

Karanlık Kız Filminin Akademisyen Anneler Tarafından Alımlanması

Çağla Karabağ

Hacettepe Üniversitesi, Doç. Dr.

[ORCID: 0000-0001-9410-959X](https://orcid.org/0000-0001-9410-959X)

caglakarabag@gmail.com

Gülsüm Depeli Sevinç

Hacettepe Üniversitesi, Doç. Dr.

[ORCID: 0000-0003-2207-648X](https://orcid.org/0000-0003-2207-648X)

gdepeli@gmail.com

Öz

Bu makalede Elena Ferrante'nin *Karanlık Kız* (La figlia oscura, 2006) romanından uyarlanan *Karanlık Kız* (The Lost Daughter, Maggie Gyllenhaal, 2021) filminin Türkiyeli akademisyen anneler tarafından nasıl alımlandığı incelenmektedir. Filmin ana karakteri Leda'nın sadece anne değil, aynı zamanda akademisyen olması filmdeki olayların seyrini önemli ölçüde etkilemekte, onun akademisyen kimliği hikâyede en az anne olması kadar belirleyici olmaktadır. Dolayısıyla film feminist araştırmalar açısından önemli bir başlık olan anneliğe ilişkin tartışmalar yürütmek bakımından elverişli bir malzeme sunmaktadır. Bu çerçevede araştırma kapsamında Leda gibi akademisyen olan annelerle toplam 16 yarı-yapılandırılmış derinlemesine görüşme gerçekleştirilmiştir. Çalışmada katılımcıların *Karanlık Kız* filmine ilişkin yorumları ile bağlamsal etkenler olarak ele alınan anneliğe dair dolaşımdaki söylemler arasında ilişki kurulmaktadır. İzleyicilerin film yorumlarıyla egemen ve marjinal annelik söylemleri arasındaki bağlantıları tartışmaya açarken ise, Janet Staiger'ın tarihsel materyalist yaklaşımından yararlanılmaktadır. Bunun yanı sıra görüşülen akademisyen annelerin başta ana karakter Leda olmak üzere, filmdeki karakterlerle nasıl ilişkilendiği de irdelenmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Karanlık Kız*, alımlama, annelik, akademisyen annelik, izleyicilik

• • • • •

Geliş tarihi: 26 Haziran 2024 • Kabul tarihi: 30 Aralık 2025

•

Araştırma Makalesi

<http://federgi.ankara.edu.tr>

federgi • 2025 • 17(1) • 250-287

DOI: 10.46655/federgi.1505354

Academic Mothers' Reception of *The Lost Daughter*

Çağla Karabağ

Hacettepe University, Asst. Prof.

[ORCID: 0000-0001-9410-959X](https://orcid.org/0000-0001-9410-959X)

caglakarabag@gmail.com

Gülsüm Depeli Sevinç

Hacettepe Üniversitesi, Asst. Prof.

[ORCID: 0000-0003-2207-648X](https://orcid.org/0000-0003-2207-648X)

gdepeli@gmail.com

Abstract

This article analyses how the film *The Lost Daughter* (Maggie Gyllenhaal, 2021), based on Elena Ferrante's novel *The Lost Daughter* (La figlia oscura, 2006), is received by academic mothers in Türkiye. The fact that Leda, the main character of the film, is not only a mother but also an academic significantly affects the plot of the film, and her identity as an academic is as important as being a mother in the story. Therefore, the film provides suitable material for discussions on motherhood, which is an important topic for feminist research. Within this framework, a total of 16 semi-structured in-depth interviews were conducted with mothers who are academics like Leda. The study analyses the relationship between the participants' interpretations of the film *The Lost Daughter* and the circulating discourses on motherhood, which are considered contextual factors. Janet Staiger's historical materialist approach is used to discuss the connections between audiences' interpretations of the film and the dominant and marginal motherhood discourses. Moreover, how the interviewed academic mothers relate to the characters in the film, especially the main character Leda, is also examined in the study.

Keywords: *The Lost Daughter*, reception, motherhood, academic motherhood, spectatorship

• • • • •

Arrival date: 26 June 2024 • Acceptance date: 10 December 2025

•

Research Article

<http://federgi.ankara.edu.tr>

federgi • 2025 • 17(1) • 250-287

DOI: 10.46655/federgi.1505354



Giriş¹

Bu çalışmada Elena Ferrante'nin *Karanlık Kız* (*La figlia oscura*, 2006) romanından uyarlanan *Karanlık Kız* (*The Lost Daughter*, Maggie Gyllenhaal, 2021) filminin Türkiyeli akademisyen anneler tarafından nasıl alımlandığını inceliyoruz. Araştırma fikri film üzerine aramızda kendiliğinden açılan sohbetlerden doğdu. Bu sohbetler sırasında filmin önümüze koyduğu temalar bazen kişisel deneyimle açılıyor, bazen de filmin ana karakteri Leda'nın (Jessy Buckley/ Olivia Colman) hikayesinin gri alanlarına düşüyor ve sohbetimizin akışında muğlaklıklar oluşturuyordu. Bizler sohbet sürsün istedik. Bu yazı boyunca, kendi aramızdaki konuşmayı daha geniş bir kadın grubuna açmaya, bir anlamda düşünme ve filminden öğrenme uğraşını sürdürmeye çalıştık.

Film feminist araştırmalar açısından anneliğe ilişkin tartışmalar yürütmek bakımından da elverişli bir malzeme sunuyor. Bu doğrultuda,

yaptığımız alımlama çalışmasıyla, filmin ana karakteri Leda gibi akademisyen olan annelerin anlatının inşasına, karakterlere, filmin belirsiz ve açık uçlu bırakılan kısımlarına nasıl yorumlar getirdiğini anlamaya çalışıyoruz. Leda'nın sadece anne değil, aynı zamanda akademisyen olması filmdeki olayların seyrini önemli ölçüde belirlemektedir. Zira hikâyenin dramatik gerilimi ağırlıkla annelik idealleriyle akademisyenlik ideallerinin çatışmasından doğmaktadır. Bu bağlamda çalışma, Türkiye akademisinde kadın/anne olmak konusundaki kariyer ve başarı göstergelerine odaklanan literatürü (Belkıs 2016; Coşar Çelik 2023; Kızılkaya 2022; Memiş Doğan ve Temiz Arslan 2023; Şentürk 2015) temsil mecrasından bir örnekle zenginleştirmeyi hedeflemenin yanı sıra, onlardan akademisyen kadın/anne olmanın özgül koşullarını, bir alımlama çalışması örneğinde odağa alması bakımından farklılaşmaktadır. Ayrıca bu çalışma, kadın izleyiciler üzerine yapılan feminist çalışmalara, Türkiye'den bir örnek olarak katkıda bulunabilecektir.²

Metinlerin inşa ettiği özne konumlarıyla, sosyal ve tarihsel özneler olarak kadınların bu metinleri okuyup yorumlama biçimleri arasındaki ilişkiyi incelemek hem feminist literatür hem de feminist politika için önemli imkânlar sunabilir. Bu bağlamda Hermes niteliksel izleyici çalışmalarının, medya çalışmalarında feminist angajmanın tartışmasız en iyi ifadesi olduğunu öne sürer (2014, 61). Herta Herzog'un "On Borrowed Experience: An Analysis of Listening to Daytime Sketches" (1941) başlıklı çalışması genellikle ilk feminist dinleyici-izleyici (*audience*) araştırması olarak kabul edilir (Cavalcante, Press ve Sender 2017, 1). 1980'lerdeki feminist çalışmalar kadınların gündelik hayat pratikleri ve ihtiyaçlarıyla pembe dizi ve aşk romanı gibi genel olarak kadınlara yönelik olarak üretilen türlerin tüketimi ve yorumlanması arasındaki ilişkiyi irdelerken (Hobson 1982; Ang 1985; Radway 1984), benzer araştırmalar 1990'larda ve 2000'lerde de karşımıza çıkar (Press 1990; Brown 1994; D'acci 1994; Livingstone 2013). Belirtilen çalışmalar tüketici olarak kadınları hedefleyen görsel içeriklere değer atfetmekte, fakat aynı zamanda izleyici

kadınları sadece tüketici değil, aynı zamanda özne olarak görünür kılmaktadır. Biz de bu çalışmada, feminist bir izleyici araştırması yapmak amacıyla, özellikle Staiger'ın (1992) alımlama çalışmalarındaki tarihsel materyalist yaklaşımından hareketle, görüşmeci kadınların filme ilişkin yorumları ile anneliğe dair dolaşımdaki söylemler arasında ilişki kuracağız.

Film Hakkında Genel Bilgiler

*Karanlık Kız*³ filminin odağında Leda isimli orta yaşlı bir kadın akademisyen yer almaktadır. Edebiyat eseri ile eserin filme uyarlanmış hâli arasında az fakat belirgin farklılıklar mevcuttur; bazı karakterlerin isimleri değiştirilmiş, olay sıralamasında değişiklikler yapılmış, yer yer filme ek sahneler eklenmiş fakat nihayetinde eser sahibi Elena Ferrante de bu uyarlamayı övgüyle karşılamıştır (Paça Cengiz 2022). Roman, Leda karakterinin kendi duyguları ve anlatısı üzerinden yapılırken, filmde biraz da duygu ve anlatıları görselleştirmenin zaruri gerekleri doğrultusunda, Leda'nın hikâyesinin anlatıcısı değil, bugünden geçmişini gözlemleyen öznesi olduğu söylenebilir (Sayınalp 2022).

Filmdeki kurgusal yapıdan hareketle olay örgüsü şöyle özetlenebilir: Leda orta yaşlı, başarılı bir edebiyat profesörüdür. Tatil yapmak üzere tek başına Yunanistan'a gelir. Fakat oradaki hesap dışı karşılaşmalar, özellikle Nina (Dakota Johnson) ile onun kızı Elena'ya (Athena Martin Anderson) odaklanan ilgisi, Leda açısından bir dizi duygunun ve olayın tetikleyicisi olur; karakterin geçmişi beklenmedik kişilerin huzurunda ortaya saçılır.

Leda karakteri filmde genç Leda ve olgun Leda, biri geçmişe diğeri ise şimdiye ait iki ayrı karakter olarak temsil edilir. Genç Leda, akademik idealleriyle (kariyer arzularıyla) ideal annelik (çocukları) arasında kaldığı yıllarında iki küçük kızını üç yıllığına terk etmiştir. Olgun Leda ise bir edebiyat profesörüdür. İyi bir tatili hak etmişlik duygusuyla adım attığı Yunanistan sahilinde geçmiş tarafından kapanan defterlerin aslında kapanmadığı çağrısına

icabet etmek durumunda kalacaktır. Görüşülen kadınlar için ise *Karanlık Kız*'ı izlemek, Leda'nın yaşadıklarını müzakere etmek, fakat bunu yaparken zaruri olarak kendi akademisyen annelikleriyle de karşılaşmak olarak deneyimlenir. Bu karşılaşmayı metodolojik ve kuramsal temellerine oturtmak bir sonraki başlığın konusudur.

