

*-Araştırma Makalesi-*

## Krzysztof Kieslowski'nin "A Short Film About Love" Filminde Bakışın İnşası ve Cinsiyetsizleşmesi

Mehmet Emre Gül\*

### Özet

*Sinema filmleri, seyircisine özdeşleşme, katarsis, bilgilenme, sosyalleşme gibi çeşitli yönlerden doyum ve haz sağlama potansiyelini içinde barındırır. Sinemanın seyircisine sağladığı bir başka haz ise bakma hazzıdır (skopofili). Bakma hazzı ve eylemi, özellikle klasik anlatı sinemasında erkeğin egemenliğindedir ve kameranın bakışı erkek bakışıyla özdeşleştirilir. Klasik anlatıya sahip filmlerde bakış inşa edilirken erkek, gözetleyen/dikizleyen konumdadır. Kadın ise gözetlenen/dikizlenen bir şekilde sunulmaktadır. Bu sunuş biçimi, erkeği etkin, kadını ise edilgen bir şekilde konumlandırmaktadır. Bu nedenle bakışın erkeğe ait olması ve erkek egemen kodlara göre düzenlenmesi feminist film çalışmaları açısından önemli bir tartışma alanıdır. Krzysztof Kieslowski'nin Aşk Üzerine Kısa Bir Film'inde gözetleyen-gözetlenen ilişkisi iç içe geçmekte, bakış cinsel kimlikler merkezinde inşa edilmemekte ve cinsiyetsizleşmektedir. Çalışmada, feminist film kuramları çerçevesinde Krzysztof Kieslowski'nin Aşk Üzerine Kısa Bir Film'inde bakışın nasıl inşa edildiği ve cinsiyetsizleştiği tartışılmaktadır.*

**Anahtar Kelimeler:** bakış, feminist film kuramı, Kieslowski, aşk üzerine kısa bir film, cinsiyetsizleşme

---

\*Arş. Gör., Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi, Antalya, Türkiye

E-mail: mehmgul@gmail.com

ORCID : 0000-0002-5916-9949

DOI: 10.31122/sinefilozofi.871694

Gül. M.E. (2021). Krzysztof Kieslowski'nin "A Short Film About Love" Filminde Bakışın İnşası ve Cinsiyetsizleşmesi Sinefilozofi Dergisi, Özel Sayı (3), 179-194. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.871694>

Geliş Tarihi: 31.01.2021

Kabul Tarihi: 18.04.2021

-Research Article-

## Constructing and Genderness of the Look in Krzysztof Kieslowski's "A Short Film About Love"

Mehmet Emre Gül\*

### Abstract

*Cinema contains the potential of providing satisfaction and pleasure to its audience from various aspects such as identification, catharsis, information and socialization. Another pleasure that cinema provides to its audience is the pleasure of looking. Especially in classical narrative cinema the pleasure and action of looking is dominated by the men, and the look of camera is associated with the male look. While the look is constructed in films with a classical narrative, the man is in the position of prying/peeping. The woman is presented as being pryed/peeped. While this presentation style positions the man actively, it positions the woman passively. For this reason, the fact that the look belongs to men and that it is organized according to male-dominated codes is an important area of discussion for feminist film studies. In Krzysztof Kieślowski's "A Short Film About Love", the relationship between the looking one and being looked one is intertwined, the look is not constructed in the center of sexual identities and becomes genderless. In the study, it is discussed how the look is constructed and gender neutralized in Krzysztof Kieślowski's A Short Film About Love within the framework of feminist film theories.*

**Keywords:** gaze, feminist film theory, Kieslowski, A Short Film About Love, Genderness

---

\*Res. Assist., Akdeniz University, Faculty of Communication, Antalya, Turkey

E-mail: mehmgul@gmail.com

ORCID : 0000-0002-5916-9949

DOI: 10.31122/sinefilozofi.871694

Gül. M.E. (2021). Krzysztof Kieslowski'nin "A Short Film About Love" Filminde Bakışın İnşası ve Cinsiyetsizleşmesi Sinefilozofi Dergisi, Özel Sayı (3), 179-194. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.871694>

Received: 31.01.2021

Accepted: 18.04.2021

---

### Extended Abstract

*Looking is not an ordinary act; is wondering, discovering, learning, understanding, getting to know, desire and much more. The owner of the look is the owner of desire and power. Being looked one is being controlled and desired one. When considered in terms of cinema, each movie contains hundreds, maybe thousands of looks. Every look has an intention as well as an owner. In classical Hollywood cinema, it is assumed that the audience that is considered to be both the hero and the target audience is male. A man is the looking one and a woman is the looked one.*

*The article Visual Pleasure and Narrative Cinema by Laura Mulvey, which relates pleasure to look in cinema, has a revolutionary quality in terms of feminist film studies. Mulvey drew attention to the masculine look in classical narrative cinema in her article. One of the biggest contributions feminist film criticism to the field is uncovering the masculine look. Perhaps the reason for the positioning of the look in this way is that the power to produce images has been in the hands of men throughout history. The situation in the cinema industry has not changed either. The production of the films by men and the production of the films for the male audience have been determinant in determining the direction of the look.*

*Led by feminist film critics as Laura Mulvey, attention is drawn to this inequality and the causes of these inequalities are questioned and investigated. Not only the narrative itself, but also the question of how the camera is positioned becomes important. This question has a special significance. Thanks to this question, the focus of interest in feminist film studies was not limited to the representation dimension and was technically discussed. Theoretical studies have also produced their fruits in the practical field, and -perhaps with the effect of all these discussions- films that focus directly on the issue of look have been produced.*

*Krzysztof Kieslowski's Krotki Film O Milosci (A Short Film About Love, 1988) is one of the films that focuses on the look and opens up debate in cinema. The film tells the story of a young man named Tomek observes a female artist named Maria with a telescope in the apartment opposite his house and the obsessive and unhealthy relationship that developed between them over time. Look and peeping have a very decisive function in the narrative of the film. This study aims to discuss how sexual identities and look are constructed in A Short Film About Love. This study also looks for the answers of the questions such as "How is the look in movies, is it produced only according to masculine codes?", "Could this have different practices?" and the theoretical framework of this research consists of theoretical studies on feminist film theory and look.*

*In addition to these, the concept of 'genderless' that some theorists have mentioned in gender studies has an important place in the study. The concept of genderless has been addressed in the context of the philosophical studies of Judith Butler, an important theorist in the field of gender studies, and Deleuze and Guattari, who criticized the psychoanalytic approaches for reproducing capitalism and contributed greatly to the formation of an anti-oedipal paradigm. The sample of the research is A Short Film About Love that puts look and peering directly at the center of the narrative and discusses the concept of look in a critical manner. The film was analyzed using the descriptive text analysis method, one of the qualitative research methods. While analyzing the film, the philosophy of being and schizoanalytic perspective of Deleuze and Guattari, which is an alternative to binary oppositions and which assumes that all phenomena are in a state of being and transformation, were used.*

*In the film, what is love is questioned through the act of the male character (Tomek) stalking the female character (Maria). Although the film seems to have a classical narrative at first, the situation changes as the narrative progresses. When we compare the two characters, it is obviously seen that the woman is stronger and more confident. In movies dominated by masculine look, women are defined and identified according to the man they are with, but this situation is not encountered in this film. At the same time, while the female character is more rational, the male character is more emotional. This*

---

*situation is reflected in the spirit of the movie. The being looked one has the control in this film. The masculine look is not associated with power in the film. The dominant look of the man seen in classic narrative movies is not seen in this movie. And the owner of the look is not just the man. The direction of the look also changes in the breaking moments of the film.*

*In the beginning of the movie, Tomek peeps Maria. While Tomek and Maria are at Maria's house, Tomek's stepmother peeps them both. Tomek is stalked by Maria after he tries to kill himself. And so the look direction in the film changes for three times. Although Maria appears to be an object of desire in the beginning of the movie, this situation changes with the change of direction of the look. Although Maria is the object at the beginning of the movie, she becomes the subject when the movie ends. It is possible to associate the experience of this transformation throughout the film with the concept of 'becoming', which has an important place in Deleuze's philosophy. Just like in the philosophy of 'becoming', it is difficult to create clear categories such as subject-object, looking-being looked, desire-desired, masculine-feminine in the film. Because in this movie, binary oppositions like these are in a state of becoming. With the disappearing of these binary oppositions, it becomes difficult to give a clear answer to who is the owner of the look in the film. When the film is analyzed how its narrative is constructed and the look is positioned, it is seen that it deconstructs the gender roles. The look is neither masculine nor feminine, and it is both masculine and feminine at the same time. For this reason, the look has become decentralized and genderless in A Short Film About Love. In contrast to classical cinema, the look has transformed from a masculine pleasure into a tool of inquiry.*

