



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı
Sinema ve Televizyon Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

**SİNEMADA KADIN BEDENİNİN VE KİMLİĞİNİN TEKNOLOJİK
DÖNÜŞÜMÜ**

Ömür ONURLUCAN
ORCID: 0009-0008-9038-4509

Danışman
Doç. Dr. Mustafa Evren BERK
ORCID: 0000-0002-5395-6204

Konya- 2026



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Tez Jüri Üyeleri



Öğrencinin	Adı Soyadı	Ömür Onurlucan
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı/ Sinema ve Televizyon Bilim Dalı
	Programı	Tezli Yüksek Lisans
	Tez Danışmanı	Doç. Dr. Mustafa Evren BERK
	Tezin Adı	Sinemada Kadın Bedeninin ve Kimliğinin Teknolojik Dönüşümü

Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan “Sinemada Kadın Bedeninin ve Kimliğinin Teknolojik Dönüşümü” başlıklı bu çalışma 05/06/2026 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sıra No	Danışman ve Üyeler	
	Unvanı	Adı ve Soyadı
1	Doç.Dr.(Danışman)	Mustafa Evren BERK
2	Doç.Dr. (Asil)	Murat AYTAÇ
3	Dr. Öğr. Üyesi (Asil)	Ali AVLAR
4	Doç.Dr. (Yedek)	
5	Doç.Dr.(Yedek)	



Etik İlke ve Kurallara Uygunluk Beyannamesi Sayfası

Öğrencinin	Adı Soyadı	Ömür Onurlucan
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Sinema Ve Televizyon Anabilim Dalı/ Sinema Ve Televizyon Bilim Dalı
	Programı	Tezli Yüksek Lisans
	Tezin Adı	Sinemada Kadın Bedeninin Ve Kimliğinin Teknolojik Dönüşümü

Bu tezin hazırlanmasında bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

ÖN SÖZ (TEŞEKKÜR)

Bu tez çalışması, akademik birikim ve emeğin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Lisans eğitimimi sürdürdüğüm Necmettin Erbakan Üniversitesi'nde edindiğim birikim, sinemayı çok katmanlı bir disiplin olarak kavramamda önemli bir rol oynamıştır. Bu süreçte akademik gelişimime yön veren değerli hocalarımdan katkıları son derece büyüktür. Sinema disiplini kavrayışında ve sinemaya ilişkin düşünsel ufkuşun şekillenmesinde Dekan Yardımcısı Doç. Dr. Mustafa Evren Berk'in katkıları belirleyici olmuştur. Kendisi, sinemanın yalnızca estetik bir sanat ve bir ifade biçimi olmadığını, aynı zamanda teknolojik gelişmelerle sürekli dönüşen bir düşünce alanı olduğunu anlamam konusunda bana önemli perspektifler kazandırmıştır. Özellikle teknolojik dönüşümler bağlamında sinemanın yeniden düşünülmesi ve yorumlanması gerektiğine ilişkin öngörülerini, bu çalışmanın kuramsal yaklaşımının şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır.

Hayatım boyunca bana inanan ve her koşulda destekleriyle yanımda olan annem Seval Onurlucan'a, babam Ömer Onurlucan'a ve kardeşim Özgü Onurlucan'a teşekkürlerimi ve saygılarımı sunarım. Varlıkları, sabırları ve sevgileri yalnızca bu tez sürecinde değil, yaşamımın her aşamasında benim için en önemli dayanaklardan biri olmuştur.

Bu tez, yalnızca akademik bir üretim olarak değil; insanlık tarihinin acı hafızasına ve günümüzde hâlâ devam eden adaletsizliklere karşı bir hatırlatma olarak da düşünülmelidir. Bu çalışmayı, ülkemizde elde edilen son verilerde 2025 yılında erkekler tarafından öldürülen en az 294 kadına, şüpheli şekilde ölü bulunan 297 kadına, geçmişteki ve geleceğimizdeki nice Türk kadınına; tarih boyunca atalarının kanlı hafızasını taşımak zorunda bırakılan Amerikan yerlilerine/ kadınlara, Amerika kıtasına köle olarak getirilen; Kuzey Amerika, Güney Amerika ve Avrupa'daki Afrika kökenli kadınlara; günümüzde Orta Doğu'da süren savaşlarda hayatını kaybeden ve tüm zorluklara rağmen direnmeye devam eden tüm kadınlara; dünyanın neresinde olursa olsun kendini korumaya çalışan, dışlanan, ötekileştirilen ve yalnız bırakılan tüm kadınlara adıyorum. Bu tez, onların hatırasına ve mücadelelerine küçük de olsa bir saygı duruşu niteliğindedir.

Ömür ONURLUCAN

Mart 2026

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ (TEŞEKKÜR).....	i
TABLolar LİSTESİ.....	vi
ŞEKİLLER TABLOSU	xiii
ÖZET	xx
ABSTRACT	xxi
GİRİŞ BÖLÜMÜ.....	1
1.1. Araştırmanın Konusu	2
1.2. Araştırmanın Problemi	3
1.3. Araştırmanın Amacı ve Önemi.....	3
1.4. Araştırmanın Sınırlılıkları	4
1.5. Araştırmanın Evreni ve Örneklemi	4
1.6. Araştırmanın Yöntemi	i5
2. TEORİK ÇERÇEVE	8
2.1. Kadın Hareketlerinin Tarihsel Süreci ve Sinemaya Yansıması	8
2.2. Birinci Dalga Feminizm.....	13
2.2.1. Liberal Feminizm	15
2.2.1.2. Liberal Feminizmde Aile ve Ev İçi Emek.....	23
2.2.1.3. Liberal Feminizmde ve Oy Hakkı	24
2.2. İkinci Dalga Feminizm.....	26
2.2.1. Siyah Feminizm.....	28
2.2.2. Marksist Feminizm.....	31
2.2.2.1. Marksist Feminizm ve Ev İçi Emek	34
2.2.3. Radikal feminizm	37
2.2.3.1. Cinsel Şiddet.....	42
2.2.3.2. Radikal Feminizm ve Doğum.....	44
2.2.4. Sosyalist Feminizm	45
2.2.5. Ekofeminizm	51
2.3. Üçüncü Dalga Feminizm.....	56
2.3.1. Psikanalist Feminizm	59
2.3.2. Postmodern Feminizm.....	61
2.3.3. Queer Feminizm	71
2.3.3.1. Queer Feminist Teori ve Butler	77
2.3.5. Postkolonyal Feminizm.....	79
2.3.6. Kesişimsel Feminizm	83
2.4. Dördüncü Dalga Feminizm	86
2.4.1. Siberfeminizm	91
2.5.2. Teknofeminizm.....	94

2.5.4. Dijital Feminizm.....	100
2.5.5. Xenofeminizm	103
2.5.6. Yeni Dijital/ Veri Feminizmi	106
BULGULAR (İKİNCİ BÖLÜM).....	112
3. BULGULAR	112
3.1. Liberal Feminizm Bağlamında İrdelenen Filmler	112
3.1.1. The Suffragette (1913)	112
3.1.2. Shoes (1916).....	117
3.1.3. Mothers Of Men (1917)	120
3.2. Siyah Feminizm Bağlamında İrdelenen Filmler	129
3.2.1. Nothing But A Man (1964)	129
3.2.2. For Love Ivy (1968).....	133
3.2.3. The Claudine (1974).....	138
3.2.4. Nothing But a Man, For Love of Ivy ve Claudine Filmlerinin Birlikte İrdelenmesi	143
3.3. Radikal Feminizm Bağlamında İrdelenen Filmler	145
3.3.1. Jeanne Dielman,23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles (1975)	145
3.3.2. Riddles Of The Sphinx (1977)	150
3.3.3. A Question Of Silence (1982)	155
3.3.4. Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles, Riddles of the Sphinx ve A Question of Silence Birlikte İrdelenmesi.....	162
3.4. Marksist Feminizm Bağlamında İrdelenen Filmler	163
3.4.1. Salt Of The Earth (1954)	163
3.4.2. Alice Doesn't Live Here Anymore (1974)	168
3.4.3. Song Of The Shirt (1979)	173
3.4.4. Salt Of The Earth (1954), Alice Doesn't Live Here Anymore (1974), Song Of The Shirt (1979) Marksist Feminizm Bağlamında Birlikte İrdelenmesi.....	180
3.5. Sosyalist Feminizm Bağlamında İrdelenen Filmler.....	182
3.5.1. Wanda (1970)	182
3.5.2. Girlfriends (1978)	187
3.5.3. One Sings, The Other Doesn't (1977)	191
3.5.4. Wanda (1970), Girlfriends (1978), One Sings, The Other Doesn't (1977) Sosyalist Feminizm Bağlamında Birlikte İrdelenmesi	197
3.6. Ekofeminizm Bağlamında İrdelenen Filmler.....	198
3.6.1. The Company Of Wolves (1984)	198
3.6.2. Gorillas In The Mist (1988).....	202
3.6.3. La Belle Verte (1996)	207
3.6.4. The Company Of Wolves (1984), Gorillas In The Mist (1988), La Belle Verte (1996) Filmlerinin Birlikte İrdelenmesi	212
3.7. Psikanalitik Feminizm Bağlamında İrdelenen Filmler	213
3.7.1. 3 Woman (1977).....	213

3.7.2.	The Gold Diggers (1983).....	218
3.7.3.	The Piano (1993)	223
3.7.4.	3 Woman (1977), The Gold Diggers (1983), The Piano (1993) Filmlerinin Birlikte İrdelenmesi	230
3.8.	Postmodern Femiznim Bağlamında İrdelenen Filmler	231
3.8.1.	Liquid Sky (1982).....	231
3.8.2.	Orlando (1992)	236
3.8.3.	Boys Don't Cry (1999).....	241
3.9.	Queer Feminizm Bağlamında İrdelenen Filmler	245
3.9.1.	Desert Heart 1985	245
3.9.2.	All Over Me (1997)	249
3.9.4.	Desert Hearts (1985), All Over Me (1997) ve But I'm a Cheerleader (1999), Filmlerinin Birlikte İrdelenmesi	258
3.10.	Kesişimsel Feminizm Bağlamında İrdelenen Filmler.....	260
3.10.1.	Set It Off (1996)	260
3.10.2.	Watermelon Woman (1996)	264
3.10.3.	Eve's Bayou (1997)	268
3.10.4.	Set It Off, The Watermelon Woman ve Eve's Bayou Filmlerinin Birlikte İrdelenmesi	272
3.11.	Postkolonyal Feminizm Bağlamında İrdelenen Filmler.....	274
3.11.1.	Mississippi Masala (1991).....	274
3.11.2.	Bread And Roses (2000).....	279
3.11.3.	Fatima (2015)	284
3.11.4.	Mississippi Masala, Bread and Roses ve Fatima Filmlerinin Birlikte İrdelenmesi	289
3.12.	Siberfeminizm Bağlamında İrdelenen Filmler.....	291
3.12.1.	The Net (1995).....	291
3.12.2.	Strange Days (1995)	295
3.12.3.	Teknolust (2002).....	299
3.12.4.	The Net (1995), Strange Days (1995) ve Teknolust (2002) Filmlerinin Birlikte İrdelenmesi	304
3.13.	Teknofeminizm bağlamında irdelenen filmler	305
3.13.1.	Stepford Wives (2004).....	305
3.13.2.	Sleep Dealer (2008)	310
	Söz konusu olan sahnedeki teknofeminizm açısından mesele, teknolojinin yalnızca emeği dönüştürmesi değildir. Bu dönüşümün cinsiyetli iş bölümü üzerindeki etkisidir. Tarihsel olarak erkek egemen ağır sanayi alanının robotikleşmesi, teknik uzmanlığın daha da merkezileşmesine yol açar. Bu durum, teknolojik bilgiye erişimi sınırlı olan kadınları üretim alanından dışlayabilir. Teknik tasarım süreçlerine katılımın artması durumunda patriyarkal iş bölümü de kırılabilir. Robot hem tahakkümün hem de dönüşümün simgesidir.....	314
3.13.3.	Surrogates (2009)	315
3.13.4.	Sleep Dealer (2008), Surrpgates (2009) ve The Stepford Wives (2004) Filmlerinin Birlikte İrdelenmesi	320

3.14. Posthümanist Feminizm Bağlamında İrdelenen Filmler	321
3.14.1. Code 46 (2003)	321
3.14.2. Under The Skin (2013)	325
3.14.3. The Fountain (2006)	330
3.14.4. Code 46 (2003), Under The Skin (2013) ve The Fountain (2006) Filmlerinin Birlikte İrdelenmesi	336
3.15. Dijital Feminizm Bağlamında İrdelenen Filmler	338
3.15.1. Unfriended (2015)	338
3.15.2. Cyberbully (2015)	343
3.15.3. Unfriended (2014), Cyberbully (2015) ve Ingrid Goes West (2017) Filmlerinin Ortak Çözümlemesi	354
3.16. Xenofeminizm Bağlamında İrdelenen Filmler	355
3.16.1. Mad Max: Fury Road (2015)	355
3.16.2. Ex Machine (2015)	360
3.16.3. Equals (2015)	365
3.16.4. Mad Max: Fury Road, Ex Machine ve Equals Filmlerinin ortak Çözümlemesi	370
3.17. Veri Feminizmi Bağlamında İrdelenen Filmler	372
3.17.1. Kimi (2023)	372
3.17.2. Missing (2023)	378
3.17.3. The Pod Generation (2023)	384
3.17.4. Kimi (2023), Missing (2023), The Pod Generation (2023) Filmlerinin Ortak Çözümlemesi	389
3.TARTISMA, SONUÇ VE ÖNERİLER	392
Bu bölümde, araştırma kapsamında elde edilen bulgular feminist kuramsal çerçeve ile ilişkilendirilerek değerlendirilmekte ve çalışmanın genel sonuçları ortaya konulmaktadır. Analiz edilen filmler üzerinden feminist düşüncenin tarihsel dönüşümünün sinemadaki yansımaları tartışılmakta; farklı feminist dalgaların toplumsal cinsiyet temsillerine nasıl etki ettiği incelenmektedir. Bu doğrultuda elde edilen bulgular, feminist kuram literatürü ve sinema çalışmaları bağlamında yorumlanarak araştırmanın temel sonuçlarına ulaşılmaktadır. Bölümün devamında ise çalışmanın sınırlılıkları dikkate alınarak, gelecekte yapılabilecek araştırmalar için öneriler sunulmaktadır.	
GENİŞLETİLMİŞ TÜRKÇE ÖZET	403
KAYNAKÇA	404
EKLER	430
Film Listesi	430
EKLER	433
Film Afişleri	433
Film Afişleri (Devam)	434

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1. 1. Feminist Hareketlere Zemin Hazırlayan Sosyal Ve Siyasal Etmenler	13
Tablo 2. 1. Feminizm Hareketleri, Tarihleri ve Etkili Olaylar.....	108
Tablo 2. 2. (Devam) Feminizm Hareketleri, Tarihleri ve Etkili Olaylar	109
Tablo 2. 3.(Devam) Feminizm Hareketleri, Tarihleri ve Etkili Olaylar	110
Tablo 2. 4. (Devam) Feminizm Hareketleri, Tarihleri ve Etkili Olaylar	111
Tablo 3. 1. The Suffragette (1913) Konuşma Sahnesi	114
Tablo 3. 2. The Suffragette (1913) filmi ev ziyareti sahnesi.....	115
Tablo 3. 3. The Suffragette (1913) gazete ofisinde konuşma sahnesi.....	116
Tablo 3. 4. Shoes (1916) filmi babanın kitap okuma sahnesi	118
Tablo 3. 5. Shoes (1916) filminde Eva'nın aynadaki yansıması	119
Tablo 3. 6. Shoes (1916) filminde anne figürü	120
Tablo 3. 7. Mothers of Men (1917) filmindeki mahkeme sahnesi.....	123
Tablo 3. 8. Mothers of men (1917) filmindeki yürüyüş sahnesi.....	124
Tablo 3. 9. Mothers of men (1917) filmindeki eylem sahnesi	125
Tablo 3. 10. Mothers of men (1917) filmindeki görüşme sahnesi	126
Tablo 3. 11. Nothing But A Man (1964) filmi araba sahnesi.....	130
Tablo 3. 12. Nothing But A Man (1964) filmi araba sahnesi.....	131
Tablo 3. 13. Nothing But A Man (1964) filmi ev sahnesi	132
Tablo 3. 14. For Love Ivy (1968) filmi salon sahnesi.....	135
Tablo 3. 15. For Love Ivy (1968) filmi merdiven sahnesi	136
Tablo 3. 16. For Love Ivy (1968) merdiven sahnesi erkek figürü	137
Tablo 3. 17. For Love Ivy (1968) filmi Ivy yatak odası sahnesi.....	138
Tablo 3. 18. The Claudine (1974) filmi mutfak sahnesi	140
Tablo 3. 19. (Devam) The Claudine (1974) filmi mutfak sahnesi	141
Tablo 3. 20. The Claudine (1974) filminde anne ve kızları	141
Tablo 3. 21. (Devam) The Claudine (1974) filminde anne ve kızları.....	142
Tablo 3. 22. The Claudine (1974) filminde anne ve kız	142
Tablo 3. 23. The Claudine (1974) filminde siyah kadın, beyaz kadın zıtlığı.....	147
Tablo 3. 24. Jeanne Dielman,23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles (1975) filminde mutfak sahnesi	148

Tablo 3. 25. Jeanne Dielman,23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles (1975) filminde emek karşılığı ücret.....	149
Tablo 3. 26. Jeanne Dielman,23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles (1975) filminde kadın emekçi	150
Tablo 3. 27. Riddles Of The Sphinx (1977) filminde kara tahta ve nesneler.....	152
Tablo 3. 28. Riddles Of The Sphinx (1977) filminde park sahnesi	153
Tablo 3. 30. Riddles Of The Sphinx (1977) filminde bahçe sahnesi	154
Tablo 3. 31.A Question Of Silence (1982) Filminde Ofis Sahnesi.....	157
Tablo 3. 32.A Question Of Silence (1982) Filmindeki Ev Sahnesi	158
Tablo 3. 33.A Question Of Silence (1982) Filmindeki Mağaza Sahnesi.....	159
Tablo 3. 34.A Question Of Silence (1982) Filmindeki Mahkeme Sahnesi.....	160
Tablo 3. 35.A Question Of Silence (1982) Filminde Sokak Sahnesi.....	161
Tablo 3. 36.Salt Of The Earth (1954) Filminde Tepe Sahnesi.....	165
Tablo 3. 37. (Devam) Salt Of The Earth (1954) Filminde Tepe Sahnesi	166
Tablo 3. 38.Salt Of The Earth (1954) Filminde Toplantı Sahnesi	166
Tablo 3. 39.Salt Of The Earth (1954) Filminde Erkek ve Bebek.....	167
Tablo 3. 40.Salt Of The Earth (1954) Filminde Erkek Figürü.....	168
Tablo 3. 41.Alice Doesn't Live Here Anymore (1974) Filminde Yemek Sahnesi.....	170
Tablo 3. 42.Alice Doesn't Live Here Anymore (1974) Filminde Ücret Alma Sahnesi.....	171
Tablo 3. 43.Alice Doesn't Live Here Anymore (1974) Filminde İşe Alım Sahnesi.....	172
Tablo 3. 44.Alice Doesn't Live Here Anymore (1974) Filminde Kadın Figürü	173
Tablo 3. 45.Song of the Shirt (1979) Filmi Giriş Sahnesi.....	176
Tablo 3. 46. (Devam) Song of the Shirt (1979) Filmi Giriş Sahnesi	177
Tablo 3. 47. Song of the Shirt (1979).....	177
Tablo 3. 48.Song of the Shirt (1979) Nehir Sahnesi	178
Tablo 3. 49.Song Of The Shirt (1979) Mahkeme Sahnesi	179
Tablo 3. 50. Song of the Shirt (1979) Sokak Sahnesi	179
Tablo 3. 51. Wanda (1970) Giriş Sahnesi	184
Tablo 3. 52. Wanda (1970) Kum Madeni Sahnesi.....	185
Tablo 3. 53.Wanda (1970) Otel Sahnesi	186
Tablo 3. 54.Girlfriends (1978) Sigara Sahnesi.....	189
Tablo 3. 55.Girlfriends (1978) Erkek Figürü	190
Tablo 3. 56. Girlfriends (1978).	190

Tablo 3. 57. One Sings, The Other Doesn't (1977) İki Kadın Figür	193
Tablo 3. 58. One Sings, The Other Doesn't (1977) Erkek Gifürü	194
Tablo 3. 59. One Sings, The Other Doesn't (1977) Kadınlar	195
Tablo 3. 60. One Sings, The Other Doesn't (1977) Aynadaki Yansımalar	196
Tablo 3. 61. One Sings, The Other Doesn't (1977) İki Kadın Figür Ve Eylem	196
Tablo 3. 62. The Company of Wolves (1984) Orman Sahnesi	200
Tablo 3. 63. The Company of Wolves (1984) Nine Ve Çocuk.....	201
Tablo 3. 64. The Company of Wolves (1984) Ormandaki Kadın.....	202
Tablo 3. 65. Gorillas in the Mist (1988) Pazar Sahensi	204
Tablo 3. 66. Gorillas in the Mist (1988) Orman Sahnesi	205
Tablo 3. 67. Gorillas in the Mist (1988) Kadın ve Doğa	206
Tablo 3. 68. Gorillas in the Mist (1988) Kadın Ve Yavru Goril.....	206
Tablo 3. 69. La Belle Verte (1996) Küre Sahnesi.....	209
Tablo 3. 70. La Belle Verte (1996) Yemek Sahnesi	209
Tablo 3. 71. La Belle Verte (1996) Sokak Sahnesi.....	210
Tablo 3. 72. La Belle Verte (1996) Deniz Kenarı Sahnesi	211
Tablo 3. 73. 3 Women (1977) Mozaik Figürler	215
Tablo 3. 74. 3 Women (1977) Kadınlar	216
Tablo 3. 75. 3 Women (1977) Aynadaki Yansıma	217
Tablo 3. 76. 3 Women (1977) Elbise	218
Tablo 3. 77. The Gold Diggers (1983).....	220
Tablo 3. 78. The Gold Diggers (1983) Gözetleme.....	221
Tablo 3. 79. The Gold Diggers (1983) Büyük Patron Sorgulama Sahnesi	222
Tablo 3. 80. The Gold Diggers (1983) Kadın ve Çocuk	223
Tablo 3. 81. The Piano (1993) Piyano Çalma Sahnesi.....	226
Tablo 3. 82. The Piano (1993) Son Sahne.....	227
Tablo 3. 83. The Piano (1993) Suya Batan Piyano Sahnesi.....	227
Tablo 3. 84. The Piano (1993) Parmakların Arasından Bakış	228
Tablo 3. 85. The Piano (1993) Piyanoya Tepeden Bakış.....	229
Tablo 3. 86. The Piano (1993) Dağınık Eşyalar Sahnesi	229
Tablo 3. 87. Liquid Sky (1982) Eşcinsel Erkek Figürü	233
Tablo 3. 88. Liquid Sky (1982) Eşcinsel Erkekler Ve Neon Işıklar	234
Tablo 3. 89. Liquid Sky (1982) Yüz, Neon Işıklar Ve Bedenin Belirsizliği.....	235

Tablo 3. 90. (Devam) Liquid Sky (1982) Yüz, Neon Işıklar Ve Bedenin Belirsizliği **Hata! Yer işareti tanımlanmamış.**

Tablo 3. 91.Liquid Sky (1982) Eşcinsellik, Tecavüz Ve Güç.....	235
Tablo 3. 92.Orlando (1992) Yüz	238
Tablo 3. 93.Orlando (1992) Savaş Sahnesi	239
Tablo 3. 94.Orlando (1992) Çim Labirent Sahnesi.....	240
Tablo 3. 95.Orlando (1992) Son Sahne.....	240
Tablo 3. 96. (Devam) Orlando (1992) Son Sahne.....	241
Tablo 3. 97.Boys Don't Cry (1999) Maskülen Giyimli Kadın	243
Tablo 3. 98.Boys Don't Cry (1999) Aynadaki Yansıma	244
Tablo 3. 99.Boys Don't Cry (1999) Arzu Sahnesi.....	244
Tablo 3. 100.Desert Hearts (1985) Araba Sahnesi.....	247
Tablo 3. 101.Desert Hearts (1985) Kucaklama Ve Üçüncü Kişi	248
Tablo 3. 102.Desert Hearts (1985) Merdivenlerden İnen Kadınlar	249
Tablo 3. 103.All Over Me (1997) Maskülen Giyinen Kadın	251
Tablo 3. 104.All Over Me (1997) Biri Maskülen İki Kadın	252
Tablo 3. 105.All Over Me (1997) İki Genç Kadın.....	253
Tablo 3. 106.But I'm a Cheerleader (1999) Kızlar Ve Erkekler.....	255
Tablo 3. 107. (Devam) But I'm a Cheerleader (1999) Kızlar Ve Erkekler.....	Hata! Yer işareti tanımlanmamış.
Tablo 3. 108.But I'm a Cheerleader (1999) Araba Ve Erkek	256
Tablo 3. 109.But I'm a Cheerleader (1999) Gelinlik Provası	257
Tablo 3. 110. Set It Off (1996) Beyaz Adam Bakış Açısı	262
Tablo 3. 111.Set It Off (1996) Eşcinsel Kadın Ve Sevgilisi	263
Tablo 3. 112.Set It Off (1996) Merdivenler ve Sarmal	263
Tablo 3. 113.Watermelon Woman (1996) İki Siyahi Kadın	266
Tablo 3. 114.Watermelon Woman (1996) Siyahi Eşcinsel ve Beyaz Kız Arkadaşı.....	267
Tablo 3. 115.Watermelon Woman (1996) Basamaklardaki Kadınlar.....	267
Tablo 3. 116.Eve's Bayou (1997) Aynadaki Figürler.....	270
Tablo 3. 117.Eve's Bayou (1997) Anne Ve Çocukları	271
Tablo 3. 118.Eve's Bayou (1997) İnsan Ve Tepeler.....	271
Tablo 3. 119.Eve's Bayou (1997) Merdivenlerin Zirvesindeki Kadın Ve Çocuk	272
Tablo 3. 120.Mississippi Masala (1991) Kadın ve Güvenlik Güçleri.....	276

Tablo 3. 121.Mississippi Masala (1991) İbadet Sahnesi.....	277
Tablo 3. 122.Mississippi Masala (1991) Flar ve Kültür	278
Tablo 3. 123.Bread And Roses (2000) Aile ve Yemek Masası	281
Tablo 3. 124.Bread And Roses (2000) Farklı Kültürlerden İki Kadın Çalışan.....	282
Tablo 3. 125.Bread And Roses (2000) Farklı Kültürde İki Kadının Park Sahnesi	283
Tablo 3. 126.Bread And Roses (2000) Eylem Sahnesi	284
Tablo 3. 127.Fatima (2015) Farklı Statüdeki İki Kadın	287
Tablo 3. 128.Fatima (2015) Anne Ve Kızı.....	288
Tablo 3. 129.Fatima (2015) Anne Ve Kızı Yemek Sahnesi.....	289
Tablo 3. 130. (Devam) Fatima (2015) Anne Ve Kızı Yemek Sahnesi Hata! Yer işareti tanımlanmamış.	
Tablo 3. 131.The Net (1995) Gücü Temsil Eden Erkek Figür.....	292
Tablo 3. 132.The Net (1995) Kumdaki Figür	293
Tablo 3. 133.The Net (1995) Monitör Karşısındaki Kadın.....	294
Tablo 3. 134.Strange Days (1995) Göz Bandı Ve Başlık	297
Tablo 3. 135. Strange Days (1995) Mozaik Dijital Görüntü.....	298
Tablo 3. 136. (Devam)Strange Days (1995) Mozaik Dijital Görüntü Hata! Yer işareti tanımlanmamış.	
Tablo 3. 137.Strange Days (1995) Monitörlerin Karşısında Kahve İçen Adam.....	299
Tablo 3. 138. (Devamı) Strange Days (1995) monitörlerin karşısında kahve içen adam .. Hata! Yer işareti tanımlanmamış.	
Tablo 3. 139.Teknolust (2002) Teknolojik Boyunluk.....	301
Tablo 3. 140.Teknolust (2002) Ayna Ve Üç Yansıma.....	302
Tablo 3. 141.Teknolust (2002) Kadın ve Kırmızı Sabahlık.....	303
Tablo 3. 142. (Devam)	Hata! Yer işareti tanımlanmamış.
Tablo 3. 143.Teknolust (2002) Dijital Portal Ve Arayüz.....	303
Tablo 3. 144. (Devam) Teknolust (2002) Dijital Portal Ve Arayüz Hata! Yer işareti tanımlanmamış.	
Tablo 3. 145.Stepford Wives (2004) Elektronik Mutfak Eşyaları	308
Tablo 3. 146.Stepford Wives (2004) Golf Sahnesi	309
Tablo 3. 147.Stepford Wives (2004) Doğal Ve Yapay Kadın Temsilleri.....	309
Tablo 3. 148.Stepford Wives (2004) Robotik Yapay Kadın Temsili.....	310
Tablo 3. 149.Sleep Dealer (2008) Ensedeki Metal Nesneler	313

Tablo 3. 150.Sleep Dealer (2008) Kadın Ve Erkeklerin Dijital Ve Robotik Çalışma Alanı .	313
Tablo 3. 151.Sleep Dealer (2008) Uzaktan Kontrol Edilebilen Robotlar	314
Tablo 3. 152.Surrogates (2009) Dijital Reklam Panoları.....	317
Tablo 3. 153.Surrogates (2009) Yapay İnsan Modeli	318
Tablo 3. 154.Surrogates (2009) İnsan Ve Makine	319
Tablo 3. 155.Code 46 (2003) beyazlar içerisindeki kadın	323
Tablo 3. 156.Code 46 (2003) doğadaki kadın.....	324
Tablo 3. 157.Code 46 (2003) Örtülü Doğal Kadın	325
Tablo 3. 158.Under The Skin (2013) İki İnsan Figürü.....	327
Tablo 3. 159. Under The Skin (2013) Alevler İçerisindeki Kadın Figürü	328
Tablo 3. 160.Under The Skin (2013) Yarı Çıplak İki İnsan	329
Tablo 3. 161.Under The Skin (2013) Derisini Çıkaran Varlık.....	330
Tablo 3. 162. The Fountain (2006) Beyaz Giyinen İnsan.....	333
Tablo 3. 163. The Fountain (2006) Paralel Evrende İki İnsan.....	333
Tablo 3. 164. The Fountain (2006) Kutsal Obje	334
Tablo 3. 165. The Fountain (2006) Çiçek Açan Beden	335
Tablo 3. 166. The Fountain (2006) Denek Maymun.....	336
Tablo 3. 167. Unfriended (2015) Chat Sayfası	340
Tablo 3. 168. Unfriended (2015).....	341
Tablo 3. 169.Unfriended (2015) Gerçek Kişi Ve Anonim.....	341
Tablo 3. 170. Unfriended (2015) Dijital Mecrada Kendini İfade Eden Kadın	342
Tablo 3. 171.Cyberbully (2015) Tepeden Görünen Figür	345
Tablo 3. 172.Cyberbully (2015) Kendini İfade Etme Biçiminde Dijital Mecrayı Kullanan Kız	346
Tablo 3. 173.Cyberbully (2015) Hem İzleyiciyle Hem De Kameradaki Hackerla Yüzleşen Kız	347
Tablo 3. 174.Cyberbully (2015) Odanın Eşiğinde Oturan Özgürlüğü Temsil Eden Kız.....	348
Tablo 3. 175.Ingrid Goes West (2017) Gözetleyen Kadın.....	350
Tablo 3. 176.Ingrid Goes West (2017) Habersiz Çekilen Fotoğraf	351
Tablo 3. 177.Ingrid Goes West (2017) Sosyal Medya Gönderileri	352
Tablo 3. 178.Ingrid Goes West (2017) Yemek Fotoğrafı Sahnesi.....	352
Tablo 3. 179.Ingrid Goes West (2017) Sosyal Medyada Kendini İfade Etmek İçin Kullanımı.....	353

Tablo 3. 180.Mad Max: Fury Road (2015) Mekanik Kollu Kadın	358
Tablo 3. 181.Mad Max: Fury Road (2015) Silahlı Hamile Kadın	359
Tablo 3. 182.Mad Max: Fury Road (2015) Mekanik Uzuvları Olan Bebek Görünümünde Erkek	359
Tablo 3. 183.Mad Max: Fury Road (2015) Mekanik Uzuvlara Sahip Erkek.....	360
Tablo 3. 184.Ex Machina (2015) Biyomekanik Bedene Sahip Kadın	363
Tablo 3. 185.Ex Machina (2015) Yapay Yüz Maskeleri	364
Tablo 3. 186.Ex Machina (2015) Kendi Yüz Maskelerine Dokunan Kadın.....	364
Tablo 3. 187.Equals (2015) Hücre Oluşumu.....	367
Tablo 3. 188.Equals (2015) İnsan Grubu	367
Tablo 3. 189.Equals (2015) İnsan Resmi	368
Tablo 3. 190.Equals (2015) Dijital Kontrol Paneli	369
Tablo 3. 191. Equals (2015) Kapsüllerdeki Bebekler	369
Tablo 3. 192.Kimi (2023) Ara Yüz Kullanan Kadın.....	374
Tablo 3. 193.Kimi (2023) Klasör Ve Yazılım Başlığı	375
Tablo 3. 194.Kimi (2023) Beyin Benzeri Devre Şeması	376
Tablo 3. 195.Kimi (2023) Beyin İmgesi	376
Tablo 3. 196.Kimi (2023) Dar Koridorda Koşan Kız	377
Tablo 3. 197.Kimi (2023) Gözetim Ara Yüzü	378
Tablo 3. 198. Missing (2023) Google Haritalar Ara Yüzü	381
Tablo 3. 199. Missing (2023) Gözetlenen Kız	381
Tablo 3. 200.Missing (2023) Sosyal Medya Paylaşımı	382
Tablo 3. 201.Missing (2023) Kameraya Takılan Kadın.....	383
Tablo 3. 202.Missing (2023) Sosyal Medya Paylaşımları Ve Dijital Ayak İzi	383
Tablo 3. 203.The Pod Generation (2023) Analiz Panelleri.....	386
Tablo 3. 204.The Pod Generation (2023) Veriyi Tamsil Eden Küre	387
Tablo 3. 205.The Pod Generation (2023) Verilerle Elde Edilen Yumurta.....	388
Tablo 3. 206.(Devam) The Pod Generation (2023) Verilerle Elde Edilen Yumurta Hata! Yer işareti tanımlanmamış.	
Tablo 3. 207.The Pod Generation (2023) Gözetimi Temsil Eden Gözler.....	389

ŞEKİLLER TABLOSU

Şekil 3. 1. The Suffragette (1913) Konuşma Sahnesi	114
Şekil 3. 2. The Suffragette (1913) Filmi Ev Ziyareti Sahnesi.....	115
Şekil 3. 3. The Suffragette (1913) Gazete Ofisinde Konuşma Sahnesi	116
Şekil 3. 4. Shoes (1916) Filmi Babanın Kitap Okuma Sahnesi	118
Şekil 3. 5. Shoes (1916) Filminde Eva'nın Aynadaki Yansıması.....	119
Şekil 3. 6. Shoes (1916) Filminde Anne Figürü.....	120
Şekil 3. 7. Mothers Of Men (1917) Filmindeki Mahkeme Sahnesi	123
Şekil 3. 8. Mothers of men (1917) Filmindeki Yürüyüş Sahnesi.....	124
Şekil 3. 9. Mothers Of Men (1917) Filmindeki Eylem Sahnesi.....	125
Şekil 3. 10. Mothers of men (1917) Filmindeki Görüşme Sahnesi.....	126
Şekil 3. 11. Nothing But A Man (1964) Filmi Araba Sahnesi	130
Şekil 3. 12.Nothing But A Man (1964) Filmi Araba Sahnesi	131
Şekil 3. 13.Nothing But A Man (1964) Filmi Ev Sahnesi	132
Şekil 3. 14.For Love Ivy (1968) Filmi Salon Sahnesi.....	135
Şekil 3. 15.For Love Ivy (1968) Filmi Merdiven Sahnesi	136
Şekil 3. 16.For Love Ivy (1968) Merdiven Sahnesi Erkek Figürü.....	137
Şekil 3. 17.For Love Ivy (1968) Filmi Ivy Yatak Odası Sahnesi.....	138
Şekil 3. 18.The Claudine (1974) Filmi Mutfak Sahnesi	140
Şekil 3. 19.The Claudine (1974) Filminde Claudine ve Kızları.....	141
Şekil 3. 20.The Claudine (1974) Filminde Anne ve Kız.....	142
Şekil 3. 21.The Claudine (1974) Filminde Siyah Kadın, Beyaz Kadın Zıtlığı.	143
Şekil 3. 22.Jeanne Dielman,23 Quai Du Commerce, 1080 Bruxelles (1975) Filminde Mutfak Sahnesi	147

Şekil 3. 23.Jeanne Dielman,23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles (1975) Filminde Emek Karşılığı Ücret.....	148
Şekil 3. 24.Jeanne Dielman,23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles (1975) Filminde Bebek Ve Annelik.....	149
Şekil 3. 25.Jeanne Dielman,23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles (1975) Filminde Kadın Emekçi.....	150
Şekil 3. 26.Riddles Of The Sphinx (1977) Filminde Bebek	152
Şekil 3. 27.Riddles Of The Sphinx (1977) Filminde Kara Tahta Ve Nesneler.....	153
Şekil 3. 28.Riddles Of The Sphinx (1977) Filminde Park Sahnesi.....	153
Şekil 3. 29.Riddles Of The Sphinx (1977) Filminde Bahçe Sahnesi	154
Şekil 3. 30.A Question Of Silence (1982) Filminde Ofis Sahnesi.....	157
Şekil 3. 31.A Question Of Silence (1982) Filmindeki Ev Sahnesi	158
Şekil 3. 32.A Question Of Silence (1982) Filmindeki Mağaza Sahnesi.....	159
Şekil 3. 33.A Question Of Silence (1982) Filmindeki Mahkeme Sahnesi.....	160
Şekil 3. 34.A Question Of Silence (1982) Filminde Sokak Sahnesi.....	161
Şekil 3. 35.Salt Of The Earth (1954) Filminde Tepe Sahnesi.....	165
Şekil 3. 36.Salt Of The Earth (1954) Filminde Toplantı Sahnesi	166
Şekil 3. 37.Salt Of The Earth (1954) Filminde Erkek ve Bebek.....	167
Şekil 3. 38.Salt Of The Earth (1954) Filminde Erkek Figürü	167
Şekil 3. 39.Alice Doesn't Live Here Anymore (1974) Filminde Yemek Sahnesi.....	170
Şekil 3. 40.Alice Doesn't Live Here Anymore (1974) Filminde Ücret Alma Sahnesi.....	171
Şekil 3. 41.Alice Doesn't Live Here Anymore (1974) Filminde İşe Alım Sahnesi.....	172
Şekil 3. 42.Alice Doesn't Live Here Anymore (1974) Filminde Kadın Figürü.....	172
Şekil 3. 43.Song of the Shirt (1979) Filmi Giriş Sahnesi.....	176
Şekil 3. 44.Song of the Shirt (1979) Yokuş Sahnesi	177
Şekil 3. 45.Song of the Shirt (1979) Nehir Sahensi	178
Şekil 3. 46.Song Of The Shirt (1979) Mahkeme Sahnesi	178
Şekil 3. 47.Song of the Shirt (1979) Sokak Sahnesi	179
Şekil 3. 48.Wanda (1970) Giriş Sahnesi	184
Şekil 3. 49.Wanda (1970) Kum Madeni Sahnesi	185
Şekil 3. 50.Wanda (1970) Otel Sahnesi	186
Şekil 3. 51.Girlfriends (1978) Sigara Sahnesi.....	189
Şekil 3. 52.Girlfriends (1978) Erkek Figürü	189

Şekil 3. 53.	One Sings, The Other Doesn't (1977) İki Kadın Figür.....	193
Şekil 3. 54.	One Sings, The Other Doesn't (1977) Erkek Gifürü	194
Şekil 3. 55.	One Sings, The Other Doesn't (1977) Kadınlar	195
Şekil 3. 56.	One Sings, The Other Doesn't (1977) Aynadaki Yansımalar	195
Şekil 3. 57.	One Sings, The Other Doesn't (1977) İki Kadın Figür Ve Eylem	196
Şekil 3. 58.	The Company of Wolves (1984) Orman Sahnesi	200
Şekil 3. 59.	The Company of Wolves (1984) Nine Ve Çocuk.....	201
Şekil 3. 60.	The Company of Wolves (1984) Ormandaki Kadın	202
Şekil 3. 61.	Gorillas in the Mist (1988) Pazar Sahensi	204
Şekil 3. 62.	Gorillas in the Mist (1988) Orman Sahnesi	205
Şekil 3. 63.	Gorillas in the Mist (1988) Kadın Ve Doğa.....	205
Şekil 3. 64.	Gorillas in the Mist (1988) Kadın Ve Yavru Goril.....	206
Şekil 3. 65.	La Belle Verte (1996) Küre Sahnesi	208
Şekil 3. 66.	La Belle Verte (1996) Yemek Sahnesi	209
Şekil 3. 67.	La Belle Verte (1996) Sokak Sahnesi	210
Şekil 3. 68.	La Belle Verte (1996) Deniz Kenarı Sahnesi.....	211
Şekil 3. 69.	3 Women (1977) Mozaik Figürler	215
Şekil 3. 70.	3 Women (1977) Kadınlar	216
Şekil 3. 71.	3 Women (1977) Aynadaki Yansıma.....	217
Şekil 3. 72.	3 Women (1977) Elbise	217
Şekil 3. 73.	The Gold Diggers (1983) Kadın ve Kar.....	220
Şekil 3. 74.	The Gold Diggers (1983) Gözetleme.....	221
Şekil 3. 75.	The Gold Diggers (1983) Büyük Patron Sorgulama Sahnesi	222
Şekil 3. 76.	The Gold Diggers (1983) Kadın Ve Çocuk	223
Şekil 3. 77.	The Piano (1993) Piyano Çalma Sahnesi.....	226
Şekil 3. 78.	The Piano (1993) Son Sahne.....	227
Şekil 3. 79.	The Piano (1993) Suyu Batan Piyano Sahnesi.....	227
Şekil 3. 80.	The Piano (1993) Parmakların Arasından Bakış.....	228
Şekil 3. 81.	The Piano (1993) Piyanoya Tepeden Bakış.....	228
Şekil 3. 82.	The Piano (1993) Dağınık Eşyalar Sahnesi	229
Şekil 3. 83.	Liquid Sky (1982) Eşcinsel Erkek Figürü.....	233
Şekil 3. 84.	Liquid Sky (1982) Eşcinsel Erkekler Ve Neon Işıklar	234
Şekil 3. 85.	Liquid Sky (1982) Yüz, Neon Işıklar Ve Bedenin Belirsizliği.....	234

Şekil 3. 86.Liquid Sky (1982) Eşcinsellik, Tecavüz Ve Güç.....	235
Şekil 3. 87.Orlando (1992) Yüz	238
Şekil 3. 88.Orlando (1992) Savaş Sahnesi	239
Şekil 3. 89.Orlando (1992) Çim Labirent Sahnesi	239
Şekil 3. 90.Orlando (1992) Son Sahne	240
Şekil 3. 91.Boys Don't Cry (1999) Maskülen Giyimli Kadın	243
Şekil 3. 92.Boys Don't Cry (1999) Aynadaki Yansıma	244
Şekil 3. 93.Boys Don't Cry (1999) Arzu Sahnesi.....	244
Şekil 3. 94.Desert Hearts (1985) Araba Sahnesi	247
Şekil 3. 95.Desert Hearts (1985) Kucaklama Ve Üçüncü Kişi	248
Şekil 3. 96.Desert Hearts (1985) Merdivenlerden İnen Kadınlar	249
Şekil 3. 97.All Over Me (1997) Maskülen Giyinen Kadın	251
Şekil 3. 98.All Over Me (1997) Biri Maskülen İki Kadın	252
Şekil 3. 99.All Over Me (1997) İki Genç Kadın.....	253
Şekil 3. 100.But I'm a Cheerleader (1999) Kızlar Ve Erkekler.....	255
Şekil 3. 101.But I'm a Cheerleader (1999) Araba Ve Erkek	256
Şekil 3. 102.But I'm a Cheerleader (1999) Gelinlik Provası	257
Şekil 3. 103.Set It Off (1996) Beyaz Adam Bakış Açısı.....	262
Şekil 3. 104.Set It Off (1996) Eşcinsel Kadın Ve Sevgilisi	262
Şekil 3. 105.Set It Off (1996) Merdivenler ve Sarmal	263
Şekil 3. 106.Watermelon Woman (1996) İki Siyahi Kadın	266
Şekil 3. 107.Watermelon Woman (1996) Siyahi Eşcinsel ve Beyaz Kız Arkadaşı	266
Şekil 3. 108.Watermelon Woman (1996) Basamaklardaki Kadınlar.....	267
Şekil 3. 109.Eve's Bayou (1997) Aynadaki Figürler	269
Şekil 3. 110.Eve's Bayou (1997) Anne Ve Çocukları	270
Şekil 3. 111.Eve's Bayou (1997) İnsan Ve Tepeler.....	271
Şekil 3. 112.Eve's Bayou (1997) Merdivenlerin Zirvesindeki Kadın Ve Çocuk	272
Şekil 3. 113.Mississippi Masala (1991) Kadın Ve Güvenlik Güçleri.....	276
Şekil 3. 114.Mississippi Masala (1991) İbadet Sahnesi.....	277
Şekil 3. 115.Mississippi Masala (1991) Flar ve Kültür.....	278
Şekil 3. 116.Bread And Roses (2000) Aile ve Yemek Masası	280
Şekil 3. 117.Bread And Roses (2000) Farklı Kültürlerden İki Kadın Çalışan.....	281
Şekil 3. 118.Bread And Roses (2000) Farklı Kültürde İki Kadının Park Sahnesi	282

Şekil 3. 119.Bread And Roses (2000) Eylem Sahnesi	283
Şekil 3. 120.Fatima (2015) Farklı Statüdeki İki Kadın	286
Şekil 3. 121.Fatima (2015) Anne Ve Kızı.....	287
Şekil 3. 122.Fatima (2015) Anne Ve Kızı Yemek Sahnesi.....	288
Şekil 3. 123.The Net (1995) Gücü Temsil Eden Erkek Figür.....	292
Şekil 3. 124.The Net (1995) Kumdaki Figür	293
Şekil 3. 125.The Net (1995) Monitör Karşısındaki Kadın.....	294
Şekil 3. 126.Strange Days (1995) Göz Bandı Ve Başlık	296
Şekil 3. 127.Strange Days (1995) Mozaik Dijital Görüntü.....	297
Şekil 3. 128.Strange Days (1995) Monitörlerin Karşısında Kahve İçen Adam.....	298
Şekil 3. 129.Teknolust (2002) Teknolojik Boyunluk.....	301
Şekil 3. 130.Teknolust (2002) Ayna Ve Üç Yansıma.....	302
Şekil 3. 131.Teknolust (2002) Kadın ve Kırmızı Sabahlık.....	302
Şekil 3. 132.Teknolust (2002) Dijital Portal Ve Arayüz.....	303
Şekil 3. 133.Stepford Wives (2004) Elektronik Mutfak Eşyaları	307
Şekil 3. 134.Stepford Wives (2004) Golf Sahnesi	308
Şekil 3. 135.Stepford Wives (2004) Doğal Ve Yapay Kadın Temsilleri.....	309
Şekil 3. 136.Stepford Wives (2004) Robotik Yapay Kadın Temsili.....	310
Şekil 3. 137.Sleep Dealer (2008) Ensedeki Metal Nesneler	312
Şekil 3. 138.Sleep Dealer (2008) Kadın Ve Erkeklerin Dijital Ve Robotik Çalışma Alanı .	313
Şekil 3. 139.Sleep Dealer (2008) Uzaktan Kontrol Edilebilen Robotlar	314
Şekil 3. 140.Surrogates (2009) Dijital Reklam Panoları.....	317
Şekil 3. 141.Surrogates (2009) Yapay İnsan Modeli	318
Şekil 3. 142.Surrogates (2009) İnsan ve Makine	319
Şekil 3. 143.Code 46 (2003) beyazlar içerisindeki kadın	323
Şekil 3. 144.Code 46 (2003) doğadaki kadın.....	324
Şekil 3. 145.Code 46 (2003) Örtülü Doğal Kadın.....	324
Şekil 3. 146.Under The Skin (2013) İki İnsan Figürü.....	327
Şekil 3. 147.Under The Skin (2013) Alevler İçerisindeki Kadın Figürü	328
Şekil 3. 148.Under The Skin (2013) Yarı Çıplak İki İnsan.....	329
Şekil 3. 149.Under The Skin (2013) Derisini Çıkaran Varlık.....	330
Şekil 3. 150.The Fountain (2006) Beyaz Giyinen İnsan	332
Şekil 3. 151.The Fountain (2006) Paralel Evrende İki İnsan	333

Şekil 3. 152.The Fountain (2006) Kutsal Obje	334
Şekil 3. 153.The Fountain (2006) Çiçek Açan Beden.....	335
Şekil 3. 154.The Fountain (2006) Denek Maymun.....	335
Şekil 3. 155.Unfriended (2015) Chat Sayfası	340
Şekil 3. 156.Unfriended (2015) Sanal Sohbet Programında Arkadaş Grubu Ve Anonim Kişi	340
Şekil 3. 157.Unfriended (2015) Gerçek Kişi Ve Anonim.....	341
Şekil 3. 158.Unfriended (2015) Dijital Mecrada Kendini İfade Eden Kadın	342
Şekil 3. 159.Cyberbully (2015) Tepeden Görünen Figür.....	345
Şekil 3. 160.Cyberbully (2015) Kendini İfade Etme Biçiminde Dijital Mecrayı Kullanan Kız	346
Şekil 3. 161.Cyberbully (2015) Hem İzleyiciyle Hem De Kameradaki Hackerla Yüzleşen Kız	347
Şekil 3. 162.Cyberbully (2015) Odanın Eşiğinde Oturan Özgürlüğü Temsil Eden Kız.....	347
Şekil 3. 163.Ingrid Goes West (2017) Gözetleyen Kadın.....	350
Şekil 3. 164.Ingrid Goes West (2017) Habersiz Çekilen Fotoğraf	351
Şekil 3. 165.Ingrid Goes West (2017) Sosyal Medya Gönderileri.....	351
Şekil 3. 166.Ingrid Goes West (2017) Yemek Fotoğrafı Sahnesi	352
Şekil 3. 167.Ingrid Goes West (2017) Sosyal Medyada Kendini İfade Etmek İçin Kullanımı.....	353
Şekil 3. 168.Mad Max: Fury Road (2015) Mekanik Kollu Kadın	358
Şekil 3. 169.Mad Max: Fury Road (2015) Silahlı Hamile Kadın	358
Şekil 3. 170.Mad Max: Fury Road (2015) Mekanik Uzuvarları Olan Bebek Görünümünde Erkek	359
Şekil 3. 171.Mad Max: Fury Road (2015) Mekanik Uzuvarlara Sahip Erkek.....	360
Şekil 3. 172.Ex Machina (2015) Biyomekanik Bedene Sahip Kadın	363
Şekil 3. 173.Ex Machina (2015) Yapay Yüz Maskeleri	363
Şekil 3. 174.Ex Machina (2015) Kendi Yüz Maskelerine Dokunan Kadın	364
Şekil 3. 175.Equals (2015) Hücre Oluşumu.....	366
Şekil 3. 176.Equals (2015) İnsan Grubu	367
Şekil 3. 177.Equals (2015) İnsan Resmi	368
Şekil 3. 178.Equals (2015) Dijital Kontrol Paneli	368
Şekil 3. 179.Equals (2015) Kapsüllerdeki Bebekler	369

Şekil 3. 180.Kimi (2023) Ara Yüz Kullanan Kadın.....	374
Şekil 3. 181.Kimi (2023) Klasör Ve Yazılım Başlığı	375
Şekil 3. 182.Kimi (2023) Beyin Benzeri Devre Şeması	375
Şekil 3. 183.Kimi (2023) Beyin İmgesi	376
Şekil 3. 184.Kimi (2023) Dar Koridorda Koşan Kız	377
Şekil 3. 185.Kimi (2023) Gözetim Ara Yüzü	378
Şekil 3. 186.Missing (2023) Google Haritalar Ara Yüzü	380
Şekil 3. 187.Missing (2023) Gözetlenen Kız	381
Şekil 3. 188.Missing (2023) Sosyal Medya Paylaşımı.....	382
Şekil 3. 189.Missing (2023) Kameraya Takılan Kadın.....	382
Şekil 3. 190.Missing (2023) Sosyal Medya Paylaşımları Ve Dijital Ayak İzi.....	383
Şekil 3. 191.The Pod Generation (2023) Analiz Panelleri.....	386
Şekil 3. 192.The Pod Generation (2023) Veriyi Tamsil Eden Küre	387
Şekil 3. 193.The Pod Generation (2023) Verilerle Elde Edilen Yumurta.....	387
Şekil 3. 194.The Pod Generation (2023) Gözetimi Temsil Eden Gözler.....	388

ÖZET

Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı
Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı
Yüksek Lisans Tezi

SİNEMADA KADIN BEDENİNİN VE KİMLİĞİNİN TEKNOLOJİK DÖNÜŞÜMÜ

Ömür ONURLUCAN

Feminizmin tarihsel dönüşümü ve bu dönüşümün sinemadaki temsilleri, toplumsal cinsiyet ilişkilerinin kültürel üretim alanlarında nasıl kurulduğunu anlamak açısından önemli bir inceleme alanı sunmaktadır. Feminist düşünce yalnızca kadın haklarına yönelik bir mücadele alanı değil; aynı zamanda özne, beden, kimlik ve teknoloji kavrayışlarını yeniden değerlendiren çok katmanlı bir kuramsal çerçeve olarak ele alınmaktadır. Bu bağlamda araştırma, birinci dalgadan beşinci dalgaya uzanan feminist kuramsal çeşitliliği temel almakta ve liberal, radikal, Marksist, sosyalist, siyah, postmodern, queer, kesişimsel, dijital ve xenofeminist yaklaşımların sinemasal metinlerde hangi anlatısal ve söylemsel stratejiler aracılığıyla görünürlük kazandığını incelemektedir.

Araştırmada nitel yöntem benimsenmiş; film anlatılarında yer alan diyaloglar, karakter konumlanışları ve ideolojik söylemler Teun A. van Dijk'in eleştirel söylem analizi yaklaşımı doğrultusunda değerlendirilmiştir. Bununla birlikte filmlerde yer alan görsel göstergeler, semboller ve anlatı yapıları Roland Barthes'ın göstergebilimsel yaklaşımı çerçevesinde çözümlenmiştir. Bulgular, feminist dalgaların sinemada yalnızca tematik içerik düzeyinde değil, aynı zamanda anlatı yapısı, karakter temsilleri ve ideolojik söylemler açısından da önemli dönüşümler yarattığını ortaya koymaktadır. Birinci dalga feminizm döneminde filmler kadınların hukuki eşitlik, yurttaşlık ve siyasal temsil taleplerini görünür kılan anlatılar üretirken; ikinci dalga feminizm patriyarkal iktidar ilişkileri, ev içi emek, kadın bedeni ve toplumsal cinsiyet rollerine yönelik eleştirileri sinemasal anlatının merkezine taşımaktadır. Üçüncü dalga feminizm ise kimlik, farklılık ve temsil tartışmalarını öne çıkararak ırk, sınıf ve cinsel kimlik gibi çoklu baskı biçimlerini görünür kılmaktadır. Dijitalleşme ve teknolojik dönüşümlerle birlikte gelişen çağdaş feminist yaklaşımlar ise posthüman özne, dijital kültür ve teknoloji ile toplumsal cinsiyet ilişkileri arasındaki bağlantıları sinemasal anlatıların önemli

temaları hâline getirmektedir. Bu bulgular, feminizmin tarihsel evriminin sinema aracılığıyla çok katmanlı ve dinamik bir biçimde izlenebildiğini göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Feminist Dalgalar, Sinemada Temsil, Göstergebilim, Posthümanizm, Xenofeminizm.



