



SİNEMADA CİNSİYETLENDİRİLMİŞ GOTİK: ANA YURDU VE ANAYURT OTELİ FİLM ÖRNEKLERİ

Coşkun Liktör

Herhangi Bir Kuruma Bağlı Değildir

Öz

Ne belirli bir sanat dalıyla ne de belirli bir türle sınırlandırılabilen estetik bir tarz, bir üslup olarak tanımlanan gotik, yaygın görüşe göre cinsiyet politikaları açısından farklılaşan iki geleneğe ayrılır. Kadın gotiği, kadınların patriyarkal toplumda maruz kaldığı cinsel tahakkümün dile getirildiği gotik anlatıları içermekteyken erkek gotiği erkek öznenin kimlik arayışına ve kural tanımaz tutkularına odaklanır. Kadın gotiği ile erkek gotiğinin bağımsız Türkiye sinemasındaki tezahürlerini örnek filmler üzerinden irdelemeyi amaçlayan bu çalışmada örneklem olarak seçilen *Ana Yurdu*'nun (Senem Tüzen, 2015) kadın gotiği, *Anayurt Otel*'nin (Ömer Kavur, 1987) ise erkek gotiği geleneğine dahil edilip edilemeyeceği sorusuna cevap aranmaktadır. *Ana Yurdu*'nun kadın gotiğiyle, *Anayurt Otel*'nin ise erkek gotiğiyle paylaştığı ortaklıkların sorgulanması amacıyla filmler mekân, aydınlatma, temalar ve motifler olmak üzere üç kategori altında incelenmektedir. Bu inceleme, gotik çalışmaları literatürünün yanı sıra feminist kuram, erkeklik çalışmaları ve psikanalizden beslenen bir kuramsal perspektife dayanmaktadır. Neticede her iki filmin de gotik bir mekânın etrafında şekillendiğinin ve karanlık bir görsel estetiğe sahip olduğunun gösterildiği çalışmada *Ana Yurdu*'nun kadının patriyarkal toplumdaki tutsaklığına ve evsiz barksızlığına ışık tutması, dişil tekinsizlik diye adlandırılan duygunun kaynağı olan anneden bağımsızlaşamama korkusunu yansıtmaya ve deli kadın motifine yer vermesi itibarıyla kadın gotiği geleneğine; *Anayurt Otel*'nin ise erkek öznenin ödipal arzusunu ve cinsel saplantılarını konu edinmesi, kaygılı erkeklik olarak kavramsallaştırılan erkek özneliğini yansıtmaya ve kadın karakterleri öteki olarak kodlaması itibarıyla erkek gotiği geleneğine dahil edilebileceği sonucuna varılmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Kadın gotiği, erkek gotiği, dişil tekinsizlik, kaygılı erkeklik, Türkiye sineması

Geliş Tarihi | Received: 30.04.2026 • Kabul Tarihi | Accepted: 20.05.2026

İLETİŞİM: Coşkun Liktör cliktor@gmail.com

Liktör, C. (2026). Sinemada cinsiyetlendirilmiş gotik: *Ana Yurdu* ve *Anayurt Otel* film örnekleri. *sinecine*, 17(1), 36-68.

GENDERED GOTHIC IN CINEMA: A CASE STUDY OF THE FILMS *MOTHERLAND* AND *MOTHERLAND HOTEL*

Abstract

Gothic, defined as an aesthetic style that can be limited to neither a specific art form nor a specific genre, can be divided into two different traditions on the basis of its gender politics. While female gothic expresses women's oppression under patriarchy, male gothic focuses on the male subject's transgressive passions and search for identity. This study explores the manifestations of gendered gothic in Turkish independent cinema through the lens of the films *Motherland* (*Ana Yurdu*, Senem Tüzen, 2015) and *Motherland Hotel* (*Anayurt Oteli*, Ömer Kavur, 1987). It analyzes the two films using three categories: location, lighting, and themes and motifs. Drawing its theoretical perspective from feminist theory, masculinity studies, psychoanalysis and gothic studies, this study shows that both films are centered on a gothic setting and have a dark visual aesthetic. It concludes that *Motherland*, which it places within the female gothic tradition, elucidates women's imprisonment and dereliction under patriarchy, expresses fear of non-separation from the mother as the root cause of the feeling called female uncanny, and employs the motif of the madwoman. Meanwhile, *Motherland Hotel*, which it places within the male gothic tradition, focuses on the male subject's Oedipal desire and sexual obsessions, reflects the kind of male subjectivity conceptualized as anxious masculinity, and presents female characters as the other.

Keywords: Female gothic, male gothic, female uncanny, anxious masculinity, Turkish cinema

Giriş

Günümüzde Tim Burton, David Lynch ve Guillermo del Toro gibi auteur yönetmenlerin filmlerinden Toni Morrison, Joyce Carol Oates ve Angela Carter gibi çağdaş yazarların romanlarına; ana akım korku filmlerinden televizyon dizilerine, video oyunlarından giyim kuşam tarzına varıncaya dek farklı tür ve mecralardaki eserler ile kültürel pratikleri tarif etmek için kullanılan gotik teriminin basit bir tanımını yapmak güçtür. Zira tarih boyunca mimari, heykel, resim, edebiyat, sinema ve müzik gibi farklı sanat dallarına ait eserleri tanımlamak için kullanılan bir terim olan gotik ne belirli bir sanat dalıyla ne de belirli bir tarihsel dönemle sınırlandırılabilir. Botting'in ifade ettiği gibi zaman içinde farklı mecralar ve türler arasındaki geçişliliği gotiğin "türleri ve kategorileri aşan estetik bir tarz, bir üslup" olduğunu gösterir (1999, s. 9). Keza Reyes de gotiği "tarihsel dönemlerin sınırlarını aşan (transhistorical) bir estetik" olarak kavramanın gereğini vurgular (2020, s. 14). Lloyd-Smith ise en geniş anlamıyla gotiğin "bir kaygı ve tedirginlik estetiği" olarak tanımlanabileceğini öne sürer (1996, s. 18). İlk kez 16. yüzyılda Rönesans sanat tarihçileri tarafından Orta Çağ Avrupa'sına özgü mimari estetiği tanımlamak için küçültücü bir sıfat olarak kullanılan gotiğin bir edebiyat terimi olarak dolaşıma girmesi ise doğaüstü tehditlerin kol gezdiği hayaletli şatolarda geçen tüyler ürpertici hikayeler anlatan gotik roman geleneğinin İngiltere'de ortaya çıktığı 18. yüzyılın ortalarına rastlar. Hanson'ın da belirttiği gibi 20. yüzyılın başlarından itibaren gotik, en popüler ifadesini beyazperdede bulur (2007, s. 34). 1930'larda *Dracula* (Tod Browning, 1931) ve *Frankenstein* (James Whale, 1931) gibi Hollywood yapımı gotik roman uyarlamalarının beyazperdeyi fethetmesinin ardından gotiğe has motiflerin, imgelerin ve figürlerin kültürün her alanına nüfuz ettiği görülür.

Sinemada gotiğin tanımını yapmak daha da güçtür; "gotik film" diye yerleşik bir kavram olmadığından hangi filmlerin gotik sınıfına girdiğini saptamak için kesin kriterler yoktur çünkü (Kavka, 2002, s. 209; Reyes, 2020, s. 2; Hand ve McRoy, 2020, s. 1). Bununla birlikte sinemada gotik estetiğin temellerinin *chiaroscuro*¹ tarzı ışıklandırma ile yaratılan ışık-gölge oyunlarının, sert aydınlık-karanlık kontrastlarının hâkim olduğu bir görsel üsluba ve kabusvari bir atmosfere sahip *Das Cabinet des Dr. Caligari* (*Dr. Caligari'nin Muayenehanesi*, Robert Wiene, 1920) gibi Alman

¹ Sinematografide *chiaroscuro*, düşük anahtar aydınlatmaya başvurulması ve dolgu ışığının azaltılmasıyla görüntüde aydınlık ve karanlık alanlar yaratan bir aydınlatma tekniğidir.

Dışavurumcu klasiklere dayandığı kabul edilir (Kavka, 2002, s. 215). Nitekim gotik olarak nitelendirilen filmlerin ayırt edici özelliklerinin başında karanlık, loş mizansenlerin ağır bastığı bir görsel estetiğe sahip olmaları gelir. Hatta kimi zaman karanlık, bir filmin görsel estetiğinde o derece baskın hale gelir ki filmin en önemli gotik özelliği olup çıkar (Reyes, 2020, s. 19). Gotiğin ayırt edici özelliklerinden bir diğeri de mekânla kurduğu yakın ilişkidir. Issız, tekinsiz mekânları, izbe, metruk binaları, labirentvari koridorlarla dolu malikaneleri mesken tutan gotikte mekân, hem gotik atmosferin inşası hem de yüklendiği metaforik anlamlar açısından kilit önem taşır (Tracy, 2009, s. 170-171). Gotik anlatıların merkezinde yer alan korkutucu, tekinsiz, kimi zaman hayaletli mekân – ki bu bir şato, malikane, ev ya da otel olabilir – çeşitli metaforik anlamlar barındırır; kâh kadınların özgürlüğünü kısıtlayan patriyarkal toplumsal yapıları (Becker, 2012, s. 10), kâh karakterlerin aidiyet arayışında olduğu evi ya da yurdu, kâh herkesin ilk yurdu olan ana rahmini temsil eder (Kahane, 1985, s. 341). Doğaüstü olaylar, hayaletler, canavarlar, vampirler, çiftgezerler, kuşaktan kuşağa aktarılan lanetler, gotik ile ilişkilendirilen belli başlı unsurlar arasında sayılır. Ne var ki gotik geleneğe ait olduğu halde ne hayaletli şatoları mesken tutan ne de doğaüstü olaylara yer veren birçok eser de vardır (Williams, 1995, s. 15). Zira Williams'ın dediği gibi "bazı eserler gotiğin elkitabında yazan kriterlere birebir uymasa dahi yoğun bir gotik duyarlılığa sahip olabilir" (1995, s. 14).

Bireyin iç dünyasını, bilinçdışı dürtülerini, psikolojik takıntılarını, cinsel saplantılarını konu edinen gotik eserler, toplumsal normların ihlalini, geleneksel değerlerin tersyüz edilmesini, şiddet, cinayet, tecavüz, ensest gibi uç ve tabu konuları ele alır (Botting, 1999, s. 1-6; Hanson, 2007, s. 34; Reyes, 2020, s. 24). Gotiğin geleneksel değerlere yönelttiği saldırı, toplumsal cinsiyet rollerinin, yerleşik kadınlık ve erkeklik tanımlarının sorgulamasını da beraberinde getirir (Heiland, 2004, s. 5; Horner & Zlosnik, 2014, s. 56). Donna Heiland, ilk örneklerinin verildiği 18. yüzyıldan itibaren gotiğin, içinde üretildiği döneme egemen olan patriyarkal normları irdelemekle meşgul olduğunu söyler (2004, s. 10-11). Kadın ve erkek öznelerin patriyarkal toplumda yaşadığı deneyimlerin birbirinden farklı olduğu düşüncesinden hareketle gotiğin yekpare bir kategori olmadığına, kadın gotiği ve erkek gotiği diye adlandırılan ve cinsiyet politikaları açısından farklılaşan iki geleneğe ayrıldığına dair genel bir kabul vardır (Williams, 1995, s. 1; Miles, 2002, s. 7; Wallace & Smith, 2009, s. 3; Kamm, 2019, s. 135). Kadınların geleneksel cinsiyet rollerinden duyduğu rahatsızlığın ve patriyarkal toplumda maruz kaldığı cinsel tahakkümün gotik

anlatı kalıpları içinde dile getirildiği anlatıları kapsayan kadın gotiği, da-
ima kadın kahramanın bakış açısını merkezine alır (Williams, 1995, s. 102;
Hanson, 2007, s. 57; Becker, 2012, s. 9). Tutsak edildiği evden, şatodan,
manastırdan, akıl hastanesinden veya kilitli odadan kaçıp kurtulmanın
yollarını arayan bir kadın kahramanı konu alan tipik kadın gotiği anlatı-
sı, kadınların gündelik hayatlarında karşı karşıya kaldıkları patriyarkal
kısıtlamalardan kurtulma arzusunun bir yansıması olarak yorumlanır
(DeLamotte, 1990, s. 178). Kadın gotiğinden farklı olarak erkek gotiği, er-
kek öznenin toplumsal ve cinsel kimlik arayışına ve kural tanımaz tut-
kularına odaklanır (Wallace & Smith, 2009, s. 3). Cinsel dürtülerinin esi-
ri olan erkek karakterlerin yıkımla biten hikayelerinin anlatıldığı erkek
gotiğinde kadınlar, erkek karakterlerin zulmüne maruz kalan kurbanlar
konumuna indirgenir (Williams, 1995, s. 104). Genellikle erkek bakışının
hâkim olduğu erkek gotiğinin tersine kadın gotiğinin eril tahakküme yö-
nelik eleştirel bir bakış ortaya koyduğu ve kadın öznenin kimlik arayışını
ve özgürleşme mücadelesini ön plana çıkardığı görülür.

