini merkeze almak ile ilgili olduğunu öne süren çok sayıda yazar ve yönetmen vardır. Örneğin Rashkin (2001, s. 97) ünlü feminist yönetmen Chantal Akerman'ın sinemasını şu biçimde tanımlar: "sadece geleneksel sinema tekniklerini agresif bir şekilde reddetmek değil, aynı zamanda kadınların duygu, algı ve deneyimlerini kıymetlendirmek". Dişil nazarda duygu ve hislerin önemine belgesel filmlerde kadın yönetmenleri inceleyen French de vurgu yapar. French'e göre (2021, s. 66) duygu belgesellerde ortak bir tema olsa da kadın yönetmenlerin filmlerinde duygu güçlü biçimde hisle bağlantılıdır. Kadın yönetmenler karakterin öznel deneyimini ve bu deneyimle bağlantılı duyguyu kurgulamanın yanı sıra, karakterin bu deneyimle ilgili hislerine öncelik verirler. French bu durumu Bosnalı Jasmila Zbanic'in *Images from the Corner (Köşeden Gelen Görüntüler*⁴, 2003) adlı belgeseli ile örnekler. Zbanic filmi, Saraybosna'nın 1992 kuşatması sırasında genç bir kadının ağır yaralandığı özel bir noktanın etrafında inşa eder. Zbanic bu özel noktayı inceler ve genç kadın bu noktayı ziyaret ettiğinde onda hangi duyguları ve hisleri uyandırdığını gözler. Bunu yaparak Zbanic, karakterin öznel deneyimine ek olarak, bu deneyim ile ilişkilenen duygulardan kaynaklanan hislerine odaklanır. Karakterlerin deneyimleri filmin türü belgesel olsa bile filmde nesnel bir şekilde sunulmaz; bunun yerine odak noktası, karakterlerin bu deneyimlere ve olaylara karşı beslediği hisler üzerindedir ve film boyunca duyguları önceliklendirmek ve iletmek için çeşitli sinematografik teknikler kullanılır.

Baskıya veya ayrımcılığa maruz kalan kadınların mücadelelerini aydınlatan eserleriyle tanınan İngiliz belgesel film yapımcısı Kim Longinotto (2007, s. 178), film pratiği aracılığıyla güçlü ve duygusal bir deneyim yaratmanın önemini vurgular. Ona göre film, "izleyicinin genellikle tamamen farklı bir geçmişe sahip başka bir kişiye yaklaştığı ve onun yaşadıklarını anlamının verdiği şoku yaşadığı bir durum yaratmalıdır." Belirttiği amaç ise "izleyiciye, kültürler aracılığıyla filmdeki kişinin hissettiklerini hissedebilecekleri bir tür sıçrama yapmalarına izin vermek" tir (aktaran Macdonald ve Cousins, 2011, s. 524). Hem Zbanic'in hem de Longinotto'nun odak noktası öncelikle belgesel türünde olsa da, duygu ve hislere ilişkin vurgu kurgu türündeki filmlere de uygulanabilir. Zaten yukarıda adı geçen diğer yazar ve yönetmenler benzer yorumları kurgu türü için yaparlar.

Bu çalışma çağdaş Türk sineması kadın yönetmenlerinden Ceylan Özgün Özçelik'in *Kaygı* (2017) adlı kurgu türündeki filmde dişil nazarı nasıl kurgulandığını araştırmayı amaçlamaktadır. Çalışmada, filmde kullanılan sinematografik teknikler ve mizansen tasarımının dişil nazarı destekleyecek araçları barındırıp barındırmadığı ve bir kadın yönetmenin kadın bakışını ve özneliğini ortaya koyarken hangi biçimsel teknikleri tercih ettiği ve bunların ne anlamlara geldiği incelenmiştir. Filmde dişil nazarı destekleyici öğelerin varlığını araştırmak amacıyla filmsel metin analizinden faydalanılmıştır.

³ Özellikle şu yazarlar dişil nazar üzerine odaklanmıştır: Doane 1991; De Lauretis 1984; Modleski 1988; Crowie ve Bergstrom'a ait makaleler (Penley 1988 içinde); Gamman ve Moore'a ait makaleler (Gamman ve Marshment 1988 içinde); Pribram 1988; Stacey 1994; Polk 1997.

⁴ Metinde geçen filmlerin Türkçe çevirileri için internet kaynaklarından faydalanılmıştır. İnternette çevirisi bulunmayan filmler yazar tarafından Türkçe'ye çevrilmiştir.

Filmsel metin, edebi eserler gibi sadece yazılı metinlerden farklı olarak değerlendirilir çünkü içeriğindeki anlatısal ve tematik öğelerin yanı sıra görsel ve işitsel verilere de odaklanarak göz ve kulağa da hitap eder. Bu nedenle, filmin işitsel ve görsel unsurlarının analizin bir parçası olarak ele alınmasının önemli olduğu vurgulanır. Filmsel metin analizini gündeme getirerek analizi görsel ve işitsel araçlar ile birlikte ele almak gerektiğine vurgu yapan Dyer (2016) ile Bateman ve Wildfeuer (2017, s. 1-2) filmin yapımına veya tüketimine ait aşamalar ile sinema izleyicisi veya kültürel referansları bir kenara bırakarak, tüm insanlarda ortak olan duyulara odaklanmayı teşvik ederler. Bu bağlamda filmsel metin analizi sadece filmde fiziksel olarak var olana bakma ve dinleme yeteneğine dayanır.

Çalışmada, filmsel metin analizi çerçevesinde görsel, işitsel ve tematik öğelerin taşıdığı anlamlar kadın bakış açısı ve deneyimleri açısından vurgulanmıştır. Özellikle, mizansen ve sinematografi unsurları sadece teknik özellikleriyle değil, aynı zamanda kadın bakışı açısından taşıdıkları anlamlar ile ele alınmıştır. Analizin amaçlarından biri, sinematografi ve mizansen tasarımındaki seçimlerde kadın bakışının öne çıkmasıyla meydana gelen farklılıkları gözlemlemektir. Sinematografi, kamera hareketleri, çekim ölçekleri ve kurgu teknikleri gibi unsurları içerirken (Brown, 2018, s. 2-4, Yıldız, 2018, s. 175-180), mizansen görsel stili temsil eder ve çerçeve içindekilerin nasıl düzenlendiğini ifade eder (Gibbs, 2003, s. 5). Mizansen o esnada kadraj içinde var olan ışıklandırma, ses, renk, kostüm tasarımı, dekor, objeler, oyuncuların beden dili ve mimikleri gibi tüm unsurları kapsar (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 118, Edgar-Hunt, Marland ve Rawle, 2015, s. 129; Buckland, 2013, s. 3; Villarejo, 2007, s. 156). Çalışmada anlatıyı meydana getiren mizansen ve sinematografi feminist bir bakış açısıyla analiz edilmiştir.

Araştırma kapsamında dişil nazarın incelenmesinde *Kaygı* filminin seçilmiş olmasının sebepleri öncelikle filmin bir kadın yönetmen tarafından çekilmiş olması, filmin ana karakterinin kadın olması, bir kadın karakterin deneyimlerinin kadın karakterin gözünden gösteriliyor olması ve filmin onu ana akım sinema kodlarından ayırtan özelliklere sahip olmasıdır. Filmde 30'lu yaşlarında olan Hasret (Algı Eke), muhafazakâr bir televizyon kanalında video kurgucusu olarak çalışmaktadır. Yıllar önce bir trafik kazasında hayatını kaybeden müzisyen anne ve babasından kalan İstanbul'daki evinde yaşamaktadır. Oturduğu apartman kentsel dönüşüm kapsamında boşaltılmak üzere iken, geceler boyu gördüğü aynı kâbus Hasret'i anne ve babasının ölümünün farklı bir şekilde gerçekleştiği hissine sürükler. Bu his giderek artarak, Hasret'i huzursuz, endişeli hale getirerek ruhsal dengesini bozar. Hasret'in film boyunca anne ve babasının ölüm sebebini araştırma yolculuğuna şahit oluruz. Hasret'in aradığı ipuçları herhangi bir haber kaydında değil kendi çocukluk anılarında gizlidir. Yaşadığı nevroitik durumun da etkisiyle işinden ayrılan, sevgilisinden ve arkadaşlarından uzaklaşarak kendisini bu eve kapatan Hasret kendi iç dünyasına, çocukluk anılarına doğru derin bir yüzleşme yolculuğuna çıkar. Sonunda anne ve babasının trafik kazasında değil, bir katliamda hayatlarını kaybettiği gerçeğini öğrenir.