ABSTRACT

Necmettin Erbakan University, Graduate School of Social Sciences

Department of Cinema and Television

Division of Cinema and Television

Master Thesis

THE TECHNOLOGICAL TRANSFORMATION OF WOMEN'S BODIES AND IDENTITIES IN CINEMA

Ömür ONURLUCAN

The historical transformation of feminism and its representations in cinema constitute an important field of inquiry for understanding how gender relations are constructed within cultural production. Feminist thought is not only a field of struggle concerning women's rights but also a multilayered theoretical framework that reconsiders subjectivity, the body, identity, and technology. In this context, the research is grounded in the theoretical diversity of feminist movements from the first to the fifth wave and examines how liberal, radical, Marxist, socialist, Black, postmodern, queer, intersectional, digital, and xenofeminist perspectives gain visibility in cinematic texts through particular narrative and discursive strategies.

The study adopts a qualitative methodology. Dialogues, character positions, and ideological discourses in film narratives are evaluated through Teun A. van Dijk's critical discourse analysis, while visual signs, symbols, and narrative structures are examined using Roland Barthes' semiotic approach. The findings indicate that feminist waves produce transformations in cinema not only at the thematic level but also at the levels of narrative structure, character representation, and ideological discourse. While first-wave feminism foregrounds representations of legal equality, citizenship, and political participation, second-wave feminism places critiques of patriarchal power relations, domestic labor, the female body, and gender roles at the center of cinematic narratives. Third-wave feminism highlights issues of identity, difference, and representation, bringing multiple forms of oppression such as race, class, and sexual identity into visibility. Contemporary feminist approaches shaped by digitalization and technological transformations introduce themes related to posthuman subjectivity, digital culture, and the relationship between technology and gender into cinematic discourse. These findings demonstrate that the historical evolution of feminism can be traced in cinema in a multilayered and dynamic manner.

Keywords: Feminist Waves, Representation in Cinema, Semiotics, Posthumanism, Xenofeminism.

GİRİŞ BÖLÜMÜ

Feminizm, kadınların toplumsal konumunu, hak taleplerini ve cinsiyet temelli eşitsizlikleri sorgulayan eleştirel bir düşünce alanı olarak modern toplumsal ve siyasal düşüncenin önemli kuramsal hatlarından birini oluşturmaktadır. Tarihsel olarak bakıldığında feminist düşüncenin ilk izleri Aydınlanma dönemiyle birlikte ortaya çıkmakta; özellikle 18. yüzyıldan itibaren kadınların eğitim, mülkiyet ve siyasal katılım haklarına yönelik talepler düşünsel ve politik bir tartışma alanı yaratmaktadır. Bu erken dönem tartışmalar, kadınların rasyonel bireyler olarak kamusal alanda tanınması gerektiğini savunan liberal eşitlik söylemleri etrafında şekillenmektedir. Böylece feminizm, başlangıçta kadınların erkeklerle eşit yurttaşlık haklarına sahip olması gerektiğini savunan reformist bir düşünce hattı olarak gelişmektedir.

19. yüzyıl ve 20. yüzyılın başlarında sanayileşme, modernleşme ve kentleşme süreçleri kadınların kamusal alanda daha görünür hâle gelmesine yol açmakta; bu durum feminist düşüncenin kurumsal ve teorik olarak genişlemesini sağlamaktadır. Kadınların çalışma hayatına katılımı, siyasal temsil talepleri ve eğitim hakkı gibi meseleler feminist hareketin temel mücadele alanlarını oluşturmaktadır. Bu süreçte feminizm yalnızca hukuki eşitlik talepleriyle sınırlı kalmamakta; toplumsal yapı içerisindeki iktidar ilişkilerini sorgulayan daha kapsamlı bir eleştirel çerçeve geliştirmektedir.

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren feminist düşünce farklı teorik yönelimler doğrultusunda çeşitlenmektedir. Liberal feminizm eşit haklar ve hukuki reformlar üzerinden toplumsal cinsiyet eşitsizliğini açıklamaya çalışırken, Marksist ve sosyalist feminist yaklaşımlar kadınların baskılanmasını ekonomik üretim ilişkileri ve sınıfsal yapılarla ilişkilendirmektedir. Radikal feminizm ise patriyarkanın yalnızca ekonomik ya da hukuki bir mesele olmadığını; kültürel, ideolojik ve simgesel düzeylerde yeniden üretildiğini ileri sürmektedir. Bu yaklaşımlar, kadınların gündelik yaşam deneyimlerinin politik analiz alanına dâhil edilmesi gerektiğini vurgulamaktadır.

Feminist teorinin gelişimi ilerleyen yıllarda kimlik, temsil ve farklılık tartışmalarıyla daha da genişlemektedir. Siyah feminizm ve kesişimsel yaklaşımlar, kadın deneyiminin homojen olmadığını; ırk, sınıf ve kültürel konum gibi farklı baskı biçimleriyle birlikte şekillendiğini ortaya koymaktadır. Postmodern ve queer feminist perspektifler ise toplumsal cinsiyetin sabit bir kategori olmadığını, söylem ve temsil pratikleri aracılığıyla kurulduğunu savunmaktadır. Böylece feminist teori, kimlik kategorilerinin doğal ve değişmez olduğu varsayımını sorgulayan daha çoğulcu ve eleştirel bir düşünsel çerçeve geliştirmektedir.

Dijitalleşme ve teknolojik dönüşümlerle birlikte feminist düşünce yeni kuramsal açılımlar kazanmaktadır. Siberfeminizm ve teknofeminizm gibi yaklaşımlar, teknoloji ile toplumsal cinsiyet arasındaki ilişkiyi tartışmakta; dijital kültürün kimlik, temsil ve iktidar biçimleri üzerindeki etkilerini incelemektedir. Posthümanist yaklaşımlar ise insan merkezli özne anlayışını sorgulayarak teknoloji, beden ve maddesellik arasındaki ilişkileri yeniden düşünmektedir. Dijital feminizm ve veri feminizmi gibi çağdaş yaklaşımlar, dijital platformların feminist politik mücadele için yeni kamusal alanlar oluşturduğunu ve veri üretim süreçlerinin de iktidar ilişkileriyle iç içe geçtiğini ortaya koymaktadır. Xenofeminizm ise teknolojiyi toplumsal cinsiyet normlarını dönüştürme potansiyeline sahip politik bir araç olarak değerlendirmektedir.

Bu kuramsal gelişim hattı, feminizmin yalnızca kadın haklarına yönelik bir mücadele alanı olmadığını; toplumsal yapı, iktidar ilişkileri ve kültürel temsil biçimlerine yönelik kapsamlı bir eleştirel perspektif sunduğunu göstermektedir. Feminist düşünce, tarihsel süreç içerisinde farklı toplumsal bağlamlarda yeniden şekillenmekte ve yeni kuramsal açılımlar üretmektedir. Bu bağlamda sinema da feminist düşüncenin kültürel temsiller üzerinden izlenebildiği önemli bir ifade alanı oluşturmaktadır. Film anlatıları ve görsel temsil biçimleri, toplumsal cinsiyet ideolojilerinin nasıl üretildiğini ve dönüştürüldüğünü görünür kılan kültürel metinler olarak değerlendirilmektedir. Bu nedenle feminist düşüncenin tarihsel ve kuramsal dönüşümü, sinema çalışmalarında da önemli bir analiz çerçevesi sunmaktadır.

1.1.Araştırmanın Konusu

Bu çalışma, feminist sinema kuramının kendisini değil, feminizm düşüncesinin tarihsel dönüşümünün sinemadaki yansımalarını ele almaktadır. Feminist hareketin tarihsel süreçteki beş dalgasını temel alarak, her dalgaya ait farklı akımların sinema aracılığıyla nasıl temsil edildiğini incelemektedir. Çalışma, seçilen filmler üzerinden feminist dalgaların ideolojik temalarını, toplumsal cinsiyet politikalarını ve kültürel yansımalarını analiz etmeyi amaçlamaktadır. Söz konusu olan araştırma, sinema sanatının feminist söylem ve mücadele ile etkileşimini ortaya koyarak, feminist teorinin film aracılığıyla nasıl görselleştirildiğini ve dönemin toplumsal dinamikleriyle nasıl ilişkilendiğini değerlendirmektedir. Bu bağlamda, çalışma hem feminist literatüre hem de film çalışmalarına katkı sağlayacak şekilde, tarihsel ve kuramsal bir perspektifle feminist dalgaların sinemadaki izdüşümlerini kapsamlı olarak ele almaktadır.

1.2.Araştırmanın Problemi

Sinemanın toplumsal bir anlatı aracı olarak tarihsel süreç boyunca kadın ve erkek rollerini yeniden ürettiği, bu temsillerin ise toplumsal cinsiyet eşitsizliklerini görünür kıldığı bilinmektedir. Feminist hareketin ortaya çıkışıyla birlikte toplumsal hayatta yaşanan dönüşümler sinemaya da yansımış, özellikle feminizmin dalgaları kadın ve erkek arasındaki güç ilişkilerinin temsil biçimlerini etkilemiştir. Etkilenen bu güç ilişkileri ve feminizmin tarihsel aşamalarının sinemadaki yansımaları çoğu zaman parçalı bir şekilde incelenmiş, dalgalar arası süreklilikler ve kopuşlar bütüncül olarak ele alınmamaktadır. Bu bağlamda araştırma problemi, feminizmin farklı dalgalarının sinemadaki söylem ve göstergeler aracılığıyla nasıl temsil edildiğini, toplumsal cinsiyet ilişkilerinin hangi noktalarda dönüşüme uğradığını ve feminist kuramlarla nasıl ilişkilendirilebileceğini ortaya koymaktır. Bu doğrultuda aşağıdaki araştırma soruları bu çalışma kapsamında ele alınmıştır:

1. Feminizmin dalgaları sinemadaki kadın ve erkek temsillerini nasıl dönüştürmüştür?
2. Seçilen filmler, üretildikleri dönemin feminist dalgalarını ve akımlarını hangi söylemlerle yansıtmaktadır?
3. Feminist film kuramları, incelenen filmlerde anlatı yapısı, görsel rejim ve seyir pozisyonları üzerinden nasıl görünür hale gelmektedir?
4. Seçilen filmler, üretildikleri dönemin feminist dalgaları ve düşünsel akımlarını hangi anlatısal, estetik ve ideolojik söylemler aracılığıyla yansıtmaktadır?

1.3.Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu çalışmanın temel amacı, feminist hareketin beş dalgası çerçevesinde, her dalgaya ait farklı akımların sinema aracılığıyla nasıl temsil edildiğini sistematik olarak incelemektir. Araştırma, seçilen film örnekleri üzerinden feminist dalgaların ideolojik temalarını, toplumsal cinsiyet politikalarını ve kültürel yansımalarını analiz etmeyi hedeflemektedir. Öte yandan çalışma, sinema ile feminist söylem arasındaki etkileşimi tarihsel ve kuramsal bir perspektifle değerlendirmeyi ve feminist kuram ile görsel kültür çalışmaları arasındaki ilişkileri ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda, araştırma hem feminist teoriye hem de film çalışmaları literatürüne özgün bir katkı sunmayı hedeflemektedir.

1.4.Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu araştırmada incelenecek filmler, feminizm dalgalarının ortaya çıktığı tarihsel dönemlerde üretilmiş yapımlar arasından seçilmektedir. Her film, ait olduğu dönemin toplumsal koşullarını ve feminist söylemlerini yansıtmaya potansiyeli bakımından değerlendirilmektedir. Bu doğrultuda her feminizm dalgasıyla ilişkili olduğu varsayılan üç film belirlenmekte; seçilen filmler hem kendi içlerinde karşılaştırılmakta hem de ilgili dönemin ideolojik ve kültürel bağlamı içinde analiz edilmektedir. Böylece dönemsel feminist söylemlerin sinemadaki temsilleri görünür kılınmakta ve elde edilen bulgular seçilen örnekler üzerinden tümevarımsal bir değerlendirmeye tabi tutulmaktadır.

Araştırma coğrafi olarak ABD, Fransa ve İngiltere ile sınırlandırılmaktadır. Sinemanın Fransa’da ortaya çıkması ve kısa sürede ABD ile İngiltere’de yaygınlaşarak kurumsallaşması, bu ülkeleri erken dönem sinema üretiminin merkezleri hâline getirmektedir. Aynı dönemde kadın dernekleri ve süfraj hareketleri gibi örgütlenmelerin sinemayı kadınların kamusal alandaki varlığını ve toplumsal sorunlarını görünür kılmak amacıyla bir ifade aracı olarak kullanması, özellikle liberal feminizmle ilişkilendirilebilecek film örneklerinin bu ülkelerde yoğunlaşmasına neden olmaktadır. Bu nedenle araştırma, feminist hareketlerin tarihsel gelişimi ile sinemanın erken dönem üretim merkezlerinin kesiştiği bu üç ülke çerçevesinde yürütülmektedir.

1.5.Araştırmanın Evreni ve Örneklemi

Bu araştırmanın evreni, feminist hareketin beş dalgası çerçevesinde belirlenen ve her dalganın temel eğilimlerini yansıtan bir film listesi üzerinden şekillendirilmektedir. Çalışmada özellikle tarihsel süreç içerisinde öne çıkan, toplumsal ve kültürel bağlamlarıyla dikkat çeken ve literatürde farklı yorum ve tartışmalara konu olmuş filmler seçilmiştir. Bu yaklaşım, her bir feminist dalganın karakteristik temalarını ve ideolojik önceliklerini sinema aracılığıyla incelemeye olanak tanımaktadır. Böylece, film evreni hem tarihsel hem de kuramsal açıdan feminist hareketin gelişimini anlamaya hizmet eden bir araç olarak konumlandırılmaktadır.

Araştırmanın örnekleme ise beş feminist dalga çerçevesinde ortaya çıkan farklı akımlar doğrultusunda, ABD, Fransa ve İngiltere’de, “o” feminizm akımının aktif olduğu dönemde çekilen, Barthes’ın göstergebilim yaklaşımına uygun olan ve van Dijk’in eleştirel söylem analizi bağlamında değerlendirilmeye uygun olan filmlerin oluşmaktadır. Bu bağlamda, *birinci dalga*

feminizmde Asuffagatte In Spite Of Himself (1912), The Suffragette (1913) Shoes (1916); *ikinci dalga feminizmde* Nothing But A Man (1964), For Love Of Ivy (1968), The Claudine (1974), Jeanne Dielman,²³ Quai du Commerce, 1080 Bruxelles (1975), Riddles Of The Sphinx (1977), A Question of Silence (1982), Salt Of The Earth (1954), Alice Doesn't Live Here Anymore (1974), Song Of The Shirt (1979), Wanda (1970), Girlfriends (1978), One Sings, the Other Doesn't (1977), The Company of Wolves (1984), Gorillas in the Mist (1988), La Belle Verte (1996); *üçüncü dalga feminizmde* 3 Women (1977), The Gold Diggers (1983), The Piano (1993), Liquid Sky (1982), Desperately Seeking Susan (1985), Orlando (1992), Desert Heart (1985), Boys Don't Cry (1999), But I'm a Cheerleader (1999), Sett It Of (1996), Watermelon Woman (1996), Eve's Bayou (1997); *dördüncü dalga feminizmde* The Net (1995), Strange Days (1995), Teknolust (2002), The Stepford Wives (2004), Sleep Dealer (2008), Surrogates (2009), Code 46 (2003), Birth (2004), The Fountain (2006), Unfriended (2014), Personal Shopper (2016), Ingrid Goes West (2017), Mad Max: Fury Road (2015), Ex Machina (2015), Equals (2015), Cam (2018), Anon (2018), Archive (2020) filmleri uygun bulunmuştur. Bu bağlamda seçilen filmler, ilgili feminist dalgaların temel akımlarını ve tematik önceliklerini yansıtacak şekilde analiz edilebilir nitelikte olduğu sonucuna varılmıştır.

1.6. Araştırmanın Yöntemi

Bu araştırmada, feminist hareketin beş dalgasını ve bu dalgalara ait farklı akımları temsil eden filmler, nitel araştırma yöntemleri çerçevesinde incelenmiştir. Araştırmanın örneklemini, literatürde tartışmalara konu olmuş ve sinema tarihinde belirli bir görünürlüğe sahip filmler arasından seçilmiştir. Çalışmada, filmler söylem analizi ve göstergebilimsel analiz yöntemleri kullanılarak ele alınacaktır. *Söylem analizi*, filmlerde yer alan metin, diyalog, karakter etkileşimleri ve anlatı yapısı aracılığıyla feminist temaların ve toplumsal cinsiyet politikalarının nasıl dile getirildiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. *Göstergebilimsel analiz* ise görsel ve işitsel unsurlar, semboller, imgesel öğeler ve film estetiği üzerinden feminist ideolojilerin ve akımların temsillerini çözümlemeye odaklanmaktadır. Bu çalışmada filmde yer alan diyaloglar, *Teun A. van Dijk*'in eleştirel söylem analizi yaklaşımı temel alınarak çözümlenmiştir. Eleştirel söylem analizi, söylemi toplumsal güç ilişkileri ve ideolojik yapılanmalar bağlamında ele alan bir yöntemdir (van Dijk, 2003). Bu doğrultuda diyaloglar, toplumsal cinsiyet rejiminin dilsel düzeyde nasıl kurulduğu, kadın karakterlerin söylem içinde nasıl konumlandırıldığı ve patriyarkal ideolojinin hangi söylemsel stratejiler aracılığıyla

yeniden üretildiği soruları çerçevesinde incelenmiştir. Toplumsal söylem yapılarının, güç ve egemenlik ilişkilerini hangi söylemsel mekanizmalar aracılığıyla meşrulaştırdığı, yeniden ürettiği ya da bu ilişkilere karşıt konumlar geliştirdiği, eleştirel söylem analizinin temel inceleme alanlarından birini oluşturmaktadır (Van Dijk, 2001).

Bu araştırmada film anlatısı ile görsel-işitsel unsurlar, Roland Barthes'ın göstergebilim yaklaşımı çerçevesinde incelenmiştir. Barthes'a göre kültürel metinler, bir yandan doğrudan anlam düzeyini, diğer yandan ise bu anlamın ötesine geçen çağrışımsal katmanları içerir; bu çok katmanlı yapı aracılığıyla ideolojik içerikler, sanki doğal ve kaçınılmaz gerçeklikler gibi sunulmaktadır. (Barthes, 2018).

Çalışmada analiz yöntemi olarak biçimsel film çözümlemesi yerine tarihsel ve ideolojik içerik çözümlemesi tercih edilmiştir. Feminist sinema kuramı, film diline yönelik eleştirel yaklaşımlarla temsiliyet sorunlarını merkeze alırken (Thornham, 1999; Mulvey, 1975), bu araştırma, feminizm hareketinin farklı dönemlerde sinemadaki temsillerini ve anlam dönüşümünü incelemeyi amaçlamaktadır. Bu yönüyle çalışma, estetik bir çözümleme yerine, feminizmin toplumsal ve düşünsel gelişiminin sinemadaki izdüşümünü ortaya koymayı hedeflemektedir (Gill, 2016).

Bu çalışma 3 bölümden oluşmaktadır ve bölümler şu şekilde oluşturulmuştur:

Birinci bölümde, feminizmin tarihsel gelişimi dalgalar ve kuramsal akımlar çerçevesinde sistematik bir biçimde ele alınmaktadır. Bu kapsamda birinci dalgadan başlayarak liberal, radikal, Marksist, sosyalist, siyah, postmodern, queer, kesişimsel ve postkolonyal yönelimlere kadar uzanan düşünsel çeşitlilik tarihsel bağlamlarıyla birlikte tartışılmaktadır. Feminist kuramların ortaya çıktıkları sosyo-politik koşullar, iktidar ilişkilerine yönelttikleri eleştiriler ve toplumsal cinsiyet rejimini kavramsallaştırma biçimleri ayrıntılı olarak incelenmektedir. Böylelikle feminizmin yalnızca hak temelli bir mücadele olmadığı; ontolojik, epistemolojik ve ideolojik bir sorgulama alanı oluşturduğu gösterilmektedir. Bu kuramsal çerçeve, sinema çalışmaları bağlamında toplumsal cinsiyet temsillerini analiz edebilmek için gerekli kavramsal zemini oluşturmaktadır. Feminist kuramlar ışığında sinemada kadın ve erkek rollerinin nasıl inşa edilmekte olduğu, hangi anlatısal ve görsel kodlar aracılığıyla yeniden üretildiği ve hangi tarihsel momentlerde dönüşüme uğradığı tartışılmaktadır. Böylece birinci bölüm, literatür taraması yoluyla hem feminist düşüncenin teorik arka planını derinleştirmekte

hem de çalışmanın analiz bölümünde kullanılacak kavram setini sistematik biçimde inşa etmektedir.

İkinci bölümde, araştırma kapsamında seçilen filmler söylem analizi ve Roland Barthes'ın göstergebilimsel yaklaşımı çerçevesinde çözümlenmektedir. Bu bölümde filmler, görsel, işitsel ve simgesel katmanlarıyla birlikte değerlendirilmektedir. Diyaloglar, karakter konumlanışları ve anlatı yapıları, eleştirel söylem analizi perspektifiyle incelenmekte; toplumsal cinsiyet rejiminin dilsel ve ideolojik düzeyde nasıl kurulduğu ortaya konulmaktadır. Buna ek olarak Barthes'ın düz anlam ve yan anlam ayrımı doğrultusunda film imgeleri çözümlenmekte; kadın ve erkek temsillerinin hangi mitler ve kültürel kodlar aracılığıyla doğal ve kaçınılmazmış gibi sunulmakta olduğu tartışılmaktadır. Böylece feminist dalgaların sinemadaki izdüşümleri, anlam üretim süreçleri üzerinden de değerlendirilmektedir. Bu bölüm, kuramsal çerçevede ortaya konulan feminist perspektiflerin sinemasal metinlerde nasıl somutlaştığını göstermesi bakımından çalışmanın analitik omurgasını oluşturmaktadır.

Üçüncü bölümde ise kuramsal çerçeve ile analiz bulguları arasında karşılaştırmalı bir değerlendirme yapılmaktadır. Feminist dalgaların ideolojik öncelikleri ile filmlerde tespit edilen temsiller arasındaki süreklilikler ve kopuşlar tartışılmaktadır. Bu bağlamda feminizmin tarihsel dönüşümünün sinemadaki karşılıkları ele alınmakta; kadın ve erkek rollerinin hangi dönemlerde yeniden üretildiği, hangi dönemlerde ise kırılmaya uğradığı ortaya konulmaktadır. Öte yandan Feminist kuramların öngördüğü dönüşüm iddialarının sinemasal pratiklerde karşılık bulduğu analiz edilmektedir. Böylece kadın-erkek rollerinin tarihsel süreçte nasıl evrildiği, feminist düşüncenin bu evrim üzerindeki etkileri ve sinemanın bu süreçte nasıl eşlik ettiği bütüncül bir perspektifle değerlendirilmektedir. Sonuç olarak üçüncü bölüm, çalışmanın kuramsal ve analitik katmanlarını bir araya getirerek feminizmin sinemadaki dönüşümüne ilişkin kapsamlı bir tartışma sunmakta ve araştırmanın temel bulgularını sistematik biçimde ortaya koymaktadır.

TEORİK ÇERÇEVE (İKİNCİ BÖLÜM)

2. TEORİK ÇERÇEVE

Bu bölümde, araştırmanın kuramsal temellerini oluşturan feminist düşünce ve bu düşüncenin tarihsel gelişim süreci ele alınmaktadır. Feminizm, toplumsal cinsiyet, iktidar ilişkileri, temsil ve kimlik gibi kavramları yeniden düşünmeye imkân tanıyan çok katmanlı bir kuramsal çerçeve olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda çalışmada, feminist düşüncenin tarihsel gelişimi dalgalar ve farklı kuramsal yönelimler çerçevesinde incelenmekte; söz konusu yaklaşımların toplumsal cinsiyet rejimine yönelik eleştirileri ve sinemadaki temsilleri tartışılmaktadır. Böylece feminist teorinin ortaya koyduğu kavramsal perspektifler aracılığıyla, sinemada kadın ve erkek temsillerinin nasıl üretildiği ve zaman içerisinde nasıl dönüşüme uğradığı analiz edilebilecek kuramsal zemin oluşturulmaktadır.

2.1. Kadın Hareketlerinin Tarihsel Süreci ve Sinemaya Yansıması

Feminizmin tarihsel gelişimi, çoğunlukla modern dönemde kurumsallaşan hak mücadeleleri çerçevesinde ele alınmaktadır. Bununla birlikte feminist düşüncenin kökenleri, kadınların ataerkil söylem karşısında geliştirdiği erken dönem eleştirel pratiklere dayanmaktadır. Bu bağlamda Orta Çağ sonu ve erken Rönesans döneminde üretilen kimi metinler, feminist düşüncenin henüz adlandırılmadığı bir tarihsel evrede kadın deneyimini bilgi üretiminin merkezine yerleştiren yaklaşımlar sunmaktadır. Bu metinler, kadınların yalnızca tarihsel edilgenliğini görünür kılmakla sınırlı kalmamakta, kadın öznenin düşünsel kapasitesini savunmaktadır (Notz, 2018).

Bu tarihsel bağlam içerisinde, Christine de Pizan'ın 1405 yılında kaleme aldığı *The Book of the City of Ladies*, feminist düşüncenin erken örnekleri arasında öne çıkan ve özgün bir yere sahip metinlerden biri olarak kabul edilmektedir. Pizan, kadınların ahlaki ve entelektüel yetkinliğini sorgulayan erkek egemen söylemleri sistematik biçimde eleştirmekte ve kadın deneyimini epistemolojik bir kaynak olarak konumlandırmaktadır. Metin, kadınların tarih boyunca dışlanmasına neden olan söylemsel yapıların açığa çıkarılmasını amaçlamakta ve edebi anlatıyı pedagojik bir araç olarak kullanmaktadır. Bu yönüyle eser, kadınların eğitilmesi, güçlendirilmesi ve temsiline yönelik dönüştürücü bir işlev üstlenmektedir (Özbey, 2024).

Rönesans ve hümanist düşünce, Orta Çağ boyunca egemen olan teosentrik dünya görüşünün çözülmesiyle birlikte Avrupa düşünce tarihinde köklü bir dönüşümü başlatmaktadır. Bu dönemde insan aklı, dünyevi deneyim ve bireysel yeti, bilgi üretiminin merkezine yerleştirilmektedir. Hümanist düşünce, bireyi Tanrı karşısında edilgen bir varlık olmaktan çıkararak tarihsel ve toplumsal bir özne olarak yeniden tanımlamaktadır (Burckhardt, 2013). Öte yandan bu özne tanımı, toplumsal cinsiyet açısından kapsayıcı bir nitelik taşımamaktadır. İnsan kavramı, büyük ölçüde erkek yurttaş ile özdeşleştirilmekte, kadınlar kamusal alanın ve siyasal katılımın dışında bırakılmaktadır.

On yedinci ve on sekizinci yüzyıllarda Aydınlanma düşüncesi, akıl, özgürlük ve doğal haklar kavramlarını siyasal teorinin merkezine yerleştirmektedir. Toplumsal sözleşme kuramları, bireyin doğuştan haklara sahip olduğunu ileri sürmekte ve mutlak monarşilere karşı siyasal meşruiyet tartışmalarını derinleştirmektedir. Bununla birlikte, bu evrensellik iddiası kadınları kapsamamaktadır. Locke, Rousseau ve benzeri düşünürlerin metinlerinde birey, çoğunlukla erkek özne üzerinden tanımlanmaktadır (Pateman, 1988). Kadınlar, aile ve özel alanla özdeşleştirilerek yurttaşlık haklarının dışında tutulmaktadır.

Kadının siyasal yaşama katılımı bağlamında seçme ve seçilme hakkı mücadelesi ile oy hakkı (süfraj) talebi, esasen erken dönem feminist söylemler temelinde gelişen kadın hakları mücadelesinin farklı bir uzantısı olarak değerlendirilmektedir. Bu durum, araştırmayı ilk feminist girişimlerin ortaya çıktığı tarihsel zemine yönlendirmektedir. Tarihsel perspektiften bakıldığında, feminist düşüncenin başlangıcı 1405 yılında Christine de Pizan'ın kaleme aldığı "*The City of Ladies*"¹ adlı eserine kadar uzanmaktadır. Pizan, yaşadığı dönemin toplumsal ve düşünsel sınırlarını aşan ileri bir söylemle kadınların yetenekli ve akıl sahibi bireyler olduklarını savunmakta; bu görüşe karşı çıkan erkekleri ise tartışmaya davet etmektedir (Özkaya, 2024, 38-39). Bu yaklaşımıyla Pizan, kimi araştırmacılar (bkz. de Beauvoir, 2019²; Green, 2001³; Kelly, 1984⁴; King, 1991⁵; Lerner, 1993⁶) tarafından feminizmin erken dönem temsilcilerinden biri olarak değerlendirilmektedir.

¹ Pizan, C. de. (2007). *The book of the city of ladies* (R. Brown-Grant, Trans.). Penguin Classics. (Orijinal eser 1405 yılında yayımlanmıştır)

² Beauvoir, S. de. (2019). *İkinci cins* (S. Savran, Çev.). Koç Üniversitesi Yayınları. (Orijinal eser 1949 yılında yayımlanmıştır)

³ Green, K. (2001). *The history of women's political thought in Europe, 1400–1700*. Cambridge University Press.

⁴ Kelly, J. (1984). *Women, history and theory: The essays of Joan Kelly*. University of Chicago Press.

⁵ King, M. L. (1991). *Women of the Renaissance*. University of Chicago Press.

⁶ Lerner, G. (1993). *The creation of feminist consciousness: From the Middle Ages to Eighteen-Seventy*. Oxford University Press.

Bu bağlamda 1789 Fransız Devrimi, herkese “eşitlik, özgürlük ve kardeşlik” vaat etmektedir; ancak bu evrensel söylemin kadınları ne derece kapsadığı sorusu tartışmalı bir alan oluşturmaktadır. Bu bağlamda kadın hakları üzerine düşünsel üretimde bulunan üç önemli isim öne çıkmaktadır: Condorcet⁷, Olympe de Gouges⁸ ve Mary Wollstonecraft⁹. Kadın hakları meselesini farklı boyutlardan ele alan bu düşünürlerden Condorcet kadınların hukuki statüsüne odaklanmakta; Gouges kadınların siyasal rollerini tartışmakta, Wollstonecraft ise kadınların toplumsal varoluşunu merkeze alan bir yaklaşım geliştirmektedir (Özkaya, 2024).

Fransız Devrimi sürecinde kadın hakları üzerine düşünsel üretimde bulunan üç figür öne çıkmaktadır: Condorcet, Olympe de Gouges ve Mary Wollstonecraft. Condorcet, kadınların

⁷ Marquis de Condorcet (1743–1794), Marie Jean Antoine Nicolas de Caritat adıyla da anılan, Aydınlanma düşüncesinin önde gelen Fransız filozof ve matematikçilerinden biridir. 17 Eylül 1743'te Fransa'nın Dauphiné bölgesinde aristokrat bir ailede dünyaya gelen Condorcet, özellikle matematik alanında yürüttüğü çalışmalarla erken yaşta tanınmış; 1765 ve 1772 yıllarında integral kalkülüs üzerine kaleme aldığı önemli metinler sayesinde bilimsel çevrelerde saygınlık kazanmış ve 1769 yılında Académie Royale des Sciences üyeliğine kabul edilmiştir. Bununla birlikte Condorcet, siyasal ve toplumsal eşitlik temelinde geliştirdiği düşünceleriyle de dikkat çekmektedir; zira yaşadığı dönemde kadınların özgürleşmesini ve siyasal haklara erişimini savunan nadir düşünürler arasında yer almış, 1790 yılında yayımladığı *Kadınlara Vatandaşlık Hakları Vermek Üzerine* adlı eserinde kadınların entelektüel yetkinlik bakımından erkeklerden aşağı olmadıklarını ve bu nedenle aynı doğal ve siyasal haklara sahip olmaları gerektiğini ileri sürmüştür. Doğal haklar kuramına olan güçlü bağlılığı, ırklar arası eşitlik düşüncesini de içermekte; bu doğrultuda köleliğe karşı mücadele yürüten Siyahların Dostları Derneği'ne katılmış ve 1781'de Zenci Köleliği Üzerine Düşünceler başlıklı broşürüyle kölelik kurumunu açık biçimde eleştirmiştir. 1789 Fransız Devrimi'ni coşkuyla destekleyen Condorcet, devrim sonrasında Ulusal Meclis sekreterliği görevini üstlenmiş, 1792'de kurulan Fransız Cumhuriyeti'nin Ulusal Kongresi'ne seçilmiş ve yeni anayasanın hazırlanmasından sorumlu komitede yer almıştır; her ne kadar 1793'te Kral XVI. Louis'nin idamına karşı çıkmış olsa da cumhuriyetçi siyasal düzenin erken dönem savunucularından biri olarak tarihsel literatürde önemli bir konum edinmiştir. Bkz: Erişim Tarihi: 16.01.2025 (<https://www.britannica.com/biography/Marie-Jean-Antoine-Nicolas-de-Caritat-marquis-de-Condorcet>)

⁸ Olympe de Gouges (1748–1793), asıl adıyla Marie Gouze, 1748 yılında Fransa'nın güneyinde yer alan Montauban kentinde doğmuş Fransız sosyal reformcu ve yazardır. Aydınlanma düşüncesinin etkisi altında şekillenen entelektüel üretimiyle, özellikle kadınların yurttaşlık statüsü ve siyasal özne olarak konumu üzerine geliştirdiği görüşler bakımından döneminin hâkim düşünce kalıplarını aşan bir figür olarak öne çıkmaktadır. Eşit haklar mücadelesinde erken ve cesur bir ses olarak tanınan de Gouges, 1791 yılında kaleme aldığı *Kadın ve Kadın Vatandaş Hakları Bildirgesi* ile kadınların siyasal ve hukuki eşitliğini açık biçimde savunmuş; bununla birlikte sahip olduğu hümanist yaklaşım doğrultusunda her türlü ayrımcılık, şiddet ve baskı biçimine de kararlı bir şekilde karşı çıkmıştır. Devrimci süreç boyunca egemen önyargılara ve yoğun eleştirilere rağmen düşüncelerini açıkça ifade etmekten geri durmayan de Gouges, demokrasiye ilişkin görüşlerini kamusal alanda dile getirmesi nedeniyle Fransız Devrimi'nin son yıllarında siyasal açıdan tehlikeli bir figür olarak değerlendirilmiş; bu süreç sonunda 3 Kasım 1793 tarihinde Paris'te giyotinle idam edilmiştir. Bkz. Erişim Tarihi: 16.01.2025: (<https://www.britannica.com/biography/Olympe-de-Gouges>)

⁹ Mary Wollstonecraft, 18. yüzyıl İngiltere'sinde eğitim ve toplumsal eşitlik konusunda güçlü bir savunuculuk geliştiren yazar ve düşünür olarak tanınmaktadır. En önemli eseri *A Vindication of the Rights of Woman* (1792), o dönemde hâkim olan cinsiyetçi eğitim anlayışını eleştirmekte ve kadınların yalnızca erkeklerin yanında dekoratif rollerle sınırlandırılmalarına karşı çıkmaktadır. Wollstonecraft, bu metinde kadınların eğitim olanaklarının kasten sınırlı tutulduğunu; bunun sonucunda kadınların akıl yürütme ve toplumsal katkı kapasitesinin engellendiğini ileri sürmüştür. Dolayısıyla kadınların erkeklerle eşit eğitim fırsatlarına sahip olması gerektiğini savunmuştur; çünkü bu, onların yalnızca “iyi eşler ve anneler” olarak değil, aynı zamanda düşünsel ve ekonomik hayata aktif katkı sağlayabilecek bireyler olmalarını mümkün kılacaktır. Wollstonecraft'ın çalışması, kadınların siyasal ve toplumsal alanda eşit haklara sahip olması gerektiğine yönelik daha geniş bir eleştirel çerçeveyi de ortaya koymaktadır. Bu yönüyle *A Vindication of the Rights of Woman* feminist düşünce tarihinde çağının ötesine geçen temel metinlerden biri olarak değerlendirilmektedir. Bkz. Erişim Tarihi: 16.01.2025 (<https://www.britannica.com/biography/Mary-Wollstonecraft>)

siyasal haklardan dışlanması anayasal düzen içinde giderilmesi gereken rasyonel bir çelişki olarak değerlendirmektedir. Gouges, kadınların siyasal katılımını tarihsel bir seferberlik sorunu olarak ele almakta ve kadın yurttaşlığını devrimci eşitlik söyleminin zorunlu bir unsuru olarak savunmaktadır. Wollstonecraft ise kadınların toplumsal konumunu eğitime dayalı bir dönüşüm süreci içinde ele almakta ve kadınların kendi potansiyellerini gerçekleştirebilmelerinin yapısal engellerini tartışmaktadır (Çakmak, 2007). Her ne kadar bu üç düşünür kadın haklarının anlamı konusunda farklı kavramsallaştırmalar geliştirmekte olsa da ve Fransız Devrimi'nin özgür ve eşit yurttaş idealinin kadınlar açısından eksik kaldığı ileri sürülse de, söz konusu düşünsel katkılar kadın hakları mücadelesinin gelişiminde önemli bir yer tutmaktadır (Özkaya, 2024, s. 39).

Bu düşünsel bağlam, kadın haklarının tarihsel koşullar içinde somut siyasal mücadelelere dönüşen bir süreç olarak ele alınmasını gerekli kılmaktadır. Nitekim *Aydınlanma düşüncesi* ve *Fransız Devrimi* bağlamında geliştirilen bu kuramsal yaklaşımlar, 19. yüzyıla gelindiğinde kadınların siyasal hak taleplerini doğrudan kamusal alanda dile getirdikleri kolektif hareketlerin ideolojik zeminini oluşturmuştur. Bu bağlamda kadınların oy hakkı mücadelesi, erken dönem feminist düşünürlerin ortaya koyduğu eşitlik ve yurttaşlık tartışmalarının tarihsel bir devamı olarak şekillenmiştir (Cott, 1987; Evans, 1977; Offen, 2000; Ryan, 1992; Scott, 1996).

19. yüzyılın ortalarına gelindiğinde *Süfraj hareketi*, sanayileşmenin ivme kazanmasıyla birlikte toplumsal yaşamın farklı alanlarında giderek daha görünür hâle gelmektedir. Amerika Birleşik Devletleri'nde 1840'lı yıllardan itibaren köleliğin kaldırılmasına yönelik mücadelelerin ardından, 1848'de *Düşünceler ya da Duygular Bildirgesi*¹⁰,nin yayımlanmasıyla kadınların kamusal ve siyasal alanda edindikleri deneyimler artmış; bu birikim, kadınların oy hakkı talebi doğrultusunda yürütülen çabaların da zeminini güçlendirmiştir. İç savaş sürecinde çok sayıda kadının sosyal ve siyasal eylemler etrafında örgütlendiği gözlemlenmiş; bu

¹⁰ 1848 yılında düzenlenen Seneca Falls Kongresi'nde kabul edilen ve örgütlü kadın hareketinin ilk metinlerinden biri olarak değerlendirilen Duygular Bildirgesi (Declaration of Sentiments), ABD'li süfrajist Elizabeth Cady Stanton tarafından kaleme alınmıştır. Söz konusu bildiri, Amerikan Bağımsızlık Bildirgesi'nde yer alan "tüm erkekler (insanlar) eşit yaratılmıştır" ifadesini bilinçli bir biçimde yeniden yorumlamakta; bu kurucu ilkeyi genişleterek "tüm erkeklerin ve kadınların eşit yaratıldığı" vurgusunu açıkça ortaya koymaktadır. Böylece metin, kadınların siyasal ve hukuki eşitlik taleplerini Amerika Birleşik Devletleri'nin temel özgürlük söylemiyle ilişkilendirerek meşrulaştırmakta ve kadınların yurttaşlık haklarının sistematik biçimde inkâr edilmesini eleştirel bir çerçevede görünür kılmaktadır. Bu yönüyle Duygular Bildirgesi, modern kadın hakları söyleminin kurucu belgelerinden biri olarak kabul edilmektedir. Bkz. Çoban Döşkaya, F. (2024) Amerikan Bağımsızlık Bildirgesi'nin Arka Planı ve Analizi. Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi, 11 (6), 4727-4745.

mücadele pratikleri, özellikle 1890'dan itibaren kadınların oy hakkı talebinin ülke genelinde yoğun biçimde tartışılmasına katkı sağlamıştır (Çoban Döşkaya, 2024). Öte yandan, siyasal ve toplumsal dönüşümlerin etkisiyle şekillenen süfraj mücadelesi, 19. yüzyıl boyunca İngiltere'de kadın imgesini Kraliçe Victoria'nın bedeni üzerinden simgesel bir anlatı hâline getirmiştir. 1837'de tahta çıkan Kraliçe Victoria'nın Avrupa modasında belirleyici bir figür hâline gelmesiyle birlikte, erkek egemen İngiliz toplumunda kadının gücü elde etmesi ve sürdürmesi fikri bütünüyle kabul görmemiş; aksine kadın bedeni üzerinden denetim kurmayı amaçlayan ahlaki ve toplumsal normlar pekiştirilmiştir.

19. yüzyılda Sanayi Devrimi, üretim ilişkilerini dönüştürerek kadınların ücretli emek piyasasına kitlesel biçimde katılımını sağlamaktadır. Bu süreç, kadınların kamusal alandaki görünürlüğünü artırmakta, ancak sömürü ve güvencesizlik koşullarını da beraberinde getirmektedir. Kadın emeği düşük ücret, uzun çalışma saatleri ve hukuksal koruma eksikliği ile karakterize edilmektedir (Wiesner-Hanks, 2008). Bu koşullar, kadınların toplumsal konumuna ilişkin eleştirel bilincin gelişmesini hızlandırmaktadır.

Aynı dönemde kölelik karşıtı hareketler ve sosyal reform girişimleri, kadınların örgütlenme deneyimi kazandığı alanlar haline gelmektedir. Bu hareketler içinde yer alan kadınlar, kamusal konuşma, politik talep ve kolektif eylem pratikleri geliştirmektedir. Bu deneyimler, kadınların kendi hak taleplerini formüle etmelerine olanak tanımaktadır. 1848 *Seneca Falls Kongresi*, kadın haklarının bağımsız bir siyasal mesele olarak ifade edildiği ilk örgütlü girişim olarak tarihsel önem taşımaktadır. Kongrede kabul edilen Declaration of Sentiments, oy hakkı ve hukuksal eşitlik taleplerini açık biçimde dile getirmektedir (Lerner, 1988).

Bu tarihsel süreç, birinci dalga feminizmin ortaya çıkışını mümkün kılan düşünsel, siyasal ve toplumsal koşulları oluşturmaktadır. Rönesans hümanizmiyle başlayan birey tartışmaları, Aydınlanma'nın evrensellik iddiası, devrimci yurttaşlık söylemi ve sanayi kapitalizminin yarattığı toplumsal dönüşümler, kadınların sistematik dışlanmasını görünür hale getirmektedir. Birinci dalga feminizm, bu çelişkilerden beslenerek hukuksal ve siyasal eşitlik taleplerini merkeze alan bir hareket olarak şekillenmektedir.

Tablo 1. 1. *Feminist Hareketlere Zemin Hazırlayan Sosyal Ve Siyasal Etmenler*

Feminist Hareketlere Zemin Hazırlayan Sosyal ve Siyasi Etmenler
Rönesans ve Hümanizm (15.-16. Yüzyıl)
Erken feminist metinler (15.-17. yüzyıl)
Doğal haklar kuramı ve toplumsal sözleşme tartışmaları (17.-18.yüzyıl)
Aydınlanma düşüncesi (17.-18. yüzyıl)
Fransız Devrimi (1789)
Sanayi Devrimi (18. yüzyıl sonu- 19. yüzyıl başı)
Kölelik karşıtı ve sosyal reform hareketleri (19. yüzyıl başı)
Kadınların eğitim, mülkiyet ve hukuki haklardan dışlanmasına yönelik eleştirilerin güçlenmesi (19.yüzyılın ilk yarısı)
Seneca Falls Kongresi (1848) ¹¹

Not: Tablo, tarihsel sıralamaya uygun bir şekilde hazırlanmıştır

2.2. Birinci Dalga Feminizm

Sanayileşme ve modernleşme süreçleri, kadınların toplumsal konumunda belirleyici dönüşümler yaratmaktadır. Üretim ilişkilerinin ev içi emekten fabrika ve hizmet sektörüne doğru genişlemesi, kadınların ücretli emek piyasasına katılımını artırmaktadır. Bu gelişme, kadınların yalnızca annelik ve ev içi rollerle tanımlanmasına dayalı toplumsal kabulleri sarsmaktadır. Kadın emeğinin görünürlük kazanması, ekonomik bağımsızlık fikrinin kadınlar

¹¹ Kadın haklarının ilk kez örgütlü ve bildirgesel biçimde dile getirilmesi, Birinci Dalga Feminizm'in doğrudan öncülü olmuştur (Cott, 1987; Offen, 2000).

açısından tartışılabilir hale gelmesini sağlamaktadır. Bu süreçte kadınlar arasında ortak deneyimlere dayalı bir bilinç ve dayanışma zemini oluşmaktadır (Cott, 1987).

Kadınların ücretli emek sürecine dâhil olması, ataerkil düzenin yeniden üretim mekanizmalarını ortadan kaldırmamaktadır. Ücret eşitsizliği, güvencesiz çalışma ve cinsiyete dayalı iş bölümü, kadın emeğini ikincil konumda tutmaktadır. Bu bağlamda ataerkillik, toplumsal anlamlandırma süreçleri üzerinden işleyen bir iktidar ilişkisi olarak varlığını sürdürmektedir. Chris Weedon¹² tarafından tanımlandığı üzere ataerkillik, kadınların çıkarlarının erkek egemen önceliklere bağımlı hâle getirildiği çok katmanlı bir iktidar yapısına işaret etmektedir. Bu yapı, üremenin toplumsal olarak düzenlenişinden başlayarak eğitim ve çalışma yaşamı dâhil olmak üzere geniş bir toplumsal alana nüfuz etmektedir. (Atan, 2015, s. 8).

Eğitim meselesi, birinci dalga feminizmin temel tartışma alanlarından biri haline gelmektedir. On yedinci yüzyıldan itibaren kadınların eğitimi, öncelikle “iyi anne” yetiştirme ideali çerçevesinde meşrulaştırılmaktadır. Kadınların çocuklarını ahlaki ve kültürel değerlere uygun biçimde yetiştirebilmeleri için eğitim almalarının gerekli olduğu savunulmaktadır. Bu yaklaşım, kadınların eğitime erişimini sınırlı biçimde mümkün kılmaktadır. On dokuzuncu yüzyıla gelindiğinde ise ulus-devletlerin yükselişiyle birlikte eğitim, “iyi yurttaş” yetiştirmenin temel aracı olarak konumlandırılmaktadır. Bu dönüşüm, kadınların kamusal sorumluluklar üstlenebileceği fikrini güçlendirmektedir. Bununla birlikte kadınlar, Fransa’da 1789, 1848 ve 1870 devrim süreçlerinde aktif biçimde yer almalarına rağmen siyasal temsilin en temel aracı olan oy hakkından sistematik biçimde dışlanmaktadır. Bu dışlanma, devrimci eşitlik söyleminin cinsiyetçi sınırlarını açığa çıkarmaktadır. Kadınların kamusal alandaki varlığı, siyasal yurttaşlık statüsü ile desteklenmemektedir. Bu durum, kadın hakları mücadelesinin hukuki eşitlik talebine yönelmesine zemin hazırlamaktadır (Berktaş, 2011).

Birinci dalga feminizm, bu tarihsel koşullar içinde şekillenmektedir. Hareketin temel amacı, kadınların erkeklerle eşit hukuki ve siyasal haklara sahip olmasıdır. Oy hakkı, eğitim hakkı ve mülkiyet hakkı, mücadelenin merkezinde yer almaktadır. Bu talepler, liberal siyasal düşüncenin birey, hak ve eşitlik kavramlarıyla doğrudan ilişkilidir. Bu nedenle birinci dalga feminizm, kuramsal olarak liberal feminizmin ortaya çıkışına zemin hazırlamaktadır (Offen, 2000).

¹² Weedon, Chris. (1987). *Feminist practice and poststructuralist theory*. Blackwell.

Liberal feminizm, toplumsal cinsiyet eşitsizliğini hukuki ve kurumsal düzenlemeler yoluyla aşılabilecek bir sorun olarak ele almaktadır. Kadınların kamusal alana tam katılımının, yasal eşitlik sağlandığında mümkün olacağı varsayılmaktadır. Bu yaklaşım, ataerkil yapının ekonomik ve kültürel boyutlarını ikincil plana itmekle eleştirilse de kadınların yurttaşlık haklarını görünür kılması bakımından tarihsel bir kırılma yaratmaktadır. Birinci dalga feminizm, bu yönüyle modern feminist hareketin kurumsal ve düşünsel temelini oluşturmaktadır.

2.2.1. Liberal Feminizm

Latince “liber” sözcüğünün kökeni özgürlük anlamına işaret etmektedir. Liberal feminist düşünce, bu temel kavramdan hareketle özgürlüğü tüm bireylere eşit şekilde tanımayı hedeflemiştir (Seçgin, 2023, s. 51). Liberal feminizm, esas olarak Liberalizm akımının ilkelerinden beslenmekte olup, Liberalizm devletlerin eşit haklar ve özgürlükler üzerine geliştirdiği teorik çerçeveleri temel almaktadır. Bu bağlamda liberal feminist yaklaşım, bireylerin eşit hak ve fırsatlara erişimini savunan bir feminist perspektif olarak şekillenmiştir. Söz konusu akım, toplumsal cinsiyet eşitliğini yasal ve politik reformlar aracılığıyla gerçekleştirmeyi amaçlamakta; temel odak noktası bireysel özgürlükler ve eşitlik olup, cinsiyet temelli ayrımcılığın yasal düzenlemeler ve politik müdahaleler yoluyla ortadan kaldırılabileceğini ileri sürmektedir (Lapçın, 2024, s. 8).

Liberalizm, bireyi toplumsal ve siyasal düzenin merkezine yerleştirmekte; eşitlik ve özgürlük gibi temel kavramlar doğrultusunda bireyin hak ve özgürlük alanının genişletilmesini amaçlayan bir düşünce sistemi olarak tanımlanmaktadır (Arı, 1992, s.5; Güven, 2023, s.15). MacKinnon’un feminist teoriye yönelik çözümlemesi, liberal feminizmin toplum analizindeki temel varsayımlarına sistematik biçimde ışık tutmaktadır. Ona göre liberal feminist yaklaşım, toplumsal eşitsizlikleri değerlendirirken bireyi esas alır; bu nedenle cinsiyetçi yapıları, bireyin özgürlük ve fırsatlara erişimini engelleyen keyfi roller olarak kavramsallaştırmaktadır. Liberal teorinin kadınları, birbirinden ayrı bireylerin toplamı biçiminde değerlendirmesi, cinsiyet kimliğinin kolektif bir deneyim olmaktan ziyade bireysel hak ve özgürlükler bağlamında ele alınmasına yol açmaktadır (MacKinnon, 1989, s. 37-38). Böylelikle liberal feminizm, kişisel olan ile toplumsal olanı birbirinden ayırarak, toplumsal cinsiyet ilişkilerinin dönüşümünü hukuksal reform ve eşitlikçi normların tesisi üzerinden düşünmektedir. Bununla birlikte liberal

feminist yaklaşım, bireyin toplumsal olarak şekillendirilişini bir adaletsizlik kaynağı olarak değerlendirirken, bu insanın kendisine değil onun sonuçlarına odaklanır. MacKinnon, liberal geleneğin tarihsel süreksizlik ve birey merkezli özgürlük anlayışını koruyarak, cinsiyet eşitsizliğini çözme arayışını hukuki eşitlik ilkeleriyle sınırladığını belirtir; ancak radikal feminizmin aksine, düzeltilebilir bir eşitsizlik alanı olarak tanımlar (MacKinnon, 1989, s. 38). Bu çerçevede liberal feminizm, cinsiyet farklılıklarının birey üzerindeki kısıtlayıcı etkilerini ortadan kaldırmayı hedefler, fakat cinsiyetin toplumsal iktidar dağılımındaki kurucu rolünü ve patriyarkanın sürekliliğini ikincil bir tartışma düzeyinde ele almaktadır.

Liberalizm, özgürlüğü hem bireysel hem de toplumsal yaşamın en temel değeri olarak kabul etmekte; bu doğrultuda özgürlük ilkesine uygun siyasal, hukuki ve iktisadi yapılanmaların inşa edilmesini savunmaktadır. Düşünsel kökenleri itibarıyla feodalizmin çözülmesiyle birlikte ortaya çıkan yeni toplumsal düzenin ve kapitalist piyasa ekonomisinin gelişiminin bir ürünü olarak şekillenmektedir. Erken dönem liberalizm, yükselen sanayi burjuvazisinin çıkarlarını ve taleplerini yansıtmaktadır; dolayısıyla kapitalist üretim biçimiyle organik bir bağ taşımaktadır. Başlangıçta esasen siyasal bir doktrin niteliğinde olan liberalizm, anayasal ya da temsili yönetimleri savunmaktan ziyade, feodal düzene ve mutlak monarşik yapılara yönelttiği eleştiriler üzerinden gelişmektedir (Heywood, 2011, s.72).

19. yüzyıla gelindiğinde ise liberal düşünce, özellikle iktisadi alanda serbest piyasa ekonomisi ilkesi çerçevesinde sistematik bir nitelik kazanmaktadır. Bu dönemde bireysel özgürlüğün ancak devlet müdahalesinin asgari düzeye indirgenmesiyle korunabileceği savunulmaktadır. 19. yüzyılın sonlarına doğru sanayileşmenin yol açtığı toplumsal eşitsizliklerin belirginleşmesiyle birlikte, klasik liberalizmin katı bireyci yaklaşımı eleştirilmeye başlanmakta ve bunun sonucunda refah reformlarını, sosyal adaleti ve sınırlı devlet müdahalesini meşru gören modern ya da sosyal liberalizm anlayışı gelişmektedir (Çardak, 2012).

Liberal düşünce, belirli temel ilkeler etrafında yapılandırılmaktadır. Bu ilkeler arasında bireycilik, özgürlük, akıl, eşitlik, hoşgörü, rıza ve anayasalcılık yer almaktadır. Bireycilik, insanı ahlaki ve siyasal anlamda en yüksek değere sahip özne olarak konumlandırmakta; özgürlük, bireyin iradesine dışsal bir zorlamanın yöneltilmemesi gerektiğini vurgulamaktadır. Akıl ilkesi, insanın rasyonel düşünme kapasitesi aracılığıyla hem kendisini hem de toplumu düzenleyebileceği inancına dayanmaktadır. Eşitlik ilkesi, tüm bireylerin hukuksal ve ahlaki düzlemde aynı değere sahip olduğunu ileri sürmektedir. Hoşgörü, farklı düşünce ve yaşam

biçimlerine saygıyı temel almakta; rıza, yönetimin meşruiyetini bireylerin özgür iradeleriyle verdikleri onaya dayandırmaktadır. Anayasalcılık ise tüm bu ilkelerin kurumsal güvencesini teşkil etmekte ve bireysel hakların hukuk düzeni içerisinde korunmasını sağlamaktadır (Çardak, 2012, s.14).