Kadın gotiği ile erkek gotiğinin bağımsız Türkiye sinemasında-
ki tezahürlerini örneklem olarak seçilen iki film üzerinden incelemeyi
amaçlayan bu çalışmada Senem Tüzen'in ilk uzun filmi *Ana Yurdu'nun*
(2015) kadın gotiği geleneğine, Ömer Kavur'un Yusuf Atılgan'ın aynı adlı
romanından uyarladığı *Anayurt Otel'i'nin* (1987) ise erkek gotiği geleneği-
ne dahil edilip edilemeyeceği sorusuna cevap aranmaktadır. Bu çalışmada
kadın gotiği veya erkek gotiği kategorilerinden yalnızca birine odak-
lanmak yerine aralarındaki ayrımı berraklaştırmaya olanak sağlayacağı
düşüncesinden hareketle bu iki kategorinin bir arada ele alınması tercih
edilmiştir. Kaldı ki birçoklarınınca "hakiki gotik" ile eşanlamlı olan erkek
gotiği (Miles, 2009, s. 78), ancak kadın gotiğiyle karşılaştırmalı olarak in-
celendiğinde anlam kazanmaktadır. Doğaüstü olaylara ve varlıklara yer
verdiğinden gotikle akrabalığı zaten aşikâr olan korku türüne ait filmler
yerine gotikle akrabalığı ilk bakışta belli olmamasına rağmen gotik bir
duyarlılık taşıyan sanat filmlerinde gotiğin izinin sürülmesi tercih edi-
lerek çalışmanın özgün değerinin arttırılması amaçlanmıştır. Türkiye
sinemasında gotik üzerine çalışmaların yok denecek kadar az olması,²

² Türkiye sinemasında gotik üzerine sadece şu makaleye rastlanmıştır: Gjinali,
V. (2025). Gotik korku unsurlarından Türk kültüründeki görünmez varlıklara:
Türk korku sineması örneği. *Folklor/Edebiyat*, 31(124), 1137-1154. Türkiye Film
Araştırmalarında Yeni Yönelimler Konferansı'nın web sitesindeki 2013 tarihli
konferansın bildiri kitapçığında Fuat Doğa Erten imzalı "Modernist Bir Gotik
Uyarılma Olarak Anayurt Otel'i" başlıklı bir bildiri özetine rastlanmış olsa da
bildirinin yayınlanmış bir versiyonuna rastlanmamıştır.

Türkiye sinemasında cinsiyetlendirilmiş gotik üzerine ise şimdide dek yapılmış herhangi bir çalışmaya rastlanmaması, araştırmacıyı bu alanda araştırma yürütmeye sevk eden sebeplerin başında gelmektedir. *Anayurt Otel*, *A Ay* (Reha Erdem, 1988), *Karanlık Sular* (Kutluğ Ataman, 1993) gibi birkaç istisnai örnek dışında Türkiye sinemasında gotik unsurlar barındıran sanat filmlerine pek rastlanmasa da 2010'dan sonra çekilen, *Ana Yurdu*'nun da aralarında bulunduğu bir dizi filmde gotiğe özgü unsurlardan yararlandığı görülür. *Abluka* (Emin Alper, 2015), *Kaygı* (Ceylan Özgün Özçelik, 2017), *Yol Kenarı* (Tayfun Pirselimoglu, 2017), *Gölgeler İçinde* (Erdem Tepegöz, 2020) ve *Kör Noktada*'yı (Ayşe Polat, 2023) kapsayan bu filmler, psikolojik gerilimi siyasi eleştiriyle harmanlarken gotik unsurlardan yararlanır ve çoğunlukla distopik imgelemden beslenir.³ Bu çalışmada oldukça dar bir örneklem kümesi içinden seçilen *Ana Yurdu* ile *Anayurt Otel*, toplumsal cinsiyet meselesine gotik bir duyarlılıkla yaklaştıkları, bu nedenle araştırmanın amacına en uygun oldukları düşünülen filmlerdir. Filmlerin seçiminde rol oynayan diğer etkenler, beyazperdede gotik estetiğin ön koşulu olan karanlığın her iki filmin görsel üslubunun başat ögesi olması ve her iki filmin de merkezinde anlatıda kilit önem taşıyan gotik bir mekânın yer almasıdır.

Ana Yurdu, kocasından boşandıktan sonra İstanbul'daki hayatını geride bırakarak bir süre önce ölen anneannesinin İç Anadolu'nun bir köyündeki evine sığınan Nesrin'in (Esra Bezen Bilgin) patriyarkal normların sözcülüğünü yapan annesiyle yaşadığı çatışmayı konu alır. *Anayurt Otel* ise Anadolu'nun küçük bir kasabasında bir tren istasyonunun yakınlarındaki bir otelin katipliğini yapan Zebercet'in (Macit Koper) otelde bir gece konaklayan gizemli bir kadına geliştirdiği saplantının sonucunda cinayete ve intihara sürüklenişini anlatır. *Ana Yurdu*'nun kadın gotiğiyle *Anayurt Otel*'nin ise erkek gotiğiyle paylaştığı tematik ve estetik özelliklerin açığa çıkarılması amacıyla her iki filmin de mekân, aydınlatma, temalar ve motifler olmak üzere üç kategori altında incelendiği bu çalışma nitel bir araştırma olup yorumlayıcı bir yaklaşıma sahiptir. Braun ve Clarke tarafından vurgulandığı üzere nitel araştırmalar, verileri betimlemek ve özetlemekten ibaret betimleyici (*descriptive*) yaklaşımdan verilerin anlamlarını sorgulayarak kuramsal bir çerçeve dahilinde anlamlandırmayı öngören yorumlayıcı (*interpretative*) yaklaşıma uzanan

³ Bu filmlerdeki gotik unsurları şöyle sıralayabiliriz: Karanlık bir görsel estetik, gotik bir mekân (ev, mahalle veya kasaba) hayal ile gerçek arasındaki sınırın bulanıklaşması, paranoya ve sanrı gibi anormal bilinç durumları, *Kör Noktada*'da ise hayalet motifi.

bir yelpazede yer alır (2014, s. 173). Bu çalışmada yapılan yorumlayıcı film çözümlemesi, gotik çalışmaları literatürünün yanı sıra feminist kuram, erkeklik çalışmaları ve psikanaliz üzerine temellenen geniş bir kuramsal çerçeveye dayanmaktadır. Bir filmin farklı düzlemlerde çözümlenmeye açık olduğu; içerik, anlatı yapısı ve biçimin yanı sıra feminizm veya psikanaliz gibi kuramlar açısından da incelemeye tabi tutulabileceği düşünüldüğünde film çözümlemesinin çok katmanlı, kompleks bir yapısı olması doğaldır (Mikos, 2014, s. 410-412). Bu bakımdan film çözümlemesi kaçınılmaz olarak "disiplinler arası ve disiplinler ötesi" bir nitelik taşır; çeşitli disiplinlerden farklı kuramsal yaklaşımları bir araya getirmesi itibarıyla disiplinler arası, farklı disiplinleri ayıran sınırları aşındırması itibarıyla disiplinler ötesidir (Mikos, 2014, s. 412). Film çalışmaları, gotik çalışmaları ve toplumsal cinsiyet çalışmalarına ait kavramlar ve kuramlardan yararlanan bu makalede de disiplinler arası bir nitelik taşıyan çok katmanlı bir film çözümlemesi yapılmaktadır. *Ana Yurdu* ile *Anayurt Otel*i filmleri içeriksel ve biçimsel unsurlar açısından incelenmekte, Tania Modleski'nin dişil tekinsizlik kavramı başta olmak üzere Claire Kahane, Anne Williams, Diana Wallace, Gilbert ve Gubar gibi gotik üzerine çalışan feminist eleştirmenlerin ortaya attığı görüşler, Luce Irigaray'ın kadının fallo-merkezli kültürdeki konumuyla ilgili analizleri, kastrasyon kompleksi gibi psikanalitik kavramlar, Mark Breitenberg'in kaygılı erkeklik ve R.W. Connell'in hegemonik erkeklik kavramları ışığında yorumlanmaktadır. Filmlerin çözümlemesine geçilmeden önce kadın gotiği ile erkek gotiği kavramları daha yakından tanıtılarak çalışmanın kavramsal arka planı ortaya konulacaktır.

Gotiğin Cinsiyetlendirilmiş Hali: Kadın Gotiği ve Erkek Gotiği

Kadın gotiği kavramı ilk kez İkinci Dalga feminizmin yükselişte olduğu 1970'lerde ABD'li edebiyat eleştirmeni Ellen Moers (1976) tarafından, kadınların ürettiği gotik eserleri tanımlamak için kullanılmıştır. Ancak zamanla Moers'in kadın gotiğini yazarın biyolojik cinsiyetine indirgemesi eleştirilere hedef olmuş, kadın yazarların erkek gotiği kategorisine, erkek yazarların da kadın gotiği kategorisine girecek eserler kaleme almasının mümkün olduğu görüşü geçerlilik kazanmıştır (Wallace & Smith, 2009, s. 3). Kimi eleştirmenler kadın gotiğini genç kızlıktan kadınlığa geçişin metaforik anlatımını sunan büyüme hikayeleri olarak yorumlarken (aktaran Milbank, 2009, s. 121) kimileri de (Kahane, 1985, s. 337; Modleski, 2008, s. 61-65) kadın gotiğinin temel meselesinin kadın kahramanın aneden bağımsız bir kimlik inşa etme çabası olduğunu öne sürer. Anne

Williams kadın gotiğinin daima patriyarkal aile yapısını ve aile dinamiklerini irdeleyen hikayeler anlattığını vurgularken (1995, s. 22) DeLamotte'ye göre kadın gotiğinin temelinde kadınlar için hayati bir mesele olan benliğin sınırları ve bu sınırların ihlaliyle ilgili kaygılar yatar (1990, s. 150-151). Gelgelelim son tahlilde gotik üzerine çalışan feminist eleştirmenlerin hepsi, kadın gotiğinin patriyarkal toplumsal, cinsel, sınıfsal yapıların ve kurumların tahakkümü altındaki kadınların öfkesini ve korkusunu dile getiren hikayeler anlattığı konusunda birleşir (Williams, 1995, s. 136; Becker, 2012, s. 21; Liggins, 2020, s. 7). Hatta Modleski'ye göre kadın gotiğinin ticari amaçlarla üretilen popüler versiyonları dahi kadınları kurban konumuna indirgeyen toplumsal ve psikolojik süreçlere dair içgörüler barındırır (2008, s. 76). Ne var ki kadın gotiğinin popüler versiyonunda olaylar gerçekçi olmayan mutlu bir sonla noktalanırken feminist bilinç taşıyan kadın gotiği örneklerinin sonunda çatışmalar çözüme kavuşmaz (Modleski, 2008, s. 76).

Kadın gotiğinin ilk örnekleri, gotik edebiyatın kurucu yazarlarından Anne Radcliffe tarafından 18. yüzyılda kaleme alınmıştır. Aynı zamanda hem kahraman hem de kurban konumundaki kadın karakterin, patriyarkal iktidarı temsil eden bir erkeğin zulmünden kaçıp kurtulma çabalarına odaklanan tipik kadın gotiği senaryosu, Radcliffe'in 1794 tarihli *The Mysteries of Udolpho* (*Udolpho'nun Gizemleri*) romanına dayanır (Wallace & Smith, 2009, s. 2). Kadın gotiğine özgü tipik senaryonun en yaygın varyasyonlarından biri, doğru dürüst tanımadan evlendiği adamın katil olabileceğinden şüphelenen bir kadına odaklanır. Aile evinin gotik bir mekân, erkeğin potansiyel bir katil, evliliğin de kadın için tehlikeler barındıran bir tuzak olarak resmedildiği bu senaryonun kökeni, evlendiği kadınları öldüren ve cesetlerini şatosundaki kilitli bir odada saklayan şeytani aristokrat Mavi Sakal hakkındaki masala dayanır (Williams, 1995, s. 38-48). 1940'larda Hollywood'da son derece popüler olan Mavi Sakal formülüne dayanan filmlerden ilki olan Alfred Hitchcock imzalı *Rebecca* (1940), kadın gotiğinin beyazperdedeki ilk örneği sayılır (Kavka, 2002, s. 219). 1940'larda Hollywood'daki kadın gotiği furyası sırasında çekilen *Suspicion* (*Şüphesiz*, Alfred Hitchcock, 1941), *Gaslight* (*Işıklar Sönerken*, George Cukor, 1944), *Undercurrent* (*Saadet Hırsız*, Vincente Minnelli, 1946), *Dragonwyck* (*Canavar Yatağı*, Joseph Mankiewicz, 1946) gibi filmler doğrudan Radcliffe'in romanlarının soyundan gelir (Kamm, 2019, s. 135).

