

ŞİMDİKİ ZAMAN: KADIN KARAKTERLERİN FİLM MEKÂNLARINDAKİ TEMSİLİNİN FEMİNİST FİLM ELEŞTİRİSİ ÇERÇEVESİNDE İNCELENMESİ

Berceste Gülçin Özdemir

Öz

Bu çalışmada Belmin Söylemez'in yönettiği *Şimdiki Zaman* filminin baş kadın karakterinin anlatıda temsil edildiği mekânlar incelenerek yönetmenin kadın karakterleri izleyiciye nasıl sunduğu tartışılmaktadır. *Şimdiki Zaman*, klasik anlatı sinemasının söylemlerini düşündürebilen bir anlatı olmasıyla ve kadın karakterlerin mekânlardaki temsilinde özel alan/kamusal alan karşıtlığına dair erkek egemen düşünce biçimlerini sorgulatması nedeniyle incelenmiştir. Bu minvalde, Mieke Bal'ın *Narratology Introduction to the Theory of Narrative* (1985) adlı kitabında açıkladığı, film anlatılarında oluşturulan mekânların nitelikleri incelemeye temel sağlamaktadır. Feminist film eleştirisi, sinemada kullanılan kodlar aracılığıyla erkek egemen anlamların inşa edilmesini çözümlenmektedir. Anlatıbilimin öğelerinden mekân öğesi ise, kadın karakterin özel alan/kamusal alan karşıtlığında nasıl temsil edildiğini göstererek feminist karşı sinema yapmanın olanaklarını tartışmaya imkân vermektedir. Claire Johnston'ın "Karşı Sinema Olarak Kadınların Sineması" (1973) makalesi incelemede feminist karşı sinema yapabilmeyen stratejilerini sorgulatarak feminist film pratiği için çözümler üretmektedir.

Anahtar Sözcükler: Feminist film eleştirisi, *Şimdiki Zaman*, mekân, feminist karşı sinema, anlatı.

Bu çalışma 15 Eylül 2017 tarihinde *sinecine* dergisine ulaştırılmış;

9 Mart 2018 tarihinde kabul almıştır.

Şimdiki Zaman: Analyzing Women Characters' Representation in Spaces Within the Scope of Feminist Film Criticism

Abstract

This study analyzes spaces within the scope of feminist film theories and examines how Belmin Söylemez, the director of *Şimdiki Zaman*, represents the main female characters to her audience. *Şimdiki Zaman* is considered to be provocative in the discourse of classical narrative cinema. Here, its status is analyzed by questioning the representation of female characters' contradictory presence in public and private space in view of male-dominant modes of thinking. The qualities of narrative space that Mieke Bal described in *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (1985) form the basis for this analysis. Feminist film examines the construction of male-dominant understanding by the use of codes of cinema. Space fact, a fact of narratology, allows one to argue the possibilities of making feminist counter cinema by showing how women represent a contradiction in public space/private space. Claire Johnston's article "Feminist Cinema as Counter Cinema" (1973) provides the foundation for a feminist counter cinema.

Keywords: Feminist film criticism, *Şimdiki Zaman*, space, feminist counter cinema, narrative.

Giriş

Bu çalışma, Maurice Merleau-Ponty'nin mekânın varoluşsallığını açıklamaya çalıştığı düşüncelerinden etkilenilerek, sinemada mekânın kullanımının ideolojik inşası üzerine düşünmenin gerekliliğini ortaya koymak amacıyla yapılmıştır. Merleau-Ponty, Kant'ın dışsal deneyimlerimizle ilişkilendirdiği mekânın varoluşsallığı üzerine düşünmemizi sağlar (2005, s. 283). Hayatta var olma çabalarımızın somut görünürlüğü, içinde yaşadığımız mekânlardan ve zamanlardan geçmektedir.

Belmin Söylemez'in yönettiği *Şimdiki Zaman* (2012) filmindeki baş kadın karakterin mekânlardaki sunumu, feminist film eleştirisi temel alınarak anlatıbilim öğelerinden mekân ve öykü öğelerinin karakterle ilişkisi bağlamında incelenmiştir. Annette Kuhn, Gledhill'e referansla, feminist film eleştirisinin sinemasal üretimin anlamlarıyla ilgilendiğini; ancak kadının toplum içindeki tanımlanma biçimiyle bu üretimin anlamları arasındaki ilişkiyi ihmal ettiğini ileri sürer (Kuhn, 1994, s. 80). Toplumsal düzenin erkek egemen kodlarının yinelenildiği film anlatıları uyuşmalarının incelenmesinde ve bu uyuşmaların yerinden edilmesinin temelinde yatan dayanak da feminist film teorilerinin ortaya attığı iddialar ve tartıştığı konulardır. Judith Mayne'e göre de feminist film teorisi ve pratiği arasındaki yakın ilişki biçimi filmler üzerinde gerçekleştirilen feminist çalışmalara etki etmektedir. "Feminist film teorisi ve eleştirisi, feminist düşüncelerde yer alan çatışmaları ayrıntılarıyla tekrar tekrar sorgulayarak ortaya çıkarmaktadır" (Mayne, 1998, s. 61).

Feminist film eleştirisi de incelemenin gerçekleştirildiği bağlamlarda kadın karakterlerin mekânlardaki temsilleriyle ilgili ve feminist film yapımıyla ilgili tartışmaların ortaya atılmasını mümkün kılmaktadır. Anlatıbilim çerçevesinde Mieke Bal'ın *Narratology Introduction to the Theory of Narrative* (1985) adlı kitabında sinema perdesinde oluşturulan mekân öğelerinin yorumlanması makaleye temel oluşturmuştur. Çözümlenen mekânların, öyküyle ve karakterle ilişkisi incelenirken, iç mekân, dış mekân, durağan mekân, dinamik mekân kavramları kullanılarak, bu kavramların anlatıya ve karakter temsiline etkisi tartışılmıştır.

Mekânların karakterle ilişkisi kapsamında, iç mekân ve dış mekânlar, karakterin iç dünyasının izleyiciye sunumundan hareketle, karakterin mekân ile kurduğu ilişki biçimi ve anlatının bu ilişki kapsamında izleyicinin anlatıdan duyumsayabileceği etki tartışılmaktadır. Mekânların öykü ile ilişkisi bağlamında, Bal'ın durağan mekân, dinamik mekân olarak karakterlerin hareket biçimlerine göre ayırdığı mekânlar, karakterin, kadın olarak varlığının temsili açısından bu mekânların açıklanan nitelikleri temelinde tartışılmaktadır. Mekânlarda kadın karakterlerin temsilinin incelenmesinde Bal'ın mekâna ilişkin açıkladığı kavramlar aracılığıyla mekânlarla, kadın karakterlerin arasındaki ilişkinin temelinde yatan özel alan/kamusal alan karşıtlığı konusu da çalışmada tartışılmaktadır. Yüzyıllardır süregelen bu karşıtlık sinema perdesinde de yansımaları bulunmaktadır. Hâlâ çağdaş sinema anlatılarında dahi izleyici karşısına çıkan bu sorunsal feminist film yapma pratiğinin gelişimi açısından da sorun içermektedir. Bu nedenle bu sorunsalla bağlantılı olarak feminist karşı sinema nasıl yapılabilir sorusu ile ilişkili olarak Claire Johnston'ın "Karşı Sinema Olarak Kadınların Sineması" (1973) makalesi tartışmanın odağında yer almaktadır ve bu konuyla ilişkili sorgulama yapılarak film incelemesi gerçekleştirilmektedir. Kadın karakterin mekândaki temsili incelenirken Johnston'ın makalesi, bu temsilin feminist film teorileri çerçevesinde de tartışılmasına olanak tanımaktadır. Dolayısıyla, kadın karakterin nasıl temsil edildiği konusuyla birlikte bu temsilin sinema perdesinde yarattığı imajın izleyici açısından hissettirdiği duygular, film anlatılarının anlatı stratejilerinin, kadınların temsili açısından gelişiminde rol oynayacaktır. Bu bağlamda, anlatıbilim öğeleriyle, feminist film teorileri tartışmaları çerçevesinde, film anlatısındaki kadın karakterlerin temsilini incelemek, anlatı stratejilerinin de tartışılmasına olanak sağlamaktadır. Bu minvalde ortaya atılan tartışmalar feminist film pratiğinin çok yönlü gelişimine yardımcı olmaktadır.

Feminist Film Eleştirisiyle Anlatıdaki Kadın Karakterlere Bakmak

Feminist film eleştirisi, film anlatılarında kadın karakterlerin temsilleriyle ilgili eleştirilerini belli konu başlıkları altında yaparken kadınların nasıl temsil edildiği üzerine sorgulamalar üretmektedir. Christine Gledhill, sinema anlatılarında kadınların neden gerçek halleriyle temsil edilmediklerini sormakta ve erkek söylemlerinin içinde kadınların nasıl sunulduğunu tartışmaktadır (1999, s. 251). Kadınların gerçek halleriyle

kadın gibi temsil edilmelerinin sorgulanmasındaki gerçeklik olgusunun oluşumunda, erkek egemen ideolojinin manipülasyonları yer aldığı için feminist film eleştirileri de ideolojilerin evrenini öncelikle açıklamaya çalışmaktadır. Feminist film teorilerinin tartıştığı konular, feminist film eleştirilerinin derinlemesine analizi için yol gösterici olmaktadır. Kadın karakterlerin; beden temsilleri, ses ile bağlantılı temsilleri, mekândaki temsilleri, film anlatısının söylemleri, sinematografik uyuşmalar, anlatının sinematik dili gibi anlatıyı oluşturan öğeler feminist film eleştirilerinin inceleme yaparken analizlerinde yer verdikleri öğelerdir. Bu bağlamda, kadın yönetmenlerin bakış açısından filmin çekimiyle, erkek yönetmen bakış açısından filmin çekimi ayrımında kadın karakterlerin temsili feminist film eleştirilerinde göz önünde bulundurulmuş konulardır. Mamafih, bu karşıtlığın cinsiyet ayrımcılığı söylemine neden olduğu gibi kadın karakterlerin özne konumuyla ilgili tartışmalar yarattığı düşüncesi bu karşıtlıktan dolayı ortaya çıkıyor olsa da yönetmenlerin, kadın karakterlerin ve erkek karakterlerin temsili sinema perdesine yansıttıkları farklılıklar, kadın yönetmen/erkek yönetmen bakış açısından film çekimi konusunu da tartışılır kılmaktadır. Bu çalışmada filmin yönetmenin kadın olması bilinçli olarak seçilmiştir. Kadın yönetmen bakış açısıyla çekilen bir filmde sunulan kadın karakterlerin mekânlardaki temsili inceleme çalışmanın sorgulamalarının temelinde yer alan konularla bağlantılıdır. Bu minvalde bu bölümde, kadın karakterlerin temsili mekânlarda incelenirken hangi sorunsalların feminist film eleştirisi bağlamında incelemede temel alındığı feminist film teorisyenlerinin düşünceleri ile açıklanmaktadır.

Judith Mayne feminist eleştirmenlerin, ne tür filmlerin kadınlar tarafından yapıldığını sorduklarını söyler ve Mayne'e göre asıl sorulması gerekenlerden biri de kadınların sinemanın içine nasıl dâhil olduğu sorusudur (1998, s. 59). Mayne'nin feminist film teorisi, pratiği ve eleştirisiyle ilgili tartıştığı düşünceler kadınların kadın olarak sinemada varlığının birçok açıdan araştırılmasını ve sorgulanmasını gerekli kılmaktadır. Bu bağlamda, çalışmada incelenen filmde de feminist film eleştirisinin sorgulamaları kadın karakterin temsiliyle ilgili tartışmaların yapılmasına olanak tanımaktadır. Mayne, feminist film eleştirilerinin ilk aşamada, kadınların imajlarına ve aktüel yaşamlarındaki farklılıklarına odaklandığını belirtmektedir. Dünya üzerinde gerçekleşen kadın hareketlerinin ve bağımsız film yapımlarının feminist film eleştirisinin önünü açtığını belirten Mayne, Hollywood anlatılarındaki kadın karak-