## Giriş

Bakış ve bakışın inşası, sinemanın erken dönemlerinden itibaren film yönetmenlerinin ve kuramcılarının ilgi odaklarından biri olagelmıştır. Lumiere kardeşler ve Pathe şirketi, sinematografi icat ettikten sonra dünyanın farklı noktalarına kameramanlar göndererek, kaydedilen görüntüleri kafelerde ve ilk sinema salonlarında gösterimler düzenlemiş, filmin seyircilerine dünyanın farklı noktalarını, seyircilere o mekânlara gitmeden görme olanağı sağlamıştır. Bu görüntüler, genellikle tek plandan -dolayısıyla tek bir bakıştan- oluşmaktadır. Bu bakış, kameranın ve kameramanın bakışıdır. Bu kayıtlar ilk sinema filmleri olarak kabul edilse de dramatik yapıdan uzak, istisnalar haricinde mizansen içermeyen anlık kesitlerden oluşmaktadır. Bu yıllarda çekilen filmlerde kameranın konumu genellikle üçüncü bir gözün konumundadır ve seyircinin bakışıyla özdeşleşmektedir. Filmlerde görünen insanların bakışına yer verilmemektedir. İlk filmler bakışın düzenlenmesi yönünden tiyatroya benzetilebilir. Bir tiyatro oyununda da seyirci, sahnedeki oyuncuların birbirine bakışını görme olanağına sahip değildir. Seyirci, bütün sahneyi tek bir noktadan görmektedir. İlk filmlerde de durum bunun bir benzeridir. Seyirci önceden kaydedilmiş görüntüyü beyaz perde üzerinde izlese de sabit bir noktaya konumlanan kameranın bakışıyla seyircinin bakışı üst üste binmektedir ve seyircinin kameranın bakışı ile özdeşleştiğini söylemek mümkündür.

Sinemanın bir sanat dalına evrilmesiyle ve hikâye anlatma potansiyelinin keşfedilmesiyle, bakışın gücü de keşfedilirken bakışın düzenlenmesi önem kazanmaya başlamıştır. D.W. Griffith farklı ölçekler ve bu ölçeklere uygun montaj tekniklerinden yararlanarak, seyircinin bakışını belirli noktalara yönlendirmeyi başarmış ve seyircinin bakışını kontrol altına almıştır. Seyircinin bakışını kontrol altına almasıyla, seyircinin duygularını da kontrol etme olanağı bulmuştur. Griffith kamera ve kurgu gibi sinemanın kendine has araçlarının gücünü keşfetmiş, hikâyelerini buna göre anlatmış ve sinemada dramatik yapının gelişmesine büyük katkı sağlamıştır. Griffith'in filmleri Sovyet sinemacılara da büyük ilham kaynağı olmuştur. Sergei Eisenstein, Pudovkin gibi önemli Sovyet yönetmenlerin hocası, film kuramcısı ve montajcısı Kuleshov'un 'K Effect'<sup>1</sup> deneyi de esasında bakışın gücüne vurgu yapmaktadır. Bu deney, Sovyet sinemasının önemli filmlerinin (Potemkin Zırhlısı, Grev, Ana) montaj tekniklerinin çekirdeğini oluşturmaktadır. Bir başka Sovyet yönetmen ve film kuramcısı Vertov, kamera-göz (kino-glaz) kuramını, kameranın mekanik ve kusursuz bir göz olduğu üzerine kurmuş ve kameranın bakışının insan gözüne göre daha objektif ve kusursuz olduğunu filmlerinde göstermeye çalışmıştır. Walter Benjamin de bu kusursuzluktan etkilenen isimlerden biri olmuştur. "Ona göre film, 'optik bilinçdışı' yani büyütme, ağır çekim, görüntü dondurma, eksantrik açılar ve kamera konumları ve hızlandırılmış fotoğrafçılık yoluyla ilk kez gözlenebilir hale gelen tüm bu fenomenlere erişimi kolaylaştırıyordu." (Elsaesser & Hagener, 2014, p. 163). Bakışın gücünün keşfedilmesinin doğal bir uzantısı olarak göz imgesine de filmlerde sıklıkla yer verilmiştir. Göz imgesinin en bilindik örneği Un Chien Andalou (Bir Endülüs Köpeği, Luis Bunuel & Salvador Dali, 1929) filmindeki yakın plan göz sahnesidir. Göz imgesine benzer bir imge kullanımına anahtar deliği örnek verilebilir. 'Anahtar deliği' dendiğinde aklımıza erkek izleyicinin röntgenci olma konumu gelir. Erkek izleyici etkindir ve bakışın sahibidir, güçlüdür" (Büker, 2019, p. 197). 1940'lı ve 1950'li yıllarda özellikle klasik Hollywood sinemasında bakış, genellikle karakterle seyirci arasındaki özdeşleşmeyi arttırmak amacıyla yoğun şekilde kullanılmıştır. Klasik Hollywood sinemasında hem kahraman hem de hedef kitle olarak kabul edilen seyircinin erkek olduğu varsayılmıştır. Kadının başrolde yer aldığı film türü melodramlar ise 'ağlak filmler' 'kadın filmleri' gibi nitelemelerle küçümsenirken, kadın kahramanla mazoşist bir özdeşleşme yaratılır (Elsaesser & Hagener, 2014, p. 180). Kadın filmleri ifadesi Feminist film çalışmalarında ise "kadın deneyiminden çıkan, cinsiyetçi ideolojiye işaret ederek eril söylemi az ya da çok kıran ya da yapıbozuma uğratan filmler" anlamında kullanılmaktadır (Öğüt, 2009, p. 203). Ryan ve Kellner (2016, p. 217) sinemada bir

<sup>1</sup> Rus sinema kuramcısı Kuleshov'un montaj deneyidir. İfadesiz bir surat ifadesine sahip bir oyuncunun baş plan çekiminin ardından gelen görüntü hem anlamı belirler hem de oyuncunun ikinci çekimdeki kişiye veya nesneye baktığı yanılması oluşur.

kategori olarak 'kadın filmleri' olduğunu fakat 'erkek filmleri' diye bir nitelemenin olmadığını ifade eder. Erkek filmlerinin bir tür olarak adlandırılmamasının nedeni bir tür olarak isimlendirilemeyecek kadar normatif olmalarıdır.

Yeni Dalga, klasik Hollywood'a göre daha cinsiyetsiz bir yaklaşıma sahiptir. 1960'larda Fransız Yeni Dalga sinemasında bakış, karakterden ayrılmış ve tekrar sinemanın ilk yıllarında olduğu gibi kameranın/auteurün gözü olmuştur. Jean-Luc Godard, Francois Truffaut, Eric Rohmer, Agnas Varda gibi yönetmenler sinemada özdeşleşmeye karşı oldukları için bakışı da seyirciyi manipüle etmek için kullanmayı reddetmişlerdir. Bu filmlerde başrollerde kadınlara sıklıkla yer verilir ve kadınlar erkeklerle denk hatta daha güçlü bir şekilde konumlandırılır. Yeni Dalga filmlerinde kadınlar; tercih etme gücüne sahip, erkeklere bağımlı olmayan, kendisine dayatılan toplumsal baskıyla mücadele edebilen ve bir şekilde onun üstesinden gelebilen karakterlerlerdir.