İzleyici Çalışmaları ve Alımlama Analizi: Teorik ve Metodolojik Bir Tartışma

Sinema tarihinin başından itibaren sinema salonları kadınlar için adeta alternatif bir kamusal alana dönüşmüş olsa da izleyici olarak kadınların filmlerle kurduğu ilişkinin akademik çalışmaların odağına yerleşmesi 1980'leri bulmuştur. 1970'lerden itibaren filmlerde ve sinema tarihinde kadınların yeri feminist bir bakış açısıyla yeniden ele alınmıştır. Mulvey'nin çığır açıcı makalesi “Görsel Haz ve Anlatı Sineması” ([1975] 2004) ile birlikte ise filmlerde patriarkal bilinçdışının nasıl işlediği ve eril bakış (*male gaze*) meselesi tartışmaya açılmıştır. Göstergebilim ve psikanalizden yararlanan bu tür çalışmalar için seyirci, sosyal ve tarihsel bir özneye değil, metnin inşa ettiği ve eril bakış rejimi içinde belirlendiği bir izleme pozisyonuna işaret eder (Doane 1982; de Lauretis 1984). Bununla birlikte, feminist film eleştirisinin de sinemanın hem içindeki hem de dışındaki belirli sosyal, tarihsel söylemler ve temsil pratikleri aracılığıyla kimliklerin nasıl sabitlendiğine ilişkin teoriler geliştirmesi gereklidir (Stacey 1994, 30).

Nitekim 1980'lerin sonlarından başlayarak, sosyal özneler olarak kadınların, başka deyişle sinemaya giden “gerçek” kadın izleyicilerin filmleri nasıl anlamlandırıldığını inceleyen araştırmalar görünür olmaya başlar. *Mor Yıllar* (*The Color Purple*, Steven Spielberg, 1985) filminin siyahi kadınlar tarafından nasıl yorumlandığını inceleyen Bobo (1988) ve Rüzgâr Gibi Geçti (*Gone With the Wind*, Victor Fleming, 1939) filminin kadın hayranlar

tarafından nasıl yorumlandığına odaklanan Taylor (1989), kadınların film okuma ve yorumlama etkinliğini odağa alan öncü çalışmaları gerçekleştirir. Kültürel Çalışmalar arasında köprü kuran Stacey (1994) ise, hayran mektupları üzerinden 1940'lar ve 1950'ler Britanya'sındaki kadın izleyicilerin Hollywood yıldızlarına ilişkin hatıralarını inceler.⁴

Birmingham Çağdaş Kültürel Çalışmalar merkezindeki erken dönem çalışmalar ağırlıkla antropolojik araştırmalardan yola çıkmış, feminist araştırmacılar ise kişisel, politik ve metodolojik olanı birleştirmiştir (Hermes 2006, 170). Feministler araştırmacı ile araştırılan arasındaki ilişkiye dair eşitsizliklerin farkında olmuş ve hiyerarşik ilişki biçimlerinden kaçınmanın önemini vurgulamışlardır (McRobbie 1982, 51). Kadınların deneyim alanından üretilen bilginin özgüllüğüne vurgu yaparak (*standpoint feminism*), sosyal bilimlerin objektiflik iddiasını güçlü bir şekilde eleştirmişlerdir (Smith 1974). Biz de bir kadın yönetmen tarafından çekilen ve kadın deneyimini merkeze alan bu filmin kadınlar tarafından nasıl yorumlandığını feminist metodolojik bir perspektifle ele almaya çalıştık. Çalışmayı sınıf, meslek, eğitim düzeyi gibi sosyo-kültürel değişkenler bakımından benzer özellikler taşıdığımız katılımcılarla yürütmek, araştırmacı ve araştırılan özne arasında eşitlikçi bir ilişki kurmak bakımından önemli bir avantaj sağladı.

Akademisyen annelerin *Karanlık Kız* filmini nasıl alımladıklarını incelerken temel olarak iki konuya odaklandık. Bunlardan ilki filmin yorumlanmasında anneliğe ilişkin yaklaşımdır. İkincisi ise katılımcıların film karakterleriyle kurduğu ilişkidir. Analizde katılımcı kadınların *Karanlık Kız* filmine ilişkin yorumları ile bağlamsal etkenler olarak gördüğümüz anneliğe dair dolaşımdaki söylemler arasında irtibat kuruyor ve annelik ile ilgili egemen ve muhalif okumaları tartışmaya açarken Staiger'ın tarihsel materyalist yaklaşımından yararlanıyoruz.

Staiger (1992, ix) kültürel ürünlerin kendi içkin anlamlarının olmadığını,

yorum farklılıklarının tarihsel bir temelini ve bağlamının bulunduğunu, söz konusu farklılıkların sosyal, ekonomik ve politik koşullardan ve toplumsal cinsiyet, cinsel yönelim, ırk, etnisite, sınıf, ulus gibi inşa edilmiş kimliklerden kaynaklandığını belirtir. Belirli bir tarihsel bağlamdaki söylemsel formasyonlar çelişkili ve heterojen olduğundan, hiçbir okuma da tekbiçimli (*unified*) değildir (Staiger 2000, 162).

Staiger'ın tanımıyla tarihsel materyalist perspektif, bağlam ve dil tarafından dolaymlanan egemen ve marjinalize edilmiş yorumlama stratejilerinin izini sürmeyi gerektirir. Ayrıca bu yaklaşım, tarihsel olarak inşa edilmiş “imgesel benlikler” (*imaginary selves*) ile bireysel okuyucular ve izleyiciler tarafından alınan özne pozisyonlarının da mümkün olduğunca bağını kurmak anlamına gelir (1992, 80-81). Bu doğrultuda yürüttüğü araştırmalarda Staiger, film eleştirileri ve filmlerle ilgili akademik metnin analizlerine başvurmak suretiyle, filmin gösterildiği dönemde dolaşımda olan sosyal ve tarihsel söylemlerle “izleyicinin erişebildiği bağlamsal okuma stratejileri”ni ilişkilendirerek “yorumlama etkinliğini tarihselleştirir” (Kaya Mutlu 2005, 17). Diğer bir deyişle tarihsel materyalist alımlama çalışmaları metinleri yorumlama değil; metin yorumlama etkinliğini tarihsel olarak açıklama anlamına gelir (Staiger 1992, 80-81).

Staiger'in, (1992) Alfred Hitchcock'un *Arka Pencere* (*Rear Window*, 1954) filminin nasıl alımlandığına ilişkin çalışması, yazarın yaklaşımının somut bir örneğini sunabilir. Bu araştırmada Staiger (1992, 79-97) 1950'lerden başlayarak, 1960'lar, 1970'ler ve 1980'lerde filme dair yapılan analizleri aktararak, söz konusu çalışmaları psikanaliz, auteurlük, modern sanatın düşünömselliği, feminizm gibi bağlamsal çerçevelerle ilişkilendirir. Başka deyişle filme ilişkin yorumları çevreleyen bağlamsal söylemlerin neler olduğunu tespit eder. Staiger bilişsel psikoloji perspektifinden film izleme deneyimini ele alan bir yaklaşım için David Bordwell'in *Narration in the Fiction Film* (1985) kitabındaki *Arka Pencere* analizini örnek olarak ele alır.

Ayrıca bu analizi daha yakın tarihli linguistik bir film yorumu ile karşılaştırır. İngiliz Kültürel Çalışmaları'nın *Arka Pencere* incelemesi mevcut olmadığı için ise Staiger, alanın kuramsal yaklaşımını göz önünde bulundurarak, ekolün bu filmi nasıl ele alacağına dair spekülâtif bir yorum yapar. Bu değerlendirmelere ek olarak yazar kendi çalışmasının sınırlılığını da dikkatle belirtir elbette; zira araştırma kapsamında egemen olmayan medya kaynaklarında yer alan marjinal okumalara ulaşılammıştır. Öte yandan daha temel nitelikteki şu sınırlılık bilhassa ifade edilmelidir: Film eleştirileri ve akademik çalışmalar her zaman belirli uylışmlara dayalı metinler olmuştur ve onlar üzerine yapılan analizler de zaruri olarak bu uylışmların dolayımından geçecektir.

Staiger (1992, 89-90) psikanaliz, auteurizm, Hollywood'un türsel uylışmları ve güncel sosyal meseleler olmak üzere dört temel metinlerarası söylem tespit eder ve bu söylemlerin pek çok film eleştirisini açıkladığını belirtir. Sonuç olarak Staiger (1992, 91-92) evrensel linguistik çerçeveler, şemalar ya da ideolojik yorumlara başvurarak anlamın nasıl üretildiğine dair varsayımlarda bulunmadığını, bunun yerine filmlerin nasıl anlaşıldığını açıklayabilecek bağlamsal söylemlerin varlığını ortaya koyduğunu vurgular. Buradaki önemli nokta bağlamsal söylemlerin tarihsel formasyonla ilişkisini kurmaktır. Örneğin muhalif bir söylemsel strateji olarak feminizm, 1950'lerin ortalarında film eleştirmenlerinin başvurduğu bazı normatif referans çerçevelerine dahil değildir.

Staiger'ın tarihselliğe ve bağlamsallığa yaptığı vurgu bu çalışma açısından yol gösterici olmakla birlikte, onun araştırmalarından farklı olarak biz film ile ilgili basılı metinleri incelemek yerine, derinlemesine görüşmeler aracılığıyla izleyici kadınların sesine kulak vermeyi tercih ettik.⁵

Türkiyeli akademisyen annelerin *Karanlık Kız* filmini nasıl okuyup yorumladıklarını analiz ederken anneliğe ilişkin söylemlerle bağlantı kurmanın yanı sıra, başta ana karakter Leda olmak üzere, katılımcıların karakterlerle nasıl

ilişkilendiğini de irdeleyeceğiz. Bu nedenle de burada özdeşleşme meselesi üzerine bir parantez açmanın yerinde olduğunu düşünüyoruz. Popüler-ticari filmlerin izleyiciyi kurmaca dünyanın içine çekmek üzere kullandığı en temel stratejilerden biri, seyircinin film karakterinin başına gelenleri kendisi deneyimliyor muş gibi hissetmesinin sağlanmasıdır. Bakış açısı, çekim ölçeği gibi sinematografik tercihler de seyircinin olayları karakterin gözünden takip etmesini sağlar.⁶ Tarihsel olarak spesifik öznelerin yorumlarıyla ilgilenen araştırmalar için bilhassa belirleyici olan; toplumsal cinsiyet, sınıf, yaş, ırk, renk, cinsel yönelim gibi kimlik bileşenleri ve bağlamdır. Örneğin Stacey sinemasal özdeşleşmenin, erken dönem psişik gelişimle analogi kurmanın yanında, özellikle sinemanın ötesindeki sosyal anlamlarla ilişkili kültürel bir süreç olarak nasıl kavramsallaştırılabileceğini sorgular (1994, 130, 135). Biz de bu çalışmada *Karanlık Kız* filminin alımlanmasında akademisyen ve anne olmanın önemli değişkenler olduğu varsayımından hareket ettik. Fakat elbette kişinin anneliğe nasıl baktığı filmin ve karakterin anlamlandırılmasında son derece önemlidir. Bir sonraki bölümde akademisyen anneliğin özgül koşulları tartışmaya açılacak, böylelikle bu bağlamsal çerçeve ile filmin yorumlanması arasındaki bağlantıyı kurmak da mümkün olacaktır.

Akademisyen Annelik ve Çalışmanın Katılımcıları Hakkında Genel Bilgi

Türkiye’de annelik Erken Cumhuriyet döneminden bu yana, ailecilik, milliyetçi söylem, kültürel kutsiyet, değer ve inanç yapılarını da yanına alarak, ideolojinin doğrudan müdahil olduğu bir alan olagelmıştır (Alkan ve Çakır 2012; Aytaç 2012; Bora 2001). Anneliğe feminist yaklaşımlar ise genel olarak dünyada, özelde de Türkiye’de kadın mücadelesi açısından sorgulayıcı yollar açmıştır. Ne var ki yaklaşık son 30 yıl, neoliberal, anti-feminist ve anneci muhafazakâr söylemlerin yeniden güç kazanmasını ve buna bağlı olarak, feminizmin maternal siyasetinin gerilemesini getirmiştir (Öztan 2015). Çünkü

yeni dönem anneliği, geleneksel kavrayıştaki tümüyle çocuk merkezli, fedakâr, adanmış, verici annelik anlayışını daha da radikalleştirmekte, yoğun annelik⁷ olarak yeniden tarif edilmektedir (Öztan 2015, 96; Akgün 2024; Badinter 2020, 101).

