



Hatice Yılmaz Mamat

Erciyes University, ylmzhtc92@gmail.com, Kayseri-Türkiye

Çilem Tuğba Koç

Erciyes University, takdag@erciyes.edu.tr, Kayseri-Türkiye

DOI	http://dx.doi.org/10.12739/NWSA.2025.20.4.4C0263	
ORCID ID	0000-0003-2406-3914	0000-0002-3479-4035
Corresponding Author	Hatice Yılmaz Mamat	

25. KARE SİNEMA DERGİSİ'NDE PSİKANALİTİK FEMİNİST FİLM ELEŞTİRİSİ ÖZ

Türkiye’de sinema alanındaki feminist film eleştirisi, özellikle ana-akım sinemada kadını fetişleştiren, gaze (bakışla) izlenen/gözetlenen bir konuma indirgeyen sinema dili ve söyleminin, psikanalitik film çözümlemeleri aracılığıyla deşifre edilmesine dayanmaktadır. Freud ve Lacan’ın izindeki psikanalitik teori ile yapısalcılık, post-yapısalcılık, göstergebilimsel yaklaşımlar birleştirilerek müstakil bir feminist film eleştirisi geleneğinin doğmasını sağlamıştır. 2. Dalga Kadın Hareketi’yle ortaya çıkan feminist film eleştirisinin yansıması, Türkiye’de 1990-2000 arası çıkarılan ve ilk ulusal akademik sinema dergisi olarak kabul edilen 25. Kare sinema dergisinde kendisine yer bulmuştur. Bu bakımdan yapılan çalışmada, Türkiye’de ilk feminist film eleştirilerinin nasıl yapıldığı, psikanalitik teoriyle nasıl ilişkilendirildiği örnek film eleştirileri üzerinden ortaya konulmak istenmiştir. Bu amaçla, feminist psikanalitik bir metodolojiyi takip etmesi ve düzenli aralıklı yazılardan oluşması gerekçesiyle, 25. Kare dergisinde, Seçil Büker’in Alfred Hitchcock’un film eleştirilerine dayalı 13 yazısı tematik analiz yöntemiyle incelenmiştir. Araştırmanın sonucunda, Büker’in yaptığı çözümlemelerde, bakış, özdeşleşme, suture/dikmek gibi Psikanalist çözümlemeye dair kavramlar kullanarak feminist film eleştirisi yaptığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Feminist Film Kuramı, Feminist Film Eleştirisi, Psikanaliz ve Sinema, Sinema Dergileri, 25. Kare Sinema Dergisi

PSYCHOANALYTIC FEMINIST FILM CRITICISM IN 25th KARE CINEMA MAGAZINE ABSTRACT

Feminist film critics have used psychoanalytic theory—drawing on Freud and Lacan—alongside structuralism and semiotic approaches to decode the cinematic language that objectifies women, particularly in mainstream cinema. This led to the development of a distinct feminist film criticism tradition, emerging alongside the Second Wave Women's Movement. The reflection of feminist film criticism that emerged with the Second Wave Feminist Movement found its place in the 25th kare cinema magazine, published in Turkey between 1990 and 2000 and recognized as the first national academic cinema journal. For this purpose, 13 articles by Seçil Büker, based on Alfred Hitchcock's film reviews, were examined using thematic analysis in the 25th Frame magazine, following a feminist psychoanalytic methodology and presented in regularly spaced publications. A thematic analysis of 25th kare reveals Büker’s use of key psychoanalytic concepts—such as the gaze, identification, and suture—to construct a feminist critique. Her work demonstrates the integration of psychoanalysis into feminist film theory within the context of Turkish cinema studies.

Keywords: Feminist Film Theory, Feminist Film Criticism, Cinema Magazines, Psychoanalysis, 25th Kare Cinema Magazine

How to Cite:

Yılmaz Mamat, H. ve Koç, Ç.T., (2025). 25. kare sinema dergisi’nde psikanalitik feminist film. Humanities Sciences, 20(4):29-49, DOI: 10.12739/NWSA.2025.20.4.4C0263.

1. GİRİŞ (INTRODUCTION)

Sinemanın ortaya çıkmasıyla birlikte, ilk yıllarda film eleştirileri de ortaya çıkmıştır. Başlangıçta film tanıtımı ve film yorumu olarak yapılan film eleştirileri, sinemanın bir sanat dalı olarak kabul edilmesiyle birlikte film eleştirisi üzerine ciddi düşünceler geliştirilmiştir. Sinemanın zaman içerisinde benimsenmesi ve kuramsal anlamda kabul görmesiyle birlikte film eleştirileri de önem kazanmıştır. Feminist film eleştirisi, sinema eleştirilerinden biri olarak, film teorilerini referans göstererek, feminist bakış açısıyla filmleri incelemeye çalışmaktadır. Feminist film eleştirmenleri, yapmış oldukları film eleştirileriyle sinemanın altında yatan gizli anlamları açığa çıkarıp değiştirmeyi amaçlamıştır. Bu amaç doğrultusunda sosyolojik yöntem, göstergebilim ve psikanalitik yöntemlerden faydalanılmıştır. 1972 yılında Edinburg Film Festivalinde kadın sorunları tartışma konusu edinmiştir. 1973 yılında ise, Claire Johnston "Notes on Women's Cinema (Kadınların Sineması Üzerine Notlar)" isimli yayın İngiltere'de yayınlanmış ilk feminist eleştiri yazısı olarak kabul edilmektedir. Amerika'da ise Camera Obscura isimli yayın yine feminist film eleştirisi alanında 1970'li yıllarda etkili ve çok sayıda okuyucusu olan bir yayın olarak geçmiştir [1].

1968'de Fransa'da ortaya çıkan politik-toplumsal tartışma ortamı, sinemanın da politikleşmesini sağlayarak, sinemanın estetik işlevi/özü etrafında temellenen eleştiri tarzındaki Auteur kuramı devre dışı kalmaya başlamış, onun yerine siyaset-merkezli ve kuram-güdümlü film eleştirisi önem kazanmaya başlamıştır. Aygıt kuramı olarak adlandırılan bu teori, Althusser'den ödünç aldığı kavramlarla kameranın nötr değil, ideolojik bir aygıt olduğu iddiasına dayanmıştır. Kuramın seyircinin sinematik aygıt tarafından üretilen ve harekete geçirilen yapay bir inşa olarak ele alması, seyircinin, aygıtlı ilişki içerisi rüya görmede ortaya çıkan bir bilinçaltı alana işaret etmiştir. Bu nedenle, Psikanalitik film kuramının, seyirci ve perde ilişkisinin araştırılması, sinemanın bir aygıt, ideolojik bir anlamlandırma pratiği olarak kavranmasının bir sonucu olarak da ortaya çıktığı yorumu da yapılmaktadır. Yeni ortaya çıkan bu kuram, Cahiers du Cinema ve Cinethique ve bunların İngiliz karşılığı olan Screen'de bir tartışma alanı bulmuştur. Sinema kuramının sosyal bilimler, siyaset ve estetikle ilişkisini kurarak, sinema alanındaki tartışmaları kuramsal bir temele oturtan Screen dergisi, Christian Metz, Jean Louis Baudry, Colin Mac Cabe, Stephen Heath, Ben Brewster, Paul Willemen, Peter Wollen, Geoffrey Novell-Smith gibi film kuramının gelişmesine katkı sağlayan önemli isimlere yer vermiştir. Göstergebilim-materyalizm ve psikanalist teorinin kesiştiği bu yeni kuramsal mecra, Metz-Althusser-Lacan paradigması olarak da anılmıştır [2]. 1975 yılında Laura Mulvey, Screen dergisinde Psikanaliz ve Sinema alanında yankı uyandıran "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" makalesini yayınlamıştır.

Mulvey, psikanaliz teorisini, ataerkil toplumun bilinçdışının film formu içinde nasıl yapılandırıldığını ortaya koymada bir silah olarak kullanmayı önererek, ana-akım sinemadaki fallus merkezli kod ve yapıları ifşa ederek bunlarla savaşmayı önermektedir. Edebiyat kuramı Psikanalizden 1930'lu yılların sonlarında yararlanmaya başlarken; sinema alanındaki kullanımı ise 1960'ların sonlarında gerçekleşmiştir [3]. Feminist eleştirinin dayandığı psikanalitik teori, sürrealist akımın sinema teorilerine olan etkisiyle birlikte, sinema izlemeyi rüya görmek ile ilişkilendiren, insanların kamera aparatı aracılığıyla beden kısıtlanmalarından kurtularak, bir transa, rüya âlemine benzer bir dünyaya daldıklarını dile getiren aygıt teorisyenleri ve takipçileri tarafından benimsenmiştir. Teorinin merkezinde Freud ve Lacancı psikanalitik kavramlar ve yaklaşımlar yer almaktadır [4] Sinemada gözün ruha açılan pencere metaforu ile ele alınışı Lacan'ın çalışmalarıyla

ilerleyen 1970 sonrası psikanalitik film kuramı sayesinde bambaşka bir yere açılmıştır. Öznenin kuruluşunu sinemada tartışan aygıt kuramcıları (apparatus theory) için ayna yalnızca bir metafor değil, aynı zamanda teorik perspektiflerinin merkezinde yer almaktadır. Lacan sonrası psikanalitik film kuramcıları, izleme deneyimini Lacan'ın ayna teorisi ile birlikte okumuştur. Özellikle, Christian Metz, Jean Louis Baudry ve Jean Louis Comolli için kişiyi bir özneye dönüştüren ayna evresi, izleyicinin temel motivasyonunu anlamak açısından da önem taşımaktadır. Öznede bir imgeyi benimsediği zaman meydana gelen dönüşüm, imgeselden simgesele geçişte yaşadığı bilgi farklılığı olmaktadır [5].

Psikanalitik teori bilindiği üzere, Freud'un Oidipus Kompleksi teorisine dayanmaktadır. Oidipus Kompleksi teorisi, erkek çocuğun fantezisinde cezalandırıcı, tüm gücü elinde bulunduran, içselleştirilmiş bir baba figürü (süper ego) tarafından hadım edilme tehdidi olarak deneyimlediği yasaklanma üzerine odaklanmaktadır[4]. Erkek çocuğun Oidipus kompleksinin aşması için kendi bireyselliğine kavuşma ve arzusunu bastırması gerekmektedir. Kız çocukları ise hadım edilme tehdidini yaşamadıkları için erkek çocuklarına göre bastırma mekanizması psişik yaşamlarında daha az şekilde yaşamaktadır. Lacan için ise, özne, hadım edilme tehdidi yerine "varoluş eksikliği" yaşamakta ve bunu gidermek için ise babanın koyduğu yasayı ve kullandığı dili benimseyerek baba ile özdeşleşmek isteyecektir [4]. Böylece, psikanalitik çözümlemelerde, öznenin arzusu, imgesel alandan simgesel alana kaymıştır.

Psikanaliz kuramı merkeze alarak, sinemayı inceleyen öncü çalışmalardan biri Laure Mulvey'in "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" (1975) isimli çalışması olmuştur. Mulvey, psikanalitik teorinin işaret ettiği gibi kadın bedeni, röntgenci bakışın otoritesini tehdit eden hadım edilmeyi çağrıştırdığını ifade etmiştir. Mulvey, filmlerde bu tehditin ya kadın imgesini fetişleştirerek ya da kadının cezalandırılarak baş edildiğini ifade etmektedir [4]. Psikanalitik açıklamaya göre, kadın figürünün bakışın sürekli olarak çevresinde dolandığı ama rededilen bir şeyi çağrıştırdığı için iğdiş edilme tehdidi ve bundan kaynaklanan rahatsızlığı anlatan penis yoksunluğunu ifade etmektedir. Bu simgesel düzene katılımın düzenlenmesi ve baba yasası, yaşamsal önem taşıyan iğdiş edilme kompleksinin dayanağını oluşturmaktadır. Bakışın etkin denetleyicileri olan erkeklerin bakması ve zevk alması için teşhir edilerek ikon olarak gösterilen kadın, her zaman başlangıçta işaret edilen kaygıyı canlandırma tehlikesi altında bulunmaktadır. Erkek, bilinç dışının bu iğdiş edilme korkusundan kurtulmak için ya suçlu nesnenin değerini düşürecek, ya da onu cezalandıracak bu travmayı dengelemeye çalışacaktır. Özellikle kara filmlerde başvurulmuş tipik kaçış hikâyesi, kadının yerine bir fetiş nesnesi geçirerek veya temsil edilen figürü fetişe dönüştürerek bu tehlikeyi savuşturup güvenli hale getirmektedir[6] Mulvey'e göre, özellikle Hitchcock filmlerinde, bakış, olaylar zincirinin tam merkezindedir. Filmlerde izleyici fetişist büyülenme ile röntgencilik arasında kalmaktadır [6].