1970'lerde ve 1980'lerde Jacques Lacan'ın Freud'cu psikanalizi postyapısalcı olarak yeniden ele alması ve Michel Foucault'un panoptikon kuramı film kuramlarını etkilemiştir. Bu iki kuramcının fikirlerinin özünde yer alan bakışın konumu, nesnesi, bakan-bakılan arasındaki etkenlik ve edilgenlik hali, bakış ve iktidar arasındaki ilişkilerin irdelenmesi feminist film kuramının gelişimine büyük katkı sağlamıştır (Elsaesser & Hagener, 2014, pp. 159-160). Foucault ve Lacan'la birlikte bakış, arzu ve iktidarla ilişkilendirilmeye başlanmıştır. Bu yıllarda feminist hareketlerin hız kazanması ve bu kuramsal çalışmalar feminist sinema kuramlarının da zeminini oluşturmuştur. Laura Mulvey'in kaleme aldığı sinemada hazza bakışla ilişkilendiren *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* makalesi devrimci bir niteliğe sahiptir. Makalede yer alan görüşler hala güncelliğini korumaktadır ve feminist film tartışmalarının merkezinde yer almaktadır. Mulvey, makalesinde klasik anlatı sinemasındaki eril bakışa dikkat çekmiştir. Mulvey makalesinde sinemanın haz verici bakma arzusunu tatmin ettiğini ifade eder ve filmlerde kullanılan ölçek, uzam, öykü gibi unsurların belirleyicisinin kişinin dünyadaki görünür varlığı olan insan bedeni olduğunu söyler (Mulvey, 2019). Özellikle klasik anlatı sinemasındaki bakma eyleminde genellikle bakan taraf erkek olurken bakılan ise kadındır. Mulvey, filmlerde kadının rolünden ziyade genel yapının işleyişine odaklanır. Elsaesser ve Haganer, (2014, p. 179) Mulvey'in içerik yerine biçime odaklandığı için oldukça yenilikçi bir yaklaşıma sahip olduğunu ifade eder.

Modern bir anlatıya sahip filmlerde ise bakan-bakılan ilişkisinin tartışmaya açıldığı filmlere rastlanmaktadır. Krystof Kieslowski'nin Dekalog isimli on filmde oluşan dizisinin altıncı bölümünü yeniden kurgulayıp ayrı bir film haline getirdiği *Krotki Film O Milosci* (Aşk Üzerine Kısa Bir Film, Krystof Kieslowski, 1988) sinemada bakış mevzusunu merkeze alan ve tartışmaya açan filmlerden biridir (Teksoy, 2009, p. 450). Filmde Tomek isimli bir gencin karşı apartmanda oturan Maria isimli kadın ressamı bir teleskopla gözetlemesi ve ikili arasında zaman içinde gelişen saplantılı ve sağlıklı ilişki anlatılmaktadır. Filmin anlatısında bakış ve röntgencilik oldukça belirleyici bir işleve sahiptir. Smelik (2008, p. 1) sinema sanatının cinsel farklılıklar üzerine mitler ürettiğini ve bu mitlerin temsil edildiği kültürel bir pratik olarak tanımlar. Sinema sanatı, anlamları sadece yaratmakla kalmayan, aynı zamanda inşa eden kültürel bir pratik olarak görülebilir. Bu anlam yaratma ve inşa etme süreci cinsel kimlikler için de geçerlidir (Smelik, 2008: 4). Bu araştırma Aşk Üzerine Kısa Bir Film'deki cinsel kimliklerin ve bakışın nasıl inşa edildiğini tartışmayı amaçlamaktadır. Bu tartışmanın kuramsal zeminini feminist film eleştirisi oluşturmaktadır.

### 1. Feminist Film Eleştirisi

Feminizm; öncelikli olarak kadın ve erkeğin toplumdaki konumuyla ilgilenen bir düşünce akımları ve politik akımlar toplamına verilen ad olarak tanımlanabilir. Feminizm kadınların aşağılanmasına ve görmezden gelinmesine karşı çıkar ve bu duruma dikkat çekerek değişmesi için mücadele verir (Butler, 2011, p. 86). Cinsel kimlik (sex) ve toplumsal cinsiyet (gender) kavramları arasındaki ayrıma dikkat çeker. Cinsel kimlik, biyolojik farklılıklara

vurgu yaparken toplumsal cinsiyet ise “cinsel kimliğin kadın ve erkekler olarak kültürel, dinsel, ekonomik, ideolojik bağlamda toplumda nasıl kurulduğuna dikkat çeker” (İlbuğa, 2018, p. 295).

Feminist film eleştirisi, en yalın haliyle “filmlerin feminist bir bakış açısıyla analiz edilmesi” olarak ifade edilebilir. Toplumun her alanında kendini gösteren ‘kadın-erkek eşitsizliği’nin sinemadaki yansımalarını sorunsallaştırır ve tartışmaya açar. “Bu tartışma içinde, filmlerdeki kadın karakterlerinin toplumsal cinsiyetlerinin nasıl ataerkil ideolojiye uygun bir biçimde oluşturulduklarından incelenmiş ve sorgulanmıştır” (Özden, 2000, p. 165). Feminist film eleştirisi disiplinlerarası bir yaklaşıma sahiptir ve göstergebilim, psikanaliz, ideoloji ve dilbilim gibi disiplinlerden ciddi ölçüde faydalanır (Büker, 2019, p. 196). “Feminist eleştirmenler, göstergebilim ve psikanaliz gibi disiplinlerin yardımıyla ataerkil imgelemenin sapkın güçlerini irdeleyerek, klasik anlatımcılıkta cinsiyet farklılıklarının nasıl kodlandığını çözümlenmeye çalıştılar” (Öğüt, 2009, p. 204). Feminist film eleştirmenleri kadının nesneleştirilmesini ve fetişleştirilmesini reddederek kadını özne konumunda görmüşlerdir. İlbuğa (2018, p. 299), feminist film eleştirisinin amacının “toplumdaki cinsiyetten kaynaklanan eşitsizliklerin ve kadına yönelik saldırgan ve küçümseyici yaklaşımları görünür kılmak, sinema filmlerinde bu eşitsizliklerin nasıl inşa edilmekte olduğunu ortaya koyup bu eşitsizliklerle mücadele etmek” olduğunu belirtir ve kadınların genellikle ikincil rollerde yer alan ev içinde konumlandırılan, erkeğe bağımlı ve ona muhtaç şekilde temsil edildiğini ifade eder. Feminist film eleştirmenlerine göre sinemadaki kadın imgesi gerçek kadınlara ait olmaktan uzaktır. Sinemadaki kadın imgesi erkek egemen zihniyetin bilinçaltını, duygu ve düşüncelerini yansıtır (Özden, 2000, p. 164).

Feminist film eleştirisi, sadece filmlerde kadınların nasıl temsil edildiğiyle ilgilenmez. Sinema endüstrisinde üretime katkı sağlayan bireylerin cinsiyet dağılımındaki eşitsizliklerle de ilgilenir. Özellikle yaratıcı mesleklerde erkek sayısının kadın sayısından fazla olmasının nedenlerini sorgular ve bu sorunun altını çizer. Kadına biçilen pasif rolün kökenlerine inmeyi amaçlar:

“Hollywood’daki yönetmenlerin çoğunluğunu erkek yönetmenler oluşturur; yapımcıların çoğu da yine erkektir. Bu muhtemelen dünyadaki bütün sinemalarda böyledir. Kadın karakterler yalnızca zevk vermek, gergin olmak, kurtarılmak ve kimi zaman da kahramanın heteroseksüelliğinin kanıtı olmak için oradadır. Bu erkek egemenliği neredeyse bütün kültürel ürünler için geçerlidir; tümünde, kadından çok daha fazla erkek yaratıcı vardır. Toplumda, erkek anlatılar evrensel, dışa dönük ve genelken, kadın anlatılarının fazla özel, evcimen ya da geniş bir bakış açısına sahip olamayacak denli sığ olduğu yönünde işleyen bir ideoloji söz konusudur” (Butler, 2011, pp. 87-88)