2. *Kaygı*'da Sinematografik Olarak Dişil Nazarın Kurulumu

Nazar fiziksel veya optik olarak gözün bir cisme bakması, göz atması veya bakış anlamlarının yanında görüş, düşünce, bakış açısı anlamlarına da gelmektedir.⁵ 'Bakmak' veya 'bakış' sözcüğü, dikkati bir nesneye yoğunlaştıran, zihinsel netlik ve odaklanma sağlayan bir süreçtir ve bu durum, bilincimiz ile dikkatimizin ürünüdür (Brown, 2018, s. 287). Chatman (1990, s. 139-140) ise 'bakış açısı' sözcüğünü iki ayrı anlamıyla ele alır. İlk anlamı, şeylerin fiziksel olarak görüldüğü optik bir görüş noktasını ifade eder. İkinci anlamı ise bu ilk anlamdan ortaya çıkan bir metafor olup zihinsel pozisyon veya zihinsel görüşü temsil eder. Bakan kişinin zihinsel olarak durduğu yeri ifade eder. Bakılan konum fiziksel olmaktan çıkarak zihinsel bir pozisyona dönüştüğünde, anlamlar hızla artar. Fiziksel nesnelerin yanında hatıralar, soyut düşünceler, hayaller, ilişkiler ve benzeri çoğu şey görünmeye başlar. Bu kapsamda ele alındığında, görme, sadece optik algıdan öte, anılara, fikirlere ve yargılara atıfta bulunabilir; böylece bakış açısıyla görünmez nesnelere de gündeme gelebilir.

Dikkat edilirse nazar ya da bakış sadece gözün bir nesne üzerindeki netleşmesi anlamına gelmez aynı zamanda zihnin de netleşmesi ile algıya, bakış açısına, duruşa kısaca öznel bir niteliğe vurgu yapar. Çalışmada bakış bazı yerlerde doğrudan karakterin fiziksel bakma eylemine, kimi yerlerde ise olayları ve durumları yorumlayan düşüncelerine -yani bakış açısına- göndermede bulunmak için kullanılmıştır. Dolayısıyla, nazar, bakış ve bakış açısı kavramlarıyla vurgulanmak istenen şey, kadın karaktere ait düşünme tarzı ve zihinsel etkinliklerdir.

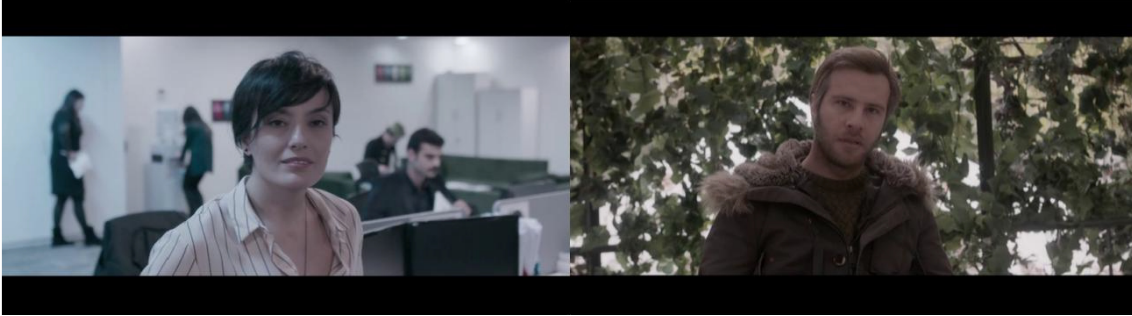
Yukarıda sözü edilen optik görüş noktası anlamındaki bakış açısı sinematografik olarak öznel plana karşılık gelir. Öznel plan, seyirciye bir karakterin gördüğünü onun gözünden izliyormuş hissi verir (Mercado, 2011, s. 99). Yönetmen Özçelik, *Kaygı* filminde öznel planı sıkça kullanarak ana karakter Hasret'in bakış açısını seyirciye doğrudan gösterir. Gerçekten de film boyunca seyirci Hasret'in baktığı yerlere aynı açılardan bakar. Film, bir gazete sayfasındaki trafik kazası haberine ait görüntüyü öznel plan ile gösteren bir sahne ile başlar. Gazeteyi okuyan kişi Hasret'tir ve kamera (seyirci) onun görüş noktasında yer alır (Resim 1). Kamera, gazete sayfasından yukarıya doğru tilt hareketi ile Hasret'in ona/ kameraya/ seyirciye bakan arkadaşlarına odaklanır. Bu teknikle Hasret'in bakış açısı açılıştan itibaren filmin merkezine alınır.

⁵ Türk Dil Kurumu Sözlüğünde nazar ve nazarında sözcüklerine bakıldığında bakış, bakma, düşünce, görüş gibi anlamlar karşımıza çıkar. <https://sozluk.gov.tr/>. Nazar sözcüğü kimi kaynaklarda eskimiş bir sözcük olarak belirtilse de güncel dilde her iki anlamda da halen kullanılmaktadır.



Resim 1. Arkadaşları gazete okuyan Hasret'e/Hasret'in görüş açısında konumlanmış kameraya/seyirciye bakıyorlar.

Filmde öznel plan ofis sahnelerinde sıkça karşımıza çıkar. Kamera bazen doğrudan Hasret'in gözlerinin yerine geçerek seyircinin görüş noktasını onun bakış açısına taşır. Bu durumda, ofis çalışanlarının doğrudan kameraya bakmaları, seyirci ile etkileşime geçiyor gibi bir his uyandırır (Resim 2). Mercado'nun (2011, s. 99) da belirttiği gibi öznel planın en dikkat çekici özelliklerinden biri, diğer karakterlerin objektife doğrudan bakmaları, onunla konuşmaları ve hatta kamerayla fiziksel temas kurmalarına imkân tanınmasıdır. Ayrıca, filmde diğer mekânlarda geçen sahnelerde ve öbür karakterlerle etkileşimlerde de öznel plan, Hasret'in bakış açısını öne çıkarır. Örneğin, Hasret erkek arkadaşı Mehmet (Özgür Çevik) ile bir kafede oturup konuşuyorken, kamera masaya doğru ileri kaydırma hareketi ile yaklaşır ve Hasret'in bulunduğu yerde sabitlenir. Bu şekilde, seyirci önce dışarıdan Mehmet'in Hasret ile konuştuğunu görür, ardından Hasret'in bakış açısına konumlanan kamera ile Mehmet'in doğrudan kameraya/seyirciye bakarak Hasret ile konuştuğunu görür (Resim 3). Sözen'in (2008, s. 584) de belirttiği gibi öznel kamera kullanımı duygusal olarak çarpıcı etkiler elde etmek için özellikle tercih edilir. Bu sayede Mehmet Hasret'e psikoloğa gitmesini veya yakın arkadaşı Gülay'ın onda kalmasını öneriyorken seyirci Hasret'in bakış ve görüş açısına sahip olur.



Resim 2. Ofis arkadaşı (solda) Hasret'le konuşurken, Hasret'in görüş açısında konumlanan kameraya/seyirciye bakıyor.

Resim 3. Erkek arkadaşı Mehmet (sağda) Hasret'le konuşurken, Hasret'in görüş açısında konumlanan kameraya/seyirciye bakıyor.

Filmin ilerleyen sahnelerinde, yakın arkadaşı Gülay (Asiye Dinçsoy), Hasret'i evinde ziyaret eder. Gülay'ın olduğu sahnede de kamera öznel plan ile Hasret'in görüş noktasında konumlanır. Bu şekilde, seyirci Hasret'in bakış açısına sahip olur ve Gülay'ın hareketlerini Hasret'in görüşünden izler (Resim 4). Gülay, Hasret'in kendisini dinlemediğini ve televizyona baktığını fark ettiğinde kamera hızlıca televizyondan Gülay'a doğru pan yapar. Daha sonra, Hasret bir koku algılar ve başını yukarı kaldırır; kamera da aniden yukarıya tilt hareketi yapar ve tavana yönelir. Kamera ile birlikte seyirci Hasret'in yukarıda baktığı yere bakar ve onun gördüğünü görür.