Kadının patriyarkal toplumsal yapılar tarafından kuşatılmışlığı, ister metaforik ister düz anlamıyla olsun bu yapıların içinde tutsaklığı,

kadın gotiğinde karşımıza çıkan en yaygın temadır (Horner & Zlosnik, 2006, s. 114). Öyle ki "kadın gotiğinin birçok örneği, içinde bulunduğu mekândan bir türlü çıkmayan kadınlar hakkındadır" (DeLamotte, 1990, s. 10). Hatta tüm kadın gotiği anlatılarının "kadın-artı-ev" şeklinde özetlenebilecek tek bir formüle indirgenebileceği ileri sürülmüştür (Holland ve Sherman'dan aktaran Doane, 1987, s. 124). Kadın gotiğinde ev, genellikle korkutucu, tekinsiz, görünüşte doğaüstü tehditler barındıran gotik bir mekân olarak resmedilir⁴ (Liggins, 2020, s. 7). Wallace'ın vurguladığı gibi çağdaş kadın gotiği örneklerinin birçoğunda ise doğaüstü olaylara yer verilmez (2016, s. 75). Gotik unsurların gerçekçi bir anlatının içine yedirildiği bu eserler, patriyarkal toplumsal kurumların kadınlar için içerdiği eril şiddet, cinsel tahakküm ve özgürlüğün kısıtlanması gibi son derece gerçek tehditlerden söz eder (Wallace, 2016, s. 75). Sözelimi Alice Munroe, Margaret Atwood ve Joyce Carol Oates'un kadın gotiği kategorisine dahil edilen eserlerinin birçoğunda korkunun kaynağı, doğaüstü olaylar değil, gündelik hayatın dokusuna işlemiş şiddeti doğuran patriyarkal yapılarıdır (Becker, 2012, s. 30-32). Birçok eleştirmen tarafından vurgulandığı üzere kadın gotiği en temelde patriyarkayı konu edinir, kadınların kendilerine dayatılan toplumsal cinsiyet rollerinden, evlilik, aile ve anelik kurumlarından duyduğu rahatsızlığı dile getiren, cinsiyet rollerine uymayan kadınların deli olarak damgalanması gibi cinsiyetçi pratiklere dikkat çeken hikayeler anlatır (Horner & Zlosnik, 2016, s. 1).

Kadın kahramanın kimlik arayışını, kişisel özgürlüğüne ve bireyselliğine yönelik tehditlerle mücadelesini konu alan kadın gotiğinde karşımıza çıkan en yaygın temalardan bir diğeri anne-kız ilişkisidir. Psikanalitik kurama göre "erkek ve kadın için annenin kaybı biyolojik ve ruhsal bir zorunluluktur, özerkleşme yolunda ilk adımdır" (Kristeva, 2009, s. 40). Gelgelelim kız çocuklarının anneden ayrılma ve bireyleşme mücadelesi erkek çocuklarına nazaran çok daha meşakkatlidir (Kahane, 1985, s. 337; Modleski, 2008, s. 62). Erkek çocuğun anne ile arasındaki cinsiyet farkı anneyi "ben"den farklı bir varlık, bir "öteki" olarak görmesini kolaylaştırırken anne ile aynı biyolojik cinsiyete, başka bir deyişle aynı bedene sahip kız çocuğu, kendisi için hem ben hem de öteki işlevi gören anne ile arasındaki sınırları çizmekte zorlanır (Kahane, 1985, s. 337). Belirgin sınırların yokluğunda anne ile fiziksel özdeşleşme durumundan asla tam olarak kurtulamayan kız çocuklarının annelerine karşı yürüttüğü birey

⁴ Doğaüstü olduğu düşünülen tehditlerin sonradan mantıklı bir açıklamasının ortaya çıkması kadın gotiğinde sıkça rastlanan bir konvansiyondur.

olma mücadelesi yetişkinlikte de sürer. Feminist kuramcı Luce Irigaray'ın (Freud'un kadın cinselliğini karanlık bir kıtaya benzetmesinden ilhamla) anne-kız ilişkisini "karanlık kıtaların içindeki en karanlık kıta" diye nitelendirmesinin nedeni tam da budur (2000, s. 18). Annesi ile ilişkinin doğası itibarıyla kız çocuk için boğucu bir nitelik taşıdığını vurgulayan Irigaray, anne-kız ilişkisinin problematik doğasını, patriyarkal kültürün anlamlı bir anne-kız ilişkisini olanaksız kılmasıyla açıklar. Kadına erkeğin ötekisi olmanın dışında varlık tanımayan, özne konumunun erkeklerin tekelinde olduğu patriyarkal kültürde patriyarka tarafından tanımlanmış, suçluluk duygusuyla zehirlenmiş, sakatlayıcı anne-kız ilişkileri kuşaktan kuşağa aktarılır durur (Irigaray, 2000, s. 17-19).

Benliğin sınırlarının ortadan kalkması, anneden ayrışamama, anne tarafından yutulma gibi ilksel korkuların dile getirildiği kadın gotiği örneklerinden bazılarında (örneğin *The Haunting* [*Perili Ev*, Robert Wise, 1963] filminde) anlatı, kadın kahramanın ona bir hayalet gibi musallat olan ölü annesiyle hesaplaşması üzerine kuruludur (Wallace & Smith, 2009, s. 3). Anne tarafından yutulma korkusunu yansıtan bu gibi kadın gotiği anlatılarına Tania Modleski'nin (2008) "dişil tekinsizlik" adını verdiği hissiyat hakimdir. 1919 tarihinde yayınlanan "Tekinsiz" adlı makalesinde tekinsizliğin tanıdık olanın yabancı bir kılığa bürünmesinden, gizli kalması gerekenin açığa çıkmasından doğduğunu söyleyen Sigmund Freud (2019), tekinsizlik hissinin kaynakları arasında kastrasyon kompleksini sayar. Erkekler için penisinden yoksun bırakılma korkusunu ifade eden kastrasyon kompleksi, kadınlar tarafından erkeklerle aynı şekilde deneyimlenmez (Modleski, 2008, s. 22). İşte bu yüzdendir ki Modleski, tekinsiz kavramını cinsiyetlendirerek kadınlar ile erkeklerin tekinsizlik deneyimi arasında bir fark bulunduğunu öne sürer. Kadınlar için kastrasyon kompleksinin çok daha ilksel bir korkuyla, anneden ayrışamama, bağımsız bir birey olamama korkusuyla bağlantılı olduğunu ileri süren Modleski'ye göre dişil tekinsizliğin kaynağı da burada yatar (2008, s. 63). Dişil tekinsizlik hissiyle yoğrulmuş kadın gotiği anlatıları, kadınların annelerine karşı besledikleri çelişkili duygularıyla, anneden bağımsızlaşamama korkularıyla, anneye göbek bağı kesmekte yaşadıkları güçlüklerle başa çıkmalarına yardımcı olan hikayeler anlatır (Modleski, 2008, s. 61).

Kadın gotiği teriminin dolaşıma girmesinin ardından kadın gotiği kategorisine dahil olmayan gotik anlatıları ayırt etmek ve cinsiyet politikaları açısından farklarını vurgulamak amacıyla kullanılmaya başlanan

bir terim olan erkek gotiği, birçoklarınınca "hakiki gotik" ile eş anlamlıdır (Miles, 2009, s. 78). Erkek öznenin cinsel ve toplumsal kimlik arayışını konu edinen erkek gotiğinin merkezinde tecavüz, cinayet, ensest gibi suçlar işlemekten geri durmayan, psikolojik takıntılardan ve cinsel saplantılardan mustarip erkek karakterler yer alır. Erkek karakterlerin babanın yasasına⁵ başkaldırı olarak yorumlanabilecek, toplumsal normları ve tabuları ihlal eden eylemlerini konu alan erkek gotiği, doğası itibariyle ödipal bir boyuta sahiptir (Wallace & Smith, 2009, s. 4). Sonradan şeytanın hizmetkarı olduğu anlaşılan bir kadının ayartmasıyla yoldan çıkan dini bütün keşiş Ambrosio'nun tecavüz, ensest, cinayet, anne katli gibi suçlar işledikten sonra cehennemi boylamasının anlatıldığı, gotik edebiyatın kurucu metinlerinden Matthew Lewis'in 1796 tarihli *Keşiş* romanı, erkek gotiğinin prototipik örneği sayılır (Wallace & Smith, 2009, s. 3). Cinsel dürtülerine gem vurmaya başaramayarak arzularının ve tutkularının esiri olan erkek karakterlerin yıkımla biten hikayelerinin anlatıldığı erkek gotiğinde başkarakterin eylemlerinin altında yatan itici güç cinsellikdir (Williams, 1995, s. 116). Cinsellikle şiddetin her zaman kol kola gittiği erkek gotiğinde şiddete maruz kalanlar daima kadınlardır. Kadın gotiğinden farklı olarak erkek gotiğinde izleyiciyi – veya okuru – kadının acısının seyircisi konumuna yerleştiren röntgenci erkek bakışı hakimdir (Williams, 1995, s. 104). Dolayısıyla kadın gotiği ile erkek gotiği arasındaki en büyük farklardan biri, kadın karakterlerin sunumunda yatar. Kadın kahramanın bakış açısını temel alan kadın gotiğinden farklı olarak erkek gotiğinde kadın karakterlerin nesne konumuna indirildiği ve kadının öteki olarak kodlandığı görülür.

Erkek gotiğinde patriyarkal kültürde kadınların cinselliğine göre konumlandırılışının iki zıt kutbunu yansıtan iyi kadın/kötü kadın, melek/şeytan, bakire/fahişe gibi ikili karşıtlıkları yeniden üreten, tek boyutlu, stereotipik kadın temsilleriyle karşılaşırız (Williams, 1995, s. 116). Dizginlenmemiş cinsel arzunun esiri olan erkek karakteri yoldan çıkararak da kadındır (Miles, 2002, s. 90). Robert Miles, erkek karakterin doğaüstü güçlere sahip bir büyücü kadın tarafından baştan çıkarılmasının erkek gotiğinde sıkça rastlanan bir tema olduğunu söyler (2002, s. 89-90). Erkek gotiğinde erkek kahramanı yıkıma sürükleyen bu büyücü kadın tiplemesi, kara filmlerdeki *femme fatale* figürüne benzetilebilir. Kadının

⁵ Babanın yasası kavramı Lacancı psikanalizde ensest tabusunu dayatan kişi olarak babanın yasa koyucu ve yasaklayıcı işlevini ifade eder (Evans, 2006, s. 122).

korkutucu ötekiliğine, çekici görüntüsünün gizlediği tehlikeli doğasına, yaratılıştan gelen canavarlığına dair temsillere yer veren erkek gotiğinde (Miles, 2002, s. 87), anlatıyı sürükleyen ve şekillendiren kadın cinselliğine yönelik eril korkudur (Williams, 1995, s. 114). Freudyen psikanalize göre kadın cinselliğine yönelik eril korkunun kaynağında kastrasyon kompleksi yatar. Küçük yaştaki erkek çocukları kadınlar ile erkekler arasındaki biyolojik farktan habersiz olduğundan kadınların penise sahip olmadıklarını düşünemez ve onların kastre edildiğine inanır (Freud, 2001), bu yüzdendir ki kadın, penise sahip olmaması nedeniyle kastrasyon tehdidini simgeler.

Erkek gotiğinin merkezinde yer alan erkek özneyi tanımlayacak en uygun sıfat "kaygılı"dır, çünkü erkek gotiğinde resmedilen erkeklik, "Mark Breitenberg'in kullandığı anlamda kaygılı bir erkekliktir" (Wieckowska, 2012). Breitenberg'in ortaya attığı kaygılı erkeklik kavramı, erkek özneliğinin iktidar, ayrıcalık, cinsel arzu, beden ile ilgili patriyarkal varsayımlarla şekillendiği bir toplumda kaygının erkekliğe içkin bir durum olduğu savına dayanır (1996, s. 1-10). Burada kaygı, belki de hiç var olmayan, ulaşılamaz bir hedef için sürdürülen, daima sonuçsuz kalmaya mahkum, huzursuz, tedirgin bir arayışı ifade eder (Breitenberg, 1996, s. 4). Cinsiyet eşitsizliği üzerine inşa edilmiş bir kültürde erkek öznelerin farklı düzeylerde de olsa ayrıcalıklı ve üstün konumunu yitirme kaygısından azade olması imkansızdır (Breitenberg, 1996, s. 1). *The Invisible Man* (Görünmeyen Adam, James Whale, 1933), *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (İki Yüzlü Adam, Victor Fleming, 1941), *The Shining* (Cinnet, Stanley Kubrick, 1980), *Heart of Darkness* (Karanlığın Kalbi, Nicolas Roeg, 1993) gibi kaygılı erkek özneliğine dair içgörüler barındıran erkek gotiği örnekleri, hegemonik erkekliğin krizini gözler önüne serer (Wieckowska, 2012). 1980'lerde Rawayn Connell tarafından geliştirilen hegemonik erkeklik kavramı, erkeklerin kadınlar üzerinde kurduğu tahakkümün sürdürülmesini sağlayan ve farklı erkeklikler arasındaki hakimiyet ve tabiiyet ilişkilerini belirleyen toplumsal pratikler bütünü olarak tanımlanır (Connell & Messerschmidt, 2005, s. 832). Güç, üstünlük, girişkenlik, rekabet, agresyon, heteroseksüellik, rasyonellik gibi özelliklerle ilişkilendirilen hegemonik erkeklik, toplumda yüceltilen normatif erkeklik modeli olarak sadece kadınlar karşısında değil, farklı erkeklikler arasındaki hiyerarşide de üstün konumda yer aldığından erkek olmanın diğer biçimlerinin marjinalleştirilmesini de beraberinde getirir (Connell, 2005, s. 45-46, 132, 164). Erkek gotiğinin hegemonik erkekliğin krizini yansıtması son tahlilde toplumsal cinsiyet normlarını eleştirdiği sonucuna varmamızı gerektirmez. Zira hegemo-

nik erkekliğin krizinin yol açtığı tehlikeleri göstermek suretiyle bu anlamlar pekâlâ patriyarkal normları pekiştirmeye de hizmet edebilir (Wieckowska, 2012). Kadın gotiği ile erkek gotiği arasındaki farklar böylece netleştirildikten sonra ileriki bölümlerde *Ana Yurdu*'nun kadın gotiği ve *Anayurt Otel*'nin erkek gotiği ile paylaştığı ortaklıkların açığa çıkarılması amacıyla filmler mekân, aydınlatma, temalar ve motifler olmak üzere üç kategori altında analize tabi tutulacaktır.