terlerin negatif imajlarının ve feminist film yapanlar tarafından üretilen pozitif imajların film çalışmaları için de önemli hale geldiğini belirterek imaj konusunun feministler tarafından tartışılmaya başlanan konulardan olduğunu 1980'lerde söylemiştir (Mayne, 1985, s. 84). Bu bağlamda, kadın karakterlerin imajlarının tartışılması, kadın karakterlerin temsil konusunu çalışma kapsamında yeniden düşündürmektedir. Çalışma, kadın karakterlerin mekânlardaki temsili bağlamında onların özel alan/kamusal alan karşıtlığındaki temsillerini tartışmak, daha önce feminist film teorisyenlerinin kadın karakterlerin imajlarıyla ilgili yaptıkları tartışmalara katkıda bulunmayı hedeflemektedir. Çünkü, kadın karakterlerin mekânlardaki temsilleri, onların imajlarının temsilleriyle bağlantılılık içermekte ve feminist film pratiği açısından alternatif feminist film üretimini gerçekleştirmek isteyen kadın yönetmenler için de çözüm stratejileri göstermektedir. Kadın karakterlerin temsillerinin feminist film eleştirisiyle incelenmesi, feminist film eleştirisinin okumalarını da çeşitlendirecek ve geliştirecek tartışmalar sunabilmektedir. Michael Ryan ve Douglas Kellner'e göre, erkek arzularının fetişi, erkek iktidarının pasif doğrulayıcılarıdır ve feminist eleştirmenler, temsil stratejilerinde yapıçözümücü potansiyeller saptamaktadırlar. Ryan ve Kellner, klasik anlatı sinemasında kadınların sınır ihlalcileri olmalarının ve cinsel fetişlere indirgenmelerinin nedenini, erkeklerin toplumsal iktidarlarının korunması ve narsistik psikoseksüel bütünlüklerinin zarar görmemesi açısından gerekli görüldüğünü söylemektedir (2010, s. 219). Ryan ve Kellner'ın düşünceleriyle paralellik taşıyacak biçimde, erkek egemen düzenin kodlarının mekânlara sızışını feminist film eleştirisi aracılığıyla incelemek çalışmanın da temel sorunsallarından birini oluşturmaktadır. Feminist film eleştirisiyle kadın karakterleri incelemek bağlamında çalışmada incelenen film anlatısı feminist film teorisyenlerinden Claire Johnston'ın "Karşı Sinema Olarak Kadınların Sineması" makalesi temelinde feminist film pratiği adına da çeşitli argümanlar ortaya çıkarmak için kullanılmıştır. Mayne, Johnston'ın klasik anlatı sinemasıyla ilgili ortaya attığı düşüncelerinde, stratejilerin geliştirilmesi gerekliliğini savunduğunu söyler. Johnston'a göre film düşüncesi politik bir araç ve eğlence olarak geliştirilebilir, bu iki karşıt kutbu küçük bir temelde buluşturabilmenin yollarının aranmasını da önermektedir. Klasik anlatı sinema teorisiyle, alternatif kadın sineması arasındaki bağlantının feministler tarafından yapılabileceğini düşünen Mayne bu ikiliğin gerçekleşmesi açısından feminist eleştirmenlere de görev düştüğünü belirtmektedir ve kendisiyle aynı düşünceleri paylaşan Ann Kaplan'ın da fikirlerine yer vermektedir.

Kaplan'a göre de karşıtlıkların dilbilimsel örnekleri ve kültürel konular, var olan ikilikler açısından tanımlanmalıdır (Mayne, 1998, s. 50). Mayne, klasik anlatı sineması ve alternatif film pratiği için yapılan tartışmaları birçok feminist film teorisyenin düşünceleri kapsamında yorumlayarak iki ihtimalin feminist film eleştirmenleri açısından önemli olduğunu belirtir. Film yapanları başka bir tür sinema için feminist perspektifle cesaretlendirmek veya film izleyicilerinin, ataerkil düzen içindeki kadınlara dair çelişkilerin belirtisi olan sinemayı anlamalarını cesaretlendirmek olduğunu ifade eder (Mayne, 1998, s. 53). Mayne'in bahsettiği kadınlara dair çelişkiler, kadınlara ait olan tüm duyguları belirttiği gibi kadınların toplumsal düzendeki konumları hakkında fikir sahibi olunmasını sağlamaktadır. Toplumsal düzen içinde kadına bakışın temelinde var olan çelişkiler kadınların bu düzen içinde kadınlıklarını hissedememelerine de etki etmektedir. Teresa De Lauretis, "Rethinking Women's Cinema: Aesthetics and Feminist Theory" (1985) adlı makalesinde kadınlık, kadınsılık ve kadınlar gibi kategorilerle "Kadın" kavramının oluştuğundan bahsetmektedir. Bu bağlamda, De Lauretis'e göre, kadın kavramının içinde yer alan tüm bu olgular tekrar formüle edilmeye başlanmalıdır ve sosyal bilimlerden tarafından formüle edilmeye başlanırken cinsiyetlendirilmiş toplumsal özne olma durumu bu formülasyonda ilk olarak ele alınmalıdır. Tekrar görmenin, tekrar okumanın, tekrar düşünmenin kendimize dönüp bakmamıza yardımcı olduğundan bahseden De Lauretis, bunu kendisinin kadın sineması metinleri üzerinde yaptığını söyler, fakat feminist film teorisinin veya feminist eleştiri pratiğinin hâlâ tam olarak konuya odaklanamadığı görüşüne de düşünceleri arasında yer vermektedir (De Lauretis, 2000, s. 328). De Lauretis'in düşünceleri ışığında feminist film eleştirisinin kapsamı ve amacı düşünüldüğünde, film anlatısının feminist film eleştirileri temelinde incelenmesi, anlatılara feminist perspektiften tekrar bakılmasını sağlamakta ve kadınlığa dair metinlerin de tekrar düşünülmesini olanaklı kılmaktadır. Anlatıların tekrar düşünülmesini sağlamak, kadın karakterlerin temsillerinin de tekrar okunmasını gerektirecektir. Kadın karakterlere dair her temsil şekli farklı tartışmalar doğuracağı gibi, farklı kadın karakterlerin feminist film pratiği tarafından üretimine de yardımcı olacaktır.

Feminist teorisyenlerin öne sürdüğü düşünceler doğrultusunda, feminist film pratiğine katkı sağlamaya çalışanlara düşen görevler önemli hale gelmektedir. Kadın karakterlerin imajlarının feminist film yapanlar tarafından nasıl sunulduğu, Johnston'ın düşünceleri temelinde

kadın karakterlerin temsillerinin nasıl geliştirilebileceği, alternatif feminist pratiğin gelişimi için feminist film eleştirmenlerinin ne yapması gerektiği ve kadın kavramını okumak gerekliliği konuları çalışmada feminist film eleştirisinin kadın karakteri incelerken hangi temel sorular çerçevesinde incelemesi gerektiğiyle ilgili sorgulamaları göstermektedir. Çalışmanın çerçevesinde de tüm bu sorunsallar ışığında tartışmalar yapılarak ve sorular üretilerek kadın karakterin feminist film eleştirisi aracılığıyla incelenmesi amaçlanmaktadır.

Yeni Bir Dille Alternatif Filmler Yapmak

Bu bölümde Claire Johnston'ın klasik "Karşı Sinema Olarak Kadınların Sineması" makalesi temelinde bir kadın sinemasına feminist film teorisyenlerinin tartışmaları aracılığıyla nasıl ulaşılabilirliği düşüncesi sorgulanmaktadır. Kadın karakterlerin sinema perdesindeki görünürlükleri tartışmanın başlangıç kısmını oluşturur. Kadın imgelerinin değişimine izin veren anlatı stratejileri, kadın sinemasındaki ortak fanteziler hakkında bilgi verirken alternatif feminist film pratiğinin bu bilgiler ışığında nasıl gerçekleştirileceği sorusunun önünü açacaktır.

Karşı sinema kavramı ilk kez, Peter Wollen tarafından 1972 yılında "Godard and Counter Cinema: *Vent D'est*" adlı makalesinde tartışılmıştır. Wollen, Jean Luc Godard'ın *Vent D'est* (*Doğu Rüzgarı*, 1970) filmiyle tartıştığı karşı sinema kavramıyla ilgili yedi ölümcül günahı sunarak karşı sinema üretiminin gelişimi adına tartışmalar açılmasına olanak sağlamıştır. Anlatı geçişkenliği, özdeşleşme, şeffaflık, tekli diegesis, kapalılık, haz ve kurgu gibi özelliklerin anaakım sinemanın içinde yer aldığını belirterek; anlatı geçişsizliği, yabancılaşma, ön plana çıkarma, çoklu diegesis, açıklık, rahatsız olma, gerçeklik gibi özellikleri de karşı sinemanın içinde yer alan özellikler olduğunu belirtmektedir (Wollen, 1985, s. 501). Wollen, sinemanın temsilin bir formu olduğunu söylemekte ancak illüzyon veya *trompe l'oeil* (göz yanılsaması) olmadığını da vurgulamaktadır (Wollen, 1985, s. 509). Bu bağlamda, anaakım dışı bir film anlatısında temsil konusu ve feminist film pratiği adına neler yapılabilir konusu çalışmada sorgulandığı için, feminist karşı sinema nasıl yapılırsa sorusu, kadın karakterin temsiline filmde sunumunu incelemede çalışmanın temel sorgulamasını oluşturmaktadır. Karşı sinemanın Brechtçi düşünceden ödünç alarak ortaya koyduğu bilinç değişikliğiyle ve tiyatro izleyicisinin özdeşleşmeden kaynaklanan hazzının imha edilmesi gibi sinema izleyicisinin de özdeşleşmeden kaynaklanan hazzının imha edilebilirliği

Gaines tarafından tartışılmaktadır (1990, s. 81). Gaines bu bağlamda, feministlerin, kadınların hazzının karşı haz olarak araştırılmasının politik bir zorunluluk olduğunu belirtirken, erkek egemen kültürle ilgili sorular da ortaya atmaktadır. Erkek egemen kültürle ilgili sorgulamalar, kadınların arzularının hem nasıl sunulabileceği hakkında düşünceler üretilmesini sağlayacak, hem de alternatif feminist film pratiğinin nasıl geliştirilebileceği hakkında da çok boyutlu düşünülmesini kolaylaştıracaktır. Bu bağlamda kadın yönetmenler açısından, sadece anlatının içeriğinin değil, biçiminin de düşünülmesi önem kazanmaktadır.

Sinemada kadın mitlerinin nasıl işlendiğinin görülmesi açısından Johnston makalesine Erwin Panofsky'nin bir sahne betimlemesini referans vererek başlar. Johnston'a göre, erkek stereotipleri, kadın stereotiplerine göre daha hızlı değişime uğramaktadır. Ancak, bu stereotiplerin de gerçeklerin anlaşılması açısından sabitleştirildiğini öne süren Johnston, erkek stereotiplerinin, kadınlara göre daha fazla olmasını da cinsiyetçi ideolojilere bağlamaktadır. Bu nedenle kadınların tarihdışı bırakıldığının altını çizmiştir. Bu durumu, mitlerle bağlantılı olarak açıklayan Johnston'a göre mitler, toplum içindeki kültürel sistemlerden etkilenmektedir. Sinemada kadının kullanıldığı ana araçları temsil eden mitler, Johnston'a göre Hollywood'da cinsiyetçi ideolojilere paralel sunulurken, Avrupa'daki sanat sinemasında daha farklıdır (Johnston, 1973, s. 24-25). Klasik anlatı sinemasının sunduğu kadın karakterlerden farklı kadınların yıllar içinde dünya sinemasında değişime uğraması, feminist film teorisyenleri açısından feminist film pratiğine bir katkı olarak görülmektedir. Robert Stam, "kadın figürler zamansız mitler dünyasının soyut varlıkları gibi görülür" der (2014, s. 184). Tüm bu düşüncelerle ilişkili olarak, sinemada kadının sosyolojik analizine karşı çıkmamanın, gerçekliklerden kopmak olduğunu belirten Johnston, erkek egemen sinemada kadının, erkekler için sunulduğunu vurgular. Seyirlik bir şey olan kadının sinemada, "kadın olarak kadın" sunumunun eksikliğine dikkat çeker ve kadının temsil edilmediğini belirtir. *Cahiers du Cinema* eleştirmenlerinin kadın imgesinin odağa alındığı bir metinde, erkeğin odakta kalabilmesi için, kadın düşüncesinin bastırılmaya zorlandığını belirttiklerini ifade eder. Yıldız sisteminin kadını fetişleştirdiğinden bahseden Johnston, Freud'un açıklamalarına göre fetişizmin, eril narsistik fantaziye açığa çıkardığını söyler. Fetişleştirme fallus-merkezli bir bakış açısını ortaya koyarken, kadın karakteri erkeksi hale getirmenin de onları kadın gibi yansıtmadığını hatta mevcut mitleri pekiştirdiğini belirtir (Johnston, 1973, s. 26). Johns-

ton'a göre, mevcut mitleri kırmayı sağlamak feminist film yapanlar tarafından gerçekleştirilirse kadın karakterler de erkeksi hale getirilmeden kadın olarak sunulabilecektir. Howard Hawks ve John Ford'un filmleriyle düşüncelerini somutlaştırmaya çalışan Johnston, Hawks'in filmlerinde, erkek ve erkek olmayanların bulunduğu, erkek dünyasına kabul için kadının erkeğe dönüştüğünü; Ford'un filmlerinde ise, kadınların evi temsil ettiğini belirtir (Johnston, 1973, s. 27). Bu bağlamda, fallus merkezli bir bakış açısının temel alındığı anlatılar, kadınları fetişleştirdiği gibi erkeksi hale getirdiğinde de erkek egemen bakışa hizmet etmektedir.