Öznel plana, Hasret'in hafızasında geçmişe doğru bir yolculuk yaptığımızda, çocukluğundaki katliam gününü onun hatırladığı ve gördüğü şekilde deneyimlerken de rastlarız. Küçük yaştaki Hasret'in bakışı, elini tuttuğu teyzesine olduğu gibi, diğer insanlara veya ağaçlara aşağıdan yukarıya doğru olduğu için, kamera onun göz hizasına inerek alt açıdan görüntü sunar (Resim 5). Mascelli'nin de belirttiği gibi (2014, s. 44) alt açı çekimde kamera nesne veya konuyu görüntülemek için aşağıdan yukarıya doğru eğimlenir. Hasret'in yetişkinlik dönemindeki bakış açısı onun göz hizasından görüntülenirken, çocukluk dönemindeki bakış



Resim 4. Yakın arkadaşı Gülây, Hasret'le konuşurken Hasret'in görüş açısında konumlanan kameraya/ seyirciye bakıyor.

açısı da alt açı çekimiyle görüntülenir. Bu sahnede seyirci, Hasret'in zihninde bir anı olan çocukluğuna ait perspektife sahip olur. Bu anı, başlangıçta Hasret için belirsiz bir anı iken, görüntünün seyirci için önce flu sonra net olması gibi, gittikçe netleşen bir anıya dönüşür. Teyzesi, küçük Hasret'e, yani alt açıda yukarıya doğru konumlanmış kameraya korkuyla bakarken, Hasret'i sakinleştirmeye çalışıyordu.



Resim 5. Teyzesi çocuk Hasret'in elinden tutup onunla konuşurken alt açıda duran Hasret'in görüş açısında konumlanan kameraya bakıyor.

Seyirci, karakterin optik görüşünü ifade eden bakış açısına, öznel planın yanı sıra görüş noktası çekimi ile de ulaşmaktadır. Karakterin arkasından yapılan omuz çekimi ile elde edilen görüş noktası açısı oyuncunun doğrudan gözünden değil, fakat perspektifinden görülür. Mascelli (2014, s. 24) görüş noktası çekiminin nesnel bir perspektife sahipmiş gibi görünse de nesnel ve öznel açıları arasında görülebileceğini belirtir. *Kayıt*'da, bazı sahnelerde hareketli el kamerası, Hasret'i omuz çekimiyle takip ederken, bazılarında Hasret'i önden takibe alarak onun yüz ifadelerine odaklanır.

Filmde Hasret'in bakış açısını vurgulayan tekniklerden bir diğeri de seçmeli netliktir. Seçici odaklama, odağı kaydırma veya netlik kaydırma olarak da bilinen (Mascelli, 2014, s. 229; Bordwell ve Thompson, 2012, s. 178) bu tekniğin kullanımında netlik, hikâye anlatımında etkili bir araç olarak öne çıkar. Çekim sırasında netliğin değiştirilmesiyle seyircinin dikkati ve gözü belirli bir noktaya çekilir. Bir cisim net olarak ön planda iken netlik ayarı değiştirilerek bu cisim flulaşır, arkadaki veya öndeki cisim dramatik biçimde netleşir (Brown, 2018, s. 38). Filmde Hasret'i parkta yürürken takip eden el kamerası, Hasret'e odaklanırken, arka planda Hasret'i gözleyerek bankta oturan erkeklerin görüntüsünü flulaştırır. Hasret'in net görüldüğü bu sahnede, onun bu bakışlardan yaşadığı rahatsızlığı anlarız. Benzer biçimde, Hasret bir kafede otururken, arka masada oturan kadınlar önce bulanık, Hasret ise net görülür. Hasret'in yüzündeki hafif gülümsemeden eril dili eleştiren kadınların yaptığı sohbetin keyif aldığını anlarız. Diğer karakterler bulanıklaşmakta iken, bizim için önemli olan Hasret'in düşünce, duygu ve tepkileridir.

Diyaloglu sahnelerde de seçmeli netlik tercih edilerek Hasret'in bakış açısı ön plana çıkarılır. Hasret'in Mehmet ile aynı çerçevede görüldüğü ve sırasıyla netleşip bulanıklaştıkları diyalog sahnesi buna bir örnektir. Anıları daha iyi hatırlayabilmek için her gün parkı ziyaret ettiğini Mehmet'e söylediği sahnede Hasret öndeki Mehmet ise arkadaki koltukta oturmaktadır. Diyalog sahnesi süresince Mehmet 20 saniye boyunca netken, Hasret yaklaşık olarak 30 saniye boyunca net olarak görülür. Hasret'in tepkileri daha önemli görülmüş, ön planda tutulmuştur.

Hasret'in bakışının ve bakış açısının daha görünür olduğu sahnelerden bir tanesi de ofiste geçer. Bu sahnede kameranın pan hareketi, uzun çekim, yakın çekim gibi çeşitli çekim teknikleri bir arada kullanılarak Hasret'in iş arkadaşıyla kurgu odasında çalıştığı anlar görüntülenir. Hasret yakın çekimde görülürken, kendisinden bir haberin çarpıtılmış biçimde kurgulanması talebine itiraz eder:

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

İş arkadaşı, Hasret'e gerçekleri göz ardı ederek uyum sağlaması gerektiğini sert bir dille belirtir. Bu diyalog sahnesinde, çoğunlukla Hasret omuz ve baş yakın planda gösterilir. Sadece iki kez solundaki iş arkadaşına pan hareketi yapan kamera, orada kalış süresini kısa tutarak yeniden Hasret'e pan yapar. İş arkadaşı Hasret'in sözleri arasında yorumlar yapsa da, görüntü Hasret'te sabittir. Bu sahne süresince Hasret yaklaşık 55 saniye boyunca kadrada görülürken, iş arkadaşı yaklaşık 30 saniye süreyle görülür. Birlikte izledikleri videodaki sunucunun söyledikleri karşısında, yakın çekimdeki Hasret'in aslı çarpıtılmış habere verdiği tepkiler yüz mimiklerinden rahatlıkla takip edilebilir. Sunucunun söylediklerini duyduğunda şaşkına dönen Hasret, sözcükleri alaycı bir şekilde tekrarlarlarken çaresizce eliyle alnını ovuşturmaktadır. Aynı şekilde, videoda duyduklarına göre montaj yapmasını isteyen iş arkadaşına karşı duyduğu öfkeyi de Hasret'in yakın çekim görüntüsünde gözlemleyebiliriz. Yaklaşık 50 saniyelik kesintisiz çekimden oluşan bu sahnede gördüğümüz Hasret'in yakın planı, onun tepkilerini ve olaylara bakış açısını daha uzun süre ve yakından gözlemlememizi sağlar. Mercado'nun (2011, s. 57) da belirttiği gibi baş ve omuz yakın planı oyuncunun yüzünü vurgulayarak seyircinin küçük mimik ve duygu değişimlerini fark etmesini ve karakteri daha derinlemesine tanıyabilmesini sağlar.

Filmde Hasret'in bakış açısını gözlemlememizi sağlayan tekniklerden biri de çok yakın çekim veya aşırı yakın çekim olarak da bilinen ayrıntı çekimidir. Bu teknikle küçük nesnelere veya bölgelere perdede büyütülerek görüntünün tamamını kaplayacak şekilde filme alındıklarında normalden daha etkileyici olurlar. Mascelli (2014, s. 182-183) oyuncunun burun, dudak veya göz gibi belirli bölgelerinin, ilgili duyunun dramatik biçimde vurgulanması için kullanılabileceğini belirtir. Hasret, bilgisayar karşısında oturmuş kurgu yaparken, videoda objektife eğilip "bunu hatırla" diyen eylemci bir kadınla karşılaşır. Bu eylemcinin görüntüsünü yaklaşık altı kez tekrarlayıp yavaşlatarak izleyen Hasret'in tepkileri her defasında gözlüğüne ve gözlerine yapılan ayrıntı çekimle gösterilir. Bu çekimde, Hasret'in tepkileri, bakışları ve görüşe vurgu yapan bir obje olan gözlüğü tüm kadrajı kaplar (Resim 6).