Alfred Hitchcock filmlerinin bir çok kere Mulvey'in işaret ettiği "röntgenci bakış" gerekçesiyle Psikanalitik Feminist Film Eleştirisi yapılmıştır. Türkiye'de ise, ilk defa Seçil Büker tarafından Hitchcock filmlerinin, akademik bir sinema dergisinde, düzenli aralıklarla psikanalitik çözümlemesi yapılarak yayınlanmıştır. Türkiye'de film eleştirisinin tarihi, sinema dergilerinin tarihi kadar eski ve köklü bir geçmişe dayanmaktadır. Bilindiği üzere, ilk sinema eleştirileri 1917 yılında *Temaşa* dergisiyle başlamıştır. Ancak, gerçek anlamda sinema dergiciliğinin ve film eleştirmenliğinin gelişimi 1950'li yıllarda gerçekleşmiştir. Bu yıllarda gazete ve dergilerde film eleştirilerine sık rastlanılmıştır [7]. 1960'larla birlikte Ulusal ve Devrimci Sinema, Toplumsal Gerçekçilik tartışmalarının sinema dergilerine de yansıdığı

gözükmektedir [8].1980'li yıllara gelindiğinde ise, film yazınına ticari filmlerin reklamını yapan literatür de girmeye başlamıştır. Dergiler de tanıtma yazıları gözüke de, günlük gazetelerde film eleştirileri devam etmiştir. Ancak bu dönemde, sinemanın ticari işlevine hizmet eden yayıncılık benimsendiği için film eleştirisinin niteliği değişmiştir.

2. ÇALIŞMANIN ÖNEMİ (RESEARCH SIGNIFICANCE)

Film eleştirisinin toparlanmaya başlaması ve kuramsal bir zemine oturması ise, 1990'lı yıllarda başlamıştır. Özellikle, 1990 yılının bahar aylarında çıkmaya başlayan *25.Kare Sinema Dergisi*, ülkemizde yayımlanmış yazar kadrosunun çoğunluğu sinema alanında olan derginin içeriğinde, dünya sinemasındaki akımlar, yönetmenler, Türk sineması üzerine özgün değerlendirmelere yer verilmiştir. Sinema ile ilgili çeşitli derleme, inceleme, araştırma ve film eleştirileri yayınlanmıştır. Toplamda 31 sayı çıkan dergi, 2000 yılında bahar-yazı sayısı ile yayın hayatı sona ermiştir. Dergide, 1932 yılında İngiliz Film Enstitüsü tarafından kurulan *Sight and Sound* dergisinden kadın konusu ile ilgili yapılan çevirilere de yer verdiği görülmüştür. Bu anlamda da derginin feminist eleştirinin Türkiye'de gelişmesine zemin hazırladığı da söylenebilmektedir. Tüm bu önemine rağmen, ilgili literatüre bakıldığında, *25.Kare Sinema Dergisi* üzerine de bağımsız bir çalışmanın yürütülmediği gözükmektedir. Türkiye'de film eleştirisinin kuramsal zemine kavuşmasını sağladığı ve feminist film eleştirisinin ilk örneklerini sunduğu için bu çalışmada, 25. Kare Sinema Dergisi'ndeki feminist film eleştirileri araştırılmak istenmiştir. 25. Kare'de 33 film eleştirisine rastlanılmış olup, bunlardan Psikanalitik feminist film teorisinde de sıkça adı geçen Hitchcock'a ait filmler üzerinden gerçekleştirilen ve Seçil Büker tarafından yazılmış 13 makale tematik analizle incelenmiştir.

Önemli Noktalar (Highlights).

- 25. Kare dergisi, Türkiye'deki ilk akademik sinema dergisi olmasına rağmen, 25. Kare Sinema Dergisiyle ilgili çalışmaya rastlanılmamıştır. Bu nedenle, çalışmada ilk defa bu akademik dergi üzerine çalışma yapılmak istenmiştir.
- 2. Dalga Kadın Hareketi sonrası, kadının ikincileştirici, bakışın nesnesi haline getiren ana-akım sinema feminist film eleştirmenleri tarafından ele alınmıştır. Bu dönemin yansıması ise, Türkiye'de ilk defa 25. Kare dergisinde kendisine yer bulmuştur. Dolayısıyla, derginin incelenmesi Türkiye'de feminist film eleştirisinin başlangıcına ışık tutacaktır.
- Feminist film eleştirisi, ilk defa çalışma kapsamında ele alınan film eleştirinde psikanalitik kuramla ve kavramlarıyla ilişkilendirilmiştir. Bu çalışmada ele alınan film eleştirilerinin incelenmesi, psikanalitik feminist eleştirinin hangi noktalarda keşiştiğini, psikanalitik çözümlemenin feminist film eleştirisinde nasıl bir araç olarak kullanılabileceği hakkında fikir vermektedir.

3. KURAMSAL ÇERÇEVE (THEORITICAL FRAMEWORK)

3.1. Feminist Kuram ve Sinema (Feminist Theory and Cinema)

Feminist Eleştirinin ilk dönemlerinde kuramcılar, sinemada kadın temsillerinin erkek bakışının bir uzantısı olduğu üzerine yoğunlaşmıştır. Feminist eleştirmenler, kadının yer aldığı beyaz perdedeki bu temsillerine yönelik eleştiriler getirmiştir. Bu doğrultuda, özellikle 1960'lı yılların başından itibaren feminist kuramlar sinemada etkinliğini göstermeye başlamıştır. Feminist teori aslında, kadın kimliğinin ikincil toplumsal konumunu ortaya koyarak buna karşın kadınların bilincini yükseltmeyi amaçlayan bir teori olma

iddiasıyla doğmuştur [9]. Kuramcılar, filmlerde kadının temsili üzerine teorik çalışmalar yaparken, feminist yönetmenler de çekmiş oldukları sinematik üretimlerle izleyicileri bu temsil üzerine düşündürmeyi amaçlamıştır. Feminist film eleştirisi aracılığıyla sinemada yer alan cinsiyetçi temsil ve söylemlerin farkına varılarak, bu söylem ve temsiller üzerinden filmlere çeşitli eleştiriler geliştirilmiştir [10]. Feminist film eleştirisi, sinemanın yaratıcı süreçlerinde ve tüketim süreçlerinde cinsiyetin nasıl ele alındığını inceleyen ve bu süreçleri nasıl dönüştürebileceğini araştıran yaklaşımdır. 1970'li yılların ortasında kadın hakları ve toplumsal cinsiyet eşitliği gibi konuların gündeme gelmesiyle birlikte ortaya çıkmıştır. Feminist araştırmacılar ve akademisyenler, filmlerde kadın karakterlerin beyazperdeye nasıl aktarıldığını incelemiştir [11]. 1970'li yıllarda üniversitelerde sinema bölümlerinin açılmasıyla birlikte, film eleştirisinin akademik düzeyde ele alınmaya başlaması, feminist film eleştirisinin hızla gelişmesini sağlamıştır [12]. Ruken Öztürk'e göre [13], feminizmin birinci büyük dalgası hemen hemen sinemanın buluşuna denk gelmekteydi. Feminizmin ikinci dalgası ise, 1960 ve 1970'li yıllar boyunca, eleştirel ve kuramsal anlamda etkili bir yapıyla avangart ve alternatif filmlerin üretildiği dönem içinde gelişmiştir. İkinci dalga feminizm, sanat tarihinin de feminist açıdan değerlendirilmesinin önünü açmıştır [13].

Marjorie Rosen, Joan Mellen ve Molly Haskell gibi Amerikalı feminist eleştirmenler tarafından yapılan eleştiriler, feminist film eleştirisinin sosyolojik temelli bir yaklaşımı olarak görülerek, "Kadın İmgeleri" (Images of Women) olarak adlandırılmıştır. Bu yaklaşım, filmlerdeki kadın karakterleri tarihsel gerçeklikle ilişkilendirerek, kadın izleyiciler için olumlu rol modeller oluşturup oluşturmadığını ve hangi klişeleri temsil ettiklerini analiz etmiştir [14]. Ancak, Laura Mulvey, Johnston, Annette Kuhn ve Pam Cook gibi Britanyalı kuramcılar, Amerikan yaklaşımdan ayrılarak psikanaliz, Fransız yapısalcılığı ve göstergebilim gibi teorik çerçevelere yönelmiştir. İngiliz feminist eleştirmenlerin fikirlerinde, Sigmund Freud, Jacques Lacan, Louis Althusser, Claude Lévi-Strauss, Christian Metz, Julia Kristeva ve Roland Barthes gibi teorisyenler etkili olmuştur. Claire Johnston'ın 1973'te yayımlanan *Notes on Women's Cinema (Sinema üzerine Notlar)* çalışmasında ifade ettiği gibi Britanyalı feminist film kuramcılar, Amerikan film eleştirisinin yalnızca anlatı ve karakterlerin yüzeysel yapısına odaklandığını, filmin biçimsel özelliklerini (ışıklandırma, kurgu, kamera hareketi gibi) göz ardı ederek anlam üretiminin daha derin yapılarına ulaşamadıklarını düşünmüşlerdir. Ayrıca, filmlerin altında yatan ideolojik örtüyü kaldırarak "gerçek kadına" ulaşmanın bu kadar kolay olmadığını savunmuşlardır. Bu teorik altyapı, Hollywood sinemasını yalnızca eğlencelik bir üretim olarak değil, kolektif bir ataerkil fantaziye yansıtan bir popüler mitoloji olarak görmeyi mümkün kılarak, kadın karakterleri "gerçek" kadınları temsil etmekten çok, anlam taşıyan bir gösterge (sign) olarak görmüşlerdir [14]. Ancak sonrasında, Amerika'da feminist dergisi bir dergi olan *Women and Film*'den ayrılan bir grup, 1976'da *Camera Obscura* adlı yeni bir dergi çıkarmıştır. Paris Cinémathèque ile Kuzey Amerika üniversiteleri arasında kurulan bağlantılar, *Camera Obscura* kolektifinin Lacan, Barthes ve film kuramcıları Raymond Bellour ile Jean-Louis Baudry'nin derslerine katılabilmesini sağlamıştır. Böylece, Britanyalı feministlerden sonra Amerikalı feminist film kuramcıları da Fransız teorisine yönelmiştir [14].

John Berger'in 1972 yılında yayınladığı *Ways of Seeing (Görme Biçimleri)* kitabı önce eserler arasında sayılmaktadır [15]. John Berger "Görme Biçimleri" isimli kitabında kadın bedeninin erkeğin haz aracı olduğunu bedenleştirilmeyle ilişkilendirerek, "gözlenen" ve "gözleyen" kavramları aracılığıyla erkekleri seyretmekle, kadınları da

seyredilişlerini seyretmekle birleştirerek kadının seyirlik nesneye dönüşmesinde "bakış" kavramını öne çıkarmıştır [16]. 1970'li yıllarda etkisini yoğun olarak hissettirmeye başlayan ikinci dalga feminist hareketin etkisinin beraberinde, sinemanın da feminist eleştirisi yapılmaya başlanmıştır [15]. 1970'li yılların başında kadın hareketinin de etkisiyle birlikte kadınlar, sinema tarihine ve filmlere farklı bakış açısıyla bakmaya başlamıştır. Unutulmuş kadın senaristler, yönetmenler, yapımcılar ve oyuncuların yeniden keşfedilmesiyle birlikte, kadın oyuncuların yeniden başarılı görmelerine yol açmıştır. Keşifler ise, kadın filmleri festivallerinde sıklıkla dile getirilerek geniş bir alana yayılmıştır [17].