Johnston'a göre deneysel, politik, ticari filmlerin hepsi ekonomik ilişkiler sisteminin ürünleri olduğu için ideolojik ürünlerdir ve burjuva ideolojisini yansıtır. Bu nedenle kameranın gösterdikleri de, egemen ideolojinin dünyasını yansıtmaktadır (Johnston, 1973, s. 28). Teresa De Lauretis, 1984'de yazdığı *Desire in Narrative*'de, karşı sinemanın önemini anlaşılması için katkıda bulunan Claire Johnston'ın düşüncelerini savunarak, egemen ideolojiyi eleştirir. Kadın sinemasının analitik ve politik görevinin, "sinemanın üretim işaretlerini içerdiğini" ve "işaretlerin her zaman bir üretim" olduğunu söyleyen De Lauretis, kameranın gerçekliği yakalamadığını ancak "doğal" dünyanın egemen ideolojisini yakaladığını ifade ederken Johnston'ın düşüncelerinin altının koyu bir biçimde çizilmesini sağlar (De Lauretis, 2002, s. 207). Dorothy Arzner'in ve Ida Lupino'nun filmleri Johnston'a göre egemen ideolojilere meydan okuyan filmlerdir. *Dance, Girl, Dance* (Dorothy Arzner & Roy Del Ruth, 1940) filminde, kadın stereotiplerinin ortaya çıkışında ideolojinin payının önemli olduğunu göstermeye çalışan Arzner'in filminin izleyici üzerinde de yarattığı sorgulayıcı etkiden bahsetmektedir (Johnston, 1973, s. 29-30). Patricia White da kadınların filmlerinin sunumunda karşı sinemanın feminist film teorisi açısından ayrıcalıklı olduğunu belirtmektedir. White'a göre, karşı sinemanın ayrıcalıklı kılınmasındaki önem, kadın imgelerinin temsil rejimlerinin merkezi bir öneme sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Kurgu, ses, görüntü, anlatı mantığı, bakmanın inşası, *voyorizmin* ve özdeşleşmenin işleyişi gibi sinematik gösterge sistemleri White açısından kadın imgelerinin temsilinde önemli rol oynamaktadır (2000, s. 125). Annette Kuhn, Johnston'ın, Arzner'in filmlerinden yola çıkarak yaptığı yorumlarla ilgili, kadınlara dair söylemlerin sınırlarının bu film anlatılarıyla aşıldığı görüşünü paylaşmaktadır. Arzner'in filmlerindeki öyküler ve bu film anlatılarındaki karakterlerin arzuları erkek egemen düzeni aştığı gibi, klasik anlatı yapısının düz giden çizgisini de bozan bir yapı

sergilemektedir. Kuhn'un aktardığı gibi Pam Cook'a göre de Arzner'in filmleri Hollywood anlatılarına meydan okuyan, izleyicinin ideolojiyle arasına mesafe koyarak özdeşleşmenin klasik yapısını da bozabilen anlatılardır (Kuhn, 1994, s. 87). Cook ayrıca, Arzner'in bazı filmlerinin, sabitlenmiş stereotip kadın karakterlerin anlatı açısından kesintiye uğradığını ve tersine çevrildiğini analiz etmiştir. Bu sürecin, klasik Hollywood anlatısına meydan okuyan ve izleyicinin ideoloji ile arasına uzaklık koyan ve klasik özdeşleşme yapılarının bozulması aracılığıyla gerçekleştirilebildiğinden bahsetmektedir (aktaran Kuhn, 1994, s. 88).

Kolektif çalışmalarla, film endüstrisindeki erkek egemeliğine karşı durulabileceğini belirten Johnston, eğlence filmlerinde de politik filmlerde de kadın sinemasında ortak fantezilerin yerini bulmasının gerekliliğini vurgulamaktadır. Kolektif yöntemlerle, sinemanın işleyişi araştırılabilecek, ideolojik işleyiş sorgulanabilecek ve buradan elde edilen çıkarımlarla karşı sinema anlayışı geliştirilebilecektir (Johnston, 1973, s. 31). Johnston'ın karşı sinema yapılması için sunduğu çözüm önerisi, eril burjuva sinemasının sorgulanması adına araçlar geliştirdiğinde ancak klasik anlatı sinemasının uyuşmalarına meydan okunabileceğine dair bir çıkarım sunmaktadır. Kolektif yöntemlerle kadınların ortak fantezilerinin gerçekleştirilmeye çalışılması konusu bağlamında, kadın izleyicilerin karakterlerle özdeşleşmeleri konusu feminist film teorileri açısından önemli bir tartışma konusu olarak ortaya çıkmaktadır. Teresa De Lauretis, Arzner'in, güç ve kurallarla ilgili ilişkilerin kodlarını kırarak izleyiciye kırılmış kodlarla bu ilişkilerin içeriğini gösterdiğini belirtmektedir. Kadın izleyicinin nasıl gördüğü, neyle kendini özdeşleştirdiği, nerede/nasıl/hangi film türlerinde arzusunun temsil edilebildiğini sorarak, Arzner'in filmlerinde bu sorularla ilgili cevapların çeşitli yanıtlarının bulunacağından da bahsetmiştir (De Lauretis, 2000, s. 332). Arzner'in filmleri kadınlara kendi aralarındaki duygusal ilişki biçimlerini sunuyor olsa da kadın izleyiciler karakterlerle özdeşleşme anlarında yaşadıkları *voyoristik* ve *skopofilik* hazların yanında film kapanışında da kadınlığını hisseden kadınlar olarak sunulduklarının bilincinde olmalıdırlar. Jane Gaines, Mulvey ve Johnston'ın önerdikleri karşı sinemanın, Godard'ın amaçlarını yerine getirmiş olan devrimci sinemanın devamı niteliğinde bir sinema olduğunu açıklamaktadır. Kurguda birliği bozan parçalanmış devamlılık, bakış açısının inşası ve anlatı bütünlüğünün engellenmesi gibi sinematografik öğelerin kullanılabilmesini söylerken klasik anlatı sinemasının kodlarının bu yöntemlerle bozulduğunu belirtmiştir. Karşı

sinemanın Brechtçi düşünceden ödünç alarak ortaya koyduğu bilinç değişikliğiyle ve tiyatro izleyicisinin özdeşleşmeden kaynaklanan hazzının imha edilmesi gibi sinema izleyicisinin de özdeşleşmeden kaynaklanan hazzının imha edilebilirliği Gaines tarafından tartışılmaktadır (1990, s. 81). Gaines bu bağlamda, feministlerin, kadınların hazzının karşı haz olarak araştırılmasının politik bir zorunluluk olduğunu belirtirken, erkek egemen kültürle ilgili sorular da ortaya atmaktadır. Erkek egemen kültürün baskıcılığına değinen Gaines, kadınlara ait kültürün dışlanmış veya sessizleştirilmiş olduğunu belirtmiş ve bu kültürün değişikliğe uğrayıp uğramadığı konusunda, direnç gösterip göstermediği konularında sorgulamaların tekrar gözden geçirilmesini sağlamıştır (1990, s. 83). Gaines, alternatif feminist film pratiği için, bakışın ilişkilerinin yeniden düzenlenmesi gerektiği gibi, feministlerin de daha ikna edici argümanlar yürütmeleri gerektiğini vurgulamaktadır. Doğru hazzın çok ayrıcalıklı bir haz olduğuyla makalesini bitiren yazar, bu düşüncesiyle feminist film teorileri açısından birçok konunun tekrar üzerinde düşünülmesi gerektiğini ortaya koymuştur (Gaines, 1990, s. 87). Bu bağlamda, feminist karşı sinemanın nasıl yapılabileceğini sorgulamak feminist film teorisyenleri tarafından tartışılmaya başlandığı günden günümüze değin hâlâ sürmektedir. Anneke Smelik, ilk feminist teorisyenlerin bir filmin feminist sayılabilmesi için geleneksel anlatı ve sinema tekniklerinden kaçınıldığında ve deneysel pratiğe ağırlık verildiğinde feminist olarak sayılacağına dair söylediklerini hatırlatır. Yazara göre teorisyenlerin bu düşünceleri, feminist sinemanın karşı-sinema olarak okunduğunu göstermektedir (2008, s. 6-7). Jill Nelmes, feminist karşı sinemayı üç kategoriye ayırır. Bu kategorilerin ilki, kadın sesinin kullanılmadığı, fallus merkezci bir dil içinde kadınların marjinalleştirilmesini inceleyen filmler (Mulvey'inkiler gibi); ikincisi, kadınların boş bir kap olarak görüldüğü erkek sesinin uzantısı yapıldığı filmler (Potter'ın *Thriller*'ı gibi); üçüncüsü ise, kadını tarih içinde ifade ederek, toplumdaki yerinin tanımlanmasıyla ilgili sorunları inceleyen filmlerdir (Clayton ve Curling'in *Song of the Shirt* adlı filmi gibi) (Nelmes, 1998, s. 81). Ancak Nelmes, 1980'lerin sonlarında karşı sinema önerilerinin feminist film teorisyenleri ve pratiği arasında belirgin ayrılıklar olduğunu da söylemektedir. Keza Nelmes, Teresa De Lauretis'in "Guerilla in the Midst-Women's Cinema in the 1980s" (1990) adlı makalesinde, kadın sinemacıların alternatif gerilla sineması ve dünya çapında izleyiciye ulaşmayı hedefleyen egemen sinemanın gerekliliğini vurguladığını aktarmaktadır (Nelmes, 1998, s. 83). Bu minvalde, alternatif sinema oluşturma çabası içine girmek ve dünya çapında da izleyiciye ulaşmayı

hedeflemek, feminist film yapanlar için oldukça zorlu aşamaları da beraberinde getirmektedir. Mamafih, alternatif sinema oluşturma çabası içinde yeni bir dile ihtiyaç duyulacağı gereksinimi feminist film teorisyenleri tarafından öncelenmiştir. Nelmes konuyla ilgili olarak Christine Gledhill'in "Some Recent Development in Feminist Criticism" (1978) adlı makalesinde bunun nasıl gerçekleştirileceğine dair sunduğu düşüncelerini aktarmıştır: "Feminist bir yönetmen, kadınlardan bahsetmek için kullanmayı istediği her araçta erkek egemenliğinin köklerini bulacaktır. Bu nedenle gereken, klasik sinemanın tekniklerini ve dilini yıkacak bir karşı sinemanın geliştirilmesidir" (aktaran Nelmes, 1998, s. 79). Klasik anlatı sinemasının kodlarını kırmak, alternatif sinema yapmanın stratejilerini aramak, yeni bir dil oluşturmaya çalışmak gibi birçok çözüm stratejisi karşı sinema yapabilmeyen yöntemlerini sunmaktadır. Ancak bu bağlamda, kadın karakterlerin temsilindeki ataerkil söylemlerin yerinden oynatılabilmesi için öncelikle feminist film pratiği için üretimde bulunan kadınların desteklenmesi ve teşvik edilmesi gerekmektedir. Keza, Johnston'ın da belirttiği gibi kolektif yöntemler geliştirildiğinde daha fazla bakış açısının senteziyle ortaya çıkabilecek değişik söylemler neler yapılabileceğine dair çoklu çözümler üretmek adına verimlilik sağlayabilmektedir. Judith Mayne de, Johnston'ın fikirleriyle paralel fikirler paylaşarak alternatif film pratiklerinin nasıl gelişeceği ile ilgili düşünülmesini önermekte ve kendisi de çözüm stratejisi sunmaktadır. Mayne, klasik sinema anlatısının çelişkilerinin, alternatif film pratikleriyle uyarılabileceğini söylemektedir. Ona göre, feminist film eleştirisinin gelişimi için iki yol bulunmaktadır. Biri, feminist perspektifle klasik anlatı sinemasından farklı sinema yapabilecek film yapanları cesaretlendirmek, diğeri, kadınların ataerkil düzendeki kuşatmalarının çelişkilerini, semptomatik olarak izleyicilerin anlamasını cesaretlendirebilmektir (Mayne, 1985, s. 88). Anneke Smelik, bu çerçevede bir alternatif feminist pratiği için çözüm stratejisi önermiştir:

Kadın yönetmenler beyazperdede 'gerçek' kadınların 'gerçek' hayatlarını göstererek, kadınlığa dair her yerde karşımıza çıkan ve kültürel açıdan egemen konumdaki fantezi büyüsünü bozabilirler. Örneğin bir Greta Garbo'nun, bir Marlene Dietrich'in ya da bir Marilyn Monroe'nun parıltısına karşı kadın yönetmenler, normal yani parıltısız kadının gündelik hayatını filme çekmelidirler (Smelik, 2008, s. 3).

Şimdiki Zaman'ın kadın karakterleri de Smelik'in düşünceleriyle bütünleşir biçimde yıldız sisteminin içine var olmayan oyuncuların katkısıyla gündelik yaşamlarıyla sunulurken klasik anlatı sinemasından

farklı bir anlatı stratejisiyle temsil edilmektedir. Bu anlatı stratejisi de yönetmenin feminist karşı sinema yapabilme pratiğine katkıda bulunduğunu göstermektedir. Hem özel alan/kamusal alan karşıtlığından doğan mekânlardaki kadın karakterlerin temsilinin tartışılması, hem de feminist karşı sinema yapabilme ihtimallerinin tartışılması bağlamında Bal ve Johnston'ın makaleleri çalışmada incelenen filme dair sorgulamalarla bütünleşmektedir.