Resim 6. Kurgu yapan Hasret'in gözleri, gözlüğü ile birlikte tüm çerçeveyi kaplıyor.

Filmde Hasret'in iç dünyasına dalabilmek için kurguda çeşitli geçiş tekniklerinin kullanımı tercih edilir. Hasret'in öznel bakış açısına ait verilerden bazıları, sadece Hasret'in gördüğü karakterlerin ve sadece Hasret'in duyduğu seslerin seyirci tarafından da algılanıyor olmasıdır. Bu unsurlar genellikle geriye dönüş tekniğiyle sahneye konur. Geriye dönüş, filmin ilerleyen zaman çizgisini keserek geçmişe ait bir sahneye dönmektir (Toprak, 2013, s. 111). Örneğin, Hasret'in ölmüş anne, baba ve teyzesi zaman zaman evde Hasret'in onları eskisi gibi hatırladığı halleriyle belirirler. Anne ve baba, bir odada sohbet edip müzik yaparlarken, teyzesi

başka bir odada resim yapmaktadır. Çocukken katliam gününde görmüş olduğu yüzler ve duyduğu sesler de zihninde zaman zaman canlanır. Yakın planda bir çocuk, kapı önünde duran somurtkan kadınlar, zaman zaman Hasret'in anımsadığı görüntüler olarak karşımıza çıkar. Hasret'in karşısına bir anda da çıkan bu karakterler fiziksel olarak orada bulunmasalar da, seyirci Hasret'in bakış açısıyla onları görür.

Ekinci (2018, s. 87-89), sadece karakter tarafından anımsanan ve sadece seyirci tarafından işitilen hayali sesleri öznel diegetik sesler kapsamına alır. Filmde katliam gününe dair Hasret'in hafızasında yer alan at kişnemesi, sokak köpeklerinin nefesi, saldırıların çığlıkları, teyzesi ile birlikte seslendirdiği bir çocuk şarkısı ve karanlık evde dolaştığı sırada işittiği alev sesleri yalnızca izleyicinin duyduğu seslerdir. Sesler Hasret'in zihninde olduğu için anlatıdaki diğer karakterler bu sesleri algılamaz. Yakın arkadaşı Gülay, Hasret'i evinde ziyarete geldiğinde kendisini habersiz bıraktığı için Hasret'i azarlamakla meşguldür. Fakat seyirci Gülay'ı değil Hasret'in algıladıklarını işitir. Gülay'ın konuşmaları sırasında işitilen ses, Hasret'in duyduğu gibi boğuk ve uzaktan gelen bir siren sesi ile kalp atışlarıdır.

3. *Kaygı*'da Dişil Nazarın Mizansen Örgüsü ile Kurulumu

Yukarıda belirtildiği gibi dişil nazarın farklı yazar ve yönetmenlerce yapılmış tanımlarına ait özellikler içinde en belirgin olanlarından birisi duyguların ön planda olmasıdır. *Doublespeak (Laf Salatası, 2020)* adlı cinsel tacizi konu alan kısa film yönetmeni Hazel Mckibbin'e göre "Bir filmin samimi hissettirmesi için kadın karakterin anlatıda eylemi, aksiyona dayalı olarak ilerleyen erkek yönetmen filmlerindekinden daha farklı ve incelikli biçimde yürütmesine izin verilmelidir. Bu ise genellikle sahnedeki eylem belirgin olmasa bile kameranın alta yatan duyguyu ortaya çıkarması anlamına gelir" (aktaran Burns, 2022) Yönetmen April Mullen ise kadın yönetmen filmlerinde duyguların ön planda olmasını şu yorumu ile açıklar: "Kadınlar yarattığımız filmlerde gerçekliğe dair kimi anlarda görüp hissedebildiğim bir duyarlılık ve duyguların derinliği ile bağlantıya sahipler" Ona göre dişil nazar şeffaflıktır, seyirci ile yönetmen arasındaki tül incedir ve insanların daha fazla içeri girmelerine izin verir (aktaran Costa, 2016).

Feminist sinema alanında çalışmaları olan kuramcı Smelik dişil deneyim ile filmin yarattığı duygulanım arasında bir bağlantı kurar. Smelik dişil deneyimin hala erkek egemen kültür içinde yeterince temsil edilmemiş olduğunu vurgular; ona göre temsil edilemez olanı ifade etmenin yollarından birisi duygulanımsallıktır (Smelik, 2008, s. 94). Görüldüğü gibi yazar, kuramcı ve yönetmenlerin dişil nazara olan yaklaşımlarında gözlenen duygu veya duygulanımın baskın oluşu dikkat çeken bir öğedir. Bu alt bölümde *Kaygı* filminde kadın karaktere ait duygu, deneyim ve temsil, mizansen tasarımına odaklanarak araştırılmış ve Hasret'in duygu ve hislerinin mizansen/sahneleme aracıyla desteklendiği ve filmde merkeze alındığı fark edilmiştir.

Kaygı'da Hasret'in içinde bulunduğu baskın huzursuz, gergin, kaygılı ve nevroitik duygu durumunu⁶ en çok hissettiren ve vurgulayan mizansen öğesi ışık ve aydınlatma olarak kendisini gösterir. Hasret'in evi, filmin önemli bir bölümünde genellikle loş veya yarı karanlık bir atmosfere sahiptir. Girişteki yanıp sönen bozuk lamba Sivas katliamında yanan ateşi çağrıştıran nesnelere birine dönüşür. Çerçeve dışından gelen herhangi bir yapay ışık kaynağı olup olmadığı bilinmez ama; çerçevenin içinde görünen lambader, masa lambası ve mum ışıkları gibi yapay aydınlatma kaynakları, çerçeve içindeki alanı aydınlatmaya yetmiyormuş gibi görünür. Bu dekoratif aydınlatma öğeleri, özellikle kara film türünde ve gece sahnelerinde ışık kaynağı olarak önemli bir rol oynar (Brown, 2018, s. 272-273). Hasret'in evindeki bu loş atmosfer, filmde kasvetli bir hava yaratır. Sarı tonlardaki aydınlatma, ateşi çağrıştıran ve belirgin bir renk kodu olarak öne çıkar. Loş aydınlatma, belirgin kontrastlar ve keskin, karanlık gölgeler oluşturur; sert ışık aşırı aydınlık ve karanlık alanlara sebep olur. Bu tür aydınlatma, genellikle filmlerde karanlık ve gizemli sahnelerin varlığına işaret eder (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 136). Filmin atmosferi, aydınlık değildir, Hasret'in duygusal durumuna daha yakın olan karanlık baskın hale gelir. Bu karanlık, aynı zamanda filmdeki gerilim müziğiyle birleşerek seyircide huzursuzluk ve tekinsizlik hissi uyandırır.