Ana Yurdu'nun Dişil Tekinsizliği

Ana Yurdu, kocasından boşandıktan sonra İstanbul'daki işini bırakarak soluğu bir süre önce ölen anneannesinin İç Anadolu'nun bir köyündeki evinde alan otuz yaşlarındaki Nesrin (Esra Bezen Bilgin) ile onun her davranışını "ayıp", "günah" diyerek eleştiren annesi Halise (Nihal Koldaş) arasındaki çatışmaya odaklanır. Geleneksel cinsiyet rollerini ve patriyarkal normları içselleştirmiş Halise'nin sonu gelmez dayatmalarının etkisiyle bir cenderenin içine yuvarlanan Nesrin'in adım adım deliliğin eşğine sürüklendiğine tanık oluruz filmde. Kadın gotiğinin temel meselesi olan patriyarkal toplumda kadın olma deneyimini irdeleyen *Ana Yurdu*'nun mekân, aydınlatma, temalar ve motifler kategorileri altında incelenmesi vasıtasıyla filmdeki gotik unsurların aydınlatılmasına ve filmin kadın gotiğiyle paylaştığı ortak özelliklerin açığa çıkarılmasına çalışılacaktır.

Mekân

Ana Yurdu'nun büyük bölümü Nesrin'in romanını yazmak için huzurlu bir ortam arayışıyla geldiği köydeki aile evinin iç mekânlarında geçer. Kısa bir süre önce ölen anneannenin varlığının hâlâ yoğun olarak hissedildiği ev, adeta bir "hayaletli ev" olarak kodlanmıştır. Ölü anneanne, Halise'nin duvara astığı fotoğrafında, Nesrin'in boynuna doladığı yazmada ve halıda unutulmuş bir parça kefen bezinde yaşamayı sürdürür. Yönetmen Senem Tüzen'in dediği gibi, "Çünkü ev anneanne demek[tir] aslında; anneannenin biçim bulmuş hali. [...] O yüzden ölmüş olan anneannenin hayaleti o evde hissedilsin istedik" (Çiftçi & Göl, 2016, s. 35). Halise'nin halıda bulduğu kefen bezi parçası, onu suçluluk krizine sürüklemeye yeterlidir. Halıda dizüstü çöküp annesinin son nefesini verdiği yatağa kapanan Halise'nin "ne yaptım, beni affet... ne olur gel anacım, bana bir kerecik görün," diye ağlayarak ölü annesinin ruhuna seslendiği sahnede Halise'nin annesiyle yaşadığı çatışmaların ve yakasını bırakmayan suçluluk duygusunun su yüzüne çıktığına tanık oluruz. Williams'ın vurguladığı üzere kadın gotiğinde hayaletli ev, aile içi gerilimleri irdelemek için uygun bir çıkış nok-

tası teşkil eder (1995, s. 22-24). *Ana Yurdu*'ndaki "hayaletli ev" de Nesrin ile annesi Halise arasındaki bastırılmış gerginliklerin su yüzüne çıktığı mekândır. Nesrin, annesi ve anneannesi olmak üzere üç kuşaktan kadın arasında bağ kuran aile evi, adeta bir aile laneti gibi kuşaktan kuşağa aktarılan baskıcı, sakatlayıcı anne-kız ilişkilerinin silinmeyen izlerini taşır.

Nesrin ile Halise'nin evin karanlık, dar iç mekânlarında görüntülendiği çekimler, anne-kızın giderek daha da dayanılmaz hale gelen bir aradalığının doğurduğu gittikçe tırmanan gerilimi izleyiciye aksettirir. Halise'nin boğucu varlığının etkisiyle evin Nesrin için bir hapishaneye dönüştüğünü görürüz. Nesrin'in kapana kısılmışlığı, Nesrin'e hareket özgürlüğü tanımayan sıkışık kadrajlar ve klostrofobi hissi uyandıran kompozisyonlar vasıtasıyla görselleştirilir. Sözgelimi filmin sonlarına doğru Nesrin'in odasının içinden yapılan bir çekimde kapının çerçevesi kadrajı ikiye böler ve odanın dışındaki bir kanepede oturan Halise'nin kapıyla çerçevelenmiş olarak kadrajın sol tarafında, odanın içindeki Nesrin'in ise sağ tarafında sıkışıp kaldığı bir kompozisyon oluşturur. Oda kapıları gibi sınırlandırıcı çerçevelerin ustalıklı kullanıldığı bu gibi sahne düzenlemeleri, evin bir tutsaklık mekânı olarak resmedilmesine hizmet eder.

Filmde köydeki ev ile Nesrin'in annesi arasında koşutluk kurulduğunu, Nesrin'in ev ile kurduğu ilişkinin annesiyle arasındaki sevgi-nefret ilişkisiyle paralellik arz ettiğini görürüz. Filmin bir sahnesinde evden, başka bir deyişle annesinden kaçıp gitme niyetiyle bavulunu toplarken gördüğümüz Nesrin ne kendisi gidebilir ne de annesinin Ankara'ya dönmelerini sağlayacak otobüs biletini alabilir. Nesrin nasıl ki bir yandan annesinin boğucu varlığından kurtulmaya can atarken bir yandan da ondan kopamıyorsa bir hapishaneye dönüşen evi de son tahlilde bırakıp gitmeyi başaramaz. Köydeki diğer kadınları da ("kötü kadın" damgası yemiş Emine hariç) arkasına alan Halise'nin boğucu varlığının etkisiyle sadece ev değil zamanla bütün köy Nesrin için bir hapishane haline gelir. Nesrin'in köye gelirken geçirdiği trafik kazasında hasar gören ve bir türlü tamir edilemeyen arabası, kapana kısılmışlığının metaforu olup çıkar adeta. Dahası köylü kadınlardan birinin bir gece vakti sokakta Nesrin'i durdurup büyü yaparcasına avuçlarının içine tükürmesi gibi tuhaf, meşum olaylar, köyün tekensiz, gotik bir mekân olarak kodlanmasına hizmet eder.

Aydınlatma

Gerek evin gerekse köyün gotik bir mekân olarak kodlanmasında filmde kullanılan loş aydınlatmanın payı büyüktür. Hem doğal hem de ya-

pay ışık kullanımının en aza indirildiği *Ana Yurdu*, Nesrin'in, geçirdiği trafik kazasının ardından gece karanlığında köylü kadınlarla birlikte bir traktörün römorkunda köye gelişini gösteren bir sahneyle açılır. Bu sahnede traktörün arka farları dışında bir ışık kaynağı bulunmadığından ne Nesrin'i ne de diğer kadınları doğru dürüst seçebiliriz. Kamera uzak çekime kestiğinde karanlık köy yolunda ilerleyen traktörün römorkunun arkasına bağlanmış, Nesrin'in hasarlı arabası girer kadraja. *Ana Yurdu*'nun görsel estetiğine hâkim olan karanlık, daha açılış sahnesinden itibaren boğucu, kasvetli, bastırılmış gerilimle yüklü bir atmosfer yaratmaya hizmet eder. Gecenin bir vakti vardığı, tümüyle karanlığa gömülmüş köyün Nesrin'e yalnız kalıp romanını bitirmek için aradığı huzurlu ortamı sağlamayacağı, kullanılan aydınlatma teknikleri vasıtasıyla filmin başından sezdirilir böylelikle. İç mekân çekimlerinde kullanılan loş aydınlatma, filmin kasvetli ve boğucu atmosferini daha da perçinler. Nesrin'in odasında masanın başında çalışırken görüntülediği sahnelerde çoğunlukla tek bir masa lambasından veya laptop ekranının ışığından başka bir ışık kaynağı bulunmaz.

Evde elektriklerin kesik olduğu bir sahnede cep telefonunun feneri ve gaz lambasının ışığı ile yaratılan ışık-gölge oyunları hem dramatik etkiyi arttırmaya hem de mekânın tekinsizliğini ve boğuculuğunu vurgulamaya yarar. Bu sahnede annesine karşı içinde biriken öfkeyi kusan Nesrin, merdiven sahanlığında durmuş cep telefonunun fenerini kadraj dışında mum aramakla meşgul annesine doğru tutarken karanlıkta güçlüklerle seçilir. Kameraya doğru parlayan fenerin ışığı, aydınlatmaya gücünün yetmediği karanlığı daha da derinleştirir sanki. Bir müddet sonra elinde gaz lambasıyla kadraja Halise girer. Halise kameranın içinde konumlandığı odanın kapısını kapatınca her yer karanlığa gömülür ve kameranın kayıta kaldığı on saniye boyunca karanlıkta hiçbir şey seçilmez. "Sıradan bir ev ya da oda," der Lloyd-Smith, "sadece karanlığın ve ıssızlığın ustalıklı kullanımıyla gotik bir mekâna dönüşebilir" (2005, s. 7). Keza *Ana Yurdu*'nda da sıradan bir köy evinin kullanılan aydınlatma teknikleriyle gotik bir mekâna dönüştüğünü görürüz.

Temalar ve Motifler

Ana Yurdu'nda Nesrin'i anneannesinin köydeki evinin yolunu tutmaya iten, ait hissedeceği bir ev, bir yurt, ana yurdu arayışıdır. Dolayısıyla gotik anlatıların birçoğunda olduğu gibi *Ana Yurdu*'nun merkezindeki gotik mekân, yurdu temsil eden bir trük işlevi görür. Ev-yurt koşutluğunun toplumsal cinsiyet meselesiyle kesiştiği kadın gotiği, kadının patriyarkal

toplumdaki yersiz yurtsuzluğunu, Luce Irigaray'ın tabiriyle simgesel düzendeki "evsiz barsızlığı"nı (*dereliction*) açık eden hikayeler anlatır (Wallace, 2004, s. 57). Lacancı terminolojide simgesel düzen, babanın yasasının hüküm sürdüğü, dilin, kültürün, uygarlığın eril dünyasını ifade eder. Irigaray'a (1985) göre kadınlar ontolojik statüleri gereği simgesel düzenden sürgün edilmiştir. Çünkü fallus etrafında organize olmuş, fallo-merkezli kültürde eril özne konumu dışında bir özne konumu bulunmadığından dişil kimliğe ve kadın öznelliğine yer yoktur (Irigaray, 1985, s. 176-177). Kadın, özne konumuna ulaşmasını, dişil bir kimlik inşa etmesini mümkün kılacak araçlardan (deneyimlerini ve arzularını ifade edecek dişil bir dil, değerler, kavramlar ve kültür gibi) yoksun olduğundan simgesel düzende sürgündedir (Irigaray, 1993, s. 111). Nesrin'in ana yurdu arayışıyla çıktığı yolculuğun sonunda kendini bir hapisanede, hem de annesinin gardiyanlığını yaptığı bir hapisanede bulduğunu gösteren *Ana Yurdu* da kadın gotiğinin karakteristik temalarından biri olan kadının patriyarkal toplumdaki yersiz yurtsuzluğuna, müzmin sürgünlüğüne ışık tutar.

Kadının patriyarkal toplumsal yapılar tarafından kuşatılmışlığını, bu yapıların içindeki tutsaklığını konu edinen kadın gotiğinde kadın kahraman, failliğinin kısıtlanması ve özgür iradesinin elinden alınması tehdidiyle karşı karşıyadır (DeLamotte, 1990, s. 151). Zihinsel engelli tirmirci çırağı hariç dikkate değer bir erkek karakterin yer olmadığı *Ana Yurdu*'nda Nesrin'in özgürlüğünü kısıtlamaya çalışan karakter eril bir figür değil, Nesrin'in yetişkin bir kadın olduğu gerçeğini göz ardı ederek ona bakıma muhtaç bir çocuk muamelesi yapan ve hayatının her alanı üzerinde tahakküm kurmaya çalışan annesi Halise'dir. Gelir gelmez ilk iş olarak Nesrin'in balkona astığı iç çamaşırını ipten alan Halise, Nesrin'e akşamları eve erken dönmesi, köy yerinde tek başına dolaşmaması, köyde adı çıkan Emine ile görüşmemesi, dua etmesi, namaz kılması gibi ardı arkası kesilmeyen dayatmalarda bulunur. Dahası Nesrin'in ne zaman yıkanması gerektiği, nasıl cinsel ilişkiye girip girmeyeceği konularında da karar verme hakkını kendinde görür. Halise gibi kızının hayatının her alanı üzerinde tahakküm kurarak ona hayatı zindan eden anne motifine, *Black Swan* (*Siyah Kuğu*, Darren Aronofsky, 2010) ve *Perili Ev* gibi kadın gotiği örneklerinde de rastlarız. Yirmili yaşlarının ortasında olduğu halde annesinden bağımsızlaşmayı başaramamış genç balerin Nina'ya odaklanan *Siyah Kuğu*'da Nina'nın annesinin tahakkümünden kurtularak yetişkin bir kadın kimliği inşa etme çabası delillik ve ölümle sonuçlanır. Hayaletli evin kadın kahramanın annesinin cisimleşmiş haline dönüştüğü *Perili Ev* gibi kadın gotiği anlatılarındaysa anne tarafından yutulma

korkusunun, Modleski'nin (2008) tabiriyle dişil tekinsizliğin had safhaya çıktığı görülür.