Kamusal Alan/Özel Alan Ayrımının Film Anlatısında Mekânlarla İlişkisi

Kamusal alan ve özel alan ayrımı yüzyıllardan beri sosyal bilimciler tarafından tartışılan bir karşıtlıktır. Kamusal alanın erkeğe ve özel alanın kadına atfedilmesi, toplumsal düzende var olagelen kadın / erkek ayrımının bu atfetmelerle daha da pekiştirilmesine neden olmuştur. Kamusal alanlar, erkeklerin rahatça kullanabildiği alanlar olurken, evin içinde bulunan alanlar kadınların kullandığı ve bu alanlar içine zorla itildiği alanlar olmuştur. Bu minvalde kamusal alana dair önemli teorisyenlerin konuyla ilgili düşünceleri kavramın içselleştirilmesini sağlamaktadır.

Kamu sözcüğü, Almanca'dan alınarak, kamusal sıfatından, 18. yüzyılda *publicite* ve *publicity* kelimeleri ile benzerlik kurularak türetilmiştir. "Kamu" sözcüğü, Jürgen Habermas'a göre, mal mübadelesinin ve toplumsal emeğin alanı olarak kurumlaşmış, "burjuva toplumuna" ait bir sözcüktür (2013, s. 59). Habermas'ın burjuva toplumuna ait olarak nitelendirdiği kamunun oluşturduğu kamusal alan kavramı, Habermas tarafından erkeklere atfedilmektedir. Bu nedenle Habermas'ın düşünceleri feminist teorisyenler tarafından eleştirilmiştir. Hannah Arendt'e göre ise, kamu alanında gözüken her şey, herkes tarafından görülebilir ve duyulabilir olmaktadır (2011, s. 92). Dolayısıyla Arendt'e göre, kamusal alan, her birey için erişilebilir olanı sunmaktadır. Bu nedenle Habermas'ın düşünceleri, Arendt açısından tartışılır kılınmaktadır. Richard Sennett, kamusal alanın, özel alanla bağlantılı olduğunu belirtmekte ve kamusal alanın bir coğrafya olduğundan bahsetmektedir. Bu coğrafyada, görsel ve sözel ilkeler de kamusal alanı hissetme araçları olmaktadır (Sennett, 2013, s. 125). Özel alanı, kamusal alandan ayırmayan Sennett, özel alanın önemini vurgulamış olmaktadır. Eve dair ve evle ilgili ortaya çıkan her olgu, hayatımızı şekillendirdiği gibi kamusal alanın da içine girerek onun da şekillenmesinde rol oynamaktadır. Siyaset bilimi, mimarlık ve sosyoloji alanındaki teorisyenlerinin yüzyıllardır tartıştığı bu karşıtlık

aynı zamanda da bu iki kavramın birbirinden ayrılmazlığının işaretini sunmaktadır. Kamusal alanın, erkek tahakküme dayalı ideolojilerle birlikte düşünülmesi gerçeği, bu alanların üzerindeki iktidar tahakkümünü ortaya koyarken, dolaylı olarak özel alan üzerindeki iktidar tahakkümünün de devamlılığını göstermektedir. Toplumsal düzenin sembolik bir makine gibi işlediğinden bahseden Pierre Bourdieu, işgücünün cinsiyetçi bir bölünmeye sahip olduğunu ve mekânın yapısının da bu bölünmede kadın ve erkeğe göre ayrımını belirlemektedir. Bourdieu, erkeklerin toplanma ve pazar yerlerinde, kadınlarınsa evde bu bölünme içinde düzendeki yerlerini aldıklarını da örneklemektedir (Bourdieu, 2014, s. 22).

David Bordwell ve Kristin Thompson, anlatı içindeki mekânları nitelendirirken olay örgüsü mekânı, öykü mekânı, ekran mekânı kavramlarını kullanmaktadır. Öykü aksiyonunun geçtiği yer olay örgüsü mekânını verirken, bazen de gösterilmeyen aksiyon ve mekânların da izleyici tarafından hayal edilmesi istenebilmektedir. Öykü mekânı izleyiciye anlatıda sunulan mekânları gösterdiği gibi, bazen izleyicinin gösterilmeyen mekânları da tahayyül etmesini sağlayabilmektedir. Çerçeve içindeki görülebilir mekân ise, ekran mekânı olarak nitelendirilmektedir (Bordwell & Thompson, 2012, s. 90). Perde mekânında sunulanlar, anlatının sunduğu öyküyle birlikte izleyici tarafından anlamlandırıldığında karakterlerin temsil edilişleri de anlam kazanmaktadır. Slavoj Žižek ideolojiyi, "Toplumsal gerçekliğe bağımlılığını yanlış anlayan salt tefekkürücü bir tavırdan, eylem-amaçlı bir inançlar kümesine; bireylerin kendi ilişkilerini yaşadıkları kaçınılmaz ortamdan egemen siyasi gücü meşrulaştıran yanlış düşüncelere, toplumsal yapıya kadar her şeyi tanımlayabilir" (2011, s. 11) diyerek özetlemektedir. İdeolojinin sinema anlatılarına sızması ve egemen ideolojinin sinema perdesine yansıtılması, erkek egemen ideolojilerin düzen içerisinde süregelmesini sağlamaya çalışmaktadır. Klasik sinema anlatısında kullanılan mekânlar, Žižek'in düşünceleri doğrultusunda yorumlandığında, egemen ideolojilerin izleyiciye sunulmasına aracılık etmekte ve bu ideolojilere ait fikirlerin de meşrulaştırmasını sağlamaktadırlar. *Şimdiki Zaman* gibi çağdaş anlatılar ise, egemen ideolojilerin söylemlerini kullanmak yerine bu ideolojilerin söylemlerini ya yapışöküme uğrattıkları ya da bu ideolojilere ait söylemleri erkek egemen sinemanın anlatım dilinden farklı şekilde sunarak sorgulanmasını sağlarlar.

Teresa De Lauretis'e göre film mekânları, film anlatısında sadece metinsel ya da filmik görsel mekânlar olarak inşa edilmemektedir. Chan-

tal Akerman'ın 1975'de çektiği *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce 1080 Bruxelles* (*Jeanne Dielman, 23 Ticaret Rıhtımı 1080 Brüksel*) filmi örnek gösteren De Lauretis, film mekânları hakkındaki düşüncelerini izleyicinin cinsiyetiyle birlikte yorumlamaktadır. Yazar filmde, görsel ve sembolik mekânların izleyiciyi kadın olarak vurgulamadığı ve izleyicinin cinsiyeti dışında bu mekânların organize edildiğini belirtmektedir. Film, özdeşleşmenin tüm noktalarını dışı, kadınsı ve feminist olarak (karakter, imaj ve kamera) tanımlamaktadır (De Lauretis, 2000, s. 322). Üç gün boyunca *Jeanne Dielman*'ın evinde hayatı deneyimleyişinin detaylarının izleyiciye sunulduğu film, kadın izleyicinin karakterle yakın bir özdeşleşme sağlaması açısından da önem teşkil etmektedir.

Bu minvalde, Mieke Bal'a göre (1999) sinemada izleyiciye sunulan mekânlar, hem özel alan/kamusal alan karşıtlığı tartışmalarının ortaya çıkmasına zemin hazırlamakta, hem de kadın karakterlerin bu mekânlarda sunumları hakkında fikir vererek feminist film teorileri temelinde film anlatısında kadın karakterlerin mekânlardaki sunumunun tartışılmasına olanak tanımaktadır. Mekânların karakterle ilişkisi kapsamında karakterin özellikleri ve iç dünyası öykünün anlatısına etki eden faktörler olarak mekân ögesi ile de bağlantılı bir ilişki sergilemektedir. Bu nedenle bu incelemede, karakterlerin iç dünyasının izleyiciye sunumundan hareketle, karakterin mekân ile kurduğu ilişki biçimi ve anlatının bu öge ile izleyicinin anlatıdan duyumsayabileceği etki tartışılacaktır. Mekânların öykü ile ilişkisi kapsamında, Bal'ın durağan mekân, dinamik mekân olarak karakterlerin hareket biçimlerine göre ayırdığı mekânlar, filmin anlatısında karakterin, kadın olarak varlığını mekânın nitelikleri temelinde kullanabildiği kapsama göre belirlenmiştir. Bal çalışmasında film anlatısındaki mekânları ayırır. Mekânların ayrılmasında karakterin mekânla ilişkisi ve öykünün karakterle olan ilişkisi film anlatısının izleyici tarafından algılanmasında önemli rol oynamaktadır. Karakter ya çerçeve içinde konumlandırılmıştır ya da açık olarak konumlandırılmamıştır. Karakterin güven içinde olması ya da güvensiz hissetmesi de mekânların iç mekân ve dış mekân olarak ayrımında görülmektedir. Bal, iç mekân, sınırlamanın deneyimlendiği mekân olarak güvensizken, dış mekân, özgürlüğü temsil eder ve dolayısıyla güvenlidir, der (Bal, 1999, s. 134). Mekân, öyküyü etkiler ve böylece öykü, mekânın sunumunu geri plana iter. Mekân, daha öne çıkar bazen. Durağan mekân, tematize olsun olmasın sabit çerçeveyi belirtir ve bu çerçevenin içinde olaylar meydana gelir. Dinamik olarak işlev gören bir mekân ise, karakterlerin hareketine

izin verir, karakterler burada yürürler, o yüzden de bir yola ihtiyaçları vardır. Büyük alanlara da ihtiyaçları vardır, burada seyahat ederler (Bal, 1999, s. 136). Mieke Bal, karakterin imajı ve mekânın imajının okuyucu tarafından görülmesinin önerildiğini belirtir ve "Kim Görülüyor" diye sorar (Bal, 1999, s. 142). Bu noktadan hareketle çalışmada durağan mekân, dinamik mekân, iç mekân, dış mekân kavramları ile karakter temsilleri incelenmiştir. Mekânların karakterle ilişkisi kapsamında, Bal'ın kavramlarından, iç mekân ve dış mekân olarak ayrımlanacak mekânlarda karakterin temsili çözümlenecektir. Bireyin kapladığı hareket alanı ve bu alanın boyutları mekânın nitelikleri olarak düşünülmektedir. Mekânların sunumunun, olay örgüsünün gelişimine yaptığı etki ve izleyicinin filmi izleme sürecinde mekânla birlikte öyküye olan bakışı önemli hale gelmektedir. Bu minvalde anlatının öğelerinden nedensel motivasyon, izleyicinin mekâna olan bakışını da etkileyecektir. Mekânların karakterle ve öyküyle ilişkisi bağlamında, kadın karakterlerin anlatıda sunumu, kadın izleyicilerin özdeşleşme anları da göz önünde bulundurulurken tartışılmaktadır.

Şimdiki Zaman'ın Mekânlarında Gezinen Kadınlar

Film, Mina ve Fazilet adlı genç kadınların hayatta varoluş mücadelelerinin öyküsüne odaklanmaktadır. Mina, tek başına İstanbul'da yaşama-ya çalışan bir kadındır. Ailesiyle bağları kuvvetli değildir, hayatındaki tek arzusu Amerika'ya kaçtığını düşündüğü halasını orada bulmak için Amerika'ya gidebilmektedir. Bu nedenle iş aramaya başlar ve her yerde gördüğü iş ilanlarına başvurur. Sokakta yürürken gördüğü "falcı aranıyor" ilanı için Beyoğlu'nda bir kafeye giden Mina, kafenin patronu Tayfun tarafından işe kabul edilir. Fazilet adlı falcının da onayını isteyen Tayfun, onun da onaylaması üzerine Mina'yı işe alır. Fazilet de Mina gibi tek başına var olmaya çalışan ve falcılık yaparak hayatını idame ettirmeye çalışan bir kadındır. Kafeye gelen insanlara fal bakmaya başlayan Mina'nın öyküsünde onun hayata tutunma çabası anlatılırken Fazilet'in de hayatına dair detaylar izleyiciye sunulmaktadır. Eski, yıkık dökük bir evde yaşayan Mina, faturalarını dahi ödemekte zorlanır. Ancak, Amerika'ya gitme umudundan asla vazgeçmez. Kafede kazandığı paraları biriktiren Mina için hayaline ulaşmak kendi şartları içinde oldukça zordur. Çünkü, çalıştığı iş yeri tarafından ona sigorta dahi yapılmaz, oysaki yurtdışına çıkabilmesi için çalıştığını gösteren resmî belgelere ihtiyacı vardır. Ancak, Mina'ya ablası dahi yardım etmez. Hayatta tek başınalığı seçen ve

ayakları üzerinde durmaya çalışan bir kadındır Mina. Arkadaşı yoktur, ailesiyle bağı yoktur, erkek arkadaşı yoktur, tek başınadır. Fazilet ise, hayatı boyunca yaşadığı duygusal ilişkilerde aradığını bulamamış ama hayattan bekledikleriyle yaşama tutunmaya çalışmaktadır. Onun ise hayalleri arasında bir gün kendi kafesini açarak para kazanmak yatmaktadır. Her iki karakter, müşterileri olan kadınlara fal bakarken diğer taraftan bu iki karakterin de hayata dair beklentileri izleyiciye fal aracılığıyla sunulmaktadır.