Filmde, ışık ve aydınlatma tercihlerinin yanı sıra ses ve müzik öğelerinin de çeşitli şekillerde Hasret'in baskın duygularını vurguladığı belirlenmiştir. Hasret'in içinde yaşadığı gerilimi vurgulayan titreşimler, başlangıç jeneriğinden itibaren hissedilir ve film boyunca tüm ses yelpazesine yayılır. Jenerikte görülen sarı renkli yazılar karanlık fonda kırılma ve titreme efektleri ile görünüp kaybolurlar. Edgar-Hunt ve ark. (2015, s. 166), sinemada sesi genel hatlarıyla diegetik ve diegetik olmayan olarak ikiye ayırırlar. Diegetik sesler, hikâye içindeki karakterlerin algılayabileceği sesleri temsil ederken, diegetik olmayan sesler anlatının dışından gelir. Filmde her iki ses türü de gerilimi besler. Diegetik olmayan ses efektleri ve gerilim müziğiyle birlikte diegetik inşaat sesleri, Hasret'in zihninde yer eden geçmişe ait seslerle ara sıra üst üste biner. Bu sesler, izleyiciye kaygı ve huzursuzluk hislerinin geçmesini sağlar ve böylece Hasret'in baskın duygusunu filmin merkezine alır. Hasret'in, Mehmet'e tekrarlayan kâbusunu anlattığı sahnede konuşma sesleri yavaşça silinir ve yerini gergin bir müziğe bırakır. Bu gergin müziğin eşliğinde Hasret ve Mehmet'in

⁶ Filmde sözü edilen duygu/ duygu durumlarına ait ifadeler için klinik psikolog Dr. Jonice Webb'e (2019) ait olan *Çocuklukta İhmalin İzi: Boşluk Hissi* adlı kitaptaki duygu listesi temel alınmıştır.

görüntüleri bulanıklaşırken, arkadaki duvar netleşir. Bu mizansen ve sinematografi tercihleri, ana akım sinemada alışık olunandan farklı bir diyalog sahnesi sunarak seyirciyi gerilim ve belirsizlik duygularına dâhil eder.

Kayı'da Hasret'in baskın duygusunu seyirciye hissettirmek amacıyla dekor, mekân, kostüm ve renk gibi mizansen öğeleri de kullanılmıştır. Hasret'in duygusal durumunu destekleyen belirli renk kodları göze çarpar. Petrie ve Boggs (2018, s. 202), sinemada renklerin sıcaklık hissini iletebileceğine dikkat çeker. Turuncu, kırmızı, sarı gibi sıcak renkler, ateşi ve güneşi çağrıştırdıkları için bu hissiyatı yükseltir. Hasret'in anne ve babasının yangında öldükleri katliama dair anılarını hatırlarken yaşadığı yanma ve sıcaklık hissi, soluk turuncu ve kahve tonları filmde belirgin bir renk olarak öne çıkar. Bu renk tonları, dekor ve mekân aydınlatmasında olduğu gibi Hasret'in kostümlerinde de kendini gösterir. Hasret genellikle dış mekânda kahverengi-koyu turuncu palto ve beresi ile görünür. Sıkça ziyaret ettiği parkta sonbahar-kış tonları hâkimdir; ağaçlar, kenarlarda toplanmış yapraklar ve Hasret'in oturduğu bank soluk kahverengidir. Hasret'in evinde tercih edilen dekorda koyu turuncu- kahverengi bir koltuk takımı, soluk haki ve turuncu perdeler ile kahverengi orta sehpa dikkat çeker. Çalışma odasında da perdelerde ve masa üzerinde sıcak renkler ağırlıktadır (Resim 7). İç mekânda Hasret bordo-koyu kahverengi, lacivert veya bej bir şal ya da hırka giyinmiştir. Dış mekânda ise kahverengi palto ve beresiyle genellikle rahat kıyafetler içinde görüntülenir. Özellikle boynunu açıkta bırakan bluzlar giyinmesi dikkat çeker, sürekli bir sıcaklık hissi içinde oluşu sebebiyle boynunu açıkta tutmayı tercih eder. Bu da katliam günü yangının verdiği sıcaklık hissini yansıtan başka bir detaydır. "Post Travmatik Türküler" adlı yazısında, Çağiltay, *Kayı* filminin renk paletinin anlamını vurgular: "Duvarlar gerçekten yanmış ve travma sonrası anılar o kadar canlı ki, yaygın bir semptom olarak sürekli olarak canlandırılmaya, farklı zihinlerde sürekli yanmaya devam etmektedir. Bu nedenle film boyunca izlediğimiz düşük kontrastlı, duman tonlarındaki sınırlı renk paleti anlam kazanır; ayrıca Hasret'in adı da" (Çağiltay, 2019, s. 16).



Resim 7. Evin iç tasarımında yarı karanlık ve ateşi çağrıştıran renkler hâkimken, Hasret hissettiği sıcak sebebiyle ateşini ölçmek için alınma dokunuyor.

Hasret'in baskın duygularını filmin merkezine alırken oyunculuk performansı, mimik, canlandırma ve bedensel hareketler de yukarıda sayılan öğeler kadar dikkat çeker. Oyunculuk performansı Bordwell ve Thompson'ın (2012, s. 140) da belirttiği gibi film bağlamında nasıl işlev gördüğüne göre incelenmelidir. Alçı Eke'nin *Kayı*'da canlandırdığı gergin ve agresif Hasret karakterinin mimikleri ve bedensel hareketleri, onun yaşadığı ağır içsel çatışmayı destekleyici bir rol üstlenir. İş arkadaşlarını gerçekleri çarpıtmakla eleştirirken, özel yaşamında kendisine destek olmaya çalışan arkadaşlarını genellikle sert davranışlarla reddeder veya görmezden gelir. Hasret'in gerçeklerin çarpıtılması veya üstünün kapatılmasıyla ilgili sorunu, filmin evreninde müzisyen anne ve babasının yangında hayatlarını kaybetmelerinin ve söz konusu katliamın toplumsal hafızada unutturulmak istenmesinin bir sonucu olarak ortaya çıkar. Bu hikâyeye sezgileri aracılığıyla ulaşmaya çalışan Hasret, genellikle yoğun bir yanma hissiyle baş başadır.

4. *Kayı*'da Dişil Nazarın Rahatsız Eden Kamera ile Kurulumu

Dişil nazara ait yapılmış tanımlar arasında en çok vurgu yapılan niteliklerden birisi de farklı/ alternatif bir sinemasal dil ortaya koyması veya yerleşik kodları sorgulayarak ilerlemesidir. Günümüzü dişil nazar çağı olarak tanımlayan Charlotte Jansen'a göre dişil nazar alternatif bir bakma ve görme biçimidir. (Nordstrom, 2017). Yönetmen Mckibbin ise dişil nazarı "kadınların kendi özgün sinemasal dilleri ile resmedilmeleri" olarak tanımlar (Burns, 2022). French (2021, s. 53-54) dişil nazarın tek bir kavram veya anlamdan ibaret olmayıp birçok farklı özneliği ve bakışı içinde barındırdığını belirtir. Gerçekten de filmlerde kadın bakışı/ bakış açısı ile duygularının ön plana alınmasının yanında kadın yönetmenin kendine özgü sinematik üslubu veya geleneksel sinemadan farklılaşan teknikleri de bize dişil nazarın varlığı hakkında ipuçları sağlayabilir.

Önceden de vurgulandığı gibi ana akım sinema erkek yönetmenlerin hedef, aksiyon, sonuç odaklı anlatıları ile şekillenmiştir. İzleyicinin karakterle özdeşleşmesini teşvik etmek, izleyicinin aldığı hazdaki devamlılığı sağlamak ve sinematografik unsurlarda tutarlılık sağlamak da geleneksel sinemanın tercihleri arasında görülür. Arslan'ın (2005, s. 14-15) Yeşilçam örneğini verdiği ana akım sinema ile ilgili söylediği gibi, bu metinler yüzeyde aşırılıklara ve gerçeklikle zayıf bağlara sahip olmakla birlikte muhafazakârlık ile baş başa giden ve toplumsal konuları popülist bir pencereden ele alan filmlerdir. Kolektif seyirciye ve onun hazzına hitap etmek, bu sebeple seyircinin özdeşlik kurmasını sağlamak amacıyla ana akım sinema bilindik, geleneksel sinema kodlarını tercih etmektedir.

Alternatif veya sorgulayıcı olduğu öne sürülen dışıl nazarın varlığında ise ana akım sinema kodlarından farklılaşmaların olup olmadığına bakmak gerekir. Ana akım sinemaya karşı çatışma yaratmak amacıyla ortaya çıkan yeni dalga ve karşı sinema gibi sinema akımlarının özelliklerine bakıldığında klasik sinemanın kullandığı öğelere karşı öğelerin varlığı dikkat çeker. Bunların başında seyircinin rahatsız edilmesi, yabancılaştırılması, gerçeklik ve devamlılığın kesintiye uğratılması gibi özellikler gelir. (Wollen, 2009, s. 418; Bordwell ve Thompson, 2012, s. 261-262).