Feminist film eleştirisine tarihsel olarak bakıldığında ilk ortaya çıktığında tartışmaların büyük ölçüde kadın ve erkek ikili karşıtlığı üzerinden yürütüldüğü görülmektedir. Fakat ilerleyen süreçte etnik köken, eşcinsellik ve queer kavramları da bu tartışmalara dahil edilmiştir (Öğüt, 2009: 204). Böylelikle feminist film eleştirisinin merkezsizleştiğini ve çok yönlü bir hal aldığını söylemek mümkündür. Smelik (2008, p. 1), feminist film eleştirisinin politika ve haz arasında var olan bir gerilimi barındırmakta olduğunu ifade eder. Sinemada temsil edilen kadın hem film evrenindeki erkek karakterler için hem de erkek seyirciler için erotik bir nesne olarak işlev görmektedir (Mulvey, 2009). Filmler eril bir bakış açısıyla erkek hedef kitle baz alınarak çekilir. Kadınlar birer stereotip olarak kurgulanır. Filmlerde büyük oranda kadınlar suçlu olarak temsil edilirler ve filmin sonunda kadın ölmekte veya evlenmektedir (Smelik, 200, p. 6). Her iki durumda da erkek katarsis yaşamaktadır. Kadın karakterler birlikte olduğu erkeğe göre tanımlanmaktadır ve bir bakış nesnesi olarak sergilenmektedir (Öğüt, 2009, p. 208). Kadın; teşhir eden, gösterişli, cinselleştirilmiştir. Anlatı ilerledikçe erkek başrole aşık olur ve kendini erkeğine adar. Kendisine ‘sahip olan’ için kendi benliğinden vazgeçerek kendi rızasıyla nesneleşir. Erkek izleyici de başrolle özdeşleşerek dolaylı yoldan kadın karaktere sahip olur (Mulvey, 2019). “Kadınlar bakışın etkin denetleyicisi olan erkeğin bakışına sunulmak

ve erkeğe zevk vermek üzere teşhir edilirken aynı zamanda “iğdiş endişesi”nin simgesi olarak da tehditkâr kılınırlar” (Öğüt, 2009, p. 204).

Özetlemek gerekirse; özellikle klasik anlatı filmlerinde kadının erkeğe göre konumlandırıldığını, anlatıda edilgen bir şekilde sunulduğunu söylemek mümkündür. Kadın sadece anlatı düzeyinde edilgen bir şekilde sunulmaz. Kadınlar aynı zamanda birer bakış nesnesi haline getirilir. Laura Mulvey ünlü makalesinde bu konuya dikkat çeker. Kadın sadece temsil düzeyinde değil, bakışın düzenlenmesi noktasında da pasif şekilde resmedilir. Kirel, (2010, p. 178) bakış düzenlemelerinin cinsiyet, iktidar ve güç kavramlarıyla yakın bir ilişki içinde olduğunu belirtir. Sinemada kadınların bakış nesnesi olarak kullanılmasının birçok nedeni vardır. Bunlar, sektördeki erkek hakimiyeti ve hedef kitlenin erkek seyirci olarak kabul edilmesidir. “Hem film evrenindeki erkek karakter hem de seyirci olarak erkek, bakışın ve iktidarın sahibidir ve etkin pozisyonundadır. Kadın ise bakılan, arzulan bir role itilirken pasif, itaatkâr ve bir erkek tarafından veya eril zihniyet tarafından kontrol edilen bir konumdur. Bu noktada filmlerde bakışın nasıl inşa edildiği ve cinsiyetçi bir şekilde kullanılıp kullanılmadığı önemli bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır (Mulvey, 2019).

## 2. Sinemada (Eril) Bakışın İnşası

John Berger, (2010) imgeyi yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünüm olarak tanımlar ve her imgede bir görme biçimi yatar der. Her imgenin bir yaratıcısı olduğu gibi bir de bakış açısı ve ait olduğu düşünce yapısı vardır. “Bir sanatçının savunduğu dünya görüşü, nihayetinde tercih ettiği bakış açısıyla yakından ilgilidir ve bu da, kimi desteklediğinden çok, dünyaya kimin gözüyle baktığıyla ilintilidir” (Sözen, 2008: 578). İmgelerin, yaratıcısıyla beraber düşünülüp yorumlanması, o imge hakkında önemli ipuçları verebilir. Bir imgenin yaratıcısı ve hedef kitlesi yakın tarihe kadar istisnalar dışında erkekler olmuştur. Bu nedenle imgelerde erkeklerin görme biçimleri hakimdir. İmgeler, büyük ölçüde erkek yaratıcı tarafından, erkek seyircinin haz alacağı düşüncesiyle üretilir. Bu nedenle imgelerde nesne konumunda kadın bedeni yer alır. Kadın bedeni yalnızca seyirlik bir nesnedir. (Berger, 2010, pp. 47-54). Üretilmiş bir görüntü söz konusu olduğunda bakmak eylemi ve bakış nosyonu önemli bir misyon üstlenir. Kirel (2010, p. 137), “güç ilişkilerinin ve iktidar örüntülerinin düzenlenebileceği ve görmenin niyetli bir biçimde kullanıldığı bir durum haline dönüştüğünde artık bakmaktan değil ‘bakış’tan söz edilir.” sözleriyle ‘bakmak’ ve ‘bakış’ ayrımını yapar. Kirel’e göre söz konusu bakış olduğunda bakan kişi ile bakılan şey arasında bir konumlandırma olduğu düşüncesi akla gelmelidir. Mulvey, bu konumlandırmayı şu sözlerle ifade eder.

“Cinsel dengesizliğin yönettiği bir dünyada, bakmadaki haz, etkin/erkek ve edilgin/dışı arasında bölünmüştür. Belirleyici erkek bakışı kendi fantazisini, uygun biçimde şekillenmiş dışı figüre aktarır. Geleneksel teşhirci rolleri içinde kadınlar, bakılabilir mesajını veren, güçlü görsel ve erotik etki amacıyla kodlanmış dış görünüşleriyle aynı anda hem bakılan hem teşhir edilebilir.” (Mulvey, 2019)

Feminist kuramlara kadar bu durum oldukça normalleşmiş ve kanıksanmıştır. Berger, kadın olmayı “erkeklerin mülkiyetinde olan özel, çerçevelenmiş bir yerde doğmak” olarak tanımlar. Bu durumun bir sonucu olarak kadın sürekli kendini seyrederek ve her zaman kendi imgesiyle dolaşmak zorunda kalır. Erkeklerin onu nasıl gördüğü son derece önemlidir. Berger’in dediği gibi erkekler kadınları, kadınlarsa seyredilişlerini seyrederek. Bu durum sadece kadınların erkeklerle olan ilişkisini değil kadınların kendileriyle olan ilişkilerinde de belirleyicidir. Berger, kadının içinde erkek bir gözlemci yattığını ve böylece kadının kendisini görsel bir nesneye dönüştürdüğüne dikkat çeker (Berger, 2010, pp. 46-47).

“Mizansenlerde, ışık kullanımında, kamera açılarının seçiminde ve filmin konusunun oluşturulmasında kadının konumlandırılış biçimi eleştirel bir bakışla gözden geçirildiğinde toplumsal cinsiyetle ilgili tutucu ve eril kodların ve sanatın her alanına sızan geleneklerin sinema söz konusu olduğunda da şaşmaz biçimde kendine yer buluyor oluşu önemli bir durumdur. Anlatı geleneklerinin mirasından mı, erkek egemen bir dünyanın sürdürülüyor oluşundan mı, yoksa seyircinin alışkın olduğu dünya tanımı benzer anlatılarla yüzyıllardır aynı şekilde



beslendiği için mi bu türden anlatıların ancak alternatif ve deneysel yapımlarda kırılabilmesine rastlanmaktadır? Bu sorulardan yola çıkıldığında feminist kuram ve feminist sinema yapma pratiğinin dikkatle incelenmesi gerektiği ortaya çıkar.” (Kirel, 2010, p. 167).

Mulvey, *kameranın aksiyona bakışı, seyircinin perdeye bakışı ve karakterlerin diegesis içinde birbirlerine bakışları* olmak üzere üç bakış türü olduğunu ifade etmektedir. Mulvey, kadının filmlerdeki temsil edilme tarzıyla diegesisi çevreleyen uzlaşımlar arasındaki gerilimi ortaya koymaktadır. Mulvey’e göre bakış sinemada iki şekilde haz verir. Birincisi, bakış yoluyla bir başkasını cinsel uyarım kullanmaktaki hazdan doğan skopofilik haldir. İkincisi ise, narsizm ve egonun kuruluşu aracılığıyla gelişmiş olan, görülen imgeyle özdeşleşmeden kaynaklanır. (Elsaesser, Hagener, 2014, p. 177). Skopofili (dikizci) ve narsist bakış erkeğin hazzına odaklanır çünkü iktidar ve dolayısıyla bakış erkeğin kontrolündedir (Smelik 2008, p. 4).