Mina'nın mekânlardaki temsili ile birlikte anlatıda yer alan diğer kadın karakterlerin de mekânlardaki temsili feminist film eleştirisi çerçevesinde incelenmiştir. Bu bağlamda, öncelikle Bal'ın yorumladığı mekânların, anlatıda hangi mekânlara tekabül ettiği belirlenmiştir. Film anlatısı, Mina'nın fal bakarak hayalini gerçekleştirmesi öyküsü üzerine kurulduğu için mekânlar da öyküye paralel olarak sunulmaktadır. Aynı zamanda anlatının diğer kadın karakteri Fazilet'in de Mina ile birlikte hayatı paylaştığı anlar kadın karakterlerin mekândaki temsilleri bağlamında önem kazanmaktadır. Anlatıda izleyiciye sunulan iç mekânlar; Mina'nın evi, çalıştığı kafe, fal bakmaya gittiği kadınların evi, plazada çalışan kadınlara fal için gittiği iş yeri ve bu iş yerine gitmek için kullandığı metro, Mina'nın ev ile iş yeri arasında kullandığı vapur, Mina'nın Fazilet'le birlikte gittikleri, daha sonra kendisinin tek başına gittiği terk edilmiş bar, birlikte fal bakmaya gitmek için kullandıkları otobüs, Mina'nın tek başına gittiği kafe, Tayfun ile birlikte akşam vaktinde gittikleri farklı bir kafe, Mina'nın Nevzade'de müşterilere fal bakmak için gittiği bir mekân, Tayfun, Fazilet ve Mina'nın birlikte gittikleri karaoke bar, Tayfun, Fazilet ve Mina'nın karaoke bar çıkışı gittikleri çorbacı, Mina'nın yurtdışı eğitim fuarına gittiği fuar alanı, Mina'nın Amerika'ya gitmek için biriktirdiği parasını dolara çevirdiği döviz bürosudur. Dış mekânlar ise, Mina'nın oturmak için kullandığı kamusal alanda yer alan oturma bankı, Mina ve Fazilet'in otobüs bekledikleri durak, balık ekmek yedikleri mekân ve gece dolaştıkları sokaklardır. Durağan mekânlar, iç mekânlarla paralellik gösterecek şekilde, dinamik mekânlar ise dış mekânlarla paralellik gösterecek şekilde sunulmuştur. Bu bağlamda sadece metro, otobüs ve vapur iç mekân olan ancak karakterleri dinamik mekânlar içinde gösteren mekânlar olmuştur. Metro ve vapur mekânlarında sadece Mina sunulurken, otobüs aracında her iki karakter de izleyiciye sunulmaktadır. Durağan mekânlar; Mina'nın kendi evi, kafeler, iş yeri (plaza), fal bakmak için gidilen evler, terk edilmiş bar, Nevzade'deki mekân, karaoke

bar, yurtdışı eğitim fuarı için gidilen fuar alanı, döviz bürosu, çorbacı; dinamik mekânlar ise kamusal alandaki oturma bankı, ulaşım araçları (metro, otobüs, vapur), otobüsü bekledikleri durak, Fazilet'le birlikte balık ekmek yedikleri mekân ve kamusal alanda karakterlerin yürüdükleri sokaklardır. Bu bağlamda, baş kadın karakterlerin mekânlardaki temsiliyle, hangi mekânlarda nasıl sunuldukları konusu, Johnston'ın söylemleri temelinde incelenmiştir. Mina ve Fazilet'in mekânlardaki temsilinde film anlatısında kullanılan; metinsel, ikonografik ve anlatı stratejileriyle ilgili öğeler de Johnston'ın karşı sinema ile ilgili makalesi doğrultusunda incelemede yer almıştır. Stam'ın de belirttiği gibi, Johnston sadece görüntüyle ilgili değil, kadınlara aşağı pozisyonları kabul ettiren metinsel, ikonografik ve anlatı operasyonları üzerine de analitik vurgu yapılması için çağrıda bulunmaktadır (Stam, 2014, s. 183). Çalışmada da bu nedenle, film anlatısında karakterlerin mekândaki temsili yanında, anlatıda kullanılan söylemlere ve ikonografik detaylara yer verilmektedir. Film anlatısında filmin baş karakterleri Mina ve Fazilet'in sunulduğu öykü mekânları, karakterlerin öyküyle ilişkisinde ve mekânlardaki temsilinin analizinde Johnston'ın makalesi temelinde tartışılan feminist karşı sinema üretme perspektifiyle ilgili okumalara açık bir temsil stratejisini ortaya koymaktadır.

Mina, kirasını dahi ödeyemediği eski ve yıkılmaya yüz tutmuş evinde hayatını idame ettirmektedir. Evine girmeye çalıştığı bir gün apartmanın dışında bekleyen bir adam Mina'ya kim olduğunu sorar ve apartmana giremeyeceğini söyleyerek yaşadığı binanın otel olacağını belirtir. Bunun üzerine, Mina tartışarak apartmana girer ve rüyalarında da tekinsizliği işaret eden bu adamı görür. Zaman zaman kapısı çalınır, zaman zaman apartmanda iş yapan adamlar tarafından rahatsız edilir ancak gidecek bir yeri olmadığı için, güvensiz olan evden de ayrılamaz. Fazilet karakterinin ise anlatı boyunca yaşadığı evi izleyiciye sunulmamaktadır. Zaman zaman Fazilet'in, Mina'nın evinde ısrar ederek kalması, Fazilet'in evinin olup olmadığı konusunda izleyicide soru işareti yaratabilmektedir. Özel alanlar, kadınların kendini güvende hissettiği mekânlardır. Kendilerine ait mahremiyetlerini yaşadıkları evler, özel alana ait ilişkilerini paylaştıkları mekânlardır da. Bal, iç mekânların, sınırlamanın gerçekleştiği mekânlar olduğu için güvensiz olduklarını ifade etmiştir. Mina'nın içinde yaşadığı ev resmi olarak içinde yaşadığını gösteren bir ev olmadığı için onu güvensizlik içinde göstermektedir. Mina ve Fazilet'in fal bakmak için gittikleri evler ise, iç mekân olarak kadınların özel alanlarıyla iliş-

kilerini ataerkil kültürel kodlarla sunan mekânlardır. Mina'nın tek başına oturduğu kafe, Tayfun ile bir akşam vakti oturduğu başka bir kafe, onun gündelik yaşantısı içinde şehirde vakit geçirdiğini göstermektedir. Her iki karakterin çalıştığı kafe ise, kadın karakterlerin kamusal alanda çalıştığını gösterirken, diğer taraftan da bu mekânın kamusal alanı tartışmalı olarak sunmaktadır. Çünkü fal bakma edimi, kültürel kodlar tarafından kadınlara atfedilmekte ve özel alana ait bir olgu olarak toplumsal düzendeki yerini bulmaktadır. Mina ve Fazilet, çalıştığı kafeden fal bakarak para kazanıyor olsa da verdiği emeğin karşılığı kamusal alanda görünür olmamaktadır. Sigortasız çalıştıkları iş yerinde, gelen müşteri sayısına göre para kazanabilen karakterlerin kamusal alandaki varoluşu bu nedenle tartışmalıdır. Keza film anlatısında, kafenin zabıta tarafından kapatılması sonucu işsiz kalan Mina ve Fazilet'in güvencesiz bir işte çalışmaları onları kamusal alanda görünür de kılmamaktadır. Mina, bir iş yerine fal bakmak için gittiği zaman kamusal bir mekân içinde sunulmaktadır, ancak Mina orada kamusal alan içinde somut bir işlevsellik göstermemektedir. Mina, boş zamanlarını fal baktırarak değerlendirmek isteyen, kamusal alanda görünür şekilde işlevsel olan beyaz yakalı, çalışan kadınların bu boş zaman eğlencesinin aracısı olmaktadır. Keza, Mina'nın "kadınlar gecesi" olarak nitelendirilen bir geceye çağırılması üzerine Nevizade'deki bir mekâna akşam vakti giderek kadınların gece eğlencesine ortak oluşu aktarılan duruma başka bir örnektir. Tüm bu iç mekânlar Mina ve Fazilet için hayata tutunmalarına yardımcı mekânlardır ve onlara geçici alanlar sunmaktadır.

Bazı iç mekânlar ise, her iki karakterin hayata tutunma çabası içinde nefes almak için gittikleri mekânlar olarak sunulmuştur. Fazilet'in, Mina'yı götürdüğü üstü açık terasa sahip terk edilmiş barda iki karakter İstanbul manzarasına bakarken Fazilet dilek taşını gömdüğü saksıyı Mina'ya bu mekânda gösterir. Fazilet'in dilek taşını gömdüğü saksıyı Mina'ya göstererek dileğinin olabilme ihtimalini söylemesi, karakterin hayata karşı umutlarının olduğunu izleyiciye sunmaktadır. Özel alanı sunulmayan, geçici bir işte çalışan bir kadın karakterin hayata karşı hâlâ umudunu koruyor olması, kadın izleyicilerin karakterle özdeşleşme anlarında feminist film pratiği açısından önem taşımaktadır. Mina ve Fazilet'in, Tayfun'la birlikte gittikleri karaoke bar ve eğlendikleri gece sonunda üçünün gittiği çorbacıda iki kadın karakter kamusal alanda bir erkek karakterle sunulmaktadır. Ancak, bu sunumda kadın karakterlerin yanında erkek karakterin olması kadın karakterlerin ataerkil toplumsal

düzenin kurallarına göre hareket etme zorunluluğundan kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda kadın karakterlerin kamusal alanda gece vakti gittikleri mekânlardaki temsillerinde de izleyiciler onları özgürlükleri bağlamında izlemektedir. Mina'nın Amerika'ya gitmek için biriktirdiği parayı dolara çevirdiği döviz bürosu ile Amerika'ya gitmenin daha elverişli yolunun sunulduğu yurtdışı dil eğitimi fuar alanı ise Mina'nın hayata tutunma çabasının aracılığını sunan iç mekânlardır. Mina'nın yurtdışı eğitim fuarında Amerika'ya gitmenin fazlasıyla maliyetli olacağını öğrenmesi durumunda hayallerinden vazgeçmeyişi ve bu hayali doğrultusunda çaba sarf etmeye devam edişi, kadın izleyicilere özdeşleştikleri Mina aracılığı ile umut vermektedir.

Sinematik dilde sabit çerçevenin içindeki mekânlar, Mina'nın ve Fazilet'in hayat içinde sabitleştiği mekânlar haline gelmektedir. Onların kısa zaman dilimi içerisinde para kazanmasına yardım eden ve aidiyetsiz şekilde yaşamlarını sürdürmesini sağlayan bu mekânlar baş kadın karakterler açısından güven sağlayıcı değildir. Mina'nın iş bulmak için yürüdüğü yollar, dinlenmek için oturduğu banklar, Fazilet ile iş dönüşü bekledikleri duraklar, zamanlarını geçirmek için yürüdüğü caddeler, eğlenmek için çıktıkları sokaklar onları dış mekânlarda gösterir. Fazilet, Mina ile zaman geçirdiği dış mekânlarda temsil edilirken, aslında kendi iç mekânına sahip olamadığı gerçeği de izleyiciye aktarılmaktadır. Bu iki kadın karakterin bağımsız öyküleri ve hayata tutunma çabaları, feminist film pratiği açısından oldukça önemli bir temsil şeklidir. Bu bağlamda, anlatıdaki öykü mekânlarının çeşitliliği Mina'nın ve Fazilet'in mekânlardaki temsilinin incelenmesi açısından önem taşımaktadır. Mina'nın tek başına kamusal alanlarda dolaşırken izleyicilere sunulduğu sahneler öznel kamera hareketinin sıklıkla kullanıldığı sahnelerdir. Bu minvalde, izleyici de Mina'nın tek başınalığını ve özgürce *flaneuser*¹ gibi kamusal