Kaygı'da ana akım sinema kodlarından farklılaşan çok sayıda nitelik mevcuttur. Bunların en başında seyircinin rahatsız edilmesi, hazdan koparılması ve yabancılaştırılması gelmektedir. Film boyunca seyirciyi ana karakter Hasret'in görüş noktasında konumlandıran öznel planların sık kullanımı seyirciyi rahatsız eden en başat kullanım olarak göze çarpar. Öznel planın uzun süreli kullanımı, olayları görünmeyen üçüncü bir kişi perspektifinden güven hissiyle izleyen seyirciyi rahatsız edebilecek bir özelliğe sahiptir (Mercado, 2011, s. 99). Seyirci öznelliğini paylaştığı bir karakterle özdeşleşme konusunda zorlanabilir ve sonunda anlatıdan kopabilir. Öznel planların *Kaygı*'da sık ve uzun süreli kullanılmasıyla seyircinin kasıtlı bir şekilde rahatsız edilmesi amaçlanmış gibidir. Ayrıca, hareketli el kamerası kullanımı da filme gerçeklik katarak bu amaca hizmet eder gibi görünür. Kameranın aşırı hareketli oluşu, karakterin içsel huzursuzluğunu seyirciye geçirir. Edgar-Hunt ve arkadaşlarının (2015, s. 134) görüşüne göre el kamerası, karakterin bakış açısıyla özdeşleştirildiği kadar gerçekçilik hissi de sunan sarsıntılı bir etkide bulunmak için kullanılır. Bu teknik doğru ve dengeli bir şekilde kullanıldığında sinemada önemli bir araç olabilir ancak sürekli hareket halinde olan kamera seyircinin sabrını zorlayabilir (Yıldız, 2018, s. 124-125).

Kaygı'da geleneksel sinema uyuşmalarından farklılaşarak izleyiciyi yabancılaştıran unsurlardan biri, doğrudan kameraya bakan karakterlerdir. İkinci (2018, s. 137) sinemada yeni bir dil arayışına yönelik olan çalışmada, Yeni Gerçekçilik ve Yeni Dalga gibi ana akıma karşı olan sinema akımlarında oyuncuların yabancılaştırma maksadıyla kullandığını belirtir. Ona göre, oyuncunun kameraya doğru bakışı, bizim ekrana baktığımız gibi ekranın da bize açıkça bakması anlamına gelir. *Kaygı* filminde, kamera Hasret'in bakış açısında konumlandığında, Hasret ile iletişimde olan karakterler doğrudan kameraya -Hasret'in gözlerine- bakarlar. Seyircinin ekranın doğrudan bu bakışlarına maruz kalması, tedirgin edici ve yabancılaştırıcı bir etkide bulunur.

Öznel planların beklenenden fazla oluşu, kameraya bakan karakter veya sallantılı el kamerası kullanımı gibi araçlar dışında anlatının odağındaki temanın rahatsız edici olması da ana akım sinemadan farklılaşarak seyirciyi yabancılaştırıcı etkide bulunabilir. Asiltürk'e (2014, s. 167, 171) göre felsefi, politik veya dünya görüşüyle ilgili bir durum yaratma anlamına gelen yabancılaştırma etkisi; sinema dilini oluşturan yapısal öğelerdeki akışın kasıtlı olarak bozulmasına yönelik olan yabancılaştırmanın etkisinden çok daha fazladır. Wollen da (2009, s. 424) işlenen sorunların rahatsız ediciliğinin geleneksel sinemadan uzaklaşarak izleyiciyi rahatsız ve provoke edilebileceğini ifade eder. *Kaygı* filminin ana teması, Sivas katliamı gibi gerçekte yaşanmış ve rahatsız edici bir politik olay etrafında dönmektedir. Ayrıca, filmde ana temanın yanı sıra eril zihniyeti eleştiren unsurlar da bulunmaktadır. Gerçeklerin örtülmesi ve çarpıtılması, eril şiddetin hâkimiyetindeki medya ve kamusal alanlara dair yapılan eleştiri, unutturulmaya çalışılan tarih gibi kadını da yakından ilgilendiren temaların filmde işleniyor olması seyirciye sadece keyif vermekten öte onu uyararak düşündürmeyi amaçlar.

Filmde geleneksel sinema kodlarından ayrılarak seyirciyi yabancılaştıran bir başka unsur, zaman ve mekân arasındaki tutarsızlıklar ve çizgisel-zaman dışılıktır. Geleneksel sinemada, zaman ve mekân genellikle tutarlı bir sırayla ilerler. Film genellikle tek bir anlatı üzerinden gider ve gösterilen her şey bu dünyaya aittir. Geleneksel sinema karşısında olan bir karşı sinema anlayışında Gürkan'a (2015, s. 44-45) göre bu homojen dünyalar parçalanarak heterojen dünyalar sunulur. *Kaygı*'da geçmiş ve şimdiki olaylar aynı mekânda ve aynı çerçevede gösterilir. Hasret'in geçmişe döndüğü anlar, bunu seyirciye fark ettirmek için özel teknikler kullanılmadan doğrudan kesmelerle gösterilir. Zamanda yapılan bu değişikliğin seyirciye önceden haber verilmiyor oluşu kronolojik sürekliliği bozarak seyirciyi şaşırtır, kafasını karıştırır. Zihinsel ve zamansal bölünme yaşayan Hasret'in gözünden, ölmüş olan anne, baba ve teyzesi Hasret ile aynı mekânda görülür. Geçmiş hatırladığı bir sahnede Hasret, anne ve babasının evin bir odasında müzik yaptığını ve bir müzik festivaline gitmeyi tartıştıklarını gözler. Anne ve baba, Hasret'in çocukluğuna bakıyor gibi görünseler de, kamera açısının karşı açığı ile kadrajda yetişkin Hasret'i görürüz. Bir başka sahnede, Hasret'in ölen teyzesi evin bir odasında resim yaparken görüntülenirken, Hasret teyzesinin arka planda olduğu bu odanın önünden geçmektedir.

Filmde, ana akım sinemada özellikle diyalogların geçtiği sahnelerde sıkça kullanılan aç-karşı aç tekniğine yer verilmiştir. Ancak *Kaygı*'da bu teknik, Hasret'in bakışlarına odaklanmak amacıyla bir köpek ile göz temasında buldukları sahnede tercih edilir. Hasret'in bir köpeği takip ettiği bu sahnede öncelikle, Hasret'in kendisine bakan köpeğe endişe dolu bir bakış attığını

görürüz. Daha sonra, köpeğin bakış açısından Hasret'i görürüz. Bu teknik, geleneksel sinemada çoğunlukla tercih edilse de, *Kaygı*'da özellikle diyalog sahnelerinde baskın bir öğe olarak kullanılmaz.

5. Tartışma ve Sonuç

Dişil nazar, bugün gelinen noktada birçok farklı açıdan tanımlanmış ve hala tanımlanmaya devam eden süreçsel bir kavram olarak görülebilir. Dişil nazar kadın öznelliğini, kadın karakterin duygusunu ve bakış açısını merkeze alması, geleneksel sinema kodlarını sorgulayarak alternatif bir sinema dili ortaya koyması gibi nitelikleri ile vurgulanmıştır. Bu bağlamda çalışmada incelenen *Kaygı* filminde dişil nazarın varlığından söz edilebileceği gözlenmiştir. Yönetmen Ceylan Özgün Özçelik filmde kadın karakterin bakış açısını, zihinsel dünyasını, algı ve duygularını ön plana çıkarmak için farklı sinematografi ve kurgu teknikleri kullanmıştır.