Badinter geleneksel annelikteki feda ve adanma çerçevesine itirazla 1970’lerde kadınların mücadelesindeki “önce ben” şeklinde çılgılığa dönüşen mottoyu hatırlatır. Ona göre günümüz koşullarındaki yeni annelik tahayyülünde bu çılgılık “önce çocuk” söylemiyle geriletilmekte, dahası masum çocukluk erkek hakimiyetinin en iyi müttefikine dönüşmektedir (2020, 102-111). Dolayısıyla, kadını ideal annelik söylemine sıkıştıran muhafazakâr ve geleneksel annelik söylemi yeni anneliğin içinde de mevcudiyetini sürdürmektedir. Batı’da 1980’lerden itibaren başlayan bu yeni annelik hali, Türkiye’de 2000’lerde görünürleşmiştir. Bundan dolayı, aralarında birkaç on yıl da olsa, Ferrante’nin Genç Leda’sı ile görüşme yaptığımız kadınların annelik deneyiminin hala geleneksel olana dönük sorgularla meşgul olduğunu söyleyebiliriz.

Feminist literatürde annelik ve çalışan anneler konuları kendine sıklıkla yer bulmuştur.⁸ Bu makale ise çalışma hayatında özgül bir örnek olarak akademisyen anneleri merkeze almaktadır. Çünkü akademisyenlik mesleği, iş ve kariyer basamaklarını tırmanmadaki belli kurallar ve hiyerarşik düzenekler nedeniyle çalışan kadın olma genel çerçevesine kendine has özgüllükler ekler. Akademisyenliğin yoğun ve esnek çalışma düzeninin annelik pratiğiyle birleşmesi ise çalışan kadın deneyimini daha da karmaşıklştırır ve zorlaştırır.

Akademisyen annelik meslek olarak, iki ideal (akademik kariyer ve annelik kariyeri/ideali) arasında sıkışmanın en somut örneklerinden biridir. Çünkü hem akademik kariyerin hem de annelik idealinin tatmin imkânı bulunmayan, bitimsiz ve tüketici bir doğası vardır (Ward ve Wolf-Wendel 2004, 233-257). Erkeklerin kariyer yolculuğuna göre yapılanmış akademi ise aile, bakım verme ve çocuk gibi sorumluluklardan azade olarak düşünülmüştür

(Ward & Wolf-Wendel 2004; Huopainen ve Satama 2019; Fotaki 2013). Dolayısıyla, akademi ile çocuk bir arada olması oldukça zor iki bileşendir; birinin kapladığı sorumluluk alanı diğerini kaçınılmaz olarak etkiler. Nitekim, Türkiye örneğinde de izlenebildiği üzere anne akademisyenler akademik kariyer basamaklarını ancak bir yere kadar tırmanabilmektedirler (Belkis 2016; Kanmaz ve Şahin 2020). Bu özgül durumu anlayabilmek için Williams, kadınların kariyer basamaklarında yükselmesinin önündeki engelleri tarif etmeye çalışan “cam tavan” kavramının yanında, akademisyen annelik deneyiminin bariyerlerini bilhassa görünür kılmak üzere annelik duvarından (*maternal wall*) söz eder ve böylelikle tartışmanın odağını akademisyen kadınların deneyimindeki annelik bileşenine kaydırır (2005, 91-105).

Aile ve çocuk sorumluluğunun bitimsizliği ve parçalılığı, getirdiği suçluluk, utanç, yetersizlik benzeri duygusal yüklerle de birlikte entelektüel uğraşı kesintiye uğratar, hatta bazen bunu yapılamaz hale getirdiği olur (Rotkirch ve Janhunen 2010; Iverson 2012; Gilbert 2010). Çalışmanın katılımcılarından Banu’nun sözleriyle de akademisyen annelik “tüm hikayesi süreklilikler ve birikim olan bir iş ile ha bire boşluklar yaratan bir deneyimi aynı anda yürütmeye çalışmak” bu nedenle de “süzgeci doldurmaya çalışmak” gibi “imkansıza yakın bir şey”dir.

Annelik ideolojisi toplumsal olarak üretilmiş bir olumlamalar silsilesi üzerine kuruludur; annelik, mutlak surette güzel ve özel bir deneyim, kutsal bir değer, her kadının arzusu gibi söylemlerle yüceltilir. Bu söylemsel kuşatma altında anneliğin karanlık dehlizlerine inme dürüstlüğüne göstermek, yani anne olmanın olumsuz deneyimlerini dile dökmek peşinen ayıplanmayı ve ataerkil saldırıyı göze almayı gerektirir. Hele ki anneliğin yükünün gittikçe arttığı yoğun annelik söyleminde fedakârlık, sorumluluk, fiziksel ve duygusal yeterlik, annelik bilgisi/donanımı gibi beklentilerin dozu ziyadesiyle artmışken, bunu yapabilmek daha da zordur. Bu bağlamda, *Annelikten Pişman Olmak* (Donath, 2016) kitabını, annelik deneyimine gömülü ikircikli ve olumsuz

duyguları dile dökmeyi göze alan bir örnek olarak hatırlayabiliriz. Ayrıca, bu çalışmaya konu olan *Karanlık Kız* romanı ve filmi de çocuk sorumluluğunun yıkıcılığını konu alan niteliğiyle annelik olumlamalarına bir meydan okuma olarak görülebilir.

Çalışmada *Karanlık Kız* filminin alımlanmasında akademisyen ve anne olmanın önemli iki değişken olduğu kabulünden hareket ettik. Zira daha önce de belirtildiği üzere akademisyen annelik deneyiminin kendine özgü gerilimleri ve zorlukları vardır. Nitekim görüşülen kadınlardan Banu, Esin ve Ahu bu özgüllüğe, akademisyenlik memur, banka çalışanı veya öğretmen olmaya benzemez sözleriyle işaret ederler. Çünkü, örneğin uykusuzsanız ve bir yandan hayatınızda sürekli bakım verilecek bir bebek varsa, günlük rutin işleri, matbu evrak takibini vs. sürdürebilirsiniz belki, ama dersinizi o kadar kolay hazırlayamaz, tezinizi, makalenizi yazamazsınız. Akademisyenlik ile annelik arasındaki bu sıkışma, Melis dışındaki tüm katılımcılar tarafından dile getirilmiştir. Filmin ana karakteri Leda ise bir süreliğine çocuklarını terk eden bir anne olarak, kadınlar açısından anneliğin atipik bir temsilidir ve tam da bu nedenle alımlama çalışmasının konusu olmuştur.

Araştırma kapsamında yaşları 32 ile 53 arasında değişen, farklı üniversitelerinden akademisyen annelerle toplam 16 yarı-yapılandırılmış derinlemesine görüşme gerçekleştirdik (bkz. Tablo 1). Yakın çalıştığımız akademisyen kadınlar araştırmamızın ilk katılımcıları oldular. Bu nedenle görüştüğümüz kişilerin yarısı iletişim alanında çalışan akademisyenlerden oluşmaktadır. Devamındaki görüşmelerimizde, çalışma alanındaki farklılıkların, metinlerin yorumlanmasında önemli bir değişken olabileceğini düşünerek katılımcıların mimarlıktan matematiğe, biyolojiden hukuka ve nükleer bilimlere uzanan bir çeşitlilikte olmasına özen gösterdik.

Tablo 1: Görüşülen Kadınlar⁹

Katılımcılar	Yaş	Fakülte veya Bölüm	Unvan
Işıl	32	İletişim Fakültesi	Araştırma Görevlisi
Hale	53	Medya Çalışmaları Bölümü	Profesör/Araştırmacı
Burçin	41	Eğitim Bilimleri Bölümü	Dr. Öğretim Üyesi
Deniz	43	Hukuk Fakültesi	Doç. Dr.
Ezgi	39	İletişim Fakültesi	Dr. Araştırma Görevlisi
Hande	39	Nükleer Bilimler Enstitüsü	Dr. Öğretim Üyesi
İdil	45	İletişim Fakültesi	Doç. Dr.
Melis	50	İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü	Prof. Dr.
Elif	41	İletişim Fakültesi	Dr. Öğretim Üyesi
Asu	45	İletişim Fakültesi	Doç. Dr.
Evrin	48	Sosyoloji Bölümü	Prof. Dr.
Zerrin	40	Siyaset Bilimi Bölümü	Öğretim Görevlisi
Gaye	41	Biyoloji Bölümü	Dr. Doktora Sonrası Araştırmacı
Ahu	36	Matematik Bölümü	Dr. Öğretim Üyesi
Esin	35	İletişim Fakültesi	Dr. Araştırma Görevlisi
Banu	39	İletişim Fakültesi	Dr. Öğretim Üyesi

Araştırmaya katılan kadınların tamamı evlidir, bir veya iki çocuk sahibidir ve 30 yaşından sonra anne olmuştur. Bu onları 20’li yaşlarında anne olan genç Leda’dan ayıştırmaktadır. Türkiye akademisinde kadınlar genellikle yeterlik sınavı, tez savunması gibi belli durakları geçtikten sonrasına çocuk planlamakta, bu da görüşülen kadınların çoğunluğu açısından çocuklu hayata kısmen planlı girildiğini düşündürmektedir. Fakat burada ifade edilen zaruri planlılık, kariyer ve çocuk ikiliğindeki gerilimi belli ölçülerde azaltsa da giderememektedir. Nitekim görüştüğümüz kadınların birisi hariç tamamı,

şimdiye kadar akademisyen annelik üzerine yapılan araştırmaların sonuçlarını pekiştirir şekilde, ev ve çocuk yükünün büyük ölçüde kendilerinde olduğunu, buna bağlı olarak üzerlerindeki yayın yapamama baskısını ve çocukla birlikte kariyerlerinde gerileme veya duraklama yaşadıklarını ifade etmişlerdir.

Görüştüğümüz akademisyen annelerden bir kısmı anneliğe ilişkin literatürdeki tartışmalara atıfta bulunmuştur. Örneğin Asu ve Evrim içinde bulunulan yoğun annelik döneminin farkında olduklarını “helikopter annelik” kavramını bizzat kullanmak suretiyle ifade ettiler. Bu tür tanımlayıcı bir kavrama başvurmayan görüşmeciler de aynı vurguyu kendi deneyimlerinde belirgin bir şekilde öne çıkararak çocuğun fiziki, ruhsal ve zihinsel gelişimi konusundaki kuşatıcı ve bunaltıcı yoğunluğa sıklıkla işaret ettiler.