1 *Flaneuse* kavramı, *flaneur* kavramının ortaya çıkışından sonra kadınlara atfedilerek kullanılmış bir kavramdır. Walter Benjamin tarafından, yaya dolaştığı sırada, çevreden edindiği izlenimlerle düşünce üreten kişi anlamında kullanılan *flaneur* Fransızca'dan gelen bir sözcüktür (Benjamin, 2012, s. 92). Benjamin *flaneur* için, kalabalık içerisinde yaşayan terk edilmiş kişidir, der (s. 149). *Flaneur*'de baskın öge Benjamin'e göre, bakınmanın verdiği zevktir. Bu bakınma, bir gözlem düzeyinde yoğunlaştığında, ortaya amatör dedektif çıkar; aynı bakınma bir şey anlamadan bakmayla sınırlı kaldığında *flaneur*, bir *badaud*'ya (alık alık, boş gözlerle bir yere toplanıp olup bitene bakan) dönüşmüş olur (Benjamin, 2012, s. 163). Benjamin'in Baudelaire'den esinlenerek ortaya koyduğu *flaneur* kavramı erkeklere atfedilerek kullanılmaktadır. Kavramın *flaneuse* olarak kullanılmaya başlanmasının, feminist yazar George Sand ile gerçekleştiği tartışılmaktadır. Catherine Russell, *flaneuse*'ü, cinselleştirilmiş, fetişleştirilmiş şehir insa-

alanlarda dolaşmasını öznel kamera hareketi ile izleyebilmekte ve Mina'yı takip ederek onunla özdeşleşebilmektedir. Çalışmanın merkezinde bulunan Mina ve Fazilet karakteri de feminist literatürün tartışma konusu yaptığı *flaneuse* kavramından beslenerek yorumlanabilmektedir. Keza feminist film teorileri ve eleştirisi bağlamında tartışılan konular açısından Mina'nın ve Fazilet'in *flaneuselüğü* kamusal alana erişimi engellenen veya engellenmeye çalışılan şehirde yaşayan izleyici kadınlar için, aynı zamanda küçük yerleşim yerlerinde yaşayan kadın izleyiciler için de örnek bir rol model temsili sunmaktadır. Fazilet'in dilek taşıyı gömdüğü saksı, Mina'nın yurtdışı eğitim fuarında Amerika'ya gitmenin maliyetli olduğunu öğreniş her iki karakterin hayata karşı duruşunu *flaneuserlerin* de ötesine taşımaktadır. İki karakter de *flaneuserlerin* şehre erişimlerinden daha fazla birçok şeye hayatta erişebilme çabalarını gösterir nitelikte bir karakter temsili sunmaktadır. Mina, kamusal alanlarda dolaşırken, iş ararken, sokaktaki insanlara bakarken, duyduğu müziğin yanına giderken hayatı anlamlandırmaya çalışmaktadır. Mina'nın yaşadığı zorluklara rağmen sokak müzisyenlerinin müziğini duyduğunda yüzünde oluşan tebessümü, kadın karakterin umut vadeden özelliğini izleyiciye göstermektedir. Fazilet ise, yaşadığı aşklarla, fal bakarak kazandığı kısa vadeli paralarla şehrin içinde ayakta kalmaya çalışırken, eril bir tavra bürünerek hayatın ve erkeklerin ona karşı sunduklarına göğüs germeye çalışmaktadır. O da Mina gibi umudunu yitirmeden, hayattan diledikleriyle yaşadığı zorluklarla mücadeleye devam eden bir karakterdir. Metropol plazalarında hırsla yaşayan şehir insanının aksine her iki kadın karakter de geçici çözümlerle anı deneyimlemektedir. Mina, Amerika'ya

nının bir gösteri ediminin temsilcisi olarak tanımlanmaktadır. *Flaneuse*'ün temsilindeki gücün sadece görünüşten kaynaklanmadığı, onun hareketliliğinin de temsil gücüne etki ettiği belirtilmektedir. Russell, *flaneuse*'lerin modernite zamanlarında erkekler kadar kamusal alanlarda özgür olmadığını, erkekler gibi görünmez şekilde gezinmelerinin dahi imkânsız olduğunu Janet Wolff'a dayanarak aktarır (Russell, 1999, s. 8). Sinema tarihyazımı paralaksında, *flaneuse*, gezici ve sanal bir izleyici olarak Russell tarafından açıklanırken postmodern feminist tarihyazımı açısından da böyle bir örnek teşkil ettiği belirtilmektedir (Russell, 1999, s.2). Aruna D'Souza ve Tom McDonough ise, *flaneuse* kavramının, 19. yüzyılın sonlarında şehirde hareketlenmeyi geliştirmeye başlayan, şehri gezen, gören, şehrin tadını çeşitli şekillerde çıkaran ve şehrin hazzına ortak olmaya çalışan kadınları nitelendirdiğini söylemektedirler (2006, s. 125). D'Souza ve McDonough'ın aktarımlarına göre de, Janet Wolff'ün 1985'te yazdığı makalesi *The Invisible Flaneuse: Women and Literature in Modernity*'de belirttiği üzere, *flaneuse* kavramının içeriğinin *flaneur* kavramına karşılık gelecek şekilde vücut bulmadığı, (George Sand'e karşın) ancak kamusal alanda aktif olan kadınları nitelendirdiği belirtilmiştir (D'Souza& McDonough, 2006, s. 4).

gidecek parasını kazandığı anda, Amerika'ya kolaylıkla gidebileceğini düşünüp, yıllar önce kaybettiği halasını da kocaman kıtada bulabileceğini uman hayalperest bir karakterdir. Halasının küçükken terk edip gittiği, ablasının yardım etmediği, özel alanını dahi içselleştiremeyen Mina terk edilmiş bir kişiliktir aynı zamanda. Fazilet de aşk yaşadığı erkekler tarafından terk edilmiş ancak ataerkil kültürün erkekleri tarafından aşağılandığında karakterinden ve duruşundan taviz vermeden yaşayan, hayalleri sönmeyen bir karakterdir. Tüm bu zorluklara rağmen Mina'nın ve Fazilet'in hayata tutunma çabası ve hayalleri, *flaneuse*ün kendine özgü, özgür olmak isteyen ve daha büyük alanlara ulaşmak isteyen dünyasıyla benzerlik göstermektedir. Mina'nın Amerika'ya gitmek isteği ve orada da hayata devam edebileceğini düşünüşü onu *flaneuse*lerin erişmek istedikleri alanların dahi ötesine taşımaktadır.

Yönetmen, Mina'nın ve Fazilet'in öyküsünü izleyiciye sunarken çizgisel olmayan olay örgüsüyle ve karakterlerin iç çatışmalarını sunarken kullandığı anlatı stratejisiyle klasik anlatı sineması uyuşmalarının kodlarıyla oynamakta ve karakterlerin sunumunda da bu farklılık karakterlere dair çoklu okumaları olanaklı kılmaktadır. Karakterlerin iç dünyasının sunumunda onların öykü mekânlarıyla ilişkilerindeki bağlantılılık, öykü mekânlarının da izleyici tarafından anlamlandırılmasında önemli rol oynamaktadır. Klasik anlatı sinemasında sıklıkla görülebilen erkek tahakkümü altında yaşayan kadın karakter stereotipi yerine kamusal alanda görünür kılınmaya çalışan, özgür ruhlu kadın karakterlerin iç çatışmaları da klasik filmlerdeki karakterlerden farklıdır. Bu bağlamda, karakterlerin kamusal alandaki sunumu feminist karşı sinemanın örneğini oluşturmaktadır.

Mina ve Fazilet, durağan mekânlar içinde iç mekânda deneyimlediği her şeyi benzer şekilde deneyimlemektedir. Fazilet ve Mina, kafede çalışırken insanlara hem ümit vermekte hem de kendi umutlarını gerçekleştirmek için para kazanmaktadır. Durağan mekânlar, Mina'nın ve Fazilet'in hareket alanının sınırlandığı mekânlar olarak karakterlerin iç dünyasını daha çok sunabildiği için anlatıda daha fazla kullanılmıştır. Dinamik mekânlar ise, her iki karakterin zaman zaman dolaşıp, nefes almaya çalıştığı anlarda ortaya çıktığı için, durağan mekânlara göre daha az gösterilmiştir. Otobüs durağında bekleme anları, gece çıkıp eğlendikleri anlar, balık ekmek yedikleri mekân, sokaklarda yürüdükleri anlar onların iç çatışmalarına dair güvensizlikleri bu mekânlardaki temsilleriyle izleyiciye göstermektedir. Mina'nın, metropolde, özgür bir birey olarak tek

başına yaşaması onu güçlü bir karakter olarak temsil etmektedir, ancak yaşadığı evde hissettiği güvensizlik onu durağan mekânlarda dahi huzursuz sunmaktadır. Fazilet ise, anlatı boyunca ona ait bir evde sunulmadığı halde, her şeye rağmen hayata tutunmaya çalışan bir kadın karakterdir. Durağan mekânlarda Fazilet'in var olma çabası ise bu mekânlardaki güvensizlik duygusuna işaret etmektedir. Nitekim erkek arkadaşı tarafından evde şiddet gördüğünü Mina'ya söyleyen Fazilet'in, özel alanda dahi korunaksız olduğu görülmektedir. Her iki karakterin de yürüdüğü sokaklar onların küçük dünyası içinde belli sınırlarla çizilmiş sokaklar olarak görülebilmektedir. Çünkü, Bal, dinamik mekânların büyük seyahatlere izin verebildiğini söylerken Mina ve Fazilet, dinamik mekânlarda dahi kısıtlanmışlığıyla ve kamusal alanda görünür olamayışlarıyla temsil edilmektedir. İç mekân olan ancak karakterlerin seyahatlerine izin veren hatta onları kamusal alanda istedikleri birçok alana ulaşmalarını sağlayan ulaşım araçları dinamik mekânlar olsa da karakterlerin deneyimledikleri yaşamları içinde sınırlı çizgilerle çizilmiş alanlarda seyahatlerini yaptıkları mekânlardır. Dolayısıyla, mekânların öyküyle olan ilişkisi bağlamında ve bu ilişkinin karakterleri temsili bağlamında, Mina'nın ve Fazilet'in sınırlılıklar içinde yaşamlarını sürdürme çabaları temsil edilmiştir. Kamusal alanda var olmaya çalışan, ancak bu varoluşun içinde yine özel alanla ilişkilendirilen kadın karakter temsili feminist film teorileri açısından tartışılır bir temsil sunmaktadır. Ancak, bu temsil toplumsal düzenin kadını, kamusal alanlarda ikincilleştirdiği gerçekliğinin temsildir. İzleyici, Mina ve Fazilet ile özdeşleşme anlarında onların hayata tutunma çabasına ortak olurken temsil edildikleri mekânlarda yaşadıkları iç çatışmalarıyla ve bu mekânların öyküye olan etkisinde iki kadın karakterin de belli sınırlılıklar içinde yaşadığını görmektedir.

Fal bakarken, fincandaki telveye yapılan yakın çekimler telvenin içindeki şekillerle izleyicinin de bilişsel haritalama² yapmasını sağlamaktadır. Kevin Lynch'in üretmiş olduğu bilişsel haritalama kavramı, 1960'lar sonrasında kentlerdeki gündelik yaşam içinde sokaklardaki insanların yaşamını sürdürmek için kentle ilişkide bulduklarında zihinlerinde ortaya çıkan soyut anlaşmayı ve uyum haritalamasını ifade etmektedir (Akbal Süalp, 2004, s. 91). Fal, Mina'nın ve Fazilet'in metropol

2 Bilişsel haritalama, bireyin günlük yaşantısında karşılaştığı mekânsal çevrede edindiği göreceli konumların ve olgusal niteliklerin kazanılmasıyla depolanan, hatırlanan, akılda biriktirilen, kodların ve bireysel edimlerin bir dizi psikolojik dönüşümün bir araya gelmesiyle oluşan bir süreç olarak tanımlanmaktadır (Downs & Stea, 1973, s. 9).

içinde hayata tutunma çabasında, bilişsel haritasının içini doldururken ona bu haritalamada yardım eden bir araç haline gelmektedir. Hem başkalarının falına bakarken hem de kendi kapattıkları fallarında geleceklere dair tahayyüller kurarken adeta zihinlerinde oluşturdukları bilişsel haritalarının somut dökümünü izleriz. Metropollerde tek başına yaşayan kadınların bilişsel haritaları da onların zihinlerinde uzlaşmaya çalıştıkları mekânlarda toplumsal düzenin onları tekrar sınırlandırdığını film anlatısı aracılığıyla kendilerine hatırlatmaktadır. Fal bakma edimi, kültürümüzde yüzyıllardan beri süregelen bir gelenek olarak, kadınların zamanlarını geçirmek için kullandığı bir araç olmuştur. Bu nedenle, kadın izleyicilerin Mina ve Fazilet karakteriyle özdeşleşmeleri daha mümkündür. Fal bakılan kafeler film anlatısında iç mekânlar olarak sunulurken, toplumsal düzende herkesin ortaklaşa kullanabildiği kamusal alanlardır aynı zamanda. Mina'nın ve Fazilet'in kafede fal bakarak insanlara gelecekleri hakkında tahminlerini söylemesi ve söylemlerinin içinde daha çok özel alanla ilişkili cümlelerin bulunması onları tamamen kamusal alanın içine dâhil etmekten alıkoymaktadır. İzleyicinin de karakterlerle özdeşleşmeyi en fazla deneyimleyebildiği anlar, Mina'nın ve Fazilet'in fal baktığı sahnelerdir. Keza, fal bakma sahneleri film anlatısı süresince en fazla kullanılan mizansendir. Bu bağlamda, kamusal alan olarak nitelendirilen kafe, film anlatısındaki sunumuyla ve sinematik mekânsal niteliğiyle, iç mekân ve durağan mekân olarak nitelendirilebilmektedir. Bu mekânda gerçekleşen fal bakma seansları da karakterlerin, özel alanla bağlantısını güçlendirmekte ve kadın izleyicinin sosyolojik kodlarında kendilerine atfedilen fal bakma ve baktırma edimini yinelemektedir. Erkeklerin zamanlarını geçirdikleri kahvehaneler, günümüz metropollerinde kadınların da içine dâhil olduğu mekânlar haline gelmiştir. Hatta bu mekânlarda fal baktırarak sosyalleşen kadınlar, kamusal alan içinde kendilerine ait bir özel alan yaratmışlardır denilebilir. Özellikle fal baktırmanın talep görüldüğü fal kafeler, kadınların sosyalleşme mekânları olarak kamusal alan içinde olan, ancak özel alanla da ilişkisi olan mekânlar olarak okunabilmektedir. Güvencesi olmayan, gelecek vadetmeyen fal kafeler, Mina'nın ve Fazilet'in de geleceğiyle ilgili umutlarına ancak çok kısa bir süre için geçici çözüm sunabilmiştir. Daha önce aktarıldığı gibi Kaplan'a göre dilbilimsel örneklerin ve kültürel konuların tanımlanması, toplumsal düzen içinde yer alan söylemlerin ve kültürel kodların film eleştirilerinde sunularak gerçekleşmesiyle mümkün olabilecektir (Mayne, 1998, s. 50). Ayrıca, De Lauretis'in belirttiği gibi feminist film eleştirisi, cinsiyetlendirilmiş toplumsal öznelerin tartışılması gerekliliği konusu da eleştiri