Kamera hareketleri, kameranın konumu, çekim açısı ve ölçeği, kadın karakterin görüntüsündeki netlik ile kurgudaki geçiş efektleri gibi bir dizi farklı teknik, önemli rol oynamaktadır. Özel planlar ve omuz arkası görüş noktası tekniği kullanılarak kamera, seyircinin kadın karakterin bakış açısını ve hislerini daha yakından anlamasını teşvik etmek amacıyla karakterin bulunduğu nokta ve açıda konumlandırılır. Baş, yüz, omuz ve detay planlar da, karakterin bakış açısını vurgulamak için kullanılmıştır. Yakın çekimlerin sıkça tercih edilmesi, ana karakterin hislerini ve bakış açısını daha derinlemesine anlamak, olaylara nasıl tepki verdiğini yüz ifadelerinden daha yakından görmek kısaca onun zihin dünyasına daha fazla yaklaşmak içindir. Diyalog sahnelerinde, kadın karakterin yakın planının gösterilmesinin yanı sıra, seçmeli netlik ile görüntüsünün uzun süre net olması karakter sessiz olduğu anlarda bile onun tepkilerini gözlemlemek amacıyla tercih edilmiştir. Sallantılı el kamerasıyla karakterin arkadan ve önden takip edilmesi, karakteri ve onun bakışı ile bakış açısını takip etmek için tercih edilmiştir. Karakterin görüntüde kalış süresinin uzun olduğu; diyalog sahnelerinde açılı-karşı açılı yerine diyalogun çoğunluğunda kadına odaklanan, karşı tarafın söylediğinin öneminden ziyade bu ifadenin karakterde nasıl bir reaksiyona yol açtığını görmek amacıyla konuşma süresince kameranın kadının yüzünde sabitlendiği tepki planlarının varlığı gözlenmiştir.

Kamera ve kurgudaki tercihlerin yanı sıra, öznel diegetik ses de karakterin algısını öne çıkaran önemli bir unsurdur. Anlatı evreninde sadece karakterin duyduğu seslerin seyirciye iletilmesi, karakterin zihninde olanları odaklamamıza olanak tanır. Sadece kesmeler kullanılarak uygulanan geriye dönüş tekniği doğrudan karakterin iç dünyasına yolculuk yapmamızı ve onun bakış açısına erişmemizi sağlar. Karakterin gördüğü kâbuslar veya anıları, doğrudan onun bakış açısına odaklanan sahneleri oluşturur. Karakterin gördüğü görüntüler, zihinden geçen anılar, zihnindeki sesler yoluyla seyirci kadın karakterin bakış açısına, algılarına sahip olur, onun duyumsadıklarını duyumsar ve onun hissettiklerini anlaması amaçlanır.

Seyircinin karakterin duygusunu sadece görmesi veya anlaması değil görsel ve işitsel öğeler ile hissetmesi de amaçlanır. Mizansen araçlarının sahneye koyuluş biçimi, karakterin içinde bulunduğu duygu durumunu destekleyici şekilde tasarlanmıştır. Karakterin duygularının, çatışma ve ruh hali ile iç dünyasının mizansen yoluyla filmdeki vurgu noktası haline getirilmiştir. Mizansen kurulumunda anlatının kadın karakter üzerinde yarattığı duygusal etkilere öncelik verilmiş ve bu duyguların seyirciye geçmesine özen gösterilmiştir. Çatışma, gerginlik, kaygı, öfke, endişe gibi farklı duygu durumlarının yoğunluk ve etkileri aydınlatma, ses, mekân, dekor, renk, kostüm, makyaj ve oyunculuk gibi öğeler ile güçlendirilmiş, desteklenmiş ve pekiştirilmiştir.

Karanlık ve aydınlıktaki kontrastın gücü, yarı karanlık ve loş mekânlar, keskin ve karanlık gölgeler, sert ışık, yanıp sönen bozuk lambalar Hasret'in kaygı, gerginlik ve huzursuzluğunu seyirciye hissettirir. Aynı şekilde yer yer duyulan gerilim müziği, diegetik ve diegetik olmayan seslerin birlikte duyulması, jenerik tasarımı ve filmin adı dahil olmak üzere seyirciye gerilim hissettirecek türden niteliklere sahiptir. Mizansen oluşturulan başka bir unsur olan renk paletinin çoğunlukla ateşi çağrıştıran sıcak renklerden seçildiği gözlenir. Karakterin kostümü de aynı şekilde karakterin yoğun biçimde hissettiği sıcaklığı seyirciye iletmeyi amaçlar. Karakterin oyunculuğunda kullandığı mimik ve bedensel hareketler de onun merkezi duygusu olan gergin ve kaygılı ruh halini seyirciye iletmede kilit bir öneme sahip olur. Seyirci tercih edilen mizansen tasarımındaki öğeler ile kadın karakterin hissini algılar.

Dişil nazarın kadın karakterin duygu ve bakış açısını seyirciye göstermenin yanında farklı veya alternatif bir sinemasal dile sahip olduğu da öngörülmektedir. *Kaygı*'da dikkat çeken birçok sinematografik özelliğin ana akım sinema kalıplarını sorguladığı ve filmi bu kalıplardan farklılaştırdığı söylenebilir. Gerek içeriğinde işlenen temalar, gerekse kameranın kullanım biçimleri ile seyircinin geleneksel sinemadaki gibi kesintisiz bir haz yaşamamasının önüne geçilir. Özel planların ve hareketli el kamerasının sıkça kullanılması, karakterlerin doğrudan kameraya yani seyirciye bakıyor oluşları, politik ve gerçek olaylar ile rahatsız edici temalara yer verilmesi, zaman ve mekân arasındaki tutarsızlıklar, çizgisel zaman devamlılığındaki kesintiler ile seyircinin rahatsız olması ve yabancılaştırılması amaçlanmış gibi görünür. Diğer yandan film dişil nazar yaklaşımları ile örtüşen özelliklerden bir tanesine daha sahiptir. Hedef yönelimli bir ana karakterin varlığı yerine çatışmaları olan bir karakterin varlığı ve bu nedenle seyircinin karakter ile tam anlamıyla özdeşleşememesi söz konusudur. Film ana akım sinema normlarının bütünüyle karşısında değildir; fakat bu kodlar ile tamamen uyumlu olduğu da söylenemez.

Feminist sinema kuramları çerçevesinde kadın yönetmen açısından feminist eleştiri yapılan bu çalışmada, *Kaygı* filminde geleneksel sinemadan farklılaşan öğelerden en önemlisi kadına ait bakışın kurgulanma biçimi olarak ortaya çıkar. Sinematografik araçlar ile filmin merkezine alınan kadın karakterin bakışı ve bakış açısı; geleneksel sinemada baskın olan eril nazardan dişil

nazara bir transfer yaşandığını düşündürür. Kadın geleneksel sinemada olduğu gibi bakış veya haz nesnesi olarak değil; bakış, haz, nazar ve eyleyen gücün sahibi olan özne olarak karşımıza çıkar. *Kaygı*'da karşımıza çıkan kadın karakter geleneksel sinemanın idealleştirdiği kadın tiplerinin dışındadır. Ataerki ve toplum ile uyumsuz, yaşadığı çatışmaları dışı vuran ve bu çatışmaları anlayıp tanımlayabilmek için içe dönüş yaşayan, cesurca sorunun kaynağına inerek yüzleşme yaşayan, sezgilerine kulak veren; meraklı, isyankâr ve araştırmacı bir özne olarak karşımıza çıkar. Ortaya konulan bu kadın imgesi geleneksel sinemadaki negatif ve klişe imgelerden pozitif imgelere dönüşüm olarak yorumlanabilir.

Sonuç olarak *Kaygı* filminin, çalışmada tartışılan dişil nazar kavramına dair özellikleri taşıyan örnek bir film olduğu ve Ceylan Özgün Özçelik'in filmini ana akım sinema kalıplarının içerisine yerleştirmemeyi tercih ettiği belirtilebilir. Dişil nazar, kuramcıların da belirttiği gibi, sınırları keskin bir tanım ile kısıtlanabilecek bir kavram olarak görülemez. Kavram her yeni filmin detaylı görsel ve işitsel analizleri ile evrilen ve süreçsel olarak yeniden keşfedilecek niteliklere sahip gibi görünmektedir.