Liberal feminizmin düşünsel kökenleri, 18. yüzyılın sonlarında Aydınlanma düşüncesinin akıl, özgürlük ve bireysel haklar ideallerinin yükselişe geçtiği döneme dayanmaktadır. Bu dönem öncesinde “*proto-feminist*” olarak nitelendirilebilecek bazı düşünürler kadınların toplumsal konumuna ilişkin eleştiriler geliştirmiş olsalar da söz konusu girişimler, dönemin hâkim Hristiyan dünya görüşüyle, özellikle Eski Ahit’in ilk bölümleri ve Aziz Pavlus’un mektuplarındaki patriyarkal yorumlarla çatışma yaşamış, dolayısıyla sistematik bir felsefi zemin oluşturmakta yetersiz kalmıştır. Öte yandan aydınlanma ile birlikte akılcı düşüncenin güç kazanması, kadınların bireysel hakları üzerine yürütülen tartışmaların gelişmesine olanak tanımıştır. Bu bağlamda feminizmin tarihsel doğuşu genellikle Mary Wollstonecraft’ın 1792 yılında yayımladığı *A Vindication of the Rights of Woman*¹³ adlı yapıtıyla ilişkilendirilmekte, ancak Wollstonecraft’ın yanı sıra Mary Hays’in 1799 tarihli *Appeal to the Men of Great Britain on Behalf of Women*¹⁴ ve 1803 tarihli *Female Biography*¹⁵ adlı eserleri de dönemin feminist söylemine önemli katkılar sunmaktadır (Göz ve Kanat, 2011, s.146). Söz konusu yazarlar, kadınların maruz bırakıldığı baskıyı bireyin özerkliğinin ve kendini gerçekleştirme hakkının inkârı olarak değerlendirmiş, bu nedenle de bireyin ontolojik önceliğini temel alan bir bireycilik anlayışı benimsemişlerdir. Bu çerçevede liberal feminizm, kadınların toplumsal, siyasal ve hukuksal alanlarda erkeklerle eşit haklara sahip olması gerektiğini savunurken, özgürlüğü, rasyonalizmi ve bireysel özbelirlenimi merkeze alan bir insan felsefesi etrafında şekillenmiş, böylelikle Aydınlanma düşüncesinin doğrudan bir uzantısı olarak modern dönemde kadınların bireysel hak mücadelesine kuramsal bir dayanak oluşturmuştur (Göz ve Kanat, 2011).

On Sekizinci yüzyılda Aydınlanma düşüncesinin etkisiyle doğal hukuk yaklaşımı belirginlik kazanmış ve bireyin doğuştan sahip olduğu haklar fikri siyasal ve felsefi tartışmaların merkezine yerleşmiştir. Bu süreçte yayımlanan “Amerikan Bağımsızlık Bildirgesi” ile “Fransız İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirisi” gibi metinlerde haklar tanımlanmış

¹³ Wollstonecraft, M. (1792). *A vindication of the rights of woman*. London, UK: J. Johnson

¹⁴ Hays, M. (1799). *Appeal to the men of Great Britain on behalf of women*. London, UK: T. Fisher.

¹⁵ Hays, M. (1803). *Female biography: Or, memoirs of illustrious and celebrated women of all ages and countries*. London, UK: R. Phillips.

olsa da söz konusu hakların fiilen yalnızca erkekleri kapsaması, kadın yazarları ve düşünürleri kendi hak taleplerini dile getirmeye yöneltmiştir. Bu bağlamda Mary Wollstonecraft, kadınların erkeklerle eşit haklara sahip olması gerektiğini savunan öncü isimlerden biri olarak öne çıkmaktadır. On dokuzuncu yüzyıla gelindiğinde ise kadın hakları ve toplumsal cinsiyet eşitliği tartışmaları daha sistematik bir çerçeve kazanmış, John Stuart Mill'in görüşleri bu alanda belirleyici bir etki yaratmıştır (Seçgin, 2023, s. 51). Bu dönemde liberal feminizm, özellikle hukuki eşitlik, kadınların oy hakkı ve kamusal alana katılımı gibi talepler etrafında şekillenmiş; bunun yanı sıra eğitim hakkının cinsiyet temelli ayrımlar gözetilmeksizin genişletilmesi de hareketin temel öncelikleri arasında yer almıştır.

Feminizmin klasik siyasal sınıflandırmalar içerisinde kolaylıkla konumlanamadığı kabul edildiğinde, “*liberal feminizm*” başlığını tekil ve kapalı bir kategori olarak ele almak belirli ölçülerde indirgemeci bir yaklaşım niteliği taşımaktadır. Liberal feminizm, kökleri Mary Wollstonecraft ve John Stuart Mill gibi düşünürlerin çalışmalarında açıkça gözlemlenebilen liberal siyasal kurama dayansa da bu gelenekten esinlenen feminist kuramcılar tarihsel liberalizmin çerçevesini aşan normatif ve politik hedefler ortaya koymuşlardır (Wendell, 1987, s. 65).

Jaggar'ın ifade ettiği üzere liberal feminist düşünce, bireylerin kendi kapasitelerini geliştirerek öznel tatmine ulaşma potansiyeline sahip olduklarını varsayar. Liberal feministler; eşit eğitim, eşit haklar ve fırsat eşitliğine yönelik taleplerinde, toplumsal açıdan “en kıymetli” addedilen hedefleri esas aldıkları ve böylece hâkim olan, erkek merkezli değer sistemini yeniden ürettikleri gerekçesiyle eleştirilmiştir. Bu bakış açısına göre, değer verilen davranış ve kazanımlar büyük ölçüde erkekler tarafından belirlenmiş normlara dayanmaktadır (Jaggar, 1983, s. 188).

Feminizm, toplumsal cinsiyet temelinde kadınlar ve erkeklerin hukuksal ve teorik düzlemde eşit kabul edilmesine karşın, pratikte eşit koşullara ve fırsatlara erişemediklerini ileri süren bir düşünsel ve siyasal harekettir. Bu yaklaşım, özellikle kadınların siyasal haklardan tam ve eşit biçimde yararlanmasını savunmakta ve ataerkil toplumsal yapının kadınları sistematik olarak ikincil konuma yerleştirdiğini vurgulamaktadır. Liberal feminizm, literatürde “ana akım feminizm” veya tarihsel bağlamda “burjuva feminizmi” olarak da anılmakta olup, kökenleri birinci dalga feminist hareketlere dayanmaktadır. Bu bağlamda liberal feminizm, liberal siyaset teorisi içerisinde kadın hakları savunuculuğunun yükselişiyle paralel ilerlemiş ve aynı dönemde ortaya çıkan erken sosyalist feminist yaklaşımlarla kimi noktalarda temas hâlinde olmuştur

(Krolokke ve Sorensen, 2006). Liberal feminizm, yaygın yanlış kanının aksine, kadınlara erkeklerden üstün bir konum talep etmemekte; aksine kadınların kendi potansiyellerini gerçekleştirebilecekleri eşitlikçi toplumsal koşulların inşa edilmesini ve erkeklerin kadınları eşit bireyler olarak tanımasını öncelemektedir. Wollstonecraft'ın şu ifadesi, liberal feminizmin bu perspektifini açık biçimde yansıtmaktadır: “Kadınların, erkekler üzerinde değil, kendi üzerlerinde güç sahibi olmalarını istiyorum!” (Wollstonecraft, 2007).

Liberal feminist düşünce, kadınların rasyonel kapasite, entelektüel yetkinlik ve toplumsal katkı potansiyeli bakımından erkeklerle eşit olduğunu; buna rağmen toplumsal cinsiyet normları, hukuki düzenlemeler ve kültürel önyargılar nedeniyle kamusal ve özel alanlarda eşit fırsatlara ulaşamadıklarını ileri sürmektedir. Bu çerçevede liberal feministler, tarihsel süreç içerisinde kadınların eğitim hakkı, mülkiyet ve medeni haklar, siyasal temsil, aile içi şiddet ve cinsel taciz gibi alanlarda karşılaştıkları engelleri görünür kılmaya ve bu engellerin kaldırılması amacıyla reform odaklı bir mücadele yürütmeye odaklanmışlardır. Liberal feminist yaklaşımın temel hedefi, kadın bireylerin öznelliğini güçlendirmek, kendi yaşamları üzerinde söz sahibi olmalarını sağlamak ve toplumsal cinsiyet eşitsizliğini yeniden üreten yapılara müdahale etmektir (Krolokke & Sorensen, 2006).

Liberal feminizmin öncü düşünürleri arasında yer alan *Mary Wollstonecraft* ve *John Stuart Mill*, insanı diğer canlı türlerinden ayıran temel unsurun zihinsel kapasite olduğunu ileri sürmekte ve potansiyel zihinsel yetiler bakımından insanlar arasında herhangi bir fark bulunmadığını savunmaktadırlar. Bu bağlamda, farklı kadın ve erkek doğalarından söz etmek yerine, ortak bir “insan doğası” kavramını merkeze almak gerektiğini vurgulamaktadırlar. Benzer biçimde Sarah Grimké¹⁶ de, aklın veya zihinsel gücün bir cinsiyete ait olamayacağını belirtmekte; toplumsal yaşamda yerleşmiş olan “erkek işleri” ve “kadın işleri” şeklindeki ayrımların bütünüyle keyfi ve tarihsel olarak inşa edilmiş olduğunu ileri sürmektedir.

Liberal feminist düşünceye göre kadın ile erkek, ruhsal ve akılsal yetenekler bakımından özdeştir; başka bir deyişle, bu yaklaşım ontolojik anlamda kadınla erkeğin eşitliğini kabul etmektedir. Bu çerçevede liberal feministler, kadının toplumsal hayatta hak ettiği konuma ulaşabilmesi için bir dönüşümün zorunlu olduğunu, söz konusu dönüşümün ise en etkili biçimde eğitim yoluyla gerçekleşebileceğini savunmaktadırlar.

¹⁶ Sarah Grimké, *Letters on the Equality of the Sexes and Other Essays* (1838; New Haven: Yale University Press, 1988).

Eğitim, eleştirel düşünme kapasitesini güçlendirerek özgür bir birey olmanın da önkoşulunu oluşturmaktadır. Tarihsel süreçte kadınların zihinsel kapasitelerini erkeklerden daha az kullanmalarının nedeni, eğitimdeki fırsat eşitsizliğidir. Bu nedenle liberal feministler, toplumsal cinsiyetler arasındaki dengesizliği eşitlik lehine dönüştürmenin yolunun, kız ve erkek çocukların hiçbir ayrım gözetilmeksizin aynı eğitim olanaklarından yararlanmalarını sağlayacak kurumsal düzenlemelerin yapılmasından geçtiğini öne sürmektedirler. Doğal nitelikler bakımından erkeklerle aralarında anlamlı bir fark bulunmadığı düşünülen kadınların, eşit eğitim koşullarına eriştiklerinde aynı mesleki başarıları gösterebilecekleri inancı bu yaklaşımın temelini oluşturmaktadır (Sevim, 2005, s.56).

Josephine Donovan, *Feminist Teori* adlı eserinde liberal feministlerin kadın ve erkeklere atfedilen farklı çalışma alanlarına yönelik itirazlarını aktarırken, onların “*kadının müzik, sanat, edebiyat, şiir, dans ve ev işleri gibi alanlara*¹⁷; *erkeğin ise beşerî, sosyal ve doğal bilimlere daha yatkın olduğu*¹⁸” yönündeki geleneksel kabullere şiddetle karşı çıktıklarını belirtmektedir. Bu duruma paralel olarak, *kadını duygusallık, sabırlılık, uysallık, esneklik ve bakım verme*¹⁹ gibi özelliklerle; *erkeği ise zekâ, cesaret, mantıklılık, adalet duygusu ve rasyonellik*²⁰ gibi niteliklerle tanımlayan ayrımlara ve bu ayrımların toplumsal iş bölümündeki yansımalarına da itiraz etmektedirler (Donovan, 2014, s. 26). Dolayısıyla liberal feminizm, kadınla erkeğin zihinsel ve ruhsal yetiler bakımından eşit olduğunu ileri sürerek, toplumsal cinsiyet temelli iş bölümünün doğallaştırılmasına karşı çıkmakta ve eğitim yoluyla bu yapısal eşitsizliğin aşılabileceğini savunmaktadır.

19. yüzyılın sonlarında faaliyet gösteren bazı liberal feministlerin kadınlardan söz ederken, aslında tüm kadınları kapsayan bütüncül bir toplumsal kategoriye atıfta bulunmadıkları görülmektedir. Bryson, bu dönemdeki oy hakkı ve içki yasağı hareketlerinde gözlenen ırksal ayrımları teslim etmekle birlikte, söz konusu ırkçı dinamiklerin liberalizm ve liberal feminizmin kurucu çerçevesi üzerindeki belirleyici etkilerini derinlemesine tartışmamaktadır (Bryson, 1992). Bu durum, feminist tarih yazımında John Stuart Mill gibi beyaz reformcu figürlere odaklanmanın, neden benzer biçimde Afrikalı Amerikalı düşünürlerin katkılarının aynı ciddiyet ve titizlikle analiz edilmediği sorusunu gündeme getirmektedir. Nitekim Frederick Douglass, kadın haklarına ilişkin çok sayıda çalışma kaleme almış ve bu

¹⁷ A.g.e. s.26

¹⁸ A.g.e. s.76

¹⁹ A.g.e. s.94

²⁰ A.g.e. s.103

metinleriyle 19. yüzyılda kadınların yurttaşlık taleplerinin şekillenmesinde kayda değer bir rol üstlenmiştir. Benzer şekilde Mary Church Terrell, Ida B. Wells ve daha birçok siyah kadın aktivist, özellikle kadınların oy hakkı bağlamında liberal feminizmin temel tartışma alanlarına doğrudan müdahil olmuş ve dönemin politik yönelimlerini anlamlı ölçüde etkilemiştir (Kensinger, 1997, s. 182).

Bu kadınların söz konusu tarihsel tartışmalarda marjinalleştirildiklerini kabul etmek, ancak onların düşünsel katkılarını çağdaş liberal feminizm literatürüne dâhil etmemek, feminist kuramı yeniden beyaz kadınların deneyim ve perspektiflerini merkezileştiren bir çerçeveye çekme riskini barındırmaktadır. Afrikalı Amerikalı feministlerin oy hakkı, eğitim hakkı ve çalışma yaşamında eşitlik gibi liberal feminist ilkelerle doğrudan bağlantılı meseleler üzerine geliştirdikleri kapsamlı analizlerin liberal feminist kanon içinde sınırlı yer bulduğu iddiası, feminist teorinin tarihsel olarak çeşitliliği yeterince içselleştirememesine işaret eden yapısal bir sorun olarak değerlendirilmelidir (Kensinger, 1997, s. 183). Bu bağlamda Elizabeth Spelman'ın, feminist araştırmalarda *“masum görünen kavramsal ve metodolojik tercihler aracılığıyla orta sınıf beyaz kadınların deneyimlerinin farkında olunmaksızın norm hâline getirildiği”* yönündeki tespiti, liberal feminizmin kuramsal sınırlarını tartışmak bakımından aydınlatıcı bir nitelik taşımaktadır (Spelman, 1988).

Bazı feminist kuramcılar (Genevieve Lloyd, 1984²¹; Sandra Harding, 1991²²; Iris Marion Young, 1990²³; Catharine MacKinnon, 1989²⁴), liberalizm ile feminizm arasındaki sıkı ilişkiyi sorgulamaktadır; zira liberal hakların temelini oluşturan rasyonalite kavramının, görüldüğü ölçüde cinsiyet açısından tarafsız olmadığını ileri sürmektedirler. Bu bağlamda Catharine MacKinnon, *“nesnel rasyonalite”*ye yönelik eleştirisinde, rasyonalite iddialarının dayandığı geleneksel nesnellik anlayışlarının, yapısal olarak kadınların nesneleştirilmesiyle bağlantılı olduğunu savunmaktadır. Eğer rasyonalite ve nesnellik, özünde kadınların nesneleştirilmesi ile ilişkiliyse, kadınların *“rasyonel özne”* olarak konumlanması problemli hâle gelmektedir. Bu yaklaşım uyarınca kadınlar, ya rasyonel kabul edilmek için kendi kadınlık hâllerini inkâr ederek ve bir tür “onursal erkeklik” statüsü edinerek diğer kadınları nesneleştirmek zorunda kalmakta ya da nesneleştirilmiş konumlarını benimseyerek

²¹ Lloyd, G. (1984). The man of reason: “Male” and “female” in Western philosophy. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

²² Harding, S. (1991). Whose science? Whose knowledge? Thinking from women's lives. Ithaca, NY: Cornell University Press.

²³ Young, I. M. (1990). Justice and the politics of difference. Princeton, NJ: Princeton University Press.

²⁴ MacKinnon, C. A. (1989). Toward a feminist theory of the state. Cambridge, MA: Harvard University Press.

rasyonellikten yoksun bırakılmaktadır. Her iki durumda da rasyonalite, kadınlar tarafından kadın olarak icra edilebilir bir kategori olmaktan çıkmaktadır (Groenhout, 2002, s. 52).

Feminizmin öznesi olarak tarihsel anlatıda merkezi konumda yer alan orta ve üst sınıf beyaz kadınlardan yola çıkıldığında, bu öznenin inşa sürecinin ideolojik katmanlarla şekillendiği görülmektedir. Newman²⁵'a göre, 1830'lar ve 1840'larda kadın hakları savunucuları henüz bu evrimci dile erişememiş olsalar da 1870'lerden 1890'lara gelindiğinde evrimci çerçeve baskın hale gelmiş; bu bağlamda gelişen eşitlik söylemi, renkli kadınları ve "alt ırkları" gelecekte potansiyel eşitler olarak gören kapsayıcı bir vizyon üretmeye başlamıştır (Newman, 1999).

Grimké'nin çalışmasında zamansal bir ilerleme vurgusu belirgin olmasa da mekânsal özgürleşme ve boyun eğdirilmenin katmanlılığı üzerinden tarif edilen bir dönüşüm tahayyülü dikkat çekmektedir. Bu kadınların siyasi hak mücadelesinin parçası olarak değerlendirildiğinde, zamansal bir boyut görünür hale gelmektedir. Mücadelenin tamamlanmasıyla tüm kadınların fiziksel baskıdan kurtularak soyut bir hak öznesi konumuna ulaşacağı varsayılmaktadır (Grimké, 1988).

Newman'ın işaret ettiği eşitlikçi adım, Grimké'nin metninde filizlenen bir bedensizleştirme mantığıyla ilişkilidir: Kadın, erkeklerle tam eşitlik iddiasına ulaşabilmek için, mevcut boyun eğme katmanlarını -ki bu konum o dönemde beyaz kadınların işgal ettiği bir konumdur- soyut bir özne lehine geride bırakacaktır. Böylece hak sahibi kadın, toplumsal cinsiyet farklarının hâlen korunduğu bir düzen içinde, bu farkların siyasi eşitliğin zemini olarak kabul edildiği bir çelişki içinde ortaya çıkmaktadır. Bu durum, liberal düşünce içindeki derin bir tutarsızlığa işaret etmektedir. Bu işaret soyut özne ideali, fiilen beden ve toplumsal konumdan soyutlanmış değildir. Bununla birlikte, siyasal topluluğun sınırlarını belirlemede işlevsel bir araç niteliği taşımaktadır (Kotef, 2009). Dolayısıyla soyutluk, bireylerin gerçek ontolojik niteliği olmaktan ziyade, politik bir kurgu olarak çalışmaktadır. Bu çerçeve, liberal feminizmin tarihsel gelişiminde bedenin hem görünmez kılındığı hem de sürekli olarak belirleyici bir konumda kaldığı gerilimli yapıyı gözler önüne sermektedir. Grimké'nin söz konusu olan çalışmasında betimlenen kadın figürü son derece zayıf bir bedensel varlık olarak da sunulmaktadır. Öncelikle, fiziksel boyun eğdirilmenin niteliği yüceltilmekte ve bu durum yalnızca bedenin esaretiyle sınırlı şekilde temsil edilmektedir. Bu yaklaşım, köleye ve yoksul

²⁵ Louise Michelle Newman, *White Women's Rights: The Racial Origins of Feminism in the United States* (New York: Oxford University Press, 1999).

kadına yöneltilen doğrudan şiddet ve öldürücü baskıyla belirgin bir tezat oluşturmaktadır. Dahası, kadının fiziksel özellikleri belirsizleştirilmiş, hatta neredeyse tamamen inkâr edilmiştir; beden, ruhu taşıyan bir kap olarak işlev görmekte, dolayısıyla fiziksel hapsin esasen ruhsal ve ahlaki gelişimi engellediği vurgulanmaktadır. Kadının kiliseye dahi gidemiyor oluşu, bedenin tutsaklığının asıl sorun olduğunu göstermektedir (Grimké, 1988). Bu bağlamda, dışsal bedensel zincirlerden hem fiziksel hapsin kendisinden hem de bedenin sınırlayıcı niteliğinden kurtuluş, kadının dini ve siyasi bir özne olarak kendisini yeniden onaylaması anlamına gelmektedir.

2.2.1.2. Liberal Feminizmde Aile ve Ev İçi Emek

Susan Moller Okin, “*Adalet, Cinsiyet ve Aile*”²⁶ adlı çalışmasında, aile içerisindeki cinsiyet ilişkilerini eşitlemeye yönelik politikaların “devletin özel alana hukuksuz müdahalesi” olarak değerlendirilmesine karşı çıkmaktadır. Okin’e göre aile, önemli siyasi ve toplumsal sonuçlar üreten bir kurumdur; dolayısıyla aile içi ilişkilerin niteliği, kamusal alanda adaletin tesisi bakımından doğrudan kamusal bir meseleyi teşkil etmektedir. Bu nedenle aile içindeki cinsiyetçi yapıların dönüştürülmesi, demokratik bir toplum düzeninin gereği olarak siyasi müdahaleyi zorunlu kılmaktadır (Okin, 1989, s. 131-132).

Okin, cinsiyet temelli aile yapısının kamusal yaşam üzerindeki etkisini iki düzlemde ele almaktadır. İlk olarak, geleneksel ev içi cinsiyet rolleri, çocukların erken gelişim dönemlerinde şekillenen ahlaki ve demokratik değerleri üzerinde belirleyici bir etkiye sahiptir. Çocuklar, eşitlikçi ailelerde iş birliğini ve karşılıklı saygıyı olağan bir toplumsal norm olarak içselleştirmekte; buna karşılık hiyerarşik ve ataerkil ailelerde egemenlik-bağımlılık ilişkilerini normalleştirmektedir. Böylece aile yapısı, demokratik kültürün gelişimini ya desteklemekte ya da onun önünde engel oluşturmaktadır (Okin, 1989, s. 184-185). İkinci olarak, ev içi cinsiyet temelli iş bölümü, yetişkin bireylerin öznel deneyimlerini ve toplumsal kimliklerini şekillendirmektedir. Ev içi bakım emeğinden büyük ölçüde muaf tutulan erkeklerin, kamusal alanda adaletin gerçekleşmesini mümkün kılan empati ve dayanışma kapasitesini geliştirme olasılığı düşmektedir. Buna karşılık kamusal alanda daha görünür olan ve daha yüksek ücretli istihdam ilişkilerinde yer alan erkekler, kadınlara kıyasla daha güçlü bir “hak sahibi olma”

²⁶ Okin, S. M. (1989). *Justice, Gender, and the Family*. Basic Books.

duygusu edinmektedir. Kadınlar ise ev içi bakım yükümlülükleri nedeniyle bu tür kaynaklara sınırlı erişim sağlamakta, bu da toplumsal konumlarını zayıflatmaktadır (Okin, 1989, s. 99-101).

Toplumsal cinsiyet temelinde inşa edilen eşitsizliklere karşı konumlanan feminizm, kadınlar ile erkekler arasındaki ayrımcı pratiklere itiraz ederek, ekonomik, siyasal, toplumsal ve sosyokültürel alanlarda cinsiyetler arası eşitliği savunan bir düşünsel ve toplumsal hareket olarak ortaya çıkmıştır (Taş, 2016: 165). Feminizm, tekil ve homojen bir yaklaşım olmaktan uzak olup, tarihsel süreç içerisinde farklı kadın deneyimlerinin, sosyo-politik bağlamların ve kuramsal yönelimlerin etkisiyle çeşitlilik kazanmış geniş bir düşünce geleneğini ifade etmektedir. Alptekin²⁷'in (2008: 24) da belirttiği üzere, *“farklı konum ve mekânda olan kadınlar, kadın kurtuluşunu kendi sorunları ve siyasi anlayışları çerçevesinde biçimlendirmeye çalışmış ve sayısız feminist hareket, eylem ve anlayışlar geliştirmiştir.”* Feminizmin gelişimi, tek bir ortak çizgi üzerinden ilerlememiş; aksine, kadınların yapısal baskıya dair farklı tecrübeleri ve mücadele biçimleri, çeşitli kuramsal perspektiflerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Bu bağlamda, feminist düşünce literatürü anarko-feminizmden ayrılıkçı feminizme, liberal feminizmden Marksist ve sosyalist feminizme, ekofeminizmden postmodern ve kültürel feminizme kadar geniş bir kuramsal yelpazeyi kapsamaktadır. Söz konusu olan yönelimlerin tümü patriyarkal yapılanmalara ve toplumsal cinsiyet temelli eşitsizliklere karşı durmaları bakımından ortak bir zemini paylaşırsa da söz konusu eşitsizliğin kaynağını tanımlama, çözüm üretme ve toplumsal dönüşüm stratejilerini belirleme noktasında birbirlerinden ayrılmaktadırlar (Egemen, 2023, s. 121). Bu bağlamda Hooks²⁸'un (2012: 17) *“ne kadar kadın varsa o kadar feminizm biçimi vardır”* ifadesi, feminist düşüncenin çoğulcu doğasını ve kadınların farklı sosyo-tarihsel koşullarda ürettikleri direniş söylemlerinin çeşitliliğini yansıtmaktadır.

2.2.1.3. Liberal Feminizmde ve Oy Hakkı

Liberal feminizm, kadınların siyasal eşitliğini bireysel haklar, hukuki statü ve yurttaşlık kavramları çerçevesinde temellendirmekte; oy hakkını ise bu eşitliğin kurumsal düzeyde

²⁷ Alptekin, D. (2008). Üçüncü dünya ülkelerinde kadın hakları bağlamında feminizm. Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 20, 21-33.

²⁸ Hooks, B. (2012). Feminizm herkes içindir: Tutkulu politika. Çev. Aysel Yıldırım, Berna Kurt, Ece Aydın, Şirin Özgün. İstanbul: BGST

tanınmasının vazgeçilmez koşulu olarak değerlendirmektedir. Bu yaklaşımda kadınların siyasal alandan dışlanması, doğal ya da kültürel bir farklılık sonucu değil, reform edilebilir hukuki ve siyasal düzenlemelerin ürünü olarak ele alınmaktadır (Offen, 2000). Bu nedenle oy hakkı talebi, liberal feminizm açısından kadınların rasyonel ve özerk bireyler olarak tanınmasının doğrudan bir sonucu olarak konumlandırılmaktadır.

Liberal feminist düşüncenin klasik metinlerinde oy hakkı, kadınların yurttaşlık statüsünün tamamlayıcı bir unsuru değil, bizzat bu statünün kurucu bileşeni olarak ele alınmaktadır. John Stuart Mill, kadınların siyasal katılımdan dışlanmasını tarihsel bir tahakküm biçimi olarak değerlendirmekte ve eşit temsilin liberal adalet anlayışının zorunlu bir gereği olduğunu savunmaktadır (Mill, 1869/2006). Mill'in bu yaklaşımı, kadınların rasyonel muhakeme yetisine sahip olmadığı yönündeki varsayımların siyasal iktidarı meşrulaştıran ideolojik araçlar olduğunu ortaya koymaktadır.

Harriet Taylor Mill tarafından geliştirilen argümantasyon, oy hakkını kadınların sivil ve siyasal kimliklerinin tanınmasını sağlayan temel bir eşik olarak ele almaktadır. Taylor Mill, kadınların siyasal temsilden dışlanmasının, liberal eşitlik ilkesinin kendi içinde çelişkili bir biçimde uygulanmasından kaynaklandığını ileri sürmektedir (Taylor Mill, 1851/1998). Bu bağlamda oy hakkı, liberal feminizmde eşitlik ilkesinin mantıksal ve normatif sonucu olarak kavramsallaştırılmaktadır.

Birinci dalga feminizm sürecinde oy hakkı mücadelesi, liberal feminizmin siyasal programını somutlaştıran temel mücadele alanlarından biri haline gelmektedir. Nancy Cott, modern feminizmin tarihsel olarak hak talepleri ve örgütlü siyasal eylemler üzerinden şekillendiğini vurgulamakta; oy hakkı mücadelesini bu modern feminist siyasetin merkezî bir bileşeni olarak tanımlamaktadır (Cott, 1987). Bu perspektiften bakıldığında süfraj hareketi, kadınların kamusal alandaki görünürlüğünü artırmakla kalmamakta, yurttaşlık kavramının cinsiyetli sınırlarını da açığa çıkarmaktadır.

Liberal feminizm literatürü içinde oy hakkı, çoğunlukla temsile dayalı demokrasi anlayışıyla ilişkilendirilmektedir. Bu yaklaşım, kadınların siyasal karar alma süreçlerine katılımının, demokratik meşruiyetin tamamlanması açısından zorunlu olduğunu ileri sürmektedir. Offen, Avrupa bağlamında yürütülen oy hakkı mücadelelerinin, liberal eşitlik söylemi ile feminist talepler arasındaki tarihsel kesişimi görünür kıldığını belirtmektedir

(Offen, 2000). Bu kesişim, kadınların reformist bir dil içinde ifade edilmesine neden olmaktadır.

Bununla birlikte liberal feminizm içinde oy hakkı mücadelesi, yalnızca kamusal alanla sınırlı bir eşitlik anlayışı üretmemektedir. Susan Moller Okin, liberal adalet teorilerinin aileyi siyasal analiz dışında bırakarak toplumsal cinsiyet eşitsizliğini yeniden ürettiğini ileri sürmekte; kadınların oy hakkının anlamlı hale gelmesinin, özel alanda kurulan bağımlılık ilişkilerinin sorgulanmasıyla mümkün olacağını savunmaktadır (Okin, 1989). Bu yaklaşım, oy hakkını kadınların kamusal temsili ile aile içi iktidar ilişkileri arasında kurulan süreklilik üzerinden yeniden düşünmektedir.

Tarihsel olarak süfraj hareketi, liberal feminizmin bu kuramsal varsayımlarını siyasal pratik düzeyinde görünür kılmaktadır. Kadınların oy hakkı talebi, hukuki reform çağrıları, dilekçeler, kamusal konuşmalar ve örgütlü kampanyalar aracılığıyla siyasal alana taşınmaktadır. Bu süreç, kadınların siyasal özne olarak tanınmasını sağlayan bir deneyim alanı (Ryan, 1992). Bu deneyim, liberal feminizmin eşitlik anlayışının pratik sınırlarını ve olanaklarını açığa çıkarmaktadır.

2.2. İkinci Dalga Feminizm

“İkinci dalga feminizm” terimi, 1960’lı yıllarda ivme kazanan kadın hareketlerini adlandırmak amacıyla 1968 yılında Marsha Lear tarafından literatüre kazandırılmıştır. (Gardner, 2006a, s. 207). Bu dönem, Avrupa ile Amerika Birleşik Devletleri’nde 1960’lar ve 1970’ler boyunca yoğunlaşan feminist hareketlilikle tanımlanmakta; bu süreçte Betty Friedan’ın 1963 tarihli *The Feminine Mystique* adlı eseri, ev içi rollerle sınırlandırılan kadınların yaşadığı derin memnuniyetsizliği görünür kılarak ikinci dalga feminizmin önemli başlangıç referanslarından biri olarak değerlendirilmektedir (Gardner, 2006, s. 25-26).

İkinci dalga kadın hareketi, kimi kaynaklarda “Yeni Feminizm” olarak adlandırılmakta ve artık uluslararası bir karakter taşımaktadır. Bu hareket, başından itibaren sorunları tanımlama ve tartışma biçimleri açısından önem arz etmiştir. Batı Almanya’daki kadınlar, Amerika Birleşik Devletleri ve Birleşik Krallık’taki *Women’s Liberation Movement* (Kadın Özgürlük Hareketi) gibi öne çıkan eylemlerden etkilenmiş; örneğin 1968’de New York’ta sutyenlerin yakılması gibi sansasyonel eylemler dikkat çekmiştir. Ayrıca Hollanda’daki Döllen Minnas

isyanı ve Fransa'daki Mouvement de Libération des Femmes'in “*miras alınan devrimci tarzı*” da bu hareketin teşvik edilmesinde rol oynamıştır (Picq, 2011, s. 424). Farklı ülkelerde medyanın yaygın kullanımıyla desteklenen bu feminizm dalgası, Simone de Beauvoir'un *İkinci Cinsiyet* (1998)²⁹ adlı eserinin 1968'de Almanca basımı ile Kate Millett'in *Cinsel Politika* (1971) ve Shulamith Firestone'un *Kadınların Kurtuluşu ve Cinsel Devrim* (1975)³⁰ gibi çok satan kitaplarıyla beslenmiştir. Almanya'da ise Alice Schwarzer'in *Küçük Fark* (1975)³¹ ve Verena Stefan'ın *Deri Atmalar* (1975)³² gibi eserleri, cinsel tabuları sorgulayan ve cinsiyet ilişkilerini güç ilişkileri bağlamında ele alan önemli metinler olarak öne çıkmıştır (Gerhard, 2020, s. 103). Bu bağlamda, farklı ülkelere beslenen ve etkileşim içerisinde gelişen ikinci dalga feminizm, dönüştürücü niteliği ve çeşitliliği ile günümüze kadar ulaşan bir feminist hareketin temelini oluşturmuştur.

Bu dönemde feminist söylem, başta liberal feminizm olmak üzere, kamusal ve özel alan arasındaki keskin ayrımın sorgulanması ve üretim-yeniden üretim ilişkilerinin toplumsal cinsiyet bağlamında yeniden düşünülmesi yönünde gelişmiştir (Güneş, 2017, s. 246). İkinci dalga içerisinde reformist taleplerin yanında daha radikal dönüşüm hedeflerinin yer aldığı; patriyarkal yapının tüm toplumsal alanlarda çözülmesini amaçlayan örgütlenmelerin, yayınların ve eylemsel pratiklerin yoğunlaştığı görülmektedir (Taş, 2016, s. 171). Bu bağlamda, ikinci dalganın en belirgin itici güçlerinden birinin, bu çalışmanın da odaklandığı Marksist feminist perspektif olduğu belirtilmektedir (Topçu, 2019, s. 782).

İkinci dalga feminist hareket, yalnızca kadınların siyasal ve ekonomik alanlarda görünürlüğünü artırmaya odaklanmamış; toplumsal ve kültürel dönüşümü hedefleyen geniş kapsamlı bir özgürleşme projesi ortaya koymuştur. Böylece ilk dalga feminizmin başlattığı hukuki ve siyasal eşitlik mücadelesi, toplumsal normların, aile yapısının, cinsel politikaların ve kültürel kalıpların eleştirisini içerecek biçimde genişlemiştir. Bu dönemin temel varsayımlarından biri, kadınların karşı karşıya bulunduğu erkek egemenliğinin, sınıfsal, etnik ya da dinsel temeldeki diğer iktidar biçimlerinden daha kapsamlı ve baskın olduğudur (Kanadoğlu, 2021, s. 143). Bu nedenle *ikinci dalga feminizm, kadınların tarihsel ve toplumsal*

²⁹ Beauvoir, S. de. (1988). *İkinci cinsiyet* (S. Gürkan, Çev.). İstanbul, Türkiye: Remzi Kitabevi. (Orijinal eser 1949)

³⁰ Firestone, S. (1970). *The dialectic of sex: The case for feminist revolution*. New York, NY: William Morrow & Company.

³¹ Schwarzer, A. (1975). *Der kleine Unterschied – ... und seine großen Folgen*. München, Germany: Deutscher Taschenbuch Verlag (DTV).

³² Stefan, V. (1975). *Häutungen: autobiografische Aufzeichnungen, Gedichte, Träume, Analysen*. München, Germany: Frauenoffensive.

olarak maruz bırakıldığı baskının nedenlerini analiz ederek, bu baskının ortadan kaldırılması için teorik ve pratik stratejiler geliştirmeyi amaçlamıştır (Topçu, 2019, s. 782).

2.2.1. Siyah Feminizm

1960'larla ilgili tarih yazımında, cinsiyetin dönemin politikalarını nasıl şekillendirdiğine dair anlayışa katkı sağlayacak çok az çalışma bulunmaktadır. Bu eksiklik, hareketler içindeki cinsiyet dinamiklerini incelemeyi gerekli kılmaktadır; siyah ve beyaz kadınlık ile erkekliğin nasıl deneyimlendiği, kesişimlerinin ne şekilde olduğu ve sosyal ile cinsel yönelimleri hangi faktörlerin biçimlendirdiği bu analizde temel odak noktalarıdır. 1996 yıllara gelindiğinde 1960'ların yazılı tarih temsiliinde belirgin eksiklikler göze çarptığı görülmüştür. Öncelikle, Sivil Haklar Hareketi³³ ve Yeni Sol'un aksine, kadın hareketi 1960'ların tarihsel anlatılarında neredeyse görünmezdir. Döneme ait kaynaklarda, beyaz Yeni Sol ayrıcalıklı ve merkezi bir konumda yer alırken, diğer toplumsal hareketler ve özellikle de siyah güç hareketi ve kadın hareketleri marjinalleştirilmiştir (Breines, 1996, s. 104).

Siyah kültürel milliyetçilik, beyaz solun politikalarına ve toplumsal ilişkilerine tepki olarak ortaya çıktığı görüşü kabul edilmektedir (Boxer, 2007, s. 143). Siyasal konumunu sosyalist olarak tanımlayan ve "siyah kadın çalışmaları" alanında yayımlanan ilk kitaplardan birini ortaya koyan söz konusu dergi, önde gelen siyah feminist örgütlerden Ulusal Siyah Feminist Örgütü³⁴ ne, benimsediği "burjuva-feminist yönelim" nedeniyle destek vermemiştir. Benzer bir eleştirel tutum, Clara Zetkin'in çalışmalarının 1984'teki yeniden basımı için kaleme aldığı sunuşta Angela Davis tarafından da dile getirilmiş; Davis, çağdaş "burjuva feministleri" bu çizgileri nedeniyle açık biçimde eleştirmiştir (Boxer, 2007, s. 146). 1960'ların sonu ile

³³ Sivil Haklar Hareketi, 1950'lerin ortalarından 1960'ların sonlarına kadar ABD'de özellikle Afrikalı Amerikalıların maruz kaldığı ırksal ayrımcılığın sona erdirilmesini ve eşit yurttaşlık haklarının tanınmasını amaçlayan kitlesel bir toplumsal harekettir. Barışçıl protestolar, sivil itaatsizlik eylemleri ve kitlesel örgütlenmeler yoluyla eğitim, istihdam, kamusal alanlar ve oy hakkı alanlarında eşitlik talep edilmiş; 1964 Sivil Haklar Yasası ve 1965 Oy Hakkı Yasası gibi temel hukuki düzenlemelerle önemli kazanımlar elde edilmiştir. Hareket, daha sonraki Siyah feminist ve kesişimsel feminist mücadeleler için tarihsel ve örgütsel bir zemin oluşturmuştur. Bkz. Erişim Tarihi: 17.01.2026: (<https://www.britannica.com/event/American-civil-rights-movement>)

³⁴ Ulusal Siyah Feminist Örgütü (National Black Feminist Organization – NBFO), 1973 yılında ABD'de kurulmuş olup Siyah kadınların maruz kaldığı ırkçılık, cinsiyetçilik ve sınıf temelli baskıların kesişimsel niteliğini görünür kılmayı amaçlayan ilk feminist örgütlerden biridir. NBFO, beyaz ağırlıklı ikinci dalga feminizmin Siyah kadınların özgül deneyimlerini yeterince temsil etmediği eleştirisinden hareketle, Siyah kadınların politik temsili, toplumsal görünürlüğü ve örgütlenmesini merkeze almıştır. Örgüt kısa süreli bir varlığa sahip olsa da Siyah feminist düşüncenin kurumsallaşmasına ve daha sonra gelişecek olan kesişimsellik temelli feminist kuram ve aktivizme önemli bir zemin hazırlamıştır. Bkz. Erişim Tarihi: 17.01.2026 (<https://www.britannica.com/topic/National-Black-Feminist-Organization>)

1970'lerin başındaki feminist hareket, siyah feminizm ile beyaz sosyalist feminizmin kuramsal ve pratik düzeyde ırk meselesine eğilmelerine rağmen, önceki dönemlerde olduğu gibi kalıcı ve kapsamlı bir ırklar arası kadın hareketi oluşturma konusunda sınırlı kalmıştır. Sosyalist feminist örgüt *Bread and Roses* üzerine çalışan Breines, örgüt üyelerinin yazılarında Marksist teori ile feminist politikayı bir araya getirdiklerini ve kadınların ezilmesinde ırk, sınıf ve cinsiyetin birbirine eklemlenen etkilerini analiz ettiklerini göstermektedir. Bu tartışmaların örneklenmesi önemlidir; zira söz konusu analizler, 1970'lerin feminizmine ilişkin çağdaş değerlendirmelerde sıklıkla göz ardı edilen bir boyutu açığa çıkarmaktadır. Örgütlenme pratiği, bireysel dönüşümü aşan kolektif bir politik perspektife sahip olmuştur (Kennedy, 2008, s. 503). Nitekim hareketin kurucu liderlerinden *Meredith Tax*, dönemin politik çalışmalarına ilişkin şu tespiti yapmıştır:

"Sınıf ve ırk, çocuk bakımı, kürtaj ve diğer tüm konularda yapılan tüm propaganda ve örgütlenmelerde rol oynar ve açıkça ve özel olarak ele alınmalıdır."

Siyah topluluklarla yürütülen temel çalışmalar, çoğu beyaz sosyalist feminist için sınırlı bir temas alanı yaratmış; bu temasın başlıca kanalı ise, siyah kadınlarla ve özellikle siyah feminist düşünceyle oldukça zayıf bağlara sahip olan Kara Panter Partisi'ne verilen destek olmuştur. Breines'in çözümlemesine göre, siyah feministlerin beyaz feministlerle ortak faaliyetlere katılmak istememeleri nedeniyle iş birliği alanları son derece daralmıştır. Barbara Omolade'nin, siyah feministlerin "sözde feminist politikalara rağmen beyaz kadınlar tarafından sürekli olarak engellendiğini, cesaretinin kırıldığını ve sınırlandırıldığını" belirten değerlendirmesi, bu mesafenin siyasal ve deneyimsel kökenlerini açıkça göstermektedir. Omolade'nin "ırkımız yüzünden bizi aldattılar" ifadesi, hareket içindeki mevcut güç ilişkilerinin nasıl yeniden üretildiğini ve bastırıldığını da vurgulamaktadır. Bu nedenle Breines, 1970'lerin başında siyah feminizm ile beyaz feminizmin büyük ölçüde birbirinden ayrı hareketler olduğunu ileri süren Roth ile aynı görüştedir; öte yandan Breines, bu ayrımın iki tarafın da arzuladığı bir yönelim olmadığına dikkat çeker. Ona göre ayrışma, siyah feministlerin politik vizyonunun bir sonucu olarak ortaya çıkmış; beyaz feministler ise ırklar arası bir kadın hareketi oluşturma arzusunu sürdürmüşlerdir (Kennedy, 2008, s. 504).

Breines, Combahee ve River Collective başta olmak üzere siyah sosyalist feministlerin, "ırk ve sınıf ayrımı gözetmeksizin tüm feministlere" yönelik bir politik eğitim rolü üstlendiğini belirtir. Bu örgütler, ezilenlerin yaşam koşullarını anlamada cinsiyetin diğer baskı

biçimlerinden ayrı düşünölemeyeceğini vurgulamışlardır. Farklılığın politik gündeme taşınmasıyla birlikte, beyaz sosyalist feministler, ırkçılıkla mücadeleğe yönelik daha önce soyut düzeyde kalan bağılılıklarını daha somut pratiklere dönüştürme olanağı bulmuşlardır (Kennedy, 2008).

Michele ile Mary, “kürtaj hakkının ırk ve sınıf farklarını aşarak kadınlar arasında bir birlik zemini oluşturabileceğini” ileri sürmektedir (Barrett & McIntosh, 1985, s. 40)Beden üzerinde söz sahibi olma talebi, doğurganlığı sınırlı ya da yok sayılan kadınları da kapsayacak biçimde ortaklaştırıcı bir potansiyel taşımaktadır. Pratikte “kürtaj hakkı” söylemi çoğu zaman ayrışma üretmiş; beyaz kadınların kazanımları, siyah kadınların tarihsel olarak maruz kaldığı denetim ve istismarı görünmez kılmıştır (Bhavnani ve Coulson, 2005, s. 96).

Siyah feminist düşüncenin kökeni, zorla yerlerinden edilerek köleleştirilen siyah kadınların tarihsel deneyimlerine uzanır. Kölelik koşullarında fiziksel ve cinsel şiddete maruz bırakılan bu kadınlar, özgürlüğe duydukları özlemi, her türden baskıya boyun eğmeyi reddeden direniş pratikleriyle ifade etmişlerdir (Al-Obaiddi, 2022). Siyah feminizmin ortaya çıkışı çoğunlukla 1960’lar ve 1970’ler sivil haklar mücadelesi bağlamında konumlandırılrsa da Roth (1999)³⁵, Thompson (2002)³⁶ ve Springer (2002)³⁷, bu dönemin bir “başlangıç” değil, tarihselliği çok daha eskilere dayanan bir geleneğin yeniden görünür hale geldiği bir moment olduğunu vurgulamaktadır. Nitekim aynı yıllar, Siyah feminist düşüncenin yanı sıra, renkli hukukçuların müdahaleleriyle şekillenen eleştirel ırk teorisinin de kurumsallaşmaya başladığı bir dönem olarak kabul edilmektedir (Roth, 1999; Springer, 2002; Thompson, 2002).

Tarihsel bağlam daha dikkatle incelendiğinde, Siyah feminizm ile eleştirel ırk teorisi arasındaki ilişkiye dair çok katmanlı ve kimi zaman çelişkili bir tablo ortaya çıkar. Bu ilişkinin bir yönü, eleştirel ırk teorisinin Siyah feminist düşünceden nasıl beslendiğine işaret eder (Delgado ve Stefancic, 2023). Her iki alanın terminolojik olarak 1970’lerde görünürlük kazanmasına karşın, düşünsel köklerinin 19. yüzyıla kadar uzandığı bilinmektedir (Longhofer ve Winchester, 2012).

Siyah kadınlar, ırkçılık ve cinsiyetçiliğin kesişen biçimleriyle yüzleştiklerinde iki seçeneğe sahipti: sessiz kalmak ya da kendi siyasal hattını kurmak. Sessizliği reddeden kadınlar,

³⁵ Roth, B. (1999). Race, class, and the emergence of Black feminism in the 1960s and 1970s. *Womanist Theory and Research*, 2(1), 23–45.

³⁶ Thompson, B. (2002). *Multiracial feminism: Recasting the chronology of Second Wave feminism*. *Feminist Studies*, 28(2), 337–360. <https://doi.org/10.2307/3178747>

³⁷Springer, K. (2002). *Third Wave Black Feminism?* *Signs*, 27(4), 1059–1082. <https://doi.org/10.1086/339636>

maruz kaldıkları tahakküme karşı kendi örgütlenmelerini inşa ettiler. Davidson'un belirttiği üzere, köleleştirilmiş kadınların beyaz tahakkümüne karşı 19. yüzyıla uzanan direniş pratikleri, daha sonra 20. yüzyıl düşünürleri tarafından “siyah feminizm” olarak adlandırılacak olan teorik bir mirasın temelini oluşturmuştur (Davidson vd., 1995, s. 123).

Çağdaş feminist hareketin başlangıcından itibaren siyah kadınlar aktif bir rol oynamış olsalar da Hooks'a göre beyaz üstünlüğü karşısında gerçek eşitliği sağlayabileceklerine dair bir inanç taşımamışlardır. Siyah kadınların hayatta kalabilmesi bağlamında annelik, zorunlu bir pratik olarak görülebilir; ağır iş koşullarına rağmen çocuklarını beslemiş, onlara bakım göstermişlerdir (Hooks, 2012, s. 15). Bununla birlikte, çocuklarının satılma veya cinsel şiddete maruz kalma olasılığı gibi tehditlerle yüzleşmişlerdir ve fiziksel olarak onları kölelikten koruma imkânına sahip değildiler (N. Erdem, 2014, s. 11).

Crenshaw'ın (1989) vurguladığı üzere, beyaz olmayan kadınlar yalnızca göz ardı edilmekle kalmaz; beyaz kadınların “kadın” adına konuşması, siyah kadınların dışlanmasını daha da derinleştirir. Bu nedenle, siyah kadınların eşitliği sağlama çabaları, kadın kimliklerini ortaya koymadan önce ırksal engelleri aşmayı gerektirir (Al-Obaidi, 2022, s.1). Hook'a göre, siyah kadınlar ABD toplumlarındaki kurumsal ırk, cinsiyet ve sınıf temelli hiyerarşilerin en alt basamaklarında yer almaktaydılar (Hooks, 2012, s. 55).

2.2.2. Marksist Feminizm

Marksizm, burjuvazinin siyasi iktidarı konsolide ettiği ve işçi sınıfının toplumsal görünürlüğüne belirgin biçimde arttığı bir tarihsel dönemde şekillenmiştir (Mojab, s. 15). Toplumsal dönüşümü açıklamaya yönelik, sosyal bilimlerde kuramsal bir yer edinen Marksizm'in temel çözümleme düzlemi sınıflar ve bu sınıflar arasındaki çatışmalardır; kuramın nihai hedefi ise sınıfsal ayrımların ortadan kalktığı bir toplumsal düzen tasavvurudur (Topçu, 2019, s. 783); (Ataman, 2009, s. 16). Marx'ın yaklaşımında toplumun yapısını belirleyen unsurun “sınıf çatışması” olduğu kabul edilmektedir (Erdoğan, 2014, s. 12).

Marx'ın değiştiği üretim ilişkileri, üretim araçlarını elinde bulunduran burjuvazi ile yalnızca emek gücüne sahip olup geçimini bu gücün satışından sağlayan işçi sınıfı arasındaki ilişkilidir (Gimenez, 1975, s. 64-65). İşçiler üretim araçlarından yoksun oldukları için emeklerini satarak yaşamlarını sürdürürken; burjuva sınıfı üretim araçlarına sahip olması

sayesinde işçilerin yarattığı artı değere el koyarak sermayesini büyötmektedir (Topçu, 2019, s. 783). Bununla birlikte August Bebel, Clara Zetkin, Rosa Luxemburg ve Kollontai gibi Marksist düşünürler, kadınların özgürleşmesini bağımsız bir “kadın sorunu” olarak ele almış ve bunu doğrudan komünist programın temel bileşenlerinden biri hâline getirmişlerdir (Çakır, 2016, s. 186).

Marksist feminizm, ilk olarak Mariarosa Dalla Costa ve Selma James ile *Ev İşi Ücreti Hareketi*'ne bağılı diğer aktivistler tarafından ileri sürölmüştür. 1970'lerde yoğun tartışmalara yol açan bu yaklaşım, zamanla kadınlar, toplumsal yeniden üretim ve kapitalizm ilişkisine dair teorik tartışmaları önemli ölçüde dönüştürmüştür. Bu alandaki en etkili metinler arasında Dalla Costa'nın *Kadınlar ve Toplumun Yıkılması* (1971)³⁸ ile James'in *Cinsiyet, Irk ve Sınıf* (1975)³⁹ adlı çalışmaları yer almaktadır.

Kadınların “baskılanmasını” ve erkeklere bağımlı kılınmalarını feodal ilişkilerin bir artığı olarak değerlendiren ortodoks Marksist yaklaşımlara karşı çıkan Dalla Costa ve James, kadın emeğinin kapitalist birikim sürecinde merkezi bir rol oynadığını ileri sürmüşlerdir. Buna göre kadınlar, emek gücünün üretimi ve yeniden üretiminin temel aktörleri oldukları için kapitalist sistemde sömürünün kritik bir hedefi hâline gelmektedir. Dalla Costa'nın vurguladığı üzere, kadınların ev içindeki karşılıksız emeğı, ücretli işçilerin sömürüsünün ve kapitalist üretim ilişkilerinin devamlılığının asli koşulu olmuş, “*ücretli köleliğin*” üretkenliğinin ardındaki temel dinamiklerden biri olarak ortaya çıkmıştır (Costa, 2015, s. 31). Dolayısıyla kapitalist toplumda kadınlar ve erkekler arasındaki güç asimetrisi, ev içi emeğın kapitalist birikim açısından önemsiz göröldüğü iddiasıyla açıklanamaz; zira bu görünür önemsizlik, kadınların gündelik yaşamlarını düzenleyen katı toplumsal normlarla çelişmektedir. Bu durum, kadın emeğinin tarihsel olarak doğal bir görev ya da kişisel hizmet biçimi olarak tanımlanması, toplumsal üretim sürecinin dışında konumlandırılması ve böylelikle ücretlendirilmemesinden kaynaklanmaktadır. Kadın emeğinin görünmez kılınması ve sömürölmesi, kapitalist üretim sisteminin yapısal bir sonucu olarak değerlendirilmelidir. Marksizm, burjuvazinin siyasal ve ekonomik gücü ele geçirdiğı, buna paralel olarak işçi sınıfının toplumsal sahnede belirginleştiğı tarihsel bir süreç içerisinde doğmuştur (Mojab, 2015, s. 15).

³⁸ Dalla Costa, M. (2015). *Kadınlar ve toplumun altüst edilmesi* (Çev. Kolektif). Otonom Yayıncılık. İstanbul

³⁹ James, S. (2012). Sex, Race and Class: The Perspective of Winning – A selection of writings 1952–2011. PM Press & Common Notions. <https://www.myishacherry.org/wp-content/uploads/2014/01/JS-Mill-Subjection-of-Women6x9.pdf>

Toplumsal dönüşümleri açıklama kapasitesi nedeniyle sosyal bilimlerde önemli bir yere sahip olan bu kuramsal yaklaşımın temel analiz düzlemi, toplumsal sınıflar ve bu sınıflar arasındaki çatışmalardır. Marksist düşüncenin özünde, sınıfların ortadan kalktığı eşitlikçi bir toplumsal düzen hedefi bulunmaktadır (Topçu, 2019).

Marx'ın kuramının toplumsal yapıyı "sınıf mücadelesi" ekseninde kavramsallaştırdığını ifade eder. (Erdoğan, 2021, s. 12). Marx'ın üretim ilişkilerine yönelik çözümlemesinde, üretim araçlarını elinde bulunduran burjuvazi ile yalnızca emek gücüne sahip olan ve geçimini bu emek gücünü satarak sağlayan proletarya arasındaki ilişkiler temel alınmaktadır (Gimenez, 1975, s. 64-65). Bu bağlamda işçi sınıfı, üretim araçlarının mülkiyetine sahip olmadığı için emeğini piyasa koşullarında paraya dönüştürmek zorunda kalırken; sermaye sahibi sınıf, üretim araçlarını kontrol ederek işçilerin yarattığı artı değeri kendi sermaye birikimlerini artırmak üzere kullanmaktadır (Topçu, 2019, s. 783).

Mojab'a göre cinsiyet ve sınıf çatışmaları, insanlık tarihinin bütününe yayılan iç içe geçmiş dinamiklerdir (Mojab, 2021, s. 15). Temel olarak fırsat eşitliği sorununa ve sınıfsal ayrımlara dikkat çeken Marksist feminizm (Kaplan, 2018, s. 4), sınıf mücadelesi ile cinsiyet temelli mücadelenin birbirinden bağımsız süreçler olarak ele alınamayacağını savunur. Bu yaklaşım, iki mücadele hattını bir arada düşünerek toplumsal dönüşümün bu birleşik zemin üzerinden gerçekleşebileceğini öne sürmektedir (Egemen, 2023, s. 129).

Marx, düşüncesinin merkezine üretim ilişkilerini ve sınıfsal eşitsizliği yerleştirir. Marksist perspektife göre kadınların özgürleşmesini hedefleyen feminist bir mücadelenin, işçi sınıfının kurtuluşunu amaçlayan pratiklerle, yani gerçek eşitliği mümkün kılacak maddi koşulların yaratılmasına yönelik çabalarla ilişkilendirilmesi gerekmektedir (Gimenez, 1975, s. 77).

Wright'ın değerlendirmesine göre sınıf temelli baskının aşılması, işçilerin siyasi haklara ve örgütlenme imkânlarına kavuşması ile eşit fırsatların önündeki ayrımcı engellerin kaldırılmasına bağlıdır (Wright, 1993, s. 41). Benzer şekilde, cinsiyet temelli baskının ortadan kalkması da kadınların tam yurttaşlık statüsüne erişmesi ve ayrımcılık karşıtı düzenlemelerin kurumsal olarak güvence altına alınmasını gerektirir. Bu çerçevede Marksist feministler, sınıfsal tahakküm sona erdiğinde kadınların da ayrımcılık ve sömürden kurtulacağını savunmaktadır (Ataman, 2009, 17).