### 3.Cinsiyetsiz Bir Bakış Mümkün mü?

“Bakışın düzenlenmesi ve toplumsal cinsiyet açısından temsil sorunu fotoğraf, resim sanatı ve özellikle de sinema düşünülürken çok kilit bir unsur olarak karşımıza çıkar.” (Kirel, 2010: 137). Bakış sinema tarihi boyunca erkeklikle özdeşleştirilmiştir. Feminist kuram bu duruma dikkat çekmiş ve bakışı erkeğin tahakkümünden kurtarmak için çeşitli çözümler aramıştır. Çözüm olarak ilk akla gelen; eril bakışın karşısına dişil bakışı koymak olarak düşünülebilir. Bu düşünce yapısı psikanalitik yaklaşımın ve ödipal kompleksin bir uzantısıdır. Psikanalize göre cinsiyetin belirleyicisi olarak biyolojik farklılıklar esastır. kadın, ‘erkek olmayan’ olarak tanımlanır. Dolayısıyla erkek penisinin varlığıyla erkek olurken, kadın ise penisi olmadığı için kadın olur. Psikanalizde kadın olmak, bir eksikliğin sonucudur. Fakat Deleuze ve Guattari’nin felsefesinde kadın başlı başına bir öznedir ve kendiliğinden vardır (Deleuze & Guattari, 2014, pp. 423-424). “Deleuze ve Guattari, tekçi bir ‘cinsiyetsiz’ cinsiyete değil, cinsiyetlerin çokluğuna dair yazarlar; farkları silmeyi değil, çoğaltmayı amaçlarlar.” (Goodchild, 2005, p. 220)

“Bu düşünürlerin bireysel bazda, diğer bir deyişle, küçük ölçekte düşünüldüğünde geliştirdiği fark felsefesi ve yeni özne kuramı, cinsel fark ve toplumsal cinsiyet tanımlamalarında egemen olan hiyerarşik ve kategorik cinsiyet/toplumsal cinsiyet ikilemine karşın yeni oluşlar ve anlayışlar barındırır. Toplumsal bazda ise, özne kuramını çeşitlilik ve çoğunluk bağlamında yeniden tanımlamaları, ataerki gibi sabit sosyal yapıların yıkımına olanak sağlar.” (Aydınalp, 2020, p. 48)

Deleuze ve Guattari, psikanalizi kapitalizmi yeniden ürettiği için eleştirir ve psikanalitik yaklaşıma bir alternatif olarak şizoanalitik bir düşünce yapısı önerir (Deleuze, 2005, p. 77). “Şizoanalitik yaklaşım karşıtlıkların bir arada var olabileceğini en baştan kabul eder. Nesnelere de canlılar da aynı anda hem x hem y olabilir, çelişik görünen özellikleri aynı anda taşıyabilirler. Ya x ya y ikiliğinin çerçevesi kişilerden ve olaylardan bağımsız doğrular ve yanlışlar olduğunu varsayar. Bu çerçeveden bakınca bir şey ya doğru ya yanlış olmak zorundadır.” (Pekerman, 2012, p. 32) Deleuze ve Guattari’ye göre şizoanalizin amacı Ödipus’u çözmek değil, bilinçdışı ödipal düşünceden arındırmaktır. Psikanalitik düşünce cinsel kimlikleri tekil birer deneyim olarak görmek yerine temsil düzeyine indirgediği için ve ikili bir ayrımla sınırlandırdığı için Deleuze ve Guattari tarafından yoğun şekilde eleştirilir (Deleuze & Guattari, 2014, p. 425). Toplumsal cinsiyet teriminin kendisi de bu ikili ayrıma vurgu yaparak eril ve dişilliği öne çıkarır. Bir anlamda bu toplumsal cinsiyet rollerinin getirdiği eşitsizliği yeniden üretir.

“Toplumsal cinsiyetin her zaman ve yalnızca “eril” ve “dişilin” matrisi anlamına geldiğini varsaymak, kesinlikle kritik bir noktayı atlamak, bu bağdaşık ikiliğin üretiminin koşullu olduğunu ve bir bedelle birlikte geldiğini, ikili çerçeveye uymayan toplumsal cinsiyet permütasyonlarının da en az en normatif örnekler kadar toplumsal cinsiyetin parçası olduğunu görmemek demektir. Toplumsal cinsiyetin tanımını onun normatif söylemiyle karıştırmak, normun gücünü hiç düşünmeden toplumsal cinsiyetin tanımını kısıtlayacak biçimde pekiştirmek anlamına gelir. Toplumsal cinsiyet, eril ve dişil kavramların üretildiği ve doğallaştırıldığı mekanizmadır.” (Butler, 2009, p. 75)

Deleuze ve Guattari, kesin tanımlardan kaçınırlar ve bunları birer sorun olarak görürler. Kesin tanımlar ideolojik olarak düşünüldüğünde çoğulcudur ve azınlığı görmezden gelen bir yapıdadır. Kesin tanımlar dayatmacıdır. Normların dışında kalanlarla ilgilenmez. Deleuze ve Guattari, çoğunluksala bir alternatif olarak azınlıksal olanla ilgilenir. Bu azınlıksal olanı felsefe, politika ve sanatı sentezleyerek şizoanalitik bir yöntemle incelerler. Deleuze ve Guattari için oldukça önemli bir yere sahip “oluş” kavramı da şizoanalitiktir. “Oluş kavramının kendisi de sabit tanımlardan uzaktır. Sadece özellikleriyle tarif edilmektedir. “Etrafımızdaki duvarlardan kurtulabildiğimiz yegâne süreç”, “bir evrim değil yaratıcı bir dönüşüm”, “tek başına değil ancak başkalarıyla birlikte deneyimlediğimiz bir durum” oluşun bazı özellikleridir.

Oluş□, farklı oluşu barındırır ve farkın sürekli üretilmesidir. Oluşlar geniş□ bir zamanda vuku bulur. Bir sonları olmadığı gibi, sabit bir kimlikleri ve yapıları da yoktur. Her olay tekildir, bu tekillikler evrende değişim akışının sürekliliğine tabidir ve özne bu akışın içerisinde belirir. Oluşlar bu nedenle yaratıcıdır. Oluş, bir taklit veya özdeşleşme değildir, bizim imgesel evrenimizi aşar, gelmekte ve gelecekte olandır, o gelecekteki deneyimdir. Bu yönüyle oluşlar ikili karşıtlıklar sistemine ve hiyerarşik yapılara meydan okur, tekildirler, ayrıktır; fakat farklıdır. (Aydınalp, 2020, pp. 53-54)

“Deleuze ve Guattari cinselliği oluş olarak kabul ederler ve aktif, pasif gibi rolleri tamamen reddederler. Cinsellik kadın cinselliği, erkek cinselliği ya da başka tür bir cinsellikle sınırlanamaz; cinsellik kontrol edilemez binlerce cinsiyet üretmektir” (Pekerman, 2012, pp. 31-40). Binlerce cinsiyet bir anlamda cinsiyetsizleşme olarak da yorumlanabilir. Deleuze’ e göre “cinselliğin her yöne yayılması, cinsiyetsiz bir cinsellikle gerçekleşebilir ve bunu da oldukça genelleştirilmiş bir tabir ile Marx, daha öncesinden insani cinsellik şeklinde belirtmiştir” (2009, pp. 377-378). Şizoanalitik perspektiften düşünüldüğünde eril bakışın karşısına dişil bakışı koyarak ikili bir karşıtlık yaratmak bir anlamda toplumsal cinsiyet rollerini yeniden üretmekten başka bir şey olmayacaktır. Klasik veya popüler filmlerin belirli kalıplara sıkıştığı düşünüldüğünde bağımsız/alternatif sinemanın -her konuda olduğu gibi- bakışın düzenlenmesi konusunda da bu kalıpların dışına çıkabilir. Kieslowski’nin Aşk Üzerine Kısa Bir Film adlı yapıtı bakış düzenlemesi açısından farklı bir yaklaşıma sahiptir. Filmde bakış kavramı ve röntgencilik sorgulanır. Filmde gözetleyen-gözetlenen ilişkisi farklı bir şekilde ele alınır.