Analiz: *Karanlık Kız* Filminin Alınlanması

Karanlık Kız, İdil’e, Işıl’a ve Elif’e göre tüm “ilişkiler, çelişkiler, kavgalar, ilişkiler ve uzlaşmalar”la “kadın olmanın türlü halleri” üzerine bir film. Bu ilişkiler yumağını vicdan muhasebesi içinde, geçmişiyse barışmamış, suçluluk psikolojisi içinde bir kadının hikayesi olarak görenler, filmi anneliğin zorluğunu merkeze alan bir anlatı olarak değerlendirenler de oldu (Ezgi, Hande, Zerrin, Ahu, Banu, İdil). Hale filmde temel olarak anneliğin baskısını, vicdan yükünü ve yaşlanmayı gördüğünü aktardı. Burçin *Karanlık Kız* filmi için “kadının işte hayata tutunma çabası, kendini gerçeklemeye çalışması” derken, Asu için film “farklı annelik türlerinin olabileceğini” gösteren bir hikâye anlatıyordu. Gaye ve Deniz için ise film doğrudan “hepimizin yaşadığı akademide anne olmanın zorlukları” hakkındaydı. Evrim’e göre filmin ana karakteri bazen akademik hayatı ile çocukları arasında kalıyordu. Bu filmde Leda “bir tarafta akademisyenlikle yürütülen bir hayat, öbür tarafta annelikle ilgili bir hayat”ın kesiştiği açmazda bir tarafı seçmek zorunda kalıyordu.

Bir Yorumlama Çerçevesi Olarak Annelik

Alımlama esas olarak kültürel müzakere alanının dinamizmine dikkat yöneltir. Nitekim bu müzakere sahası, kültürel formların hem kaynağı hem de ürünü, daha da önemlisi kültürel değişimin zaruri bileşenidir. Dolayısıyla anlam “dayatılan” ya da pasif bir şekilde içselleştirilen bir şey değildir, daha ziyade rakip referans çerçeveleri, motivasyonlar ve deneyimler arasında bir mücadele veya müzakere sonucunda ortaya çıkar (Gledhill 1988, 67-68). Bu doğrultuda Staiger (1992, 80) alımlama sürecini çevreleyen bağlamsal faktörleri anlayabilmek üzere egemen ve marjinalize edilmiş yorumlama stratejilerinin izinin sürülmesi gerektiğini vurgular. Biz de bu çalışmada anneliğe ilişkin egemen ve marjinalize edilen söylemleri şu şekilde tarif ediyoruz: Anneliğe ilişkin dolaşımdaki egemen söylemler çocuğu merkeze almakta, annenin her ne olursa olsun çocuğu için kendisini feda etmesi gerekliliğini vurgulamaktadır. Genelde eleştirel, özelde ise feminist perspektifin egemen annelik söylemine itirazla, anneliğin doğal değil inşa edilmiş olduğunu, yıkıcı ve yıpratıcı sorumlulukları beraberinde getirdiğini, kadının anne kimliğine indirgenmek yerine kendi ihtiyaçlarını önceleyebileceğini, ebeveynlik yükünün eşit bir şekilde paylaşılması gerektiğini belirten söylemler ise alımlama analizi boyunca izi sürülen marjinalize edilmiş söylemler olarak ele alınacaktır.

Filmin sonuna doğru şöyle bir sahne vardır: Leda ile Nina arasında geçen diyalogda Leda kendisinin doğal olmayan (*unnatural*) bir anne olduğunu söyler. Özellikle bu sahne görüştüğümüz kadınların anneliğe ilişkin düşüncelerinin kristalize olduğu momentleri sağlar. Leda toplumun beklediği anneliğin ve kendi anneliğinin buna uymadığının farkındadır. Bu bağlamda bizler de anneliğe ilişkin farklı söylemlerin, duyguların ve deneyimlerin *Karanlık Kız*’ın alımlanmasında nasıl devreye girdiğini tartışmaya açacağız.

Görüştüğümüz akademisyen annelerin çocuğu merkeze alan, annenin her ne olursa olsun çocuğu için kendisini feda etmesi gerekliliğini vurgulayan

egemen annelik söyleminin bilincinde olduklarını belirtebiliriz. Toplumun dayattığı ve ağırlıkla kendi annelerinin temsilcisi olduğu geleneksel annelik ile kendi annelikleri arasına mesafe koyan katılımcı kadınlar, Leda'yı anlamak bakımından ise farklılaşmışlardır. Zira tek tip bir annelikten söz edilemez zaten (Işıl), aslında o ideal hiçbir zaman tamamlanamayan bir şeydir (Zerrin). Bir toplumsal inşa olarak ideal anneliği “saçını süpürge etmek” olarak tanımlayan Melis ve “bütün dünyanız çocuk olacak, sürekli onun bakımı için uğraşacaksınız ve bunu zevk alarak yapacaksınız” sözleriyle açıklayan Zerrin kendilerini, özellikle de bütün varlıklarını çocuğa adamayı reddettikleri, kendilerini ön plana alabildikleri vurgusuyla, bu söylemin dışında konumlandırıyorlar. İdeal anneliği “bir canlının sorumluluğunu almak” olarak tanımlayan ve çocuğunu her şeyin merkezine oturttuğunu söyleyen Hande için ise bu konu müzakereye açık görünmüyor:

Eğer bir canlının sorumluluğunu almak sizin için tahammül edilemez ise orada bir düşünmek lazım. Çünkü şöyle bir kural yok: İlla geldim çocuk yapacağım. (...) Eğer buna karar verdiyseniz, yani siz karar verdiyseniz, çevreniz değil. Siz karar verdiyseniz, hakkıyla doğurduğunuz canlıyı ya da sahiplendiğiniz canlıyı hayatını devam ettirecek hale getirmeniz lazım.

Hande'nin Leda'nın çocuklarını terk etmiş olmasına ilişkin yargılayıcı eleştirisi, kendilerini ideal annelik çemberi içinde görmeseler de Zerrin ve Melis tarafından da paylaşılmaktadır. Zerrin Leda'nın önce hazır olmadığı halde doğurarak, sonra da çocuklarını terk ederek, “hem kendine hem çocuklara haksızlık yapmış” olduğunu söylerken aslında “doğal” bir annelik biçimi ön kabulünden hareket etmektedir. Leda'yla empati kurmaya daha yatkın olan Ahu da “hiç çocukları olmasaymışa geliyorum ben böyle durumlarda” diyerek bir sınıra işaret eder.

Asu, Ezgi, Işıl ve Banu kendilerini ideal annelik söyleminin dışında

görürken bir yandan da Leda'yı Türkiye bağlamında tahayyül etmektedirler: Onlara göre Leda Türkiye'de yaşasa linç veya aforoz edilirdi. Hatta belki de bir cinayete kurban giderdi (Işıl). Dahası, Türkiye koşullarında Leda asla kendi isteği ile gittiğini, sonra da çocuklarını özleyince yine kendi isteğiyle döndüğünü bu kadar açık sözlülükle dile getiremez; mecburdum, çaresizdim, başka yol bulamadım gibi mazeretçi açıklamalara sığınırdu (Ezgi).

Görüşülen kadınların tamamı kendilerini ideal annelik tanımının dışında konumlandırırsalar da çocuğunu terk etmek neredeyse tamamı için kendilerinin asla yapmayacakları bir eşiğe işaret eder. Bu bağlamda, Zerrin'in Leda'nın çocuklarını terk edip etmediğini filmsel anlatıdan çıkaramadığımızı söylemesi, başka deyişle olay örgüsünde gayet açık olan bir noktayı muğlaklaştırması, çocukları bırakıp gitmenin kabul edilemezliği, yani bir tür inkâr olarak düşünülebilir.

Gaye Türkiye'ye dışarıdan (Almanya'dan) bakan biri olarak "...eminim bir sürü katılımcı burada oraya kadar falan demiş olabilir" diyerek Türkiyeli akademisyen anneler için çocukları terk etmenin hayati bir eşik olduğunu peşinen öngörüyordu. Oysaki ona göre "basıp gitmenin" anlaşılabilir olduğu durumlar da vardı:

...yok yani bence bir sürü koşulda bir sürü kadın bunu yapabilir. Ya da bir sürü kadın cesaret etse bunu yapabilir. (...) O kadın neden o hayatı terk edecek kadar çok bunaldı? Neden o kadar yalnız bırakıldı mesela? Niye anneliği bu kadar bunaltıcı bir şey gibi yaşıyor? Baba böyle yaşamıyor? (Gaye).

Leda kendisine bencil diyordu. Asu Leda'nın kendisi için anneliğin fedakârlığı ve diğerkâmlığıyla taban tabana zıt olan bencil sıfatını kullanmasını çarpıcı bulurken, Burçin'in sorusu da Gaye'nin sorusu gibi babayı işaret ediyordu: "Niye kocasına bencil denmiyor, niye kocası suçlanmıyor"du Leda'nın?

Görüştiğimiz kadınların tamamına yakını, çocuklarını terk etmeyi kabul edilemez bir eşik olarak görseler ve hatta bazen Leda'yı yargılasalar da diğer taraftan onun üzerindeki annelik yükünü, entelektüel yalnızlığını anlamaya çalışıyor. Özellikle Asu, Leda'nın çocukları olmaksızın geçirdiği yılları sakınımsızca muhteşem (*amazing*) sözüyle nitelemesini, toplumsal uzlaşımların dışına çıkması, verili tanımlara meydan okuması, suçluluk hissetme beklentisini boşa çıkarması gibi bakımlardan önemli bulduğunu ifade ediyor. Ahu'ya göre ise Leda içine çekildiği geçmiş anaforunda, ataerkinin ideal annelik kodlarını aslında kendisinin de aşamamış olmanın acısını yaşamaktadır. Leda'nın çocuklardan uzak yıllarının gerçekten muhteşem olup olmadığı katılımcılar tarafından sorgulanır. Esasında buradaki muhteşem sözcüğü kadınların çoğunluğu için ikna edici değildir. Çocuklardan bir haftalığına kaçabilmek, örneğin bir konferans vesilesiyle uzaklaşabilmek muhteşemdir elbette (Elif, Evrim) ama terk etmek değil. O yüzden, Leda için harika olmuş olabilir ama bu süreç çocuklar için harika olmamıştır (Elif). Görüşülen kadınlar arasında Deniz akademik kariyeri için on aylık çocuğunu iki haftalığına bırakıp yurt dışına bir konferansa gitmeyi göze almıştır. Deniz bunu çocuğuna bir ödül gibi düşünmektedir; çünkü çocuğu o annesiz iki hafta sayesinde, bugün gurur duyduğu bir akademisyen anneye sahiptir.

Annelik ideolojisinin çerçevelediği ideal annelik çocuğu genellikle sorgulanamaz masumiyet, vazgeçilemez sorumluluk, koşulsuz sevgi olarak söylemselleştirir. Anneler için çocuğu hakkında olumsuz cümleler kurmak kolay değildir. Görüştiğimiz kadınlardan Hale, Deniz ve Banu, *Karanlık Kız* anlatısından da kendilerine destek alarak, bu söyleme itiraz eden bir yerde dururlar. Hale çocukların her zaman reklamlarda gördüğümüz gibi sevimli, masum canlılar olmadıklarını, zaman zaman insanı çileden çıkarabildiklerini söyler. Fakat Hale'nin filme dönük en temel eleştirilerinden biri de yine terk edilen çocuklara haksızlık yapılmış olduğu fikridir. Deniz'e göre de çocuğun kadını sömüren, hep “anneden götüren” bir yanı vardır; Leda'nın Elena'dan

çaldığı bebeğin içindeki sülük onun için tam da bunun ifadesidir. Deniz çocuğun “yıkıcı bir sorumluluk” olduğu ifadesindeki “yıkıcı” sözcüğünü annenin sorumluluğunu değil, doğrudan çocuğu nitelemekte kullanır. Nitekim ona göre filmde karanlık olan, Leda’nın “talepkar, hareketli, istekleri konusunda ısrarcı bir çocuk” olan kızı Bianca’dır. Çocuğun anne bağımlılığını masumiyet ve muhtaçlıkla açıklamak yerine bunu doğrudan anneyi bitirici, zapt edici, sömürgeci olarak gören, filmde de bunun ifade bulduğunu söyleyen bir diğer kadın ise Banu’dur. Bu bağlamda Leda’nın oyuncak bebeği aslında Elena’nın şiddetinden korumak için aldığını söyleyenler de olmuştur (Banu, Evrim, Deniz, Ahu). Ezgi ise çocukların Leda’nın üstüne atladığı ve Elena’nın annesi Nina’nın boynuna sarıldığı sahnelerle referansla çocuğun zaman zaman boğulma hissi yaratabileceğini ve filmin de çocukların deneyiminden ziyade bu boğulmayı merkeze aldığını söylemiştir.