Sinemada feminist film eleştirisine öncülük eden ve 1975 yılında *Screen* dergisinde yayınlanan "Visual Pleasure and Narrative Cinema (Görsel Haz ve Anlatı Sineması)" isimli makale, Laura Mulvey tarafından kaleme alınmıştır. Makale, sinemada kadının temsiline tartışmaya açılması açısından önemli bir kuramsal yol açan ve devamında gelecek olan bir çok çalışmanın öncüsü kabul edilmiştir [18]. Mulvey'nin psikanalizin de yardımıyla geliştirdiği *eril nazar* (male gaze) teorisi, feminist film eleştirisinin en sık başvurulan paradigmalardan birisi haline gelmiştir. Mulvey'e göre (1997), ana akım sinemada eril iktidara hizmet eden durumlardan birisi de sinemadaki bakış olgusudur. Sinemada üç bakışın olduğunu açıklayan Mulvey, bu bakışları kameranın bakışı, karakterlerin bakışı ve izleyicinin ekrana bakışı olarak sıralamıştır. Geleneksel anlatı sineması kameranın bakışı ve izleyicinin ekrana bakışını yok sayarak, karakterin bakışını temel almaktadır. Bunun amacı ise, kamera aygıtını yok sayarak yani ortadan kaldırarak izleyicinin filmde yabancılaşmasını engellemek ve seyircinin gerçeklik algısıyla oynayarak ekranda gösterilen dünyanın inandırıcılığını artırmaktadır [6]. Geleneksel sinema anlatısı seyirciyi, insan vücuduna odaklamaktadır. Beyaz perdede yer alan her şey insan benzeri şekle dönüştürülmektedir. Bu doğrultuda bakma isteği ve merak isteği kişinin dünyadaki varlığını görsel olarak göstermesi nedeniyle insan yüzü, bedeni ve çevresi ile ilişkilendirerek bağ kurmaktadır [19]. Bu aşamada Lacan'ın ayna evresi kavramı önemli rol oynamaktadır. Ayna evresi, çocuğun kendi bedenlerini aynada gördüğü ve tanıdığı anı ifade etmektedir. Bu durum da egonun oluşmasında önem arz eden dönem olarak görülmektedir. Ayna evresinde çocuklar kendi bedenlerini tanımakta, idealize etmekte ve sonuç olarak bu ideal ego ile özdeşleşmektedir [6].

Feminist kuramın gelişmesinde diğer bir isim ise Claire Johnston olmuştur. Claire Johnston, kadınların bilinçli bir şekilde gerçek yaşam deneyimlerinin aktarılmadığını ve geleneksel cinsiyet rolleri ile temsil edilmesinin aslında ideolojik bir alt yapısı olduğunu savunmuştur. İmajlar, gerçek hayatı yansıtan bir ayna değil, ideolojik göstergeler olarak ele alınmıştır. Klasik sinemada kadınların göstergesi, kadınlarla ilgili hiçbir şeyi göstermediği ifade etmiştir [20]. Bu anlamda, sinemayı göstergebilimsel bir yaklaşımla ele alan ilk film kuramcısı Claire Johnson'dur. Roland Barthes'in "mit" kavramından yola çıkan Johnson, sinemadaki kadın mitini araştırmıştır [10]. Mit kavramı, Johnston'a göre, cinsiyetçi ideolojiyi aktarmakta dönüştürmekte ve gizlemektedir. Dorothy Azner ve Ida Lupino sinemasını da değerlendiren Johnston, yönetmenlerin filmlerinin erkek-egemen bakış açısını kısmen de olsa yıktığını öne sürmüştür. Johnston, egemen düşünceye meydan okumada ve bunu parçalamada bu filmlerin nasıl ortaya çıktığı, konunun nasıl işlendiğinin anlaşılması için feminist film kuramı için önemli olduğunu dile getirmiştir [21]. Sinemayı semiyotik bir gösterge sistemi olarak inceleyen Johnson, klasik sinemadaki "kadın" mitini, dişil karakteri bir yapı uzlaşım ve kod olarak tanımlayarak incelemiştir. "Kadın" göstergesi, erkekler için taşıdığı ideolojik anlamı temsil etmekte, kendisiyle ilişkili olaraksa hiçbir şey ifade etmemektedir. Kadınlar "erkek

olmayan" söylemiyle olumsuz-negatif temsil edilmektedir. Film metinlerinde "kadın gibi kadın" hali görülmemekte, klasik sinemanın gereklerinden olan gerçekmiş gibilik kuralı, seyircilerde "kadın" göstergesinin temsiline dair saf bir inanış yaratmaktadır [17].

Kadının sinemadaki temsili her dönem içerisinde, feminist film eleştirmenleri tarafından ele alınan konulardan birisi haline gelmiştir. 1988 yılında Judith Mayne, *Kadın Seyirci ve Feminist Eleştirmen (The Female Audience and Feminist Critic)* isimli yazısında feminist film eleştirmenlerinin klasik sinemayı incelemesiyle alakalı iki yöntembilimsel yaklaşımı ele almıştır. İlk olarak, filmlerde kadın imgelerin incelenerek, kadınların kötücül olarak sunulmaları ve gerçek dünyada bunların bulunmamasını göstermektedir. İkinci yaklaşımda ise; ataerkil ideolojinin boşluklarını gösteren ve kadının bastırılmasını ön plana çıkaran filmsel süreçler incelenmektedir [12]. 1990'lı yıllarla birlikte yeni feminist teorilerin ortaya çıkmasıyla birlikte melez türlerin iç içe geçtiği ve Hollywood sineması dışında feminist sinemanın üretiminin araştırmasının yapıldığı dönem başlamıştır [22]. Bu yıllarda psikanaliz ve göstergebilimin, feminist film kuramı üzerinde etkisi devam etmiştir [23]. 1990'lı yıllardan itibaren feminist film, çoğunlukla ana akım sinema içinde varlığını sürdürmüş ve varlığını daha büyük bütçeye dayandıran, geniş seyirci kitlesini hedefleyen mesajlarını çok açık ve keskin ifadelerle değil, daha güvenilir "dikkatli", ana akım sinemanın mesajlarını üstü örtülü göndermeye çalışan bir yapı sergilemiştir [24].

Film eleştiri ve analizleri, Bordwell ve Thompson'a göre iki amaç taşımaktadır. Birincisi, film stilinin ve film biçiminin farklı filmlerde nasıl birlikte çalıştıklarını göstermektedir. İkincisi ise, kısa eleştirel analizlerin modellerini ve bir filmin bir yazının görünmeyen yanlarının nasıl aydınlatılabileceğinin örneklerini bu yolla sağlamaktır [25]. Film eleştirmeni, filmi incelerken temel aldığı teori ve düşüncelerin kapsamını bilmenin dışında, film anlatısının içeriğine ve biçimine ilişkin de bilgi sahibi olmalı ve filmi değerlendirirken çoklu bakış açılarıyla filmi analiz edebilmelidir. Feminist film eleştirisinin de temel amacı, eleştirilen filmin odak merkeze aldığı konuyu veya karakteri feminist film teorileri çerçevesinde düşünmek, tartışabilmektir [26]. Feminist eleştiri başlangıçta sosyolojik yöntemi benimsemiştir. Ardından göstergebilim ve psikanaliz yöntemi temel almıştır. Feminist film eleştirisinde oldukça etkili olan bu iki yöntem 1980'li yılların başında tartışmaya açılmış ve film eleştirilerine de yeni bakış açıları kazandırmıştır [23]. Sosyolojik yaklaşım ile yapmış oldukları eleştirilerde, Hollywood'un cinsiyetçi söylemleriyle kadın imgelerine yöneliktir. Bu analizler doğrultusunda kadınların filmlerdeki sunumuna bakılmıştır [10]. Göstergebilim yöntem sayesinde sinemada izleyiciye olağanmış gibi yansıtılan imgelerin ideolojik anlamları gün yüzüne çıkarılmıştır. Göstergebilimsel yöntem, feminist film eleştirmenin daha önce kendilerini anlamaya ve kavramaya fırsat tanıyacak bir yöntembilim imkânı olmadığı için teşhis edemediği ve anlamlandırmada güçlükler taşıdığı filmsel imgeleri aralarındaki ilişki, bağlantıları dilsel terimler içinde adlandırılmasını mümkün kılmıştır [12].

Sinemayı semiyotik bir gösterge sistemi olarak inceleyen feminist film eleştirmenlerinden Claire Johnston, klasik sinemadaki "Kadın" mitini, dişil karakteri bir yapı uzlaşım veya kod olarak tanımlayarak incelemiştir. "Kadın" göstergesi, erkekler için taşıdığı ideolojik anlamı temsil etmektedir. Kendiyle ilişkili olaraksa hiçbir durum ve ifade etmemektedir. Sinema, kadının gerçekçi, doğal ve çekici olarak inşa edilmiş imgelerini sunmakta ve onları temsil etmektedir [17]. Filmlerin temel anlamsal olarak malzemesinin düzenlenmesindeki ilkelerin ortaya konulmasında yardımcı olan göstergebilimsel yöntem, göstergebilim

ve yapısalcılık imgeleri göstergeler aracılığıyla belirleyerek, göstergeler yoluyla anlatı olarak görme biçimlerinin önünü açmıştır [27]. Göstergebilim yöntemle birlikte, feminist film eleştirmeninin daha önce anlayamadığı, kavrayamadığı olanak tanıyacak bir yöntem bilim olanağı olmadığı durumlarda, anlamlandırmada güçlükler taşıdığı filmsele imgeleri ve aralarındaki ilişkileri ortaya çıkmaya yardımcı olmuştur [12]. Feminist film eleştirisinin faydalandığı bir diğer yöntem de psikanalitik yöntemdir. Ancak feminist film eleştirmenleri başlangıçta psikanalitik yöntemden çok faydalanmamışlardır. Bükler (2010), feminist film eleştirisinin göstergebilimsel ve psikanalitik yaklaşımlardan yararlanmak için temkinli hareket ettiğini ifade etmiştir. Bunun da sebebinin Juliet Mitchell'in söylediği gibi Freud temelli psikanalitik yaklaşımın kadını aşağılıyor ve ona annelik ve bir erkeğe eş olma dışında bir rol öngörmemiş olmasıydı. Bununla birlikte, Mitchell'e göre, psikanalizi yadsıyarak kadın temsiline irdelenemezdi, ancak kadın temsillerinin ideolojik ve psikanalitik yaklaşımlarla okunması alana katkı sunabilirdi [28].

3.2. Feminist Film Eleştirisi'nde Psikanalitik Kuram (Psychoanalytic Theory in Feminist Film Criticism)

1975 yılında, Fransız dergisi Communication "Psikanaliz ve Sinema" başlıklı özel bir sayı yayınlamıştır. Bu sayıda, skopofilia, voyörizm ve fetişizm gibi psikanalitik kavramlar ve Lacan'ın ayna evresi, hayali ve sembolik gibi kavramlaştırmalar kullanılmıştır. Kuzey Amerikalı "ego psikolojisi" kavramı, bireyin, bilinçli benliğin gelişmesine vurgu yaparken Lacancı psikanalizm, "bilinçaltı ve "özne" kavramına öncelik tanımıştır. Psikanalizi felsefi gelenekle sentezleyen Lacan özneyi psikolojik, felsefi, gramatik ve mantık alanlarından bakarak, çoklu anlamlarda incelemiştir. "Ego Psikolojisi"nin egemen benliğini "bilinçaltı öznesi" ile karşılaştırmıştır. Lacan'a göre "öteki" terimi öznenin kendi "arzu"sunu ile ilişki içinde oluşturulduğu sembolik mekânı göstermekteydi. Lacan arzuyu biyolojik bir dürtü olarak değil, ruhsal ya da cinsel çekim uygulayan belirsiz "nesneye" doğru hayali bir hareket olarak görmüştür. Lacan'a göre, arzu erişilebilir bir nesneye duyulan arzu olmadığı için tatmin hiçbir zaman tatmin edilememektedir. Lacancı psikanaliz Levi-Strauss'un antropolojisini, Heidegger'in felsefesini, Saussure'un dilbilimini sentezlemiştir. Lacan belli bir süre sonra ilgi alanını semiyotikten sinemasal görüntü ve gerçeklik alanına kaydırmıştır. Lacan'a göre, sinema aygıtından kasıt sadece kameranın, projektörün ve perdenin araçsal tabanı değil, sinema kurumunun kendisi ile "arzulayan özne" konumunda olan izleyicinin kendisi de kapsamaktadır [29]. Kaja Silverman, Ann Friedberg, Gaylyn Studlar, Ann Kaplan, Mary Ann Doane, Claire Johnston vb. gibi kuramcılar psikanalizle yakından ilişki kurarak eleştirel bir tavır geliştirmeyi ve feminist film eleştirisinin zenginleşmesi, gelişmesini başardılar [28].