Yönetmenin ("Senem Tüzen röportajı", 2016) ifadesiyle "anne[sinin] karnından çıkamamış [bir] çocuk" olan Nesrin'in annesine karşı verdiği bağımsız bir birey olma mücadelesini konu edinen *Ana Yurdu* da gücünü dişil tekinsizlik hissinden alan bir anlatıya sahiptir. Filmde bu duygunun yoğunlaştığı kilit sahne, elektrikler kesik olduğundan neredeyse tamamen karanlıkta geçen, Nesrin'le Halise arasındaki çatışmanın doruğa çıktığı sahnedir. "Ya sen kabul etsene artık senin yetiştirdiğin kız evlat bu. Ergenlik, gençlik, çocukluk bitti anne!" diyerek annesine isyan bayrağı açan Nesrin'i ilkin sessizce dinlemekle yetinen Halise'nin gaz lambasının ışığıyla aydınlanmış yüzünde incinmiş bir ifade vardır. Bir müddet sonra Halise, "Peki Nesrin. Biletimi al, yarın gideyim," deyip yürüyerek kadrajdan çıktıktan sonra kamera hafif bir çevrinmeyle annesinin arkasından bakakalan Nesrin'i görüntülediğinde Nesrin'in yüzünden okunan duygu, annesine karşı zafer kazanmanın sevinci değil pişmanlıktır. Halise'nin önce alt perdeden sonra giderek yükselen bir tonda ağladığının duyulmasıyla birlikte Nesrin arkadan yaklaşır ve annesine sarılır ve anne-kızın gaz lambasının ışığıyla aydınlanmış yüzleri yirmi saniye kadar tüm perdeyi kaplar. Halise'nin yaklaşık üç dakika kadar süren ağlama krizi boyunca, söylediklerinden pişman olup annesinden af dileyen Nesrin'in annesini teskin etme çabalarına tanık oluruz. Nesrin'in annesinin tahakkümüne isyanının Halise'nin gözyaşlarıyla eriyip gittiği bu sahneye anneyle göbek bağı kesememe, anneden bağımsız bir varlık olamamaya ilgili kaygılardan kaynaklanan ve karanlığın etkisiyle daha da yoğunlaşan dişil tekinsizlik duygusu hakimdir.

Nesrin'in annesinden bağımsız bir varlık olamama korkusunun tezahürlerinden biri de ABD'li feminist şair Adrienne Rich'in "annefobisi" (*matrophobia*) adını verdiği, annesine benzemekten, annesinin hayatını tekrar etmekten duyduğu korkudur (1995, s. 235-236). Kocasından boşanmak ve kürtaj yaptırmak gibi annesinin hışmını çeken kararlar alması, böylelikle geleneksel eş ve anne rollerine uymayı reddetmesi, annesine benzeme korkusunun Nesrin'i ittiği tercihler olarak görülebilir. Çocuk sahibi olmamak gibi hayati kararlardan iç çamaşırını herkesin görebileceği şekilde çamaşır ipine asmak gibi önemsiz eylemlere kadar Nesrin'in her davranışını annesine benzeme korkusunun yönlendirdiği açıktır. Filmin sonunda Nesrin'i annesinin "büyük günah" olarak nitelendirdiği cinsel eyleme yönelten de yine aynı korkudur. "Kadınlar annelerine ben-

zemekten, onlarla aynı yazgıyı paylaşmaktan korkarlar," diyen Modleski, kadın gotiğinin kadınları bu korkuyla yüzleşmeye çağırın, anneleriyle bir ve aynı olmadıklarına ikna etmeye yarayan bir boyutu olduğunu ileri sürer (2008, s. 62-63). Nitekim kadın gotiğine özgü temaların başında gelen, Luce Irigaray'ın "karanlık kıtaların içindeki en karanlık kıta" (2000, s. 18) diye nitelendirdiği, anne-kız ilişkisinin karanlık ve tekinsiz taraflarına ışık tutan *Ana Yurdu* da kadınları anneye benzeme korkusuyla yüzleşmeye davet eden bir anlatıya sahiptir.

Ana Yurdu'nun kadın gotiğiyle paylaştığı ortak temalardan bir diğeri, filmde hem Nesrin hem de Halise ile bağlantılı olarak karşımıza çıkan delilik temasıdır. Geleneksel değerlerin ve patriyarkal normların ateşli savunucusu Halise, dini takıntılara ve kuvvetli batıl inançlara sahip bir kadın olarak resmedilir, hatta olacakları önceden haber veren gaipten sesler duyduğunu iddia eder. Bir sahnede Nesrin annesini, "bana fısıldıyorlar" yerine "içime doğuyor" ifadesini kullanması yönünde ikaz ederek aksi takdirde ona "adının deliye çıkacağını" söyler. Başka bir sahnede ise bu sefer Halise'nin Nesrin'in delireceğinden duyduğu endişeyi dile getirdiğine tanık oluruz. Zira Halise'nin dediğine bakılırsa Nesrin'in "yuvasının dağılacağını" önceden haber veren sesler, şimdi de kulağına Nesrin'in delireceğini fısıldamaktadır. Bir kadının geleneksel eş ve anne rollerine uymayı reddetmesi, böylelikle patriyarkanın kadınlar için çizdiği sınırları ihlal etmesi, patriyarkal kültürde deli olarak damgalanması için yeterlidir. Zira Williams'ın dediği gibi "patriyarkal kültür öfkeli kadını deli olarak tanımlar" (1995, s. 8). *Ana Yurdu*'nda kocasından boşanmış, anne olmak yerine kürtaj olmayı tercih etmiş, yazarlık gibi entelektüel bir faaliyetle uğraşan Nesrin'e "deli" sıfatını en başta annesi Halise yakıştırır.

Kadın gotiğinde sıkça karşımıza çıkan "deli kadın" motifinin en bilineni, Charlotte Brontë'nin 1847 yılında yazdığı, kadın gotiğinin temel eserlerinden biri kabul edilen *Jane Eyre* romanında, başkarakter Jane'in mürebbiye olarak çalıştığı malikanenin sahibi Mr. Rochester'ın tavan arasına hapsettiği deli karısı Bertha'dır. Feminist eleştirmenler Gilbert ve Gubar (2000), "tavan arasındaki deli kadın" lakabını taktıkları bu karakteri romanın kahramanı Jane'in patriyarkaya isyanını ve bastırılmış öfkesini temsil eden bir ikiz figürü olarak değerlendirir. Deli kadın motifi, bir yandan patriyarkanın çizdiği sınırları ihlal eden kadınları bekleyen yazgının deli damgası yemek olduğunu gösterirken bir yandan da patriyarkal normlara isyanı temsil eder (Gilbert & Gubar, 2000). Nesrin de patriyarkaya isyanını, yazmakta olduğu romanda yarattığı, aşkı uğruna

çocuğunu öldüren öfkeli deli kadın figüründe kodlar. Hastasına aşık olan evli ve çocuklu bir kadın psikiyatrin sevdiği adama kavuşmak için çocuğunu boğarak öldürmesini konu alan Nesrin'in romanının merkezindeki "deli kadın," Nesrin'in toplumsal cinsiyet rollerine isyanını temsil eden bir ikiz figürü olarak değerlendirilebilir. Hem delilik temasının hem de deli kadın figürünün önemli bir yer işgal ettiği Nesrin'in romanının da kadın gotiği kategorisine giren bir anlatı olduğunu söylemek mümkündür. Nesrin'in kitaplarını yanından ayırmadığı Tezer Özlü'nün hayatının bir döneminde psikiyatri kliniklerinde yatmış, eserlerinde ruhsal travmalarını dile getiren bir kadın yazar olması, filmde kurulan kadınlık, yazarlık ve delilik arasındaki bağlantıyı pekiştirir.

Annesinin baskılarının ve dayatmalarının etkisiyle Nesrin'in adım adım deliliğinin eşiğine sürüklenişini betimleyen filmin son sekansında Nesrin'in köyün delisi gözüyle bakılan zihinsel engelli tamirci çırağı Halil'le köyü çevreleyen kırlık arazide oynadığı hayvani, ilkel oyun, Nesrin'in ruhsal dengesini yitirme noktasına geldiğinin göstergesidir. Nesrin ile Halil'in kırlarda yan yana otururlarken genel planla görüntülendiği, sabit kamerayla yapılmış bir dizi uzun çekimden oluşan bu sahnede önce kahkahalarla gülen, ardından vahşi bir hayvan gibi hırlamaya başlayan Nesrin'e Halil de eşlik eder. Nesrin ile Halil'in birbirlerine dokunarak, itişerek oynadıkları oyunun ortasında on beş saniye süren bir uzun çekim boyunca bel planıyla kadraja alınan Nesrin, yüzünde gergin bir ifadeyle kıpırdamadan durup gözlerini dikmiş Halil'e bakarken görüntülenir. Filmde gerilimin doruğa çıktığı bu çekimin ardından Nesrin'in annesinin "büyük günah" olarak nitelendirdiği cinsel eyleme maruz kalmasının annesine karşı "bir isyan, bir cevap, bir kendini ortaya koymuş" olarak mı, yoksa "teslim olma, mücadeleden vazgeçme olarak" (Çiftçi & Göl, 2016, s. 36) mı yorumlanacağı izleyiciye bırakılır. Gelgelelim yönetmenin de ifade ettiği üzere, yaşadığı bu deneyimin Nesrin için öz yıkıcı ve irrasyonel bir tarafı olduğuna kuşku yoktur (Acaroğlu & Günerbüyük, 2016). Film, final sahnesinde sessizce evden içeri süzülen Nesrin'in koridorda asılı duran aynadan izleyiciye bakan yansımasına odaklanan durağan bir çekimle noktalanır. Gotik anlatılarda sıkça karşımıza çıkan ayna motifi, genellikle kimlik karmaşasına, benliğin bölünmüşlüğünden kaynaklanan şizofrenik duruma işaret eder (Besnault-Levita, 2018). Sonuçta filmin Nesrin'in aynadaki suretiyle kapanması, yaşadığı öz yıkıcı deneyimin ruhundaki parçalanmayı derinleştirdiğini ve onu deliliğe bir adım daha yaklaştırdığını ima eder.

Bir Erkek Gotiği Örneği Olarak Anayurt Otel

Yusuf Atılğan'ın aynı adlı romanından Ömer Kavur tarafından filme uyarlanan *Anayurt Otel* de *Ana Yurdu* gibi toplumsal ve cinsel kimlik arayışındaki bir karakterin ruhsal buhranını ve toplumsal cinsiyet rolleriyle imtihanını gotik bir duyarlılıkla perdeye taşır, ancak bu sefer filmin odağındaki özne erkektir. *Anayurt Otel*'nde katipliğini yaptığı otelde bir geceliğine konaklayan bir kadını saplantı haline getiren Zebercet'in otelin yegâne çalışanı ortalıkçı kadını öldürdükten sonra intihar etmesiyle noktalanmış hikayesi anlatılır. Gerek merkezinde filmin anlam evreninde önemli bir yer tutan gotik bir mekânın yer alması gerekse kullanılan aydınlatma teknikleri itibarıyla *Ana Yurdu* ile benzerlikler taşıdığı görülen *Anayurt Otel*, erkek gotiğiyle paylaştığı ortaklıkların sorgulanması amacıyla mekân, aydınlatma, temalar ve motifler kategorileri altında incelenecektir.

Mekân

Anayurt Otel'nin etrafında şekillendiği kilit mekân, Zebercet'in katipliğini yaptığı, onun için hem ev hem de işyeri işlevi gören oteldir. Zebercet'in otelde yıllardır sürdürdüğü değişmez rutini, gecikmeli Ankara treniyle gelip otelde bir geceliğine konaklayan kadınla karşılaşmasıyla altüst olur. Hayali sık sık Zebercet'in gözlerinin önünde beliren bu gizemli kadın hem Zebercet'e hem de otele musallat olan bir hayalet gibidir. Zira en geniş anlamıyla musallat olma, sadece hayaletlerin varlığını ifade etmez, geçmişe saplanıp kalmış olma hissinin verdiği rahatsız, sıkıntılı ruh halini imler aynı zamanda (Liggins, 2020, s. 6). Zebercet'in kadının bir geceliğine konakladığı odayı otelden ayrıldığı günkü gibi muhafaza etmesi, geçmişe saplanıp kalmış olduğunun göstergesidir. Kül tablasındaki sigara izmaritlerinden ruj lekeli çay bardağına varıncaya dek kadından geriye kalan izleri taşıyan bütün eşyaların kadının bıraktığı haliyle el sürülmeden durduğu oda, zamanda donup kalmış gibidir. Kadının varlığının hâlâ yoğun olarak hissedildiği bu oda (hayaletli bir otelde geçen *Cinnet*'teki 237 nolu oda gibi) otelin kalbindeki hayaletli odadır.