açısından tekrar düşünölmelidir (2000, s. 328). Bu minvalde, Mina'nın ve Fazilet'in anlatı boyunca içinde hayatı deneyimlediği mekânlardaki temsili, toplumsal düzen içinde kimlerin özne olarak belirlendiğini de ortaya çıkarmaktadır. Film anlatısında kullanılan söylemler ve edimler, kadın karakterlerin mekânlardaki temsiliyle yakından ilişkilidir. Bu nedenle de, Mina'nın ve Fazilet'in fal bakarken söylediği cümleler ve fal baktığı kişilerin cinsiyeti de feminist eleştiri pratiğine katkı sağlamak için sunulmaktadır. Film anlatısı süresince fal baktırmaya gelen kitlenin genelde kadınlardan oluştuğu görölmektedir. Bir kere bile bir erkek müşterinin fal baktırdığı gösterilmez, sadece kafe sahibi Tayfun bir defa fal kapatır, falı da yarıda kesildiği için sonrasını önemsemez. Fazilet ve Mina'nın yanı sıra tarot bakan başka bir karakter de "feminen" görünümlü bir erkektir. Onun konuşması bir kez verilir, oldukça kadınsı olan bu falcının müşterisiyle olan diyalogunda kadınların kendi aralarında konuştuğu dilden farklı bir dil izleyiciye sunulurken, feminen görünümlü bu falcının da söylemi kadınsıdır.

Tüm falcılar, kafeye gelen müşterilerine şimdiki zamana ve geleceğe yönelik çıkarımlarda bulunurlar. Ancak, onların unutmaması gereken, müşterilerini iyi hissettirmek ve mutlu olmalarını sağlamaktır. Mina fal bakma konusunda Fazilet'in yönlendirmeleri ile kendini hem geliştirir hem de gördüğü gerçeklikleri çekinmeden söylediği için giderek müşteri sayısını arttırmaya başlar. Kafeye fal baktırmaya gelen kadınlardan birinin daveti üzerine bir kadın toplantısına katılarak birçok kadına fal bakar. Kadın toplantısında herkes birbirinin falını dikkatle dinlemektedir. Mina'nın kahve fincanını açtığı sırada fincanın içine yapılan yakın çekimle telve gösterilirken, arkada falı dinleyen birkaç kadının fluya düşerek sunulması, falın kadınlar açısından gündelik hayatlarındaki önemini göstermekle birlikte, kadınların hayallerinin ve düşlerinin fal aracılığıyla onlara aktarılmasından duydukları umudu da göstermektedir. Mina'yı dikkatle dinleyen kadınlar hayatın içinde üzerini örttükleri ve karşısında sustukları gerçeklikleri ilk defa Mina'dan duyuyormuşçasına şaşırırlar ve üzülürler. Fallarda söylenenler, özel alana ilişkin ve özel alanın ilişkileriyle ilgili bilgilerdir. Duygusal ilişkiler, ailevi ilişkiler, arkadaşlık ilişkileri fallarda en çok konuşulan konulardır. İş ilişkisi ve bununla ilgili konular fallarda genel olarak dile getirilmek yerine özel alana ait konuların kadınların ilgisini çekeceği düşünöldüğü için Mina ve Fazilet de bu konularla ilgili bilgileri fal baktıranlara söylemeyi tercih ederler. Mina'nın kadınlara baktığı fallarda onlara söyledikleri cümleler, onların mağduriyeti-

ni ve madunluğunu ortaya koyarken, hayatlarına dair belirsizlikleri de kendilerine yeniden hatırlamaktadır. "Sen hep onun peşinden gitmişsin", "Biri var eşikte duruyor, tam eşikte duruyor, sen onu ya görüyorsun ya da görmezden geliyorsun", "Senin bir adım atmanı bekliyorlar", "Üstünüzde bir göz var sizin, sizin yakınınızda duruyor", "O seni bir kere sevdiyse, sen onu üç kez sevmişsin", "Aslında imkanın olsa bir dakika durmazsın burada" gibi cümlelerle falına baktığı kişilerin özel yaşamlarına anlık dilimlerde girerek onların iç çatışmalarını yüzlerine söyleyen Mina'nın sözleri, kadının toplumsal düzen içinde ikincil konuma düşürüldüğünü izleyiciye sunmaktadır. Mina ve Fazilet'in birbirinden farklı, çok çeşitli gelir grubundan kadınlara fal baktıkları da gösterilir. Fal baktıran kadınların kendilerine bile söyleyemedikleri gerçekler, fal aracılığıyla başkası tarafından ilk defa ayrıntılarıyla söylenirken telve de bu gerçekliklerin aktarılmasında aracılık işlevi görmektedir.

Yönetmen, hayatın içindeki gerçeklikleri film anlatısı aracılığıyla izleyiciye gösterirken diğer taraftan toplumsal düzenin gerçekliklerini de göstererek var olan düzenin sorgulanmasını sağlamaktadır. Fazilet gibi, sert görümlü, özgür bir karakter dahi Mina'ya içini açtığı anda, erkekler tarafından hep terk edildiğini ve son ilişkisinde de ikinci kadın olmanın erkek arkadaşı tarafından normalleştirildiğini belirtmektedir. Erkek arkadaşının Fazilet'e "Onun yeri ayrı, senin yerin ayrı, sen de hatta kal" diyerek Fazilet'in onun hayatındaki ikinci kadın konumunda olduğunu söylemesi ve onunla istediği zaman vakit geçireceğini belirtmesi, ataerki düzenin kültürel kodlarının kadınlara atfettiği konumu izleyiciye gösterir. Bu durumu normalleştirmediği için erkek arkadaşıyla tartışan Fazilet'in şiddete uğraması da toplumsal düzen içinde kadına uygulanan şiddeti film aracılığıyla izleyiciye sunmaktadır. Johnston'ın da makalesinde belirttiği gibi anlatı süresince kadın karakterler kadın olarak sunulmaya çalışılmışsa da toplumsal düzenin kuralları kadın karakterlerin kadın olarak hissetmelerini engellemeye çalışmaktadır. *Cahiers du Cinema* eleştirmenlerinin düşüncelerinden referans veren Johnston, kadın imgesinin odağa alındığı bir metinde, erkeğin odakta kalabilmesi için kadının düşüncesinin bastırılmaya zorlandığını aktarmıştır (1973, s. 26). Anlatıda, Mina'nın ve Fazilet'in mekânlardaki temsilinde de kadınlara atfedilen özel alanlar içinde ancak yaşamı deneyimleyebildikleri izleyiciye sunulmaktadır. Mina, kamusal alanlarda sunulsa dahi bu alanlarda da erkek egemen söylemlerin hâkim olduğu görülmekte ve böyle bir toplumsal düzen içinde yaşamını sürdürmeye çalışmaktadır. Fazilet ise,

evinden çıkarılmış bir karakter olarak, aidiyetsizliği ve yalnızlığıyla hayatını sürdürmeye çalışmaktadır. Her iki kadın karakterin fal bakarak hayatını kazanıyor oluşu da toplumsal düzenin cinsiyetlendirilmiş söylemlerini doğrular nitelikte kadın karakterlerin temsilini feminist film eleştirisi açısından sorgulamaktadır. Karakterlerin arzuları ve erkek egemen düzenle ilişkisi, onların ideolojik olarak toplumsal düzende nasıl konumlandırıldığını ortaya koymaktadır. Johnston, Arzner'in eril düzeni aşan ve kadın arzularını sunan filmler yaptığını söylerken kadın izleyicilerin, kadın karakterlerle *narsistik* ve *voyoristik* özdeşleşmeler sağlayabileceğini söylemektedir. *Şimdiki Zaman* filmi izleyen kadın izleyici ise, Mina ve Fazilet ile kuracağı özdeşleşme anlarında zaman zaman *narsistik* ve *voyoristik* duygular hissetme olanağına sahip olsa da film zamanı boyunca bu duygulardan mahrum kalmaktadır. Serazer Pekerman'ın *Film Dilinde Mahrem*'de belirttiği gibi kendisi karakterlerin film mekânıyla kurduğu bağda erkek egemen kamusal alanda köşeye sıkışmış kadınları incelemektedir. Pekerman'a göre, izleyici, ideal yuva kurmak istemeyen bu kadınları izlerken kadınların nerelerde hata yaptıklarını anlamak yerine ataerki düzenin onlardan ne istediğine odaklanmaktadır (2012, s. 13). Mina'yı ve Fazilet'i izleyen kadınlar da iki kadın karakterin temsil edildiği kamusal alanlarda erkek tahakkümünün izlerini sürmekte ve hayatlarını anlamlandırmaya çalıştıkları alanlarda *narsistik* ve *voyoristik* hazı elde edebilmektedir. Diğer taraftan, Mina ve Fazilet, bu düzen içinde hayata tutunmaya çalışan ve sürekli zorluklarla mücadele etmeye çalışan karakterlerdir. Dolayısıyla, Mina'nın ve Fazilet'in arzuları, eril düzeni aşan arzular içerse de bu arzuları yaşayabilmek için sarf etmeleri gereken çaba zorluklarla doludur. Feminist karşı sinema yapabilmeyen gereklikleri arasında kadın karakterlerin temsillerinde hayata karşı verdikleri mücadelelerin sunumunun önemi bu bağlamda hatırlanmalıdır. Mina'nın ve Fazilet'in para kazanmaya çalışması, ancak kazandıkları paranın onların asgari ihtiyaçlarını bile karşılayamıyor olması kamusal alanda ne kadar zorlandıklarının göstergesidir. Mina, ablasından küçük bir yardım istediğinde ona yardım edilmemesi, oturduğu evde güven içinde yaşayamaması gibi birçok sorun onun arzularını dile getirmesini bile engellemektedir. Fazilet'in de hayatında bulunan kişiyle düzeyli bir birlikte yaşamak istemesi ancak yaşayamaması, ilişkisiyle ilgili soruları erkek arkadaşına yönelttiğinde ondan şiddet görmesi ve onun tarafından aşağılanması da isteklerini söylemek isteyen bir kadının engellendiğini göstermektedir. Her iki karakterin isteklerini paylaşma anlarında yaşadıkları deneyimler ve içinde buldukları çatışmalı durumlar birbiriyle para-

lellik göstermektedir. Keza, toplumsal düzenin kadın karakterlere sunduğu şartlar altında iki kadın karakterin hayata dair beklentileri izleyici açısından umut verici olarak nitelenebilir. Johnston, film anlatısının izleyici ile ideoloji arasına mesafe koyması gerekliliğini de öne sürmektedir (1973, s. 28-30). Çünkü film anlatıları, politik olsun, anaakım olsun ideolojilerden ayrı biçimde sunulmamaktadır. *Şimdiki Zaman*, anaakım dışı bir film olmasına rağmen, içinde barındırdığı söylemleriyle ve kadın karakter temsilindeki erkek egemen tahakkümün varlığıyla var olan ideolojilerden ayrıksı tutulamamakla beraber baş kadın karakterlerin sarf ettikleri mücadelelerin sunumuyla egemen ideolojilere karşı kadınların nasıl bir duruş sergilemesi gerektiğini sergilemektedir. Bu nedenle, çağdaş anlatı sineması, izleyici ile ideoloji arasına koyacağı mesafeyi kullandığı anlatım diliyle vermektedir. Olay örgüsünün düz bir çizgide ilerlemeyişi, izleyicinin katarsis duygusuna ulaşamaması, karakterlerin kalıp yargılardan farklılığı, anlatının belli bir kapalılıkla sonlanmaması gibi öğeler, filmi anaakım dışı film olma özelliği içine sokmaktadır. Anaakım dışı filmlerde, film teorisyenleri açısından anaakımın tekrar ettiği ataerkil söylemler kırıldığı için ideolojiyle film arasına mesafe koyulması gerekliliği bu filmlerden beklenmektedir. Kadın izleyicinin ne gördüğü, nasıl gördüğü, neyle özdeşleştiği konuları da bu minvalde feminist film eleştirisi açısından tartışma arz etmektedir. Kadın karakterlerin arzularının gerçekleşmediği film anlatısında, kadın izleyicilerin özdeşleşmelerinde yaşayabilecekleri arzulara da ataerkil söylemler nedeniyle ket vurulmaktadır. Ortak fantezilerin yerini bulmasını dile getiren Johnston, karşı sinemanın ancak bu fantezilerin ortaya çıkarılışıyla gerçekleşeceğini düşünmektedir (1973, s. 31). Gaines de karşı sinema yapmak için kadınların karşı hazzının araştırılmasının gerekliliğini belirtmektedir (1990, s. 81). Karşı hazzın izleyiciye sunulması için, öncelikle var olan hazzın içeriğinin kadını kadın olarak temsil edişinin ne kadar gerçekleştirebildiği sorulanmalıdır. Anaakım dışı filmlerin söylemlerinde olabileceği ihtimali yüksek olan karşı haz, kadınların kadın olarak temsilinde önem arz etmektedir. Çünkü, kadınların kadınsı duygularıyla ve hayattaki var oluşlarıyla temsili, kadın izleyicinin de kendinde bir şeyler bularak düzeni sorgulamasına yardımcı olmaktadır. *Şimdiki Zaman*, Mina ve Fazilet ile, kadınların hayattaki var olma çabasına örnek karakterleri sunarken toplumsal düzenin gerçekliklerini de yansıtmaktadır. Ancak, iç mekânlarda, durağan mekânlarda, kadınların sunumunda onların özel alanla yakın ilişkisi, ataerkil söylemlerin kadın karakterlerin mekânlardaki temsiliyle yeniden düşünülmesini sağlamaktadır. Mina ve Fazilet karakterleri dı-