#### 4.Yöntem

Filmlerde bakış nasıl sadece eril kodlara göre mi üretilmektedir, bunun farklı uygulamaları olabilir mi sorularına yanıt aranan bu araştırmanın kuramsal çerçevesini feminist film teorisi ve bakış üzerine yapılan kuramsal çalışmalar oluşturmaktadır. Bunlara ek olarak toplumsal cinsiyet çalışmalarında bazı kuramcıların değindiği ‘cinsiyetsizleşme’ kavramı da çalışmada önemli bir yere sahiptir. Cinsiyetsizleşme kavramı toplumsal cinsiyet çalışmaları alanında önemli bir kuramcı olan ve “toplumsal cinsiyet alanını anlamının biricik yolu olarak erkek ve kadın ikiliğinde ısrar eden kısıtlayıcı bir toplumsal cinsiyet söyleminin, hegemonyacı örneği doğallaştırdığını” (2009, p. 76) ifade eden Judith Butler ve Psikanalitik yaklaşımları kapitalizmi yeniden ürettiği için eleştiren, cinselliği baz alan arzu ve özne oluşumunu reddeden ve öznenin ikili karşıtlıklar üzerine kurgulanıp hiyerarşik yapı dahilinde okunmasını yadsıyarak anti-ödipal bir paradigma oluşmasına büyük katkı sağlayan Deleuze ve Guattari’nin felsefi çalışmaları ekseninde ele alınmıştır (Aydınalp, 2020, p. 49). Araştırmanın örnekleme ise bakışı ve röntgencilik doğrudan anlatının merkezine alan ve bakış kavramını eleştirel bir üslupla tartışmaya açan Aşk Üzerine Kısa Bir Film’dir. Film nitel araştırma yöntemlerinden betimsel metin analizi yöntemiyle incelenmiştir. Film analiz edilirken Deleuze ve Guattari’nin ikili karşıtlıkları geçersiz kılan ve tüm olguların bir oluş ve dönüşüm içinde olduğunu varsayan oluş felsefesi ve şizoanalitik düşünce yapısından yararlanılmıştır.

## 5. Aşk Üzerine Kısa Bir Film’de Bakışın İnşası ve Cinsiyetsizleşmesi

Tomek, yetimhanede büyümüş, arkadaşının yaşlı annesiyle<sup>2</sup> aynı evi paylaşan 19 yaşında bir posta memurudur. Karşı apartmanlarındaki kadın ressam Maria’yı bir teleskop ile düzenli olarak gözetler. Tomek bir süre sonra Maria’ya aşık olur. Filmin hemen başlarında Tomek uyumaktadır. Tomek’in uyuduğu sahnelere paralel olarak Maria’nın günlük yaşamından görüntüler ekrana gelir. Bu görüntülerin Tomek’in gördüğü bir rüya olduğu anlaşılır. Tomek, düzenli olarak Maria’yı gözetlemektedir. Hatta bunun için alarm bile kurmaktadır. Akşamları vaktinin büyük bölümünü pencere başında geçirir. Maria’yı daha iyi gözetleyebilmek için risk alarak hırsızlık yapar ve bir teleskop çalar. Teleskopla Maria’yı daha iyi gözetleyebildiği için büyük bir haz duyduğu yüz ifadesine yansır. Bir akşam üvey annesi Tomek’i televizyon izlemeye çağırır. Televizyonda Polonya’nın güzellik yarışması olan Miss Polonya vardır. Bu davet Tomek’in hiç ilgisini çekmez ve tam bu sırada alarm çalar. Bu sahne oldukça ironiktir. Tomek, Miss Polonya izlemek yerine Maria’yı gözetlemeyi tercih etmektedir. Tomek, teleskopun başına geçer ve Maria’yı izlemeye başlar.



Görsel 1: Tomek’in bakışı



Görsel 2: Tomek’in bakış açısından Maria

Biz de Tomek’in gözünden Maria’nın yaşantısını izleme olanağı yakalarız. Tomek, sandviç hazırlarken bile Maria’yı gözetlemeye devam eder. Sandviçini yemeden önce Maria’nın da bir şeyler yemeye başlamasını bekler. İkisi -Maria’nın bundan haberi olmasa da- aynı anda yemek yerler. Tomek bir yandan gözetlerken diğer yandan Maria’yı telefonla arar. Hiç konuşmadan Maria’nın sesini dinleyip telefonu kapatır. Maria bu durumdan rahatsız olur. Tomek bunun üzerine tekrar arayıp özür diler ve tekrar telefonu hızlı bir şekilde kapatır. Tomek gözetlemeye devam ederken Maria’nın evine bir erkek gelir. Sevişmeye başlarlar. Tomek bu durumdan rahatsız olur ve Maria’nın evinde gaz kaçağı olduğuna dair ihbarda bulunur. Tomek onları rahatsız ettiği için oldukça keyif alır. Tomek, Maria’nın hayatına en fazla telefon aramalarıyla dahil olabilmekteyken ikili arasında ilk gerçek temas Maria’nın postaneye gelmesiyle olur. Onun gelmesini Tomek sağlamıştır. Tomek, sahte bir belge düzenleyip Maria’nın posta kutusuna bırakır. Belgede Maria’nın belirli bir miktar para alacağı yazmaktadır. Maria, postaneye geldiğinde kâğıdı Tomek’e verir ve belgede yazan miktarı tahsil etmek ister. Tomek belgeyi kontrol eder ve paranın olmadığını söyler. Tomek, Maria’yla tanışmasa da ona karşı hisleri vardır. Hayatını ona göre dizayn etmektedir. Onu gözetleyebilmek için hırsızlık yapar, sahte belge düzenler. Filmde bu eylemler aracılığıyla gözetlemenin etik dışılığı daha da görünür kılınır.

Maria, marketteyken Tomek onu uzaktan takip etmektedir. Maria evlerine şişe ile süt servisi yapılmadığı için sitem eder. Tomek bunu duyar ve zaten bir işi olmasına rağmen bu işi üstlenmeye karar verir. Maria’yı yakından görebilme ihtimali için her sabah saat beşte uyanıp tüm mahalleye süt dağıtacaktır. Tomek, sabah süt dağıtırken Maria’nın evine gelince bir bahane bulup kapısını çalar. Maria kendisiyle hiç ilgilenmez. Ona oldukça sıradan biri gibi davranır çünkü Tomek, Maria için sıradan bir sütçüden fazlası değildir. Bir akşam Tomek, yine pencereden Maria’yı gözetlerken Maria’nın bir erkek ile kavga ettiğini ve bu kavganın

<sup>2</sup> Filmde bu ilişki çok detaylı verilmese de aralarında bir anne-oğul ilişkisi olduğu için ilgili yerlerde ‘üvey anne’ olarak bahsedilecektir.

sonucunda evde tek başına ağladığını görür. Bu duruma çok üzülür ve makasla kendi elini yaralar. Tomek, Maria ile bir çeşit özdeşleşme içindedir. Filmde Tomek, Maria'ya göre daha zayıf şekilde resmedilmektedir. Maria kendi başına ayakları üstünde duran, özgür ve güçlü bir kadın profilindedir. Tomek ise genç ve hayat karşısında tecrübesizdir. Tomek, Maria'ya ulaşabilmek için kurnazca numaralar yapar. Tomek ve Maria'nın tek yönlü görünen ilişkisinde gözetleyen (Tomek), güçsüz gözetlenen (Maria) ise güçlüdür. Gözetleyen, gözetlenene ulaşmak ister ama aralarında büyük uçurumlar var gibi görünmektedir. Anaakım filmler düşünüldüğünde gözetleyen erkek aktif bir konumdayken gözetlenen kadın ise edilgendir. Fakat bu film özelinde durum bundan farklıdır. Erkek karakter gözetleyen olmasına rağmen cesareten yoksundur ve kendini gözetlediği ve arzu nesnesi haline getirdiği kadından aşağıda görmektedir.

Tomek, Maria'nın posta kutusuna yine bir sahte belge bırakır. Maria, postaneye parasını almak için gelir. Tomek, paranın hesaplarında olmadığını söyler. Bunun üzerine Maria, durumu müdüre şikâyet eder. Müdür ise evrakta sahtecilik olduğu için Maria'yı dolandırıcılıkla suçlar. Maria, rezil olur ve şok içinde postaneyi terk eder. Tomek de Maria'nın peşinden gider. Evrakları posta kutusuna koyanın kendisi olduğunu itiraf eder. Bunu Maria'yı görmek için yaptığını söyler. Maria bu duruma sinirlenir ve Tomek'in yanından uzaklaşır. Tomek dün evde Maria'yı ağlarken gördüğünü söyler. Maria, bunu duyunca şaşırır ve Tomek'in yanına geri döner. Maria'nın ağlaması ve acı çekmesi Tomek'i derinden etkilemiştir ve bu etkilenmenin sonucunda Maria'ya onu gözetlediğini itiraf etmiş olur.