Otel, sadece gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının hayaletinin değil, aile geçmişinin de musallat olduğu gotik bir mekân olarak resmedilir. Bir zamanlar Keçecizade ailesinin konağı olan, Anadolu'nun küçük bir kasabasındaki tren istasyonunun yakınlarındaki bu otel, aynı zamanda Zebercet'in doğduğu yerdir. Aile geçmişinin kilit önem taşıdığı gotikte aile büyüklerinin duvarda asılı portreleri dekorun vazgeçilmez parçaları-

dır (Williams, 1995, s. 45). *Ana Yurdu*'ndaki ölü anneanneninin köydeki evin duvarında asılı fotoğrafı gibi *Anayurt Otel*'inde de hem Zebercet'in odasının hem de eski eşyaları depolamak için kullanılan odanın duvarlarını süsleyen Zebercet'in annesiyle babasının fotoğrafları, dekorun vazgeçilmez parçalarıdır. Zebercet'in intihar etmeden önce eski eşyaların depolandığı odada boş bir beşiği sallarken görüntülediği sahnede adeta bir karakter gibi kapıdan içeri süzülen gözlemci kamera, ileriye doğru kaydırma hareketiyle odada gezinir, üst üste yığılmış eski eşyaları, sararmış fotoğrafların asılı olduğu duvarları çevrinmeyle tarar. Gerek tahta beşiğin çıkardığı gıcırta gerekse *chiaroscuro* tarzı aydınlatma sayesinde gotik atmosferin zirveye çıktığı bu sahnenin sonunda kamera, Zebercet'in annesiyle babasına ait fotoğraflara doğru yaklaşır ve annenin çok net olmayan fotoğrafı kadrajın neredeyse tamamını kaplayana kadar yaklaşmayı sürdürür. Bu sahnede otel, Zebercet'i çocukluğuna, annesine ve babasına bağlayan, geçmişin hayaletleriyle dolu bir mekân olarak kurgulanır.

Zebercet'in intiharının ardından film, daha önce Zebercet'in işgal ettiği, artık bomboş kalan mekânların, resepsiyon masasının, mutfağın, koridorun, merdivenlerin, ortalıkçı kadının ölü bedeninin bulunduğu odasının durağan görüntülerinin ve çeşitli nesnelere yapılan yakın çekimlerin kesmelerle birleştirildiği bir sekansla sona erer. Filmin finalinde Zebercet'in annesinin fotoğrafı yakın çekimde ilk kez net olarak görüntülediğinde Zebercet'in annesinin gecikmeli Ankara treniyle gelen kadına ikizi kadar benzediğini görürüz. Gizemli kadının Zebercet'in ölü annesinin yeniden vücut bulmuş hali olduğunu düşündüren bu sürpriz final, *Cinnet*'in finalinde başkarakter Jack'in otelde yarım asırdan daha uzun zaman önce çekilmiş bir fotoğrafta kameraya gülümserken görüldüğü sürpriz finalini çağırıştırır. *Anayurt Otel*'ne adeta doğaüstü bir boyut katan sürpriz finali, *Anayurt Otel*'nin hayaletli evin (ya da otelin) başrolde olduğu *Cinnet* ve *The Amityville Horror* (Kuşku, Stuart Rosenberg, 1979) gibi hayaletli ev filmleriyle akrabalığına delalet eder.

Aydınlatma

Anayurt Otel'indeki iç mekân çekimlerinde sinemada gotik estetiğin temellerini teşkil eden Alman Dışavurumculuğunun en temel özelliklerinden biri olan *chiaroscuro* tekniğine sıkça başvurulduğunu görürüz. Filmin hemen başında bir otel odasında duvarın önünde duran Zebercet'in kameraya bakarak izleyiciye kendini tanıttığı tek bir uzun çekimden oluşan sahnede de *chiaroscuro* etkisi yaratan düşük anahtar aydınlatmaya başvurulur. Çerçevenin sağında açık duran kapının dışındaki duvar

lambasının tek ışık kaynağı olduğu bu sahnede bel planından daha geniş ölçekli bir planla ve hafif alt açıyla kadraja alınan Zebercet'in sağ yanına az miktarda ışık vururken diğer yanı karanlıktadır. *Anayurt Otel*'indeki bunun gibi koyu gölgeli mizansenler ve aydınlık-karanlık kontrastları, Zebercet'in giderek daha da içine gömüldüğü buhranı yansıtmaya yarar. İç mekânlarda kullanılan loş aydınlatma nedeniyle gündüz çekimlerinde dahi otelin koridorları yarı karanlıktır. Zebercet bu yarı karanlık koridorlarda adeta bir hayalet gibi dolaşır. Otelden ayrılırken bir haftaya kadar döneceğini söyleyen gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının geri döneceğinden umidini kesen Zebercet'in otele müşteri kabul etmemeye başlamasıyla birlikte otelin daha da karanlığa gömülmesi, Zebercet'in iç dünyasındaki gittikçe koyulaşan karanlığın, içinde devindiği mekâna taşıdığını düşündürür.

Anayurt Otel'inde Zebercet'in önce ortalıkçı kadın Zeynep'i, ardından Zeynep'in kedisini öldürdüğü sahneler, kullanılan aydınlatma teknikleri sayesinde filmin gotikle akrabalığının en çok belirginleştiği sekansını oluşturur. Bu sekans, Zebercet'in horoz dövüşü sırasında tanıştığı genç Ekrem'den ayrıldıktan sonra, uzun süredir müşteri kabul etmediği için bütün odaları bomboş kalan, karanlığa gömülmüş otele girmesiyle başlar. Zebercet kapıyı kapattığında zifiri karanlık her yeri kaplar; öyle ki Zebercet odasına girip de lambayı yakana dek, yaklaşık on saniye boyunca, karanlıkta hiçbir şey seçilmez, sadece Zebercet'in ayak sesleri duyulur. Kadrajın sağ arkasındaki ampulün tek ışık kaynağı olduğu bir sonraki çekimde Zebercet, karanlık bir silüet olarak alt açıyla görüntülenir. Bu sahnede başvurulmuş kamera açısının ve ışık-gölge düzenlemesinin tehditkâr bir hava kattığı Zebercet, adeta Alman Dışavurumcu klasiklerden *Nosferatu*'daki (F.W. Murnau, 1922) Kont Orlok gibi bir canavarı andırır. Zebercet'in Zeynep'i boğarak öldürdüğü sahnede kullanılan yüksek kontrastlı ışıklandırma ve kaynağı belirsiz parlak beyaz bir ışıkla aydınlatılmış Zeynep'ten koyu gölgeler içindeki Zebercet'e yapılan kesmeler, gerilimi tırmandırmaya yarar. Zebercet'in otelin koridorlarında canhıraş bir şekilde miyavlayarak kara bir gölge gibi dolaşan kediyi mutfaktan aldığı tavayla vura vura öldürdüğü sahne ise neredeyse tamamen karanlıkta geçer.⁶ Kısacası "gotik anlatılarda olayların büyük bölümü karanlıkta vuku bulur" (Tracy, 2009, s. 171) düsturunun *Anayurt Otel*i için de geçerli olduğunu görürüz.

⁶ Zebercet'in kara bir kediyi öldürmesi, gotik edebiyatın ustası Edgar Allan Poe'nun önce kedisini sonra karısını öldüren bir adam hakkındaki "Kara Kedi" öyküsünü çağırıştırır ister istemez.

Temalar ve Motifler

Erkek gotiğinin prototipik örneği sayılan Matthew Lewis'in *Keşiş* romanı veya beyazperdedeki erkek gotiği örneklerinden *Psycho*'da (Sapık, Alfred Hitchcock, 1960) olduğu gibi *Anayurt Otel*'inde de başkarakterin eylemlerini yönlendiren, böylelikle olay örgüsünü şekillendiren temel güdü cinselliktir. Zira Zebercet'i cinayete ve intihara sürükleyen, kısacası bütün eylemlerinin arkasında yatan itici güç, gecikmeli Ankara treniyle gelen kadına geliştirdiği cinsel saplantıdır son tahlilde. Film, Zebercet'in adını bile bilmediği bu gizemli kadına geliştirdiği saplantının temelinde ödipal arzunun yattığını ele veren birçok ayrıntıyla doludur. Kadına verdiği 1 numaralı oda, Zebercet'in doğduğu ve sonunda intihar edeceği, filmde ana rahmiyle bağlantılandırılan odadır. Bu bağlamda yasak arzu nesnesi anne ile ulaşılamaz arzu nesnesi gizemli kadın arasında bağlantı ilk baştan kurulmuş olur. Kadının otelden ayrılırken odada unuttuğu ve Zebercet'in kadının hayalini kurarak mastürbasyon yaparken kullandığı havluyu geri almaya gelen iki kişi tarafından Zebercet'in tehdit edildiği sahne, annesine duyduğu ödipal arzu nedeniyle babası tarafından cezalandırılma korkusunun bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Gizemli kadının sahiden de Zebercet'in annesini temsil eden bir nevi ikiz figürü olduğu, ancak filmin finalinde kamera annenin fotoğrafını yakın planda kadraja aldığında şüpheye yer bırakmayacak şekilde açık edilir.

Annesiyle aynı adı taşıyan Saide adlı yeni evli öğretmenin Zebercet'te uyandırdığı cinsel ilginin altında da ödipal arzunun yattığı ima edilir. Gecenin bir vakti gizlice Saide ile kocasının kaldığı odanın kapısına giderek kulak kabartan Zebercet'in çiftin sevişmelerini dinlemesi, "ilksel sahne"ye⁷ tanık olan bir çocuğun durumuna benzetilebilir. Kadının sevişirken kocasına "nasıl seninim" dediğini işiten Zebercet, ertesi gün otelden ayrılırken kadının aynı cümleyi bu sefer kendisine söylediğini hayal eder. Ödipal arzunun yanı sıra bu arzunun bir uzantısı olan ana rahmine dönüş isteği de *Anayurt Otel*'nin etrafında şekillendiği temaların başında gelir. Zebercet'in dünyaya geldiği 1 numaralı odada intihar etmesi, ana rahmine dönüş isteğinin bir göstergesi olarak yorumlanır (Sözalın, 2011, s. 262). Nitekim intihar etmeden önce Zebercet'i, eski eşyaların depolandığı odada bebekliğinden kalma beşiği sallarken gördüğümüz sahne, Zebercet'in anne ile simbiyotik ilişkinin sürdüğü bebeklik dönemine geri

⁷ Freudyen psikanalizde ilksel sahne (*primal scene*), küçük yaştaki çocuğun annesiyle babasının cinsel ilişkisine tanık olmasından kaynaklanan travmatik deneyimi ifade eder.

dönme arzusuna delalet eder. Williams, erkek gotiği anlatılarının anneden zamansız, ani bir kopuşun yarattığı yoksunluk hissini yansıttığını söyler (1995, s. 107). Yedi aylıkken doğan, üstüne üstlük annesini çocuk yaşta kaybeden Zebercet de halen ana rahminden vakitsizce fırlatılmış olmanın acısından mustarıptır. Kısacası erkek gotiğine özgü temalar olan erkek öznenin cinsel saplantıları ve ödipal arzuları, *Anayurt Otel'i*'nin de etrafında şekillendiği temel meseleleri oluşturur.

Anayurt Otel'i'ndeki kadın karakterlerin Zebercet'in bakış açısından, onun beklentilerine, arzularına ve ihtiyaçlarına göre konumlanmış, kendilerine ait öznellikleri olmayan nesnelere olarak resmedildiğini görürüz. Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın, Zebercet için ulaşılamaz bir arzu nesnesiyken ortalıkçı kadın Zeynep Zebercet'in dilediğinde cinsel ihtiyaçlarını tatmin etmek için kullandığı bir cinsel nesne konumundadır. Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın hakkında sahip olduğumuz bütün bilgi Zebercet'in bakış açısından kurgulanmış hayal sekansları ve geriye dönüş sekansları aracılığıyla verilir; filmde kadına dair nesnel bir bakış açısı sunulmaz. Etten kemikten yapılmış gerçek bir kadından ziyade Zebercet'in kafasında canlandırdığı bir hayal, bir fantezi nesnesi olarak resmedilen, ismi dahi belli olmayan bu meçhul kadın, gizemli, bilinemez, sırrına vakıf olunamaz "öteki"dir. Bu açıdan Robert Miles'in (2002, s. 89-90) erkek gotiğinde sıkça rastlanan bir figür olduğunu söylediği, kökü antik Yunan mitolojisindeki sirenlere⁸ dek uzanan *femme fatale* arketipinin bir varyasyonu olan, cazibesiyle erkek kahramanı yoldan çıkararak, doğaüstü güçlere sahip büyücü kadın temsillerini andırır. Nitekim gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının temsilinde kara filmlerdeki *femme fatale*'lerin gizemli ve tehlikeli doğasını vurgulamak amacıyla kullanılan görsel kodlara ve temsil stratejilerine başvurulduğunu görürüz. Kadının sislere gömülmüş sokakta elinde valiziyle yürüyerek otele gelişinin otelin içinde konumlanmış kamerayla yapılan tek bir uzun çekimle görüntülediği açılış sekansında ilk olarak fonda topuklu ayakkabı seslerinin yankısı işitilir. Otelin kapısındaki süslü camların arkasından bir silüet olarak görüntülenen kadın otelin kapısını açıp içeri girdiğinde dahi kadının yüzü seçilmez. Ancak bir iki adım atarak kameraya yaklaştığında seçebildiğimiz yüzü halen *chiaroscuro* tarzı aydınlatma nedeniyle yarı gölgededir. Kadının, yüzünde belli belirsiz bir gülümseme, çekici bir edayla doğrudan kameraya bakarak "bir odanız var mı?" diye sormasıy-

⁸ Cezbedici şarkılarıyla denizcileri kayalara doğru çekerek ölümlerine sebep olan mitolojik yaratıklar.

la ekran siyaha keser. Miles, erkek gotiğindeki çekici sirenlerin onlara kanma gafletinde bulunan erkekler üzerinde kastre edici bir etkiye sahip olduğunu söyler, başka bir deyişle onları gerçek doğalarından koparır ve tutkularının esiri haline getirirler (2002, s. 95). Laura Mulvey tarafından vurgulandığı üzere erkeklerin kadının uyandırdığı kastrasyon korkusunun üstesinden gelmesinin iki yolu vardır:

Birincisi suçlu nesnenin değersizleştirilmesi, cezalandırılması ya da kurtarılması[dır] (film noir'ın örneklediği bir yoldur) [...] öteki ise, onun yerine ya fetiş nesneyi koyarak ya da sunulan figürün kendini, tehlikeli olmaktan çok rahatlatıcı olsun diye fetişe dönüştürerek [...] hadım edilmeyi tümüyle yok saymak[tır]. Bu ikinci yol, fetişistik skopofili, nesnenin fiziki güzelliğini yüceltir, onu kendi başına tatmin edici bir şey haline dönüştürür (1997, s. 43).