şında dış mekânlarda ve dinamik mekânlarda diğer kadın karakterlerin erkeklere göre daha az görünür olması konusu da feminist film eleştirisi açısından tartışmalıdır. Öyleki, Mina ve Fazilet'in dahi bu mekânlardaki varoluşu yine eril tahakküm düzeni içinde gerçekleşmektedir. Tek başlıklarıyla deneyimledikleri özgürlükleri diğer taraftan çaresizliklerini de beraberinde getirmektedir. Hayatlarını paylaştıkları bir erkek olmadan hayatta nasıl var olabiliyorlar sorusunun cevabını film anlatısı vermektedir. Geçici çözümlerle, toplumsal düzenin onlara tanıdığı sınırlılıklarla hayatı deneyimlemeye çalışmaktadırlar. Bağımsız hayatlarında kendi özgürlüklerini yaşayabilirken, toplumsal düzenin onları cezalandırıyor oluşu da izleyiciye aktarılır. Mina ne ailesinden yardım görebilmekte ne de Fazilet birlikte olduğu erkek arkadaşlarından yardım isteyebilmektedir. Gelecekleri belirsizlik içinde olan bu kadın karakterler, özgür ruhlarıyla ataerkil düzenin cezalandırdığı kadınlardır. Öykü mekânlarının, öyküyle girift biçimde anlatıda inşa edilmiş olması, öykü mekânlarının izleyici tarafından anlamlandırılmasında etkili olmaktadır. Bu nedenle, Mina başta olmak üzere kadın karakterlerin öykü mekânlarındaki temsili hem öykünün sorgulanmasını hem de karakterlerin öykü içinde temsil edildiği mekânlarda nasıl sunulduğu adına da feminist bakış açısıyla tartışılır hale gelmektedir.

Sonuç

De Lauretis'in Virginia Woolf'den örnek verdiği gibi kadınların "kendine ait odaları"nın olması gerekmektedir. İç uzaklıkların, çelişkilerin, mekânın sessizliğinin hissedilebileceği mekânlar, kültürel ve ideolojik temsiller dışarıda bırakılarak gerçekleştirilmelidir. De Lauretis "kadın sanatçılar, film yapanlar ve yazarlar çalışmalarında bunu vurgulamalıdır, izleyiciler ve okuyucular da bu değişimi metinlerde bulmalı" der (2000, s. 323). Feminist film pratiğine katkıda bulunan yönetmenler de kadınların kendilerine ait alanları ve mekânları olduğunu izleyiciye göstermeye çalışmaktadır. Diğer taraftan Johnston'ın da feminist karşı sinema için belirttiği düşüncelerinde, kadının arzu nesnesi olarak görüldüğü ataerkil ideolojide baskılanmış kadın stereotipini gözler önüne seren filmler de bu durumun temsili farklı bir şekilde izleyiciye sunmaktadır. *Şimdiki Zaman* filminde de Mina'nın ve Fazilet'in kendi özel alanlarında dahi güvensiz oluşları, var olan ideoloji içinde kadına dair bakış açısını yansıtırken, diğer taraftan izleyiciye bu ideolojinin içindeki düşünceleri sorgulatmaktadır. Feminist karşı sinema, klasik anlatı sinemasının kalıplaşmış

stereotiplerini sadece dönüştürmekle kalmamakta, film anlatısında yer verdiği söylemlerle de var olan ideolojinin yapıbozuma uğratılmasında rol oynamaktadır.

Toplumsal düzen içinde kadın için var olan söylemlerin tekrarlanarak izleyiciye sunuluyor olması, klasik anlatı sinemasının sunduğu karakterlerden farklı karakterler aracılığıyla izleyiciye sunulduğunda, var olan söylemlerin yeniden düşünülmesine olanak tanınmakta ve uyulaşmaların değişimini mümkün kılmaktadır. Mina'nın ve Fazilet'in duygularıyla kadın izleyiciler özdeşleşirken onları anlamaya çalışır ve bir yandan da kendi içinde buldukları mekânlardaki konumlarını ve ilişkilerini sorgularlar. Erkek egemen düşüncelerin yoğun olarak toplumu biçimlendirdiği düzen içinde kadınların mekânlardaki var olma biçimleri de bu düzenin onlara sunduğu kurallar çerçevesinde şekillenmektedir. Bu düşünce biçiminin ve sözsüz kuralların kadınları ikincilleştirmeye çalıştığı düzen, kadının içinde yaşadığı mekâna dahi sirayet ederek onu mahrem alanında da kuşatmaktadır. Bu kuşatılmışlık, Mina ve Fazilet gibi özgür ruhlu, istediğinde çekip gitmek isteyebilecek, geleceği fazla sorgulamadan günü yaşayarak istediğine kavuşma hayalleri kurarak geçirebilecek, bağımsız kadın karakterlerle izleyiciye sunulduğunda, erkek egemen ideolojilerin söylemleri kendini ifşa etmektedir. Dinamik mekânlarda, dış mekânlarda özgürce dolaşabilen kadın karakterleri izleyen öznel kamera izleyiciye her an kadın karakterlerin cezalandırılabilceği hissini de düşündürmektedir. Çünkü, çağdaş anlatı sinemasında dahi kadın karakterlerin düzen dışında yaşıyor oluşlarından dolayı cezalandırılmaları aslında düzenin içindeki boşlukları izleyiciye göstermektedir. Özneliğini göstermeye çalışan ancak toplumsal düzenin nesneleştirmeye çalıştığı *özne(s)neleştirilmiş*³ kadın karakterlerin Türk sinemasındaki temsili toplumumuzda da kadının ikincilleştirilmesine yönelik düşüncelerin değişimi için önayak olacak anlatıların daha da fazlaşmasının önünü açacaktır (Özdemir, 2016, s. 233). Türk sinemasında feminist film teorisi açısından katkıları olan Öztürk de akademik alanda ve film yapımında kadınların sinemadaki temsillerinin gelişimi adına ve alternatif filmlerin üretimi adına, feminist film pratiğinin ne kadar önemli olduğunu söylemekte; söyleşinin yapıldığı yıl sayıları çok az olan kadın yönetmenlerin daha çok film yapabilmelerinin öneminden söz etmektedir (2005, s. 66).

3 Özne olamayan, olmaya çalışan, özneliğine ket vurulan ya da nesneleştirilmiş ve nesne olmaya itilen kadın karakterler (Özdemir, 2016, s.236).

Kadın yönetmenler ürettikçe, akademik alanda üretilen filmler hakkında düşünceler dile getirildikçe, analizler çoğaldıkça, çoklu okumalara olanak veren feminist perspektifler zenginleştikçe, feminist film teorisi ve pratiği gelişecek ve Türk sinemasının kadın yönetmenleri ve kadını odağa alan, erkek egemen söylemi kıran filmler, dünya sinemasında daha tartışılır hale gelecektir.

Kaynakça

Akbal Süalp, Z. T. (2004). *ZamanMekân: Kuram ve Sinema*. İstanbul: Bağlam.

Arendt, H. (2011). *İnsanlık Durumu* (Çev. B. S. Şener). İstanbul: İletişim.

Bal, M. (1999). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press.

Benjamin, W. (2012). *Pasajlar* (Çev. A. Cemal). İstanbul: Yapı Kredi.

Bourdieu, P. (2014). *Eril Tahakküm* (Çev. B. Yılmaz). İstanbul: Bağlam.

Bordwell, D. & Thompson, K. (2012). *Film Sanatı: Bir Giriş* (Çev. E. Yılmaz & E. S. Onat). Ankara: DeKi.

De Lauretis, T. (2000). Rethinking Women's Cinema: Aesthetics and Feminist Theory. R. Stam & T. Miller. (Ed.), *Film Theory and Anthology* (s. 317-336). Oxford: Blackwell.

Downs, R. M. & Stea, D. (1973). Cognitive Maps and Spatial Behavior: Process and Products, R. M. Downs & D. Stea (Ed.), *Image and Environment* (s. 8-26). Chicago & IL: Aldine.

D'Souza, A. & McDonough, T. (2006). *The Invisible Flâneuse? Gender, Public Space, and Visual Culture in Nineteenth-century Paris*. Manchester & New York: Manchester University Press.

Gaines, J. (1990). Women and Representation Can We Enjoy Alternative Pleasure? P. Erens (Ed.), *Issues in Feminist Film Criticism* (s. 75-92). Bloomington: Indiana University.

Gledhill, C. (1999). Recent Developments in Feminist Criticism. L. Braudy & M. Cohen (Ed.),

Film Theory and Criticism (s. 251-273). New York & Oxford: Oxford University.

Habermas, J. (2013). *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü* (Çev. T. Bora & M. Sancar). İstanbul: İletişim.

Johnston, C. (1973). Women's Cinema As Counter Cinema. s. 24-31. <https://cinfiles.bampfa.berkeley.edu/cinfiles/DocDetail?docId=7598> (Erişim tarihi: 18 Ocak 2017).

Kuhn, A. (1994). *Women's Picture Feminism and Cinema*. London & New York: Verso.

Mayne, J. (1998). Feminist Film Theory and Criticism. D. Carson & L. Dittmar & J. R. Welsch (Ed.), *Multiple Voices in Feminist Film Criticism* (s. 48-64). Minneapolis: Minnesota.

Mayne, J. (1985). Review: Feminist Film Theory and Criticism. *Signs*, 11 (1), 81-100.

Merleau-Ponty, M. (2005). *Phenomenology of Perception* (Çev. C. Smith). London & New York: Taylor and Francis e-Library.

Nelmes, J. (1998). Sinemada Cinsiyet ve Cinselliğin Sunumu (Çev. E. Yılmaz). *Sinemasal*, s. 71-94. <http://www.sinemasaldergi.com/wp-content/uploads/2017/12/Jill-Nelmes-Sinemada-Cinsiyet-ve-Cinselli%C4%9Fin-Sunumu.pdf> (Erişim tarihi 14 Kasım 2017)

Pekerman, S. (2012). *Film Dilinde Mahrem: Ulusötesi Sinemada Kadın ve Mekân Temsili*. İstanbul: Metis.

Russell, C. (1999). Parallax Historiography: The Flâneuse as Cyberfeminist. *The University of Nottingham*. s. 1-15. <https://www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2000/july-2000/russell.pdf> (Erişim tarihi:15 Mart 2018).

Ryan, M. & Kellner, D. (2010). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. (Çev. E. Özsayar). İstanbul: Ayrıntı.

Sennett, R. (2013). *Kamusal İnsanın Çöküşü* (Çev. S. Durak & A.Yıldız). İstanbul: Ayrıntı.

Smelik, S. (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi: Ve Ayna Çatladı* (Çev. D. Koç). İstanbul: Agora.

Söylemez, B. (2012). *Şimdiki Zaman [Film]*. İstanbul: Filmbüfe Film Prodüksiyon

Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş* (Çev. S. Salman & Ç. Asatekin). İstanbul: Ayrıntı.

Öztürk, R. S. (2005). Onlar Cinsiyet Olarak Kadın Yönetmen, Ama Aslında Erkek Olmayan Kadınlar. *Mithat Alam Film Söyleşisi, Panel ve Sunum Yıllığı*, (s. 53-69), http://www.mafm.boun.edu.tr/files/179_Semire_Ruken_Ozturk.pdf (Erişim tarihi: 19 Nisan 2016).

Özdemir, B. G. (2016). *Türk Sinemasında Kadın Yönetmenlerin Ana Akım Dışı Filmlerinde Kadının Mekânda Temsili: Özne(s)leştirilmiş Kadınların Feminist Film Kuramı Çerçevesinde Çözümlemesi* (2000-2012). (Yayınlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Zizek, S. (2011). *İdeoloji Haritalamak* (Çev. S. Kibar). Ankara: Dipnot.

White, P. (2000). Feminism and Film. J. Hill ve P. C. Gibson (Ed.), *Film Studies: Critical Approaches* (s. 115-129). Oxford: Oxford University.

Wollen, P. (1985). Godard and Counter Cinema. Vent d'est. B. Nichols (Ed.), *Movies and Methods: An Anthology Volume II* (s. 500-509), USA: University of California.