Feminist düşünce yapısalcılık akımının psikanaliz ve göstergebilim gibi disiplinleri desteğiyle ataerkil düşünceyi inceleyerek, irdelleyerek cinsiyet farklılıklarının nasıl kodlandığını çözümlemeye çalışmıştır. 1970'lerden sonra, Saussure'in dilbilim alanındaki çalışmalarından esinlenen Roland Barthes'ın geliştirerek popüler kültür ürünlerini çözümlemek için kullandığı göstergebilimsel çözümleme yöntemini kullanmıştır. Barthes'ın öğrencilerinden biri olan Christian Metz ise, dizim adım verdiği ve eklemlendiklerinde filmin öyküsünü sunan anlatı parçacıklarını tanımlayarak ve sınıflandırarak, sinemada Yapısalcı kurama dayalı çözümlemelere kapı aralamıştır [30]. Psikanalizi, sinemanın özü ve işlevini açıklayan bir anahtar olarak değerlendiren aygıt kuramı öznenin kendini temsil biçimlerini ve toplumsal deneyimi üzerine odaklanırken, Christian Metz de, "İmgelemsel Gösteren" başlıklı

çalışmasında, Lacan'ın Ayna Evresi adını verdiği sürece ilişkin yorumlarından yararlanarak, izleyicinin sinemadaki özdeşleşme süreçlerini incelemiştir [30]. Bakır [31], izleyici-film-yönetmen üçgeninden yapılan Psikanalitik analizde 'anlamlandırma', 'özdeşleşme' ve buna bağlı olarak 'arzu' kavramlarının yer aldığını ifade etmiştir. Bakır (2008), özellikle Lacan'ın ünlü 'Arzu Grafiği'nin yapısı, Klasik Anlatı Sinemasında karakterlerin kuruluş süreci ile paralellik gösterdiğine dikkat çekmiştir. Simgesel düzene geçiş, bireyin kendi beni için 'özdeşleşmeler' kurabileceği imgeler aracılığıyla gerçekleşmektedir. Bu simgesel dönem öncesi aşamayı Lacan imgesel yani 'Ayna Evresi' olarak adlandırmıştır.

Bilinçaltına bastırılan dürtüler, arzuların (ya da rasyonalize edilmemiş libidonun gerçekleştirme istediği hedefleri) kendilerinin değil ama temsil ettikleri aracılığıyla gerçekleşmektedir. Böylelikle bilinçaltı simgelerde oluşan bir yapı haline gelmektedir. Lacan, Freud'un bilinçaltı çözümlenmesinde kullandığı 'yoğunlaşma' ve 'yer değiştirme' kavramlarını yerine 'metafor' ve 'metonimi' kavramlarını kullanarak bilinçaltını çözümlemede dilbilim literatüründen yararlanmıştır. Lacan'a göre, bilinçaltı toplumsal, kültürel yaşamın (kullanılan dilin) bir sonucudur. Ancak çocuk doğar doğmaz bu yapının içine giremez, çünkü öncelikle toplumun dilini (simgesel düzeni) öğrenmek durumunda kalmaktadır [31]. İmgesel aşamadaki çocukla anne arasındaki dolaylı ikili ilişki, araya bir üçüncünün girmesiyle yasanın (baba adının girmesiyle bozulmaktadır. Böylece, ötekinin arzusu olma arzusuyla ilişkilendirilen "fallus" kavramı ortaya çıkmıştır [31].Özne kendisini ancak simgesel düzene (dil evrenine) girerek ve bunun sonucunda da ötekinin nezninde, onun dolayısıyla kuruyorsa; bu durum aynı zamanda öznenin kendi özüne (hakikatine) yabancılaşmasını da meydana getirmektedir. Bu durum, yani öznenin özdeşleştiği imge ile kendi öz gerçeği arasındaki Psikanalitik çözümlemede "yarılma" olarak ifade edilmektedir [31].

Göstergebilimin sağladığı imkanlarla, kadının temsil göstergelerinin dizgilerine ulaşmaya çalışılırken, psikanaliz yöntemle odipal sürecin anlatıya etkisi üzerinde yoğunlaşmıştır [32]. Metz, bir taraftan sinemasal hazzın altında yatan kaynaklarını kuramsal bir temele bağlamış, diğer taraftan da psikanalitik çözümlemesini yapmıştır. Metz, seyircinin önce kamera ile sonra da karakterle özdeşleştiğini söyleyerek, korumalı bir pozisyonda olan seyircinin diğerlerini gözetlediğini ifade ederek gözetlemecilik, fetişizm ve her şeyi gören özne olmanın kendini yüceltme duygulanımları ile narsisizm kavramlarını psikanalitik açıklamada kullanmıştır. Metz, seyircinin korumalı pozisyonu derken, bakılmakta olan nesnenin bakılmakta olduğunu bilmediğine işaret etmiştir [29].

Anlatısal kurgu gelenekleri birbirinden farklı öznellikleri "sutur (dikiş)" kavramı ile tek bir özneye indirdi. Bu terim aslında bir yarayı dikmekle ilgili cerrahi prosedürü anlatmaktadır. Ancak Jacques-Alain Miller gibi Lacancılar için bu özne ve onun söylemi arasındaki ilişkiyi, düşsel ve sembolik arasındaki boşluğun yanıltıcı biçimde kapanmasını anlatmak için kullanmıştır. Lacan'a göre "düşsel" anne ile kurulan ayrıcalıklı (ikili) ilişki "sembolik"tir ve babayı çağrıştırmaktadır. Jean-Pierre Oudart'ın filminde ilk olarak işlenen bu kavram montaja için bölümlenmeyi saklamak için kullanılmıştır. Kesme ile hadım edilme tehditi yok edilerek, izleyici metnin söylemine bağlanmaktadır. Seyirci, önce bir konuşanı sonra da diğerini benimseyerek bakışın hem özne hem de nesnesi haline gelmekte ve böylece yanıltıcı bir bütünlük hazzından keyif almaktadır. Dolayısıyla kurgu marifetiyle bakış açısının değişmesi ile sürekli delikler açılmakta ve tekrar dikilmektedir. Seyircide gören-görülen salınımı, kayıp ve telafi edici bolluk arasında bir hareket yaratmaktadır. William Rothman sutur teorisini, "karakterin görmesi-

görünen nesne-karakterin görmesi" olmak üzere üçlü-sahne sekansına bağlı olduğu için fazlaca monolitik olması nedeniyle reddetmiştir. Heath'in "Anlatısal Mekan" makalesinden hareketle Kaja Silverman ise, açı-ters açı prosedüründen ziyade seyirciyi konumlandırmada bir bütün olarak anlatının daha geniş birleştirici rolüyle ilgilenmiştir. Sapık filmini örnek gösteren Silverman, filmde bakış açısı kurgusunun, izleyiciyi çelişik bir şekilde hem kurban hem de sadist sapık olarak konumlandığına dikkat çekmiştir [29].

Mulvey, "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" isimli makalesiyle izleyici-film ilişkisini irdeleyen ve bir model öneren ilk kuramcı olarak nitelendirilmektedir. Mulvey, bu makalesinde, erkeğin bakışın sahibi olarak etkin konumda olduğunu, kadının ise, dikizci bakış (röntgenci bakış) aracılığıyla bakışın nesnesi olduğunu ifade etmektedir. Kameranın varlığı izleyiciye fark ettirilmediği için kadın izleyici kendi konumu ile ilgili olarak farkındalık geliştirememektedir [28]. Mulvey, psikanaliz teorisi burada, ataerkil toplumun bilinçdışının film formu içinde nasıl yapılandırıldığını ortaya koymada bir silah olarak kullanılmaktadır. Fallus merkeziliğin bütün tezahürlerinde gözlemlenen paradoksu, dünyayı düzene sokmak ve anlamlandırma için iğdiş edilmiş kadın imgesinin film aracılığıyla gösterilmesidir. Yani kadın, fallus merkezli ataerkil düşünce sisteminde, kadın fallustan yoksun olması nedeniyle iğdiş edilme tehdidini temsil etmekte ve çocuğunu bu simgesel düzende yetiştirmektedir [6]. İzleyici başroldeki erkek oyuncu ile özdeşleştiğinde, bakışını benzerine yani perdedeki vekiline yönelterek, olayları denetleyen erotik bakışın etkin gücüne sahip olan erkek başrol oyuncunun gücüyle buluşarak tam bir hakimlik duygusu yakalamaktadır. Böylece izleyici öznenin ayna karşısında kendini ilk tanıma anında algılamış olduğu mükemmellik ve daha güçlü ideal egonun özelliklerine sahip olmuş olmaktadır [6]. Mulvey, psikanalitik teorisinin işaret ettiği gibi kadın bedeni, röntgenci bakışın otoritesini tehdit eden hadım edilmeyi çağırırdığını ifade etmiştir. Mulvey, filmlerde bu tehdidin ya kadın imgesini fetişleştirerek ya da kadının cezalandırılarak baş edildiğini ifade etmektedir [4].

Psikanalitik açıklamaya göre, kadın figürünün bakışın sürekli olarak çevresinde dolandığı ama reddedilen bir şeyi çağırırdığı için iğdiş edilme tehdidini ve bundan kaynaklanan rahatsızlığı anlatan penis yoksunluğunu ifade etmektedir. Bu simgesel düzene katılımın düzenlenmesi ve baba yasası için yaşamsal önem taşıyan iğdiş edilme kompleksinin dayanağını oluşturmaktadır. Bakışın etkin denetleyicileri olan erkeklerin bakması ve zevk alması için teşhir edilerek ikon olarak gösterilen kadın, her zaman başlangıçta işaret edilen kaygıyı canlandırma tehlikesi altında bulunmaktadır. Erkek, bilinç dışının bu iğdiş edilme korkusundan kurtulmak için ya suçlu nesnenin değerini düşürecek, ya da onu cezalandıracak bu travmayı dengelemeye çalışacaktır. Özellikle kara filmlerde başvuru tipik kaçış hikâyesi, kadının yerine bir fetiş nesnesi geçirerek veya temsil edilen figürü fetişe dönüştürerek bu tehlikeyi savuşturup güvenli hale getirmektir [6]. Mulvey'e göre, özellikle Hitchcock filmlerinde, bakış, olaylar zincirinin tam merkezindedir. Filmlerde izleyici fetişist büyülenme ile röntgencilik arasında kalmaktadır [6].

Feminist film eleştirisi, sinemada erkek merkezli ve eril bakışı sorunsallaştırmış ve bu bakış açısında Annette Kuhn, Ann Kaplan, Laure Mulvey gibi eleştirmenlerin farklı bir boyuta ulaşmıştır. Ann Kaplan, Laure Mulvey'in ilk makalesinden yola çıkarak sinemadaki bakışın erilliğini, kadınlara ait bir bakışın var olup olmadığını ve kadın seyircinin anlamını araştırdığı makalesinde (*Is The Gaze Male?*) filmin *grenine* (fotoğrafına) karşıt olarak okuma yaparak kadının bakışın nesnesi olması gerektiğini savunmuştur [33]. Filmin *grenine* karşıt okuma, filmlerde gerçek haliyle bulunmayan, kadının mevcut durumunu

ortaya koymayı amaçlamaktadır. Kaplan'a göre, bakış tamamıyla erile ait olmamaktadır. Ancak kadın seyircilerin bakışında, erekte olduğu gibi dikizleme arzusunun gücü bulunmamaktadır. Kadın eril konumlandırmaya geçerek, baskın hale gelebilir ve farklı içerikte de olsa, bakışın öznesi konumuna geçebilmektedir [3].