Anayurt Otel'nde Zebercet, gecikmeli Ankara treniyle gelen kadını yücelterek bir fetiş nesnesine, kadının bir gece kaldığı odayı da bir tapınağa dönüştürür. Odayı kadının otelden ayrıldığı günkü gibi muhafaza eden Zebercet, kapısını kilitleyip anahtarını cebinde sakladığı odaya kimsenin girmesine müsaade etmez. Zebercet için kadından geriye kalan izleri taşıyan eşyaların her biri (kül tablasındaki ruj lekeli sigara izmaritleri, dibinde bir yudum çay kalmış çay bardağı, kadının unuttuğu havlu, başını koyduğu yastık) bir fetiş nesnesidir. Öyle ki çay bardağı elinden düşüp kırılınca "oda bozuldu" diye hayıflanan Zebercet, eski bardağın yerine yenisini koymadan rahat etmez. Bu gizemli kadın filmde Zebercet'in bakışıyla örtüşen kameranın bakışı tarafından da fetişleştirilerek alımlı, çekici, cinselleştirilmiş bir şekilde sunulur. Ne var ki Mulvey'nin kuramına dayanak oluşturan, izleyicinin, bakışın öznesi olan erkek karakterlerle özdeşleşmeye teşvik edildiği klasik Hollywood filmlerinden farklı olarak izleyicinin Zebercet'le arasına mesafe koymasına olanak tanıyan *Anayurt Otel*'nin, erkek bakışını sorunsallaştıran eleştirel bir boyut taşıdığı söylenebilir.

Çekici, ulaşılamaz bir arzu nesnesi olarak resmedilen gizemli kadından farklı olarak ortalıkçı kadın Zeynep, filmde sadece kadın oluşuyla değil, sınıfsal konumu itibarıyla da öteki olarak kodlanır. Zebercet'in cinsel istismarının ve şiddetinin nesnesi ve kurbanı konumundaki Zeynep'in⁹ duygularına ve düşüncelerine dair bir ipucu verilmediğinden Ze-

⁹ *Anayurt Otel* Zeynep'in bakış açısından çekilmiş olsaydı kurban konumundaki kadın, gotik bir mekân ve katil ruhlu bir erkekten oluşan kadın gotiği formülüne mükemmel bir örnek oluştururdu.

bercet'in tecavüzlerine, gidecek başka bir yeri olmadığı için mi sessizce katlandığı konusunda kesin bir yargıya varamayız. Ancak Zebercet'in tüm uyandırma çabalarına rağmen Zeynep'in ısrarla uyumayı sürdürmesi, maruz kaldığı istismara karşı bir pasif direniş yöntemi olarak yorumlanabilir. Sonunda Zebercet, onun eril özne konumunu onaylamayı reddeden bu tavrı nedeniyle Zeynep'i öldürerek cezalandırır. Dolayısıyla Zebercet'in işlediği, ilk bakışta nedensizmiş gibi görünen bu cinayet, erkeklerin kadınların yol açtığı kastrasyon korkusuyla baş etmesinin diğer yolunun kadını cezalandırmaktan geçtiğini söyleyen Mulvey'nin (1997) kuramına dayanarak açıklanabilir. Gelgelelim Mulvey'nin analizlerine konu olan klasik Hollywood filmlerinde kadının ölümü hak edilmiş bir ceza olarak sunulurken erkek öznenin cinsel saplantılarını ve ruhsal buhranlarını konu edinen *Anayurt Otel'i*nde Zebercet'in Zeynep'i boğarak öldürdüğü sahne izleyiciyi rahatsız edecek şekilde kurgulanmıştır.

Kadına yönelik eril şiddet ve cinai emeller erkek gotiği geleneğinde olduğu gibi *Anayurt Otel'i*nde de başat temalar olarak karşımıza çıkar. Zebercet'in filmde yakınlık duyduğu yegâne kişi, kendini emekli subay diye tanıtan, ama sonradan öz kızını boğarak öldürdüğü için polisten kaçtığı anlaşılan müşteridir. Zeynep'i öldürdükten sonra gerdek gecesi karısını öldüren bir katilin duruşmasına katılan Zebercet, katille özdeşim kurarak hâkimin sanığa yönelttiği soruları sanki kendisine yöneltilmiş gibi alçak sesle yanıtlar. Kadına yönelik eril şiddet teması, Zebercet'in şehrin sokaklarında amaçsızca dolaştığı bir gün bir beyaz eşya dükkanının vitrininde sergilenen televizyonlarda gördüğü ve durup bir süre izlediği film sahnesinde de karşımıza çıkar. Ömer Kavur'un kendi filmi *Göl'den* (1982) alınmış bu sahnede bir erkeğin bir kadını boğarak öldürmeye çalıştığı görülmektedir. Kadına yönelik eril şiddet temasının filmde bu derece önemli bir yer işgal etmesi, *Anayurt Otel'i*nin Williams'ın ifadesiyle "kadına yönelik eril korkunun şekillendirdiği erkek gotiği geleneği" (1995, s. 114) ile olan akrabalığıyla açıklanabilir ancak.

Sözalan'ın belirttiği gibi Zebercet'in kendini bir türlü erkek özne olarak kuramayışı *Anayurt Otel'i*nin temel sorunsalıdır (2011, s. 252). Zebercet'in erkeklikle ilgili kaygı, kuşku ve güvensizliklerden mustarip olarak resmedildiği *Anayurt Otel'i*nde Zebercet'in erkeklikle ilgili kaygılarının bıyığında somutlaştığını görürüz. Berbere bıyığını da kesmesini söyleyen Zebercet'in "çok şakacısınız" yanıtını alması, bıyığın varlığı konusunda izleyiciyi şüpheye düşüren ipuçlarından biridir. Berber sahnesinde Zebercet'in aynadaki yansımasını incelediği bakış açısı çeki-

minde gördüğümüz bıyığı, kesmeyle nesnel açıya geçildiğinde yok olur. Hemen ardından yakın çekimde berberin Zebercet'in olmayan bıyığını tıraş edencesine dudaklarının üstünü usturayla kazıdığına tanık oluruz. Zebercet berberden döndüğünde oteldeki müşterilerden biri, "bıyığını kesmişsin" der; gelgelelim Zebercet'in "bu sabah bıyığım var mıydı?" sorusuna "fark etmedim" yanıtını verir. Bıyığın gerçekte var olup olmadığıнын son tahlilde muğlak bırakıldığı filmde bıyık, eril iktidarı temsil eden fallusun simgesine dönüşür (Sözalın, 2011, s. 262). Lacancı terminolojide fallus, yalnızca erkek cinsel organını ifade etmez, aynı zamanda çocuk için fallus annenin arzusunun tatmin eden hayali bir nesneye tekabül eder (Lacan, 2001, s. 241). Annenin arzusu babaya yöneldiğinden baba fallusa sahip olarak algılanır (Evans, 2006, s. 23).

Anayurt Otel'i'nde Zebercet'in odasının başköşesinde babası ya da örnek aldığı baba figürü olduğunu tahmin ettiğimiz pos bıyıklı, iri yarı bir adamın fotoğrafı asılıdır. Bıyıkta cisimleşen fallusa sahip bu fotoğraftaki adamın temsil ettiği hegemonik erkeklik standartlarına uyamamanın Zebercet'te yarattığı kaygı, Zebercet'in bütün davranışlarına siner. Kendisine hakaret eden kestaneciye gerçekte bir tepki gösteremeyen Zebercet'in, kestane tepsisini devirdiğini düşlediği hayali bir intikamla avunması da bu kaygının göstergesidir. Erkekliğin kendi içinde işleyen cinsiyet politikalarını, farklı erkeklikler arasındaki hakimiyet ve tabiiyet ilişkilerini belirleyen hegemonik erkeklik (Connell, 2005, s. 37), erkekler için bir kaygı kaynağıdır. Erkek gotiğinde erkeklikle ilgili kaygı ve güvensizliklerin cinsellikle ve cinsel kimlikle ilgili içsel kuşkular şeklinde açığa çıktığı görülür (Brinks, 2003, s. 15). Kimmel'in vurguladığı üzere erkeklerin cinsellikle ilgili kaygılarından biri, "erkeksi görülmeme", "diğer erkekler tarafından 'kadınsı' olarak değerlendirilerek alaya alınma" korkusudur (2013, s. 101, 92). Zebercet'in bıyığıyla ilgili tereddütlerinin temelinde de erkeksi görünme konusundaki kuşkularının yattığı açıktır. Homofobik bir toplumda erkeklerin erkekliklerine gölge düşürmeme kaygısının bir yansıması da Sedgwick'in "eşcinsel panik" (*homosexual panic*) adını verdiği, erkeklerin diğer erkeklerle her türlü homososyal ilişkisinde potansiyel eşcinsellik "tehdidine" karşı daima ihtiyatlı davranma baskısı altında hissetmelerinden doğan kaygıdır (1990, s. 185). Zebercet'in, rekabet, agresyon ve şiddet gibi hegemonik erkeklikle bağlantılı değerleri olumlayan bir etkinlik olan horoz dövüşü sırasında tanıştığı, ardından birlikte sinemaya gittiği genç Ekrem'i otele davet etmekle etmemek arasında bocaladığı ve dönüp arkasına bakmakta bile bile geç davranarak Ekrem'in çekip gitmesine fırsat verdiği sahnede eşcinsel bir

ilişki olasılığının Zebercet'te yarattığı eşcinsel paniğin izlerini görürüz. Sonuç olarak *Anayurt Otel*i de *Görünmeyen Adam*, *İki Yüzlü Adam*, *Karanlığın Kalbi* ve *Cinnet*'in de aralarında bulunduğu birçok erkek gotiği örneği gibi Breitenberg'in (1996) kaygılı erkeklik olarak kavramsallaştırdığı erkek öznelliğine dair içgörüler barındırır. Böylelikle erkekliğin kültürel olarak inşa edilmişliğini ve bir performanstan ibaret oluşunu açık ederek hegemonik erkekliğin krizini gözler önüne serer.

Sonuç

Kadın gotiği kavramının dolaşıma girdiği 1970'lerin ikinci yarısından itibaren gotik alanında yürütülen çalışmalar, gotik anlatıların cinsel kimliğin kültürel inşasını sorgulamaya açma ve patriyarkal normları sornsallaştırma potansiyeline sahip olduğunu göstermek suretiyle gotiğe toplumsal cinsiyet penceresinden bakmanın önemini vurgulamıştır. Bu çalışmada kadın gotiği ile erkek gotiğinin bağımsız Türkiye sinemasındaki tezahürlerinin araştırılması amacıyla *Ana Yurdu* ile *Anayurt Otel*i filmleri, mekân, aydınlatma, temalar ve motifler olmak üzere üç kategori altında incelenmiştir. Bu inceleme sonucunda beyazperdede gotiğin ön koşulu olan karanlığın damga vurduğu bir görsel estetiğe sahip her iki filmin de aile geçmişinin musallat olduğu gotik bir mekânın etrafında örülmüş bir hikaye anlattığı, ancak mekânın üstlendiği işlevin filmlerde farklılık gösterdiği görülmüştür: *Ana Yurdu*'ndaki "hayaletli ev", sakatlayıcı anne-kız ilişkilerinin kuşaktan kuşağa aktarıldığı bir tutsaklık mekânı olarak resmedilirken *Anayurt Otel*'indeki "hayaletli" otel, birbirleriyle özdeş olarak sunulan iki kadının, gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın ile Zebercet'in annesinin hayaletlerinin musallat olduğu ve Zebercet'in geri dönmek için can attığı ana rahmini temsil eden bir mekân olarak kodlanır.