Ne var ki, çocuğa ilişkin bu eleştirel yorumlara katılan, filmi özellikle de anneliğin zorlu, olumsuz yanlarını da anlatıya kattığı için övgüyle anan (Burçin, Asu, Hale), hatta filmdeki anneliğe dair marjinalize edilmiş değerlere açıkça sahip çıkan katılımcıların (Asu, Hale) okuma biçimi, konu çocuk olduğunda çatallaşır, bir yanları çocuktan taraf olur. Elif, Hande, Zerrin, Hale, Melis, Ezgi, Banu, Ahu ve Esin, Leda’ya odaklanan anlatıda geride bırakılan çocukların ne yaşadığını sorgularlar ve olaylara çocuğun perspektifinden bakmaktan kendilerini alıkoyamadıklarını ifade ederler. Bu bağlamda filmdeki çok sık hatırlanan ve örneklenen sahnelerden birisi, Leda’nın kızının annesine yaralı parmağını öptürmeye çalıştığı sahnedir. Melis, Ezgi, Asu, Ahu ve Zerrin en çok akılda kalan sahne olarak bunu tarif etmiş ve Leda’nın çocuğun ihtiyacını görmediğini düşünmüştür. Hatta Zerrin filmi izlerken kendi çocukluk travmalarını hatırlayarak, kendisini büyük kızın (Bianca) yerine koymuştur. Işıl Leda’nın kızının elini öpmeyi reddetmesini onun “son damlasını tüketmiş” olmasına bağlamış, paralel biçimde Esin de o anı “...bazen içinden gerçekten böyle bir canavar çıkıyor ve ne kadar çocuğunun sana ihtiyacın olduğunu (...)

bilsen de o anda onu yapacak enerjin, kudretin, sabrın hiçbir şeyin olmuyor” demiştir. Banu ise aynı sahne için Leda’yı korumaya alıp filmin yönetmenini suçlar: “Çocukların uzun uzun anne lütfen anne öp falan gibi sahneleri var ya o kadar çok zorladı ki mesela beni (...). Ben anneye değil yönetmene sinirlendim. Yani izleyiciyle bu kadar oynanmaz gibi bir şey (...). Kadına hiç sinirlenmedim garip bir biçimde.”

Leda kendisini çocuklarının önüne koyduğu için ideal annelik normlarının dışına düşmüştü (Ezgi). Çünkü, Leda’nın yaşamını onaylamasa da eleştirmedigini ifade eden Burçin’e göre “Leda çocuklarını seviyordu ama kendisini de seviyordu.” Burçin karakterin kimliğinin annelikten ibaret olmadığını, hayatın başka yönlerini de yaşama isteğinden geri durmadığını belirtti. Leda’yı koşulsuz ve net bir biçimde anlayan Gaye’ye göre Leda tam da kendinden vazgeçmediği ve çocukları bir süreliğine terk etmek pahasına hayatına devam etmeyi seçtiği için “*unnatural* yani doğal olmayan bir süreç” olarak yaşıyor”du.

Görüştüğümüz kadınların tamamına yakını Leda’yı anlasalar da onlar için, çocuğunu terk etmek tahayyül edilebilir değildi. Peki film nasıl sonlanıyordu? Üç yıllık bir uzaklık anne ile çocuklar arasında neye yol açmıştı? Leda filmin son sahnesinde yaralı bir halde sahilde uzanmıştır. Yerinde doğrulur, o sırada telefon eden kızı Bianca ile konuşur. Ölüm gibi bir şey olmuş ama kimse ölmemiştir.¹⁰ Aksine Leda sahilde yeniden doğmuştur (Banu). Dramatik bir eşik olarak görülen çocuklarını terk etme hikayesi anneye kızlarının ilişkisini sarsmamıştır. Leda’nın ölmemesi, karnına saplanan ince bir iğne ile geçmişin diyetini ödeyerek iyileşmesi (Elif), çocuklarıyla bağının filmin sonunda eline verilen mucizevi portakalla¹¹ onarılması görüşülen kadınlar için rahatlatıcı olmuştur. İdil’in aşağıdaki sözleri Ahu, Ezgi ve Işıl gibi diğer bazı görüşmecilerin de hislerine tercümandır.

Yani ben bu hikâyenin çok böyle olumlu ve insana iyi hissettiren bir

hikâye olduğunu düşünüyorum. Yani çocuklarını bırakıp bir müddet başka bir hayat yaşamayı seçecek bir kadın için alternatif bir anlatı. Öyle dünyanın sonu falan gelmeyecek ve sen dünyanın en kötü insanı olmayacaksın, başına da felaketler falan gelmeyecek. Bence bunu duymaya ihtiyacı var insanların. Daha doğrusu diğer kadınların var (İdil).

Katılımcılar *Karanlık Kız* yoluyla tanıdıkları Leda'nın hikayesi üzerinden hem filmi yorumlar hem de kendi annelik deneyimlerini müzakereli bir değerlendirmeye tabi tutarlar. Bunu yaparken, yukarıda örneklendiği üzere bazı konularda Leda'ya yaklaşıp, onunla duygusal ve deneyimsel açıdan özdeşleşme yaşar, bazen ise ondan uzaklaşırlar. Bir sonraki bölümde ise Leda'nın ve çevresindeki karakterlerin nasıl alımlandığına odaklanılacaktır.

Leda ve Diğer Film Karakterleri

Küçük yaşlardaki iki kızını üç yıllığına terk etmiş olan Leda, kimileri için içinde bulunduğu ataerkil domestik kıskacıta öz sevgisini çocuklarının sevgisine heba etmemeyi tercih eden, kendini seçme cesareti gösteren güçlü biridir (Burçin, Gaye). Kimileri için ise hiç doğurmaması gereken dikenli ve yapayalnız, ailesi tarafından önemsenmeyen (Melis, Deniz, Hande, Ahu), fazlasıyla kendiyle meşgul, şefkati sadece kendine (Ezgi) olan, empatisi zayıf bir karakterdir. Görüşülen kadınların büyük çoğunluğu Leda'nın çocuklarını terk ettiği için pişman olduğunu, bu deneyimin onu ruhen sakatlamış olduğunu ifade etmiştir. Öte yandan, Leda'nın pişman olmadığını bazen yargı bazen de takdirle dile getirenler de olmuştur. Örneğin Elif, biraz da yargılayıcı bir imayla, gittiği dönemi harika olarak tanımladığına göre pişman değil herhalde demiş, Gaye ise Leda için şunları söylemiştir: “Güçlü bir karakter bence her şeyden önce. Geçmişiyse yüzleşmesi, duygularıyla yüzleşmeye gitmekten korkmaması ve hayatına sahip çıkmış bir karakter. Doğrusuyla, yanlışıyla bu

pek çok kadının yapamayacağı bir şey.”

Leda hakkındaki, zıtlıkları da içinde taşıyan bu betimsel yelpaze, görüşülen kadınlar açısından özdeşleşmenin olanaklarını ve sınırlarını, yani karaktere yaklaşma (uzlaşma ve müzakere etme) veya ondan uzaklaşma (karşıtlaşma) dinamiklerini belirlemiştir. Konu annelik ve akademisyenlik olunca Leda’ya ilişkin değerlendirmeler kestirme ve sade olmaktan ziyade, çelişkili ve karmaşık bir metin ortaya koymuştur. Fakat şu özellikle dikkat çekicidir: Leda’yı yargılayıcı ifadeler kullanan kadınlar dahi onu anlamaya, onunla yakınlaşmaya doğru bir niyet göstermişlerdir. Örneğin karaktere ilişkin hayli yargılayıcı tonda yorumlar yapmış olan Hande, Leda’nın arkadaşı olmasını isteyeceğini, tüm eleştirilerine rağmen ona şöyle söyleyeceğini aktarmıştır:

Geçmişine takılıp kalma. Evet o gün onlar gerekiyordu. Eşinden rahatsızdın. Kendini daha iyi hissetmeye ihtiyacın vardı. Bazen seçtiğimiz yollar yanlış olabilir. Yanlış yani. Bize kötü hissettirebilir. Ama onu da sevmeyi öğrenmemiz lazım. Yoksa hayat mutsuz geçer.

Kısacası, Leda’nın çocuklarını terk etmiş olması görüştüğümüz kadınların önemli bir kısmının onunla kendi aralarına mesafe koymalarına neden olsa da anne akademisyen olmanın özgül deneyimleri bir ortaklık ve duygudaşlık yaratmıştır. Leda esasında onlara akademisyen annelik deneyiminin zorlu yanlarını dile dökebilme, sesli olarak ifade edebilme olanağı sağlamıştır. Burçin, kendisi hiç öyle davranmayacak olsa dahi Leda’ya hak verme refleksini kendisinin bir kadın izleyici olmasıyla açıklar. Ona göre erkek bir izleyici Leda’yı asla haklı görmeyecektir.

Görüşülen kadınların büyük bir çoğunluğu filmdeki Genç Leda ile özdeşleşir. Genç Leda’nın çocuk sorumluluğu altında ezildiği, akademik hayallerini neredeyse yitirdiği boğucu deneyimi, görüşülen kadınlar açısından özdeşleşmenin en güçlü olduğu anlara işaret etmektedir. Özellikle Leda’nın

kulağında kulaklıkla akademik bir çalışmanın tam ortasındaiken işi yarım bırakmaya zorlandığı sahne en akılda kalıcı sahnelerden biridir. Sahne öncelikle akademisyen anne için sürekli kesintiye uğrayarak akademik faaliyet yapmanın zorluğunu, ikinci olarak ise ev içi iş bölümünde erkek ile kadın arasındaki eşitsizliği temsil etmektedir. Çocukların yardım istediği esnada bir telefon görüşmesinde olan baba, çocuklarla ilgilenme sırası kendisinde olduğu halde görüşmesini sonlandırmaz. Devreye bir kez daha Leda girer. Leda sırf kadın olduğu için onun işi kesintiye uğratılabilir (Ezgi). Çünkü “erkeğin evde yaptığı iş, mesleği, yorgunluğu, zihnini toparlama gereksinmesi (...) çok daha saygı uyandırıyor gibi”dir (Ullmann 1988, 29).

Olgun Leda katılımcılar için nadiren özdeşleşme adresidir. Sadece Hale Leda’nın kendi başına tatile gitmesini, kadının bir akademisyen olarak tatilde de çalışmaya devam etmesini, insanlara karşı güvensizliğini, sürekli gözlem yapıyor oluşunu ve tetikte olma halini kendisine yakın bulmuştur. Leda’nın çalışırken aynı zamanda biraz eğlenmek istediğini, sadece anne değil aynı zamanda bir kadın olmak istediğini, hayatında heyecan ve arzu olmasını istediğini düşünmüştür. Deniz için ise olgun Leda yapayalnız kalmanın simgesidir.