Ann Kaplan, *Feminism and Film* (1997) isimli kitabında, klasik ve Çağdaş Hollywood film anlatılarında erkek seyircilerin kadın oyuncuya bakışını sorgulamaya açmıştır. Erkek seyircinin kadın oyuncuyu her izlemesinde bakışıyla kontrol edemeyeceğini ileri sürerek, kadın oyuncuların film anlatılarındaki farklı temsillerini yorumlamıştır [34]. Kaplan, ayrıca erkeğin her zaman kadını kontrol etmediğini ve kadın veya erkeğin yer değiştirebilecekleri düşüncesini savunur. Kaplan'a göre kadın seyircinin bakışında erekte olduğu gibi dikizleme arzusunun gücü bulunmamaktadır. Kadın eril konumlandırmayı geçerek, baskın hale gelebilmekte ve farklı içerikte de olsa, bakışın öznesi konumuna taşınabilmektedir [15]. Annette Kuhn ve Ann Kaplan, egemen sinema biçimlerini parçalamanın öneminden bahsederek seyircinin etkin olması gerektiğini belirtmişler ve senaryo, öyküden değil, öğrenmekten haz almanın önemini tekrarlamıştır [34]. Feminist film eleştirisi kuramcılarının ortak savundukları düşünceler; film endüstrisinin erkek egemen olduğu; ana akım sinemanın ataerkil bir dile sahip olduğu ve filmlerde de cinsiyetçi yaklaşımla yaklaştıkları sonucu olmuştur. Feminist film eleştirisi sadece kadının beyaz perdedeki temsillerini incelemekle kalmamış, daha sonraki süreçte bu temsillerin yaratılmasında payı olan teknik detayları da inceleme alanına dâhil etmiştir [10].

Laura Mulvey, Pam Cook, Rosalind Coward, Jacqueline Rose, Kaja Silverman, Marry Ann Doane, Judith Mayne, Sandy Flitterman-Lewis, Elisabeth Cowie, Gertrud Koch, Parveen Adams, Teresa de Lauretis gibi teorisyen, erken dönem yazıllarının odağı "doğa"ya bağlı gibi görülen biyolojik cinsel kimlikten, tarihsel ve kültürel olarak biçimlendirilen bir sosyal yapı olarak görülen "cinsiyet'e doğru eleştirilerini kaydırmışlardır. Feminist teorisyenler dikkatlerini, kadın imgesinden "görüntüsü"nden çok imgelemin cinsiyetçi doğasına ve kadınların maskülinist görüntüsünün yapılandırılmasında gözetlemeciliğin, fetişizmin ve narsisizmin rolüne yöneltmiştir. Bütün bu çalışmaların ortak amacı, egemen sinemanın izleyicisini oluşturma yollarını incelemek için yanlış yorumlamaları ve stereotipleri, basit ve düzeltici bir biçimde işaret etme ödevinin ötesine geçmesi olmuştur. Claire Johnston sadece görüntü üzerine değil aynı zamanda kadınlara daha aşağı pozisyonları kabul ettiren metinsel, ikonografik ve anlatısal operasyonlar üzerine de analitik vurgu yapılması için çağrıda bulunmuştur. Johnston'ın işaret ettiği gibi sinemadaki erkek karakterler aktif olmaya eğilimli, fazlaca bireyselleştirilmiş figürlerken, kadın figürler zamansız mitler dünyasının soyut varlıkları gibi görülmektedir. Johnston, yönetmenleri, kadınsal arzusunun oyununun içine çekecek feminist sinema yapımına davet etmiştir. Johnston gibi teorisyenler ve Camera Obscura gibi dergiler ataerkil Hollywood sinemasının radikal yapıbozumu ve Marguerite Duras, Yvonne Rainer, Nelly Kaplan ve Chantal Akerman gibi isimlerin çalışmalarında örneklenen avangard feminist sinemanın dikkatle hazırlanması için çağrıda bulunmuşlardır. Feminist sinema eleştirisi, Cixous, Irigaray, Wittig gibi teorisyenlere rağmen Fransız yerine İngiltere, Amerika ve Kuzey Avrupa'da güçlü olmuştur [29].

3.3. 25. Kare Film Dergisi Üzerine (On the 25th Square Film Journals)

1990 yılında üç aylık olarak yayımlanmaya başlayan 25. Kare dergisi, Türkiye'de yayımlanan ilk akademik sinema dergisidir (25. Kare Dergisi, 1990, s.1). 1990 yılında, üç aylık olarak yayınlanmaya başlayan dergi Türkiye'de yayımlanan ilk akademik dergi kabul edilmektedir.

Nilgün Abisel, Oğuz Onaran, Gülseren Güçhan ve Nejat Ulusay gibi akademisyenlerin de desteğiyle tutarlı ve sinema severler için merak uyandırıcı bir içeriğe sahip olduğu söylenebilir. Derginin ilk sayıları 2500 TL iken, daha sonra 10.000 TL olarak satışa sunulmuştur. Derginin ilk sayısı bahar aylarında yayımlanmasının ardından, ikinci sayısı yaklaşık sekiz ay sonra Ocak 1991 yılında yayımlanmıştır. Derginin ilk iki sayısı küçük boy yayımlanmasının ardından diğer yayımlanan sayılar normal dergi boyutunda yayımlanmıştır. 1990-2000 yılları arasında yayımlanan dergi, üç aylık olarak toplamda 31 sayı olarak yayımlanmıştır. Sadece ilk iki sayısı üç aylık periyoda uymadan yayınlanmıştır. Diğer sayıları üç aylık periyodla düzenli olarak yayımlanmıştır. Derginin ilk sayısı toplam 96 sayfadan oluşurken, diğer sayılarında sayfa bakımından tutarlılık gözükmemektedir. Son sayısı ise 80 sayfa ile sonlanmıştır. Kapak fotoğraflarında da yayımlanan sayının içeriğine uygun görseller tercih edilerek basılmıştır. Ayrıca derginin ilk sayfasında, içindekiler bölümü de yer almaktadır ve yayımlanan sayıda katkıda bulunanlar başlığıyla yazar kadrosu açıklanmaktadır. 25. Kare Dergisi'nde sinema eğitimi veren fakültelerin akademisyenleri, sanat ve sinema üzerine yazan gazeteciler, bazı zamanlar da sinema eğitimi veren öğrencilerin yazıları yayımlanmıştır. 25. Kare dergisinin künyesine ait bilgiler Tablo 1'de sunulmuştur.

Tablo 1. Derginin künyesi
(Table 1. Journal's imprint)

Derginin Adı	25. Kare
Sahibi	Ali Kemal Karadeniz
Yayın Yönetmeni	Akif Gürsoy
Yazı İşleri Sorumlusu	Gökhan Gürbüz
Dizgi ve Teknik Ekip	Esin Altındal Selim Çamalan Ahmet Yıldız
Kapak ve Sayfa Tasarım	Akif Gürsoy
Yazı Kurulu	Ege Berensel Emrah Özen Sema Özden Süreyya A Aslı Bekdik Ferda Barut Ali K. Kardelen'dir
Yönetim Yeri	Ankara
Yayın Yılı	1990
Yayın Aralığı	Üç Ayda Bir
Yayın Konusu	Kültür -Sinema

25. Kare Sinema dergisine katkıda bulunanlar, Oğuz Onaran, Deniz Derman, Gülnur Güven, Nezih Erdoğan, Nejat Ulusay, Mehmet Küçük, Nazlı Bayram, Gülşen Sayın, Seçik Büker, Nilgün Abisel, Gülseren Güçhan, Şerife Küçükal, Seval Gürel, Metin Gönen, Aslı Tunç, Yaprak Büyükerşen İşçibaşı, Naci Güçhan, Hakan Erkılıç, Cenk Kırıl, Aslı Daldal, Canan Uluyağcı, Afitap Boz, Tül Akbal, Y. Gürhan Topçu, Gökhan Erkılıç, Rıza Kıracı, Bülent Vardar, Kaya Özkaracalar, Ali Karadeniz, Ali Rıza Şen, Fatih Özgüven, Necati Sönmez, Pembe Behçetoğulları, Nebahat Akgün Çokmak, Serhat Günaydın, Orhan Anafarta, Yağmur Nazik, Deniz Girginkoç, Gökhan Özaysın [7]. Dergi de yayınlanan yazılar, ülkemizde sinema eğitime veren fakültelerin öğretim üyelerin çalışmaları, sanat ve sinema üzerine yazan gazetecilerin dışında zaman zamanda sinema eğitimi alan öğrencilerin çalışmaları olduğu görülmektedir.

Derginin 1. sayısının içeriğindeki başlıklar şöyledir: 3.Ankara Şenliği, Söyleşi: Neden Şenlik?, Luis Bunuel: "Allaha Şükür Ateistim", Gerçek Üstücü Bunuel, Bunuel Filmleri, Fritz Lang, Metin Erksan Hakkında, Jean Luc Godard, Bir Alman Deneyselci: Werner Nekes, 25.Kare Şenliği Değiniler, Norman Mc Laren Sineması, Carl Theodor Dreyer, Belki de Bir

Sizofren: "Werner Schroeter", 40. Berlin Film Festivali Ardından, Canlandırma Sinemasında Bir Dev: Çekoslovakya, Söyleşi: Jim Jarmusch, A'dan Z'ye Woddy Allen, Sinema Bilinci I, Sinema Bilinci II, Yılmaz Güney Umut Ticareti, Söyleşi: Doğan Taşdelen, Yankee İşgali, Küçük Amerika Yaratmak, Kare Pano, Söyleşi: Bernardo Bertolucci, Michelangelo Antonioni, Devrim Sineması, Devrimden Sanata Sanattan Devrime, S.M. Eisenstein, Sinemada Cinsellik, 40. Berlin Film Festivali ve Genç Sinema [35].

Derginin amacı birinci sayıda "Merhaba" başlığıyla yayınlanmıştır: "... Bu dergiyi değişik üniversitelerden sinema tutkunu ve sinema üzerine söyleyecekleri olan bir grup genç insan gönüllü çıkarıyoruz. Kendimizi okuyucunun üzerinde lafebiliği yapan, bilgilendiren (!) filmlere yıldızlar veren eleştiri kurumlarına bir yenisini ekleyen ya da 'entel' gevezelikler eden, maceracı kafadarlar olarak görmüyoruz. Tersine bu yerleşik kurumları sorgulamak istiyoruz. Filmlerin gişe şansını elinde tutan böylesi eleştiri kurumlarına da şaşıyoruz.

... Seçiciliği dile getirmek istiyoruz. Biz de bir seçim olmayı istedik. İşin başındayız ama aykırı bir sinema dergisinin gecikmişliği, gerekliliğini arttırıyor. Sinemayla dolaylı ya da dolaysız ilgili tüm alanlara, yerleşik kurum ve konulara ilişkin tartışmalar açmak istiyoruz. Bir anlamda bize sunulan gündemi değil, sizlerle belirleyeceğimiz bir gündemi ele almak istiyoruz. Kendimizden bir şeyler söyleyerek ve sizleri derginin üretimine davet ederek birlikte gelişmeyi amaçlıyoruz. Her düzeyde ürünlerinizi ve sizleri bekliyoruz..." [35].

Derginin ilk sayısından itibaren, sinema ile ilgili çeşitli derleme, söyleşi, inceleme, çeviri ve film eleştirilerine yer verildiği görülmektedir. Dergi de Türk Sineması ile ilgili yazılar, 14. sayıdan itibaren yer almaya başladı. Yeşilçam sinemasına, 1960'lı yıllarda Türk Sinemasına gösterimdeki yerli filmlerine detaylı, bilimsel ve akademik olarak ele alındı. Dergi de ayrıca kadın konusuna oldukça fazla yer ayrılmıştır.