Ana Yurdu filminin analizi, kadının patriyarkal toplumsal yapılar tarafından kuşatılmışlığını ve patriyarkal toplumdaki yersiz yurtluluğunu gözler önüne seren filmin "kadın-artı-ev" şeklinde özetlenebilecek kadın gotiği formülüne (Holland ve Sherman'dan aktaran Doane, 1987, s. 124) uyduğunu göstermektedir. Dolayısıyla Nesrin de kadın gotiğindeki patriyarkanın cenderesine sıkışmış, hapsoldüğü mekândan bir türlü kurtulamayan kadın kahramanlara benzetilebilir. Gerek Tania Modleski'nin (2008) dişil tekinsizlik adını verdiği duygunun kaynağı olan anneden bağımsızlaşamama korkusunu yansıtmaması gerekse delilik temasına ve deli kadın motifine yer vermesi, *Ana Yurdu*'nun kadın gotiğiyle akrabalığının diğer göstergeleridir. Öte yandan *Anayurt Otel*i filminin analizi, Zeber-

cet'in cinsel saplantısının ve bu saplantının altında yatan ödipal arzunun Zebercet'in tüm davranışlarını yönlendiren itki olduğunu göstererek filmin, tüm aksiyonu cinselliğin belirlediği, yıkımla sonuçlanan tipik erkek gotiği senaryosunu takip ettiğini açığa çıkarmıştır. Zebercet, erkek gotiği anlatılarında ruhsal dengesini yitirerek vahşi suçlar işleyen, anlatıda hem başkarakter hem de canavar konumunu aynı anda işgal eden (örneğin *Cinnet*'teki Jack Torrance gibi) erkek karakterlerle benzerlik taşır. *Anayurt Otel*'nin Mark Breitenberg'in (1996) kaygılı erkeklik olarak kavramsallaştırdığı erkek özneliğini yansıması ve kadının korkutucu ötekiliği ile kadın cinselliğine yönelik eril korku temalarına yer vermesi, erkek gotiğiyle paylaştığı diğer ortak özelliklerdir. Bu bulgular ışığında *Ana Yurdu*'nun kadın gotiği, *Anayurt Otel*'nin ise erkek gotiği geleneğine dahil edilebileceği sonucuna varılmaktadır.

Bu çalışmada *Ana Yurdu* ile *Anayurt Otel* filmlerinin bir arada incelenmesi, kadın gotiği ile erkek gotiğinin cinsiyet politikaları arasındaki farklılıkların da açıkça gözler önüne serilmesini sağlamıştır. *Ana Yurdu*, kadın öznenin patriyarkal toplumsal yapıların içinde kısıtlanmışlığını, öfkesini, annesinden bağımsız bir kimlik inşa etme çabasını kadın bakış açısından perdeye taşıırken kadının öteki olarak kodlandığı *Anayurt Otel*, erkek öznenin kadının fetişleştirilmesi veya cezalandırılması yoluyla kadın cinselliğine yönelik eril korkunun üstesinden gelme çabasını yansıtır. Bu bulgular, erkekler için başta kadın olmak üzere "öteki" korkunun kaynağıyken kadınlar için bağımsız bir birey olamama korkusunun en temel korku olduğu, erkek gotiği ile kadın gotiği arasındaki farkın da buradan kaynaklandığı saptamasıyla (Leonardi 2016) uyum içindedir.

Bu çalışmada yapılan çözümlenmeler sadece kadınların patriyarkal toplumda maruz kaldığı tahakküme eleştirel bir bakış yöneltten *Ana Yurdu*'nun değil, erkeklikle ilgili endişe ve kaygıları dile getiren *Anayurt Otel*'nin de toplumsal cinsiyet normlarını erozyona uğratacak nüveler içerdiğini ortaya koymuştur. Zira hegemonik erkeklik performansını sergileyememe kaygısından mustarip bir karaktere odaklanan *Anayurt Otel*, erkekliğin kaygan bir zemin üzerinde temellenen, sallantılı ve daima tehdit altında bir yapı olduğunu açık ederek patriyarkanın çelişkilerini, patriyarkal yapıdaki yarıkları ve çatlakları gözler önüne serer. Dolayısıyla bu çalışmada elde edilen bulgular, birçok eleştirmenin (örneğin Horner & Zlosnik, 2014, s. 56) vurguladığı gibi gotik anlatıların toplumdaki yerleşik kadınlık ve erkeklik tanımlarının üzerine temellendiği değerleri istikrar-sızlaştırma potansiyeline sahip olduğunu göstermektedir.

Türkiye sinemasında 2000'lerden sonra sayıları giderek artan cin temalı popüler korku filmlerini konu alan akademik çalışmalara rastlanmasına rağmen Türkiye sinemasında gotik üzerine akademik çalışma yok denecek kadar azdır. Sonuç olarak *Ana Yurdu* ve *Anayurt Otel* filmlerinin gotik gelenekle taşıdığı akrabalığı ortaya çıkartarak bu filmlere alternatif bir bakış açısı sunan bu çalışma, Türkiye sinemasıyla ilgili literatüre özgün bir katkı sunmaktadır. Ayrıca gotiğin beyazperdedeki yansımalarının sadece korku türüyle sınırlı kalmadığını, ilk bakışta gotikle akrabalık taşıdığı aşikâr olmayan sanat filmlerinde de gotik unsurlara, motiflere ve temalara rastlandığını gösteren bu çalışmanın sinemada gotikle ilgili literatüre katkı sağlaması açısından da önemli olduğu düşünülmektedir. Gelecekte yapılacak çalışmalar Türkiye sinemasında gotiğin izini sürmeye devam ederek, cinsiyetlendirilmiş gotiğin Türkiye sinemasındaki yansımalarıyla farklı ülke sinemalarındaki yansımalarını karşılaştırmalı bir tutumla inceleyerek Türkçe literatürde gotik ve cinsiyetlendirilmiş gotik hakkındaki eksikliği kapatmaya yardımcı olabilir.

Funding / Destek ve Finansman

Destek alınmamıştır.

Ethical Approval and Informed Consent / Etik Kurul İzni ve Katılımcı Onayı

Bu makale için etik kurul izni gerekmemektedir.

ORCID

Coşkun Liktör  <https://orcid.org/0000-0003-2139-6561>

Kaynakça

Acaroğlu, D. & Günerbüyük Ç. (2016, 15 Mayıs). Evladımızla aramıza iktidarı alıyoruz. Senem Tüzen'le söyleşi. *Evrensel*. <https://www.evrensel.net/haber/280141/evladimizla-aramiza-iktidari-aliyoruz>. (Erişim Tarihi: 20 Şubat 2026).

Becker, S. (2012). *Gothic forms of feminine fictions*. Manchester UP.

Besnault-Levita, A. (2018). Mirrors of the self and the tradition of the female gothic. *Journal of the Short Story in English*, 70, 23-40. <https://journals.openedition.org/jsse/1983>. (Erişim Tarihi: 5 Nisan 2026).

Botting, F. (1999). *Gothic*. Routledge.

Braun, V. & Clarke, V. 2014. *Successful qualitative research*. Sage.

- Breitenberg, M. (1996). *Anxious masculinity in early modern England*. Cambridge UP.
- Brinks, E. (2003). *Gothic masculinity*. Bucknell UP.
- Connell, R.W. (2005). *Masculinities*. Routledge.
- Connell, R.W. & Messerschmidt, J. (2005). Hegemonic masculinity: Rethinking the concept. *Gender and Society*, 19(6), 829-859.
- Çiftçi, A. & Göl, B. (2016, Mayıs). Karanlığın içinde. Senem Tüzen'le söyleşi. *Altyazı*, 161, 33-37.
- DeLamotte, E. C. (1990). *Perils of the night: A feminist study of nineteenth-century gothic*. Oxford UP.
- Doane, M. A. (1987). *The desire to desire*. Indiana UP.
- Evans, D. (2006). *An introductory dictionary of Lacanian psychoanalysis*. Routledge.
- Freud, S. (2001). On the sexual theories of children. J. Strachey (Ed.), *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud Volume IX* (s. 209-226). The Hogarth Press.
- Freud, S. (2019). Tekinsiz (Çev. L. Uslu). *Yas ve melankoli* (s. 27-61). Cem.
- Gilbert, S. & Gubar, S. (2000). *The madwoman in the attic*. Yale UP.
- Hand, R. & McRoy, J. (2020). Introduction. R. Hand & J. McRoy (Ed.), *Gothic film* (s. 1-10). Edinburgh UP.
- Hanson, H. (2007). *Hollywood heroines*. I.B. Tauris.
- Heiland, D. (2004). *Gothic and gender*. Blackwell.
- Horner, A. & Zlosnik, S. (2006). Female gothic. A. Powell & A. Smith (Ed.), *Teaching the gothic* (s. 107-120). Palgrave Macmillan.
- Horner, A. & Zlosnik, S. (2014). Gothic configurations of gender. J. Hogle (Ed.), *The Cambridge companion to the modern gothic* (s. 55-70). Cambridge UP.
- Horner, A. & Zlosnik, S. (2016). Introduction. A Horner & S. Zlosnik (Ed.), *Women and the gothic* (s. 1-11). Edinburgh UP.
- Irigaray, L. (1985). *This sex which is not one*. Cornell UP.
- Irigaray, L. (1993). *Je, tu, nous: Toward a culture of difference*. Routledge.
- Irigaray, L. (2000). *Why different? A culture of two subjects*:

Interviews with Luce Irigaray. Semiotext(e).

Kahane, C. (1985). The gothic mirror. S. N. Garner, C. Kahane & M. Sprengnether (Ed.), *The (M)other Tongue* (s. 334-351). Cornell UP

Kamm, F. A. (2019). 'There's a ghost in my house': The female gothic and the supernatural in *What Lies Beneath* (2000). S. Holland, R. Shail & S. Gerrard (Ed.), *Gender and contemporary horror in film* (s. 133-149). Emerald Publishing.

Kavka, M. (2002). The gothic on screen. J. Hogle (Ed.), *The Cambridge companion to gothic fiction* (s. 209-228). Cambridge UP.

Kimmel, M. S. (2013). Homofobi olarak erkeklik: Toplumsal cinsiyet kimliğinin inşasında korku, utanç ve sessizlik (Çev. M. Bozok). *Fe Dergi* 5(2), 92-107. http://cins.ankara.edu.tr/10_12.html. (Erişim Tarihi: 20 Mart 2026).

Kristeva, J. (2009). *Kara güneş: Depresyon ve melankoli* (Çev. N. Demiryontan). Bağlam.

Lacan, J. (2001). *Ecrits: A selection*. Routledge.

Leonardi, A. (2016). *The function of gender in female and male gothic*. GRIN Verlag.

Liggins, E. (2020). *The haunted house in women's ghost stories*. Palgrave Macmillan.

Lloyd-Smith, A. (1996). Postmodernism/Gothicism. V. Sage & A. Lloyd-Smith (Ed.), *Modern Gothic: A reader* (s. 6-19). Manchester UP.

Lloyd-Smith, A. (2005). *American gothic fiction*. Continuum.

Mikos, L. (2014). Analysis of film. U. Flick (Ed.), *Qualitative data analysis* (s. 409-423). Sage.

Milbank, A. (2009). Female gothic. M. Mulvey-Roberts (Ed.), *The handbook of the gothic* (s. 120-124). Palgrave Macmillan.

Miles, R. (2002). *Gothic writing 1750-1820*. Manchester UP.

Miles, R. (2009). Ann Radcliffe. M. Mulvey-Roberts (Ed.), *The handbook of the gothic* (s. 76-82). Palgrave Macmillan.

Modleski, T. (2008). *Loving with a vengeance: Mass produced fantasies for women*. Routledge.

Moers, E. (1976). *Literary women*. Doubleday&Company.

Mulvey, L. (1997). Görsel haz ve anlatı sineması (Çev. N. Abisel). 25. *Kare*, 21, 38-46.

- Reyes, X. A. (2020). *Gothic cinema*. Routledge.
- Rich, A. (1995). *Of woman born*. W.W. Norton & Company.
- Sedgwick, E. K. (1990). *Epistemology of the closet*. University of California Press.
- Senem Tüzen röportajı. (2016, 10 Mayıs). *Time Out*. <https://www.timeout.com/istanbul/tr/film/senem-tuezen-roeportaji>. (Erişim Tarihi: 2 Mart 2026).
- Sözalan, Ö. (2011). Anayurt Oteli'nde geceleyen kadın. S. Irzık & J. Parla (Ed.), *Kadınlar dile düşünce* (s. 251-274). İletişim.
- Tracy, A. B. (2009). Gothic romance. M. Mulvey-Roberts (Ed.), *The handbook of the gothic* (s. 169-173). Palgrave Macmillan.
- Wallace, D. (2004). Uncanny stories: The ghost story as female gothic. *Gothic Studies* 6(1), 57-68. DOI: 10.7227/GS.6.1.6.
- Wallace, D. (2016). A woman's place. A. Horner & S. Zlosnik (Ed.), *Women and the gothic* (s. 74-88). Edinburgh UP.
- Wallace, D. & Smith, A. (2009). Introduction: Defining the female gothic. D. Wallace & A. Smith (Ed.), *The female gothic: New directions* (s. 1-12). Palgrave Macmillan.
- Wieckowska, K. (2012). Masculinity in gothic fiction. K. Wieckowska (Ed.), *Gothic: studies in history, identity and space* (s. 107-117). Inter-Disciplinary Press. https://www.researchgate.net/publication/324546914_Masculinity_in_Gothic_fiction. (Erişim Tarihi: 5 Mart 2026).
- Williams, A. (1995). *Art of darkness: A poetics of gothic*. The University of Chicago Press