Özdeşleşmenin kırılmaya uğradığı sahnelerden birisi, yukarıda da dile getirildiği üzere Leda’nın küçük kızının parmağını kızın tüm yalvarışlarına rağmen öpmemesidir. Çocuklarını terk etmesi ise kadınların, Gaye ve İdil hariç, tamamı için özdeşleşmenin tamamen kırıldığı andır. İçine düştüğü zorluğu ve duyguları anlasalar da duyguyla özdeşleşme onlar için Leda’nın pratiğini desteklemeye yetmez. Öte yandan, genç Leda’nın akademik ışığının eve gelen gezgin kadın tarafından görüldüğü, konferansta övgüyle alkışlandığı anlardaki coşkusu bütünüyle kadınlar anlar, onun bu anlardaki duygusuyla neredeyse bütünüyle özdeşleşirler. Nitekim kadınların çoğuna göre Leda tam da bu hazzın peşinden gitmiştir; Prof. Hardy’nin peşinden değil. Akademik açıdan görülmenin coşkusu tanıyan ve onaylayan Elif, Leda’nın kendi

yolunu çizdiğini söyler. Ama “bunun için bırakılmaması gerekeni [çocuklarını] bıraktığı”nı da özellikle hatırlatır.

Filmdeki ikinci ana karakter Nina, Elena’nın annesidir ve tatile kalabalık bir aile grubuyla gelmiştir. Nina Leda’yı keskin bakışlarıyla sürekli izler; çocuğuna ilişkin duygularını en doğrudan Leda ile paylaşır. Elena kaybolup bulunduğu Leda’ya “öleceğimi sandım” der. Çocuk boynuna yapışıp bırakmadığında Leda’ya bezginliğini ifade eden bakışlar atar. İki kadının birbirine yoğunlaşmış ilgisi ve uzun bakışmaları görüşmecilerin çoğu tarafından aralarında erotik bir çekim olabileceği şeklinde yorumlanmıştır.

Leda ile Nina arasındaki ortaklıklar pek çok katılımcı tarafından vurgulanmıştır. Işıl Leda ve Nina’nın yalnızlık paydasında bulunduğunu düşünmektedir: “ikisi de aslında yalnız yani. Nina kalabalıklar içinde yalnız. Diğeri zaten yapayalnız.” Hande kocalarıyla istedikleri ilişkiyi yaşayamamış olmak bakımından Leda ile Nina’nın benzer olduğunu dile getirirken, Leda’nın Nina’nın kendi yaptığı şeyi yapmasından korktuğu, bunun da Leda’nın yaptıklarından pişman olduğunu gösterdiği sonucuna varmıştır.

Leda ile karşılaştırmalı okunan Nina görüşmeciler tarafından ağırlıklı olumsuz bir bakışla yorumlanmış, bu okumalarda daha ziyade iki kadın arasındaki farklar dillendirilmiştir. Hale Nina’nın “bir kabile tarafından rehin alınmış gibi” olduğunu ve özgürce yaşamadığını, oysa Leda’nın özgür olduğunu ifade etmiştir. İdil’e göre “asıl kısıtlanmış olan karakter Nina”dır ve Nina’nın Leda’nın ilgisini çekmesi duygudaşıktan kaynaklıdır. Leda’nın Nina’nın bir zamanlar kendisi gibi kısıtlanmış olduğunu fark ettiği için onu gözlemlemiş fakat sonra ne kadar farklı olduklarını anlamıştır. Banu’ya göre ise filmde kayıp olan biri varsa o Nina’dır.

Leda ile Nina arasında karşıtlığı oluşturan şey, İdil’e göre, Leda’nın bir kendini gerçekleştirme çabası, hayatta tutunacağı bir şeyler olması, Nina’nın ise bunlara sahip olmayışıdır. Çünkü Nina cesur değildir (Asu). Yüzeysel ve

dürüst görülmeyen bir karakterdir (Ahu, Hale, İdil). Ahu ve Gaye'ye göre Nina'nın içinde bulunduğu çemberden çıkabilecek kapasitesi yoktur. Nina toplumun beklentilerine göre yaşayan ve ne pahasına olursa olsun kendi gerçekliğiyle yüzleşmekten kaçınan bir karakterdir. Evrim için en temel ayrım şudur: Nina çocuğu için evliliği sürdüren bir kadinken, Leda kendisi için çocuklarını terk etmiş bir kadındır. Banu'ya göre Nina garantidir; evlilik kurumu içinde kaçamaklarla yetinen biridir; gerçekten "gitmek isteyen biri Willie ile birlikte olmaz" (Banu) çünkü.

Filmin sonlarına doğru Nina kızının kayıp oyuncak bebeğini Leda'nın almış olduğunu öğrenir. Leda'nın küçük Elena'nın üzüntüden neredeyse hasta olduğuna tanık olmasına rağmen bebeği vermemesi onu hiddetlendirmiştir; sapka iğnesini Leda'nın karın boşluğuna saplar. Nina'nın bu sahnedeki saldırganlığı görüşülen kadınların neredeyse tamamı için aşırıdır. Nina'nın şiddeti için Asu, kalabalık, işgalci bir aile içinde sıkışmış olan Nina'nın yaşadığı sorunların çözümünü Leda'da aradığı ancak ondan bulamayınca düş kırıklığı yaşadığı ve öfkелendiğı yorumunu yapar. Aynı bağlamda Işıl da Nina'nın kendi yapmak istediğı ama yapamadığı şeyi yapmış olduğ u için Leda'ya karşı hınç hissetmiş olabileceğı fikrindedir. Evrim ve İdil'e göre Nina içinden geldiğı hayat gereğı şiddete uzak değildir zaten; bu onun içinde bulunduğı mafyatik bağlardan gelmektedir.

Bir kadın hikayesi olan *Karanlık Kız*'daki erkek karakterleri sorduğumuzda, kadınlar erkeklerin filmdeki varlıklarından ziyade yokluklarını öne çıkardılar. Örneğ in Leda'nın kocası da bir akademisyendir aslında ama bunu sadece birkaç kadın fark edebilmiştir. Hatta Deniz kendinden emin bir ifadeyle, "bir kere akademisyen değ il, o kesin. (...). Akademisyen olsa eşinin yaptığı çeviriden kopmaması gerektiğini anlardı" der ve onu "normal bir adam iş te" sözleriyle niteler. İdil ise babada "tipik bir erkek akademisyen" görür; akademide erkek akademisyenlerin kariyerleri için gidebildiklerini fakat kadın akademisyenlerden kalıp çocuk bakımını üstlenmelerinin beklendiğini

belirtir. Nitekim görüşülen kadınlardan Ahu babanın Leda'ya hiç destek olmadığını görmesine rağmen “ben bile Leda çocuklara haksızlık yaptı” diye düşünüyorum diyerek öz eleştirisi verir.

Görüşülen kadınlarca akademide sık rastlanan bir sosyal tip olarak yorumlanan diğer iki karakter Profesör Hardy ve genç Leda'nın danışman hocasıdır. Hardy eril flörtözlüğüyle akademideki avcı erkek tipini somutlarken, danışman hoca ise akademik kıskançlığıyla öğrencisine destek yerine köstek olan akademisyenin temsilidir.

Tekrar Leda'nın kocasına dönecek olursak, görüşülen kadınların yarıdan fazlası babanın Leda'ya yeteri kadar destek olmadığını, kendi kariyeri için planlar yaptığını söze dökmüş olsa da özellikle Türkiye'deki erkeklerle kıyaslayarak yaptıkları okumayla onu görece “iyi” bulanlar, “aslında işi paylaşmaya meyilli” olduğunu düşünenler de olmuştur (Hale, Deniz, Evrim).

Kadınların yarısından fazlası Leda'nın ortak yaşam alanında iş bölümü desteği almadığı gibi, ilişkide entelektüel, duygusal ve cinsel açıdan da tatmin olamadığına işaret eder. Melis'e göre Leda'nın kocası “sülük gibi bir tip”ken, Banu Leda'nın nasıl olup da onunla birlikte olduğuna bir anlam veremediğini ifade eder. Hande babanın Leda'ya destek olmadığını kabul etse de Leda'nın çocuklarını terk etmeyi seçmesiyle birlikte, Ahu'nun kendini eleştirirken söylediği şeyi yapar; eleştirinin hedefine Leda'yı oturtur:

Adamdan şikayetçi olmaktan şeyden sonra vazgeçtim. Çocuklarına sahip çıkmasından ve kadına yalvarırkenki hali var ya, bir erkek için ne kadar onur kırıcı. (...) Yani seni terk eden birine yalvarıyorsun bak çocuklarımız ortada kalmasın diye. Benim için orada ince bir çizgi var yani. (...) Yani adamın yaptığı ciddi bir büyüklüktü bana göre.

Filmde Leda ile kocası arasında, Leda'nın annesiyle problemi olduğunu sezdirenen örtük bir diyalog geçer. Dikkatlerden rahatlıkla kaçabilecek bu diyalogun, Leda'nın hikayesini yeniden inşa etmeye çalışırken neredeyse

bütün kadınlar tarafından hatırlanması, annenin hikâyeye dahil edilmesi çarpıcıdır. Katılımcılarımız bunu doğrudan ifade etmemiş olsa da filmin başlığındaki “karanlık” sözcüğü belki de Leda’nın kendisinin bir kız çocuğu olduğu zamanlardan, kendi kız çocuklarına doğru uzanan döngüsel bir zamanı kat ediyordur. İstisnasız bütün kadınlar bir kadının kız çocuğudur çünkü.¹²

Son Birkaç Söz

Leda’nın hikayesinin bağlamı tüm akademisyen kadınlar için geçerlidir: Akademisyen kadınların, eğer destek almıyorlarsa, aynı anda hem domestik alana ve çocuğa hem de akademik çalışmalara dönük sorumluluğu yerine getirmesi çok zordur. Nitekim çoklu sorumluluğun parçalayıcılığı bu çalışmanın katılımcılarının *Karanlık Kız* filmini izleme biçimlerinde bilhassa somut hale gelmiştir. Örneğin Evrim, Asu ve Elif filmi bir defada izleyip bitiremediklerini, birkaç parçaya ve güne bölerek izleyebildiklerini ifade etmişlerdir. Çünkü, Gaye’nin sözleriyle anneyseniz “başladığınız bir film üç günde bitiyor[dur], dizi tadında.” Çok yönlü sorumluluğa bağlı parçalı hayat, zihni de yormakta ve parçalamakta, kadınların önemli bir kısmı günün sonunda hiçbir şey okuyup yazamaz hale geldiklerini, kalan enerjilerinin ancak medyada basit programlar izlemeye elverdiğini paylaşmaktadırlar. Yani, çocuk sahibi olmak, Esin’in deyişiyle, erkekleri balkonda sigara tütürmek, güzel bir kitap okumak veya film izlemek gibi keyiflerden alıkoymuyorken, kadınların hayatının tamamını, akademisyenliği dahil, ipotek altına almaktadır.