Kapitalist toplumda sınıf ilişkilerini, kadınların konumunu çözümlemenin temel eksenini olarak ele alan Marksist feministler, kapitalist yapının aşılmasının ataerkil düzeni de çökteceğini öne sürmektedirler. Marksist kuram açısından kapitalizm, özü itibarıyla bir sömürü mekanizmasıdır ve bu sömürü, kadınlara yönelik tahakkümü de içerecek biçimde genişler. Bu nedenle kadınların erkeklere bağımlı kılınması, Marksist feministlerce belirli bir kapitalist örgütlenme tarzının tarihsel bir sonucu olarak değerlendirilmektedir (Gardner, 2006: 138).

Marksist yaklaşım, kadınların karşı karşıya olduğu sorunların çözümünü ancak sınıfsız bir toplumun kurulmasında görür; bu doğrultuda sınıfların tasfiyesinin kapitalist düzenin ortadan kaldırılmasını zorunlu kıldığı savunulur (Dikici, 2024a, s. 527). Dolayısıyla Marksist feministlere göre kadınların tam anlamıyla özgürleşebilmesi ancak kapitalizmin sona erdirilmesiyle mümkün olacaktır (Gardner, 2006b, s. 139).

2.2.2.1. Marksist Feminizm ve Ev İçi Emek

Marksizmin maddeci yöntemini feminist bir çözümleme için kullanan kuramcılardan biri olan ve patriyarkanın yalnızca ideolojik bir olgu olarak ele alınamayacağını savunan Heidi Hartmann'dır. Hartmann'a (1981) göre patriarka, erkekler arasındaki dayanışmayı temel alan bir toplumsal ilişkiler ağı ve erkeklerin kadınlar üzerindeki egemenliğini sürdüren hiyerarşik bir yapı olarak tanımlanmaktadır. Bu denetim, kadınların cinselliğini sınırlandıran ve biyolojik yeniden üretimi güvence altına alan tek eşli heteroseksüel evlilik kurumları aracılığıyla sürdürülmektedir. Kadınlara atfedilen roller, örneğin çocuk yetiştirme ve ev işleri gibi onların üretken kaynaklara erişimini engellemektedir. Bu durum ise devlet kurumları, özel sektör, akademi, ordu ve dini yapılar gibi kurumsal mekanizmalar tarafından desteklenmekte ve yeniden üretilmektedir (Hartmann, 1981, s. 174-179).

Ev emeği tartışması'nı Marx'ın soyutlamalarıyla değerlendirdiğimizde, emeğe dair farklı kavramsal tanımlar ortaya çıkmaktadır. Marx'a (1867) göre emek, insanın kendisi ile doğa arasındaki maddi ilişkiyi yeniden düzenlediği bir süreç olarak tanımlanmaktadır. İnsan, doğadaki nesneleri kendi ihtiyaçlarına göre dönüştürmek amacıyla bedenini, zekâsını ve diğer yetilerini harekete geçirmekte; bu dönüşüm süreci sonucunda kendi doğasını da değiştirmektedir. Emeğin bir meta olarak pazara sunulması, onu içgüdüsel ve ilkel emek biçimlerinden ayırmaktadır. Her emek süreci sonunda, emekçinin zihninde başlangıçta

tasarladığı bir ürün ortaya çıkmaktadır. Bu süreçte, işçinin etkin eylemi ürünün içinde durağan bir biçim kazanmaktadır. Emeğin bu şekilde nesneleştiği üretim süreci Marx tarafından “*üretken emek*” olarak nitelendirilmektedir (Marx, 1867, s. 1818).

Kadınların ev içinde harcadıkları emeğin karşılıksız bir emek biçimi olduğunu görünür kılmanın önündeki en temel engel, bu işlerin gündelik yaşamın doğal bir parçası ve sevgi temelli ilişkiler çerçevesinde algılanmakta oluşudur (Yıldızhan, 2022, s. 17). Teknolojik gelişmelerle birlikte ev işlerinin otomasyonu artmış olsa da toplumsal statü ve prestij ölçütleri daha karmaşık hale gelmiş; bu durum kadınların ev içi iş yükünde herhangi bir azalma yaratmamıştır. Kadınların ücretli iş gücüne daha fazla katılım göstermeleri de söz konusu durumu dönüştürmemektedir, zira ev içindeki geleneksel iş bölümü büyük ölçüde korunmaktadır. Her ne kadar iş statüsü ve ücret açısından eşit koşullara sahip çiftlerde görev paylaşımından söz edilebilmekteyse de bu paylaşım dahi çoğu durumda yeterli düzeyde gerçekleşmemektedir (Acar-Savran, 2013, s. 36-40).

1970’li yıllarda “ev emeği tartışması” iki temel yaklaşım etrafında şekillenmektedir. İlk yaklaşım, feminist bir bakış açısından hareketle Marksist sınıf analizini yeniden yorumlamayı amaçlamakta; ikinci yaklaşım ise toplumsal cinsiyet boyutunu dışlayan Marksist kategorilerle ev içi emek üzerine feminist bir analiz geliştirmenin mümkün olmadığını savunmaktadır Silvia Federici, Mariarosa Dalla Costa, Maria Mies ve Ariel Salleh gibi isimlerin öncülüğünü yaptığı bu yaklaşım, “*Ev İşİ İçin Ücret*” (Wages for Housework - WfH) talebi etrafında şekillenmiş; ev içi emeğin ekonomik değerinin tanınmasını savunurken, bu emeğin toplumsallaştırılması yoluyla kadınların üretim süreçlerine daha görünür ve etkin biçimde katılımını amaçlamıştır. Kadın emeğinin doğal ve karşılıksız bir görev olarak görülmesine karşı bir tepki niteliği taşıyan bu kampanya, 1972 yazında İtalya’nın Padua kentinde, İngiltere, Fransa ve Amerika Birleşik Devletleri’nden kadınların katılımıyla başlatılmıştır. Bu hareket, karşılıksız gerçekleştirilen her hizmetin maddi bir karşılığı olması gerektiği düşüncesinden yola çıkarak devleti ev hizmetlerini meşru bir iş biçimi olarak tanımaya zorlayan bir toplumsal seferberlik süreci tasarlamıştır. *Ev İşİ İçin Ücret Kampanyası*, hem kapitalist toplumlarda “*kadına yönelik baskının*” temel nedenlerini açığa çıkardığı hem de kapitalizmin iktidarını sürdüren ve işçi sınıfını bölünmüş tutan mekanizmaları görünür kıldığı için destekçileri tarafından devrimci bir girişim olarak değerlendirilmektedir (Federici, 2012, s. 8)

Marksist feminist perspektiften ev içi emek için ücret talebi, kadınların ücretsiz emeklerinin kapitalist üretim rejimi tarafından zaten dolaylı biçimde kâr kaynağına

dönüştürüldüğünün görünür kılınmasını amaçlar. Kadınların yemek yapma, bakım verme, duygusal destek sunma ve cinsellik gibi faaliyetleri tarihsel olarak “doğal” ve karşılıksız kabul edilmiş; bu durum kadınları çok yönlü, kesintisiz ve zorunlu bir emek rejimine mahkûm etmiştir. Bu süreç yalnızca kadınların duygusal ve bedensel özerkliğini aşındırmakla kalmamış, cinselliklerinin hem sömürülmesine hem de bastırılmasına yol açmıştır. Bu nedenle ev içi emeğin ücretlendirilmesi, kadınların emeği üzerindeki koşulsuz yükümlülüklerin reddedileceğine dair politik bir beyan niteliği taşır. Kadınların aynı anda hizmetçi, bakım veren, duygusal danışman ve cinsel partner rollerine sıkıştırılması, bu emeğin tek bir kategori altında değerlendirilemeyeceğini göstermektedir. Toplumsal söylemin “*fedakâr anne*” ya da “*kahraman eş*” gibi idealleştirilmiş temsilleri ise bu çoklu emeği görünmezleştirerek sömürüyü meşrulaştırmaktadır (Federici, 1974, s. 81).

Bu çok boyutlu değersizleştirme süreci içerisinde sermaye, kadınlık rolünü tarihsel olarak inşa etmiş ve aile içindeki erkeği bu rolün sürdürülmesinin aracı hâline getirmiştir. Ücretli işçi ve aile reisi konumundaki erkek, kadınların sömürülmesinin hem ideolojik hem pratik taşıyıcısı olarak konumlandırılmıştır. İşçi sınıfı ailesi, işçinin yeniden üretimini garanti ettiği için kapitalist düzen açısından vazgeçilmezdir; ancak bu yapı kadın aleyhine işleyen asimetrik bir ilişki üzerine kuruludur. Kadının ikincil konumu, erkeğin ücretli emek içindeki bağımlılığını pekiştirir; bu nedenle kadın “ücretli kölenin kölesi” hâline gelir ve bu hiyerarşi sınıfın yeniden üretimine hizmet eder. Bu bağlamda işçi sınıfı kadınlarının aileye karşı mücadelesi, sınıf ilişkilerinin dönüşümü bakımından da kritik bir önem taşımaktadır (M. D. Costa & James, 1972, s. 14).

Kadınların ev içinde ve dışında diğer kadınlarla kurduğu ilişkiler, kolektif mücadelenin imkânlarını genişletir. Ev içi emeğe karşı verilen mücadele, işçi sınıfının kapitalist emek rejimine karşı yürüttüğü mücadeleyle kesişir; ancak kadınların sömürsünün çekirdek aile yapısına içkin tarihsel niteliği, bu mücadelenin özel bir yönünü oluşturur. Dolayısıyla kadınların ev içi emeğe dayalı sömürüyü hedef alan direnişi, kapitalist toplumsal düzenin kurucu unsurlarından biri olan çekirdek ailenin çözülmesini gerektirdiği ölçüde, sınıf mücadelesine özgün ve dönüştürücü bir boyut kazandırmaktadır (Costa & James, 1972, s. 25).

2.2.3. Radikal feminizm

İkinci Dalga Feminist Akımlar içerisinde yer alan Radikal Feminizm, 1970'lerin başında bir grup kadın tarafından ortaya konulan özgün bir feminist yönelimdir. Bu akımın diğer feminist kuramlardan ayrıldığı temel nokta, kadınlara ilişkin toplumsal bilincin yükseltilmesini çok daha merkezi ve öncelikli bir politik hedef olarak ele almasıdır. Radikal Feminizmin örgütlenme süreci ve feminizm içindeki kuramsal biçimlenişi tesadüfî değildir. Akımın doğuşu, Batı dünyasında “68 öğrenci hareketleri”⁴⁰, “Vietnam Savaşı” ve benzeri siyasal-toplumsal kırılmaların oluşturduğu geniş ölçekli dönüşüm ortamında gerçekleşmiştir (Dikici, 2024b).

Bu gelişmelerin ardından radikal feministler, düşünsel çerçevelerini hem sol siyaset hem de liberal yaklaşımlardan beslenerek oluşturmuşlardır (Düzkan, 2021). Kuramın oluşumunda New York ve Boston kentlerinin belirleyici merkezler olduğu ifade edilmektedir (Donovan, 2014). Radikal Feminist kuram, feminizm içindeki diğer yönelimlerden keskin biçimde ayrışır; zira bu kuram, kadınların erkeklerle eşit olması gerektiğine yönelik klasik savın ötesine geçerek, kadınların erkekler tarafından neden ve hangi yapısal mekanizmalar aracılığıyla baskılandığını çözümlemeyi esas alan bir perspektif sunmaktadır (Ozan ve Gönüllü, 2023, s. 172).

Radikal feministler eleştirilerini doğrudan politik zeminde kurmakta, kadını toplumsal ve siyasal ilişkiler bütünü içinde değerlendirmektedir. Dünyada yaşanan politik gelişmelerin hemen tümünde Radikal Feminizm'e özgü bir etki alanı gözlemlenebilmektedir (Çağlı, 2020). Bu doğrultuda radikal feminist düşünürler, kadını kuramın merkezine yerleştirerek teorilerini kadınların deneyimlerinden hareketle inşa etmekte; ataerkil düzenin tarihsel olarak sorunlu, eşitsizlik üreten ve kadınları sistematik biçimde sömüren bir yapı olduğunu ortaya koymaktadır (Ozan ve Gönüllü, 2023, s. 173).

⁴⁰ 68 Öğrenci Hareketi: 1968 hareketi, gençlik hareketleri bağlamında en çok tartışılan olgulardan biri olarak kabul edilmektedir. Söz konusu hareketin, dünyanın farklı coğrafyalarında toplumun tüm kesimlerini sosyal, siyasi, ekonomik ve kültürel boyutlarıyla etkilemiş olması, tarihsel önemini daha da artırmaktadır. 68 gençlik hareketi, Amerika Birleşik Devletleri'nde 1965 yılında siyahilerin sivil haklar mücadelesi sürecinde başlamış ve 1970'li yıllara kadar uzanan bir dönemi işaret etmektedir. Kısa bir süre içerisinde Avrupa'ya yayılan hareket, özellikle Vietnam Savaşı bağlamında, dünyanın diğer bölgelerinde de etkilerini göstermiştir. Söz konusu olayların yarattığı dönüşüm ve etkileşim, diğer coğrafyalara ulaşmada kısa bir zaman dilimi gerektirmiştir. Siyasi ve toplumsal değişim talepleri, Türkiye'de de hızla yayılmış ve Avrupa'daki yankılarını bulmuştur. Bununla birlikte, Türkiye'deki gençlik eylemleri, Avrupa'daki muadillerinden farklı olarak özgül talepler ve sloganlar barındırmaktadır (Bulut, 2011, s. 127). Bulut, Feryat. “68 Kuşağı Gençlik Olaylarının Uluslararası Boyutu ve Türkiye'de 68 Kuşağına Göre Atatürk ve Atatürkçülük Anlayışı”. Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi 11, sy. 23 (Aralık 2011): 123-49.

“*Kişisel olan politiktir*” söyleminden hareketle, ataerkil sistemin erkekleri toplumsal evrenin eksenine yerleştirdiğini ve kadınların gündelik yaşam pratiklerinin politik iktidar ilişkilerinden bağımsız düşünölemeyeceğini vurgulamaktadırlar (Aktulan, 2022). Bu nedenle radikal feminist yaklaşımda bireysel deneyim, politik analizin temel bir bileşenine dönüşmekte; özel alan ile kamusal alan arasındaki ayrımın bizzat ataerkil ideolojinin bir ürünü olduğu savunulmaktadır (Ozan ve Gönüllü, 2023, s. 174).

Radikal feminizme göre kadının özgürleşmesi, ne liberal feministlerin ileri sürdüğu gibi yasal düzenlemelerin iyileştirilmesiyle ne de Marksistlerin savunduğu üzere hukuk sisteminin tümüyle ortadan kaldırılmasıyla sağlanabilir. Radikal feminist perspektifte gerçek kurtuluş, kapitalizm ile patriyarkanın eşzamanlı biçimde tasfiye edilmesine bağlıdır. Bu bağlamda patriyarka, “babanın yasası”, kadınların erkekler tarafından sistematik olarak baskı altında tutulması ya da genç erkeklerin yaşlı erkeklerce denetim altına alınması gibi çok katmanlı güç ilişkilerini ifade eder (Çiçek, 2016, s. 46).

Bu yaklaşım, feminist teorinin odağını kadın-erkek arasındaki eşitsizlik tartışmasından ziyade, cinsiyete dayalı yapısal baskı mekanizmalarına yöneltmektedir. Radikal feminist kuramcılar, ataerkil toplumlarda kadınlara yönelen baskının kökenlerini belirlemeyi ve bu baskıyı ortadan kaldıracak kapsamlı çözüm önerileri geliştirmeyi temel amaç edinmiştir. Bu nedenle radikal feministler, liberal feministlerin öngördüğu sınırlı ve kademeli düzenlemeler yerine, toplumsal yapının kadınlara yönelik her türlü baskıyı sona erdirecek biçimde köklü bir dönüşüm geçirmesi gerektiğini savunurlar (Çetinel ve Yılmaz, 2016, s. 125)

Güncel kullanımda kadın hareketi ve kadınların toplumsal konumunu iyileştirme çabalarıyla ilişkilendirilen feminizm, 1960’lardan itibaren gündelik dilde yerleşik bir kavram haline gelmiş ve esasen 20. yüzyıla özgü siyasal bir terim olarak biçimlenmiştir (Heywood, 2011b). Batı bağlamında feminizm, “toplumsal normun erkek olarak belirlendiği ataerkil yapılarda kadınların dışlanmasını, değersizleştirilmesini, baskı altına alınmasını, sömürölmesini ve özneleşme süreçlerinden uzaklaştırılmasını görünür kılan, bu olguları çözümleyen, dönüşüm talep eden ya da en azından bu eşitsizliklere ilişkin söylemsel ve tutumsal farkındalık geliştiren bir perspektif” olarak tanımlanmaktadır (Tunalı, 1996).

1960’ların sonlarında radikal feministler, kadın baskısının sadece erkek üstünlüğu üzerinden anlaşılmaması gerektiğini, bunun yerine sınıf, ırk ve tarihsel koşullar bağlamında ele alınması gerektiğini vurgulamışlardır. Erkek egemenliğini salt erkeklerin niyetlerine bağlayan

yaklaşımların yanıltıcı olduğu ve baskının materyalist bir temele dayandığı öne sürülmüştür. Bu çerçevede, kadınların özgürleşmesi sınıf ve ırk eşitsizliklerinin gözetilmesiyle mümkün olabilecektir. 1969'da New York'ta küçük gruplar olarak ortaya çıkan radikal feminist örgütler, Shulamith Firestone gibi liderlerin öncülüğünde, "*Kırmızı Çoraplar*"⁴¹ ve "*New York Radikal Kadınlar*"⁴² gibi oluşumlarla birleşerek kendilerini radikal feminist örgütler olarak ilan etmişlerdir. Bu gruplar, neo-Maoist materyalizmi temel alan ve kişisel deneyimi politika üretiminde bir kaynak olarak kullanan özgün siyasi duruşlar geliştirmişlerdir (Willis, 1984, s. 90).

Radikal kadın kurtuluş hareketinin tarihine ve feminist aktivizminin belleğine dair sistematik kayıtlar, hareket henüz tam olarak örgütlenmemişken sınırlıdır. Öte yandan Alice Echols'un "*Daring to Be Bad*" adlı çalışması, özellikle Kuzeydoğudaki genç ve tabandan gelen kadın kurtuluş aktivizmini ele alarak, radikal feminist hareketin kapsamlı tarihini sunan nadir eserlerden biri olarak öne çıkmaktadır (Breines, 1996, s. 105).

1969'da radikal feminist hareketin bir parçası olarak kendini örgütleyen bireyler, kadın kurtuluşunu yalnızca bireysel destekten ziyade kolektif bir topluluk pratiği çerçevesinde deneyimlemişlerdir. Bu topluluklar, kadınların kendi kaderini tayin etme hakkını savunma ve haklarını talep etme amaçlıdır. Hem yerel hem de ulusal düzeyde, örneğin New York, Chicago, Los Angeles ve Dallas gibi şehirlerde örgütlenmişlerdir. Radikal feminizm, monolitik bir yapı sergilememekle birlikte, hareket içindeki farklı aşamalar, gerilemeler ve stratejik tartışmalar katılımcılar tarafından hem deneyimlenmiş hem de eleştirel olarak değerlendirilmiştir. Bazı feministler erkekler ve kadınlar arasındaki doğuştan gelen farklılıklara dikkat çekse de hareketin genel amacı erkek egemenliğine son vermek ve kitlesel örgütlenmeyi teşvik etmektir.

⁴¹ Kırmızı Çoraplar, 1969 yılında New York'ta Shulamith Firestone ve Ellen Willis tarafından kurulan, ikinci dalga feminizmin radikal kanadını temsil eden etkili bir feminist örgüttür. Marksist terminoloji ile kadınların gündelik emek deneyimini birleştiren adı, patriyarka ile sınıf ilişkileri arasındaki yapısal bağlantıya işaret etmektedir. Örgüt, patriyarkayı bağımsız ve birincil bir baskı sistemi olarak ele almış; bilinç yükseltme toplantılarını politik mücadelenin temel yöntemi olarak benimsemiştir. Kürtaj hakkı başta olmak üzere beden politikaları, cinsellik, aile ve evlilik kurumuna yönelik eleştiriler, Kırmızı Çoraplar'ın teorik ve eylemsel gündeminin merkezinde yer almış; özellikle 1969'daki "kürtaj konuşmaları", kadınların kendi bedenleri üzerindeki söz hakkını kamusal alanda radikal biçimde görünür kılan simgesel eylemler arasında yer almıştır. Bkz. Erişim Tarihi: 17.01.2026 (<https://www.redstockings.org>)

⁴² New York Radikal Kadınlar, 1967 yılında ABD'de kurulan ve radikal feminizmin ilk örgütlü örnekleri arasında yer alan bir feminist oluşumdur. Örgüt, kadınların ezilmişliğini hukuki ya da ekonomik eşitsizliklerle sınırlı biçimde açıklayan yaklaşımlardan ayrılarak, patriyarkayı toplumsal ilişkilerin tüm alanlarına nüfuz eden yapısal bir iktidar sistemi olarak tanımlamıştır. Feminizmi bağımsız bir politik mücadele alanı olarak konumlandıran New York Radikal Kadınlar, kadınların hem kamusal hem de özel alanda maruz kaldıkları baskı biçimlerini politik analiz kapsamına dâhil etmiştir. 1968'de düzenlenen Miss America güzellik yarışması protestosu, kadın bedeninin metalaştırılmasına ve kültürel temsiller yoluyla yeniden üretilen kadınlık normlarına yönelik eleştiriyi görünür kılan, radikal feminizmin simgesel eylemleri arasında yer almaktadır. Bkz. Erişim Tarihi: 17.01.2026 (<https://www.thoughtco.com/new-york-radical-women-group-3528974>)

Topluluk içi kolektif eylemler, kadınların toplumsal hayatta görünürlük ve güç elde etmeleri açısından merkezi bir strateji olarak benimsenmiştir (Martin, 1980, s. 29).

Biyolojik farklılıkları merkeze alan radikal feminizm, toplumsal düzende görülen tüm baskı biçimlerinin kaynağını, bu farklılıklardan türeyen erkek egemenliği ve hükmetme arzusunda konumlandırmaktadır (Kesen, 2019, s. 55). Bu yaklaşım, söz konusu iktidar ilişkilerini “ataerkil ideoloji” kavramı çerçevesinde temellendirerek açıklar (Eray, 2015, s. 35). Toplumsal örgütlenmenin, kültürel kodların ve yaşam pratiklerinin şekillenmesinde belirleyici olan temel unsur ataerkil yapılanmadır. Radikal feminist kuram, kadınların sistematik biçimde ikincilleştirilmesinin nedeninin de bu ataerkil düzen içinde aranması gerektiğini vurgulamaktadır (Atan, 2015, ss. 15-17).

Toplumsal yapıda ataerkil düzenin belirleyiciliğine vurgu yapan radikal feminizm, II. Dünya Savaşı sonrasında şekillenmeye başlamıştır. Simone de Beauvoir’ın “*The Second Sex*” adlı eseri, bu düşünsel yönelimin ortaya çıkışında belirleyici bir eşik oluşturmuştur. Hareket, Eva Figes ve Germaine Greer gibi erken dönem feminist düşünürlerce geliştirilmiştir. Radikal feministler, kadınların baskı altına alınmasının nedenlerini ataerkillik, ataerkil aile yapısı ve hatta ataerkil kapitalizm gibi iç içe geçmiş yapılarda görmektedir (Atan, 2015, s. 8; Kesen, 2019, s. 56).

Bazı radikal feministler (Daly, 1978⁴³; Griffin, 1978⁴⁴; Rich, 1976⁴⁵), erkekleri aşırı rasyonel, saldırgan ve duygusuz; kadınları ise bunun karşıtı özelliklerle tanımlayarak cinsiyete dayalı belirlenimci bir çerçeve oluşturmaktadır. Bu biyolojik determinizme dayanan yaklaşım, erkek egemen düşüncenin tersine çevrilmiş bir biçimi olarak ortaya çıkmakta ve bu kez kadınlara özsel bir üstünlük atfeden düalist ve özcü bir bakış üretmektedir. Berktaş, bu durumu, bir yapıyı tersine çevirmekle o yapıdan bütünüyle kurtulunamayacağı şeklinde değerlendirmektedir (Berktaş, 2011, s. 10).

1848 devrimleri, radikal feminizmin hem ulusal hem de uluslararası boyutlarını gözler önüne sermiştir. Emily Dickinson’ın Massachusetts’ten Vezüv yanardağını evde gözlemleyebileceğini ifade etmesi gibi, bireysel ulusal kadın hareketleri volkanlar olarak algılanırken, uluslararası kadın hareketi bu çabaların bir kısmını desteklemiş ve örnek teşkil etmiştir (Hummel-Haasis, 1982, s. 33). Fransız yasama meclisine aday olmaya davet edilen

⁴³ Daly, M. (1978). *Gyn/Ecology: The metaethics of radical feminism*. Beacon Press.

⁴⁴ Griffin, S. (1978). *Woman and nature: The roaring inside her*. Harper & Row.

⁴⁵ Rich, A. (1976). *Of woman born: Motherhood as experience and institution*. W. W. Norton & Company.

radikal reformcu Lord Brougham'a yazılan mektuplar ve Vezüvlüler adlı grup üzerinden yapılan göndermeler, dönemin feministlerinin hem yerel hem de evrensel referansları kullanarak hareketlerini meşrulaştırdığını göstermektedir.

1848 ve 1849 devrimleri sırasında, bireysel uluslararası temaslar sınırlı olmasına rağmen, Fransa'daki devrimlerin başarısızlığı sonrası Almanya ve diğer Avrupa ülkelerinden sürgüne giden feministler İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri'ne taşınmış, bu süreçte uluslararası bir söylem aracılığıyla feminist hareketin melez doğası ortaya çıkmıştır. Bonn'daki kadınların Haziran 1848'deki çağrısı, kadınların ev işlerini organize ederek tehdit altındaki vatani savunabileceklerini öne sürmüş ve tarihsel örnekler üzerinden kadınların kapasitesine vurgu yapmıştır (Hummel-Haasis, 1982, s. 33)

Amerika Birleşik Devletleri açısından 1848'deki olaylar, radikal feminizmin ulusal etkilerini anlamak için de önemli görülmektedir. ABD'nin Fransız Cumhuriyeti'ni tanıyan ilk ülke olması ve doğu yakasındaki gazeteler aracılığıyla devrim haberlerinin hızlı bir şekilde paylaşılması, uluslararası feminist iletişimin önemini göstermektedir. Aynı dönemde Lucretia Mott gibi aktivistler, Fransa'da köleliğin kaldırılmasını umut verici bulurken, ABD'de köleliğin hâlâ yaygın olduğunu vurgulamışlardır. Bu bağlamda, 1848 devrimleri radikal feminizmin tarihsel olarak hem ulusal hem de uluslararası düzeyde şekillenmesine katkıda bulunmuş, hareketin melez ve çoğulcu doğasını ortaya koymuştur (Anderson, 1998, s. 6).

1949'da Simone de Beauvoir'ın İkinci Cinsiyet adlı eseri, cinsiyet ve iktidar ilişkilerini feminist analizin gündemine yeniden taşımış, bir yıl önce Ruth Herschberger'in Adam's Rib adlı eseri ise kadın cinselliğine dair esprili bir feminist analiz sunmuştur. Fakat bu çalışmalar, savaş sonrası Amerika'da hak ettikleri ilgiyi sınırlı ölçüde görmüştür (Herschberger, 1948). Avrupa ve Amerika'daki bu entelektüel bağlam, 1960'ların ikinci dalga feminist hareketinin temelini oluşturmuş, Betty Friedan'ın 1963'te yayınladığı "*Kadınlık Gizemi*" ile organize feminizmin radikal kanadının ortaya çıkışını desteklemiştir. Friedan, reklamlarda cinsel sömürünün kullanımı, cinsiyet rollerinin cinsel tatmin üzerindeki etkisi ve kadınların cinsel hoşnutsuzluklarını ele almış, ancak kurduğu NOW örgütü başlangıçta cinsel alanda eşitsizliği merkeze almamıştır; örgütün erken dönemdeki homofobik tutumu, bu eksikliği derinleştirmiştir (Friedan, 1963).

1960'lar boyunca "cinsel devrim" ve "cinsel özgürlük" kavramları yaygın olarak tartışılmış ve teşvik edilmiştir; bu dönemde etek boyları kısalmış, namus ve cinsel tutumlara

ilişkin geleneksel baskılar azalmıştır. Ancak feministlerin cinselliğin politik boyutuna ilgisi, altmışlı yılların sonuna özgü bir durum değildir. Zira feministler, cinsiyetler arası ilişkileri düzenleyen kurumların kadınların yaşamını doğrudan etkilediğinin farkındaydılar (Shulman, 1980, s. 591).

1960'lara gelindiğinde feminizm, uzun süre gölgede kalmış ve kadın cinselliği genellikle biyolojik, psikolojik, kişisel veya dini bir mesele olarak görülmüştür. Radikal feministler, "*kişisel olan siyasettir*" anlayışıyla erkek-kadın ilişkilerinin en mahrem yönlerini siyasi analize açana dek, kadın cinselliği, cinsiyetler arası güç ilişkilerinin bir boyutu olarak doğrudan ele alınmamıştır. Bu yaklaşım, kadın cinselliğinin siyasi bir mesele olarak görülmesinin öncülünü oluşturmuş, ilk dalga feministlerin analizlerinde yalnızca dolaylı olarak, annelik gibi kurumlarla ilişkili olarak ele alınmıştır. Elizabeth Cady Stanton, gizli günlüğünde, kadınlar için öncelikli devrimsel işin "cinselliğin suç olarak görülmesi dogmasını değiştirmek" olduğunu vurgulamıştır; ancak oy hakkı savunucuları ve kadın hakları aktivistleri, cinselliği kamuoyunda tartışmaktan genellikle kaçınmıştır. 1960'ların sonunda ise, çoğunluğu genç kadınlardan oluşan radikal feministler, erkek egemen Yeni Sol radikallerin gölgesinde kalmaktan duydukları hoşnutsuzluk nedeniyle, Kadın Kurtuluş Hareketini (WLM) kurarak cinselliği hareketin merkezi bir gündem maddesi haline getirmişlerdir. Bu bağlamda, radikal feminizm cinsellik ve güç ilişkilerini analiz etmede öncü bir yaklaşım geliştirmiş, cinsel özgürlük ve cinsel adalet konularını hareketin temel stratejik öncelikleri arasına dahil etmiştir (Shulman, 1980, s. 592).

2.2.3.1. Cinsel Şiddet

Radikal feminizm çerçevesinde cinsel şiddet ve beden politikaları, erkeklerin cinsel arzularını ve kimliklerini toplumsal olarak meşrulaştırma biçimleri üzerinden kadınlar üzerindeki baskıyı açıklamaya odaklanır. Erkeklik, toplumsal idealler doğrultusunda "üstün doğa" biçiminde kodlanırken, kadınlar cinsiyetçi normlar aracılığıyla sistematik olarak denetlenir. Cinsel devrim, muhafazakâr cinsel normların etkisini bir ölçüde azaltmış olsa da aile içi cinsellik ve erotizm alanındaki toplumsal ideolojiler üzerinde köklü bir dönüşüm sağlamamıştır. Bu bağlamda, radikal feministler, ezilen kadınlar, gençler, eşcinseller ve diğer cinsel azınlıklar üzerinde etkili olan baskıcı cinsiyet ve toplumsal yapıları ele almış, beden ve cinselliğe ilişkin politikaların toplumsal eşitsizlik ve şiddetle ilişkisini sistematik olarak analiz

etmiştir. Cinsiyet, sınıf ve ırk temelli farklılıklar, toplumsal hiyerarşileri ve bölünmeleri pekiştirirken, radikal feminizm bu ilişkilerin eleştirel değerlendirilmesi ve dönüştürülmesini hedeflemektedir (Willis, 1984, ss. 99-100).

1970 tarihli New York Radikal Feministleri manifestosu, radikal feminizmin cinsellik ve kadınlara yönelik baskı konusundaki temel yaklaşımını açıkça ortaya koymaktadır. Manifestoda, kadınların baskı altında tutulmasının başlıca mekanizmaları olarak evlilik, erkeklik, aşk ve cinsel ilişkiler gibi özel kurumlar öne çıkarılmaktadır. Bu kurumlar, kadınlara biyolojik ve cinsel farklılıkların toplumun genel insan potansiyeline ilişkin işlevsel olarak dayatıldığını öğretmekte ve kadınların özgür iradeleri ve cinsel tercihleri üzerindeki denetimi pekiştirmektedir (Connell ve Wilson, 1974, ss. 253-234). Aynı yıl Kate Millett'in "Cinsel Politika: Devrim İçin Bir Manifesto" adlı eseri, cinsel devrimin hedefini, tarihsel olarak şiddet, vahşet, kapitalizm, sömürü ve savaşla örülü cinselliğin yapısını dönüştürmek olarak tanımlamaktadır. Millett, bu dönüşümün "nefret olmaktan çıkıp sevgiye dönüşmesini" sağlayacağını ifade etmiştir (Millett vd., 1973, ss. 165-167).

Şiddet ve taciz yaygın olmasına rağmen, birçok vaka bildirilmemektedir; mağdurlar, tanıklar veya seyirciler çoğunlukla ortaya çıkmaktan korkmakta veya şikayette bulunmakta isteksiz davranmaktadır (ILO, 2019). Bazı durumlarda mağdurlar nasıl şikâyetle bulunacaklarını bilmemekte ve etkisiz sistemler veya prosedürlerle karşılaşmaktadır. Bunun yanı sıra, bazı mağdurlar misillemeye veya artan şiddet ve tacize maruz kalmaktadır (Gürhan vd., 2020, s. 61). Şiddet eylemleri temel olarak fiziksel, psikolojik, cinsel şiddet veya ihmal biçimlerinde ortaya çıkmaktadır (Krug vd., 2002).

Cinsel şiddet yalnızca kadınlar ve tecavüz ile sınırlı olmayıp, her iki cinsiyet için de geçerlidir ve saldırganın yabancı olması gerekmez; arkadaş, eş veya aile bireyleri tarafından da uygulanabilir. Bu şiddet türü, fiziksel istismardan cinsel içerikli film izletmeye, sözel saldırılardan ilişkiye zorlamaya kadar geniş bir yelpazeyi kapsamaktadır (Gürhan vd., 2020, s. 61). En yaygın cinsel şiddet biçimleri arasında istenmedik cinsel şaka, cinsel içerikli soru sorma veya öykü anlatma ve cinsel içerikli sözcük kullanımı yer almaktadır (Çelik ve Çelik, 2007). Evlilik içi cinsel saldırı, kız çocuklarının yetersiz beslenmesi, başlık parası gerekçesiyle işlenen cinayetler, eşe yönelik istismar, kadınların seks işçiliğine zorlanması, kadın genital mutilasyonu ve reşit olmayan kız çocuklarının istismarı, toplumsal cinsiyet temelli şiddetin farklı görünümelerini oluşturmaktadır (Heise vd., 1995).

Radikal feminizmden etkilenen yaklaşımlar, erkek egemenliğinin toplumsal yapının kurucu unsuru olduğunu ve erkeklik normlarının kadınlara yönelik şiddet aracılığıyla yeniden üretildiğini ileri sürmüştür. Bu perspektife göre ataerki; ekonomik, kültürel ve politik kurumlar boyunca işleyen kapsamlı bir iktidar yapısıdır. Erkekliğin toplumsal olarak inşa edilen normları, kadınlara yönelik tahakkümü meşrulaştırarak sürdürmekte ve böylece ataerki düzenin devamlılığını sağlamaktadır (Kepekçi, 2014, s. 67).

2.2.3.2. Radikal Feminizm ve Doğum

Evli olmamak, çocuksuzluğun en güçlü belirleyicilerinden biridir ve çocuk sahibi olmamanın en sık belirtilen nedenleri niceliksel ve nitel araştırmalarla ortaya konmuştur. Bu durum, evlilik dışı doğumların sayısındaki artışa ve bu konudaki tutumların değişmesine rağmen devam etmektedir. Çocuk sahibi olma konusunda kararsız olan bazı kadınlar için belirleyici faktör, hayatın uygun bir döneminde uygun bir eş bulamamaktır. Evli ve çocuksuz kadınlar özellikle akademik çalışmalarda ilgi odağı olmuştur. Çoğu çift için çocuksuz kalma kararı ortak bir karar olsa da, kadınların daha sık birincil karar verici olduğu görülmüştür (M. Kelly, 2009, s. 161).

Daha yüksek eğitim düzeyine sahip bireylerin çocuk sahibi olmayı erteleme veya tamamen reddetme olasılığı daha yüksektir (Heaton vd., 1999, s. 39). Benzer şekilde, daha yüksek gelir düzeyi de gönüllü çocuksuzlukla ilişkilendirilmektedir (Abma & Gladys, 2006, s. 56). Çocuk sahibi olmanın, özellikle kadınlar açısından, işgücüne katılım kaybı gibi yüksek “fırsat maliyetleri” içerdiğine dair kanıtlar vardır. Bununla birlikte, bazı kadınlar çocuk sahibi olmamayı finansal kaynak eksikliğine bağlamaktadır. Çocuk yetiştirme maliyeti ve kaybedilen işgücü dikkate alındığında, tam zamanlı çalışmanın da gönüllü çocuksuzlukla ilişkili olduğu görülmektedir (Clarke & McAllister, 1998).

Radikal feminist perspektifte, kadın bedeni hiçbir şekilde biyolojik determinizmin bir ürünü olarak görülmemiştir; temel odak noktası erkek egemenliğinin bedensel ve toplumsal düzeydeki etkileridir. Kadınlar, hamilelik ve doğum süreçlerinde karşılaştıkları güç ilişkilerini, sosyal ve kültürel bağlamlar üzerinden analiz etmişlerdir. Sorun biyolojik değil, hamilelik ve doğumun erkekler tarafından kontrol edilmesine ve tıbbileştirilerek erkek üstünlüğünü pekiştirme aracına dönüştürülmesine ilişkindir. Bu bağlamda, radikal feministler, kendi bedensel özerkliklerini ve doğumla ilgili kararlarını sahiplenerek, kadınların özgürleşmesini ve

güçlendirilmesini hedeflemişlerdir. Özellikle genç ve yaşlı kadınlar arasında, bu bilinç ve mücadele pratikleri aracılığıyla, toplumsal baskılara karşı durmak ve kadınların bedensel haklarını savunmak mümkün kılınmıştır (Seelhoff, 2016, s. 45).

Profeminist erkekler, kadınların mücadelesiyle dayanışma içinde hareket ederek özellikle oy hakkı, doğum kontrolü ve cinsellik gibi alanlarda kadınların taleplerini desteklemiş; toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin tüm toplumun sorunu olduğunu vurgulamışlardır. Profeminist tutum, erkeklerin kendi ayrıcalıklarını sorgulayarak ataerkil yapının çözülmesine katkı sunabileceklerini ortaya koyması bakımından feminist hareketin önemli bileşenlerinden biri olarak değerlendirilmiştir (Kepekçi, 2014, s. 68).

2.2.4. Sosyalist Feminizm

1890-1920 yılları arasında Avrupa’da sosyalizm ve feminizm hareketleri önemli bir büyüme göstermiş, ancak sosyalist feminizmin kendine özgü bir hareket olarak gelişimi sınırlı kalmıştır. Bu dönemde, sosyalistler ve feministler hem işçi sınıfının hem de kadınların kurtuluşunu hedefleyen bir söylem geliştirmişlerdir. Örneğin, August Bebel’in *Women Under Socialism* (1904) adlı çalışması, kadın sorununu sosyalist perspektiften ele almış ve üretim ilişkileri bağlamında eşitliği savunmuştur. Benzer biçimde, Hedwig Dohm gibi feministler, toplumsal yapıyı dönüştürme ve yeni bir insan anlayışı geliştirme çağrısında bulunmuşlardır (Dohm, 1976). Buna karşın sosyalist hareket ile kadın hareketi arasında güçlü bir koalisyon kurulmamıştır. Sosyalist gruplar içinde kadınların talepleri genellikle ikinci planda kalmış; çoğunlukla erkek militanlar tarafından belirlenen öncelikler doğrultusunda programlar oluşturulmuştur. Öte yandan, feminist hareketin öne çıkan üyeleri genellikle orta sınıf kadınlardı ve talepleri reformist bir karakter taşıyordu; oy hakkı ve ahlaki reform gibi hedefler öncelikliydi. Bu farklılıklar, sosyalist ve feminist hareketler arasında zaman zaman karşıtlık yaratmıştır. İngiltere, bazı istisnalar dışında, bu genel ayrışmanın dışında kalmıştır. Ana akım sosyalist hareket ile ana akım kadın hareketi (örneğin, Ulusal Birliği Bayanlar Oy Hakkı Dernekleri) belirli dönemlerde (1904-1905 ve 1912-1914 yıllarında) kadınların oy hakkı için ortak çalışmış ve resmi iş birliği geliştirmiştir. Bu örnek, sosyalist ve feminist hareketlerin işbirliği potansiyelini göstermesine rağmen, Avrupa genelinde sosyalist feminizmin bağımsız ve güçlü bir biçimde ortaya çıkmasının önünde tarihsel ve yapısal engeller bulunduğunu ortaya koymaktadır (Kennedy ve Tilly, 1987, s. 6).

1900'lerin başında sosyalist feministler, üremenin toplumsal ve ekonomik boyutlarını daha iyi anlamaya yönelik talepte bulunmuş; kadın emeğinin görünürlüğünü savunmuş ve tek eşli evlilik ile aile içindeki nesnelleştirmenin sona erdirilmesini istemişlerdir (August, 1910). Özel alan (ev) ile kamusal alan (iş yeri) arasındaki katı ayrımı eleştirerek, kadınların bu ayrımın getirdiği kısıtlamalardan nasıl etkilendiğini vurgulamışlardır (Krupskaya, 1899). 1880'lerde kadınları örgütlemeye yönelik kampanyalarda, sosyalist feminist pratik, kadın emeğinin erkek emeğine kıyasla neden daha düşük ücretlendirildiğine dair açıklamalar geliştirmiştir. Bu çabalar, fabrikalarda kadın işçilerin maruz kaldığı cinsiyet temelli ayrımcılığı sorgulamış ve kadınların işçi dernekleri ile sendikaların toplu pazarlık süreçlerine dahil olmasını talep etmiştir (Zetkin, 1976).

Sosyalist feministler, toplumsal cinsiyet eşitsizliği ile ekonomik ve toplumsal yeniden üretim süreçlerini bir araya getirerek kadınların ezilmesinin çok boyutlu yapısını analiz etmeye çalışmış; kadınların ekonomik ve sosyal yeniden üretim rollerinin, toplumsal cinsiyet baskısı ile etkileşimli biçimde kadınların maruz kaldığı ezilmenin oluşumuna katkıda bulunduğunu ortaya koymuşlardır. Sosyalist feminizm, ataerkil değerlerin kapitalist düzeni sürdürmede oynadığı rolü, özellikle duygusal yeniden üretim, üretim ve tüketim süreçleri üzerinden inceler. Bu yaklaşım, ataerkil kapitalizmin işleyişini çözümleyerek, feminist devrimci pratiğe yönelik olarak yeni özne biçimlerinin ve mücadele alanlarının nasıl ortaya çıkarılabileceğini kuramsal olarak tasavvur etmeye çalışmaktadır (Armstrong, 2020).

Sosyalist feminist çerçeve, kadın kurtuluşunu merkeze alan bir perspektifle, farklı siyasi geçmişlere ve toplumsal deneyimlere sahip bireyleri bir araya getirmiştir. Öğrenciler, akademik personel ve öğretim üyeleri, Ulusal Kadın Örgütü (NOW) ve bilinç yükseltme gruplarının yanı sıra, sivil haklar, Siyah Güç, Amerikan Yerlisi, eşcinsel kurtuluş, lezbiyen feminist, Yeni Sol, mezhepçi sol ve savaş karşıtı hareketlerden kadınlarla iş birliği içinde hareket ederek kadın çalışmalarını inşa etmişlerdir. Katılımcılar arasında küçük ancak istikrarlı bir şekilde renkli tenli kadınlar yer almış ve devlet üniversitesinde önemli sayıda öğrenci, ailelerinde üniversiteye ilk defa giden işçi sınıfı kökenli bireylerden oluşmuştur. Bu heterojen bileşim, Baxan, Gordon ve Evans'ın vurguladığı gibi farklı fikirlerin karşılıklı etkileşimine olanak tanımış ve kadın kurtuluş hareketinin kitlesel ve çok katmanlı bir yapıya sahip olduğunu göstermiştir (Kennedy, 2008, s. 500).

19. yüzyıl Kadın Hakları Hareketinden, 20. yüzyılın başlarındaki Sosyalist Parti feministlerine ve Mary Inman gibi Komünist Parti teorisyenlerine uzanan tarihsel miras,

1960'ların sonlarında yeniden ortaya çıkan kadın hareketinin ilk üyeleri tarafından büyük ölçüde bilinmemektedir. Bu tarihsel bilgi, dönemin aktivistlerine aktarılmamış ve ilgili yazılar çoğunlukla arşivlerde sınırlı erişimle kalmıştı. Bu nedenle 1960'ların sosyalist feministleri, deneyimlerini ağırlıklı olarak sivil haklar hareketi bağlamında, Amerikan Yeni Sol'un ana kaynaklarından edinmişlerdir. Bu yeniden keşif sürecinde Amerikan sosyalist feminizmi, klasik Marksist feminizmden farklı bir nitelik kazanmış ve kendisini sosyalist olarak adlandıran devlet yapıları veya rejimlerle herhangi bir ideolojik bağlılık göstermemiştir (Baxandall ve Gordon, 2000, s. 273).

ABD'deki Marksist feminizm ise, yalnızca birkaç mezhepçi *Marksist-Leninist* grubun (örneğin, Uluslararası Sosyalistler ve Sosyalist İşçi Partisi) ideolojisiyle sınırlı kalmış ve bu gruplar, kadın hareketini partilerine üye kazanma amacıyla kullanmayı tercih etmiştir. Bu gruplar, Marksizm'in erkek egemenliği ve diğer tüm iktidar biçimlerini çözümleme konusunda yeterli teorik araçlar sunduğu inancını korumuş ve çoğunlukla antikapitalist stratejilere odaklanmıştır. Buna karşın Sosyalist Feministler, kapitalizmin erkek egemenliğinin temel kaynağı olmadığını ve bu egemenlik biçimlerinin oluşumunu ve sürekli yeniden üretimini açıklayacak yeni teorik araçlara ihtiyaç duyulduğunu ileri sürdüler. Bu çerçevede Leninist ve Maoist yaklaşımları reddetmiş ve Amerikan Yeni Sol'un diğer kesimleri gibi, sözde sosyalist rejimleri yozlaşmış, otoriter ve demokratik olmayan yapılar olarak değerlendirmişlerdir (Gordon, 2013, s. 22).

Marksist feminist düşüncenin kuramsal temeli, liberal feminizmin liberal insan doğası kavrayışından beslendiği biçimde, Marksist insan doğası anlayışına dayanır. Marksizm'de birey ve toplum ilişkisi karşılıklı etkileşimlerle kurulan diyalektik bir bütün olarak ele alınmaktadır. Liberal gelenekte insanı hayvandan ayıran özellikler akıl, dil, din, sanat ve bilim gibi belirli pratikler ile rekabet ve bireysel üstünlük arayışı gibi davranış kalıpları üzerinden tanımlanırken, Marksistler bu yaklaşımı kabul etmemektedirler. Marksist perspektife göre insanı insan kılan şey, geçim araçlarını üretme kapasitesidir; başka bir ifadeyle, kim olduğumuz ne ürettiğimiz ve üretim sürecinde ne yaptığımız tarafından belirlenmektedir. Liberal düşünce toplumsal yaşamın ve tarihin motoru, üretim ve yeniden üretimi sağlayan maddi güçler olarak görülmektedir. Sosyalist feministler ise, kadınların ezilmesini açıklarken sınıfsal konumun yanı sıra toplumsal cinsiyet ilişkilerini de analize dâhil etmektedirler (Çakır, 2016, s. 186).

1960'ların sonlarında Batılı kapitalist ülkelerde ortaya çıkan *Kadın Kurtuluş Hareketi*⁴⁶ (WLM), Siyahlar, gençler, öğrenciler ve eşcinsel topluluklar gibi belirli toplumsal grupların radikal hareketleri bağlamında dramatik bir başlangıç yapmıştır. Diğer radikal hareketlerden farklı olarak, KKH yalnızca sınıf mücadelesi veya ekonomik eşitsizlikle ilgilenmeyip, kadınların ezilmesini kendi özgül sorunsalı olarak ele almış ve geleneksel sol grupların siyasi söylemlerinden ayrılmıştır (Mitchell, 1971)

Yeni soldan kısmen ilham alan KKH hem içerik hem de örgütlenme biçimleri açısından özgün bir siyaset tarzı geliştirmiştir. Hareketin siyasi gündemi, kişisel yaşam alanlarındaki güç ilişkilerini üreme, cinsel ilişkiler, ev içi iş bölümü gibi analiz etmeyi de kapsayacak biçimde genişletilmiştir. Bu kapsamda, kadınların kişisel deneyimlerini paylaşarak politik bilinç geliştirebilmeleri için bilinç yükseltme grupları oluşturulmuştur. Leninist ve hiyerarşik örgütlenme biçimleri ise, kolektif ve taban temelli bir hareket yaratma amacıyla reddedilmiştir.

Kadın Kurtuluş Hareketi, kadınların kendi önceliklerini erkeklerin müdahalesi olmadan belirlemeleri ve özerk biçimde örgütlenmeleri gerektiğini savunmuştur. Özerkliğe vurgu yapılmasına rağmen, KKH, izolasyonist bir yaklaşım benimsememiş; ilk aktivistler, işçi sınıfı ve anti-emperyalist mücadelelerle ittifak kurmanın önemini fark eden sosyalist kadınlardan oluşmuştur (Kadın Kurtuluş Konferansı, 1970⁴⁷; Hackney Kadın Grubu, 1973⁴⁸). Hareket, tüm sömürücü ve baskıcı sistemlerin ortadan kaldırılmasını hedefleyen anti-reformist ve bütüncül bir siyaset anlayışını benimsemiş; 1973 Kadın Kurtuluş Yürüyüşü'nün sloganı "*Devrim Olmadan Kurtuluş Olmaz, Kurtuluş Olmadan Devrim Olmaz*" olarak öne çıkmıştır. Pratikte, KKH'nin feminist perspektifi, kampanya grupları, sendikalar ve toplumsal eylem alanları aracılığıyla diğer mücadele alanlarına taşınmıştır.

Kadın Özgürlük Hareketi'nin karşılaştığı çatışmalar, özellikle bireylerin baskı deneyimlerine yapılan vurgular ve kimlik-politikalarının farklı yorumlanmasından

⁴⁶ Kadın Kurtuluş Hareketi, 1960'ların sonlarından itibaren özellikle ABD ve Batı Avrupa'da ortaya çıkan, ikinci dalga feminizmin radikal siyasal hattını temsil eden bir harekettir. Hareket, kadınların ezilmişliğini patriyarkanın toplumsal yaşamın tüm alanlarına nüfuz eden yapısal bir iktidar sistemi olarak ele almıştır. "Kişisel olan politiktir" ilkesi doğrultusunda aile, cinsellik, annelik ve özel alan deneyimlerini politik analiz kapsamına dâhil etmiş; bilinç yükseltme grupları aracılığıyla bireysel deneyimlerin kolektif ve yapısal niteliğini görünür kılmayı amaçlamıştır. Kürtaj hakkı, beden politikaları ve kültürel temsiller hareketin temel mücadele alanları arasında yer almış; Miss America güzellik yarışması protestosu gibi eylemler, Kadın Kurtuluş Hareketi'nin simgesel müdahaleleri olarak öne çıkmıştır. Bkz. Erişim Tarihi: 17.01.2026: (<https://www.thoughtco.com/womens-liberation-movement-3528926>)

⁴⁷ Women's Liberation Conference (1970) (*Papers from conference at Ruskin College*, 1970).

⁴⁸ Hackney Women's Group (1973). (*paper on Autonomy in 'Women's Liberation' and Socialism conference papers*, 1973)

kaynaklanmaktadır. Hareketin bazı yönleri, kadınların kendilerini kurban olarak sunmalarını ön plana çıkararak onay arayışını tetiklemiş, bu durum da tartışmaları ve iç hiyerarşileri belirlemiştir. Örneğin, Amina Mama, bazı Yahudi feministlerin “Siyah” terimini kendi politik hesaplarına dâhil edilmeme hissiyle bağdaştırmadığını belirtirken (Mama, 1984, s. 23), Spare Rib dergisinde beyaz heteroseksüel kadınlar, zorluklarının göz ardı edildiğini dile getirmiştir (Spare Rib, 1984). Kendini ve başkalarını etiketleme eğilimi, tartışmaların açıklayıcı olmasını engellemiş, kadınları önceden belirlenmiş bir hiyerarşiye sabitlemiştir (Ardill ve O’Sullivan, 1987); (Yuval-Davis, 1984). Bu dönemde “*kişisel olan politiktir*” sloganı, özellikle Wires ve Londra Kadın Kurtuluş Bülteni’nde, fikir beyanı ile kişisel saldırı arasındaki sınırın tartışıldığı bir bağlam kazanmıştır (Harriss, 1989).

Belediye meclislerinin politika üretimi, büyük ölçüde toplumun “ezilen” kesimlerinin ihtiyaçlarının, geçmişte yoksun bırakılmış ve göz ardı edilmiş grupların tanınması ve güçlendirilmesi ilkesi çerçevesinde karşılanması kaygısıyla şekillenmiştir (Coote ve Campbell, 1987, s. 107). Kadınların çıkarlarının temsil edilmesi bağlamında, 1981 yılında *Greater London Council (GLC) Kadın Komitesi*⁴⁹ kurulmuş; bu komite, gücü ve etkinliği bakımından dönemin en etkili kurumsal yapısı olmuştur. Bunu takiben, 1982’de altı Londra ilçesinde benzer kadın komiteleri kurulmuş ve 1986 yılı itibarıyla Londra’da on, toplamda ise otuz üç yerel yönetimde kadın komiteleri veya kadın çalışma grupları faaliyet göstermeye başlamıştır. Bu komiteler, öncelikli olarak iş yerinde eşit fırsatlar (belediye meclisi istihdam politikaları ve özel sektördeki koşulların izlenmesi), evden çalışma uygulamalarının desteklenmesi (düşük ücret kampanyaları ve işyeri kreşlerinin teşvik edilmesi), refah hizmetleri (konut politikaları, toplum kreşleri ve kreş hizmetlerinin finansmanı, toplu taşıma tasarımı ve erişilebilirliği) ve bağımsız kadın gruplarının finansmanı gibi konular üzerinde yoğunlaşmıştır (Coote ve Campbell, 1987; Harriss, 1989)

Kadın komiteleri kendilerini “*her konuda bir kadının bakış açısını savunmaktan*” sorumlu görmüşlerdir (Spare Rib, 1983). Bu komiteler, ana hizmet birimlerinde görev alarak, genel konsey politikaları doğrultusunda eylemlerinin kadınlar ve diğer toplumsal gruplar

⁴⁹ Greater London Council (GLC) Kadın Komitesi, 1982 yılında Londra yerel yönetimi bünyesinde kurulmuş, feminist politikaların belediyeçilik düzeyinde kurumsallaştırılmasını amaçlayan bir yapıdır. Komite, kadınların istihdam, ücret eşitsizliği, çocuk bakım hizmetleri, sağlık ve şiddetle mücadele gibi alanlarda karşılaştıkları yapısal sorunları yerel kamu politikalarının konusu hâline getirmiştir. “Belediyesel feminizm” (municipal feminism) olarak adlandırılan bu yaklaşım çerçevesinde kadın örgütlerine maddi destek sağlamış ve The London Women’s Handbook gibi yayınlarla kadınların kamusal kaynaklara erişimini güçlendirmeyi hedeflemiştir. GLC’nin 1986’da merkezi hükümet tarafından feshedilmesiyle Komite’nin faaliyetleri sona ermiş olsa da yerel yönetimler içinde feminist politika üretimi açısından önemli bir tarihsel örnek olarak değerlendirilmektedir. Bkz. Erişim Tarihi: 17.01.2026:(<https://www.historyworkshop.org.uk/feminism/radical-objects-london-womens-handbook/>)

üzerindeki etkilerini değerlendirme sorumluluğunu üstlenmişlerdir. KKH içindeki kendi kendini örgütleyen gruplar, iç farklılıkları uzlaştırmakta zorlanmış ve birbiriyle uyumlu bütünlüklerini sürdürememiştir. Kadınlar, kimliklerinin görünür ve savunulabilir olduğu alanlar arayışıyla kendi küçük gruplarını oluşturmuş, bu süreç siyah lezbiyenler, işçi sınıfından lezbiyenler, siyah işçi sınıfından lezbiyenler, Yahudi işçi sınıfı kadınları, yaşlı lezbiyenler gibi farklı alt grupların örgütlenmesine yol açmıştır (Harriss, 1989, s. 41).