Etik Kurul Onayı: İnceleme kamuya açık haberlere ve bilimsel makalelere dayanılarak yapılmıştır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Ethics Committee Approval: The review was conducted based on publicly available news and scientific articles.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

KAYNAKLAR / REFERENCES

- Abisel N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Ayala, D. (2023, May 20). The Female Gaze: Simply, What is it? [Blog yazısı]. Erişim Adresi: <https://www.sociomix.com/diaries/lifestyle/the-female-gaze-simply-what-is-it/1607449923>.
- Arslan, U. T. (2005). *Bu Kâbuslar Neden Cemil? – Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Asiltürk, C. T. (2014). *Sinemada Yaratıcı Yönetmen*, İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Bateman, J. E. and Wildfeuer J. (Eds.) (2017). Introduction: Bringing Together New Perspectives of Film Text Analyses. *Film Text Analysis: New Perspectives on the Analysis of Filmic Meaning*. New York, Oxon: Routledge, pp: 1-23.
- Bonitzer, P. (1995). *Bakış ve Ses*, (İ. Yaşar, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bordwell, D. ve Thompson, K. (2012). *Film Sanatı: Giriş*. (E. Yılmaz ve E. S. Onal, Çev.). Ankara: De Ki Basım Yayın.
- Brown, B. (2018). *Sinematografi-Kuram ve Uygulama*. (S. Taylaner, Çev.). İstanbul: Hil Yayınları.
- Buckland, W. (2013). *Sinemayı Anlamak*. (T. Göbekçin, Çev.). İstanbul: Optimist Yayın Dağıtım.
- Burns, H. (2022, April 5). What is the Female Gaze in Film? [Blog yazısı]. Erişim Adresi: <https://watchargo.com/what-is-the-female-gaze-in-film/>
- Chatman, S. (1990). *Coming to Terms – The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Costa, D. (2016, September 12). Director April Mullen on how “Below Her Mouth” is all about the female gaze. [Blog gönderisi]. Erişim Adresi: <https://afterellen.com/director-april-mullen-mouth-female-gaze/>
- Cowie, E. (1997). *Representing The Woman: Cinema and Psychoanalysis*, London: MacMillan Press.
- Çağltay, M. (2019). Post Travmatik Türküler. *Sekans Sinema Kültürü Dergisi* içinde eleştiri, e-11, Ağustos, 12-17.
- Doane, M. A. (1991). *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. New York: Routledge.
- De Lauretis, T. (1984). *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Dyer, R. (2016). *The Persistence of Textual Analysis, Kracauer Lectures in Film and Media Theory*. [Video]. Erişim Adresi: <https://www.kracauer-lectures.de/en/winter-2015-2016/richard-dyer/>
- Edgar-Hunt, R., Marland, J. ve Rawle, S. (2015). *Film Dili*. (S. Aytaç, Çev.). İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Ekinci, B. T. (2018), *Sinemada Yeni Dil Arayışları*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Elsaesser, T. ve Hagener M. (2014). *Film Kuramı*. İstanbul: Dipnot Yayınları.
- Forster, S. (2018, June 12). Yes, there's such a thing as a 'female gaze.' But it's not what you think. [Blog yazısı]. Erişim Adresi: <https://medium.com/truly-social/yes-theres-such-a-thing-as-a-female-gaze-but-it-s-not-what-you-think-d27be6fc2fed>.
- French, L. (2021). *The Female Gaze in Documentary Film - An International Perspective*. Switzerland: Palgrave Macmillan.
- Gamman, L. ve Marshment, M. (Ed.) (1988). *The Female Gaze: Women as Viewers of Popular Culture*. London: The Real Comet Press.
- Gibbs, J. (2003). *Mise-En-Scene, Film Style and Interpretation*. London: Wallflower Press.
- Gürkan, H. (2015). *Karşı Sinema*. İstanbul: Es Yayınları.
- Hudson, K. (2022, November 18). What Makes the Female Gaze Different? [Blog yazısı]. Erişim Adresi: <https://raindance.org/what-makes-the-female-gaze-different-2/>

- Humm, M. (1997). *Feminism and Film*. Bloomington-Indiana: Indiana University Press
- Johnston, C. (2006). Karşı Sinema Olarak Kadınların Sineması. (Aygün Atalay, Çev.), *Sinemasal*. 14, 77-86.
- Kaplan, E. A. (2001). *Women and Film: Both Sides of the Camera*. Great Britain: Methuen ve Co.
- Kuhn, A. (1982). *Women's Pictures, Feminism and Cinema*. Boston: Routledge.
- Longinotto, K. (2007). Interview with Kim Longinotto. by Belinda Smail. *Studies in Documentary Film*, 1(2), 177-187.
- Macdonald, K. ve Cousins, M. (2011). *Imagining Reality: The Faber Book of Documentary*. London: Faber and Faber.
- Malone, A. (2018). *The Female Gaze – Essential Movies Made By Women*. Coral Gables: Mango Publishing Group.
- Mascelli, J. V. (2014). *Sinemanın 5 Temel Ögesi*. (H. Gür, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Mercado, G. (2011). *Sinemacının Gözü-Sinemada Kompozisyon Kurallarını Kullanmayı (ve Yıkmayı) Öğrenmek*. (S. Taylaner, Çev.). İstanbul: Hil Yayınları.
- Modleski, T. (1988). *The Women Who Knew too Much: Hitchcock and Feminist Theory*. London: Routledge, 5-9.
- Mulvey, L. (1997). Görsel Haz ve Anlatı Sineması. 25. *Kare*. (N. Abisel, Çev.). 21, 38-46.
- Nordstrom, L. (2017, April 4). Inside 'Girl on
- Pribram, E. D. (Ed.) (1988). *Female Spectators: Looking at Film and Television*. London: Verso.
- Penley, C. (Ed.) (1988). *Feminism and Film Theory*. New York: Routledge.
- Petrie, D. W. and Boggs, J. M. (2018). *The Art of Watching Films-Ninth Edition*. New York: McGraw-Hill Education.
- Polk, M. L. C. (1997). Reversing the gaze: when women look back in Susan Glaspell's Trifles and Jonathan Demme's The Silence of the Lambs. In P. Davison. Lewiston (Eds.), *Film and Literature: Points of Intersection* (pp. 123–152). NY: Edwin Mellen Press.
- Rashkin, E. J. (2001). *Women Filmmakers in Mexico: The Country of Which We Dream*. Texas: University of Texas Press.
- Ryan, M. ve Kellner, D. (1997). *Politik Kamera-Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. (E. Özsayar, Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Schroeder, J. E. (1998). Consuming Representation: A Visual Approach to Consumer Research. in *Representing Consumers: Voices, Views and Visions*. (B. B. Stern, Ed.). London: Routledge.
- Shwalter, E. (1997). Towards a Feminist Poetics, *Twentieth Century Literary Theory* içinde. (K.M. Newton, ed.). New York: Macmillan Education, s: 216-220.
- Smelik, A. (2008), *Feminist Sinema ve Film Teorisi: Ve Ayna Çatladı*. (D. Koç, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Soloway, J. (2016). *Jill Soloway on The Female Gaze, MASTER CLASS/ TIFF – Toronto International Film Festival*. [Video]. Erişim Adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=pnBvppooD9I/>.
- Sözen M. (2008). Sinemasal Anlatıda Bakış Açısı Kavramı ve Örnek Çözümlenmeler. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 20, 577-596.
- Stacey, J. (1994). *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*. London: Routledge, 19-48.
- Toprak, M. (2013). *Filmin Dili Kurgu/Filmin Dili Kurgu*. İstanbul: Kalkedon Yayınları
- Villarejo, A. (2007). *Film Studies-The Basics*, London, New York: Routledge.
- Webb, J. (2019). *Çocuklukta İhmalin İz: Boşluk Hissi*. İstanbul: Sola Unitas Yayınları
- Wollen, P. (2009), Godard and Counter Cinema: Vent d'Est. In *Film, Theory and Criticism - Introductory Readings*, (L. Braudy and M. Cohen, Eds.), New York and Oxford: Oxford University Press, 418-426.
- Yıldız, S. (2018). *Sinema Dili-Beyazperdeyi Yaratımlar*. İstanbul: Su Yayınevi.

Atıf Biçimi / How to Cite This Article

Uguz, B. (2023). Bir perspektifin inşası olarak Ceylan Özgün Özçelik'in Kaygı filminde dişil nazar. *İstanbul Üniversitesi Kadın Araştırmaları Dergisi - Istanbul University Journal of Women's Studies*, 27, 90–102.