Annelik ile akademisyenlik arasındaki bu imkânsız denklemde *Karanlık Kız*’ın Leda’sı doğacı anne ideolojisinin kurduğu normun dışında biri olması hasebiyle özgün bir roman/film karakteri olarak karşımıza çıkar. Ona göre annelik fedakârlık değildir, aksine kadının feda edildiği olumsuz bir deneyimdir (Elwell 2016, 249). Kariyer mi çocuk mu ikiliğinde, ondan beklenen “önce çocuklarım” demesi ve çocuğu için kariyerinden feragat

etmesiyken, Leda üç yıllığına çocuklarından feragat etmeyi seçer; “önce ben” der. Diğer bir deyişle, annelik ve akademisyenlik idealleri ikiliğinin yarattığı çıkmazdan anneliğin dışına, tekrar kadın ve akademisyen olmaya doğru bir adım atarak kurtulur. Leda’ya ve eylemine kılavuzluk eden bu duyguyu, çocuğunu terk eden bir diğer edebiyat kahramanı anne şu sorularda dile dökmektedir: “Neden annelikteki kurban olmaya tapıyoruz? Annelerin kendilerini feda etmesi gerektiğini söyleyen insanlık dışı düşünce nereden çıktı? Annelerden kız çocuklarına asırlardır kölelik aktarılıyor. Bu korkunç bir pranga” (Aleramo 2021, 163-164).

Leda, Sibilla (ve hatta Anna Karenina, Madam Bovary, Nora¹³ vs.) gibi karakterlerle gerçek hayatta, hele de Türkiye’de karşılaşmak zor ve zorlayıcıdır. Fakat temsil mecrası bu karşılaşma olanağını sağlar; izleyiciye/okura bu tür karakterlere yaklaşma, onların deneyimine temas etme, bu sayede kendi sınırlarını yoklama ve başka seçeneklerin varlığını düşünme imkânı sunar. Temsil karakterlerinin okurlarıyla/izleyicileriyle bağ kurma, onları müzakereye, empatiye ve özdeşleşmeye çağırma ya da reddetmeye sevk etme olanakları çeşitlidir. Alımlama çalışmalarının tam da bu karmaşık etkileşimi deneyimleme çabası olarak değerli olduğunu düşünüyoruz. Nitekim bu bağlamda kadınların görüşlerinden hareketle, Leda’nın, söylemde ve literatürde izi sürülen sarsılmaz annelik anlatısının antitezi olarak, bizim için olduğu kadar, görüşmeye katılan diğer kadınlar için de duyguları ve düşünceleri harekete geçiren bir katalizör olduğunu söyleyebiliriz. Bilhassa genç Leda’nın iki küçük çocukla birlikte akademik çalışmalarını sürdürmeye çalışırken altında ezildiği boğucu sorumluluktan hareketle kadınlar, kendi akademisyen annelik deneyimlerinin zorlu yanlarını söze dökebilme ve paylaşma olanağı bulmuştur.

Görüştüğümüz akademisyen annelerin çoğunluğu doğrudan anneliğe ilişkin olan egemen ya da marjinal söylemlere eklenen yorumlar yapmamış, aynen Gledhill’in (1988) işaret ettiği gibi, filmi bu ikisi arasında açtıkları

müzakere sahası içinde okuyup yorumlamışlardır. Yukarıda da belirtildiği gibi Leda'nın çocuklarını terk etmiş olması, çalışmaya katılan kadınların çoğunluğunun Leda'yla kendi aralarına mesafe koymalarına neden olsa da anne akademisyen olmanın özgül deneyimleri Leda ile aralarında bir ortaklık ve duygudaşlık yaratmıştır. Leda'yı sert sözlerle yargılayan kadınlar dahi ona duygusal güç ve destek vermek konusunda istekli olmuştur.

Araştırmaya katılan kadınlar arasında anneliğin zorlu, olumsuz yanlarını da anlatıya kattığı için, filmi övgüyle anan ve anneliğe dair marjinalize edilmiş değerlere açıkça sahip çıkanlar da mevcuttur. Bununla birlikte, Türkiye bağlamındaki ideal annelik kalıpları, sadece marjinalize edilmiş değerlere sahip çıkan bu kadınlar için değil, görüşülen kadınların tamamı için eleştiri konusudur. Kadınlar, filmin açtığı yoldan yürümek suretiyle, kendi yaşadıkları zorlukları paylaşmış; kimliklerine, anneliklerine, taşıdıkları vicdani yüke, çocuk sorumluluğu konusunda yalnız bırakıldıklarına, akademideki performans baskısına ve maruz kaldıkları eşitsizliklere eleştirel bir perspektifle bakabilmişlerdir.

Sonuç olarak bu araştırmada, çocuk sahibi olmanın yıkıcı bir sorumluluk olduğunu dile getirme cesareti gösteren *Karanlık Kız*'ı izleyen kadınların filmi okuma ve yorumlama biçimleri odak noktası olmuştur. Araştırmanın katılımcıları örneğinde, kadınların Leda'nın hikayesini nasıl alımladığına kulak vermek, film ile izleyici arasındaki karşılaşmanın yarattığı dinamizmi ve dönüştürücü potansiyeli ortaya koyar. Alternatif hikâyeler anlatmak da kadınların bu metinlerle karşılaşma biçimlerini anlamaya çalışmak da işte tam bu nedenle anlamlı ve önemlidir.

1 Bize zaman ayıran, düşüncelerini ve duygularını paylaşarak bu çalışmayı yapmamızı mümkün kılan tüm katılımcılara, görüşmelerin deşifre edilmesi konusunda destek olan ve metnin son okumasını titizlikle yapan Arş. Gör. Ezgi Bugey'e ve deşifre işlemleri için teknolojik olanaklardan yararlanmamıza yardımcı olan Arş. Gör. Hakan Soner Şener'e çok teşekkür ederiz.

2 Türkçe literatürde kadın sinema seyircisini odağa alan diğer iki örnek için bkz. Uybadın 2019; Akgün 2018.

3 *Karanlık Kız* filmi Türkiye'de 18 hafta gösterimde kalmış ve toplam 6.927 kişi tarafından seyredilmiştir bkz. https://boxofficeturkiye.com/film/karanlik-kiz--2015611_erisim_tarihi_24.01.2024. Filmin abone sayısı en yüksek dijital platform olan Netflix'in seçkinde yer almasıyla birlikte izleyici sayısı daha da artmıştır. Fakat film ana akım medyada ilgi görmemiş, daha ziyade, feminist ve sol medyanın dikkatini çekmiştir. *Karanlık Kız* hakkında, *5harfliler*, *Çatlakzemin*, *Ortakoltuk*, *Filmarasıdergisi*, *Gazeteduvar*, *Altıyazı*, *Sendika.org*, *Bianet*, *t24*, *Cumhuriyet* gibi mecralarda film eleştirileri yayımlanmıştır. Bu yazılarda film sinematografik açıdan genellikle büyük beğeniyle karşılanmış, Leda'nın hikayesi örneğinde, anneliğin zorluğunu ve karmaşık yapısını serimleyen dürüst bir bakış olarak değerlendirilmiştir.

4 Bobo'nun belirttiği üzere (1988, 90) *Mor Yıllar* filmi, Aralık 1985'teki ilk gösteriminden itibaren Amerika'daki siyahi imgesi çerçevesinde tartışma yaratmıştır. Siyahi erkeklerle siyahi feminist kadınların karşı karşıya geldiği tartışmada kadınlar, filmi ve filmin dayandığı Alice Walker'ın kitabını savunurken, siyahi erkekler filmdeki stereotipik siyahi erkek temsili sert bir biçimde eleştirmişlerdir. Siyahi erkeklerin sert ve acımasız bir şekilde tasvir edildikleri düşüncesinin yanı sıra, film ayrıca sınıf meselesini ele almadığı gerekçesiyle de eleştirilmiştir. Bobo daha geniş bir projenin bir parçası olarak siyahi kadınların filmi nasıl okuyup yorumladıklarını incelemek üzere, seçtiği siyah kadın görüşmecilerle bir grup görüşmesi yapar. Yazarın amacı siyahi kadınların ana akım bir metinden çıkardıkları anlamları kendileri ve sosyal grupları için güçlendirici bir biçimde kullanıp kullanmadıklarını anlamaktır (1988, 91). Bu görüşmeden elde ettiği veri çerçevesinde, Bobo siyahi kadınların filmde güçlendirici ve olumlu anlamlar çıkardıklarını bulgulamıştır. Bu muhalif okuma elbette tesadüfi olmayıp, siyahi kadınların tarihleri, deneyimleri ve gündelik hayatları bağlamında geliştirdikleri kodaçımleme stratejinin sonucudur.

Taylor, gazete ve dergilere yazdığı mektuplar ve yaptığı birkaç görüşme aracılığıyla, *Rüzgâr Gibi Geçti*'nin hayranlarından kitap ve film hakkındaki hatıralarını ve deneyimlerini toplar (1989). Pek çok okurun ve filmin hayranının Scarlett karakterini bir kahraman olarak gördüğünü ve onunla özdeşleştiğini bulgular. *Rüzgâr Gibi Geçti*'ye ilişkin deneyimler sadece bireysel ve öznel değildir; kitaptan ve filmde alınan haz genellikle diğer kadınlarla paylaşılan bir hazdır (31). Irkçılık meselesinde zaman içinde kazanılan bilinç kadınların yapıta ilişkin görüşlerinde değişikliğe sebebiyet vermiş ayrıca filmin sinema salonunda izlenme deneyimiyle ev ortamında ve televizyon ekranında izlenmesi arasında önemli farklılıklar olduğu bulgulanmıştır (1989, 39-41).

Stacey ise (1994) kadınların Hollywood yıldızlarına ilişkin hatıralarını kaçış, özdeşleşme ve tüketim çerçevesinde analiz eder. Stacey'nin bulgularına göre kaçış sadece perdedeki kurmaca anlatıyla bağlantılı değildir; sinema salonu kadın izleyicilere maddi, duyuşsal, duygusal ve psikik olmak üzere farklı düzeylerde hazlar sunmaktadır. Psikinanalitik yaklaşımların bilinçdışı

süreçlere dayanan özdeşleşme tartışmasından farklı olarak Stacey'nin sinemasal özdeşleşme analizi, kadın seyircilerin anlatılarına dayanmakta, araştırmada sinemanın ötesindeki sosyal anlamlara doğru da genişleyen bir perspektif sunularak farklı özdeşleşme biçimleri incelenmektedir. Stacey, kadınların Hollywood sineması tarafından başarılı bir şekilde tüketici olarak inşa edildiklerini belirtmekte, ancak aynı zamanda yıldızlarla bağıntılı metaları tüketmenin kadınlar açısından ne anlama geldiğini de tarihsel bir çerçeve içinde mercek altına almaktadır.

5 Paralel bir yaklaşım için bkz. Karabağ Sarı 2013.

6 Aygıt kuramı (*apparatus theory*) olarak tarif edilen psikanalitik yaklaşımlarda seyircinin özdeşleşme süreçleri Lacan'ın ayna evresine referansla açıklanır (Baudry 2004; Metz 1982).

7 Çocuk odaklı yeni anneliği tarif etmek üzere futbol anneleri, güvenlik anneleri, hokekey anneleri, helikopter anne gibi adlandırmalara da başvurulmaktadır (Özcan 2015, 97).

8 Arlie Russel Hochschild (Anne Machung ile birlikte) ilk olarak 1989'da yayımladığı, 2012'de yeni verilerle güncellediği *The Second Shift* (2012) kitabında, ücretli emeğiyle çalışan kadının ev işlerinde ve çocuk bakımında erkekten çok daha fazla sorumluluk aldığını ortaya koyar. Kitaba adını veren ikinci vardiya ifadesiyle kadının işinin hiç bitmediğine işaret eden bu araştırma, çalışan kadınlarla ilgili pek çok çalışmada temel bir referansa dönüşmüştür.