Yetmişli yılların ortalarından itibaren bu dinamik, KKH'nin sosyalist feministler ile radikal/sosyalist feministler arasında bölünmesini daha da karmaşık hâle getirmiştir. Radikal/sosyalist feministler, kadınların özerkliğini erkeklerden tamamen ayırmak olarak tanımlamış; bu yaklaşım, erkeklerin hareket içindeki rolü, *Ulusal Kürtaj Kampanyası*'na katılımları ve erkek çocukların kadın merkezlerinden hangi yaşta dışlanacağı gibi konularda anlaşmazlıklara yol açmıştır. Radikal feministlerin bazı kendi kendini örgütleyen alt gruplarla da çatışmaları gündeme gelmiştir. Bu durum, KKH içinde kimlik, özerklik ve örgütlenme biçimlerine dair devam eden tartışmaların belirleyici olduğunu göstermektedir (Harriss, 1989, s. 38).

2.2.4.1. Sosyalist Feminizmde Ev İçi Emek

Sosyalist feminizmin Marksizme yönelttiği temel eleştiri, Marksist kuramın toplumsal cinsiyet ilişkilerini yeterince dikkate almaması ve bu ilişkileri kuramsal çerçevesi içinde tali bir konuma yerleştirmesidir. Marksizmin erkek deneyimini norm kabul eden tarihsel koşullar altında şekillenmiş olması, cinsiyet temelli eşitsizliklerin görünürlüğüne azaltmış ve kuramın kadınların konumunu özgül bir sorun alanı olarak ele almasını güçleştirmiştir. Bu nedenle Marks ve Engels'in yaklaşımı, toplumsal cinsiyet ilişkilerini bütünüyle dışlamasa da onları ikincil bir mesele hâline getirir; cinsler arasındaki ilişkileri çoğunlukla “doğal” ve değişmez varsaymaktadır. Bu bağlamda, Marks'ın kadınları doğa ile özdeşleştirmesi ve doğayı verili kabul etmesi; Engels'in ise kadın ile aileyi eşitleyerek kadının aile içindeki emeğini ve cinsel rolünü eleştirel bir sorgulamaya tabi tutmaması, feminist literatürde önemli sorunlar olarak değerlendirilmiştir. Böylece kadınlar, Marksist sorunsalın merkezinden başlangıçta dışlanmış görünmektedir. Marksist kuramda sınıf kategorisi belirleyici iken, cinsiyet daha arka planda kalır; “birey” kavramı da çoğu zaman örtük biçimde erkek bireyi işaret eder. Oysa kadınların

ve erkeklerin hem doğayla hem de üretim araçlarıyla kurdukları ilişkiler birbirinden farklıdır (Gordon, 2013).

Marksizm, kadınların konumunu açıklamak için sınıf kavramını yeterli görür; ancak kapitalizm altında burjuva kadınları ile proleter kadınların aynı ölçüde ezilmediği açıktır. Kadınların maruz kaldığı baskı, bireylerin niyetlerinden bağımsız olarak, kapitalist sistemle ilişkili siyasal, toplumsal ve ekonomik yapıların ürünüdür. Marks üretim ilişkilerini merkeze alırken, Engels özellikle Friedrich Engels, *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni* adlı eserinde kadınların nasıl ve neden “*ezilen cins*” konumuna itildiğini açıklamaya yönelir. Bu bağlamda, erkek ile kadın arasındaki ilişkiyi sınıfsal bir analogi üzerinden değerlendirerek, erkeği burjuvaziye, kadını ise proletaryaya benzeten yaklaşımıyla dikkat çekmektedir. Engels’e göre maddi koşullarda meydana gelen değişimler aile yapısını da dönüştürmektedir; bu nedenle toplumun yeniden üretimi ve aile ilişkilerinin örgütlenmesi üzerinde durmaktadır. Bununla birlikte, Engels’in yaklaşımının önemli bir gerilimi vardır: Bir yandan kadın-erkek ilişkilerinin tarihsel önemini vurgularken, diğer yandan bu ilişkileri teorik ve politik olarak daha merkezi gördüğü sınıf ilişkilerinin içinde eritir (Engles, 2021). Bu durum, toplumsal cinsiyetin bağımsız bir analiz kategorisi olarak ele alınmasını zorlaştırır ve Marksist kuramın feminist açılımlarını sınırlayan temel çelişkilerden biri olarak değerlendirilmektedir (Çakır, 2016, s. 186).

2.2.5. Ekofeminizm

Ekofeminizm terimi ilk olarak Fransız feminist Françoise Auvonne'un 1974 yılında yayımlanan "*Le Féminisme ou la Mort*" (Ölü Feminizm/Feminizm ya da ölüm)⁵⁰ adlı kitabında ortaya çıkmıştır. Kitabında, kadınların erkekler ve kadınlar, erkekler ve doğa arasında yeni türden bağlantılar kurmak için bir çevre hareketi başlatma olasılığını tartıştı. Bir diğer feminist Janis Birkeland ise ekofeminizmi, "benlik, toplum ve doğa arasındaki etkileşimi kuramsallaştıran" bir feminizmin "sonucu" olarak tanımladı. Kısacası, ekofeminizm feminizm ve ekolojinin mükemmel entegrasyonuna odaklanmaktadır (Fauzi, 2023, s. 16).

Amerika Birleşik Devletleri’nde çevresel adalet hareketlerinin ortaya çıkışını izleyen dönemde, özellikle 1980’li yılların başlarından itibaren, aktivistler ve politika yapıcılar küresel ölçekte çevresel eşitsizliklerin benzer biçimlerde ortaya çıktığını fark etmeye başlamışlardır

⁵⁰ D’Eaubonne, F. (1974). *Le féminisme ou la mort*. Paris, France: Pierre Horay.

(Mohai vd., 2009, s. 418). Bu süreçte ekofeminizm, feminist kaygıların çevresel sorunlarla paralel biçimde geliştiğini ve her iki alanın erkek egemen kültürel yapı içerisinde birbirine içkin olduğunu savunan bir yaklaşım olarak öne çıkmaktadır. Ekofeminist kurama göre, kadınların maruz kaldığı tahakküm ile doğanın sömürülmesi arasında yapısal ve tarihsel bir süreklilik bulunmaktadır (Warren & Cheney, 1991).

On dokuzuncu yüzyılın ortalarından itibaren, özellikle Avrupa'dan ve sömürgeleştirilmiş bölgelerden Kuzey Amerika'ya yönelen yoğun göç hareketleri, feminizm tartışmalarına ırk, etnisite ve sınıf gibi yeni boyutlar kazandırmıştır (Mies & Shiva, 2020, s. 284). Bu bağlamda ekofeminizm, farklı kimlik eksenlerini dikkate alan kapsayıcı bir perspektif geliştirmiş; toplumsal cinsiyet, sınıf, yaş ve etnik köken gibi değişkenlerin kesişimsel biçimde ele alınmasını savunmuştur. Bu yönüyle ekofeminizm, feminist düşüncenin toplumsal olgulara uyarlanmasını öngören üçüncü dalga feminizm çerçevesinde değerlendirilmektedir (Dedeoğlu & Karakurum, 2025).

Ekofeminizm, ataerkil yapıların ve neoliberal kapitalist genişlemenin, doğa ile kültür arasındaki kopuşu derinleştirdiği varsayımına dayanmaktadır. Bu nedenle çevrecilik ile feminizmi, toplumsal cinsiyet, ekolojik bütünlük, çeşitlilik ve sosyal adalet eksenlerinde bir araya getirmektedir. Ekofeminist yaklaşım, kadınlara yönelik baskı ile doğaya yönelik tahakküm arasında tarihsel ve yapısal paralellikler bulunduğunu savunmakta; bu iki alanın birbirinden bağımsız ele alınamayacağını ileri sürmektedir. Bu doğrultuda ekofeminizm, söz konusu tahakküm biçimlerinin tarihsel, sembolik ve kavramsal temellerini inceleyen disiplinlerarası bir eleştirel kuram olarak değerlendirilmektedir (Plumwood, 2004). Ekofeminist hareket, toplumsal cinsiyet, ırk ve çevresel yaşam alanları arasındaki etkileşimi merkeze alarak bu alanlar arasındaki kesişimselliği görünür kılmayı amaçlamaktadır (Salleh, 2003, s. 64).

Ekolojik feminizm, “cinsiyet eşitliği” gibi temel ilkeler doğrultusunda kadınlık ile manzara arasındaki ilişkileri incelemektedir. Bu yaklaşım, şovenist olmayan düşünce biçimlerinin yeniden değerlendirilmesini savunmakta; doğaya, bütüncül ilişkilere, sezgiye ve iş birliğine değer veren bir dünya görüşünü teşvik etmektedir. Bu bağlamda ekolojik feminizm, insan-merkezci ve tahakküm temelli yaklaşımlara karşı alternatif bir etik ve epistemolojik duruş geliştirmektedir (Kaifa vd., 2024).

Ekofeminizm, kadınların ve doğanın egemenlik altına alınmasına karşı çıkmamanın önemine dikkat çekerek bireylerde eleştirel bir farkındalık oluşturmaktadır. Bu bağlamda, yaban hayatının korunması, ekolojik dengenin sürdürülmesi ve çevrenin muhafaza edilmesi konularında toplumsal duyarlılığı artırmada önemli bir rol üstlenmektedir. Toplumsal cinsiyet temelli hiyerarşilerin ortadan kaldırılmasını amaçlayarak kadınlar ile erkekler arasındaki ilişkilerin daha eşitlikçi bir zeminde yeniden kurulmasına katkı sağlamaktadır (Shrestha, 2024).

Aziz'e göre, ekofeministler açısından kadınlar ve doğa üzerindeki tahakküm, temelde ideolojik bir yapılanmaya dayanmaktadır. Bu nedenle bireylerin, içinde bulundukları kültürün temelinde yer alan ataerkil değerleri ve yapısal ilişkileri yeniden sorgulaması, dönüştürmesi ve yeniden kavramsallaştırması gerekmektedir. Bu süreçte eşitlikçi, şiddet karşıtı ve hiyerarşik olmayan örgütlenme biçimlerinin teşvik edilmesi, bu tür tahakküm biçimlerinin aşılmasına yönelik yeni toplumsal yapılanmaların oluşturulması önem arz etmektedir (Aziz, 2021, s. 24).

Ekofeministler, tüm yaşam süreçlerinin birbiriyle karşılıklı ilişkiler içinde olduğunu fark etmenin zorunlu olduğunu savunmaktadır. Bu doğrultuda, doğaya ve tüm canlı varlıklara saygı gösterilmesi gerektiğini vurgulamakta; insanın doğayla tahakküm kurmaya dayalı ilişkiler yerine, onunla birlikte var olmayı ve iş birliği içinde hareket etmeyi öğrenmesi gerektiğini ifade etmektedirler. Bu yaklaşım, gerçekliğin kavranışında kadın-erkek ikiliğinin aşılmasını ve bu ikili karşıtlıkların bütüncül bir anlayışla yeniden düşünülmesini içermektedir (Shrestha, 2024, s. 84).

Ekofeminizmin terminolojik çerçevesi ele alındığında, kavramın farklı disiplinler tarafından çeşitli biçimlerde tanımlandığı görülmektedir. Treccani Ansiklopedisi'nde ekofeminizm, kadınların hak ve değerlerinin savunulmasını; toprakların, toplulukların, biyosferin ve insan sağlığının korunmasıyla bütünleştirmeyi amaçlayan bir feminist yaklaşım olarak tanımlanmaktadır. Bu yaklaşım, toplumsal adalet ile ekolojik duyarlılığı ortak bir etik zemin üzerinde buluşturmaktadır. Benzer biçimde bazı kuramsal yaklaşımlar, ekofeminizmi doğal çevrenin sömürülmesi ve tahrip edilmesi ile kadınların sistematik biçimde baskı altına alınması arasında yapısal bir bağ kuran eleştirel bir hareket olarak değerlendirmektedir (Mellor, 1997, s. 1).

Kavramsal düzeyde ele alındığında ekofeminizm, “ekoloji” ve “feminizm” kavramlarının birleşiminden doğmakta; yeşil politikalar ile feminist politikaların kesişim noktasında konumlanmaktadır. Bu bağlamda ekofeminizm, hem kadınların tarihsel olarak

maruz kaldıkları eşitsizlikleri hem de doğanın sömürülmesine dayalı çevresel krizleri birlikte ele almakta ve bu iki olgu arasındaki yapısal ilişkiyi görünür kılmaktadır (Warren, 1994, ss. 1-2). Böylece ekofeminist düşünce, toplumsal cinsiyet adaleti ile ekolojik sürdürülebilirliği birbirinden ayıramaz olgular olarak değerlendirmektedir.

Ekolojik bir perspektiften bakıldığında ise tartışma, kadınların çağdaş çevre sorunlarına çözüm üretme süreçlerinde öncü bir rol üstlenmeleri gerektiği düşüncesi etrafında şekillenmektedir. Bunun temel gerekçesi, kadınların çoğu zaman geçim kaynaklarını doğrudan tehdit eden sömürücü ekonomik yapılardan orantısız biçimde etkilenmeleridir. Bu nedenle ekofeminist kuram, kadınları yalnızca mağdur konumunda ele almamakta; onları çevresel adaletin inşasında dönüştürücü özneler olarak konumlandırmaktadır (Deriu, 2019, s. 92).

Ekofeminist kurama göre, özellikle Batı düşünce geleneği içerisinde şekillenen ataerkil kavramsal yapı, tarihsel olarak belirli bir hiyerarşik akıl yürütme biçimini meşrulaştırmaktadır. Bu düşünsel çerçevede kadınlar doğa ve maddesellik ile ilişkilendirilirken, erkekler akıl ve insanlık kategorileriyle özdeşleştirilmektedir. Bu ikili karşıtlık, doğa ve maddesellik ile ilişkilendirilen unsurların, akıl ve insan kavramlarıyla özdeşleştirilen unsurlara kıyasla daha aşağı bir konumda değerlendirilmesine yol açmaktadır. Böylece kadınlar, bu hiyerarşik düzen içerisinde erkeklerden daha aşağı bir konuma yerleştirilmektedir. Bu mantıksal zincirin devamında ise, üstün olduğu varsayılan tarafın, aşağıda konumlandırılanı denetleme ve ona hükmetme hakkına sahip olduğu düşüncesi meşrulaştırılmaktadır. Sonuç olarak, erkeklerin kadınlar üzerindeki tahakkümü, söz konusu hiyerarşik düşünce sistemi aracılığıyla doğal ve kaçınılmaz bir durum gibi sunulmaktadır (Warren, 1990, s. 130)

Ekofeminist kuram, bu tür bir düşünsel yapının temelinde üç ana unsurun bulunduğunu ileri sürmektedir: değer hiyerarşisi, ikili karşıtlıklar ve tahakküm mantığı. Buna göre insanın doğadan üstün olduğu varsayımı, insan-doğa ve erkek-kadın gibi ikilikler aracılığıyla yeniden üretilmekte; bu ikilikler ise güç ilişkilerini meşrulaştıran bir çerçeve oluşturmaktadır. Bu bağlamda ataerkil kavramsal düzen, kadınlar ve doğa üzerinde kurulan çok katmanlı baskıyı doğal ve kaçınılmaz gösterdiği ölçüde eleştiriye açık hâle gelmektedir. Ekofeminist yaklaşım, söz konusu düşünsel yapının hem kendisini hem de ürettiği sonuçları reddetmektedir (Gezgin, 2017).

Bu yaklaşım, varoluşçu feminizmin temel savlarıyla da kesişmektedir. Nitekim kadınların ötekileştirilmesi, eril iktidar tarafından inşa edilen karşıt bir kimliğin içselleştirilmesi

yoluyla gerçekleşmektedir. Bu durum, kadının toplumsal konumunun sonradan inşa edilen bir süreç sonucunda belirlendiğini ortaya koymaktadır. Plumwood da bu ikili yapıyı, Simone de Beauvoir'ın düşüncesiyle paralel biçimde, “iyi bir kadın olmanın ikinci sınıf bir insan olmakla özdeşleştirildiği” bir karşıtlık olarak değerlendirmektedir (Plumwood, 2004, s. 43). Bu bağlamda kadınların tam anlamıyla insan olarak tanınabilmesi, toplumsal yaşamın her alanına nüfuz eden bu ikili karşıtlıkların eleştirel biçimde sorgulanmasını gerekli kılmaktadır.

Ekofeminizm, politik yönelimi doğrultusunda insan ile çevre arasındaki karmaşık ilişkiyi yeniden düşünmekte ve bu ilişkinin ötesine geçerek insanları doğayla bütünleştiren bir ekolojik anlayışı yeniden inşa etmektedir. Bu bağlamda ekofeminist yaklaşım, yalnızca çevresel sorunlara odaklanmakla kalmamakta; kültürler ve toplumlar içerisindeki toplumsal cinsiyet ilişkilerinin yeniden tanımlanmasını da merkezine almaktadır (Mies, 1988, s. 222).

Bu perspektife göre günümüzde yaşanan ekolojik krizler ve çevresel tahribat, yüzyıllar boyunca kurumsallaşmış ataerkil kapitalist düzenin doğrudan bir sonucudur. Söz konusu düzen, bir yandan doğa üzerinde tahakküm kurarken, diğer yandan kadınları sistematik biçimde baskı altına alan bir yapı üretmektedir. Bu nedenle kadınlar, doğa gibi, tarihsel olarak edilgenleştirilmiş ve değersizleştirilmiş öznelere dönüştürülmüştür (Salleh, 2017, s. 35). Bu durum, kadınların ve doğanın, toplumsal ve kültürel bağlamda kendilerine ait olmayan ancak egemen yapıların sürekliliğini sağlayan bir çerçeve içerisinde konumlandırılmaları anlamına gelmektedir (Mies, 1988, s. 10).

Başka bir ifadeyle, sömürgecilik pratiğinde olduğu gibi, ataerkil sistem; kapitalist birikim süreçlerine doğrudan katkı sunmadığı varsayılan tüm unsurları kadınları, doğayı ve küresel Güney toplumlarını sömürgeleştirmektedir. Bu unsurlar, ancak sömürü ilişkileri aracılığıyla kapitalist düzenin yeniden üretimine hizmet eder hâle gelmektedir (Burgio, 2020, ss. 27-32; Giardini vd., 2021; Mies, 1988).

Bu noktada sömürgecilik karşıtı ve ekofeminist pedagojiler, mevcut yapıları dönüştürmeyi ve bu tahakküm ilişkilerini çözümlemeyi amaçlamaktadır. Bu pedagojik yaklaşımlar, sömürgeci düzenin doğallaştırdığı gerçeklikleri sorgulamakta; umut, etik sorumluluk ve kolektif farkındalık temelinde yeni düşünme biçimlerinin geliştirilmesini hedeflemektedir. Böylece bireylerin hem doğayla hem de birbirleriyle kurdukları ilişkiler yeniden anlamlandırılmakta ve dönüştürücü bir bilinç inşa edilmektedir (Sarabi, 2025, s. 82).

2.3. Üçüncü Dalga Feminizm

Üçüncü dalga feminizm, 20. yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkarak bazı açılardan ikinci dalga ile süreklilik ilişkisi kurmakla birlikte, önceki feminist yaklaşımların evrensellik iddialarını sorgulayan bir perspektif geliştirmektedir. Bu yaklaşım, özellikle Batı merkezli kuramların farklı kültürel bağlamlarda aynı şekilde geçerli olmayacağını vurgulamakta; hakikat ve doğruluk iddialarının coğrafi, kültürel ve bireysel koşullara bağlı olarak değişkenlik gösterdiğini ileri sürmektedir. Bu nedenle üçüncü dalga feminizm, tekil ve homojen bir kadın kimliği varsayımından uzaklaşarak, farklı toplumsal konumlarda yer alan kadınların özgül deneyimlerine ve çok katmanlı sorun alanlarına odaklanmaktadır. Bu kuramsal çerçeve içerisinde psikanalitik ve varoluşçu yaklaşımların yanı sıra, postmodern ve postyapısalcı feminist perspektifler de önemli bir yer tutmaktadır (Çardak, 2012, s. 61).

Üçüncü dalga kadın hareketi, ikinci dalga feminizme yönelttiği temel eleştirilerden biri olarak, bu yaklaşımın büyük ölçüde orta sınıf beyaz kadınların deneyimlerini merkezileştirdiğini ve feminizmi çoğunlukla yalnızca cinsiyet temelli bir ayrımcılık çerçevesinde ele aldığını ileri sürmektedir (Walters, 2009, s. 162). Bu durum, ikinci dalganın sınıfsal konum, etnik kimlik ve ırksal ayrımcılık gibi belirleyici toplumsal dinamikleri yeterince dikkate almadığı izlenimini yaratmıştır. 1970'lerde başlatılan Üçüncü Dalga Siyah Feminizm, önceki feminist dalgaların temelini alarak siyah feminist perspektifi kültürel, politik ve sosyal boyutlarda genişletmeyi amaçlamıştır. Bununla birlikte, ana akım feminizmdeki “Üçüncü Dalga” kavramı, siyah kadınların tarihsel süreç içerisindeki konumunu ve maruz kaldıkları özgül zorlukları göz ardı edebileceği yönünde eleştirilmiştir (Springer, 2002).

Bu eleştirel çerçevede üçüncü dalga, farklı etnik kökenlere, cinsel yönelimlere ve sınıfsal konumlara sahip kadınların deneyimlerini merkeze almakta; kadınlara yönelik baskının sürekliliğini ve çok katmanlı karakterini görünür kılmaktadır (Öztaşhan, 2006, s.36). Bu nedenle üçüncü dalga feminist yaklaşım, benzerliklerden ziyade farklılık, kimlik ve çoğulluk kavramlarını öne çıkarır; evrensellik iddiası taşıyan bir feminizm yerine yerel deneyimleri temel alan bir perspektif geliştirmeyi amaçlar (Arneil, 1999, s. 187).

Yerelliğe yapılan bu vurgu, feminist kuramın uzun süre Avrupa merkezli bir perspektifte konumlanmasına yöneltilen eleştirilerle doğrudan ilişkilidir. Üçüncü dalga feminist yaklaşıma göre, geleneksel feminizm yerel ve bağlama özgü sorunları kavramakta çoğu zaman yetersiz kalmış; örneğin Brezilya’da ırksal şiddet, sağlık hizmetlerine erişim ya da kadınların

iş bulma süreçlerinde karşılaştıkları güçlükler gibi gündelik ve bölgesel meseleler üzerine kapsayıcı ve etkili söylemler geliştirememiştir (Walters, 2009, s. 162).

1980’li yılların sonlarından günümüze uzanan süreçte üçüncü dalga feminizm etrafında yürütülen tartışmaların ana odağının, kadın hareketinin daha geniş ve kapsayıcı bir toplumsal zemine yayılması yönünde olduğu belirtilmelidir (Tür ve Aydın Koyuncu, 2010, s. 6).

Üçüncü dalga feminizm, toplumsal cinsiyet, milliyetçilik, ırk, sınıf, cinsellik, ekonomi ve siyaset gibi farklı toplumsal olguları feminist bir bakış açısıyla yeniden ele alarak, bu alanları kuramsal bir çerçevede bütünlüklü biçimde açıklamayı amaçlamaktadır (Taş, 2016, s. 171-172). Bu yaklaşım bağlamında üçüncü dalga feministler, genel ve bütüncül bir kadınlık deneyimi sunan açıklamaları reddetmekte; farklı bağlamlarda yaşayan kadınların bireysel kimliklerine ve özgün deneyimlerine odaklanmaktadır. Böylelikle kadınların sorunlarının kültürden kültüre ve bağlamdan bağlama değişen nitelikte olduğunu ortaya koymaktadırlar. Nitekim kimi araştırmacılar, bu yönelimi “post-feminizm” olarak adlandırmaktadır (Özdemir & Aydemir, 2019, s. 1708).

Üçüncü dalga feminizm, toplumlar arasındaki kültürel, sosyal ve siyasal farklılıkları dikkate alarak evrenselci çözüm önerilerinin yerine yerel, bağlamsal yaklaşımlar geliştirmeyi amaçlamaktadır. Bu yönüyle ikinci dalga feminizmden ayrılmakta; mutlak eşitliği savunan, hatta kimi zaman evrenselci bir söyleme yaslanan ikinci dalganın aksine, çeşitliliği, kimlik farklarını ve yerel bilgi biçimlerini ön plana çıkarmaktadır (Özüdoğru, 2018, ss. 309-310).

Batı bağlamında üçüncü dalga feminizmin yükselişinin 1980’li yıllardan itibaren belirginleştiği görülmektedir. Bu dönemde hareket, kadınlığı olumlamaya yönelik bir söylem geliştirmiş; kadınlığın insanlıkla kurduğu bağı vurgulayarak ona atfedilen değerleri güçlendirmeye çalışmıştır. Üçüncü dalganın öncelikli amacı, kadınlığı olumlu ve güçlü bir değer olarak yeniden inşa etmek ve bu kimlik etrafında yoğunlaşmaktır. Bu yaklaşımın önceki iki dalgadan en önemli farkı, postmodern ve post-yapısalcı düşünsel yönelimlerden beslenmesi ve bu nedenle daha çok kültürel ve felsefi bir zeminde varlık göstermesidir. Hareket, kadınlara özgü fizyolojik ve toplumsal yetiştirme pratiklerinin, karşı cinsle farklılaşan algı ve kişilik oluşumlarına kaynaklık ettiğini vurgulamaktadır (Çaha, 2001).

1990’lı yıllar feminizmi, üçüncü dalga olarak nitelendirilmekte olup, bu dönemde kadınlar arasındaki farklara yönelik güçlü bir vurgu bulunmaktadır. Kadınların ezilme biçimlerinin her toplumda ve her bağlamda farklılaştığı ifade edilmekte; sınıf, etnik aidiyet,

cinsel yönelim ve kültürel geleneklerin kadınların deneyimlerini belirleyen temel unsurlar olduğu ileri sürülmektedir. Üçüncü dalga feministler, bu nedenle, kadınların karşılaştıkları farklı baskı biçimlerine uygun politikaların geliştirilmesi gerektiğini savunmaktadır. Bu dönemde yalnızca erkeklerle eşit hakların talep edilmesinin ötesine geçen, daha kapsayıcı ve alternatif mücadele biçimleri de ortaya çıkmıştır. Nitekim dünyanın daha yaşanabilir bir hâle gelmesini hedefleyen “Ekofeminizm” gibi yeni akımların bu süreçte güç kazandığı gözlemlenmektedir (Kolay, 2015, ss. 9-10).

Üçüncü dalga feminizmi anlamının ilk adımı, bu hareketin savunucularının kendilerine atfettikleri iddiaların analitik olarak değerlendirilmesini gerektirmektedir. Leslie L. Heywood’un derlediği *Günümüz Kadın Hareketi: Üçüncü Dalga Feminizminin Ansiklopedisi* adlı iki ciltlik çalışma, kavramlara ve birincil belgelere dair kapsamlı bir panorama sunmakta ve hareketin başlangıç anı olarak sıklıkla referans verilen *Rebecca Walker*’ın “*Ben Üçüncü Dalga’yım*” ifadesiyle çerçevelenmektedir. Walker ve diğer erken dönem üçüncü dalga yazarları, ikinci dalga feminizminin tüm mirasını reddetmemekte, ancak ona atfedilen ideolojik katılığın bireysel deneyimleri, kimlik çoğulluğunu ve yaşam pratiklerindeki kırılganlıkları kapsamakta yetersiz kaldığını ileri sürmektedir. Bu bağlamda üçüncü dalga feminizm, transseksüel, biseksüel, ırklararası geçmişe sahip ya da çoklu kimlik deneyimlerini taşıyan bireylerin dünyayı ikili karşıtlıklar üzerinden okumaya zorlayan politik bir çerçeveyi benimsemekte zorlandığını vurgulamaktadır; dolayısıyla feminizmi daha geçirgen, çoğul ve deneyim-merkezli bir pratik olarak yeniden konumlandırmaya çalışmaktadır. 1990’lardan itibaren yayımlanan geniş bir popüler edebiyat külliyatı (*Listen*, *Manifesta*, *Colonize This!*, *Catching a Wave* gibi derlemeler) üçüncü dalganın ortak bir ideolojik programdan ziyade, otobiyografik anlatılar, medya kültürü, kimlik performativite ve gündelik yaşam deneyimleri etrafında şekillenen dağınık fakat üretken bir söylem alanı oluşturduğunu ortaya koymaktadır. Bu metinlerdeki çeşitlilik, üçüncü dalga feminizmin tematik olarak sabitlenmesini güçleştirmekte ve hareketi tanımlamaya yönelik her çabanın kaçınılmaz biçimde indirgemeci bir nitelik taşıdığına işaret etmektedir; nitekim Baumgardner’in belirttiği üzere feminizm, üçüncü dalga için tekil bir tanıma indirgenemeyecek kadar bireysel, çoğul ve sürekli dönüşmekte olan bir praksis olarak görülmektedir (Snyder, 2008, ss. 176-177).

2.3.1. Psikanalist Feminizm

Psikanalitik feminizm, kuramsal temelini Sigmund Freud'un psikanaliz kuramında merkezi konumda bulunan pre-oidipal dönem ile Oidipus karmaşası kavramları üzerine inşa etmektedir. Freud'a göre pre-oidipal aşamada tüm bebekler, bakım verici olarak annelerini psikolojik bir koruyucu figür şeklinde algılamakta ve onlara yönelmektedir. Çocuk, büyümekte ve içinde yaşadığı kültürle bütünleşme sürecine girmekte olduğunda bu dönem yerini Oidipus karmaşasına bırakmaktadır. Oidipus karmaşası esnasında erkek çocuk, cinsel organına atfedilen toplumsal ve simgesel anlamlar aracılığıyla ilk sevgi nesnesi olan annesinin dünyasından ayrılmakta ve babanın temsil ettiği kültürel-dilsel düzene eklemelenmektedir. Bu süreçte erkek çocuk, biyolojik varlığın temel dürtüsel yapısını oluşturan "id"nin itkilerini, toplumsal kurallar bütününe temsil eden "süperego"ya teslim ederek kültürel düzenin bir öznesi haline gelmektedir (Çardak, 2012, s. 61).

Butler, egemen heteroseksüel cinsellik rejimi içinde "anlaşılabilir" ve "normal" addedilen cinsiyet ve cinsellik kategorilerinin nasıl üretildiğini sorgulamakta; bu rejimin dışında kalan cinsel yönelim ve kimliklerin sistematik biçimde dışlandığını ileri sürmektedir. Ona göre heteroseksüel matriks, hangi cinsiyet ifadelerinin makbul, hangilerinin ise anormal ya da anlaşılmasız sayılacağını belirleyen normatif bir düzenleme alanı oluşturmaktadır. Bu nedenle Butler, öznenin gerçekten tutarlı ve süreklilik arz eden bir birliktelik olarak kabul edilip edilemeyeceğini; erillik ve dişillik eksenine dayalı heteroseksüel cinsellik modelinin neden doğal ve meşru addedildiğini tartışmaya açmaktadır. Butler'ın özne, kimlik, cinsiyet ve cinselliğe yönelik bu eleştirel yaklaşımı, psikanalitik kuramla ilişkisini de belirginleştirmektedir. Ona göre "psikanalitik eleştiri, normatif toplumsal cinsiyet ilişkileri matrisi içinde öznenin -ve belki de töz yanılısamasının- inşasına dair bir açıklama sunmayı başarmaktadır." Çünkü Judith Butler'ın yaklaşımında bilinçdışı, egemen özne anlayışı ile yerleşik cinsellik modelinin dayandığı kabullerin yeniden sorgulanmasına olanak sağlayan kurucu bir teorik zemin işlevi görmektedir. Bu çerçevede psikanalitik perspektif, kimliğin sabit, özsel ve değişmez bir temele dayandığı yönündeki varsayımların çözülmesine katkı sunmakta; öznenin toplumsal ve söylemsel pratikler içerisinde nasıl kurulduğunu görünür hâle getirmektedir (Aybakan Saliya, 2013, s. 77).

Simone de Beauvoir, psikanaliz bağlamında kullanılabilir tek kadınlık ve erkeklik tanımının, erilliğin "etken", dişilliğin ise "edilgen" anlamıyla kavranmasından ibaret olduğunu ifade etmektedir. Beauvoir, Freud'un sadizmi eril davranışla, mazoşizmi ise dişi davranışla

ilişkilendirdiğini; dolayısıyla erkek cinselliğinde yer alan saldırganlığın, cinsel nesnenin direnişinin aşılması zorunluluğunda temellendirildiğini belirtmektedir (Donovan, 2014, s. 277).

Beauvoir gibi düşünürler arasında yer alan Viola Klein ve Kate Millet de Freud'un bu yaklaşımını eleştirerek, onu biyolojik determinizmi yeniden üretmekle suçlamaktadır. Viola Klein, *The Feminine Character* adlı eserinde, cinsel ilişkide erkek saldırganlığının biyolojik olarak zorunlu olduğunu savunan Freud'un, bu durumu "*biyolojik olarak normal*" kabul etmek suretiyle cinsel ilişkiyi tecavüze benzeten bir perspektifi meşrulaştırdığını ileri sürmektedir (Klein, 1975, s. 77)

Beauvoir, İkinci Cins'te Freud'un kadının cinselliğinin erkeğinki kadar gelişmiş olduğunu kabul etmekle birlikte, kadını özgün bir cins olarak ele almadığını vurgulamaktadır. Beauvoir'a göre Freud, kadının libidosunu erkek libidosundan bağımsız bir özgünlük içinde değerlendirmemekte; böylece kadının cinselliğini, erkeğine kıyasla ikincil bir konumda anlamlandırmaktadır (de Beauvoir, 2019, s. 41).

Lacan'a göre fallus, "cinsiyetler arasındaki herhangi bir anatomik ayırım"dan bağımsız olarak özneyi gösteren düzene yerleştirmektedir (Jacques, 2006:576). Fallus bir organ ya da imge olmamakta; bir gösteren olarak işlemektedir. Bu nedenle herkes hadım edilmiş konumda bulunmaktadır. Babanın "Hayır"ı, çocuğa "annenin arzu nesnesi değilsin" mesajını iletmekte; böylece özne kendi eksikliğiyle yüzleşmektedir. Lacan, kadınlığı "olmak gibi görünme", erkekliği ise "sahip olmak gibi görünme" konumları üzerinden ayırmakta; ancak her iki konumun da fallik eksiklikle belirlendiğini savunmaktadır. "Fallusun Anlamı" metninde iki libido kuramını ele almakta ve bunu "doğal hakların eşitliği" düşüncesi olarak hicvetmektedir (Jacques, 2006) 577). Genital cinselliğin bütünlük ve karşılıklı tamamlanma idealiyle ilişkilendirilmesini de normalleştirici bulmaktadır (Jacques, 2006: 580). Ona göre Freud'un asıl keşfi, "insan cinselliğinin temel bozukluğu" olmaktadır (Jacques, 2006: 575); özne her zaman eksiklik içinde bulunmakta ve "insanın ihtiyaçlarındaki sapma konuşmadan kaynaklanmaktadır" (Jacques, 2006: 579). Bu nedenle cinsel tamamlayıcılık fantezisi çökmekte; simgesel düzende tam bir uyum mümkün olmamaktadır.

Hayali düzen, Lacan'ın "*Psikanalitik Deneyimde Ortaya Çıkan Benlik İşlevinin Biçimlendiricisi Olarak Ayna Evresi*" metninde temellendirilmektedir. Ayna evresinde bebek, parçalı bedensel deneyimine karşılık aynadaki bütünlüklü imgeyle özdeşleşmekte; bu özdeşleşme yanlış tanıma (méconnaissance) yoluyla egonun kuruluşunu sağlamaktadır

(Jacques, 1975, s.49). Ego, hayali bir birlik yanılsaması olarak ortaya çıkmakta; özneyi istikrar ve bütünlük vaadiyle sabitlemekte, aynı anda yabancılaştırmaktadır. Lacan egoyu “hayali köleliğin düğümü” olarak tanımlamakta (Jacques, 2006, s.80) ve ego psikolojisinin egoyu güçlendirme hedefini eleştirmektedir. Öznenin hakikati, dilin işleyişinde, gösterenler zincirinde belirlenmektedir. Simgesel ve hayali düzen yalnızca gelişimsel aşamalar olmamakta; deneyimin süregelen yapıları olarak varlığını sürdürmektedir. Anne-çocuk ikilisinde dahi üçüncü unsur olan annenin arzusunun sorusu gibi iş başında bulunmakta; bu soru ikili birliği kesintiye uğratmaktadır. Lacan’ın ifadesiyle “evrenselliği gösteren büyük harfle yazılmış Kadın diye bir şey yoktur” (Jacques, 1988, s. 72); cinsel farklılık temsil aracılığıyla kurulmakta, ancak temsilin sınırları içinde bütünüyle kapanmamaktadır (Leeb & Zakin, 2025).

Freud ise Oedipus Kompleksi’ni ensest yasağı ve baba otoritesi etrafında yapılandırmaktadır; Totem ve Tabu (Sigmund, 1913)’da ilksel baba cinayeti miti üzerinden yasanın kökenini açıklamaktadır. Ego ve İd’de egoyu “bir yüzeyin yansıması” olarak tanımlamakta (Sigmund, 1926, s. 27) ve tek bir libido bulunduğunu, bunun da eril karakter taşıdığını ileri sürmektedir. Freud’un kuramı cinsel farklılığı gelişimsel ve bedensel referanslara daha yakın bir biçimde ele almakta; Lacan ise Freud’un içgörülerini simgesel düzen ve gösteren kuramı çerçevesinde yeniden yorumlayarak biyolojik göndermeleri ikincilleştirmektedir. Böylece Freud’da mitik ve gelişimsel bir köken anlatısı olarak kurulan baba yasağı, Lacan’da dilsel ve simgesel bir işlev olarak teorileştirilmektedir (Leeb & Zakin, 2025).

2.3.2. Postmodern Feminizm

Postmodernizm, homojen bir düşünsel yönelime indirgenemeyen, kültürel, sanatsal ve epistemolojik düzlemlerde çoklu ve heterojen pratikler dolaşıma sokmakta olan bir kırılma momenti olarak değerlendirilmektedir. Bu yaklaşım, modernizmin rasyonalite, ilerleme ve bütünlük gibi büyük anlatılarını çözümlemekte, bunların ardındaki iktidar üretim süreçlerini görünür kılmaya çalışmakta ve söylemsel yapıların içkin çelişkilerini ifşa etmektedir. Nitekim postmodern metin, Foucault’nun belirttiği üzere, kendisini yöneten ön-belirlenmiş kurallara değil, bu kuralların nasıl çatladığını, nasıl yeniden üretildiğini ve hangi iktidar ilişkilerini desteklediğini analiz eden bir söylemsel akış olarak işlemektedir. Eagleton’ın vurguladığı gibi postmodern duyarlık, modernitenin bütünlüğe yönelik manipülatif aklından kopmakta ve yerini çoğulluk, belirsizlik, parçalanma ve süreksizlik ilkelerine bırakmaktadır; bu nedenle

postmodernizm, tekil bir dönem ya da stil olmaktan ziyade, farklı yaşam tarzlarını, dil oyunlarını ve estetik biçimleri yan yana getirmekte olan heterojen bir ağ olarak konumlanmaktadır. Hutcheon'ın belirttiği ironi, parodi ve altüst edici anlatı stratejileri, postmodern estetiğin hem modernist özerklik iddialarını sorunsallaştırmakta hem de kültürel normların doğallaştırılmış yapısını çözümlenmekte olduğunu ortaya koymaktadır. Bu bağlamda postmodernizm, kültürel geleneğin derinlik ve otantiklik yönündeki iddialarını “pastiş”, yapaylık ve yüzeysellik aracılığıyla sorunsallaştırmakta; böylece hem sanatsal hem epistemolojik düzlemde katı hiyerarşileri ve mutlak hakikat varsayımlarını bertaraf eden bir söylemsel çoğulluk üretmektedir (Vidal, 1991).

Postmodern feminizm, öznenin bütüncül, istikrarlı ve evrensel bir kategorik birim olarak kurgulanmasını sorunsallaştırmakta; kadınlığın, toplumsal cinsiyet normlarının ve iktidar söylemlerinin kesişiminde sürekli olarak yeniden inşa edilen, parçalı ve çoğul bir konumlar dizisi olduğunu ileri sürmektedir. Bu yaklaşım, özellikle modernist söylemlerin varsaydığı evrensel “kadın deneyimi”ni reddederek, kimliğin söylemsel ve kültürel pratikler içinde üretildiğini vurgulamakta; dolayısıyla feminist teoremin tek ve birlikçi bir epistemolojik zemine oturtulamayacağını öne sürmektedir. Postmodern feminist perspektif, toplumsal cinsiyetin kültürel anlamlandırma süreçleri aracılığıyla dolaşıma giren bir temsil rejimi olduğunu iddia etmektedir. Bu çerçevede kadınlık, sabit bir öze atıfta bulunan bir kategori olmaktan ziyade, söylemsel yeniden üretimlerin sürekliliği içinde konumlanan, kesintiye uğrayan, çoğu zaman da kendi içinde çelişkiler barındıran bir özneleşme süreci olarak kavramsallaştırılmaktadır (Felski, 1989, ss. 38-39).

Postmodern feminizmin temel katkılarından biri, Foucaultcu iktidar analizini feminist teoriye uyarlayarak, öznenin iktidar karşısında pasif bir konumda bulunmadığını, bilakis iktidar ilişkileriyle eşzamanlı olarak üretildiğini ortaya koymasındadır. Bu yaklaşım, ataerkil yapıları anlam üretim mekanizmaları olarak kavramsallaştırmakta; dolayısıyla direniş olanaklarını da söylemsel müdahalelerde, temsil stratejilerinde ve kimliğin yeniden kurgulanmasında aramaktadır. Postmodern feminist düşüncede kadın öznesi, merkezsizleşmiş, çoğullaşmış ve belirli tarihsel-kültürel bağlamlarla sınırlı bir konumdur; bu nedenle feminist politikanın zemini de evrensel deneyimlerden ziyade yerel, bağlamsal ve çoğul mücadelelere dayanmaktadır (Felski, 1989, ss. 40-41). Bu yaklaşım, cinsiyet, sınıf, ırk, etnisite ve cinsel yönelim gibi toplumsal belirleyicilerin birbirleriyle ilişkiselliğini görünür kılarak, kadın kategorisinin tekil bir siyasal özne olarak kurulamayacağını savunmakta; feminist söylemin kendi içindeki normatif sınırlarını ve iktidar üretim biçimlerini de eleştirel bir analize tabi tutmaktadır.

Böylece postmodern feminizm, feminist teorinin kendi içindeki özcü eğilimleri de çözümleyerek, kimliğin ve toplumsal cinsiyetin değişken, çoğul ve kesişimsel doğasını ön plana çıkarmaktadır (Mohanty, 1988). Bu bağlamda, feminist siyasetin temel hedefi, sabitlenmiş kimlik kategorilerini yeniden üretmek yerine, anlamın ve öznenin sürekli dönüşebilirliğini tanıyan bir politik çoğulluk yaratmaktır.

Foucault, iktidarın söylemsel ilişkiler ağı aracılığıyla şekillendiğini ve sürdürüldüğünü ileri sürer. Bu bağlamda, kadınların tarihsel olarak maruz bırakıldıkları "öteki" konumundan kurtulmaları ve iktidar ilişkileri içerisinde daha etkin bir yer edinmeleri için, kadınlara ait söylemlerin statüsünün yeniden ele alınması ya da en azından marjinalleşmiş durumunun köklü biçimde dönüştürülmesi gerektiğini savunur. Feminist düşünce, postmodernist yaklaşımların yükselişiyle birlikte dönüşüm geçirmiştir. Bu dönüşüm üç temel mesele etrafında şekillenmektedir (Foucault, 1980):

İlk olarak, kadın kimliklerinin içsel farklılıkları sorunsallaştırılmış; kadınların homojen bir topluluk olarak ele alınmasına yönelik eleştiriler öne çıkmıştır.

İkinci olarak, kadınlarla erkekler arasındaki farklılıkların (kadınların erkeklerle eşit olduğu ya da onlardan farklı olduğu varsayımlarının) yeniden değerlendirilmesi gündeme gelmiştir. Bu değerlendirme, cinsel ve bedensel ayrımların toplumsal ve kültürel etkileriyle ilgilidir.

Üçüncü olarak ise, "kadın" olmanın ne anlama geldiği sorusu öznellik temelinde ele alınmış; kadınların kendi kimliklerini inşa etme süreçleri, bu süreçlerde arzusunun ve bilinçdışı dinamiklerin oynadığı rolle birlikte irdelenmiştir.

Joan W. Scott'ın deneyim kavramına yönelik eleştirisi, deneyimin epistemolojik bir "başlangıç noktası" olmaktan çıkarılarak söylemin ürünü olarak tanımlanması gerektiğini savunmakta; böylece deneyimi görünür kılma siyasetinin, deneyimi doğuran ideolojik koşulları görünmez kılma riskini taşıdığını ileri sürmektedir (Scott, 1986). Scott'ın yaklaşımı, deneyimi bütünüyle dilsel bir etkiye indirgerken öznenin bilişsel konumunu gölgede bırakmakta ve ampirizm ile idealizm arasındaki klasik ikiliği yeniden üretmektedir. Bu durum, postmodern feminizmin epistemolojik olarak belirsizleşen konumunu açığa çıkarmakta; postmodernizm, bilgiye temel sağlayan herhangi bir normatif dayanağı reddederken dahi, gerçeğe ilişkin örtük bir kaygıyı ve doğruluk iddiasını sürdürmekte ve böylece kendi epistemolojik taahhütlerini açık biçimde ortaya koymaktan kaçınmaktadır. Dolayısıyla postmodern feminist kuram, bilgi,

deneyim ve dil arasındaki ilişkileri derinlemesine sorunsallaştırmakla birlikte, deneyimi ne tamamen dışlayacak ne de onu eleştirel analizden muaf tutacak ara bir konumun teorik gerekliliğini göz ardı etmektedir (Alcoff, 1997, ss. 13-15).

Postmodernizm, feminist düşünceye yeni kavramsal imkânlar sunmaktadır. Bu bağlamda, ikili karşıtlıkları reddeden, çoğulculuğu esas alan ve farklılıkları ırk, etnik köken, sınıf, cinsiyet ile cinsel yönelim gibi politik eksenler üzerinden değerlendiren; “öteki”nin konumunu ve değerini tanıyan bütüncül düşünme biçimleri öne çıkmaktadır. Kadınların deneyimlerini ve davranışlarını, onları işlevsiz bireyler olarak gören egemen normatif çerçevelerden ziyade, yaşandıkları toplumsal ve kültürel bağlam içerisinde anlamlandırma olanağı doğmuştur. Bu yaklaşımlar doğrultusunda şekillenen postmodern feminizm, büyük anlatıların ve evrensel açıklamaların dışında kalan, yerel ve özgül deneyimlere dayalı politik ve etik ilkeler geliştirmeyi hedefler. Nedenselliği ve makro düzeydeki toplumsal teorileri sorgulayan bu yaklaşım, modernitenin bütüncül açıklamalarına da eleştirel bir mesafeyle yaklaşır (Li, 2023). Böylece postmodern feminizm, kendi çoğulcu, bağlamsal ve yerel temelli yapısıyla hem mevcut feminist kuramları hem de postmodernizmin genel çerçevesini yeniden düşünmeye davet etmektedir.

Feminist düşünürlerin postmodernizme yönelttiği temel eleştirilerden biri, postmodernizmin siyasal eylemliliği zayıflattığı ve ideolojik angajmanlardan bilinçli biçimde uzaklaşarak mevcut düzeni yeniden ürettiği yönündedir; zira postmodern söylem, tarihsel sürekliliklere, sınıf çatışmalarına ve büyük anlatılara duyduğu kuşkuculuk nedeniyle dönüştürücü bir siyasal ufuk sunmaktan geri durmakta, toplumsal gerçekliği simülasyon, temsil ve yüzeysel kültürel pratikler düzeyine indirgemektedir. Jameson⁵¹ ve Eagleton⁵² gibi eleştirmenlerin vurguladığı üzere postmodern kültür, geç kapitalizmin tüketim mantığını derinleştirmekte ve toplumsal özneleri politik özneleşme kapasitesinden uzaklaştırmaktadır; bu nedenle postmodern duyarlılığın radikal bir muhalefet üretmek yerine statükoyu güçlendirdiği ileri sürülmektedir. Bununla birlikte feminist kuram içerisinde, özellikle Cixous⁵³, Irigaray⁵⁴ ve Kristeva⁵⁵ gibi Fransız postyapısalcı düşünürlerin çalışmaları, postmodernizmin “öz” kavramına yönelik şüpheciliğinin patriyarkal özcülük biçimlerini çözümlemekte işlevsel

⁵¹ Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Duke University Press.

⁵² Eagleton, T. (1987, February 20). Awakening from modernity. *Times Literary Supplement*.

⁵³ Cixous, H. (1976). The laugh of the Medusa (K. Cohen ve P. Cohen, Trans.). *Signs*, 1(4), 875–893.

⁵⁴ Irigaray, L. (1985). *This sex which is not one* (C. Porter ve C. Burke, Trans.). Cornell University Press. (Orijinali 1977)

⁵⁵ Kristeva, J. (1980). Powers of horror: An essay on abjection (L. S. Roudiez, Trans.). Columbia University Press.

olabileceğini göstermektedir. Bu düşünürler, dilin heterojenliği, çoğulluk ve anlamın kayganlığı üzerinden geleneksel cinsiyet ikiliklerini bozmakta, böylece feminist epistemolojinin yeni biçimlerini mümkün kılmaktadır. Dolayısıyla postmodern feminizm, tarihsel, kültürel ve söylemsel olarak çoğul bir yapı olarak düşünmeye imkân tanımaktadır (Vidal, 1991).

Wollstonecraft'ın kadınların konumuna dair geliştirdiği rasyonalist ve anti-özcü perspektif, postmodern feminizmin ataerkil söylemin yapısal çatlaklarını teşhis eden yaklaşımıyla dikkate değer bir kuramsal süreklilik göstermektedir. Wollstonecraft, Rousseau'nun kadınları doğal bir aşağılık alanına hapseden söylemine karşı çıkarak kadınların edilgenlik, duygusallık ve zihinsel zayıflıkla özdeşleştirilmesinin toplumsal olarak inşa edilmiş bir konumlandırma olduğunu ileri sürmektedir; bu yönüyle toplumsal cinsiyetin kurucu doğasını sorgulayan postmodern feministlerin temel iddialarını önelemektedir (González, 1997, s. 181). Cora Kaplan⁵⁶ ve Biddy Martin⁵⁷ gibi kuramcıların vurguladığı üzere, modern hümanizmin evrensellik iddiası kadınları dışarıda bırakan bir temsil düzeni üretmekte, postmodern feminizm ise bu dışlamayı görünür kılmak ve bilgi rejimlerinin içkin iktidar yapılarını çözümlmek istemektedir. Wollstonecraft'ın kadın eğitimindeki reform çağrısı, kadınların özerklik ve rasyonalite temelinde yeniden konumlandırılmasını savunmakta ve böylece modernitenin eril öznesine içkin hiyerarşiyi kırmayı amaçlamaktadır; bu tutum, postmodern feminist söylemin özcülük eleştirisiyle ve cinsiyetlendirilmiş öznelliğin kültürel inşasına yönelik çözümlemeleriyle doğrudan ilişki kurmaktadır. Dolayısıyla Wollstonecraft'ın düşüncesi, tarihsel mesafe farkına rağmen, postmodern feminist teorinin ataerkil bilgi biçimlerini çözüme yönelimini öngören bir entelektüel zemin oluşturmaktadır (González, 1997, ss. 182-183).

Postmodern feminizm, modernizmin bütüncül, teleolojik ve evrenselci bilgi rejimlerine yönelttiği kapsamlı eleştiri üzerinden şekillenmekte ve epistemolojik temellere duyulan sınırsız güveni sorgulamaktadır. Butler'ın da vurguladığı üzere, “postmodernizm” olarak adlandırılan kuramsal yönelim, aslında tüm büyük anlatılar gibi kurgusal bir yapı olarak görülmekte; bu yönüyle liberalizm, sosyalizm ya da Aydınlanma düşüncesi gibi geniş ideolojik kategorilerden daha sahici veya daha yanıltıcı bir temsil sunmamaktadır. Postmodern feminizm, özellikle

⁵⁶ Kaplan, C. (1986). *Wild nights: Pleasure/sexuality/feminism*. In C. Kaplan, *Sea changes: Essays on culture and feminism*. Verso.

⁵⁷ Martin, B. (1988). *Feminism, criticism, and Foucault*. In I. Diamond & L. Quinby (Eds.), *Feminism and Foucault: Reflections on resistance*. Northeastern University Press.

1960’lar sonrası beşeri bilimlerde belirginleşen post-yapısalcı kırılmanın etkisiyle, tarihselcilik, teleoloji ve sınıf merkezli siyaset gibi modernist çerçevelerden uzaklaşmayı işaret etmektedir. Bu yaklaşım, evrenselci normların kaçınılmaz olarak dışlama ve söylemsel şiddet üretmekte olduğuna işaret ederek toplumsal eleştirinin ancak anlamlandırma süreçlerinde gizil biçimde işleyen iktidar ilişkilerinin açığa çıkarılmasıyla mümkün olabileceğini ileri sürmektedir (Alcoff, 1997, s. 7).

Habermas, Fraser veya Taylor gibi düşünürler tarafından getirilen normatif zemin eksikliği eleştirileri bir dönem etkili görünmüş olsa da postmodern feminizm söz konusu eleştirilerin çoğunun, gereksiz yere sağlam temeller talep eden bir kuramsal beklentiyi hedef aldığını savunmaktadır. Bu nedenle postmodern feminist kuram, toplumsal cinsiyetin, öznenin ve kimliğin sabitlenemezliğini açığa çıkaran eleştirel bir yöntem olarak işlev görmektedir; siyasal alanı yeniden kurma potansiyelini, büyük gelecek tahayyülleri üretmekten ziyade, iktidar yapılarında gömülü normatif şiddeti görünür kılma pratiğinde bulunmaktadır (Couture, 1995; Fraser, 1990; Taylor, 2022). Bu bağlamda postmodern feminizm, “siyasi olanı açma” yönündeki katkısının salt imgesel bir jest olmadığına, aksine toplumsal eleştirinin önkoşulunu oluşturan epistemolojik varsayımların çözülmesinin bizzat siyasal mücadelenin temel bir parçası olduğuna işaret etmektedir (Alcoff, 1997, ss. 8-9).

Feminist kuramın postmodernizme yönelişi, 1980’lere gelindiğinde deneyime dayalı bilgi anlayışının epistemolojik sınırlarının belirginleşmesiyle ivme kazanmakta ve ataerkil varsayımların bizzat bilgi üretim süreçlerinin derin yapılarında işlediğini ortaya koyma gereksinimi tarafından motive edilmektedir (Alcoff, 1997, ss. 10-12).