4. ARAŞTIRMA YÖNTEMİ (METHOD OF THE RESEARCH)

Tematik Analiz, aynı zamanda, belirli bir temsiliyetin zamanla nasıl geliştiğini ve dönüştüğünü izlemeye olanak tanıyarak, sosyal inşaa sürecini aydınlatmak için de faydalı bir araç olmaktadır. Sosyal Temsiller Teorisiyle birleştirilmiş bir Tematik Analiz yaklaşımı, sembolik anlamlara ulaşmak için etkili bir yol sunabilmektedir. Böylece, iletişim süreci boyunca temsillerin nasıl dolaşıma girdiği ve dönüştüğü incelenebilmektedir. Tematik Analiz, temaların altında yatan duygusal, bilişsel ve sembolik anlamları da keşfetmeye çalışmaktadır. Böylece, Fenomenolojik araştırmalara özgü derinlik de analiz sürecine dahil edilmektedir. Başka bir deyişle Tematik Analiz, neyin söylendiğine değil, neden böyle söylendiğine, hangi kültürel veya sosyal ön kabullerle anlamların üretildiğine dair derinlemesine bir anlayış sağlamayı amaçlamaktadır [36]. Çalışmada, Tematik Analiz veri analiz tekniği, araştırmacıya sembolik anlamlara ulaştırabilecek en etkili yolu sunduğu için tercih edilmiştir. Araştırmada incelemeye alınan 25. Kare Dergisindeki feminist film eleştirilerinde Psikanalitik Yaklaşım hakim olduğu için, incelemeye alınan eleştiri yazılarında bakış, özne, dikizleme (gözetleme), sutur gibi Psikanalitik Feminist Film çözümlemesinde kullanılan temel kavramlar üzerinden film eleştiri yazılarına bakılmak istendiği için tercih edilmiştir. 25. Kare Sinema Dergisi, toplam 31 sayı olarak çıkmıştır. Dergide kadın konulu 33 film eleştirisi olduğu görülmüştür. Dergide feminist film eleştirilerinden başka, kadın konusu ile ilgili 9 Deneme, 11 Çeviri, 7 İnceleme yazısı bulunmaktadır. Bu yazılar arasından ölçüt örnekleme tekniği ile 13 yazı

seçilmiştir. Örnekleme çerçevesinin belirlenmesindeki ilk ölçüt yazıların Psikanalitik Feminist Çözümleme yaklaşımını temsil etmesi olmuştur. İkinci ölçüt ise, eleştiri yazılarının süreklilik göstermesidir. Üçüncü ölçüt ise, eleştiri yazılarının önemine göre bir tercih yapılmıştır. Bakır'ın da belirttiği gibi [31], Hitchcock sineması anlatı sinemanın doruk noktalarından birisi olarak görülmekte, hem modernist sinemayı özellikle Fransız Yeni Dalgası üzerinden etkilemiş olmasından, hem de Psikanalitik kuramıyla en çok ilişkilendirilen yönetmen olması önemiyle analiz için tercih edilmiştir. Örnekleme çerçevesine dahil edilen feminist film eleştirisi içeren yazılar Tablo 2'de gösterilmiştir.

Tablo 2. 25. Kare'de incelemeye alınan film isimleri
(Table 2. The film titles examined in 25th Frame)

Sayı 5	Röntgenci Arka Pencere'den Röntgenliyor: Ama Bu Kez Edilgin Değil	Seçil Büker
Sayı 6	Sahici Röntgenciler Var Taklitlerinden Sakınınız	Seçil Büker
Sayı 7	Röntgenci Bu Kez Bilinçdışına Uçuyor: Sapık	Seçil Büker
Sayı 8	Röntgencinin Erkekliği Tehlikede: Vertigo	Seçil Büker
Sayı 9	Röntgenci Röntgenlemekten Korkuyor: Cinnet	Seçil Büker
Sayı 10	Röntgenci Fallus'u Annesine Kaptırdı: Kuşlar	Seçil Büker
Sayı 12	Röntgenci Baba Tablo'dan Röntgenliyor: Kuşku	Seçil Büker
Sayı 13	Röntgenci Suça Bulaşıyor: Şantaj	Seçil Büker
Sayı 14	Röntgenci İkizinden Kuşkulaniyor: Bir Kuşkunun Gölgesi..	Seçil Büker
Sayı 17	Röntgenci Yönetmen Dikişi Engelliyor: Kuzey-Batı Yoluyla Kuzey	Seçil Büker
Sayı 18	Röntgenci Kendi İmgesini Röntgenliyor: Rebecca	Seçil Büker
Sayı 19	Röntgenci Ampule Ürkerek Bakar : Sabotaj	Seçil Büker
Sayı 20	Röntgenci İçindeki Kadınsı Yönü Keşfeder: Mr. Smith Burnunu Kanatır	Seçil Büker

5. ARAŞTIRMANIN BULGULARI (RESEARCH FINDINGS)

Büker, "Röntgenci Yönetmen Dikişi Engelliyor Röntgenci Kuzey Batı Yoluyla Kuzey" Sayı:17'de isimli film eleştirisinde Hitchcock'un filmini, Jacques-Allain Miller 1965 yılında Lacan seminerinde sunduğu "Suture (Dikiş)" kavramıyla açıklamıştır. Söz konusu bildiri, daha sonra "Cinema and Suture (Sinema ve Dikiş)" ismiyle 1977 yılında Screen dergisinde yayınlanmıştır. Sinema teorisinde "suture" (dikiş) kavramı, izleyicinin filmdeki anlatı yapısıyla ve kamera bakışıyla nasıl özdeşleştiğini anlatmak için geliştirilmiştir. "Dikiş" terimi, başlangıçta psikanaliz alanında, Lacan'ın seminerlerinin daha sonra editörlüğünü de yapan Jacques-Alain Miller tarafından yazılan bir makalede kavramsallaştırılmıştır. Bu kavram, daha sonra Cahiers du Cinéma dergisi eleştirmeni Jean-Pierre Oudart tarafından film kuramına aktarılmıştır [37]. Oudart'a göre sinemada "dikiş", izleyicinin görüntüdeki eksiklik ile özdeşleşerek anlatıya bağlanma süreci olarak tanımlanmıştır [38]. Oudart, her film karesinin aslında bir eksikliği, yani kadraj dışında kalan bir alanı ima ettiğini savunmuştur. İzleyicinin zihninde tamamlanan bu görünmeyen alana ve burada yer alan hayali özneye "Yok Olan (Absent One)" adı verilmektedir. Bu figür, ilk çekimde görünmeyen, ancak ikinci çekimde bir karakterin bakış açısıyla geri dönen hayali bir bakış noktasıdır. Bu sürecin sonunda izleyici, kadrajdaki karakterle özdeşleşerek dikişi "tutturmaktadır". Böylece film, kendini süreklilik arz eden ve anlamlı bir bütün olarak sunmaktadır [39]. İzleyici, filmdeki eksiklikle özdeşleşerek anlatıya dahil olmakta ve bu bağlamda her film bir tür "yarayı" dikmektedir. Oudart ve Miller'in katkısı, bu dikişin izleyicinin özdeşleşme süreciyle ilişkisini açığa çıkararak sinema çözümlemelerine psikanalitik ve yapısal bir derinlik kazandırmış olmasıdır. Bu teori, sinemanın yüzeyde görünen görüntülerin ardında gizli bir yapıya sahip olduğunu, bu yapının ise dil gibi işleyen, ancak kendine özgü kuralları olan bir sistemle kurulduğunu ortaya koymuştur.

Sinemada her görüntü, izleyiciye yalnızca görüneni değil, aynı zamanda eksik olanı da sezdirmektedir. Oudart, "görüntüyü onun aleyhine

okumak" gerektiğini söylerken, bu eksiklik ve eksiklikten doğan anlam sürecine dikkat çekmektedir. Her film karesi, görünmeyen bir başka alanla - yani "dördüncü taraf" ile yankılanmaktadır. Bu yokluk, izleyicinin hayal gücünde bir karakter ya da bakış olarak canlanlanmakta ve filmi anlamlandıran temel birim haline gelmektedir [38]. Bu noktada "suture", filmin anlam üretiminde kilit rol oynamaktadır. Dikişin gerçekleştiği an, görüntü bir "gösteren"e dönüşmekte ve film, dil gibi anlamı süresiz (discrete) birimler üzerinden üretmeye başlamaktadır. Oudart, bu durumu "görüntünün gösteren düzenine girişi" olarak tanımlamıştır. Bu, izleyicinin anlatıya katılımını sağlayan yapısal bir mekanizma olarak adlandırılmaktadır. Oysa çağdaş sinema çoğu zaman bu mekanizmayı bozmakta, izleyicinin özdeşleşmesini ve anlamla bütünleşmesini engellemektedir. Bu da görüntünün yüzeyde kalmasına, derinliğin ve yokluğun bastırılmasına neden olmaktadır [38 ve 39]. Bükür, ilk çekimin izleyicinin filmsel alanla imgesel alan arasında ilişki kurmasını engelleyerek bir "yaraya, boşluğa" yol açtığını ifade etmiştir. İkinci çekimde ise, filmin kişilerden birinin bakış açısıyla sunulması, izleyicinin kahramanla özdeşleşmesinin sağlandığını söylemiştir. Böylece görüntünün gerçek özne yerine sahte özne geçtiğini, izleyicinin "Yok Olan"ı unuttuğunu belirtmiştir. Ama yönetmenin sabrı taşarak izleyiciye kendini göstermek istediğini ve bunun için filmin ana karakterleri Eve ile O. Thornhill'in evden çıkarak koştuğunu tam bu sırada Hitchcock'un devreye girerek kesme ile Yok Olan'ın ortaya çıktığını ifade etmiştir. Bükür, yönetmenin kesme (kurgu), karakterlerin pozisyonları ve alt çekim, profil çekim gibi tekniklerle filmde "Yok Olan"ın varlığı ya da yokluğunun nasıl yaratıldığını şu sözlerle dile getirmiştir:

"..... Yok olan'ın (görüntünün gerçek kaynağı) yerine sahte kaynak geçiyor. Bu sahte kaynak filme yerleşir, film kendisini yaratanı olmayan bir ürün gibi sunar. Ama yaratan varlığını duyumsatmak ister. Çünkü izleyici Yok Olan'ı unuttur. Yaratan'ın sabrı taşar. Filmin sonunda ortaya çıkar. Eve ile O. Thornhill evden çıkarlar, bir süre ağaçların arasında nereye gittiklerini bilmeden koşarlar. Hitchcock onların nereye gittiğini bilir. Kesme. Kahramanların bakış açısı: O. Thornhill: 'Heykellerin tepesine çıkmışız. Kesme. Kahramanları izleyenler. Kesme. Görkemli heykeller. Kahramanlar heykellerin üzerinde küçük iki nokta gibi dururlar. (Bu sahnede kahramanlar öylesine küçüktür ki, Hitchcock izleyicinin onları pekiyi algılayamayacağını düşünmüş ve onlar için belirgin, çarpıcı renkler seçmiş. Eve'in üzerinde portakal rengi, O. Thornhill'in üzerinde ise koyu renk bir pantolon, beyaz gömlek vardır.)..... Kesme. Kahramanlar üç Tanrı'nın arasında sıkışıp kalırlar. Kesme. Yok Olan her zaman her yerde onları gözetlediğini kanıtlamıştır. Ama yine de onları korkutmak gerekir. Kahramanların bakış açısı. İzleyen erkek. Yeniden sola dönmek zorunda kalırlar. Yok Olan bakış açısı kullanma hakkını kahramanlara vermez. İzleyeni ve izleyenleri dilediği gibi gösterir. İzlenenler sola doğru yol alırlar. Aslında izleyici de kahramanlar da dikişi tutturamadıklarını ansızın anlarlar. Solda, görmediğimiz alanda kahramanlarımızı izleyen bir başka erkek vardır. Eve sonunda onu görür. İzleyici filmin sonunda yönetmen izin verirse dikiş tutturabileceğini, izin vermezse, görkemli heykellerin yanındaki güçsüz, küçük kahramanlar gibi çaresiz olduğunu anlar" [40].