Maria artık gözetlendiğini bilmektedir. Klasik anlatı sineması düşünüldüğünde kadın karakter gözetlendiğinin farkına vardığında genellikle teslimiyetçi bir ruh haline bürünür ve kendisini gözetleyen kişiyle duygusal bir bağ kurar. Bir diğer ihtimal ise kadın karakter gözetlenmesini büyük bir tehdit olarak görür ve başka bir erkekten yardım ister. Bu tehditten kurtulmasının tek çözümü olarak başka bir erkeğin himayesine kendini bırakmak olarak görebilir. Maria ise gözetlendiğini bilmesine rağmen bu durumdan hiç rahatsız olmaz ama kendisini gözetleyen kişiden de etkilenmez. Bir anlamda Tomek'i umursamaz ve onun varlığını yok sayar. Evinin perdelerini kapatmaz, yatağının konumunu bile daha görünür bir şekilde ayarlar. Maria, Tomek'e göre kendine güveni oldukça yüksektir. Maria, Tomek'e doğru telefonu gösterir ve kendisini aramasını ister. Tomek onu arayınca yatağın görünüp görünmediğini sorar ve onun için böyle bir değişiklik yaptığını söyler. Evine gelen erkekle sevişirken erkek ışığı kapatır Maria ise hemen geri açar ve izlendiklerini gösterir. Maria'nın evine gelen erkek bu durumdan hiç hazzetmez ve Tomek'in evinin önüne gider. Onun aşağı inmesini ister. Tomek gelince Tomek'i döver. Ertesi gün Tomek süt dağıtırken Maria Tomek'i eve davet eder. Maria yine kendinden eminken Tomek tedirgindir. Aralarında şu diyalog geçer:

“Maria:Beni neden gözetliyorsun?”

Tomek: Çünkü seni seviyorum. Gerçekten seviyorum.

Maria:Ne istiyorsun?

Tomek: Bilmem

Maria:Beni öpmek istiyor musun?

Tomek: Hayır.

Maria:Belki de sevişmek istiyorsun.

Tomek: Hayır.

Maria:Ne istiyorsun?

Tomek: Hiç

Maria:Hiç mi?

Tomek: Hiç”

Tomek, Maria’yı sevdiğini itiraf eder. Maria’nın sorularına verdiği cevaplardan Tomek’in gözetleyen olmasına rağmen, Maria’ya duygusal hislerle yaklaştığı anlaşılır. Aynı zamanda Maria’nın özgüvenli kişiliği Tomek’in gözetlerken yaşadığı hazzın bozulmasına neden olur. Tomek, büyük güçlkle Maria’yı kahve içmeye davet eder. Buluşma esnasında Maria kendinden emin ve rahatken Tomek gergindir. Aralarında şu diyalog geçer:

“Maria: Beni ne zamandır izliyorsun?

Tomek: Bir yıl

Maria: Duymayalı çok oldu. Sabah bana ne söylediğini ne demiştin?

Tomek: Seni seviyorum.

Maria: Yok öyle bir şey.

Tomek: Var

Maria: Hayır”

İkilinin ilişkisinde Maria daha aktif bir rol üstlenmektedir. Maria, Tomek’i yönlendirmektedir. Ondan elini tutmasını ister. Kahve içtikten sonra Maria, Tomek’i eve davet eder. Tomek, Maria’yı gözetlediği evdedir. Maria, evinde de sorular sormaya devam eder. Kendisini izlerken gördüklerini anlatmasını ister. Tomek gördüklerini tüm ayrıntılarıyla anlatır. Maria, Tomek’e yaklaşır. Tomek çok heyecanlıdır. Bu sırada bütün olanları Tomek’in üvey annesi Tomek’in teleskopu vasıtasıyla izlemektedir. Tomek son derece utangaçtır ve bu sahnede oturduğu kırmızı koltukta adeta Maria tarafından sorguya çekilmiş gibidir. Maria, Tomek’e durmadan sorular sorar. Bu sahne eril bakışın sorgulanması olarak yorumlanabilir. Tomek, anlatırken vücut dilinden suçluluk duyduğu çıkarılabilir. Bu suçluluk duygusu Tomek’in kastrasyon/iğdiş edilme korkusuyla ilişkilendirilebilir. Tomek, gözetleyenken bu kez gözetlediği Maria ile birlikte izlenen/gözetlenen olmuştur.



**Görsel 3:** Üvey annenin gözetlediği an

**Görsel 4:** Üvey annenin bakışından Maria ve Tomek

Maria, Tomek’i cesaretlendirir ve onunla cinsel ilişki yaşamak istediğini belli eder. Tomek henüz bir cinsel birliktelik yaşanmadan orgazm olur -çünkü iğdiş edilmiştir- ve utanıp evine kaçır. Evine gittiğini Maria’nın penceresinden görürüz. Maria evinde bir dürbün bulup Tomek’in evini gözetlemeye başlar. Bu andan itibaren gözetleyen-gözetlenen ilişkisi tersine döner. Erkeğin bütün eril gücü kastrasyona uğradıktan sonra bu yaşanan dönüşümü de Deleuze’un oluş kavramıyla ilişkilendirmek mümkündür. Hiçbir şeyin sonsuza kadar sabit kalamayacağı ve her şeyin bir dönüşüme uğramasının muhtemel olduğu varsayımından hareketle -ana akım filmlerde aksi pek görülme de- gözetleyen/gözetlenen ilişkisinin de dönüşüme uğraması olağan bir durumdur. Tomek, gözetlenme konusunda Maria kadar cesur değildir. Gözetlendiğini fark ettiği anda bunu engellemeye çalışır. Odasının ışıklarını kapatır ve perdeyi çeker. Maria, Tomek’e telefonu gösterir ve kendisini aramasını ister. Cama bir not yazar. Bu sıra dışı ilişki Tomek’i duygusal olarak yıpratmıştır. Tomek evinde, bileklerini

keserek intihar girişiminde bulunur. Maria bunu günler sonra öğrenir. Tomek'i merak eder ve sürekli onun evini elindeki küçük dürbünü ile gözetlemeye başlar. Gözetleyen-gözetlenen ilişkisi tamamen tersine dönmüş hatta iç içe geçmiştir. Artık bakışın sahibi Tomek değildir. Filmi özel kılan noktalardan biri budur. Gözetleyen-gözetlenen ilişkisi bir oluş haline evrilir ve eril dil işlevsizleşir.



Görsel 5: Maria'nın Tomek'i gözetleme anı



Görsel 6: Maria'nın bakış açısından Tomek

Maria, Tomek'i çok merak etmektedir ve onun evine gider. Eve gittiğinde Tomek'in üvey annesi ile karşılaşır. Maria, Tomek'i görmek istese de üvey annesi buna izin vermez. Evin içindeyken Tomek'in kendisini gözetlediği oda gözüne çarpar. Maria, kendi gözetlendiği yerdedir. Odayı meraklı gözlerle süzer ve Tomek'in teleskopunu inceler. O teleskoptan kendi boş evine bakar. Maria'nın evi boş olmasına rağmen teleskoptan baktığında kendini ağlarken görür. Maria teleskoptaki bakış aracılığıyla kendi belleğinde bir yolculuğa çıkmıştır. Fakat bu bellekteki yolculukta hayali bir imgelem de yer almaktadır. Maria, teleskoptan kendini izlerken Tomek tarafından teselli edildiğini görür ve Tomek'in yakın planıyla ve gözetlemesiyle başlayan film Maria'nın yakın planıyla ve gözetlemesiyle son bulur.