Postmodern feminizmin en belirgin temalarından biri, kadın kategorisini ve insan öznesini doğallaştırılmış, değişmez ve evrensel birer ontolojik temel olarak varsayan özcü yaklaşımların hem feminist kuram hem de feminist siyasal pratik açısından sorunlu bir dayanak oluşturduğunu ortaya koymaktır. Linda Alcoff, Ann Ferguson, Susan Hekman ve Chantal Mouffe gibi düşünürler, özcülüğün feminist kuram üzerindeki sınırlandırıcı etkilerine dikkat çekerek, kadınlığın tekil ve evrensel bir öz üzerinden tanımlanamayacağını ileri sürmektedir. Bu bağlamda, Judith Butler’ın performativite kavramı, özcülüğün çözülmesinde en etkili müdahalelerden biri olarak değerlendirilmektedir. Butler’a göre toplumsal cinsiyet, biyolojik cinsiyet ve özne konumu, doğuştan gelen ya da içsel bir nitelik değil, kamusal olarak düzenlenen ve tekrarlanan performatif pratiklerin bir sonucudur; başka bir ifadeyle, toplumsal cinsiyet “olunan” değil, sürekli olarak “yapılan” bir süreç olarak kabul edilmektedir (Butler,

1990a). Bununla birlikte performativite kuramının, kimliğin tüm boyutlarını açıklamak için fazla saf, hatta indirgemeci bir çerçeve sunduğu eleştirileri de mevcuttur. Kimliğin yalnızca kamusal performansların etkisi olarak düşünülmesi, öznenin deneyimsel ve tarihsel konumlanışlarını bir tür söylemsel determinizme indirgeme riski taşımaktadır. Bu durum, feminist politikanın özcülükle yürütülmesi gerektiğini ima etmez; aksine, özcülüğün siyasal olarak ne denli sorunlu sonuçlar üretebildiğini göstermektedir. Ancak öznenin yalnızca performatif tekrarlardan ibaret görüldüğü bir yaklaşımın, feminist siyasetin ihtiyaç duyduğu kolektif konumlanışları açıklamakta zorlanabileceği de belirtilmektedir (Digeser, 1994, s. 655).

Feminist teoride cinsiyetin ya da biyolojik cinsiyetin doğal, sabit ya da özsel bir kategori olarak ele alınmasının önemli bir hata teşkil ettiği argümanı yeni değildir (Di Stefano, 1990, s. 65). Postmodern feminist düşüncede bu tartışmanın özgül biçimi, kadın kategorisinin ne kadar sağlam ve homojen bir temele oturtulursa, o ölçüde dışlayıcı ve baskılayıcı bir yapıya dönüşeceğine ilişkin inançtır. Kadın kategorisinin insan nüfusunun yarısından fazlasını doğal olarak bir araya getiren yekpare bir birliktelik olarak kavramsallaştırılması, hem ırk ve sınıf gibi belirleyiciler arasındaki farklılıkları görünmez kılar hem de lezbiyenler ve biseksüeller gibi norm dışı cinsel yönelimlere sahip kadınları disipline eden bir mekanizma üretmektedir. Bu nedenle, kategorinin doğal bir dayanışma zemini sunduğu varsayımı, postmodern feminist teori açısından tehlikeli bir homojenleştirme stratejisidir.

Butler'ın özgün müdahalesi, kadınlığın doğallaştırılmasına ya da kadın hakları savunusunun özcü temellere yaslanmasına karşı geliştirilen eleştirilerin ötesine geçerek, cinsiyet, seks ve öznenin bizzat toplumsal olarak düzenlenen söylemsel pratiklerin ürünleri olduğunu öne sürmesidir. Ona göre beden, kimlik ve toplumsal cinsiyet, iktidar ilişkileri içinde kurulan, performatif olarak tekrar edilen ve bu tekrarlar aracılığıyla süreklilik yanılsaması kazanan yapılardır. Böylece postmodern feminizm, özneyi doğallaştıran tüm açıklama modellerini sorunsallaştırarak, kimliğin değişken, ilişkisel ve söylemsel olarak kurulan niteliğini görünür kılmakta; feminist politikayı da çoğul ve kesişimsel özne konumlarının hareket noktası olarak yeniden düşünmeyi önermektedir (Butler, 1990a, 1993).

Postmodernizmin kuramsal çerçevesi, feminizmle çok sayıda ortak düşünsel zemini paylaşmaktadır. Feminizmin temel savlarından biri olan “kişisel olan politiktir” önermesi, postmodern düşüncenin öznel/nesnel, özel/kamusal, akıl/beden, duygu/mantık ve aktif/pasif gibi ikili karşıtlıklara yönelttiği eleştirilerle örtüşmektedir. Bu bağlamda postmodern feminizm, toplumsal gerçekliğin evrensel, nesnel ve değişmez olduğu yönündeki kabulleri sorgulamakta;

bu gerçekliğin tarihsel olarak erkek deneyimi temelinde inşa edildiğini ortaya koymaktadır. Evrensel gerçeklik iddiasının ardında yatan iktidar ilişkilerini görünür kılmakta ve bu gerçekliğin kadınlar üzerinde bir tahakküm aracına dönüştürüldüğünü savunmaktadır. Bu doğrultuda hamileliğin patolojik bir durum olarak tanımlanması, cinsel arzunun histeriyle ilişkilendirilmesi ve anneliğin zorunlu bir kimlik biçimi hâline getirilmesi, kadın bedeninin denetim altına alınmasının ideolojik araçları olarak değerlendirilmektedir. Bilimsel bilginin tarafsız ve nesnel olduğu yönündeki kabul de postmodern feministler tarafından reddedilmekte; bilimin, ataerkil söylemin yeniden üretildiği bir iktidar alanı olarak işlev gördüğü ileri sürülmektedir. Öznenin bütünlüklü ve tutarlı bir yapı olduğu varsayımını da problematize etmektedir. Toplumsallaşma süreçleri içerisinde içselleştirilen bağımlılık biçimlerinin farkında olan feminist kuram, özgürlük ve bağımlılık arzusunun eşzamanlı olarak var olabildiğini kabul etmektedir. Bu yaklaşım, benliğin sabit bir özden ziyade parçalı, çelişkili ve sürekli olarak yeniden inşa edilen bir yapı olduğunu öne sürmektedir (Erdem, 2012, ss. 70-71).

Postmodern feminizm, modernist feminist teorinin yekpare özne kurgusunu, evrensel kadın kategorisini ve tekil bir baskı düzeni varsayımını çözümleyen; anlamın çoğulluğu, temsilin kırılabilirliği ve kimliğin süreksizliği gibi postmodern epistemik önermelerle şekillenen bir kuramsal yönelim olarak belirginleşmektedir. Teresa L. Ebert'in çalışması, postmodern feminizmin bu çoğul söylemsel yapısını ayrıştırarak özellikle "oyuncu postmodernizm" ile "direniş postmodernizmi" arasındaki teorik süreksizlikleri görünür kılmakta ve feminist siyasal pratik açısından ortaya çıkan açmazları tartışmaya açmaktadır (Ebert, 1991, s. 887).

Feminist kuramın modern politik yapılara yönelik eleştirel mesafesi, büyük ölçüde modernizmin epistemolojik ve ontolojik düzlemde yeniden ürettiği özcülük ve evrensellik varsayımlarına yönelttiği sorgulamadan kaynaklanmaktadır. Modern düşünce, özneyi kurarken toplumsal olarak inşa edilmiş eril nitelikleri- akıl, rasyonalite, iktidar ve üretkenlik gibi- insan varoluşunun evrensel ve değişmez özellikleri olarak temellendirmekte; bu doğrultuda erkekliği insanlığın normatif temsilcisi konumuna yerleştirmektedir. Bu kurucu söylem içerisinde erkek özne, kamusal alanın meşru faili olarak konumlandırılırken, kadın özne özel alanla özdeşleştirilmekte ve yeniden üretim pratikleriyle sınırlandırılmaktadır. Feminist kuram, söz konusu ikili karşıtlıkların toplumsal cinsiyet rejimleri aracılığıyla nasıl kurulduğunu açığa çıkarmaya yönelerek, kimliklerin oluşum süreçlerini sabit ve bütüncül kategoriler yerine tarihsel, söylemsel ve ilişkisel dinamikler üzerinden çözümlemektedir (Phillips, 2021). Bu bağlamda feminist teoride kimlik tartışmaları ele alındığında; farklılık, ötekilik, çoğulluk ve heterojenlik kavramlarına atfedilen merkezi önem, postmodern düşüncenin özne anlayışlarıyla

doğrudan bir ilişkisellik içerisinde konumlanmaktadır. Bu yaklaşımı benimseyen kuramsal perspektifler açısından feminizmin modernizme yönelttiği eleştiriler ile postmodernizmin özcü ve bütüncül anlatılara karşı geliştirdiği söylemsel itirazlar arasında yapısal bir yakınlık bulunmaktadır. Bu nedenle feminizmin, modernliğin evrenselci ve totalleştirici bilgi rejimlerine yönelik eleştirileri aracılığıyla “postmodern feminizm” başlığı altında kavramsallaştırılması mümkün hâle gelmektedir. Bu çerçevede, feminizm ile postmodernizm arasındaki kuramsal kesişimin, modernizm/postmodernizm karşıtlığı temelinde şekillendiği ileri sürülebilmektedir. Nitekim her iki düşünsel yönelim de modernliğin akıl, ilerleme ve nesnellik gibi temel kabullerini sorunsallaştırmakta ve bu kabullerin iktidar ilişkileriyle olan iç içeliğini açığa çıkarmayı amaçlamaktadır (Hekman, 2019).

Feminizmin postmodern bir düşünsel yönelim olarak değerlendirilmesinin merkezinde, Batı felsefesinin bilgi üretim süreçlerine içkin epistemolojik varsayımların eleştirisi yer almaktadır. Modern epistemoloji, hakikatin deney ve gözleme dayalı nesnel yöntemler aracılığıyla keşfedilebileceği varsayımından hareket etmekte; bu doğrultuda bilgiyi evrensel, zamandan ve mekândan bağımsız bir nitelik olarak konumlandırmaktadır. Pozitivist bilgi rejimi çerçevesinde kurulan bu yaklaşım, alternatif bilgi biçimlerini marjinalleştirme ve meşruiyet dışına itme eğilimi taşımakta; böylece çoğul epistemolojik perspektiflerin olanaklarını yapısal olarak sınırlandırmaktadır (Hekman, 2019).

Postmodern feminizmin içsel heterojenliğini bu iki kategorik ayrım üzerinden okumak hem söylemsel çözülme süreçlerini hem de toplumsal-maddi konumlanışların feminist teori açısından ne tür gerilimler ürettiğini kavramayı mümkün kılmaktadır. Feminist teori açısından bu yaklaşım, siyasal öznenin bütünlüğünü parçalayarak kadın öznesinin hem tarihsel hem de toplumsal konumlanışının silinmesine neden olmaktadır. Patriyarkanın sistemsal çerçevesini açıklayan yapısal belirleyicilerin retorik bir oyun alanına indirgenmesi, feminist siyasetin dönüştürücü iddiasını askıya almakta ve toplumsal eşitsizliklerin söylemsel bir çeşitlilik düzlemine sıkışmasına yol açmaktadır (Ebert, 1991, s. 899).

Tarihsel olarak bu sürecin, 1968 yılı ve sonrasında ortaya çıkan toplumsal hareketlerle ivme kazandığını ileri süren yaklaşım, feminizmi toplumsal dönüşümü mümkün kılan başat siyasal ve düşünsel hareketlerden biri olarak konumlandırmaktadır. Bu perspektife göre kadın hareketinin görünür kıldığı temel çatışma alanı, toplumsal cinsiyete dayalı tahakküm ilişkileridir; ancak bu tahakküm biçimi, sınıf, ırk ve etnisite eksenlerinde üretilen diğer iktidar ilişkilerinden bağımsız değildir ve aksine onları da kapsayan çok katmanlı bir yapı arz

etmektedir (Best & Kellner, 2011). Bu bağlamda feminizm, toplumsal eşitsizliklerin tekil bir ekseninde açıklanamayacağını, aksine farklı tahakküm biçimlerinin birbirleriyle kesişerek işlediğini ortaya koymaktadır.

Bu bağlamda feminizm ile postmodernizmin ortaklaştığı düşünsel zeminde, modernitenin temel dayanaklarından biri olan Aydınlanmacı hümanizmin insan-merkezci bilgi anlayışının terk edilmesi gerektiği vurgulanmaktadır. Postmodern olarak adlandırılan tarihsel dönemde, bilginin üretimi ve meşrulaştırılmasına ilişkin tekil, evrensel ve bütüncül açıklama modelleri sorgulanmakta; bunun yerine çoğul, parçalı ve konumlanmış bilgi biçimlerinin mümkünlüğü ön plana çıkarılmaktadır. Bu bağlamda hem feminist hem de postmodern kuram, insanı merkeze alan bilgi anlayışını eleştirel bir süzgeçten geçirerek, bilginin toplumsal iktidar ilişkileriyle kurduğu bağı görünür kılmaktadır. Bu eleştirel yönelim feminist kuram içerisinde özellikle Carole Pateman tarafından sistematik biçimde geliştirilmiştir. Pateman (2012)'a göre, modernitenin kurucu ideolojisi olarak liberalizm, birey, yurttaşlık, haklar ve rıza gibi temel kategorilerini esasen eril ve kamusal bir özne tasavvuru üzerinden inşa etmektedir. Bu savını temellendirirken Pateman, liberal düşüncenin merkezinde yer alan sözleşmecî geleneğe odaklanmaktadır. Buna göre, demokratik toplumlar zorunlu itaate dayalı olmamakla birlikte, gerçek anlamda özgür ve eşit rızaya da dayanmazlar (Pateman, 2012). Yönetilenlerin rızası; siyasal düzenin meşruiyeti, hakların tanınması ya da temsil mekanizmalarının işletilmesi gibi gerekçelerle varsayılmakta; ancak kadınların bu sözleşmenin öznesi olarak kabul edilip edilmediği tarihsel olarak belirsizliğini korumaktadır. Bu nedenle liberal teoride kurulan birey figürü, örtük biçimde eril bir özne olarak yapılandırılmaktadır (Phillips, 2021)

Feminist kuram açısından bakıldığında, Aydınlanmacı epistemolojinin terk edilmesi gerektiği düşüncesi, bilginin tarihsel olarak erkek özne üzerinden tanımlanmış olmasından kaynaklanmaktadır. Aydınlanma düşüncesi, özneyi evrensel ve nötr bir konumda tanımlıyor gibi görünse de bu öznenin fiilen eril bir konumdan konuştuğu feminist kuram tarafından açığa çıkarılmaktadır. Bu noktada feminizm ile postmodern düşünce arasında önemli bir kesişim alanı oluşmakla birlikte, söz konusu ilişkinin gerilimsiz olduğu söylenemez. Zira çağdaş feminizm, tarihsel olarak modernist bir mirasın içinden doğmuştur. Feminist hareketin 18. ve 19. yüzyıllarda şekillenen siyasal hattı, postmodern eleştirinin hedef aldığı liberal hümanist geleneğe doğrudan eklenmektedir. Benzer biçimde, Marksist ya da sosyalist feminizm de özgürleşme idealini merkezine alan modernist bir düşünsel hattın devamı olarak konumlanmaktadır. Bu nedenle postmodern feminizm açısından temel sorun hem liberalizmin

özgürleştirici iddialarının hem de Marksizm'in kurtuluşçu siyasal tahayyülünün ne ölçüde terk edilmesi gerektiği sorusunda düğümlemektedir (Hekman, 2019).

Bununla birlikte, postmodernizm ile feminizmin eklemlenmesinden doğan olanaklar da göz ardı edilmemelidir. Postmodern kuramda çoğu zaman ihmal edilen toplumsal cinsiyet kategorisi, feminist müdahale sayesinde düşünsel merkeze taşınmaktadır. Feminist kuram, Aydınlanmacı düşünceyi postmodern eleştiriden farklı olarak, cinsiyetçi temelleri nedeniyle reddetmekte; bu yönüyle postmodernizme eleştirel bir derinlik kazandırmaktadır. Bu bağlamda feministler, Aydınlanma düşüncesinin kurucu ikiliklerinin akıl/duygu, kültür/doğa, özne/nesne gibi asli olarak kadın-erkek karşıtlığı üzerinden yapılandırıldığını ileri sürmektedir. Bu ikiliklerde erkek özne daima ayrıcalıklı, kurucu ve etkin konumda yer alırken; kadın ise ikincil, edilgen ve nesneleştirilmiş bir konuma indirgenmektedir (Hançer, 2019).

2.3.3. Queer Feminizm

Teresa de Lauretis, 1991 yılında “*Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities*” adlı eserinde, kadınların ataerkil toplumsal ve politik düzen tarafından inşa edilen kavramlar ve dil kullanarak nasıl seslerini duyurabileceklerini ve deneyimlerini nasıl temsil edebileceklerini anlamak için “queer” terimini ilk kez kullanmıştır (Lauretis, 1991).

Queer kuramı, cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve cinselliğe ilişkin soruları, kesin ve evrensel yanıtlar üretme iddiasından bilinçli biçimde uzaklaşarak ele almaktadır. Bu yaklaşım, bireylerin cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kategorilerini ölçülemez, çoğul ve bağlamsal biçimlerde deneyimlediği varsayımına dayanmaktadır. Bu doğrultuda queer öznelliklerin anlaşılması, queer sesleri bastırmak yerine onları merkeze alan nitel araştırma yaklaşımlarının benimsenmesini gerektirmektedir. Cinsiyet ve toplumsal cinsiyetin kültürel ve bölgesel özgüllükleri ancak bu tür yöntemlerle görünür hâle gelebilmektedir (Ferguson, 2013).

Queer terimi, 1980'lerin sonlarında siyasal bir kavram olarak daha görünür hâle gelmeye başlamaktadır. Ancak her siyasal kavramda olduğu gibi, bu terim de ani bir biçimde ortaya çıkmamış; aksine belirli bir tarihsel süreklilik içerisinde, kendine özgü bir soy ağından beslenerek şekillenmiştir. Bu bağlamda “queer”, önceki siyasal, toplumsal ve kuramsal mücadelelerin izlerini taşıyan bir kavram olarak ortaya çıkmaktadır. Bu bölümde, “queer”in siyasal bir gösteren hâline gelmesini mümkün kılan tarihsel koşullar, entelektüel etkiler ve

kuramsal tartışmalar analiz edilmektedir. Özellikle AIDS aktivizmi, cinsel azınlık politikaları ve post-yapısalcı düşünce gelenekleri, “queer”in siyasal bir kavram olarak biçimlenmesinde belirleyici rol oynamaktadır. Bu nedenle, “queer”in siyasal kullanımını kavrayabilmek için, cinsel azınlık politikalarının tarihsel gelişimini belirleyen yapısal ve düşünsel dinamiklerin incelenmesi gerekmektedir (Kornak, 2015, s. 15).

Her kavram, belirli bir tarihsel ve coğrafi bağlam içerisinde anlam kazanmaktadır. Bu nedenle “queer” kavramı da evrensel bir içerikten ziyade, belirli yerel koşullar içinde ele alınmalıdır. Bu çalışmada “queer”, özellikle Amerika Birleşik Devletleri bağlamında siyasal bir kavram olarak analiz edilmektedir. Her ne kadar “queer” kavramı 1990’lı yılların başlarında İngiltere’de de aktivist pratikler ve akademik tartışmalar çerçevesinde kullanılmaya başlanmış olsa da bu kullanımın ABD’deki kadar yaygın, kurumsallaşmış ve politik olarak etkili olmadığı görülmektedir. Nitekim İngiliz tarihçi ve cinsellik sosyoloğu Jeffrey Weeks, 1980’ler ve 1990’ların başlarında Birleşik Krallık’ta eşcinsel ve lezbiyen çalışmalarının ve aktivizmin varlığını kabul etmekle birlikte, bu tartışmaların “queer” başlığı altında toplanmadığını ifade etmektedir (Weeks, 2007)

Queer kavramının politik kullanımı, 1990 yılında Queer Nation grubunun New York Onur Yürüyüşü sırasında “*Queers Read This*⁵⁸” başlıklı bildiriler dağıtmasıyla kamusal görünürlük kazanmıştır. Kavramın akademik bağlamda dolaşıma girmesi ise aynı yıl Teresa de Lauretis’in Kaliforniya Üniversitesi’nde düzenlediği bir konferansı Queer Theory başlığıyla adlandırmasıyla gerçekleşmiştir (İmançer, 2018). Tarihsel süreç incelendiğinde, queer teorisinin ortaya çıkışının eşcinselliğe yönelik toplumsal ve siyasal baskılara verilen tepkilerle doğrudan ilişkili olduğu görülmektedir. Bununla birlikte, queer kuram günümüzde LGBTİ+ politikalarının ve feminist düşüncenin ötesine geçen, daha kapsayıcı ve eleştirel bir kuramsal çerçeve olarak konumlanmaktadır (Çetin, 2021).

Turner’a göre eşcinsellik, sabit ve kapalı bir kimlik kategorisine tam olarak karşılık gelmemekte; aksine bireylerin yaşamlarının belirli anlarında, kendilerini tanımlayan kategorilerin sınırlarından duydukları rahatsızlığı görünür kılmaktadır. Bu bağlamda “*herkes eşcinsel olabilir mi?*” sorusu, kimliğin istikrarsızlığına ve geçirgenliğine işaret eden kuramsal bir sorgulama olarak ortaya çıkmaktadır. Turner’ın queer kuram üzerine geliştirdiği bu yaklaşım, Foucault’nun bilgi ve iktidar ilişkilerine yönelik analizlerinde bıraktığı boşluklara

⁵⁸Bkz. Erişim Tarihi: 29.12.2025 (<https://actupny.org/documents/QueersReadThis.pdf>)

işaret etmekte ve queer öznelğin kavramsallaştırılmasında eleştirel bir müdahale sunmaktadır. Bu bağlamda queer kuram, yalnızca kimliklere ilişkin bir çözümleme sunmakla kalmamakta; bilginin üretim koşullarını, normatifliğini ve sınırlarını sorgulayan epistemolojik bir müdahale olarak da konumlanmaktadır (Foucault, 2020; Turner, 2000).

Queer teori, çoğunlukla heteroseksüel normun dışında konumlanan çeşitli kimlikleri kapsayan bir şemsiye kavram olarak tanımlanmaktadır. Bununla birlikte bu yaklaşım, yalnızca kapsayıcı bir kimlik politikası üretmekle sınırlı kalmayıp; yapıbozucu yöntemleri ve ampirik temelli bilgi anlayışıyla dönüştürücü bir kuramsal çerçeve olarak konumlanmaktadır (Kolker vd., 2020, s. 1337). Bu yönüyle queer teori, yalnızca baskıya karşı bir “kurtuluş” söylemi üretmekten ziyade, toplumsal cinsiyetin, cinselliğin ve kimliğin nasıl kurulduğunu sorgulayan eleştirel bir düşünme biçimi sunmaktadır.

Queer feminizm, özellikle cinsiyetin doğallaştırılmasına yönelik eleştiriler üzerinden şekillenmektedir. Modern tıbbın cinsiyeti kromozomlar, genetik yapı ve biyolojik belirlenimler üzerinden tanımlaması, çoğu zaman cinsiyetin ikili (eril/dişi) bir yapı olarak ele alınmasına yol açmıştır. Hermafroditizmin Antik Yunan’dan bu yana bilinen bir olgu olması, cinsiyetin doğaya içkin ve sabit bir gerçeklik olmaktan ziyade toplumsal anlamlandırmalarla şekillendiğini göstermektedir. Bu noktada queer feminizm, iktidarın cinsiyet üzerindeki düzenleyici ve dışlayıcı etkilerini sorgulayarak, normatif cinsiyet rejimlerine eleştirel bir mesafe geliştirmektedir (Foucault, 1980).

Kadın özgürleşme hareketleri ile eşcinsel özgürleşme mücadelelerinin 1960’lı yıllarda cinselliğin toplumsal anlamını köklü biçimde dönüştürdüğü sıklıkla dile getirilmektedir (D’emilio & Freedman, 1989, s. 325). Weeks’in de vurguladığı üzere, bu hareketlerin ortaya çıkışı dönemin hâkim normlarına ve baskın eğilimlerine karşı gelişen bir muhalefet zeminine dayanmaktadır (1985: 20). Nitekim söz konusu dönüşüm, sıklıkla “çılgın altmışlar” söylemiyle romantize edilse de, cinsel özgürlük söyleminin kökenleri, 1950’lerde meta üretimine dayalı kültürün şekillendirdiği yeni bir maddi mantıkla birlikte gelişen “cinsel devrim” sürecine kadar izlenebilmektedir (Glick, 2000, s. 26).

D’Emilio ve Freedman’ın belirttiği üzere, cinsel liberalizmin evlilik merkezli ahlak anlayışına yöneltilen ilk ciddi meydan okuma, sanıldığı gibi siyasal ya da kültürel radikallerden değil; tüketim kapitalizminin mantığını cinsellik alanına genişleten girişimcilerden gelmiştir (D’emilio & Freedman, 1989, s. 302). Bu bağlamda, Playboy dergisinin kurucusu Hugh Hefner

ve benzeri figürler için cinselliğin “özgürleşmesi”, onun bir meta, bir ideoloji ve bir “eğlence biçimi” olarak yeniden yapılandırılması anlamına gelmiştir (Zaretsky, 1976, s. 123). 1960’lara gelindiğinde ise cinsel özgürleşme söylemi, bir yandan tüketim kültürünün ideallerini benimseyen “bekâr erkekler” ve “kozmopolit kadınlar” figürleriyle; diğer yandan aynı tüketimci düzene karşı bir itiraz olarak şekillenen hippî karşı-kültürüyle paradoksal bir birliktelik üretmiştir (D’emilio & Freedman, 1989, s. 306). Bu çelişkili yapılarına rağmen, 1960’lar ve 1970’lerdeki cinsel devrim hareketlerinin ortak bir yönü bulunmaktadır: Cinsel haz arayışını, devrimci toplumsal dönüşüm söylemiyle ilişkilendirerek politik olanı cinsellik alanına taşımaları. Bu doğrultuda, cinsel özgürlük politik bir eylem biçimi olarak konumlandırılmıştır. Bu yaklaşım, günümüzde “cinsellik-pozitif” olarak adlandırılan politik yönelimin de öncülünü oluşturmakta; politik direnişi, cinsel sınırların ihlali ve normatif düzenin aşılması üzerinden yeniden tanımlamaktadır (Glick, 2000).

Queer feminizm, bu nedenle norm üretiminin kendisini problemleştiren bir eleştiri hattı olarak okunmalıdır. Colebrook’un da belirttiği gibi queer kuram, normalliği sorgulayan ve merkezden ayrılan bir düşünce hattı sunmakla birlikte, paradoksal biçimde yeni normatif çerçeveler üretme potansiyelini de içinde barındırmaktadır (Colebrook, 2011, s.214). Bu durum, queer feminizmin hem dönüştürücü hem de kendi sınırlarıyla yüzleşen bir teori olmasına yol açmaktadır. Queer kavramının tarihsel dönüşümü de bu bağlamda önem taşımaktadır. 1920’lerde “*tuhaf*” ve “*sapkın*” anlamlarında kullanılan queer kavramı, 1980’lerden itibaren LGBTQ toplulukları tarafından yeniden sahiplenilmiş ve politik bir kimlik kategorisi hâline gelmiştir. Bu dönüşüm, queer’in cinsellik ve cinsiyet normlarını sorgulayan eleştirel bir duruş olduğunu göstermektedir (Erol, 2021, ss. 45-46).

Queer kuramın kurucu metinleri arasında *Judith Butler’in Gender Trouble* (Cinsiyet Belası), *Eve Kosofsky Sedgwick’in Epistemology of the Closet* (Dolabın Epistemolojisi) ve *David Halperin’in One Hundred Years of Homosexuality* (Homoseksüelliğin Yüzyılı) adlı çalışmaları öne çıkmaktadır. Bu eserler, queer kuramın epistemolojik temellerini atarak cinsellik, kimlik ve iktidar arasındaki ilişkileri eleştirel biçimde tartışmaya açmıştır. Bu bağlamda, queer kuramın yalnızca kimlik, temsil ve söylem düzeyinin yanı sıra tarihsel, toplumsal ve ekonomik bağlamlar içerisinde nasıl şekillendiğini de tartışmaya açmaktadır. Nitekim queer kuramın ortaya çıkışı, modernitenin, kapitalist üretim ilişkilerinin ve toplumsal düzenin cinselliği nasıl yapılandığıyla doğrudan ilişkili bir süreç olarak ele alınmalıdır. Bu nedenle queer kuramın epistemolojik temellerini anlamak, modern kapitalist toplumların

cinselliğe yüklediği anlamları ve bu anlamların nasıl disipline edildiğini sorgulamayı gerektirmektedir (Çetin, 2021).

Endüstriyel kapitalizmin ve modernitenin eşcinselliğe yönelik baskıcı tutumu, literatürde sıklıkla tartışılmıştır. Modern dönemde kapitalist üretim ilişkilerinin üreme, nüfus politikaları ve iş gücü sürekliliğiyle doğrudan bağlantılı olması, eşcinselliğin uzun süre tehdit unsuru olarak görülmesine yol açmıştır (Demiral, 2017).

Cinsellik yanlısı olan queer hareketin teorik çerçevesi ve aktivist yönelimi, kendini keşfetme, yaşam tarzı ve tüketim pratiklerini radikal siyasal eylem biçimleri olarak kodlayan bir kimlik mantığı tarafından şekillendirilmiştir. Feminist ile gey/lezbiyen çalışmalarında performans temelli cinsellik ve toplumsal cinsiyet kuramlarının yaygınlığı göz önünde bulundurulduğunda, Butler, Case ve Dollimore gibi queer kuramcılarının norm dışı cinsel pratikleri yüceltmelerinin bu bağlam içerisinde değerlendirilmesi gerekmektedir. Bu yaklaşım, kimliğin istikrarsızlaştırılmasını hedeflese de paradoksal biçimde kimlik fikrine güçlü bir yatırım yapmaktadır. Nitekim Butler, çalışmalarını açık biçimde kimlik eleştirisi ekseninde konumlandırmakta; kimliğin performatif olarak üretildiğini savunmakta ve bu üretimin sabitlenmesini, doğallaştırılmasını ve merkezî konumunu sorgulamayı amaçladığını ileri sürmektedir (Butler, 1990b). Ana akım eşcinsel kimlik politikalarına yöneltilecek özcülük karşıtı eleştirilere rağmen, sınır-aşımı yücelten cinsellik yanlısı ve queer kuramsal yaklaşımlar, özneyi ve öznel dönüşümü siyasal mücadelenin merkezine yerleştirmektedir (Glick, 2000, s. 31). Bu durum, kolektif mücadele biçimlerinden ziyade bireysel deneyime, kendini gerçekleştirmeye ve kişisel dönüşüme odaklanan bir politik yönelimi güçlendirmektedir. Dolayısıyla söz konusu kuramsal çerçeve, yapısal eşitsizliklerle mücadeleden ziyade, politik olanı bireysel arzusun ve öznel deneyimin alanına taşımakta; böylece kolektif siyasetin imkânlarını sınırlayan bir yönelim üretmektedir.

Feminizm ile queer kuramı arasındaki ilişki, çoğunlukla kuramsal bir antagonizma çerçevesinde ele alınmaktadır ve bu antagonizma, queer kuramının ortaya çıkışına ilişkin belirli bir köken anlatısıyla doğrudan ilişkilendirilmektedir. Wiegman'a göre queer kuramının kurucu hamlesi, kimlik karşıtı eleştirel ve politik bağlılıkların analitik olarak mümkün hâle gelmesini sağlayan biçimde, cinselliğin toplumsal cinsiyetten epistemolojik düzeyde ayrıştırılmasına dayanmaktadır. Bu ayrıştırma, cinselliğin bağımsız bir kuramsal nesne olarak yeniden inşa edilmesini ve bu doğrultuda yeni bir teorik paradigmanın tesis edilmesini zorunlu kılmaktadır. Böylece cinsellik, queer kuramı için disipliner bir odak alanı hâline gelmekte; toplumsal

cinsiyet ise feminizmin tarihsel ve politik olarak meşru inceleme nesnesi olarak yeniden konumlandırılmaktadır (Wiegman, 2000). Bu kuramsal ayrım, feminist kuram ile queer kuram arasındaki sınırları üretmekte ve aralarındaki gerilimi yapısal bir unsur olarak pekiştirmektedir. Söz konusu köken anlatısı, çoğunlukla Gayle Rubin'in 1984 tarihli "*Cinselliği Düşünmek: Cinselliğin Politikası Üzerine Radikal Bir Kuram İçin Notlar*" başlıklı çalışmasına ve Eve Kosofsky Sedgwick'in erken dönem metinlerine dayandırılmaktadır (Mcbean, 2020, s. 130).

Queer kuramı, kimliklerin ve öznelliklerin heteroseksüel/homoseksüel ikiliği temelinde yapılandırılan normatif toplumsal düzenini ve heteroseksüelliğin "doğal", homoseksüelliğin ise sapkın ve dışlanmış bir "öteki" olarak ayrıcalıklandırılmasını sorgulamaktadır. Birçok queer kuramcı (Sedgwick, Butler, Rubin, Warner, Halperin, Sullivan ve Hubbard), feminist, gey ve lezbiyen akademisyenlerle birlikte, cinselliğin ve toplumsal cinsiyetin normatif kavramsallaştırmalarının toplumsal ilişkilerin, kurumların ve iktidar yapılanmalarının merkezinde yer aldığını ve bu düzenin sürekliliğini sağlamak üzere işlediğini ileri sürmektedir. Bu bağlamda queer çalışmalar, çoğunlukla cinsel ve toplumsal cinsiyet azınlıklarının deneyimlerine odaklanmakla birlikte, bazı araştırmacılar heteroseksüel ilişkilerin "queerleştirilmesini" ve heteroseksüellik kategorisinin, disiplinler bilgi üretim süreçleri ile sosyal bilim araştırmalarında yerleşik hâle gelmiş heteroseksist varsayımlarının eleştirel biçimde çözümlenmesini de gerekli görmektedir (Browne & Nash, 2016, s. 5)

Feminist ve queer kuramlar arasındaki ilişkiye dair tartışmalarda öne çıkan bir diğer eksen, feminizmin kimlik temelli "özgülcülüğüne" karşılık queer kuramın kimlik karşıtı bir "evrensellik" anlayışını vurgulamasıdır (Liljeström, 2020, s. 26). Bu ayrım, Lee Edelman'ın queerliğin bir kimliği tanımlamaktan ziyade onu sürekli olarak istikrarsızlaştırdığını ifade eden "queerlik asla bir kimliği tanımlayamaz; yalnızca onu rahatsız edebilir" saptamasında açık biçimde görünür hâle gelmektedir (Edelman, 2004, s. 17). Bu bağlamda queer, kendi imkânsızlığını sürekli açığa vuran bir ufuk olarak kavramsallaştırılmaktadır. Madhavi Menon'un da belirttiği üzere, queer'in ne olduğuna ilişkin bir yanıt üretmeye çalışmak, onun tanımlanabilir, görünür ya da somut farklılık kümeleri üzerinden sabitlenemeyeceğini kabul etmeyi gerektirmektedir (Menon, 2015, s. 18). Menon bu düşünceyi daha ileri taşıyarak, eşcinselliğin en azından kimliğin önceden belirlenebilirliğini reddetmesi nedeniyle kaçınılmaz biçimde "evrensel" bir düzleme yerleştiğini ve bu evrenselliğin, içeriği sabitlemekten ziyade, kendisini devrimci bir açıklık olarak ilan ettiğini ileri sürmektedir. Bu anlamda evrensellik, eşcinselliğin herhangi bir ulusa, dile, ten rengine, bedensel görünümüne ya da cinsiyete yerleşmeyi reddetmesiyle ilişkilendirilmektedir (Menon, 2015, s. 18). Menon'a göre queer

kuramın “eşcinsel” boyutu, sınırları aşan arzuları tanıma ve onlarla özdeşlik kurabilme kapasitesinde; arzuyu kimliklere ya da belirli cinsel edimlere sabitlemek yerine devingen bir süreç olarak düşünme pratiğinde; evrensel olarak açık bir düşünme imkânı sunmasında somutlaşmaktadır (Menon, 2015, s. 127)

Queer kuramsallaştırma yaklaşımları, “gerçek”in temsiline dayalı kuramları reddetmekte ve iktidar ilişkilerinin toplumsal ve politik anlamların üretiminde nasıl kurulduğunu ve sürdürüldüğünü çözümlemek amacıyla çeşitli söylem ve metin analiz biçimlerine yönelmektedir. Söylem analizi ve kültürel eleştiriye odaklanan bu erken dönem yaklaşımlar bağlamında, bazı akademisyenler queer yaklaşımların teorik düzeyde üretken olmakla birlikte, gündelik yaşamın maddi koşullarından, somut deneyimlerinden ve toplumsal gerçekliğin “kanı, tuğlası ve harcı”ndan büyük ölçüde kopuk kaldığını ileri sürmektedir (Browne ve Nash, 2016, s. 5). Bu eleştiriler özellikle trans akademisyenler tarafından dile getirilmekte; cinsiyet akışkanlığını görünür kılmak amacıyla trans öznelere araçsallaştırılmasının sorunlu olduğu, bunun çoğu zaman trans bireylerin kendi yaşantılarına içkin olmayan, varsayımsal bir deneyim biçiminin temellük edilmesi anlamına geldiği savunulmaktadır (Nameste, 2020; Prosser, 1998; Stryker & Whittle, 2006). Bu bağlamda queer kuramsallaştırmanın, gündelik yaşamdaki maddi eşitsizliklere yönelik somut ve dönüştürücü etkiler üretmekte yetersiz kaldığı ileri sürülmektedir; ancak bu görüş, hâlen büyük ölçüde metinsel düzlemde konumlanan queer kuramın kültürel materyalist yönelimleri tarafından tartışmaya açılmaktadır. Bununla birlikte, bu tür eleştiriler, araştırma nesnelerinin maddi deneyimlerini incelemeye yönelen sosyal bilim alanlarında görece daha sınırlı bir karşılık bulmaktadır. Queer’in “oyuncu”, “akışkan” ve sınır-aşan pratiklerinin sözde özgürleştirici potansiyeline temkinli yaklaşılmakta; bu pratiklerin hangi maddi koşullar altında ve nasıl mümkün hâle geldiğinin çoğu zaman yeterince açıklanmadığını ileri sürmektedirler (Browne & Nash, 2016, s. 6). Yvette Taylor’ın da vurguladığı üzere, bu tür sınır-aşan edimler gündelik yaşamın maddi imkânlarıyla doğrudan bağlantılıdır ve bu bağlam çoğu zaman kuramsal çözümlemelerde görünmez kılınmaktadır (Taylor, 2022, ss. 1209-1210).

2.3.3.1. Queer Feminist Teori ve Butler

Queer kuram, esas olarak heteroseksüel/homoseksüel ikiliğinin hiyerarşik doğasıyla ilgilenmektedir. Bu ikilik, kurucu bir işleve sahiptir. Butler’a göre heteroseksüel iktidar,

varlığını sürdürebilmek için eşcinselliğin hem tanınabilir bir kategori olarak kurulmasını hem de aynı anda kültürel olarak dışlanması gerekli kılmaktadır. Başka bir ifadeyle, heteroseksüelliğin ayrı bir toplumsal biçim olarak varlığını sürdürebilmesi, eşcinselliğin kavramsal olarak kurulmasına ve bu kavramın aynı anda yasaklanmasına dayanmaktadır. Bu bağlamda heteroseksüellik, kendi kimliğini ya da daha doğru bir ifadeyle kendi kimliğinin kurgusunu sürdürebilmek için homoseksüelliğe bağımlı hâle gelmektedir. Her ne kadar heteroseksüellik, homoseksüelliğin varlığını bastırarak ya da silmeye çalışarak bu bağımlılığı inkâr etse de yine de aynı söylemsel çelişkiler ve gerilimler içinde işlemektedir. Bu nedenle heteroseksüelliğin içsel tutarsızlığının açığa çıkarılması, onun doğal, sabit ve üstün bir konumda olduğu yönündeki varsayımları önemli ölçüde sorgulanabilir hâle getirmektedir (Carroll, 2012, s. 6). Sedgwick de bu noktaya dikkat çekerek, heteroseksüel düzenin kendi sürekliliğini ancak bu yapısal kırılmalardan kurabildiğini vurgulamaktadır (Sedgwick, 1990).

Bu yaklaşımı özellikle Eve Kosofsky Sedgwick vurgulamaktadır. Judith Butler'ın çalışmaları ise queer feminizmin kuramsal çerçevesinde belirleyici bir konuma sahiptir. Butlercı perspektif, toplumsal cinsiyet ile biyolojik cinsiyet arasındaki ayrımı heteronormatif kültürün bir ürünü olarak ele almakta; bu ayrımın bizzat iktidar ilişkileri tarafından kurulduğunu ileri sürmektedir. Bu nedenle Butler'a göre cinsiyetin yalnızca anatomik, kromozomal ya da hormonal temellere indirgenmesi açıklayıcı ve belirleyici bir nitelik taşımamaktadır (Şeker, 2011, s.125). Butler'ın Foucault'dan devraldığı biçimiyle, “gerçekten hakiki bir cinsiyete ihtiyaç olup olmadığı” sorusu (Foucault, 2011, s.132), cinsiyetin doğallaştırılmasına yönelik radikal bir sorgulamayı beraberinde getirmektedir. Bu sorgulama, özellikle çift cinsiyetli bedenler üzerinden geliştirilen analizlerle desteklenmekte ve cinsiyet kategorilerinin sabitliğine yönelik eleştiriyi derinleştirmektedir.

Post-yapısalcı feminist düşünce içerisinde konumlanan ve queer kuramın kurucu figürlerinden biri olarak kabul edilen Butler, Cinsiyet Belası adlı eserinde, toplumsal cinsiyetin normatif cinsellik aracılığıyla kurulduğunu sorgulamaktadır (Direk, 2011, s.37). Judith Butler, “toplumsal cinsiyetin artık normatif cinsellik üzerinden yeniden üretilen bir yapı olarak düşünülmemesi durumunda, queer bağlamlara özgü bir cinsiyet krizinden söz edilip edilemeyeceği” sorusunu gündeme getirerek, cinsiyetin sabit bir kimlikten ziyade sürekli yeniden kurulan bir performans olduğunu ileri sürmektedir. Butler'a göre cinsel pratikler, bu performatif yapıyı çözme ve toplumsal cinsiyetin istikrarını sarsma potansiyeli taşımaktadır. (Butler, 2014, s.15). Bu bağlamda kadın-erkek gibi ikili kategoriler, cinsel hiyerarşilerin

yeniden üretilmesine zemin hazırlamakta ve toplumsal cinsiyetin normatif bir yapı içinde kurulmasına katkı sağlamaktadır (Butler, 2014, s.17).

2.3.5. Postkolonyal Feminizm

Post-kolonyal feminizm, 1980’li yıllarda postmodern düşünsel zemin içerisinde şekillenen ve kuramsal referanslarını post-kolonyal çalışmalardan alan eleştirel bir yaklaşımdır. Bu kuramsal yönelim, Batı merkezli söylemlerin “öteki” olarak konumlandığı üçüncü dünya kadınlarının özgül toplumsal, kültürel ve siyasal deneyimlerini görünür kılma çabasından doğmuştur. Üçüncü dalga feminizmin ortaya çıkışıyla ilişkilendirilen post-kolonyal feminist düşünce, özellikle Batılı feminist kuramların toplumsal cinsiyeti evrensel ve homojen bir kategori olarak ele alma eğilimine yönelik eleştirel bir tutum geliştirmektedir (Mills, 1998, s.98).

Batılı feminist yaklaşımlar, kendi politik gündemlerini evrensel geçerliliğe sahip olarak konumlandırmış ve dünya genelindeki tüm kadınların benzer baskı biçimlerine maruz kaldığı varsayımından hareket etmiştir. Milliyet, ırk, sınıf, coğrafi konum, dil, din ve cinsel yönelim gibi toplumsal belirleyenler, kadınların deneyimlerinin homojen ve tek biçimli olmadığını; aksine hem küresel ölçekte hem de ulusal bağlamlar içinde önemli farklılıklar içerdiğini ortaya koymaktadır (McEwan, 2001: 96). Bu doğrultuda post-kolonyal feministler, ana akım feminist literatürün büyük ölçüde *beyaz, orta sınıf ve heteroseksüel kadınların deneyimlerini merkeze aldığı* ve bu yaklaşımın farklı toplumsal konumlara sahip kadınları sistematik biçimde dışladığını ileri sürmektedir (Calas ve Smircich, 1996, s. 238; Nzenza, 1997, s.222; Narayan, 2000, s.80).

Post-kolonyal feminizm, iki temel kuramsal hedef doğrultusunda şekillenmiştir. Bunlardan ilki, *Batı merkezli feminist söylemlerin eleştirel bir çözümlemesini yapmak; ikincisi ise tarihsel, kültürel ve coğrafi özgüllükleri dikkate alan alternatif bir feminist epistemoloji ve pratik geliştirmektir*. İlk yönelim, yapıbozucu bir analiz sürecini içerirken; ikinci yönelim, dönüştürücü ve kurucu bir politik perspektif sunmaktadır (Mohanty, 1984, s. 336). Bu bağlamda post-kolonyal feminizmin, post-yapısalcı düşünsel gelenekten önemli ölçüde etkilendiğini söylemek mümkündür.

Post-kolonyal analizler, Batı merkezli bilgi üretim süreçlerinin çoğu zaman sömürgecilik ve emperyalist tahakküm ilişkilerini yeniden ürettiğini ortaya koymaktadır. Bu süreçte Batı, kendi bilgi rejimlerini evrensel, tarafsız ve normatif olarak sunma eğilimindedir (Calas & Smircich, 1996, s. 239). Gayatri Chakravorty Spivak'ın çalışmaları, bu eleştirel çerçevede ayrıcalıklı bir konuma sahiptir. Spivak, “*Madun Konuşabilir mi?*”⁵⁹ adlı eserinde, sömürgeci tahakkümün ataerkil yapılarla nasıl iç içe geçtiğini tartışmakta ve bu yapıların sorgulanmadığı koşullarda madun öznelere seslerinin sistematik biçimde bastırılmaya devam edeceğini ileri sürmektedir (Spivak, 2016).

19. yüzyılın sonlarından 1970’li yıllara kadar “postkolonyal” kavramı, çoğunlukla “*sömürgecilik sonrası*” dönemi ifade eden zamansal bir tanımlama olarak kullanılmaktadır. Bu bağlamda kavram, genellikle sömürge yönetiminin sona ermesinden sonra ortaya çıkan siyasal, toplumsal ve kültürel koşulları tanımlamak üzere kullanılmakta ve doğrusal bir tarih anlayışına dayanmaktadır⁶⁰ (OED, post-colonial).

1970’lerin sonlarından itibaren, özellikle Avrupa merkezli eleştirel kuramların gelişmesiyle birlikte, “postkolonyal” kavramı zamansal bir sonrasallığın ötesinde, politik ve ideolojik bir anlam kazanmaya başlamıştır. Bu dönüşümle birlikte “post” ön eki, tarihsel bir ardılıktan ziyade, sömürgeci iktidar ilişkilerine yönelik eleştirel bir konumlanmayı ifade etmektedir. Bu bağlamda postkolonyalizm, imparatorluk güçleri ile yerel topluluklar arasındaki ilk karşılaşmalarla başlayan ve sömürge yönetimi sona erdikten sonra da farklı biçimlerde devam eden ilişkiler bütününe kapsamaktadır. “Sömürge” ve “sömürge sonrası” arasında kurulan katı ikilik, sömürgeci iktidar ilişkilerinin siyasi bağımsızlık sonrasında da farklı biçimlerde sürdürülmesini görünmez kılmaktadır. Bu tür bir ayırım, yerli, yerleşimci ve işgalci arasındaki sınırları sabitleyerek melez kimliklerin, kültürel geçişlerin ve karmaşık aidiyet biçimlerinin göz ardı edilmesine yol açmaktadır. Bu nedenle tire kullanılmaksızın tercih edilen “postkolonyal” kavramı, sömürgecilik sırasında, sonrasında ve diasporik bağlamlarda ortaya çıkan toplumsal deneyimleri ve öznel konumları da kapsayan eleştirel bir kavrayışı ifade etmektedir (Overbey, 2012).

Postkolonyal kuram, tıpkı feminizm gibi, yerinden edilmiş öznelliklere odaklanmakta; “tarih” kavramını farklı bakış açılarından yeniden düşünmeyi amaçlamaktadır. Bu yaklaşım, sömürgeciliğin günümüzde de etkilerini sürdüren toplumsal ve kültürel bir yapı olduğunu

⁵⁹ Spivak, G. C. (2020). *Madun Konuşabilir mi?* (E. Koyuncu, Çev.). Dipnot Yayınları.

⁶⁰ Oxford English Dictionary (Oxford İngilizce Sözlük), Erişim:21.12.2025

ortaya koymaktadır. Bu nedenle postkolonyal düşünce, yerinden edilme deneyimini hem fiziksel hem de simgesel düzeyde ele almakta; sömürgeciliğin mirasını eleştirel bir bilinçle sorgulamayı sürdürmektedir. Bu yaklaşım, kültürel temsil alanında işleyen eşitsiz güç ilişkilerine tanıklık etmeyi ve modern dünya düzeni içerisinde siyasal ve toplumsal otorite mücadelelerini görünür kılmayı amaçlamaktadır. Tanıklık kavramı, anlatının ve temsilin de temel bir unsuru hâline gelmektedir. Sömürgecilik öncesi, sırası ve sonrası dönemleri birbirinden kesin çizgilerle ayırmak yerine, süreklilikler, kopuşlar ve rastlantısallıklar üzerinden ele almaktadır. Bu doğrultuda, postkolonyal düşünce kültürleri temas, çatışma ve müzakere alanları olarak değerlendirmektedir. Girit örneğinde olduğu gibi, sömürgecilik sonrası deneyimler hem süreklilik hem de kırılma noktaları üzerinden okunmakta; dengesizlik, temas ve sınır bölgeleri kuramsal çözümlemenin merkezine yerleştirilmektedir (Overbey, 2012).

Alt sınıfların ve marjinal grupların kültürel temsilleri ile bu temsillerin maddi sonuçları, postkolonyal kuramın temel inceleme alanlarından birini oluşturmaktadır. Sömürgeleştirme süreçlerinin izleri metinlerde, dilsel yapılarda, görsel temsillerde ve ticari ya da kurumsal pratiklerde de açık biçimde görülmektedir. Bu bağlamda, “sömürgeci” ve “sömürge sonrası” kavramlarının kendileri dahi hâlâ anlam üretmeye devam etmekte; bu terimler hem teorik hem de politik düzeyde tartışmalı bir alanı işaret etmektedir. Bu genişleme süreci, postkolonyal incelemelerin yalnızca belirli coğrafyalarla sınırlı olmadığını; aksine, zamansal ve mekânsal olarak Britanya İmparatorluğu’nun çok ötesine uzanan karşılaşmaları kapsadığını ortaya koymuştur. Nitekim son yıllarda yayımlanan çeşitli çalışmalarda da vurgulandığı üzere, ortaçağ tarihçileri uzun süredir sömürgecilik sonrası çalışmaların temel meseleleriyle ve özellikle de ırk, fetih ve sosyo-politik temsil biçimleriyle ilgilenmektedir. 1980’lerin sonu ile 1990’ların başlarında Robert Bartlett ve Rees Davies gibi tarihçiler, özellikle Marchia Wallia ile An Pháil gibi sınır coğrafyalarında ortaya çıkan karmaşık kültürel etkileşimleri incelemişlerdir. Bununla birlikte, bu çalışmalar çoğunlukla postkolonyal teoriye doğrudan referans vermemiş; Edward Said, Gayatri Chakravorty Spivak ya da Homi Bhabha’nın kavramsal çerçevesini açık biçimde kullanmamıştır (Barlett, 1993; Bartlett & MacKay, 1989; Overbey, 2012).

1990’ların sonlarından itibaren ise orta çağ tarihçiliği içerisinde temsiliyet, iktidar ve kültürel farklılık meselelerine yönelik ilgi belirgin biçimde artmıştır. Bu dönemde imparatorluk ve ulus inşası süreçleri, egzotik olanın söylemsel inşası ve öznel konumların yer değiştirmesi gibi temalar hem tarihsel hem de kuramsal bağlamda yeniden ele alınmıştır. Böylece postkolonyal teori, yalnızca modern ya da çağdaş dönemlere özgü bir analiz aracı olmaktan

çıkarak, tarihsel süreklilikler içinde işleyen iktidar ilişkilerini açığa çıkaran eleştirel bir yöntem hâline gelmiştir. Bu yaklaşım, kültürel üretimin ve temsil biçimlerinin, toplumsal hiyerarşileri yeniden üreten ve dönüştüren dinamik yapılar olduğunu ortaya koymaktadır (Barlett, 1993; Bartlett & MacKay, 1989).

Postkolonyal teori, Batı merkezli, devlet ve güvenlik odaklı yaklaşımlara yönelik eleştirel bir muhalefet olarak ortaya çıkmaktadır. Bu kuramsal çerçeve, söz konusu yaklaşımların temel kavramlarını sorgulayarak epistemolojik ve ontolojik düzeyde alternatif bir düşünme biçimi sunmaktadır. Nitekim tüm eleştirel teorilerde olduğu gibi postkolonyal teori de “uluslararası” olma iddiası taşıyan ancak esasen Batı merkezli bir bilgi üretimini yeniden üreten Uluslararası İlişkiler disiplinine karşı mesafeli bir konum almaktadır (Waeber, 1998, s. 367). Bu bağlamda postkolonyal teori, disiplinin yerleşik kavramsal çerçevelerini sorgulamakta; sömürgecilik sonrası dünyayı anlamlandırmada kullanılan hegemonik söylemleri görünür kılarak bunları dönüştürmeyi amaçlamaktadır. Ancak postkolonyal; farklı tarihsel, kültürel ve politik bağamlardan beslenen çoklu kuramsal perspektiflerden oluşan bir düşünce alanıdır.

Postkolonyal feminizm ise 1980’li yıllarda postkolonyal teoriden beslenerek gelişmiş ve özellikle Batı merkezli feminist söylemlere yönelik eleştirel bir müdahale olarak ortaya çıkmıştır. Bu dönemde eğitim amacıyla Batı’ya göç eden pek çok kadın, kadın sorunlarının evrenselmiş gibi sunulmasına ve Batılı deneyimlerin merkeze alınmasına eleştirel bir gözle yaklaşılmaya başlamıştır. Batılı olmayan kadınlar hem kendi toplumsal konumlarını hem de Batılı kadınlardan farklı biçimlerde deneyimledikleri baskı ilişkilerini sorgulamış; böylece postkolonyal feminist teori şekillenmiştir. Bu bağlamda postkolonyal feminizm, toplumsal cinsiyet ilişkilerini kültürel, tarihsel ve siyasal bağamlarıyla birlikte ele alan güçlü bir kültürlerarası eleştiri biçimi olarak öne çıkmaktadır (Kaymaz Mert & Ünsal, 2022).

1980’li yıllarda öne çıkan feminist düşünürler, ana akım feminist teorinin sınırlılıklarını görünür kılarak, bu teorinin ağırlıklı olarak beyaz, orta sınıf, Batılı ve İngilizce konuşan kadınların deneyimlerini merkeze aldığını ileri sürmüşlerdir. Kumari Jayawardena, Nawal El Saadawi, Fatima Mernissi, Isabel Letelier ve Achola Pala gibi düşünürler, Asya, Orta Doğu, Latin Amerika ve Afrika bağamlarında kadınların deneyimlerini; ulusal kurtuluş mücadeleleri, sömürgecilik sonrası yeniden yapılanma süreçleri ve kalkınma politikaları ekseninde analiz etmişlerdir. Bu çalışmalar, sömürgeleştirilmiş toplumlarda kadınların politik ve toplumsal dönüşümün aktif aktörleri olduğunu ortaya koymaktadır (Mohanty, 1991, s. 8).

Postkolonyal feministler, çoğu zaman postkolonyal kuramcılarla benzer biçimde Batı akademik geleneği içinde eğitim görmüş; ancak bu konunun sağladığı olanakların yanı sıra, beraberinde ürettiği epistemik hiyerarşileri de eleştirel bir perspektifle sorgulamışlardır. Batılı feminist projelerin çoğunun, ırksal ve sömürgeci güç ilişkilerini yeniden ürettiğini savunarak, Batı merkezli bilgi üretiminin evrensellik iddiasını sorgulamışlardır. Bu bağlamda postkolonyal feminizm, Batı düşüncesinin “öteki” kadınları marjinalleştiren söylemlerini açığa çıkarmayı ve bu söylemlere karşı çoğulcu, yerel ve tarihsel olarak konumlanmış bilgi biçimlerini görünür kılmayı amaçlamaktadır (Loomba, 2000, s. 191).