İncelenen yazılarda Bükür'in "suture" kavramına değindiği diğer bir yazısı da "Röntgenci Kendi İmgesini Röntgenliyor: REBECCA" isimli yazı olmuştur. Filmde, genel çekimde önce kadının gösterildiği, sonra Maxim'in elinde dürbünle sol tarafına baktığı, bu alanın izleyiciye gösterilmeyerek suturun (dikişin) engellendiği belirtmiştir. Böylece, Bükür'e göre, izleyicinin alacağı haz yönetmence yok edilmiştir. Yine Rebbaca'da Genç Kadın hem Maxim'in hem de salondaki erkek izleyicinin

bakışının nesnesi olduğu söylenmiştir. En güçlü olan kadının ölü kadın olması, Rebacca'nın öldürülmesiyle filmde söylem bulduğu tekrar etmiştir. Özdeşleşme kavramının film analizinde en çok yer tutan kavram olduğu görülmektedir. Büker, Genç kadının önce Rebaccayla özdeşim kurmaya çalıştığını bunun Maxim tarafından engellendiğini, Rebacca'nın filmin sonunda intihar ettiğini böylece izleyicinin Genç kadınla özdeşlemekten başka çaresi kalmadığına değinmiştir. Büker, Kuşlar filminin analizinde ise, Melanie karakterine ilişkin çok fazla ayrıntının seyirciye sunulmasının, seyircinin karakterle özdeşim kurmasını sağladığına dikkat çekmiştir. Kuşlar filminin analizinde Büker, Freud'un Psikanalitik kuramdaki "Oidipus kavramına" değinmektedir. Oidipus karmaşasına göre, kız çocuk bir süre için ayrılmakta, karmaşayı atlattıktan sonra, anne ile yeniden -bu kez belki de bir daha ayrılmamak üzere özdeşleşmektedir.

Melanie'nin annesi onu terk ettiğinde on bir yaşında olduğunu belirten Büker, Melanie'nin annesiyle özdeşleşme konusundaki boşluğunu, durmaksızın çalışarak doldurmaya çabaladığını ifade etmiştir. "Röntgenci Phallus'u Annesine Kaptırdı Kuşlar" eleştirisinde Büker, diğer incelenen yazıların çoğunluğunda olduğu gibi filmin hikayesiyle başlamamıştır. Bunun yerine 1920'lerde Melanie Klein'in bebeğin bilinçdışındaki annenin onu yutacağına dair düşlemleriyle başlamıştır. Bu teoriye göre, anne çocuklarını anımsamakta ve doyum bulamamış isteklerini çocuklarına yansıtmaktadır. Böylece annelik yapma eylemi doyuma ulaşamadığı için ve annesi ile olan ilişkisi kendi çocuklarına olan yansıması şeklinde belirmektedir. Büker, Kaplan'a referans vererek, penise imrenmenin yol açtığı erkek kimliğinin ise anneliği başarılı bir biçimde gerçekleştirmesini engellediğini ifade ederek, Rebecca (1940), Psycho (Sapık, 1960), The Birds (Kuşlar, 1963) ve Marnie'de (1964) gibi filmlerinde fallluslu annelerinin belirlediğini söylemiştir.

"Röntgenci röntgenlemekten korkuyor: Cinnet" isimli yazıda Büker, film hikayesine geçmeden önce özdeşleşmenin mazoşizme yol açtığı söylerek, erkek çocuğun anne tarafından yutulma korkusunun iğdiş edilmeden daha güçlü bir korku olduğunu vurgulamıştır. Büker, Mulvey'in makalesinde işaret ettiği erkeğin iğdiş edilme korkusunu bertaraf etmek için kadını cezalandırıldırıldığı gibi, Cinnet filminde erkek çocuğun anne tehdidini ortadan kaldırmak için bu yolu seçtiğini ifade etmiştir. Film eleştirisinde, Göstergebilimsel kavramlardan "eğreltileme" kavramı kullanılmıştır. Filmdeki eğreltilemenin "yemek yeme" ile "cinsel ilişki" arasında kurulduğu ifade edilmiştir. Büker, Sapık filminde Hitchcock'un kadının bıçaklandığı sahnede görsel teşhirine yer vermediğini ama Cinnet filminde Rusk'ın Brenda'yı boşma sahnesinde kadın bedeninin sergilendiğini ve kadının "fetiş" nesnesine dönüştürüldüğünü söylemiştir. Bu filmde, filmin öyküsüne yer verilmeden Freud'dan, Lebeau'dan ve Kral Oidipus'un hikayesiyle film eleştirisine başlanmıştır. Film'de Freud'dun psikanalitik teoride, kadın ve erkek cinsel organlarına işaret ettiği nesnelerden bahsedildiği görülmüştür. Örneğin, kutular, kasalar, dolaplar, fırınlar, gemiler ve her tür kabın rahmi temsil ettiğine, filmde geçen şapkanın ise, erkek cinsel organının temsil ettiğine değinilmiştir. Filmin konu anlatımının ağırlıklı olarak görüldüğü eleştiride, Psikanalitik kavramlarla ilgili olarak özdeşleşmeye yer verildiği görülmüştür. Annenin kızı ile gerçekleştirdiği özdeşleşmenin birincil bir özdeşleşme olduğu ve bileşik varlık oluşturmalarında narsistik bir yönün ortaya çıktığı ifade edilmiştir. Filmin sonunda yasa koyucu konumunda olan annenin, kızının ikiziyle özdeşleşerek üçüncü kişi olmaktan kurtulacağı söylenmiştir. Büker, yine Kuşku filminin incelenmesinde de Johnny'nin Lina'dan, trenle onu ilk kez gördüğünde giydiği şapkasını giymesini istediğinde de şapkanın fallusa gönderme yaptığına değinmiştir. Mr. And Mrs. Smith

filminde ise, fetişistik bir nesne olarak yine burnun bir ikame nesnesi olarak nasıl ele alındığından şöyle bahsedilmektedir:

"Mr. Smith, Ann'nin kapıyı açmasını sağlayacak bir oyun düzenler. Ann boş bulunur, kapıyı açar. Mr. Smith de zincirli kapının olanak verdiği aralıktan içeriye burnunu sokar. Ann kapıyı yüzüne değil, burnuna kapar. Daha sonra kapıyı yeniden aralar: "İyi geceler sevgilim, burnum kanıyor" der. David burnunu tutar. Freud bu konuda ne diyor: Genç bir adam "burundaki parıltıyı" fetişistik bir önkoşula dönüştürmüştü (1927:33). Freud bizi düş kırıklığına uğratacağına kuşku duymadan fetişin (bu durumda fetiş burundur) penisin bir ikamesi (penisin yerine konan şey) olduğunu söyleyiverir. Ama bu rastgele bir penis değil, çocuklukta yitirilen penistir. Aslında çocuğun bu penisten vazgeçmiş olması gerekir, ama fetiş yitirilenin varlığını korumak için yaratılır. Fetiş oğlan çocuğun kadında (annesinde) olduğuna inanmadığı ve bizce bilinen nedenlerden ötürü vazgeçmek istemediği penisin ikamesidir (1927:338). Öyleyse oğlan çocuk kadında penis olmadığını algılar, ama bu gerçeği kabul etmez. Bunun doğruluğunu kabul etmek güçtür, çünkü kadın iğdiş edilmişse kendi penisi de tehlikede demektir. Çocuğun görme ve algılaması sürer, artık kadının penisi olduğu inancını olduğu gibi korumak güçtür. Çocuk inancı hem korur hem terkeder. Onun kafasında her şeye karşın kadının bir penisi vardır, ama bu penis eskisi gibi değildir, yerine bir ikame atanmış ve daha önce penise yönelen ilgiyi miras almıştır. Fetiş iğdiş tehditi karşısında bir zafer simgesidir ve tehdiye karşı bir korumadır (1927:339) Freud "burundaki parıltı"nın (shine on the nose) Almancası'nın Glanz auf der Nase (burna bakış) olduğunu anımsatıyor." [41].

"Röntgenci Arka Pencere'den Bakıyor" film eleştirisinde, Büker, Metz'in geleneksel film anlatısına özgü bir yolla filmin yaratanının örtbas edilerek, izleyicinin özne olduğu izlenimine kapıldığını ifade etmiştir. Filmin sonuna kadar olan bitenler kahramanın yani Jeffries'in görüş açısından verildiğine vurgu yapan Büker, Hitchcock'un çağrışımsal montraaj kullandığına yer vermiştir. Jeffries'in karşı komşularını dikizlediği sahnelerde, izleyicinin kahramanın bakışıyla özdeşleştiğini söyleyen Büker'e göre, film izleyicinin kendisini dikizlediğini bilmediği için teşhirci sayılmamaktadır. Filmin sonunda ise Büker, röntgenci Jeffries'in diğer ayağını da kırarak cezalandırılmasıyla, dikizlemenin bedelini filmde ödediğine vurgu yapmıştır.

İncelenen yazılar arasında, Seçil Büker'in Kuzey-Batı Yoluyla Kuzey filmi üzerine eleştirisinden sonra en yoğun teorik açıklamayı, yine Hitchcock'un Sabotaj filmi üzerine yapmıştır. Zizek'in açık nokta (boş nokta) kavramına başvurarak, Büker, Mr. Verloc'un suçlu olup olmadığının belirsiz kalmasına yer vermiştir. Artı bilginin belirsizliği arttırarak, nesnelerin anlamını yitirdiğine ve böylece anlamlara açık göstergelere dönüştüğüne değinilmiştir. Yine de Mr. Verloc suçlu kabul edilirse, Büker'e göre, bu durum erkeğin mazosist olduğunu düşünmemize neden olmaktadır. Jean Laplanche'nin mazoşizm kavramına dayanarak film eleştirisini sürdüren Büker, mazoşist konumda olan, etkin konumda olanla düşlemse (fantazmatik) bir özdeşleşme ilişkisine girdiğinde haz alabileceğine işaret etmiştir. Buna göre, ölmeyi isteme, saldırganlığın kişinin kendisine yönelmesi, acı çekmeyi isteme Mr. Verloc'da bir araya gelmiştir. Büker'in Sabotajla film eleştirisinde ikinci dikkat çeken kavram Psikanalitik çözümleme açısından fallus kavramı olmuştur. Filmde kullanılan ampulün, yanıp sönmesiyle, kahramanın burnunun yokluğunu görmek ile fallusun yokluğu ilişkilendirilmiştir. Zizek'e vurgu yapılarak, gözün bir şeyi görmeyi umduğunda ama göremediğinde daha çok korku vereceği ifade edilerek Mr. Verloc'un kendi köşesinde ampule korkuyla baktığı ifade edilmiştir.

Büker, "Röntgencinin Erkekliğe Tehlikede: Ölüm Korkusu"ndadaha filmin başında kameranın göz bebeğini yakalayarak, seyircinin "eril bakışa" davet edilerek röntgencilikten haz almaya hazırlandığını söylemiştir. Kadının röntgende hem bir başkası tarafından izlenen (nesne), hem de bir başka kadını izleyen (etkin/özne) olarak özdeşimine işaret edilmektedir. Filmin çözümlenmesinde Mulvey, Freud ve Lacan'a gönderme yapılar ayna metaforuna gönderme yapılmaktadır. Çocuk aynadaki imgesinin görünenden daha bütünleşik olduğu yanılığısı, çocuğun aynada gördüğü ideal imgeye ilgi duymasını sağlamaktadır. Oysa çocuk annesinin bedeniyle bütünleşik değil, ondan ayrı durmaktadır. Bu nedenle, aynada gördüğü imgeyi yaşamı boyunca arasa da ona bir daha ulaşamayacağı için, imge çocuk için her zaman arzulanan olarak kalacaktır. İlerleyen yaşlarda bu ideal-ego içselleştirilerek, birey diğerleriyle özdeşleşme arzusu hissedecektir. Çocukken edinilen bu deneyim, sinema çalışmalarında filmlerdeki karakterlerle özdeşleşmekten haz alma isteğini olarak tanımlanmaktadır [3]. Film analizinde de benzer şekilde çocuğun aynada gördüğü imgeyi kendisi sanarak, diğer imgelerle kendini özdeş sanarak yabancılaşmasından bahsedilmektedir. Büker'e göre, izleyici ideal egi aracılığıyla perdede gördüğü kadına sahip olarak üstün ideal egoya kavuşmaktadır. Kadın ise fallustan yoksun olduğu için filmde erkek bilinçaltındaki tehditten kurtulma amacıyla, Sapık filminde olduğu gibi kurban edilmektedir.