Görsel 7: Maria'nın kendi evine bakması



Görsel 8: Maria'nın gördüğü hayali imgelem

## Sonuç

Bakmaksızından bireylem değildir; merak etmektir, keşfetmektir, öğrenmektir, anlamaktır, tanımaktır, arzulamaktır ve çok daha fazlasıdır. Bakışın sahibi arzusunun ve iktidarın da sahibidir. Bakılan ise kontrol edilen ve arzulanandır. Sinema filmleri açısından düşünüldüğünde ise her film yüzlerce, belki de binlerce bakış içerir. Her bakışın bir niyeti olduğu gibi bir de sahibi vardır. Feminist film eleştirisinin alana sunduğu en büyük katkılardan biri eril bakışı deşifre etmesidir. Bu makalede ve feminist film çalışmalarında da defalarca tekrarlandığı gibi sinema filmlerinde ağırlıklı olarak bakışın sahibi erkektir. Erkek bakan, kadın ise bakılındır. Bakışın bu şekilde konumlanmasının başında belki de imge üretme gücünün tarih boyunca erkeğin elinde olması gelmektedir. Sinema endüstrisinde de durum değişmemiştir. Filmlerin ağırlıklı olarak erkekler tarafından üretilmesi ve filmlerin erkek seyirci için üretilmesi bakışın yönünü belirleme noktasında belirleyici olmuştur. Laura Mulvey gibi feminist film eleştirmenlerinin öncülüğünde bu eşitsizliğe dikkat çekilir ve bu eşitsizliklerin nedenleri sorgulanır, araştırılır. Sadece anlatının kendisi değil kameranın nasıl konumlandığı sorusu da önem kazanır. Bu

sorunun ayrı bir önemi vardır. Bu soru sayesinde feminist film çalışmalarının ilgi odağı temsil boyutuyla sınırlı kalmamış ve teknik düzeyde de tartışılır olmuştur.

Teorik çalışmalar meyvesini pratik alanda da vermiş ve -belki de bütün bu tartışmaların da etkisiyle- doğrudan bakış meselesini merkezine alan filmler üretilmiştir. Bu filmlerden biri de *Aşk Üzerine Kısa Bir Film*'dir. Film erkek bir karakterin, kadın karakteri gözetlemesi üzerinden aşkı sorgular. Film, anlatısal olarak başlangıçta oldukça klasik bir yapıya sahip görünür. Erkek karakterin bakış açısıyla bir kadının yaşamına tanıklık ederiz. İki karakteri kıyasladığımızda kadının bariz bir şekilde daha güçlü ve kendinden emin olduğu görülmektedir. Eril bakışın hâkim olduğu filmlerde kadın birlikte olduğu erkeğe göre tanımlanır ve kimliklendirilirken bu duruma filmde rastlanmaz. Kadın karakter daha akılcıyken erkek karakter ise daha duygusaldır. Bu durum filmin ruhuna da yansır. Filmde bütün kontrol gözetlenendedir. Tomek, Maria'nın hayatına dahil olmak ister fakat bunu doğrudan yapacak gücü kendinde görmez. Bu yüzden kurnazca numaralara başvurur. Bu kurnazlıklar onu daha da zayıf göstermektedir. Tomek'in Maria'ya yakın olabilmek için gözetleme yaptığı odadan çıkması Tomek için bir felaketler zincirine yol açar. Filmde eril bakış güç ile ilişkilendirilmez. Klasik anlatı filmlerinde görülen erkeğin dominant bakışı bu filmde görülmez. Bakışın sahibi sadece erkek olarak kalmaz. Filmin kırılma anlarında bakışın da yönü değişir.

Filmin başlangıcında Tomek, Maria'yı gözetler. Tomek ve Maria, Maria'nın evindeyken Tomek'in üvey annesi her ikisini gözetler. Tomek, intihar ettikten ve hayatta kaldıktan sonra Maria tarafından gözetlenir. Böylece filmde bakış üç kez yön değiştirmiş olur. Maria filmin başlarında bir bakış ve arzu nesnesi gibi görünse de bu durum da bakışın yön değiştirmesiyle değişir. Maria filmin başında nesne gibi görünmesine rağmen film bittiğinde özne konumundadır. Bu dönüşümün film boyunca yaşanması Deleuze felsefesinde önemli yere sahip 'oluş' ile ilişkilendirmek mümkündür. Tıpkı 'oluş' felsefesinde olduğu gibi filmde de özne-nesne, bakan-bakılan, arzulayan-arzulanan, eril-dişil gibi net bir şekilde kategoriler oluşturmak zordur. Çünkü bu filmde bunun gibi ikili karşıtlıklar oluş halindedir. Bu ikili karşıtlıkların oluşturduğu ayrımın ortadan kalkmasıyla filmde bakışın sahibinin kim olduğuna net bir yanıt vermek güç bir hal alır. Filmin, anlatısının nasıl inşa edildiği ve bakışın nasıl konumlandırıldığı analiz edildiğinde toplumsal cinsiyet rollerini yapıbozumuna uğrattığı görülmektedir. Bakış ne eril ne de dişildir ve aynı zamanda hem eril hem de dişildir. Bu nedenle *Aşk Üzerine Kısa Bir Film*'de bakış merkezsizleşmiş ve cinsiyetsiz bir hal almıştır. Bakış klasik sinemanın aksine, eril bir haz olmaktan çıkarak bir sorgulama aracına dönüşmüştür.

### **Çıkar Çatışması Beyanı:**

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

### **Kaynakça**

- Aydınalp, E. B. (2020) Gilles Deleuze ve Felix Guattari'de Oedipal Temsilin Eleştirisi ve "Kadın Oluş" Kavramı, R. İnan (Ed.) Güncel Filoloji Çalışmaları, içinde (47-59). Lyon: Livre de Lyon
- Berger, J. (2010). Görme Biçimleri, İstanbul: Metis Yayınları.
- Butler, A. M., & Toprak, A. (2011). Film Çalışmaları. Kalkedon Yayıncılık.
- Butler, J. (2009). Toplumsal Cinsiyet Düzenlemeleri. Cogito Dergisi, Feminizm, Sayı: 58, Bahar, içinde, (73-91). İstanbul: Yapı Kredi.
- Büker, S. (2010). Feminist ve Psikanalitik Eleştiriye Giriş. Sinema: Tarih/Kuram/ Eleştiri, Der. S. Büker ve Y. G. Topçu. içinde (205-210). İstanbul: İthaki.
- Chutkowski, R. (Yapımcı), & Kieslowski, K. (Yönetmen). (1988). A Short Film About Love [Sinema Filmi]. Polonya: Zespol Filmowy "Tor".

- Deleuze, G. (2005). "Kapitalizm ve Şizofreni", Araf Yayıncılık: Ankara.
- Deleuze, G. (2009). İssız Ada ve Diğer Metinler: Metinler ve Söyleşiler 1953-1974. (F. Taylan-H. Yücefer, Çev.) İstanbul: Bağlam.
- Deleuze, G. ve Guattari F. (2014). Anti-ödipus: Kapitalizm ve Şizofreni 1 (2. Baskı). (F. Ege-H. Erdoğan-M. Yiğitalp, Çev.) Ankara: Bilim ve Sosyalizm.
- Goodchild, P. (2005) Deleuze Guattari- Arzu Politikasına Giriş: İstanbul: Ayrıntı yay.
- İlbuğa, E. U. (2018). Yeşim Ustaoglu Sinemasında Kadın Karakterlerin Özgürlük Arayışları. Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi, 11(2), 292-320.
- Kabadayı, L. (2013). Film Eleştirisi: Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümler. İstanbul: Ayrıntı.
- Kırel, S. (2010). Kültürel Çalışmalar ve Sinema, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Mulvey, L. (2019). Görsel Haz ve Anlatı Sineması, (N. Abisel Çev.), Sinema (Tarih/Kuram/ Eleştiri), (Der) Seçil Büker ve Y. Gürhan Topçu. içinde (235-256) İstanbul: İthaki.
- Ögüt, H. (2009). Kadın Filmleri ve Feminist Karşı Sinema, Cogito Dergisi, (Feminizm) İçinde, Sayı: 58, Bahar, Yapı Kredi Yayınları, 202-219.
- Özden, Z. (2000). Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi, Ankara: İmge Kitabevi.
- Pekerman, S. (2012). Film Dilinde Mahrem: Ulusötesi Sinemada Kadın ve Mekân Temsili, İstanbul: Metis.
- Smelik, A. (2008). Feminist Sinema ve Film Teorisi, (D. Koç, Çev.). İstanbul: Agora.
- Sözen, M. (2008). Sinemasal Anlatıda Bakış Açısı Kavramı ve Örnek Çözümler. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı, 20, 577-595.
- Teksoy, R. (2009). Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi. İstanbul: Oğlak.