2.3.6. Kesişimsel Feminizm

Kesişimsellik kavramını kuramsal bir çerçeve olarak ilk kez adlandıran Amerikalı siyah feminist Kimberlé Crenshaw, Amerika Birleşik Devletleri bağlamında siyah kadınların beyaz kadınlardan farklı ve özgül baskı biçimlerine maruz kaldığını ileri sürmektedir. Crenshaw, siyah kadınların deneyimlerini homojen bir yapı olarak ele almak yerine, bu grubun kendi içinde yaşadığı bölünmeleri ve farklılaşmaları analiz etmeyi çalışmasının merkezine yerleştirmektedir. Bu doğrultuda, siyah kadınların karşı karşıya kaldıkları çok katmanlı eşitsizlik biçimlerinin, ırk ve cinsiyet temelli güç ilişkilerinin kesişiminde şekillendiğini ortaya koymaktadır (Crenshaw, 2011, s. 25).

Kesişimsellik yaklaşımı, kadınların maruz kaldıkları baskı biçimlerinin tekil ve homojen olmadığını; aksine farklı toplumsal konumlanışlara bağlı olarak çeşitlendiğini ve farklı yoğunluklarda deneyimlendiğini ileri sürmektedir. Bu yaklaşımın kuramsal kökeni siyah feminizme dayanmakta olup, başlangıçta siyahi kadınların deneyimlerini görünür kılmayı amaçlamaktadır. Ancak zamanla bu çerçeve genişleyerek, farklı etnik, kültürel ve toplumsal bağlamlarda konumlanan renkli kadınların deneyimlerini de kapsayacak biçimde gelişmiştir (Nash, 2011, ss. 447-448).

Kesişimsellik, siyahi kadınların deneyimlerini tekil ve homojen bir bütün olarak ele almak yerine, bu deneyimlerin beyaz üstünlüğüne dayalı toplumsal yapılar içerisinde nasıl özgül biçimlerde şekillendiğini; ırkçılık, cinsiyetçilik ve benzeri baskı mekanizmalarıyla nasıl kesiştiğini analiz etmektedir (Bowleg, 2008). Bu bağlamda, beyaz olmayan kadınların feminist kurama yönelttiği eleştiriler ve gündeme taşıdığı sorunsallar, feminizmin dönüşümünde belirleyici bir rol oynamaktadır. Kadın olma deneyiminin; sınıfsal konum, ten rengi, cinsel

yönelim, dinsel aidiyet gibi çoklu toplumsal belirleyenler doğrultusunda farklılaştığı ifade edilmektedir (Akülkü, 2024).

Bu doğrultuda kesişimsellik yaklaşımı, kadınların maruz kaldığı eşitsizliklerin ve baskı biçimlerinin tekil bir nedene indirgenemeyeceğini; aksine bu durumların ırk, cinsiyet, cinsellik gibi çeşitli toplumsal kategorilerin karşılıklı etkileşimi sonucunda ortaya çıktığını savunmaktadır. Söz konusu etkileşimler, birbirine bağlı iktidar ilişkileri ve yapısal eşitsizlikler aracılığıyla yeniden üretilmektedir. Dolayısıyla kesişimsellik, kadınların çoklu toplumsal kimlikleri nedeniyle farklı biçimlerde ayrımcılığa ve dışlanmaya maruz kaldıklarını ortaya koymaktadır (Akülkü, 2024, s. 664). Bu yönüyle çoklu kimlik kategorileri, kadınların deneyimlerinin özgünlüğünü görünür kılmakta ve kesişimsellik yaklaşımı, marjinalleştirilen sesleri merkeze taşımayı amaçlamaktadır. Nitekim hooks'un da ifade ettiği üzere, bu yaklaşım, bilgiyi ve deneyimi toplumsal merkezin dışından merkeze doğru yeniden konumlandırmaktadır (Choo & Ferree, 2010).

Kesişimsellik kavramı, her ne kadar literatürde görece yeni bir terim olarak değerlendirilse de düşünsel kökenleri erken dönem feminist mücadelelere kadar uzanmaktadır. Bununla birlikte kavram, özellikle üçüncü dalga feminizmin yükselişiyle birlikte 1990'lı yıllardan itibaren belirgin bir kuramsal çerçeve kazanarak feminist literatürde görünürlük elde etmiştir. Kesişimsellik, kadınlar arasındaki farklılıkları dikkate alan ortak politik mücadele alanları ve yapısal eşitsizlikler bağlamında ele alan kapsayıcı bir yaklaşımı ifade etmektedir. Bu yönüyle feminist politikayı ırk, sınıf, cinsellik, ulus ve engellilik gibi çoklu tahakküm biçimleriyle birlikte düşünmeye imkân tanımaktadır (Collins, 2000; Crenshaw, 2011).

Jennifer C. Nash ise Home Truths on Intersectionality adlı çalışmasında, kesişimsellik kavramının tarihsel gelişimini özellikle siyah feminizm bağlamında incelemekte ve bu kavramsal çerçevenin geçirdiği dönüşümleri ayrıntılı biçimde ortaya koymaktadır. Nash'e göre kesişimsellik, sabit ve yekpare bir teori olmaktan ziyade, farklı tarihsel dönemlerde değişen siyasal ve entelektüel ihtiyaçlara yanıt veren dinamik bir düşünsel yapı olarak değerlendirilmelidir. Bu doğrultuda kesişimselliğin gelişimi üç temel evre üzerinden ele alınmaktadır: İlk evre, 1968-1987 yılları arasında geniş ve kapsayıcı bir kesişimsellik anlayışının şekillendiği dönemdir. İkinci evre, 1988-1990 yılları arasında kavramsal ve kurumsal bir kırılmanın yaşandığı süreci ifade etmektedir. Üçüncü evre ise 1990'ların sonlarından günümüze uzanan, hip hop siyah feminizmiyle kesişen ve kesişimselliğin feminist teori içerisinde merkezî bir konuma yerleştiği dönemi kapsamaktadır. Nash'in bu

dönemlendirmesi, kesişimsellik kavramının tarihsel bağlam içinde nasıl şekillendiğini anlamak açısından önemlidir. Ona göre 1968-1987 arası dönem, “hayatta kalma teorileri (survival theories)” olarak tanımlanabilir. Bu dönemde siyah feministler, teorik üretimlerini büyük ölçüde politik mücadele pratikleriyle iç içe geliştirerek hem beyaz feminist harekete hem de erkek egemen siyah özgürlük hareketlerine eleştirel bir konum almışlardır. Siyah feminist örgütler, siyah kadın deneyiminin özgüllüğünü görünür kılmak amacıyla kuramsal metinler üretmiş, politik eylemlilikler geliştirmiş ve siyah feminist kanonun temellerini atmıştır. Bu bağlamda siyah feministler, dönemin hâkim söylemi olan “bütün kadınlar beyazdır, bütün siyahlar erkektir” varsayımına karşı, “bazılarımız cesuruz” diyerek siyah kadınların özgül deneyimlerini politik özne haline getirmiştir. Bu yaklaşım, ırkçılık karşıtı hareketlerin erkek merkezli yapısını ve anaakım feminizmin beyazlığı merkeze alan sınırlarını aynı anda sorgulamıştır. Siyah feministler için mesele siyah kadınların sosyal, politik ve ekonomik olarak maruz kaldıkları çok katmanlı eşitsizliklerin görünür kılınmasıdır (Nash, 2011).

Siyah feminist hareket, kapitalizmin ırksallaştırılmış ve cinsiyetlendirilmiş yapısına yönelik kapsamlı bir eleştiri geliştirmiştir. Bu doğrultuda Third World Women's Alliance, “ırkçılık, ekonomik sömürü ve cinsel baskıdan arınmış bir toplum” idealini savunurken; National Black Feminist Organization, siyah kadınların tam sosyal, politik ve ekonomik eşitliğe sahip olduğu bir toplumsal düzen tahayyülünü dile getirmiştir. Bu yaklaşım, kapitalist sistemin siyah kadın bedenleri üzerindeki yapısal etkilerini görünür kılarak feminist teorinin sınıfsal boyutunu daha derinlikli biçimde tartışmaya açmıştır. Bu yönüyle kesişimsellik, yalnızca analitik bir çerçeve olmanın ötesine geçerek, feminist politikanın kapsamını genişleten, kolektif mücadele biçimlerini yeniden düşünmeye imkân tanıyan ve iktidar ilişkilerini çok katmanlı biçimde sorgulayan bir düşünsel hat olarak konumlanmaktadır (Avcil, 2020, s. 1301).

Patricia Hill Collins ve Bell Hooks, siyah feminizm ve kesişimsellik kuramı çerçevesinde sınıf, toplumsal cinsiyet ve ırk temelli ayrımcılık biçimlerini incelerken, bu analizleri yalnızca siyah-beyaz karşıtlığıyla sınırlandırmamaktadır. Her iki kuramcı da siyah topluluklar içerisindeki farklılıkları görünür kılmakta ve üçüncü dünya kadınlarının deneyimlerini kuramsal tartışmalara dâhil ederek baskı eksenlerini daha geniş bir perspektifte ele almaktadır. Bu yaklaşım, homojen bir “siyah kadın” deneyimi varsayımını sorgulamakta ve çok katmanlı toplumsal eşitsizlikleri açığa çıkarmaktadır. Collins’e göre, günümüzde dahi Amerika Birleşik Devletleri’nde toplumsal cinsiyet politikaları, siyah kadınlar söz konusu olduğunda yapısal ırkçılığı yeniden üreten bir nitelik taşımaktadır. Bu durum, ırk, sınıf ve toplumsal cinsiyetin birbirinden bağımsız kategoriler olmadığını; aksine iç içe geçmiş iktidar

ilişkileri aracılığıyla birlikte işlediğini göstermektedir. Dolayısıyla siyah kadınların deneyimleri, yalnızca cinsiyet temelli bir çerçevede değil, çoklu tahakküm sistemlerinin kesişiminde konumlanan özgül bir analiz düzeyi gerektirmektedir. (Collins, 2000, 2004).

2.4. Dördüncü Dalga Feminizm

Üçüncü dalga feminizmin son evreleri ile dördüncü dalga feminizmin ortaya çıkışıyla eşzamanlı olarak yaşanan teknolojik gelişmeler, feminist hareketin giderek dijital bir boyut kazanmasına zemin hazırlamıştır (Parry vd., 2018). Özellikle dördüncü dalga feminizm, internet ve sosyal medya platformlarının sunduğu iletişim ve örgütlenme olanakları aracılığıyla feminist söylemin dolaşım alanını genişletmiş ve bu teknoloji merkezli yönelim, cinsel istismar ve tacize karşı kolektif farkındalık üretme ve mücadele stratejileri bakımından belirgin bir işlev üstlenmiştir (Knappe ve Lang, 2014; Parry ve Fullagar, 2013). Feminist teknoloji çalışmalarının kurumsallaşmasından önceki dönemde, toplumsal cinsiyet ile teknoloji arasındaki ilişkinin çözümlenmesine yönelik araştırmalar, ağırlıklı olarak dönemin baskın ve yaygın teknolojik mecrası olan televizyon etrafında şekillenmiştir. Televizyonun ev içi yaşama dâhil olmasıyla birlikte, kadınların eşleri tarafından ikincil bir konuma itilmesi ve bu durumun eşler arasında yeni çatışma ve gerilim alanları üretmesi dikkat çekici bir toplumsal sonuç olarak ortaya çıkmıştır (Walker, 1996, s. 822). Oturma odasında kanepede televizyon karşısında konumlanan erkek izleyici figürü, dönemin popüler kültürel temsillerinde yerleşik ve neredeyse normatif bir imge hâline gelmiştir (Elnur, 2022, ss. 331-332).

Bausinger (1984), televizyon ekranı aracılığıyla inşa edilen yeni yaşam yanılsamasının, eşler tarafından ev içi sorumluluklardan geçici bir kaçış mekânı olarak işlev gördüğünü ileri sürmektedir. Yazarın görüşme yaptığı ev kadınlarından birinin aktardığına göre, akşam saatlerinde eşler birlikte çok sınırlı ölçüde televizyon izlemekte; ancak eşinin yoğun öfke ya da gerginlik yaşadığı zamanlarda eve gelip herhangi bir iletişim kurmaksızın televizyonu açtığı gözlemlenmektedir. Bausinger bu durumu, televizyonun belirli bir içeriği takip etmekten ziyade, bilinçli bir iletişimden kaçınma stratejisi olarak devreye sokulması şeklinde yorumlamaktadır (Bausinger, 1984, ss. 344-346). Bunun yanı sıra, eşler arasındaki tartışmalardan uzaklaşmak ve gündelik gerilimleri geçici olarak yatıştırmak amacıyla televizyon izlemenin işlevsel bir araç olarak kullanıldığı da vurgulanmaktadır (Elnur, 2022, s. 325)

Dördüncü dalga feminizme ilişkin tartışmaların görece yeni olması, bazı araştırmacıların bu dalganın varlığını dahi sorgulamasına yol açmaktadır. Bu kuşkucu yaklaşımlara karşı Baumgardner (2011), dördüncü dalganın mevcudiyetini öznel ve söylemsel bir zeminde temellendirerek, “Dördüncü dalganın var olduğuna inanıyorum, çünkü var olduğunu söylüyor” ifadesiyle yanıt vermektedir (s. 250). 11 Eylül saldırıları sonrasında şekillenen ve “terör” söylemi etrafında inşa edilen dönemi inceleyen Kaplan (2003) ise, dördüncü dalga feminist eylem ve araştırma olanaklarını tahayyül eden ilk kuramcılardan biri olarak öne çıkmaktadır.

Kaplan’a (2003) göre, dördüncü dalga feminist projeler, küresel kapitalizmin emperyalist yapılanması içerisinde kadınların hem ulusal sınırlar dâhilinde hem de ulusötesi bağlamlarda maruz kaldıkları şiddet ve aşırılık biçimlerini görünür kılmayı amaçlamalıdır. Bu doğrultuda Kaplan (2003), dördüncü dalganın, ikinci ve üçüncü dalga feministleri bir araya getirerek, her bireyi eşit ölçüde etkilemese de en azından eşzamanlı olarak karşı karşıya bırakan yeni ve yıkıcı bir gerçeklikle yüzleşme olanağı sunacağını ileri sürmektedir. Bu yeni gerçekliğin, ideal koşullarda ırksal, etnik ve ulusal ayrımları aşan bir perspektif geliştirmesi gerektiği vurgulanmaktadır (Kaplan, 2003, s. 55).

Dijital mecralarda sürekli ve etkileşimli bir görünürlük kazanan dördüncü dalga feminist hareket, bireylerin ırk, sınıf, yaş ve cinsel yönelim gibi eksenlerde deneyimlediği baskı biçimlerini önceki feminist dalgalara kıyasla daha bütünlüklü ve kapsayıcı bir perspektifle ele almaktadır (Gaag, 2018, s. 36). Bu dalgayı önceki feminist hareketlerden ayıran başlıca özellik, çağdaş feministlerin taleplerini görünür kılmak ve kamusal alanda seslerini duyurmak amacıyla dijital mecraları stratejik ve etkin biçimde kullanmalarıdır. Önceki feminist birikimi daha bütünlüklü biçimde içselleştiren bu yaklaşım, hareketin daha kapsayıcı ve çoğulcu bir yapıya evrilmesine imkân tanımaktadır. Dijital araçlara erişimi olan bireyler için katılım kanallarını genişleten bu süreç, patriyarkal yapılara karşı kolektif bir mücadele zemini de oluşturmaktadır. Bu yönüyle dördüncü dalga feminizm, feminist politikanın daha demokratik bir karakter kazanmasına katkı sunan yeni bir kamusal alan üretmektedir (Kızıl, 2021, s. 13).

Bu karşılıklı olarak bağlantılı yeni gerçekliğin sunduğu özgül olanaklar ve sınırlılıklar karşısında, dördüncü dalga feministler, sınırları muğlaklaştırmak ve yerel kadın gündemlerini, özellikle de cinsel taciz ve kadınlara yönelik şiddet meselelerini hızla küresel bir dolaşıma sokmak amacıyla teknolojiyi etkin bir araç olarak kullanmaya başlamışlardır (Simões ve Matos, 2008, s. 95). Her ne kadar bu dalga, cinsel şiddet konusunda farkındalık yaratma ve kamusal

görünürlük sağlama açısından önemli kazanımlar elde etmiş olsa da, feminist araştırmaların kadınların ücretli istihdamı, emek koşulları ve ücret eşitsizliği gibi daha maddi ve yapısal meselelere yöneliminde görece bir gerileme yaşandığına da işaret edilmektedir (Benn, 2013).

Bu aşamada yürütülen tartışmaların, dört baskın eğilim etrafında yoğunlaştığı görülmektedir: (i) feminist dalgalar arasındaki sınırların giderek bulanıklaşması; (ii) teknoloji temelli seferberlik ve aktivizm biçimlerinin öne çıkması; (iii) küreselleşme aracılığıyla kurulan karşılıklı bağlantısallık; ve (iv) cinsel şiddete karşı mizah, öfke, yas ve özdeşimsellik gibi farklı duygulanımsal kipleri içeren hızlı ve çok sesli tepkilerin gelişmesi (Parry, 2019) .

Maclaran'a (2015) göre dördüncü dalga feminizm, önceki dalgalara kıyasla daha geçirgen ve belirgin olmayan sınırlar çerçevesinde kavramsallaştırılmalıdır; bu bağlamda üçüncü dalganın mikro-politik yönelimleri, ikinci dalganın siyasal, toplumsal ve ekonomik gündemiyle eklemlenmektedir (Maclaran, 2015). Dördüncü dalgada dijital kültürün belirleyiciliği, iletişim pratiklerinin dönüşümü, emek süreçleri ile cinsellik ve kadınlık temsillerinin metalaştırılmasının sürekli değişen coğrafyaları, feminist mücadele alanlarındaki sınırları daha da muğlaklaştırmaktadır. Bu dönüşen bağlam içerisinde feminist özne ve kolektifler, Batı merkezli popüler kültürün hegemonik olduğu küresel bir toplumsal yapı içinde, eylem ve müdahale biçimlerini sürekli olarak yeniden üretmek durumunda kalmaktadır. Dördüncü dalganın bu evresinde feminist eylemin yaygınlaşması ve görünürlük kazanması, büyük ölçüde teknoloji temelli seferberlik ve dijital araçların sunduğu örgütlenme olanakları aracılığıyla mümkün hâle gelmiştir (Parry, 2019).

Dördüncü dalga feminizm, internetin hızla yaygınlaştığı ve dijital teknolojilerin gündelik yaşamda belirleyici hâle geldiği 2008'li yıllara denk gelmektedir. Kadın sorunlarına internet aracılığıyla ya da interneti stratejik bir araç olarak kullanarak çözüm üretmeye çalışan feministler ve feminist aktivistler, dördüncü dalga feminizmin temel dinamiklerini oluşturmaktadır. Bu bağlamda Facebook, Twitter ve Instagram gibi sosyal paylaşım platformları üzerinden örgütlenen feminist hareketler, feminizmin dijital alandaki dönüşümünü sağlamış ve interneti feminist ideolojiyle bütünleştirmeye yönelik pratikler geliştirmiştir (Aydemir, 2020).

Teknolojik seferberlik, dördüncü dalga feminist projelerin kurucu ve belirleyici bileşenlerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Özellikle genç kuşaklar, Instagram, Twitter, Snapchat, Tinder ve benzeri sosyal medya platformları aracılığıyla başkalarıyla etkileşime

girerek, giderek artan ölçüde çoğul, parçalı ve zaman zaman çelişkili çevrimiçi öznelik biçimleri geliştirmektedir. Çevrimiçi varoluşu sürdürme kapasitesi ve buna yönelik arzusunun, teknoloji merkezli çağdaş kültür tarafından yapısal olarak teşvik edildiği ifade edilmektedir (Baumgardner, 2011). Bazı kullanıcı grupları açısından özellikle marjinalleştirilmiş kadınlar için internet, gündelik cinsiyetçilik ve kadın düşmanlığının farklı tezahürlerini ifşa etmeye imkân tanıyan bir kamusal alan işlevi görmektedir. Bununla birlikte, potansiyel olarak özgürleştirici nitelikler taşımasına karşın, bu tür dijital girişimler çoğu zaman bireysel düzeyde yoğun bir duygusal yük üretmekte ve daha kapsamlı siyasal projelerle sınırlı ölçüde ilişkilendirilmektedir. Çevrimiçi direnişin dağınık ve izole tezahürlerini kolektif bir harekete dönüştürme gereksiniminin fark edilmesiyle birlikte, son dönemde feminist projelerin, yerel gündemleri küresel ölçekte siyasallaştırmak amacıyla interneti stratejik bir araç olarak kullanmaya yöneldikleri gözlemlenmektedir (Parry, 2019, s. 8).

Bilginin hızlı ve geniş kitlelere yayılabilmesi, dünya genelindeki feministleri kadın sorunlarına yönelik kolektif ve eşzamanlı müdahalelerde bulunmaya teşvik etmektedir. İnternet ortamında özellikle Twitter üzerinden yürütülen **#MeToo**⁶¹, **#HeForShe**⁶², **#YesAllWomen**⁶³ ve **#TimesUp**⁶⁴ gibi etiket temelli kampanyalar, dördüncü dalga feminist hareketin dijital aktivizm pratiklerine örnek olarak gösterilmektedir. Bu tür çevrimiçi mobilizasyonlar, feminist

⁶¹ **#MeToo**, cinsel taciz ve saldırının patriyarkal iktidar ilişkilerinin süreklilik arz eden yapısal sonuçları olduğunu ortaya koyan bir tanıklık ve ifşa pratiği olarak konumlanmaktadır. Hareket, feminist bilinç yükseltme geleneğini dijital platformlara taşıyarak, kişisel deneyimleri politik bilgiye dönüştürmektedir. Bu bağlamda **#MeToo**, sessizlik rejimlerini kıran bir karşı-söylem üretmekte ve özneleşme süreçlerini hızlandırmaktadır. Mendes, K., Ringrose, J., & Keller, J. (2018). **#MeToo** and the promise and pitfalls of challenging rape culture through digital feminist activism. *European Journal of Women's Studies*, 25(2), 236–246. <https://doi.org/10.1177/1350506818765318>

⁶² **#HeForShe**, erkekleri feminist mücadelede müttefik olarak konumlandıran liberal feminist bir çerçeve sunmaktadır. Kampanya, toplumsal cinsiyet eşitsizliğini yalnızca kadınların sorunu olmaktan çıkararak kolektif bir etik ve siyasal sorumluluk alanı olarak tanımlamaktadır. Bununla birlikte, eleştirel feminist literatürde **#HeForShe**, erkek öznelerin söylemsel olarak merkeze yerleşmesi ve feminist politikanın hiyerarşik temsiller aracılığıyla yeniden üretilmesi riski nedeniyle tartışmalı bir konumda değerlendirilmektedir. Harvey, R. (2020). A content analysis of Twitter responses to the UN's **#HeForShe** campaign. *Journal of Contemporary Digital Society*. <https://jcad.s.cardiffuniversitypress.org/articles/12>

⁶³ **#YesAllWomen**, erkek şiddetini münferit fail davranışlarıyla sınırlamak yerine, toplumsal cinsiyet rejiminin süreklilik arz eden yapısal bir sonucu olarak konumlandıran radikal bir söylem üretmektedir. Hashtag, kadınların gündelik yaşamda deneyimledikleri korku, tehdit ve önlem alma pratiklerini kamusal alana taşıyarak patriyarkanın sıradanlaştırılmış şiddet biçimlerini görünür kılmaktadır. Bu yönüyle hareket, kadın deneyimini meşru bir bilgi kaynağı olarak kabul eden deneyim temelli feminist epistemolojinin dijital alandaki bir tezahürü olarak değerlendirilmektedir. Clark, R. (2016). "Hope in a hashtag": The discursive activism of **#WhyIStayed**. *Feminist Media Studies*, 16(5) <https://doi.org/10.1080/14680777.2016.1138235>.

⁶⁴ **#TimesUp**, özellikle emek alanında cinsel taciz ve güç istismarına karşı hukuki ve kurumsal mücadeleyi önceleyen bir feminist girişim olarak öne çıkmaktadır. Hareket, **#MeToo**'nun söylemsel ve kültürel ifşa pratiğini hukuki destek mekanizmaları ve kurumsal reform talepleriyle birleştirerek feminist mücadelenin örgütlü bir biçimine işaret etmektedir. Bu bağlamda **#TimesUp**, neoliberal çalışma rejimlerinde yaygınlaşan güvencesizlik, sessizleştirme ve misilleme pratiklerini hedef alarak yapısal dönüşüm talebini merkeze almaktadır. Cobb, S., & Horeck, T. (2018). Post-Weinstein: Gendered power and harassment in the media industries. *Feminist Media Studies* <https://doi.org/10.1080/14680777.2018.1456155>

mücadelenin kamusal görünürlüğünü artırmakta ve toplumsal cinsiyet eşitsizliklerine yönelik farkındalığın küresel ölçekte yayılmasına katkı sunmaktadır (Aydemir, 2020).

Feminizm ile teknoloji arasındaki ilişkinin belirginleşmesi bakımından 20. yüzyılın sonları önemli bir kırılma noktası olarak değerlendirilebilir. Özellikle üçüncü dalga feminizmin yükselişiyle eşzamanlı olarak gerçekleşen dijital ve enformasyonel teknolojik gelişmeler, bu ilişkinin teorik ve pratik düzlemde kurulabilmesi için elverişli bir zemin oluşturmıştır (Varol, 2014, s. 222). Bununla birlikte, feminist düşünce içerisinde teknolojiye yönelik tutumlar homojen değildir. Bazı feminist yaklaşımlar gerek örtük gerekse açık biçimde, teknolojiye olumsuz anlamlar yüklemektedir. Özellikle feminizm söylemlerinde kadın ile doğa arasındaki ilişkinin vurgulanması ve “doğal olanın” korunmasına yönelik etik hassasiyet, teknolojiye doğal olmayan ve tahakküm üretme potansiyeli taşıyan bir unsur olarak eleştirel bir konum atfedilmesine yol açmaktadır (Dursun, 2020, s. 30).

Dördüncü dalga feminizm, önceki dalgalardan farklı olarak daha güncel ve çoğunlukla dijital mecralarda görünürlük kazanan meseleler etrafında şekillenmektedir. Özellikle 2012 yılından itibaren sosyal medyanın yaygınlaşmasıyla birlikte kadına yönelik şiddet, saldırı, taciz ve cinsel istismar gibi konularla mücadeleyi merkezine almaktadır. Bu bağlamda dördüncü dalga feminizmin tanımı, büyük ölçüde internet ve dijital iletişim teknolojileriyle ilişkilendirilerek yapılmaktadır. Astrid Henry, bu dalgayı “hashtag feminizmi” olarak adlandırırken; literatürde söz konusu dalga “dijital feminizm” ve “e-feminizm” kavramlarıyla da ifade edilmektedir (Alikılıç ve Baş, 2019, s. 91; Henry vd., 2015; Rivers, 2017).

Dördüncü dalga feminizm, Amerika Birleşik Devletleri’nde ortaya çıkan ve sosyal medya üzerinden örgütlenen Me Too Movement’ın bir hak arama pratiği olarak sembolik bir temsilini de içermektedir (Andersen, 2018). Başlangıçta cinsel şiddete maruz kalan kadınlara destek olmak amacıyla kurulan bu hareket, özellikle ırk, sınıf ve toplumsal cinsiyet kesişimlerinde deneyimlenen eşitsizliklere dikkat çekmesi bakımından önem taşımaktadır. Bu dalga ile birlikte toplumsal cinsiyet tartışmaları “sanal ortam” da yoğunlaşmış; feminist söylem ve mücadele biçimleri dijital kamusal alanlar aracılığıyla yeniden yapılandırılmıştır. Dolayısıyla dördüncü dalga feminizmin, feminist mücadelelerin görünürlüğünü ve kolektif etki gücünü artıran yeni bir boyut kazandırdığı ileri sürülebilir (Dursun, 2020, s. 17).

2.4.1. Siberfeminizm

Yunanca “yönetici” veya “kılavuz” anlamına gelen kybernetes sözcüğünden türetilen sibernetik terimi (Fishwick, 2004, s. 83), ilk kez 1960’lı yıllarda sibernetik kavramıyla birlikte kullanılmaya başlanmıştır (Hawthorne ve Klein, 1999, s. 1). 1960’ları izleyen yıllarda “siber-” öneki, İnternet ile ilişkili kavramların bir parçası hâline gelerek gündelik dile nüfuz etmiştir. Bu bağlamda “siberfeminizm” terimi, “sibernetik” ve “feminizm” kavramlarının birleşiminden doğmuş olup “sibernetik feminizm” biçiminde çevrilebilmektedir. Bununla birlikte, 1990’lı yılların başından itibaren gazete, roman, reklam ve akademik araştırmalar gibi farklı bağlamlarda “siber-” önekinin çok yönlü ve değişken biçimlerde kullanılmaya başlanmasıyla birlikte, “siberfeminizm” kavramı dijital ortamda yürütülen feminist faaliyetleri, başka bir deyişle “siberuzaydaki feminizmi” ifade edecek şekilde yorumlanmaktadır (Varol, 2014).

Dördüncü dalga içerisinde yer alan feminist oluşumlardan biri olan siberfeminizm, diğer dijital feminist yaklaşımlar arasında özellikle öne çıkmaktadır. Her ne kadar siberfeminizmin kuramsal temelleri üçüncü dalga feminizm içerisinde atılmış olsa da bu yaklaşım dördüncü dalga feminizmle birlikte internetin yaygınlaşması sayesinde ivme kazanmıştır. Siberfeminizm, internetin gelişmeye başladığı ilk yıllarda ortaya çıkan ve günümüzde de kuramsal ve pratik düzeyde gelişimini sürdüren bir feminist yaklaşım olarak dördüncü dalga feminizm içerisindeki konumunu almaktadır. Bu kuramsal çerçevenin başat kavramlarını kadın, internet ve teknoloji oluşturmaktadır. Siberfeminizm, genel olarak toplumsal cinsiyet eşitsizliklerini, özel olarak ise kadınlara özgü sorunları internet ve teknolojiyi merkeze alarak dönüştürmeyi ve çözüm üretmeyi hedeflemektedir (Aydemir, 2020, ss. 21-22).

Siberfeminizm, teknoloji, internet ve kadını merkezine alan bir feminist düşünce ve eylem hareketi olarak tanımlanmaktadır. Cinsiyet eşitsizliğine karşı mücadele eden bu yaklaşım, kadınlar ile dijital dünya arasında güçlü ve dönüştürücü bir bağ bulunduğunu savunmaktadır. Siberfeminist kuram, özellikle Donna Haraway’ın *Siborg Manifestosu*’ndan esinlenmekte; insanın makineler ve teknolojik aygıtlarla bütünleşmesi sonucunda hem dijital hem de fiziksel düzlemde bir “siborg” kimliğine dönüştüğünü ileri sürmektedir. Bu dönüşüm, cinsiyetin geleneksel ikili ve heteronormatif yapısından uzaklaşmasını mümkün kılmaktadır. Diğer bir ifadeyle, siborg kimlik hem ikili cinsiyet sisteminin sınırlarından sıyrılabilmekte hem de çoklu ya da cinsiyetsiz bir yapıya bürünebilmektedir. Dijital ortamda inşa edilen siber kimlik, bireylere cinsiyet normlarının ötesinde bir özne olma imkânı sunarken; CRISPR ve GenSmart Design gibi biyoteknolojik ve genetik mühendislik alanlarındaki gelişmeler de

fiziksel düzlemde cinsiyetsizleşmenin olanaklı hâle gelebileceğini göstermektedir (Aydemir, 2020).

Siberfeminizm, yeni elektronik kültürün gelişimiyle birlikte mümkün hâle gelmiş görece yeni bir kavramdır. Kavramın en yalın tanımıyla siberfeminizm, interneti kullanan kadınları ifade etmektedir (Gajjala ve Mamidipudi, 2010). “Siberfeminizm” terimi ilk kez sanat kolektifi VNS Matrix tarafından kullanılmıştır. VNS Matrix’in çalışmaları arasında 21. Siberfeminist Manifesto, Bitch Mutant Manifesto, All New Gen (1995) ve Bad Code (1996) gibi uygulama ve söylemsel üretimler yer almaktadır. Siberfeminizm, öncelikle dijital söylem alanında kadınlar ve erkekler arasında mevcut olan güç eşitsizliklerini kabul eden bir felsefi yaklaşım olarak konumlanmaktadır; ikinci olarak ise siberfeministlerin bu eşitsizlikleri dönüştürmeyi amaçladıkları politik bir müdahale alanı oluşturmaktadır. Güç farklılıklarının ne kadar belirginleştiği ve hangi unsurların öne çıkarıldığı, bağlama göre değişkenlik göstermektedir. Benzer biçimde, siberfeministlerin bu yapıya meydan okumak için benimsedikleri stratejiler de harekete katılan kadınların ilgi alanlarına ve uzmanlıklarına bağlı olarak çeşitlenmektedir. Siberfeminizm, politik bir duruş sergilemekte; gerçek dünyadan geri çekilmek için bir gerekçe oluşturmamakta ve kadınların deneyimlediği çoklu kültürel bağlamları kapsayıcı ve saygılı bir yaklaşım geliştirmektedir (Hawthorne ve Klein, 1999).

İnternet ortamında feminist bir politika üretmek ve kadınları güçlendirmek hedefleniyorsa, siberfeministlerin yeni koşullar, yeni teknolojiler ve yeni toplumsal oluşumlarla yüzleşmeleri ve bunlara karşı mücadele edebilmeleri için feminist analizleri, eleştirileri, stratejileri ve deneyimleri yeniden yorumlamaları ve aktarmaları gerekmektedir. (Kendini) tanımlama süreci, pratikten beslenen; arzu, eylem ve politik müdahalelerle sürekli dönüşen, akışkan bir nitelik taşımaktadır. Bu tanım, sabit bir özden ziyade stratejilerin, eylemlerin ve hedeflerin beyanı olarak ele alınabilmektedir. Etkili politik eylemin temeli olarak birlik veya fikir birliği yerine, farklılıklar zemininde güçlü bir dayanışma biçiminin kurulabileceği savunulmaktadır. Bu bağlamda, siberfeministlerin çatışma, ideolojik ayrışma ve politik farklılık korkusuyla radikal stratejilerden ve eylemlerden kaçınmalarının ciddi riskler barındırdığı ifade edilmektedir (Wilding, 1998).

Donna Haraway’ın geliştirdiği yeni feminist yaklaşım, teknolojinin giderek karmaşıklaşan yapısına ilişkin yenilikçi perspektifler sunmaktadır. Haraway’e göre insan ile makine arasındaki ayrım giderek belirsizleşmekte; bu durum, geleneksel “kadın” ve “erkek” kategorilerinin sorgulanmasına ve nihayetinde geçerliliklerini yitirmelerine yol açmaktadır

(Hall, 1996). Feminist bilimkurgunun asexual ütopyalarından ilham alan Haraway, cinsiyet konusundaki postmodern düşüncenin özcü ve düalist yaklaşımlarına şu sözlerle meydan okumaktadır: “*Tanrıça olmaktansa bir siborg olmayı tercih ederim.*”

Haraway (2006), siborgu “*sibernetik bir organizma; makine ve organizmanın melez bir yarattığı, kurgusal bir figür*” olarak tanımlamakta ve bu figürü doğrudan toplumsal gerçeklik bağlamına yerleştirmektedir. Bu doğrultuda iletişim teknolojileri ve biyoteknolojilerin bedenini yeniden yapılandırılmasında belirleyici bir rol üstlendiğini; kadınların toplumsal ilişkilerini özgürleştirici biçimde yeniden kurabilmelerinde önemli bir potansiyel taşıdığını vurgulamaktadır (Haraway, 1991, s. 2).

Siberfeminist kuramcılar, kimlik siyasetinin ürettiği farklılıklar üzerinde yoğunlaşmak yerine, kadınlar arasında yakınlık ve ortaklık tesis edebilecek olanakların siber ağlar aracılığıyla nasıl kurulabileceğini araştırmaktadırlar. Bu bağlamda siberfeminizm, teknolojinin kadınların yaşamlarındaki ve emek süreçlerindeki rolünü tanımlayarak ve bu rolü stratejik biçimde kullanarak konum talep eden kadınların faaliyetlerini temsil etmeyi ve bu faaliyetleri kuramsal bir çerçeveye oturtmayı amaçlamaktadır. Ancak teknolojinin ataerkil yapıları bütünüyle ortadan kaldıracığı yönündeki vaadin, süreklilik arz eden yapısal ve toplumsal engeller nedeniyle gerçekleşemediği görülmektedir. Siberfeminizm, teknolojiye erişimi sınırlı olan ya da teknoloji dünyasına dâhil olamayan kadınları yeterince hesaba katmadığı gerekçesiyle eleştirilmiş; kuramsal titizliğe aşırı vurgu yapması nedeniyle pratik mücadelelerden uzaklaşmakla da sorgulanmıştır. Her ne kadar “siberfeminizm” terimi zamanla kullanım sıklığını yitirmekte olsa da, bu kuramsal yaklaşımın yarattığı entelektüel ve politik heyecanın, feminist aktivizmin teknolojiyle birlikte alabileceği olası biçimleri tahayyül edenler açısından hâlen geçerliliğini koruduğu ifade edilmektedir (English ve Irving, 2019, s. 40; Odabaşı Yöney, 2020, ss. 46-51).

Siberfeminizmin kökenleri bilgisayarın icadına kadar geri götürülebilmekteyse de hareketin asıl ivme kazanması internetin ortaya çıkması ve yaygınlaşmasıyla gerçekleşmektedir. Kember’e (2002) göre internetin ve dijital teknolojilerin gelişimiyle birlikte siberfeminizm, 1980’lerin sonu ve 1990’ların başı itibarıyla feminist kuram ve feminist pratik içerisinde kök salmaya başlamaktadır. Bu bağlamda siberfeminizmin, bilgisayarın doğuşu ve teknolojik gelişimine koşut biçimde yaygınlaştığı ve kuramsal açıdan derinleştiği ifade edilebilmektedir (Kember, 2002). Bununla birlikte siberfeminizmin, 1980’li yıllarda teknobilimin doğasının erkek egemen olduğuna vurgu yapan kötümser feminist yaklaşımlara

bir tepki olarak ortaya çıktığı ve 1990'ların bilgisayar kültürü ile popüler kültürü içinde yetişmiş yeni bir kuşağın deneyimleriyle örtüştüğü belirtilmektedir (Wajcman, 2004, s. 63). Teknolojinin toplumsal yaşamı ve normatif yapıları yeniden biçimlendirmesiyle şekillenen post-hümanist çağın, bu kuramsal yönelime de yön verdiği görülmektedir. Bu doğrultuda Basset (1999), siberfeminizmin hümanizmin terk edilmeye başlandığı ve posthümanizmin karşılandığı tarihsel bir dönemde ortaya çıktığını savunmaktadır. Siberfeminizm, postmodern bir bağlamda gelişmeye başlaması nedeniyle hem post-hümanist hem de post-feminist bir yaklaşım olarak değerlendirilmektedir. Modernitenin hümanist akılcılığına ve feminizmin evrenselci iddialarına yönelik eleştirilerin yoğunlaştığı bir tarihsel kesitte ortaya çıkması, bu kavramların yeniden sorgulanmasına zemin hazırlamaktadır (Bassett, 1999). Plant'a (1997) göre siberfeminizm bu nedenle post-feminist bir nitelik taşımakta; ataerkil iktidar yapıları dâhil olmak üzere geleneksel ve kurumsallaşmış güç ilişkilerinin çözülmeye başladığı dijital çağın tartışıldığı bir kavramsal çerçeve sunmaktadır (Plant, 1997). Dijitalleşmenin feminizm üzerindeki etkileri siberfeminizm bağlamında ele alınmakta; postmodernliğin cinsiyet kimlikleri üzerindeki dönüştürücü etkileri de yine bu kuramsal eksen içerisinde tartışılmaktadır (Aydemir, 2020).

2.5.2. Teknofeminizm

Segers ve Arora (2016), feminist teknoloji çalışmalarının ağırlıklı olarak Batı merkezli bir bakış açısı sunduğu için eleştirildiğini belirtmektedir. Bu yaklaşım, toplumsal cinsiyet ilişkilerinin analizini ve *Bilgi Ve İletişim Teknolojilerinin* (BİT) kullanımını dünyanın diğer bölgelerinde sınırlandırmaktadır (Segers ve Arora, 2016, s. 2).

Wajcman (2004), kadın kullanıcıların teknolojik eserleri "okuma" biçimlerinin sosyoekonomik bağlamları tarafından derinden etkilendiğini ileri sürmektedir. Örneğin, bir genç için cep telefonu kendi vücudunun bir uzantısı gibi önem taşıyabilirken, annesi için bir kontrol aracı, girişimci bir kadın için ise iş faaliyetlerini yönetmek için vazgeçilmez bir araç olabilir. Kadınların Bilgi ve İletişim Teknolojileri ile ilgili deneyimleri coğrafi konum, milliyet, sosyal sınıf, etnik köken veya yaş gibi değişkenlere bağlı olarak önemli ölçüde farklılık gösterebilmektedir (Wajcman, 2004, ss. 103-119) .

Feminist araştırmacılar, teknobilim alanının, sırların bilimsel bakışla "ortaya çıkarılması ve delinmesi" ve incelenen nesnelerin toplumsal cinsiyetin kültürel metaforları aracılığıyla

görülmesi gibi cinsiyetçi metaforlarla nasıl istila edildiğini ortaya çıkardı. Martin (1991) yumurta ve sperm hücrelerinin tıp kitaplarında basmakalıp kadınsı ve erkeksi davranışlarla nasıl tasvir edildiğine dair ufuk açıcı bir çalışma, yardımcı üreme teknolojilerine ilişkin çağdaş çalışmalarla en alakalı olup, laboratuvarlardaki gametler erkekler ve kadınlar için "vekil" olarak görünmektedir. Dolayısıyla çalışmalar, teknobilim nesnelerinin dil ve metaforlar yoluyla nasıl sabitlendiğine işaret etmiştir ve amaç, daha iyi ve daha kesin teknobilim modelleri sağlamak, böylece bilim topluluklarının ve onların toplumla ve sıradan insanlarla olan ilişkilerinin değişmesine katkıda bulunmaktır. Bu amaçla Donna Haraway'ın Cyborg Manifestosu (1991) günümüzde de geçerliliğini korumaktadır. Haraway, teknolojinin herkesin hayatına dahil olduğu ve bizi melez veya siborg haline getirdiği zamanlarda sorumluluk istiyor. Zamanla kapsam bilim, teknoloji ve doğayı kapsayacak şekilde genişledi (Haraway, 2016, ss. 149-182). Siborg metaforu, her türden tür arasındaki bağlantıları kabul etmeye ve tekno-melezler de dahil olmak üzere türler arasında akrabalık kurma stratejisine çağrıda bulunuyor. İnsan olmayan varlıklarla *"birlikte yapmak"* ve *"birlikte düşünmek"*, hasar görmüş ve sorunlu bir gezegende yaşarken alternatif geleceklere yönelik bir stratejidir; bu nedenle gelecekteki teknobilime ilişkin alternatif perspektifler her zamankinden daha acil görülmektedir.

Teknofeminizm yaklaşımı, teknolojiyi yalnızca özgürleştirici bir potansiyel üzerinden değerlendirmekle yetinmemekte; teknolojik araçlar aracılığıyla yeniden üretilen nefret söylemlerini ve şiddet pratiklerini de eleştirel bir perspektifle sorunsallaştırmaktadır. Toplumsal cinsiyet temelli bakış açısının kadınları tarihsel olarak özel alanla özdeşleştirerek kamusal alanın dışında konumlandırması, kadınların toplumsal yaşama katılımını sınırlayan yapısal bir sorun olarak ortaya çıkmaktadır. Bu dışlayıcı konumlandırma, bilim ve teknoloji alanlarında da benzer biçimde kadınların görünmez kılınması ve bu alanlara katılımının engellenmesiyle süreklilik kazanmaktadır (Urfalı, 2024).

Bu bağlamda teknofeminizm, kadınların bilimsel ve teknolojik üretim süreçlerinden sistematik olarak dışlanmasını, toplumsal cinsiyet rejimlerinin bilgi üretimi üzerindeki etkileri üzerinden ele almaktadır. Kadınların teknolojiyle kurduğu ilişkinin tarihsel olarak ikincil ve tali bir düzleme itilmesi, yapısal eşitsizliklerin ve ideolojik kodların bir sonucu olarak değerlendirilmektedir. Dolayısıyla teknofeminizm alanında yürütülen çalışmaların tarihsel süreklilik içerisinde gelişim göstermesinin ardında, kadın ile teknoloji arasındaki ilişkinin eleştirel biçimde yeniden düşünülmesi ve bu ilişkiyi belirleyen tahakküm mekanizmalarının açığa çıkarılmasına yönelik kuramsal bir merak ve politik bir yönelim bulunmaktadır (Wajcman, 2004: 18; Elnur, 2022: 322-324).

2.5.3. Posthümanist Feminizm

Posthümanizm kavramı, literatürde ilk kez Josiah Macy tarafından kullanılarak kuramsal bir çerçeveye kavuşturulmuştur (Tan ve Armutlu, 2024). İnsan-merkezli düşünme biçimlerini eleştirel bir bakışla sorgulayan bu yaklaşım, organik bedeninin insan dışı varlıklarla kurduğu ilişkileri görünür kılmakta; tahakküm temelli birlik ve bütünlük anlayışlarına karşı konumlanmaktadır. Bu doğrultuda posthümanizm, bedenin sabit, kapalı ve özcü sınırlarını problematize ederken, özellikle toplumsal olarak inşa edilmiş kategorilerden biri olan cinsiyetin aşılabilirliğine dikkat çekmektedir. Söz konusu yaklaşım, yalnızca biyolojik bir yeniden tanımlama önermekle kalmamakta; ontolojik düzeyde bir dönüşüm talep etmektedir. Androjenleşme ve cinsiyet-sonrası öznellik tartışmaları da bu dönüşüm perspektifi içerisinde değerlendirilmektedir (Alay, 2022).

Postmodern düşünceyle kesişim noktaları bulunan posthümanizm, sabit, bütünlüklü ve evrensel bir özne tasarımının yerine; çoklu, parçalı ve heterojen yaşam biçimlerini merkeze alan alternatif bir insan anlayışı önermektedir (Boztepemuğlu, 2017). Bu yaklaşım, öznenin yalnızca akıl ve bilinç üzerinden tanımlanmasına dayanan hümanist paradigmayı eleştirerek, insanı diğer varlık türlerinden ontolojik olarak ayrıcalıklı bir konuma yerleştiren düşünce biçimlerini sorunsallaştırmaktadır.

Posthümanist kuram bağlamında, insanı ve insan aklını merkeze alan hümanist yaklaşımın, insan dışı varlıkları ikincil konuma itme ve onları araçsallaştırma riski taşıdığı vurgulanmaktadır. Bu durum, hayvanlar, bitkiler ve makineler gibi insan olmayan öznelerin ötekileştirilmesine ve görünmez kılınmasına zemin hazırlamaktadır (Takan, 2021). Bu nedenle posthümanizm, Aydınlanma düşüncesinden miras alınan rasyonel, özerk ve evrensel insan öznesini eleştirel bir sorgulamaya tabi tutmaktadır.

Posthümanizm, insanı varoluşsal olarak yücelten ve merkeze alan bir ontolojiyi reddederken; insanın hayvan, bitki ve makine gibi diğer varlıklar üzerindeki üstünlük iddiasını da geçersiz kılmaktadır (Alay, 2022). Hümanist özne anlayışının doğaya ve insan olmayan varlıklara yönelik tahakküm ilişkilerini meşrulaştırdığı, bununla birlikte toplumsal cinsiyet, ırk ve tür gibi farklılıkları görünmez kılarak normatif bir insan modeli inşa ettiği ileri sürülmektedir. Bu bağlamda posthümanist düşünce, hümanizmin insanı diğer türler arasında ayrıcalıklı ve üstün bir konuma yerleştiren epistemolojik ve ontolojik varsayımlarına karşı kapsamlı bir eleştiri geliştirmektedir (Doğan, 2024).

Transhümanizm, posthümanizm ve postfeminizm ekseninde siborg kimliklenmesine ilişkin yürütülen tartışmaların ortaya koyduğu üzere, teknolojinin hem bireysel öznellikleri hem de toplumsal yapılanmaları dönüştürücü bir etkiye sahip olduğu açıkça görülmektedir. Bu bağlamda, feminist öznenin kuramsal açılımları ile siberfeminizmin politik tahayyülünün kesişim noktasında konumlanan siborg beden, yeni bir varoluş alanı olarak belirginleşmektedir (Küçüköz Aydemir ve Genç, 2022)

Siborg miti, modern öznenin ikili karşıtlıklar üzerinden kurulan hiyerarşik kimlik rejimlerini sorunsallaştırarak; ötekileştirilmiş, sınırlandırılmış ve cinsiyetlendirilmiş bedenleri tahakküm ilişkilerinin dışına taşımayı hedefleyen eleştirel bir figür olarak işlev görmektedir. Bu figürasyon, tekil ve sabit kimlik kategorileri yerine akışkan, çoğul ve müzakereye açık oluş biçimlerini mümkün kılma potansiyeli taşımaktadır. Söz konusu potansiyelin gerçekleşebilirliği ise insan, hayvan ve makine arasındaki ontolojik sınırların teknolojik aracılıkla çözülmesine dayanmaktadır (Urfalı, 2024).

Burada belirleyici olan husus, insanın biyolojik ya da teknik anlamda aşılmasının yanında insanı merkeze alan hümanist kavramsallaştırmaların eleştirel bir çözülmeye tabi tutulmasıdır. Bu bağlamda posthümanist düşünce, dünyayı nesneleştirerek özneyi ondan ayırtıran ve Kartezyen felsefenin mirası olan rasyonel, bütünlüklü ve egemen özne tasarımının tasfiyesini hedeflemektedir. Öznenin çözülmesi, insan ile dünya arasındaki katı ayrımların ortadan kaldırılmasını ve insan-merkezli bilinç anlayışının geçerliliğini yitirmesini ifade etmektedir. İhab Hassan, bu kuramsal yönelimi posthümanizmin temel eksenini olarak konumlandırmakta ve kendisini bu düşünce hattının merkezinde değerlendirmektedir (Babka vd., 2023).

Posthümanizm, bu yönüyle insanlığın yapısökümüne dayanan bir yaklaşım olarak okunabilir. “Post” ön ekinin sunduğu olanaklar aracılığıyla düalist karşıtlıkları aşan, açıklığa ve geçişkenliğe dayalı bir düşünme zemini sunmakta; insan/doğa, özne/nesne ve kültür/madde gibi ikilikleri sorgulamaktadır. Bu bağlamda Francesca Ferrando, hem “insan” kavramının hem de hümanizmin tarihsel inşasının, insan olarak kabul edilecek öznenin sınırlarını belirleyen sembolik “ötekiler” aracılığıyla sürdürüldüğünü ileri sürmektedir. Ferrando’ya göre Avrupalı olmayanlar, beyaz olmayanlar, kadınlar, eşcinseller, “ucube” olarak tanımlanan bedenler, hayvanlar ve otonom varlıklar gibi kategoriler, normatif insan tanımını kuran ve meşrulaştıran dışlayıcı karşıtlıklar olarak işlev görmüştür. İnsan figürü, tarihsel olarak bu ötekiler üzerinden tanımlanmış ve ayrıcalıklı bir konuma yerleştirilmiştir (Ferrando, 2019).

Posthümanist düşüncenin kuramsal gelişimine katkı sunan bir diğer önemli isim olan Katherine Hayles, *How We Became Posthuman* (1999) adlı çalışmasında Hassan'ın görüşlerine kapsamlı biçimde atıfta bulunmaktadır. Hayles, hümanizmin sona erebileceğine ilişkin öngörülerini tartışarak, hümanizmin “kaçınılmaz biçimde posthümanizm olarak adlandırmak zorunda kalınan bir dönüşüme evrildiğini” ifade etmektedir (Hayles, 1999). Bununla birlikte Stefan Herbrechter'in de vurguladığı üzere, posthümanizmle ilişkili kavramlar ve sorunsallar, çağdaş teori ve felsefe alanında esasen son yirmi yıl içerisinde belirgin bir görünürlük kazanmış; bu süreçte yeni düşünme biçimlerinin ve kuramsal çerçevelerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Herbrechter'e göre posthümanizm, özellikle Anglo-Amerikan akademik çevrelerde kendi kavramsal ve metodolojik araçlarına sahip, özerk bir çalışma alanı olarak kurumsallaşmıştır. Günümüzde posthümanizm, kültürel çalışmalardan kadın çalışmalarına, posthüman çalışmalardan yok oluş (extinction) çalışmalarına kadar pek çok disiplini etkileyen; bu alanları “posthümanizm” başlığı altında bir araya getiren disiplinlerarası bir düşünce paradigması ve özgül bir bilgi üretim biçimi olarak değerlendirilmektedir (Herbrechter, vd., 2022).

Bu doğrultuda posthümanizm, hümanizmin basit bir biçimde yerini alan ya da onu aşan doğrusal bir paradigma olarak kavranamaz. Aksine posthümanizm, hümanizm ile posthümanizm, insan ile posthüman, insanlık ile “posthümanlık” arasında nedensel ya da zamansal bir süreklilik varsayımını askıya alan; hümanizmi eleştirel biçimde yeniden okuyan ve onu sürekli bir yapısöküm sürecine tabi tutan kuramsal bir yaklaşım olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda posthümanizm, hümanist düşüncenin dayandığı özcü ve merkezî insan anlayışını sabitlemek yerine, onu tarihsel, politik ve epistemolojik bir sorun alanı olarak ele almaktadır (Babka vd., 2023).

Posthümanist düşünce, iktidar ilişkilerini görünür kılmayı, sorgulamayı ve eleştirmeyi amaçlayarak; insan/hayvan, erkek/kadın, doğa/kültür, insan/makine gibi hiyerarşik ikilikler üzerine kurulu geleneksel sınıflandırma rejimlerine odaklanmaktadır. Bu ikilikler, modern “insan” kavrayışının kurucu unsurları olarak işlev görmektedir; ancak tahakküm ilişkilerini yeniden üretmektedir. Posthümanizm, bu sınırlayıcı kategorileri çözerek, daha önce birbirinden ayrı düşünülen varlıkların iç içe geçtiği hibrit ontolojileri, örneğin beyin-bilgisayar arayüzleri gibi insan-teknoloji birlikteliklerini düşünmenin önünü açmaktadır. Bu çerçevede “posthüman durum”un temelini oluşturan dolanıklık, etkileşim ve Karen Barad'ın kavramsallaştırdığı anlamıyla “içsel eylem” (intra-action) olguları, posthümanist teorik düşüncenin merkezî tartışma alanları arasında yer almaktadır. Gilles Deleuze ve Félix Guattari'nin felsefi

yaklaşımlarında geliştirilen düşünce figürleri ile Donna Haraway'ın erken dönem çalışmalarında ortaya koyduğu kavramsal açılımlar, bu dönüşümün kuramsal arka planını oluşturmaktadır. Bu bağlamda insan, arzu makinesi ya da siborg figürü üzerinden, diğer sistemlerle sürekli etkileşim hâlinde olan bir bilgi-işleme düzeneği olarak kavramsallaştırılmaktadır (Babka vd., 2023).

Haraway'ın daha sonraki çalışmalarında geliştirdiği “eş türler” (companion species) yaklaşımından hareketle Rosi Braidotti, insan olmayan aktörleri de kapsayan, eşitlikçi bir öznellik ve eylemlilik anlayışı önermekte; bu perspektifi “yaşamcı materyalizm” kavramı altında kuramsallaştırmaktadır. Bu yaklaşımda, insanı diğer varlıklardan ayıran mekânsal, ontolojik ve epistemolojik sınırlar geçerliliğini yitirmekte; zihin ile madde, insan ile doğa, insan ile nesne arasındaki ayrımlar çözülmektedir. Söz konusu radikal yaklaşımlar, geleneksel kategorik ayrımlardan köklü bir kopuşu temsil etmekte ve hümanist özne imgesine yöneltilmiş kapsamlı bir eleştiri olarak ortaya çıkmaktadır (Babka vd., 2023).