Sapık (1960) filminde Büker, "yıldız ölmez" kuralının yıkıldığına işaret etmiştir. Büker'e göre, daha filmin ilk yarısı gelmeden Janet Leigh ölmüştür, yıldız öldüğünde ise izleyici elinden oyuncağı alınmış çocuğa dönmüştür. Hitchcock yıldızın zamansız ölümünü göze almıştır. Büker, Marion'ın izleyicinin kişiliğinin bir bölümü olduğuna işaret etmiştir. Bölünmüş kişilikler sergilemenin filmin ana teması olduğu savunan Büker, tanıtım yazılarında "Yöneten Alfred Hitchcock" derken dahi yönetmenin isminin parçalanmış olarak sunumuna dikkat çekmiştir. Karakterin kişiliğinin değişik yönleri filmdeki kişilere yansıdığı için, seyirci, Büker tarafından filmin kahramanı olarak görülmektedir. Büker'e göre seyirci, kaydırmalı çekimlerle filmin evrenine girerken, iyi ile kötü arasında kendi iç yolculuğuna çıktığının pek bilincinde değildir.

6. SONUÇ (RESULT)

Erken dönem sinema kuramcıları için, sinemada izleme deneyimine şekil veren özdeşleme Lacan'ın imgesel aşamada tarif ettiği süreci izlemektedir. İzleyici sinema perdesi üzerinde tıpkı parçalanmış beden imgeleri gibi, gerçek hayatı parçaları ayıran görüntüleri bütünleştirme çabasıdadır. Ancak, bunu yaparken izleyici, izleme ediminden kendini ayıramayacağı için bakışını kamera ile ikame etmek zorundadır. Metz'in kökensel birincil özdeşleşme olarak adlandırdığı bu durum izleyiciyi ikincil özdeşleşmeye yani izleyicinin karakterle kurduğu özdeşleşmeye taşımaktadır. Bu özdeşleşme türü Metz'e göre, kameranın izleyicinin gözünün yerine geçtiği andan beri mevcut olduğu ikincisinden çok daha kurucu ve değişmezdir. Sinemanın kendisi, varoluşsal yasalarıyla ilgilidir. Bu açıdan kamera ancak kendisini görünmez kıldığı sürece, izleyiciyi anlatıya çekebilmektedir. İzleyicinin imgelere çekildiği ya da filme yakalandığı yer, kameranın varlığını bir yokluk olarak sunduğu noktada gerçekleştiği söylenmektedir [5]. Bu bakımdan Seçil Büker'in incelediği Hitchcock filmlerinde, kameranın karakterin bakış açısında görülen şeyin izleyiciye gösterilmeyerek bir yokluk yaratıldığı, kesme kurgu aracılığıyla bir sonraki sahnede izleyiciye karakterin baktığı yer gösterilerek, filme izleyicinin tekrar suture (dikilmesi) edilmesinin sıklıkla film eleştirisinin merkezinde bir kavram olarak kullanıldığı görülmüştür.

İzleyici suturla, karakterle kendi arasında bir özdeşim kurarak, karakterin gözünden olayı izlediğine de yazılarda yer verilmiştir.

Özdeşleşme temasına, "Röntgenci Kendi İmgesini Röntgenliyor: REBECCA", "Röntgenci İkizinden Kuşkuluyor: Bir Kuşkunun Gölgesi", "Röntgenci Fallusu Annesini Kaptırdı: KUŞLAR", "Röntgenci Arka Pencere'den Röntgeniyor" yazılarında olduğu görülmüştür. Röntgencilik/Dikizleme kavramlarına, eleştirilerin de başlıklarından anlaşılacağı gibi bütün eleştirilerde yer verildiği görülmüştür. Röntgenci bakışın, incelenen yazılarda, Mulvey'nin makalesinde yer verdiği gibi kadını, erkek bakışının nesnesi olarak konumlandıran bir kamera gözüyle eril iktidarın tahakkümüne olanak sağlayan bir anlatı eleştirisi sunulduğu belirlenmiştir. Fallus, iğdiş edilme, Oidupus Kompleksi, sutur/dikiş, eril bakış, sadizm-mazoşizm, röntgencilik/dikizleme, özdeşleşme gibi Psikanalitik çözümlemelerde kullanılan kavramların incelenen film eleştirilerinde sıklıkla kullanıldığı görülmüştür. Bükler'in film incelemeleri, Freud'dan, Mulvey'e, Miller'dan Benevise'ye Zizek'e kadar sağlam bir kuramsal zemine oturduğu için dönemin film anlatısına ya da tanıtımına dayanan diğer yazılardan ayrılmakta, Türkiye'de Psikanalitik Feminist Eleştiri'nin ilk örneklerini sunması bakımından incelenmesi önemli bulunmaktadır. Bu nedenle çalışmanın feminist film eleştirisi alanına katkı sağlayacağı düşünülmekle birlikte, dönem olarak Türkiye'deki sinema eleştirisi ile dünyadaki sinema eleştirisini karşılaştırmalı olarak ele alan çalışmalara ihtiyaç bulunmaktadır.

NOT (NOTICE)

Bu çalışma, Doç.Dr. Çilem Tuğba Koç danışmanlığında, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Sinema ve Televizyon ABD'de yürütülen "90 Sonrası Sinema Dergileri ve Sinema Eleştirisi" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

ÇIKAR ÇATIŞMASI (CONFLICT OF INTEREST)

Yazarlar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

FİNANSAL AÇIKLAMA (FINANCIAL DISCLOSURE)

Bu çalışma, Erciyes Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri birimince 12023 Proje Numarası ve SDK-2022-12023 koduyla desteklenmiştir.

ETİK STANDARTLAR BEYANI (DECLARATION OF ETHICAL STANDARDS)

Makalenin yazarları bu çalışmada kullanılan materyal ve yöntemlerin etik kurul izni ve/veya yasal-özel izin gerektirmediğini beyan etmektedir.

KAYNAKLAR (REFERENCES)

- [1] Süllü, N., (1988). Sinemada Feminist Eleştiri (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- [2] Arslan, U.T., (2009). Aynanın sırları: Psikanalitik film kuramı, Kültür ve İletişim, 12(23):9-38.
- [3] Kabadayı, L., (2018). Film Eleştirisi: Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümler. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- [4] Allen, R., (2004). Psychoanalytic film theory, a companion to film theory. Oxford, Blackwell Publishing, 123-145.
- [5] Barkot, Z.Ö., (2011). İzleyici-özne sorunu bağlamında lacan sonrası psikanalitik film kuramı. Doğu-Batı Dergisi, 283-300.
- [6] Mulvey, L., (2014). Çev. Esin Soğancılar ve Ahu Antmen, Görsel zevk ve anlatı sineması. Sanat/cinsiyet: sanat tarihi ve feminist eleştiri, İstanbul, İletişim Yayınları, 277-295.
- [7] Biryıldız, E., (2002). Örneklerle Türk Film Eleştirisi (1950-2002), İstanbul: Beta Yayıncılık.

- [8] Yetimova, S., (2016). Sinema dergilerinde ulusötesi tartışmalarına Fransa ve Türkiye'den bir örnek: pozitif ve altıyazı dergileri arasında bir karşılaştırma (Yayımlanmış Doktora Tezi). İstanbul: Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- [9] Karabağ, M., (2019). Zeki Demirkubuz filmlerindeki kadın temsillerinin feminist film eleştirisi çerçevesinde incelenmesi: c blok, masumiyet, üçüncü sayfa. Erciyes İletişim Dergisi, 6(2):1427-1444.
- [10] Yaşar, İ., (2022). Nadine Labaki filmlerinin feminist film teorisi çerçevesinde incelenmesi (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- [11] Satıcı, H., (2023). Beyaz perdede erkeğin gölgesindeki kadınlar: feminist film teorileri bağlamında Bombshell incelenmesi. Sine Filozofi Dergisi, 8(16):366-378.
- [12] Özden, Z., (2014). Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi. Ankara: İmge Kitabevi.
- [13] Öztürk, S.R., (2000). Sinemada Kadın Olmak. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- [14] Chaudhuri, S., (2006). Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed. London and New York: Routledge.
- [15] Saygılıgil, F., (2013). Feminist Film Kuramı, Sinema Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar. İstanbul, Su Yayınevi, 143-165.
- [16] Berger, J., (2016). Görme Biçimleri. Çev. Yurdanur Salman. İstanbul: Metis Yayınları.
- [17] Smelik, A., (2008). Feminist Sinema ve Film Teorisi ve Ayna Çatladı. Çev. Deniz Koç. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- [18] Kirel, S., (2018). Kültürel Çalışmalar ve Sinema. İstanbul: İthaki Yayınları.
- [19] Stacey, J., (1994). Star gazing Hollywood cinema and female spectatorship. London and Newyork: Routledge.
- [20] Es, E.F., (2019). Sinemada Kadın Ressamların Hayatlarını Anlatan Filmlerin Feminist Açından İncelenmesi. (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). Ordu: Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- [21] Gürkan, H., (2015). Karşı Sinema. İstanbul: Es Yayınları.
- [22] Yıldırım, A. ve Vardar, B., (2024). Feminist kuramın sinematografik anlatımla ifadesi. Marmara Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 15(1):1-22.
- [23] Koç, N., (2014). Feminist Kadın Temsili Açısından Kadının Adı Yok Filminin İrdelenmesi. (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- [24] Kabadayı, L., (2004). Toplumsal Cinsiyet ve Film '90'lı Yıllarda ABD-İspanya-Hong Kong ve Türk Sinemasında Üretilen Filmlerde Toplumsal Cinsiyet Olgusunun Feminist Yaklaşımla İncelenmesi. (Yayımlanmış Doktora Tezi). İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Üniversitesi.
- [25] Bordwell, D. ve Thompson, K., (2012). Film Sanatı. Çev. Ertan Yılmaz ve Emrah Suat Onat. Ankara: DeKi Yayınevi.
- [26] Özdemir, B.G., (2019). Feminist film eleştirileri bağlamında Türkiye'deki kadın yönetmenlerin görünürlüğüne bakmak. Debates On Media & Communication Studies Dergisi, 11-24.
- [27] Mulvey, L., (1989). Visual and other pleasures. Londra: The Macmillan Press.
- [28] Büker, S., (2019). Feminist ve psikanalitik eleştiriye giriş. Sinema: tarih-kuram eleştirisi. İstanbul, İthaki Yayınları.
- [29] Robert, S., (2000). Sinema Teorisine Giriş. Selda Salman & Çiğdem Asatekin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- [30] Gürata, A., (2019). Sinema ve Kuram. Sinema: tarih-kuram-eleştiri. İstanbul, İthahi Yayınları.
- [31] Bakır, B., (2008). Sinema ve psikanaliz. İstanbul: Hayalet Kitap.
- [32] Ergeç, N.E., (2019). Feminist anlatı yaklaşımıyla Mustang filmi ve dişil dilin kurulmasında bir yöntem değerlendirilmesi. SineFilozofi, 4(7):10-27.
- [33] Kaplan, E.A., (1997). Looking for the other Feminism, Film and the Imperial Gaze. New York & London: Routledge.
- [34] Özdemir, B.G., (2016). Türk Sinemasında Kadın Yönetmenlerin Ana Akım Dışı Filmlerinde Kadının Mekanda Temsili: Özne(S)Neleştirilmiş Kadınların Feminist Film Kuramı Çerçevesinde Çözümlemesi (2000-2012). (Yayımlanmış Doktora Tezi). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- [35] 25. Kare Sinema Kültür Dergisi, (1):1-2, 1990.
- [36] Joffe, H., (2011). Thematic Analysis. Qualitative Research Methods in Mental Health and Psychotherapy: A Guide for Students and Practitioners. Wiley, Blackwell.
- [37] Health, S., (1981). On Suture. In: Questions of Cinema. communications and culture. London: Palgrave.
- [38] Oudart, J.P., (1977). Dossier suture: cinema and suture. Screen Dergisi, 18(4):35-47.
- [39] Silverman, K., (1983). The Subject of Semiotics. New York-Oxford, New York-Oxford.
- [40] Büker, S., (1996). Röntgenci yönetmen dikişi engelliyor: kuzey-batı yoluyla kuzey. 25. Kare Sinema Kültür Dergisi, (18):55-58,
- [41] Büker, S., (1997). Röntgenci içindeki kadınsı yönü keşfeder Mr. Smith burnunu kanatır. 25. Kare Sinema Kültür Dergisi, (20):60-64.