9 Katılımcılara takma isimler verilmiş, ayrıca kimliklerinin anonim olarak kalmasını sağlamak üzere çalıştıkları üniversitelere ilişkin bilgi tabloda yer almamıştır.

10 Özdemir Asaf'a ait bu sözler romanın sonunda geçen "Öldüm ama iyiyim" (Ferrante 2022, 146) ifadesini karşılar.

11 Filmde Genç Leda kızlarıyla birlikte bir portakalı, kabuğunu hiç koparmadan soyar. Bu onların hep birlikte olduğu mutlu anların sembolüdür.

12 "Kız çocuğu" filmin/romanın adındaki *figlia/daughter* sözcüğünün karşılığıdır.

13 Ibsen'in *Bir Bebek Evi* (1973) eserinde, özgürleşmek adına üç çocuklu ailesini terk eden kadın karakter.

Kaynakça

Andre Cavalcante, Andrea Press & Katherine Sender. "Feminist Reception Studies in a Post-audience Age: Returning to Audiences and Everyday Life." *Feminist Media Studies* 17, no. 1, (2017): 1-13.

Ang, Ien. *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. Translated by Della Couling. (London and NY: Methuen, 1985).

Aleramo, Sibilla. *Bir Kadın*, çev. Meryem Mine Çilingiroğlu (İstanbul: YKY, 2022).

Akgün, Ceylan Nur. *Annelik: Gerilimler, Mücadeleler ve Uzlaşmalar* (İstanbul: İletişim, 2024).

- Akgün, Ceylan Nur “Çocuklu Kadınların Sineması: Fedakârlık ile Hazlar Arasında Savrulmak” *Kültür ve İletişim* 21, no. 42 (2018): 12-31.
- Alkan, Ayten; Çakır, Serpil. “Osmanlı İmparatorluğu’ndan Modern Türkiye’ye Cinsiyet Rejimi: Süreklilik ve Kırımlar,” *1920’den Günümüze Türkiye’de Toplumsal Yapı ve Değişim* ed. Faruk Alpkaya ve Bülent Duru (Ankara: Phoenix, 2012), 229-271.
- Aytaç, Ahmet Murat. “Türkiye’de Ailenin Tarihsel Dönüşümü: 1925-2010.” *1920’den Günümüze Türkiye’de Toplumsal Yapı ve Değişim* ed. Faruk Alpkaya ve Bülent Duru (Ankara: Phoenix, 2012), 299-320.
- Badinter, Elizabeth. *Kadınlık mı Annelik mi*, çev. Ayşen Ekmekçi (İstanbul: İletişim, 2020).
- Baudry, Jean Louis. “Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus,” *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* ed. Leo Braudy & Marshall Cohen (New York & Oxford: Oxford Univ. Press, 2004), 355-365.
- Belkıs, Özlem. “Anneliğin Akademik Kariyer Gelişimine Etkileri Üzerine Nitel Bir Araştırma.” *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi* 5 (2016):2146-9199.
- Bobo, Jacqueline. “The Color Purple: Black Women as Cultural Readers.” *Female Spectators: Looking at Film and Television* ed. E. Dreidre Pribram (London: Verso, 1988), 90–109.
- Bora, Aksu. “Türk Modernleşme Sürecinde Annelik Kimliğinin Dönüşümü”. *Yerli Bir Feminizme Doğru* ed. Aynur İlyasoğlu, Necla Akgökçe (İstanbul: Sel, 2001), 7-106.
- Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. (Madison: University of Wisconsin Press, 1985).

- Brown, Mary Ellen. *Soap Opera and Women's Talk: The Pleasures of Resistance*. (Thousand Oaks, Calif.: Sage, 1994).
- Coşar Çelik, Seda. "Akademide Anne Olmak: Zaman ve Mekân Sorunu." *Feminist Olan Politiktir, Yıldız Ecevit'e Armağan* ed. Gökçe Bayrakçıken Tüzel, Ayça Kurtoğlu, Ayşe Gönüllü Atakan ve Aslı Çoban. (Ankara: Nota Bene, 2023), 127-131.
- D'acci, Julie. *Defining Women: Television and the Case of Cagney & Lacey*. (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1994).
- de Lauretis, Teresa. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema* (Bloomington: Indiana UP, 1984).
- Doane, Mary Ann "Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator", *Screen*, 23, no. 3-4 (1982): 74-88.
- Donath, Orna. *Annelikten Pişman Olmak*, çev. Bilge Yalçın. (İstanbul: İletişim, 2022).
- Ellwell, Leslie. "Breaking Bonds: Refiguring Maternity in Elena Ferrante's *The Lost Daughter*;" *The Works of Elena Ferrante. Italian and Italian American Studies* eds. Russo Bullaro ve G. Love (New York: Palgrave Macmillan, 2016), 237-269.
- Ferrante, Elena. *Karanlık Kız* (4. Basım), çev. Eren Yücesan Cendey. (İstanbul: Everest, 2022).
- Fotaki, Marianna. "No Woman is like a Man (in Academia): The Masculine Symbolic Order and the Unwanted Female Body," *Organization Studies* 34, no. 9 (2013): 1251-1275. <https://doi.org/10.1177/0170840613483>
- Gilbert, Joanne. "Why I feel Guilty All the Time: Performing Academic Motherhood." *Women's Studies in Communication* 31, no. 2 (2008): 203-208. <https://doi.org/10.1080/07491409.2008.10162533>

- Gledhill, Christine. "Pleasurable Negotiations," *Female Spectators Looking at Film and Television* ed E. Deidre Pribram (London: Verso, 1988), 64-89.
- Gyllenhaal, Maggie, *Karanlık Kız (The Lost Daughter)* (2021; Endeavor Content, Faliro House, Pie Films, Samuel Marshall Productions).
- Hermes, Joke. "Feminism and the Politics of Method." *Questions of Method in Cultural Studies* ed. Mimi White&James Schwoch (Malden, MA: Blackwell, 2006), 154–174.
- Hermes, Joke. "Rediscovering Twentieth-Century Feminist Audience Research," *The Routledge Companion to Media and Gender* ed. Cindy Carter, Lisa McLaughlin and Linda Steiner (London and New York: Routledge, 2014), 61–70.
- Herzog, Herta. "On Borrowed Experience: An Analysis of Listening to Daytime Sketches." *Studies in Philosophy and Social Science*, ed. J. D. Peters and P. Simonson, (Lanham, MD: Rowman and Littlefield., 2004), 139–166.
- Hobson, Dorothy. *Crossroads: The Drama of a Soap Opera*. (London: Methuen, 1982).
- Hochschild, Arlie Russel; Machung Anne. *The Second Shift: Working Families and the Revolution at Home*. (New York: Penguin Books, 2012).
- Huopalaïnen, A. S., & Satama, S. T. "Mothers and researchers in the making: Negotiating 'new' motherhood within the 'new' academia." *Human Relations* 72, no. 1 (2019): 98–121. <https://doi.org/10.1177/0018726718764571>
- Ibsen, Hendrik. *Bir Bebek Evi*, çev. Jale Karabekir, Feride Eralp (İstanbul: Agora, 2022).

- Iverson, Susan V. "Academic Mothers: Women on the Edge of Time." *Femspec; San Francisco* 12, no. 2 (2012): 85-105.
- Kanmaz, Tuğba; Tezel Şahin, Fatma. "Akademisyen Anne Olmak," *Kadın Çalışmalarına Sosyolojik, Kültürel ve Edebi Bir Bakış* ed. Gizem Orçin ve Yasemin Ağaoğlu. (Ankara: İksad: Ankara, 2020), 200-222.
- Karabağ Sarı, Çağla. "12 Eylül Filmleri ve Üniversite Gençliği: Politik Söylemler Bağlamında 12 Eylül Filmlerinin Alımlanması." *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi* 4, no: 2 (2013): 9-39.
- Kaya Mutlu, Dilek. *The Midnight Express Phenomenon: The International Reception of the Film Midnight Express*. (İstanbul: The Isis Press, 2005).
- Kızılkaya, Zeynep Zelal. "Annelik, Feminizm ve Medya". *Toplumsal Cinsiyete Farklı Yaklaşımlar*, ed. Mehmet Fatih Işık. (İstanbul: DBY yayınları, 2022), 183-214.
- Livingstone, Sonia. *Making Sense of Television: The Psychology of Audience Interpretation*. (London and New York: Routledge, 2013).
- McRobbie, Angela. "The Politics of Feminist Research: Between Talk, Text, and Action," *Feminist Review*, no 12 (1982): 46-57.
- Memiş Doğan, M.; Temiz Arslan, K. "Akademisyenlik ve annelik: Fenomenolojik bir araştırma," *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 23, no. 3 (2023): 629-656.
- Metz, Christian. *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Çev. Celia Britton vd. (Bloomington: Indiana University Press, 1981).
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Film Theory Critical Concepts in Media and Cultural Studies III*.ed Philip Simpson, Andrew Utterson & K. J. Shepherdson (New York: Routledge 2004), 56-67.

- Öztan, Ece. “Annelik, Söylem ve Siyaset.” *Cogito: Annelik* (İstanbul: YKY, 2015), 91-107.
- Paça Cengiz, Esin. “Karanlık Kız: Döngüyü Kırma Cesareti”. <https://altyazi.net/yazilar/elestiriler/karanlik-kiz-donguyu-kirma-cesareti/> (Erişim: 29.05.2024).
- Press, Andrea L. “Class, Television, and the Female Viewer: Women’s Response to Dynasty.” In *Television and Women’s Culture: The Politics of the Popular*, ed. Mary Ellen Brown. (Newbury Park, CA: Sage, 1990). 158–182.
- Radway, Janice. *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*. (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1984).
- Rotkirch, Anna; Janhunen, Kristiina. “Maternal Guilt.” *Evolutionary Psychology* 8, no. 1 (2010): 90-106.
- Sayınalp, Sezen. “Leda’ya, Nina’ya ve Hayata Dair: Kayıp/Karanlık Kız”, *5Harflier*, 13 Ocak 2022, <https://www.5harflier.com/ledaya-ninaya-ve-hayata-dair-kayip-karanlik-kiz/> (Son erişim tarihi 20.11.2024).
- Smith, Dorothy. “Women’s Experience as a Radical Critique of Sociology.” *Sociological Inquiry* 44, no 1 (1974): 7-13.
- Stacey, Jackie. *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*. (London and New York: Routledge, 1994).
- Staiger, Janet. *Interpreting Films*. (New Jersey: Princeton University Press, 1992).
- Staiger, Janet. *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*. (New York & London: New York University Press, 2000).
- Şentürk, Burcu “Çokuz ama Yokuz: Türkiye’deki Akademisyen Kadınlar Üzerine Bir Analiz.” *ViraVerita*, no. 2 (2015): 1-22.

Taylor, Helen. *Scarlett's Women: Gone With the Wind and its Female Fans*. (London: Virago, 1989).

Ullmann, Liv. *Değişim*, çev. Nur Nirven. (İstanbul: Afa, 1988).

Uybadın, Aynülhayat. “Ev Kadınlarının Sanat Filmlerini Anlamlandırma Süreci Üzerine Bir Alımlama Çalışması: *Hayat Var* Örneği.” *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi* 7, no. 2 (2019): 123-147.

Ward, Kelly; Wolf-Wendel, Lisa. “Academic Motherhood: Managing Complex Roles in Research Universities.” *The Review of Higher Education* 27, no. 2 (2004): 233-257.

Williams, Joan C. “The Glass Ceiling and the Maternal Wall in Academia.” *New Directions For Higher Education* 130 (2005): 91-105.