Bu bağlamda posthümanist feminizm, hem klasik feminizmin özcü kadın tanımlarına hem de hümanist düşüncenin insan-merkezci epistemolojik ve ontolojik varsayımlarına yöneltilmiş kapsamlı bir eleştiri geliştirmektedir. Kadın bedeninin yalnızca biyolojik ya da kültürel bir kategoriye indirgenmesini yetersiz bulan bu yaklaşım, bedenin maddeselliğini; teknolojiyle, doğayla ve insan-dışı varlıklarla kurduğu ilişkiler ağı içerisinde ele almaktadır. Dolayısıyla posthümanist feminizm, özne/nesne, insan/hayvan, doğa/kültür gibi modern düşüncenin kurucu ikiliklerini aşmayı hedefleyen radikal bir perspektif sunarak, feminist kuramın sınırlarını genişletmektedir.

Rosi Braidotti, çağdaş feminist düşüncenin insan merkezli hümanist çerçeveye sınırlı kalamayacağını vurgulayarak, feminizmin kuramsal yönelimini posthümanist bir düzleme taşımaktadır. Braidotti'ye (2015) göre feminizm, antropomerkezci yaklaşımlardan arındırılmalı; insan olmayan yaşam biçimlerini, maddesel öznellikleri ve çok-türlü varoluşları kapsayacak biçimde yeniden düşünülmelidir. Bu doğrultuda feminizm, yalnızca toplumsal cinsiyet temelli eşitsizliklerle mücadele eden bir adalet söylemi olmaktan çıkmakta; posthümanist bir etik çerçeve içerisinde tüm yaşam formlarına yönelik sorumluluk bilinci geliştiren kapsayıcı bir düşünsel yönelim hâline gelmektedir (Braidotti, 2015).

Donna Haraway'ın Siborg Manifestosu (1985), posthümanist feminist teorinin kurucu metinlerinden biri olarak, cinsiyet, kimlik ve beden üzerine yerleşik düşünce kalıplarını radikal

biçimde sorgulamaktadır. Haraway, bu çalışmasında kadın-erkek ayrımına dayalı biyolojik ve normatif kategorilerin sabit ve doğal olmadığını; aksine tarihsel, kültürel ve teknolojik süreçler aracılığıyla inşa edildiğini ileri sürmektedir. Bu yaklaşım, biyolojik determinizmin ve normatif cinsiyet rollerinin sorgulanmasını mümkün kılarken, feminist kuramda cinsiyet-sonrası düşünme biçimlerinin önünü açmaktadır.

Haraway'ın geliştirdiği “siborg” kavramı, söz konusu dönüşümün hem kuramsal hem de metaforik taşıyıcısı olarak öne çıkmaktadır. Siborg, yalnızca bedensel bir melezliği ve etik, politik ve epistemolojik bir dönüşümü de temsil etmektedir. Bu metafor, kadının biyolojik üreme işleviyle ya da cinsellik nesnesi olarak tanımlandığı ataerkil söylemlere karşı güçlü bir eleştiri sunmaktadır. Haraway'e göre siborg, ne doğanın ne de kültürün saf bir ürünü olup, her iki alanın da sınırlarını ihlal eden, melez bir varoluş biçimini temsil etmektedir (Haraway, 1991, s. 151).

Bu çerçevede kadın kimliği, tarihsel olarak erkek egemen söylemler tarafından inşa edilen sınırlayıcı normlara karşı konumlanarak yeniden tanımlanmaktadır. Siborg figürü, toplumsal cinsiyet normlarını, ikili karşıtlıkları ve hiyerarşik yapılanmaları sorunsallaştıran; bu yapıları altüst etme potansiyeli taşıyan bir özne tahayyülüne olanak sağlamaktadır. Bu yönüyle siborg, hem bedensel hem de zihinsel düzlemde dönüşümün simgesi olarak, toplumsal cinsiyet eşitsizliklerine karşı geliştirilen posthümanist feminist bir karşı duruşu temsil etmektedir (Yüksel, 2025). Haraway'ın (1991) ifadesiyle siborg ne bütünüyle ütopyacı bir umut ne de bütünüyle yıkıma dayalı bir karamsarlık içeren; yeni bir siyasal mit üretme girişimi olarak kavramsallaştırılmaktadır.

2.5.4. Dijital Feminizm

Dijital feminizm, feminist mücadelenin dijital iletişim teknolojileri aracılığıyla yeni örgütlenme, görünürlük ve müdahale biçimleri kazanmasını ifade etmektedir. Bu kavramsallaştırma, feminizmi yalnızca sokak temelli ya da kurumsal politikalar üzerinden işleyen bir hareket olarak ve dijital ağlar içinde şekillenen söylemsel ve kültürel bir pratik olarak ele almaktadır. Dijital ortamlar, feminist taleplerin hızlı dolaşıma girmesine, bireysel deneyimlerin kamusal alanda paylaşılmasına ve kolektif bir bilinç üretimine katkı sağlamaktadır (Munro, 2013; Akan ve Gürhan, 2020).

Dijital feminizm literatürü, sıklıkla dördüncü dalga feminizm tartışmalarıyla ilişkilendirilmektedir. Bu bağlamda dijital medya, feminist politikanın hem üretim hem de dolaşım koşullarını dönüştüren temel bir altyapı olarak konumlanmaktadır. Sosyal medya platformları, feminist aktörlere düşük eşikli katılım olanakları sunmakta; coğrafi ve kurumsal sınırlılıkları aşan ağ-temelli bir eylemlilik alanı yaratmaktadır. Bu durum, feminizmin daha kapsayıcı ve yatay örgütlenme biçimleri geliştirmesine imkân tanımaktadır (Mendes vd., 2019; Munro, 2013)9).

Dijital feminizmin en belirgin pratiklerinden biri hashtag temelli aktivizmdir. Hashtag'ler, bireysel deneyimlerin kolektif anlatılar hâlinde dolaşıma girmesini sağlayan söylemsel araçlar olarak işlev görmektedir. Özellikle toplumsal cinsiyet temelli şiddet, taciz ve ayrımcılık deneyimleri, hashtag'ler aracılığıyla görünür kılınmakta ve feminist talepler kamusal gündeme taşınmaktadır. Bu yönüyle hashtag feminizmi, deneyim temelli feminist epistemolojinin dijital alandaki tezahürü olarak değerlendirilmektedir (Alikılıç & Baş, 2019; Jackson & Banaszczyk, 2016).

Dijital feminizm feminist karşı-kamusallıkların oluşumuna zemin hazırlamaktadır. Karşı-kamusallıklar, egemen kamusal alanın dışladığı ya da görünmezleştirdiği deneyimlerin alternatif kamusal alanlarda dolaşıma girmesini sağlamaktadır. Dijital ortamlar, feminist özneler kendi anlatılarını üretme ve paylaşma imkânı tanıyarak hegemonik söylemlere karşı eleştirel bir müzakere alanı oluşturmaktadır. Ancak bu alan, homojen bir yapı arz etmemekte; sınıf, etnisite, cinsellik ve ulusal bağlam gibi farklılıkların yarattığı gerilimleri de içermektedir (Jackson & Banaszczyk, 2016; Mendes vd., 2019).

Bununla birlikte dijital feminizm, yalnızca güçlendirici olanaklar sunan bir alan olarak değerlendirilmemektedir. Dijital platformlar, feminist görünürlüğü artırırken çevrimiçi şiddet, hedef gösterme, algoritmik bastırma ve gözetim gibi riskleri de beraberinde getirmektedir. Fotopoulou'nun belirttiği üzere, dijital ağlar feminist hareket açısından eş zamanlı olarak hem güçlenme hem de kırılganlık üretmektedir. Bu ikili yapı, dijital feminizmin politik potansiyelini sınırlandıran yapısal koşulları görünür kılmaktadır (Fotopoulou, 2016).

Bu bağlamda dijital feminizm, feminist bilginin üretimini, dolaşımını ve meşrulaştırılma süreçlerini yeniden şekillendiren epistemolojik bir alan olarak kavramsallaştırılmaktadır. Dijital platformlar, kadınların ve cinsiyetlendirilmiş öznelerin deneyimlerini merkezine alan bilgi üretimini mümkün kılmakta; gündelik yaşam deneyimleri

politik bir söylem hâline gelmektedir. Bu durum, feminist bilginin akademik ve kurumsal alanların dışına taşarak daha geniş ve çoğul bir kamusal dolaşıma girmesini sağlamaktadır (Baer, 2016; Keller, 2015).

Dijital feminizm literatüründe öne çıkan bir diğer tartışma, çevrimiçi alanların feminist özneleşme süreçleri üzerindeki etkisidir. Sosyal medya, feminist öznelerin kendilerini ifade etmeleri, kolektif kimlikler kurmaları ve dayanışma ilişkileri geliştirmeleri açısından önemli bir mecra sunmaktadır. Öte yandan bu süreç, özneliğin parçalı, akışkan ve sürekli yeniden kurulan biçimlerini görünür kılmaktadır. Dijital feminizm, bu yönüyle postyapısalcı feminist teorilerle kesişen bir özne anlayışı üretmektedir (Butler, 2004; Dobson, 2015).

Öte yandan dijital feminizm, neoliberal platform ekonomileriyle iç içe geçmiş bir mücadele alanı olarak da ele alınmaktadır. Sosyal medya şirketlerinin algoritmik yapıları, feminist içeriklerin görünürlüğünü belirleyen temel mekanizmalardan biri hâline gelmektedir. Bu durum, feminist söylemlerin metalaşma, ticarileşme ve yüzeyselleşme risklerini beraberinde getirmektedir. Akademik çalışmalar, dijital feminizmin bu yapısal koşullar altında hem direnç hem de uyum stratejileri geliştirdiğini ortaya koymaktadır (Banet-Weiser, 2018; Gill, 2016).

Banet-Weiser'in popüler feminizm kavramsallaştırması, dijital feminizmin görünürlük politikalarını anlamak açısından önemli bir çerçeve sunmaktadır. Buna göre dijital ortamda dolaşıma giren feminist söylemler, bir yandan eşitsizlikleri görünür kılmakta; diğer yandan popüler kültürün mantığı içinde depolitize edilme riski taşımaktadır. Dijital feminizm, bu ikili yapı içerisinde hem eleştirel bir karşı söylem hem de kültürel bir trend olarak varlık göstermektedir (Banet-Weiser, 2018).

Dijital feminizmin bir diğer önemli boyutu, çevrimiçi şiddet ve nefret söylemiyle kurduğu gerilimli ilişkidir. Feminist aktivistler, dijital ortamda görünürlük kazandıkça hedef gösterme, taciz ve tehdit gibi saldırılara daha açık hâle gelmektedir. Bu durum, dijital alanın eşitlikçi ve özgürleştirici potansiyeline yönelik eleştirel yaklaşımları güçlendirmektedir. Çevrimiçi şiddet, feminist katılımı sınırlandıran yapısal bir sorun olarak ele alınmakta ve dijital feminizmin sürdürülebilirliği açısından önemli bir engel teşkil etmektedir (Citron, 2014).

2.5.5. Xenofeminizm

Xenofeminizm, Laboria Cuboniks tarafından geliştirilen; toplumsal cinsiyet karşıtı, anti-natüralist, teknomateryalist ve posthümanist bir feminist yaklaşım olarak tanımlanmaktadır. Bu perspektif, adil bir toplumsal düzenin ancak feminist ilkeler temelinde inşa edilebileceğini savunmakta ve bu doğrultuda alternatif bir gelecek tahayyülü ortaya koymaktadır. “Xeno” öneki, yabancıya ve ötekine yapılan göndermeyle, normatif yapılarla uyumsuz olanı sahiplenen ve teknolojik dönüşümü politik bir araç olarak değerlendiren bir anlayışı ifade etmektedir. Bu çerçevede xenofeminizm, mevcut toplumsal düzeni eleştirel biçimde sorgulayan, dışlanan kimlikleri kapsayan ve dönüşümü merkezine alan bir feminist yönelim sunmaktadır. Xenofeminist Manifesto ise bu kuramsal yaklaşımı, pratik, politik ve teorik düzlemlerde somut bir eylem çağrısına dönüştüren temel metin olarak öne çıkmaktadır (Cuboniks, 2021; Kavas, 2022).

2014 yılında kurulan Laboria Cuboniks kolektifi, farklı coğrafyalardan, uzmanlık alanlarından ve politik görüşlerden bireyleri bir araya getirerek çoksesli bir yapı oluşturmayı hedeflemiştir. Bu çokseslilik, farklılıkların bir arada var olabileceği ve birbirinden öğrenilebileceği fikrini temel alır; bu yaklaşım Xenofeminist Manifesto'nun dayandığı ana düşünsel zemini oluşturur (Gecikmez, 2020). Başka bir ifadeyle xenofeminizm, sorunların çözümünde yalnızca uzmanlaşmış alanların tek başına yeterli olmayacağını vurgulamakla kalmayıp, eylemliliğin kolektif bir süreç içinde inşa edilmesi gerektiğini savunmaktadır. Bu çerçevede yaklaşımın, ivmecilik (accelerationism), spekülative realizm ve posthümanizm gibi farklı felsefi yönelimlerden beslenerek, cinsiyet politikalarının özgürleştirilmesi amacıyla bu düşünsel araçları yeniden yorumladığı ifade edilebilir (Kavas, 2022)

Helen Hester'ın tanımına göre xenofeminizm, teknomateryalist bir yönetime sahip olmakla birlikte cinsel sömürüye karşı konumlanan ve anti-natüralist bir yaklaşım olarak kavramsallaştırılmaktadır (Hester, 2018). Bu yaklaşım, teknolojiyi reddetmek yerine, onu toplumsal dönüşüm için bir araç olarak kullanmayı hedefler. Xenofeminizm, teknoloji aracılığıyla var olan egemen yapılarla mücadele etmeyi, sosyal adaletsizliğe neden olan enformasyonu yeniden yapılandırmayı amaçlar. Bu anlayış, teknolojik gelişmeler üzerinde kimin söz sahibi olduğu sorusunu gündeme getirerek, teknoloji üzerinde hâkimiyet kuran beyaz ve ayrıcalıklı gruplara karşı alternatif sosyal, kültürel ve teknik altyapılar geliştirmeyi savunmaktadır (Gecikmez, 2020; Kavas, 2022).

Xenofeminizm, posthümanist bir feminist perspektiften hareketle, teknolojik aracılıkların belirleyici olduğu çağdaş dünyaya yönelik yeni bir feminist yaklaşım geliştirmeyi hedeflemektedir. Bu doğrultuda bilim ve teknoloji alanlarının feminist bir bakış açısıyla yeniden ele alınması gerektiği vurgulanmaktadır. Xenofeminizm; queer feminizm, posthümanizm ve siberfeminizm gibi kuramsal yönelimlerden beslenerek, toplumsal cinsiyet çalışmaları ile bilim ve teknoloji çalışmaları arasında kuramsal bir köprü kuran güncel bir feminist yaklaşım olarak değerlendirilmektedir (Jones, 2019).

Xenofeminizm, siberfeminizmin kuramsal mirasını eleştirel bir mesafeyle yeniden düşünerek; toplumsal cinsiyetin dışlayıcı ve normatif işlevlerini, cinselliğin ise kapitalist üretim ve tüketim rejimleri içerisinde beden üzerinde kurduğu tahakkümü sorunsallaştıran bir yaklaşım olarak ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda Xenofeminizm, cinsiyet kategorilerinin doğallaştırılmasına ve bedensel farklılıkların metalaştırılmasına karşı geliştirilen radikal bir karşı-politika olarak okunabilir. Kavram, Laboria Cuboniks tarafından formüle edilmiş ve 2015-2016 yıllarında yayımlanan manifesto aracılığıyla feminist kuramsal tartışmalar içerisinde belirgin bir konum edinmiştir. Manifestoda öne çıkan “olmadığın bir şey ol, öteki ol, yabancı ol” çağrısı, öznenin verili kimlik rejimlerinden kopuşunu ve normatif insan anlayışının reddini imleyen politik bir duruşu temsil etmektedir (Urfalı, 2024).

Xenofeminizmin merkezinde yer alan “yabancı oluş” söylemi, insanlığa atfedilen tarihsel, biyolojik ve kültürel kodların sorgulanması ve aşılması gerekliliğine işaret etmektedir. Bu yabancılık hali, edilgen bir dışlanmışlık biçimi olmaktan ziyade; yeni varoluş biçimlerinin, alternatif dünyaların ve henüz gerçekleşmemiş olasılıkların inşasında üretken bir itki olarak kavramsallaştırılmaktadır (Cuboniks, 2019)“Xeno” kavramı etrafında şekillenen bu yaklaşım, özgürleşme potansiyelinin egemen ideolojilerin dışında, hatta onların yarattığı yabancılaşıma deneyiminin içinden türetilbileceği fikrine dayanmaktadır. Bu yönüyle xenofeminizm, siberfeminizmin yalnızca dijital mekânlarda var olma ya da ataerkil yapılardan arınma hedefini aşarak; yabancılaşmayı dönüştürücü ve kurucu bir strateji olarak sahiplenmektedir (Cuboniks, 2019). Kapitalizmin yıkıcı etkileriyle özdeşleştirilen yabancılaşıma olgusu, xenofeminist perspektifte çift yönlü bir süreç olarak ele alınmakta; parçalayıcı olduğu kadar yeniden yapılandırıcı bir potansiyel de barındırdığı savunulmaktadır. Bu yaklaşım, insanın saldırganlık gibi içsel dürtülerinin spor aracılığıyla toplumsal açıdan yapıcı bir forma dönüştürülmesine benzer biçimde, yabancılaşmanın da politik olarak yeniden işlevlendirilebileceğini ileri sürmektedir (Urfalı, 2024).

Postmodern dönemin kimlik anlayışıyla uyumlu biçimde, zenofeminizmin çoklu, akışkan ve sabitlenemez özne tasavvurunu benimsediği ifade edilebilir. “*İnsan sonrası insan*” düşüncesiyle kesişen bu yaklaşım, öznenin biyolojik, toplumsal ve teknolojik bileşenler arasındaki geçirgenliğini vurgulamaktadır. Nitekim Hester (2019) posthümanizm ile xenofeminizm arasında kuramsal düzeyde önemli ortaklıklar bulunduğunu belirtmektedir. Xenofeminist düşünürler, toplumsal cinsiyetin doğallaştırılmasına dayanan söylemlere karşı çıkarak; iktidar ilişkileri ve kapitalist üretim biçimleri tarafından bedensel tahakkümün meşrulaştırılmasına hizmet eden “doğa” ve “doğallık” kavramlarını eleştirel bir süzgeçten geçirmektedir (Hester, 2019, s. 344).

Xenofeminizm, toplumsal cinsiyeti ikili karşıtlıklar üzerinden hiyerarşik biçimde örgütleyen sistemin dışında konumlanan öznellikleri kapsayıcı bir politik perspektif geliştirmeyi amaçlamaktadır. Bu yaklaşım, aynılık ve normatiflik üzerinden kurulan tek tipleştirici kimlik rejimlerine ve yerleşik toplumsal cinsiyet formlarına karşı eleştirel bir duruş sergilemektedir. Xenofeminist düşünce, teknolojiyi feminist politikaların genişletilmesine ve dönüştürülmesine aracılık edebilecek etkin bir güç olarak konumlandırmaktadır. Bu doğrultuda tıp ve üreme teknolojilerindeki gelişmeler, xenofeminizm tarafından cinsel özerklik ve bedensel özgürleşme açısından dönüştürücü olanaklar sunan müdahale alanları olarak kavramsallaştırılmaktadır. Bedenin biyolojik sınırlarla belirlenmiş değişmez bir yapı olduğu yönündeki kabuller, xenofeminist perspektifte sorgulanmakta; özellikle biyolojik determinizmin, insan biyolojisini kaçınılmaz bir kader olarak tanımlayan indirgemeci yaklaşımı reddedilmektedir. Bu bağlamda, Freudyen özcülüğe mesafeli bir konum benimsenerek, biyolojinin toplumsal ve teknolojik müdahalelere kapalı bir alan olmadığı vurgulanmaktadır (Urfalı, 2024).

Günümüzde teknolojik gelişmelerin sunduğu imkânlar ile hukuksal düzenlemelerin sağladığı özgürlük alanları göz önünde bulundurulduğunda, beden üzerinde mutlak biçimde değişmez kabul edilebilecek unsurların giderek azaldığı ileri sürülebilir. xenofeminizm, tam da bu dönüşüm zemini üzerinden, bedenin sabitlenmiş anlamlardan arındırılmasını ve öznenin kendini yeniden kurabilmesine imkân tanıyan politik bir tahayyül geliştirmektedir (MacKenzie, 2021).

2.5.6. Yeni Dijital/ Veri Feminizmi

Yeni dijital/veri feminizmi, dijital feminizmin örgütlenme, görünürlük ve söylem üretimi eksenindeki tartışmalarını genişleterek, verinin üretimi, sınıflandırılması, işlenmesi ve karar alma süreçlerinde kullanılmasına yönelik feminist bir eleştiri geliştirmektedir. Bu yaklaşım, veriyi toplumsal, politik ve tarihsel bağlamlar içerisinde üretilen ve iktidar ilişkileriyle biçimlenen bir alan olarak kavramsallaştırmaktadır. Veri feminizmi, bu yönüyle bilgi üretiminde nesnellik iddiasını sorgulamakta ve feminist epistemolojinin temel kavramlarını dijital çağın veri rejimlerine uyarlamaktadır (Baer, 2016; D’Ignazio ve Klein, 2020).

Veri feminizminin kuramsal temelleri, feminist bilim ve teknoloji çalışmaları ile eleştirel veri çalışmaları literatürünün kesişiminde konumlanmaktadır. Feminist kuram, bilginin konumlu, bedensel ve deneyim temelli olduğunu savunurken; veri feminizmi bu önermeyi algoritmalar, veri setleri ve yapay zekâ sistemleri bağlamında yeniden düşünmektedir. Bu çerçevede veri, belirli toplumsal grupların deneyimlerini merkeze alırken diğerlerini dışlayan bir temsil biçimi olarak değerlendirilmektedir. Dolayısıyla veri feminizmi, “hangi verinin toplandığı”, “neyin ölçülebilir kabul edildiği” ve “hangi kategorilerin kullanıldığı” sorularını politik sorular olarak ele almaktadır (Harding, 1991; Keller, 2015). Yeni dijital/veri feminizminin en etkili kuramsal katkılarından biri, D’Ignazio ve Klein tarafından geliştirilen feminist veri ilkeleridir. Bu yaklaşım, veri odaklı sistemlerin mevcut eşitsizlikleri yalnızca yansıtmadığını, bu eşitsizlikleri yeniden ürettiğini savunmaktadır. Gücün analiz edilmesi ve bu güce karşı müdahale edilmesi, veri feminizminin merkezî ilkeleri arasında yer almaktadır. Bu perspektif, duygulanımı ve bakım ilişkilerini veri analizinin dışında bırakmamakta; veri üretiminde görünmez kılınan emeğin ve öznel deneyimlerin hesaba katılmasını önermektedir (D’Ignazio ve Klein, 2020). Veri feminizmi, büyük veri ve algoritmik yönetim tartışmalarına eleştirel bir müdahale sunmaktadır. Büyük verinin hacmi ve hızı, sıklıkla daha doğru ve tarafsız bilgi üretimiyle ilişkilendirilmektedir. Ancak eleştirel çalışmalar, veri toplama süreçlerinin her zaman belirli amaçlar ve varsayımlar doğrultusunda şekillendiğini göstermektedir. Bu nedenle veri feminizmi, niceliğin epistemolojik üstünlüğünü reddetmekte ve bağlamdan koparılmış veri analizlerinin toplumsal eşitsizlikleri derinleştirebileceğini vurgulamaktadır (Boyd ve Crawford, 2012; Kitchin, 2014).

Yeni dijital/veri feminizminin önemli uğraklarından biri, *algoritmik önyargı* ve *ayrımcılık* meselesidir. Yapay zekâ ve makine öğrenmesi sistemleri, geçmiş veriler üzerinden

öğrenmekte; bu verilerde mevcut olan cinsiyetçi, ırkçı ve sınıfsal eşitsizlikleri geleceğe taşımaktadır. Feminist araştırmalar, özellikle yüz tanıma, işe alım ve güvenlik sistemlerinde kadınların ve marjinalleştirilmiş grupların daha yüksek hata oranlarına maruz kaldığını ortaya koymaktadır. Bu durum, teknolojik sistemlerin toplumsal cinsiyet rejimleriyle derinlemesine iç içe geçtiğini göstermektedir (Buolamwini, ve Gebru, 2018; Noble, 2018).

Veri feminizmi, bu bağlamda ikili cinsiyet kategorilerinin veri sistemlerinde nasıl yeniden üretildiğini de eleştirmektedir. Pek çok veri seti ve algoritmik model, cinsiyeti sabit ve ikili bir değişken olarak varsaymakta; bu durum toplumsal cinsiyetin akışkan ve çok katmanlı yapısını görünmez kılmaktadır. Feminist veri yaklaşımı, bu kategorilerin sorgulanmasını ve veri tasarımıda çoğulluğun benimsenmesini savunmaktadır. Dolayısıyla veri feminizmi, eşit temsilin ötesinde, kategorilerin kendisinin dönüştürülmesini hedeflemektedir (Butler, 2004; D'Ignazio ve Klein, 2020). Yeni dijital/veri feminizmi, algoritmik sistemleri modern yönetimsellik biçimleriyle ilişkilendirmektedir. Veri temelli karar mekanizmaları, sosyal yardım, sağlık, istihdam ve güvenlik alanlarında bireylerin “*risk*”, “*uygunluk*” ya da “*verimlilik*” ölçütleri üzerinden değerlendirilmesine yol açmaktadır. Bu süreçte algoritmalar, politik kararları teknik zorunluluklar gibi sunarak hesap verilebilirliği azaltmaktadır. Feminist veri çalışmaları, bu otomasyon rejiminin özellikle kadınları ve kırılgan grupları daha yoğun denetim altına aldığını göstermektedir (Eubanks, 2020).

Veri feminizmi platform kapitalizmi ve veri sömürgeciliği tartışmalarıyla da ilişkilendirilmektedir. Dijital platformlar, kullanıcıların gündelik pratiklerini veri kaynağına dönüştürmekte; bu veriler küresel ölçekte ekonomik değere çevrilmektedir. Feminist yaklaşım, bu süreçte bakım emeğinin, duygusal emeğin ve gündelik dijital etkileşimlerin nasıl görünmezleştirildiğini sorgulamaktadır. Bu bağlamda veri üretimi, toplumsal cinsiyetlenmiş emek süreçleriyle iç içe geçmiş bir faaliyet olarak kavramsallaştırılmaktadır (Couldry ve Mejias, 2019; Gill, 2016).

Tüm bu bilgiler ışığında yeni dijital/veri feminizmi, feminist mücadelenin dijital çağda temsil, söylem ve görünürlük alanlarının ötesine uzanarak bilginin altyapısal üretim süreçlerini de kapsamı gerektiğini savunmaktadır. Veri, algoritma ve yapay zekâ sistemleri, toplumsal eşitsizliklerin teknikleştiği ve doğallaştırıldığı yeni alanlar yaratmaktadır. Veri feminizmi, bu alanlara eleştirel bir müdahale geliştirerek adalet, eşitlik ve bakım etiğini merkeze alan alternatif bilgi rejimleri önermektedir. Bu yönüyle yeni dijital/veri feminizmi, çağdaş feminist

teorinin dijital kapitalizm koşullarında geliştirdiği en kapsamlı ve dönüştürücü yaklaşımlardan biri olarak değerlendirilmektedir (Benjamin, 2019; Crawford, K., 2021).

Tablo 2. 1.

Feminizm Hareketleri, Tarihleri ve Etkili Olaylar

Feminizm Dalgası ve Feminizm Hareketi	Tarih ve Etkili Olay
Liberal Feminizm	1792 (18. yüzyıl sonu) Mary Wollstonecraft, <i>A Vindication of the Rights of Woman</i> (1792) John Stuart Mill, <i>The Subjection of Women</i> (1869) Kadınlara oy hakkının kazanılması (ABD 1920, İngiltere 1918/1928)
Siyah feminizm	19. yüzyıl sonu; kuramsal görünürlük 1970'ler Sojourner Truth'un " <i>Ain't I a Woman?</i> " konuşması (1851) Combahee River Collective Bildirgesi (1977) Kimberlé Crenshaw'ın " <i>Intersectionality</i> " kavramı (1989)

Tablo 2. 2. (Devam)

Feminizm Hareketleri, Tarihleri ve Etkili Olaylar

Radikal Feminizm	1960'ların sonu- 1970'ler Kate Millett, Sexual Politics (1970) Shulamith Firestone, The Dialectic of Sex (1970) “The Personal is Political” sloganının yaygınlaşması
Marksist Feminizm	19. yüzyıl sonu; kuramsal gelişim 20. yüzyıl başı Friedrich Engels, Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni (1884) 1917 Rus Devrimi
Sosyalist Feminizm	1970'ler 1970'ler Kadın Kurtuluş Hareketi Heidi Hartmann'ın kapitalizm-patriyarka sentezi tartışmaları (1979)
Ekofeminizm	1970'ler Françoise d'Eaubonne'un “Écoféminisme” kavramı (1974) 1980'ler çevre hareketleri ve nükleer karşıtı protestolar
Psikanalitik Feminizm	1970'ler Juliet Mitchell, Psychoanalysis and Feminism (1974) Lacan ve Freud'un feminist yeniden okumaları

Tablo 2. 3.(Devam)

Feminizm Hareketleri, Tarihleri ve Etkili Olaylar

Postmodern Feminizm	1980'ler
	Judith Butler, <i>Gender Trouble</i> (1990)
	Michel Foucault'nun söylem kuramının feminist teoriye etkisi
Queer Feminizm	1990'lar
	Judith Butler, <i>Bodies That Matter</i> (1993)
	Queer Nation hareketi (1990)
Kesişimsel Feminizm	1989
	Kimberlé Crenshaw'ın "Mapping the Margins" makalesi (1989)
Postkolonyal Feminizm	1980'ler
	Gayatri Chakravorty Spivak, <i>Can the Subaltern Speak?</i> (1988)
	Chandra Talpade Mohanty, <i>Under Western Eyes</i> (1984)
Siberfeminizm	1990'lar başı
	VNS Matrix, <i>Cyberfeminist Manifesto for the 21st Century</i> (1991)
	İnternetin yaygınlaşması

Tablo 2. 4. (Devam)

Feminizm Hareketleri, Tarihleri ve Etkili Olaylar

Teknofeminizm	2000'ler başı (terim olarak 2004) Judy Wajcman, TechnoFeminism (2004)
Posthümanizm	1990'lar- 2000'ler Donna Haraway, Simians, Cyborgs and Women (1991) Rosi Braidotti, The Posthuman (2013)
Dijital Feminizm	2010'lar #YesAllWomen (2014) #MeToo hareketi (2017)
Xenofeminizm	Laboria Cuboniks, Xenofeminism: A Politics for Alienation (2015)
Veri Feminizmi	2019 Catherine D'Ignazio & Lauren Klein, Data Feminism (2019)

BULGULAR (İKİNCİ BÖLÜM)

3. BULGULAR

Bu bölümde, araştırma kapsamında seçilen filmler feminist kuramsal yaklaşımlar çerçevesinde analiz edilmekte ve elde edilen bulgular sistematik bir biçimde sunulmaktadır. Çalışmada yer alan filmler, ait oldukları feminist dalgalar ve kuramsal yönelimler doğrultusunda sınıflandırılarak ele alınmış; film anlatıları, karakter temsilleri, görsel göstergeler ve söylemsel yapılar üzerinden değerlendirilmiştir. Bu doğrultuda filmler, eleştirel söylem analizi ve göstergebilimsel çözümleme yöntemleri aracılığıyla incelenmiş; feminist düşüncenin tarihsel dönüşümünün sinemadaki temsillerine ilişkin bulgular ortaya konulmuştur. Böylece feminist dalgaların sinemada nasıl görünürlük kazandığı, kadın temsillerinin hangi ideolojik ve anlatısal stratejiler aracılığıyla kurulduğu ve dönüştüğü analiz edilmektedir.

3.1. Liberal Feminizm Bağlamında İrdelenen Filmler

3.1.1. The Suffragette (1913)

The Suffragette, erken dönem sinemada süfraj hareketinin temsiline ilişkin ideolojik bir çerçeve sunmaktadır. Film, bireysel aile dramı ile kamusal siyasal mücadeleyi iç içe geçirerek kadınların oy hakkı talebini hem duygusal hem de politik bir düzlemde görünür kılmaktadır. Bu bağlamda ara yazılar, dönemin toplumsal cinsiyet rejiminin üretildiği ve yeniden dolaşıma sokulduğu ideolojik göstergeler olarak işlev görmektedir.

(00:01:25) “*Nelly Panburne, İngiliz yüksek sosyetesine mensup genç bir hanımefendi, yatılı okulda geçirdiği uzun bir sürenin ardından ailesinin evine geri döner. Babası ve kız kardeşi, annesinin kadınlara oy hakkı hareketine katıldığını başlangıçta ondan gizler.*” ifadesi, süfraj hareketinin öncelikle burjuva kadın kimliği içinde konumlandırıldığını göstermektedir. Nelly’nin “yüksek sosyete” mensubu olarak tanımlanması, oy hakkı talebinin sınıfsal olarak ayrıcalıklı bir zeminde temellendiğini ima etmektedir. Annenin politik eyleminin aile içinde gizlenmesi ise süfraj hareketinin patriyarkal düzen açısından tehdit olarak algılandığını açığa çıkarmaktadır. Kamusal siyasal özneleşme, burada özel alan içinde bastırılmaya çalışılan bir sapma gibi kodlanmaktadır.

Bu başlangıç çerçevesi, kamusal mücadele ile aile içi roller arasındaki gerilimi görünür kılan ikinci ara yazıyla daha da belirginleşmektedir. (00:01:37) “*Nelly, annesiyle ilk karşılaşmasından sonra büyük bir hayal kırıklığı yaşar; çünkü annesi, kadınlara oy hakkı mücadelesine tamamen kendini adadığı için ona çok az zaman ayırmaktadır.*” cümlesi, süfraj hareketine yöneltile muhafazakâr eleştiriyi yansıtmaktadır. Politikleşen kadın, annelik görevini ihmal eden figür olarak temsil edilmektedir. Böylece “iyi anne” miti ile “politik kadın” kimliği karşı karşıya getirilmektedir. Film, bu dramatik çatışma üzerinden kadınların kamusal hak talebinin özel alandaki konumlarını tehdit edip etmediği sorusunu tartışmaya açmaktadır.

Aile içindeki bu ideolojik gerilim, ilerleyen aşamada doğrudan devlet düzeyine taşınmaktadır. (00:07:56) “*Politikacı, kadınlara oy hakkı savunucularına (süfrajetlere) karşı bir yasa tasarısı üzerinde çalışmaktadır.*” ifadesi, mücadelenin toplumsal algı, hukuki düzenlemeler ve kurumsal mekanizmalar düzeyinde bastırılmaya çalışıldığını göstermektedir. Süfraj hareketi, burada erkek egemen yasama organının düzenleyici gücüyle karşı karşıya gelmektedir. Bu durum, kadınların oy hakkı talebinin sembolik bir eşitlik arzusundan öte, parlamenter temsil ve siyasal meşruiyet mücadelesi olduğunu ortaya koymaktadır.

Devlet otoritesinin bu müdahalesi, patriyarkal hukuki düzenin ideolojik temelini açıkça ifade eden bir başka ara yazıyla kristalize edilmektedir. (00:17:48) “*Unutma ki bu adam, en zeki ve en soylu kadından bile daha fazla güce ve hakka sahiptir.*” cümlesi, erkekliğin siyasal ayrıcalıkla özdeşleştirildiği doğal bir üstünlük miti üretmektedir. Cinsiyet, yurttaşlık statüsünün belirleyici ölçütü hâline getirilmektedir. Süfraj hareketinin temel itirazı tam da bu noktada konumlanmaktadır: siyasal hakların biyolojik cinsiyete dayalı olarak dağıtılması adaletsizdir ve bu adaletsizlik “doğal düzen” söylemiyle meşrulaştırılmaktadır.

Şekil 3. 1.

The Suffragette (1913) Konuşma Sahnesi



Tablo 3. 1.

The Suffragette (1913) Konuşma Sahnesi

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Balkon ya da kürsüde ayakta duran, kalabalığa hitap eden kadın figür.	Kadın kamusal söylem üreticisi konumundadır; mekânsal olarak yükseltilmiş pozisyonu, siyasal özneleşmeyi simgelemektedir. Kadının kamusal alanda söz söylemesi, patriyarkal “sessiz ve edilgen kadın” mitini kırmaktadır. Kadın bedeni burada temsil eden özneye dönüşmektedir.
İnsanlar	Balkonun altında toplanmış yoğun insan grubu; üst balkonda izleyiciler	Kalabalık hem destekleyici hem de denetleyici bir kamusal bakışı temsil etmektedir. Kadın söylemi kolektif dikkat altındadır. Kadın siyasal öznesi hâlâ “olağanüstü” ve dikkat çekici bir figür olarak konumlandırılmaktadır. Kamusal alanın normatif öznesinin erkek olduğu miti arka planda varlığını sürdürmektedir.

Şekil 3. 2.

The Suffragette (1913) Filmi Ev Ziyareti Sahnesi



Tablo 3. 2.

The Suffragette (1913) Filmi Ev Ziyareti Sahnesi

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Kucağında bebeği olan kadın	Ev içi sorumluluğu üstlenen, aileyi ayakta tutmaya çalışan emek öznesi; bakım emeğinin taşıyıcısı
İnsan	Kadının kucağındaki çocuk	Gelecek kuşağın yükü; kadın emeğinin sürekliliği
İnsan	Yerde oturan erkek	İşlevsizleşmiş erkek sağlayıcılık; patriyarkal otoritenin zayıflaması
Mekân	Dar, dağınık ve yetersiz ev içi	Sınıfsal sefalet; toplumsal eşitsizliğin maddi zemini

Şekil 3. 3.

The Suffragette (1913) Gazete Ofisinde Konuşma Sahnesi



Tablo 3. 3.

The Suffragette (1913) Gazete Ofisinde Konuşma Sahnesi

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Masanın üzerinde ayakta duran, elinde materyal tutan kadın	Liderlik pozisyonu; kamusal ve örgütsel özneleşme
İnsan	Masanın etrafında toplanmış, materyalleri alan kadınlar	Kolektif dayanışma; bilinçli siyasal örgütlenme
Nesne	Masada yığılmış gazeteler ve broşürler	Propaganda ve bilinç üretimi; kamusal söylem kurma pratiği
Mekân	Çalışma alanı	Politik örgütlenmenin kurumsallaşması; hareketin ciddiyeti ve stratejik niteliği

Film, süfrajet hareketini hem aile içi çatışma hem de devlet düzeyindeki hukuki eşitsizlik üzerinden çok katmanlı biçimde temsil etmektedir. Kadınların siyasal özneleşmesi, özel alanın sınırlarını aşan ve patriyarkal iktidarın sembolik ile kurumsal dayanaklarını aynı anda sorgulayan bir süreç olarak yapılandırılmaktadır. Bu yönüyle yapıt, erken dönem sinemada kadın yurttaşlığının inşasına dair önemli bir ideolojik metin niteliği taşımaktadır.

3.1.2. Shoes (1916)

Erken dönem Amerikan sinemasının en çarpıcı toplumsal gerçekçi örneklerinden biri olan Shoes, düşük ücretli emek, yoksulluk ve kadın bedeninin ekonomik baskı altında metalaşması üzerine kurulu bir anlatı sunar. Film, genç bir mağaza çalışanı olan Eva Mayer'in (Mary MacLaren) aşınmış ayakkabıları üzerinden ilerleyen dramatik bir yapıya sahiptir. Ayakkabı burada sınıfsal konumun, toplumsal görünürlüğün ve kadın onurunun göstergesi olarak işlev görmektedir.

Eva'nın haftalık kazancı ailesinin geçimini sağlamaya yetmez; işsiz baba figürü, yetersiz erkek sağlayıcılık mitini temsil ederken, anne figürü ise çaresizlik ile ahlaki sınırlar arasında sıkışır. Ekonomik baskı, genç kadını bir erkekle ilişki kurmaya iterek onu bir tür "ahlaki pazarlık" alanına sürükler. Film, bireysel trajedi aracılığıyla yapısal yoksulluğu görünür kılmaktadır.

(00.05.03) *"Bana o üç doları vermeyecek misin, anne? Söz verdiğini biliyorsun."* ifadesi, Eva'nın ekonomik özne olarak henüz tam anlamıyla kurulamamış konumunu açığa çıkarmaktadır. Üç dolar, asgari yaşam koşullarının sembolik karşılığını ifade etmektedir; yeni bir çift ayakkabı ise kamusal alanda onurlu bir varoluşun ön koşulu hâline gelmektedir. Liberal feminizm açısından bu durum, kadının ekonomik bağımsızlığı sağlanmadıkça eşit yurttaşlık statüsüne erişemeyeceğini göstermektedir. Eva ücretli bir işte çalışmakta olmasına rağmen kazancı üzerinde belirleyici bir güce sahip olamamaktadır; aile içi ekonomik yapı ve düşük ücret politikaları onun ajansını sınırlandırmaktadır. Dolayısıyla sorun kadın emeğinin sistematik biçimde değersizleştirildiği ekonomik düzenden kaynaklanmaktadır.

(00.10.26) *"Kasap cumartesi günü söyledi; sen bir iş bulana kadar artık bize veresiye yapmayacak."* cümlesi ise erkek sağlayıcılık mitinin kırılmasını görünür kılmaktadır. Baba figürünün işsizliği aile ekonomisinin çöküşüne yol açmakta, ancak Eva'nın çalışıyor olması yapısal bir güvence üretmemektedir. Kadın emeği burada tamamlayıcı ve ikincil bir unsur olarak kodlanmakta; aile ekonomisinin asli dayanağı olarak kabul edilmemektedir. Liberal feminist perspektif bu eşitsizliği hukuki ve ekonomik reform gereksinimi üzerinden okumaktadır: eşit ücret, sosyal güvence ve kadınların bağımsız gelir hakkı olmaksızın gerçek eşitliğin sağlanamayacağını savunmaktadır. Bu bağlamda Shoes, patriyarkanın doğrudan ideolojik şiddetinden ziyade, cinsiyetlendirilmiş ekonomik düzenin yarattığı yapısal kırılma sergilemekte ve kadın yurttaşlığının maddi temellerine ilişkin liberal feminist bir tartışma zemini oluşturmaktadır.

Şekil 3. 4.

Shoes (1916) Filmi Babanın Kitap Okuma Sahnesi



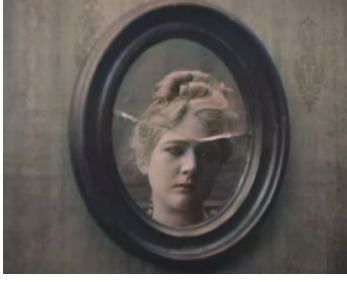
Tablo 3. 4.

Shoes (1916) Filmi Babanın Kitap Okuma Sahnesi

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Yatağında uzanan erkek	“Erkek aile reisidir” miti sürerken pratikte üretken değildir. Buna rağmen iktidar konumu sorgulanmaz. Patriyarkal otorite, işlevsiz olsa dahi doğal kabul edilir.
İnsan	Kapı eşiğindeki kadın	Kadın eşikte, sınırdaki ve bekleyişte konumlanmıştır. Mekânsal hiyerarşi cinsiyetlendirilmiştir.

Şekil 3. 5.

Shoes (1916) Filminde Eva'nın Aynadaki Yansıması



Tablo 3. 5.

Shoes (1916) Filminde Eva'nın Aynadaki Yansıması

Göstergenin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Kadının görüntüsü çatlak bir cam/ayna yüzeyinden yansıması	“Saygın kadın” miti ile ekonomik gerçeklik arasındaki çatlak görünür olur. Kadının değeri, bütün ve kusursuz görünmesi üzerinden tanımlanır; kırılma toplumsal baskının sonucu olarak yorumlanır

Şekil 3. 6.

Shoes (1916) Filminde Anne Figürü



Tablo 3. 6.

Shoes (1916) Filminde Anne Figürü

Göstergenin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Mutfakta ayakta, giysisini düzeltten kadın	Kadının “doğal” yerinin ev olduğu miti yeniden üretilir. Ev içi emek ekonomik değer üretmeyen, sevgiye dayalı fedakârlık olarak kodlanır.

3.1.3. Mothers Of Men (1917)

Filmde yer alan ara yazılar, kadınların kamusal alanda temsil edilmesi, hukuk önünde eşitliği ve siyasal katılım hakkını vurgulayan söylemler üretmektedir. Bu yönüyle anlatı, liberal feminizmin temel varsayımlarıyla örtüşmektedir. Liberal feminizm, kadınların toplumsal eşitliğinin bireysel haklar, hukuki eşitlik ve siyasal temsil yoluyla sağlanabileceğini savunmaktadır. Filmde Clara Williams karakterinin yargıç ve daha sonra vali adayı olarak temsil edilmesi, bu düşüncenin sinemasal anlatı içinde görünür hâle getirildiğini göstermektedir.

Filmin erken bölümlerinde Clara'nın siyasal özne olarak tanımlandığı ara yazılar, kadınların politik temsil hakkını açık biçimde vurgulamaktadır. (00: 20:12) “*Kadınlar Partisi bu akşamki toplantısında sizi valilik için aday gösterdi.*” ifadesi, kadın hareketinin kurumsal bir politik güç olarak temsil edildiğini göstermektedir. Bu söylem, kadınların kamusal alanın da öznesi olabileceği fikrini güçlendirmektedir. Liberal feminist düşünce açısından bu temsil,

kadınların siyasal karar mekanizmalarına katılımının meşrulaştırılması anlamına gelmektedir. Benzer biçimde Clara'nın politik liderlik rolünün vurgulandığı başka bir ara yazı da bu söylemi pekiştirmektedir: (00:19:45) "*Valilik gibi önemli bir makam için eyalet siyasetindeki en parlak kadının adını açıklamak benim ayrıcalığımdır- Clara Williams.*" Bu ifade, kadının liyakat sahibi bir siyasal aktör olarak konumlandırıldığını göstermektedir. Liberal feminizm açısından bu temsil, kadınların kamusal görevlerde erkeklerle eşit kapasiteye sahip olduğu düşüncesini desteklemektedir.

Filmde yer alan bir diğer önemli ifade ise kadınların hukuk alanındaki eşitliğini vurgulamaktadır. (00: 44:55) "*Kadınlar hak ettikleri yere ulaşacaksa, adaleti erkekler kadar kararlı biçimde uygulamalıyız.*" Bu cümle, liberal feminizmin temel argümanlarından biri olan hukuk önünde eşitlik ilkesini doğrudan dile getirmektedir. Kadının yargı otoritesini kullanırken erkeklerle aynı ölçütleri uygulaması gerektiği vurgulanmakta; böylece kadınların kamusal sorumlulukları yerine getirebileceği düşüncesi meşrulaştırılmaktadır.

Filmde ayrıca kadın dayanışmasına yönelik bir söylem de dikkat çekmektedir. (00:29:40) "*Dünyanın dört bir yanındaki kız kardeşlerin sana bakıyor - şimdi onları hayal kırıklığına uğratamazsın.*" ifadesi, Clara'nın bireysel bir politik figür ve kadınların kolektif temsilini üstlenen bir özne olarak görüldüğünü ortaya koymaktadır. Liberal feminizm bağlamında bu tür söylemler, kadınların kamusal başarılarının diğer kadınlar için de bir temsil ve ilham kaynağı olarak değerlendirildiğini göstermektedir. Bununla birlikte film, kadınların politik iktidar konumunda karşılaştıkları toplumsal eleştirileri de görünür kılmaktadır. (00:42:59) "*Eğer o benim kocam olsaydı onu affederdim ve kadınların bir daha kamu görevinde bulunup bulunmaması umurunda olmazdı.*" ifadesi, kadınların kamusal görevde bulunmasının hâlâ tartışmalı bir mesele olduğunu göstermektedir. Bu söylem, patriyarkal toplumda kadınların kamusal otorite kullanmasının ahlaki ve duygusal argümanlarla sorgulandığını ortaya koymaktadır. Liberal feminist analiz açısından bu tür ifadeler, kadınların siyasal temsiline meşruluğuna yönelik toplumsal direncin sinemasal bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

Bu bağlamda filmde Clara Williams'ın yargıç kimliği üzerinden temsil edilmesi, kadının siyasal ve hukuki otorite alanında meşru bir özne olarak konumlandırıldığını göstermektedir. Filmde yer alan (00:10:35) "*Yargıç Clara Williams davayı karara bağlar.*" ifadesi, kadının adalet mekanizmasının merkezinde yer alabildiğini ve hukuki karar verme yetkisini kullanabildiğini görünür kılmaktadır. Liberal feminist düşünce açısından bu temsil, kadınların kamusal kurumlar içindeki varlığının doğal ve meşru bir durum olarak sunulması

bakımından önem taşımaktadır. Böylece film, kadınların siyasal temsil bağlamında ve devletin hukuki yapısı içinde etkin roller üstlenebileceğini ima etmektedir.

Filmin ilerleyen bölümlerinde Clara'nın vali olarak karar verme yetkisine sahip bir figür olarak sunulması, kadınların yürütme gücü üzerindeki temsilini de görünür kılmaktadır. (00:45:08) "*Vali, infazınızı otuz gün erteledi.*" biçimindeki ara yazı, kadının devlet otoritesini kullanabilen bir yönetici olarak temsil edildiğini göstermektedir. Bu temsil, liberal feminizmin kadınların kamusal otoriteyi kullanma kapasitesine ilişkin temel varsayımlarından biriyle örtüşmektedir. Kadının merhamet, vicdan ve hukuki sorumluluk arasında denge kurmaya çalışan bir yönetici olarak betimlenmesi, kadınların politik liderlik potansiyeline yönelik olumlu bir söylem üretmektedir.

Filmde kadınların kamusal görevlerde bulunmasının toplum tarafından nasıl değerlendirildiğine dair farklı söylemler de yer almaktadır. Kadının politik ve hukuki otoriteyi kullanmasının bazı karakterler tarafından sorgulanması, patriyarkal toplumun kadın liderliğine yönelik kuşkularını yansıtmaktadır. Bu durum, liberal feminizmin tarihsel olarak karşı karşıya kaldığı temel sorunlardan birine işaret etmektedir. Kadınların kamusal alana katılımı, hukuki hakların tanınması ve toplumsal kabullerin dönüşmesiyle mümkün hâle gelmektedir. Filmde yer alan tartışmalı ifadeler, kadınların politik iktidarının toplumsal algı düzeyinde hâlâ müzakere edilen bir mesele olduğunu ortaya koymaktadır. Öte yandan Clara Williams karakteri, bireysel başarıdan öte, kadınların kolektif özneleşme süreçlerini temsil eden bir figür olarak konumlandırılmaktadır. Kadın hareketinin Clara'ya yönelik beklentileri ve onu bir lider olarak konumlandırması, kadınların kamusal başarılarının diğer kadınlar için sembolik bir anlam taşıdığını göstermektedir. Bu temsil, liberal feminist düşüncede önemli bir yere sahip olan rol modeli kavramıyla ilişkilendirilebilir. Kadınların kamusal alandaki görünürlüğü, diğer kadınların siyasal ve toplumsal hayata katılımını teşvik eden bir işlev üstlenmektedir. Filmdeki ara yazılar bu yönüyle dönemin toplumsal ve politik tartışmalarını yansıtan ideolojik göstergeler olarak da okunabilir. Kadınların yargıç, siyasetçi ve yönetici olarak temsil edilmesi, erken dönem sinemanın kadınların kamusal hakları konusundaki tartışmalara nasıl dâhil olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda ara yazılar, kadınların eşit yurttaşlık haklarına sahip olması gerektiğini ima eden söylemler üretmekte ve liberal feminist düşüncenin sinemasal düzlemde görünür hâle gelmesine katkı sağlamaktadır.

Şekil 3. 7.

Mothers Of Men (1917) Filmindeki Mahkeme Sahnesi



Tablo 3. 7.

Mothers Of Men (1917) Filmindeki Mahkeme Sahnesi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Mahkeme salonunda kürsüde oturan kadın yargıç ve önünde bulunan erkekler	Kadının kamusal otorite ve hukuk alanındaki temsili
Mekân	Mahkeme salonu	Hukuki otorite, devlet gücü ve adalet sistemi
Nesne	Beden dili, erkeklerin yargıca doğru yönelmiş duruşları	Kadının otoritesinin kabul edilmesi
Nesne	Resmî kıyafetler	Modern hukuk düzeni ve kurumsal yapı

Bu sahne, kadının kamusal alandaki otoritesinin görsel olarak temsil edildiği önemli bir anı yansıtmaktadır. Mahkeme salonu mekânı, devlet otoritesinin ve hukuki düzenin simgesel bir alanıdır. Kadın yargıcın kürsüde konumlandırılması, patriyarkal toplumsal yapı içinde geleneksel olarak erkeklere atfedilen bir otorite pozisyonunun kadın tarafından işgal edildiğini göstermektedir. Barthes'ın yananlam düzeyinde bu sahne, kadının kamusal güç alanına girişini temsil eden ideolojik bir gösterge olarak okunabilir. Liberal feminist perspektiften bakıldığında ise sahne, kadınların hukuk ve devlet mekanizmalarında eşit temsil hakkı talebini görselleştiren bir anlatı üretmektedir.

Şekil 3. 8.

Mothers of Men (1917) Filmindeki Yürüyüş Sahnesi



Tablo 3. 8.

Mothers of Men (1917) Filmindeki Yürüyüş Sahnesi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Sokakta yürüyen kalabalık kadın grubu	Kadınların kolektif hareketi
Nesne	Yürüyüş düzeni	Politik protesto ve kamusal görünürlük
Mekân	Şehir caddesi	Kamusal alanın politik mücadele mekânı
Nesne	Dönemin kadın kıyafetleri ve şapkaları	Kadınların sosyal kimliği ve toplumsal konumu

Bu sahnede kadınların kamusal alanda yürüyüş hâlinde gösterilmesi, politik bir kolektif hareketin sembolik ifadesi olarak okunabilir. Barthes'ın göstergebilimsel yaklaşımına göre görüntüdeki yürüyüş eylemi, politik bir söylem üretmektedir. Kadınların birlikte ve düzenli bir şekilde ilerlemesi, kadın hareketinin örgütlü yapısını ima etmektedir. Bu sahne, kadınların kamusal alana çıkma ve siyasal hak talep etme süreçlerini temsil eden bir gösterge olarak değerlendirilebilir. Liberal feminist okumada bu tür görüntüler, kadınların oy hakkı ve siyasal temsil mücadelesinin görsel anlatıdaki izdüşümleri olarak yorumlanmaktadır.

Şekil 3. 9.

Mothers Of Men (1917) Filmindeki Eylem Sahnesi



Tablo 3. 9.

Mothers Of Men (1917) Filmindeki Eylem Sahnesi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Kalabalık kadın topluluğu	Kadın dayanışması
Nesne	Pankartlar ve bayraklar	Politik örgütlenme ve ideolojik mücadele
Nesne	Ellerini kaldıran kadınlar	Politik destek ve kolektif karar
Mekân	Açık alan toplantısı	Kamusal siyasal mobilizasyon

Bu sahnede kadınların toplu bir şekilde bir araya gelmesi ve pankartlar taşıması, politik örgütlenmenin görsel bir temsili olarak değerlendirilebilir. Barthes'ın yananlam düzeyinde pankart ve bayrak gibi nesneler yalnızca fiziksel objeler değildir. İdeolojik anlamlar da üretir. Bu bağlamda sahne, kadınların kolektif bir politik kimlik etrafında birleşmesini simgelemektedir. Kadınların kalabalık bir grup hâlinde görüntülenmesi, bireysel bir mücadeleden çok toplumsal bir hareketin varlığını işaret etmektedir. Liberal feminizm açısından bu sahne, kadınların siyasal hak taleplerinin kolektif bir mücadele aracılığıyla görünür hâle geldiğini göstermektedir.

Şekil 3. 10.

Mothers of men (1917) Filmindeki Görüşme Sahnesi



Tablo 3. 10.

Mothers of men (1917) Filmindeki Görüşme Sahnesi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Masanın etrafında toplanmış kadınlar	Kadınlar arası dayanışma
Nesne	Masa ve üzerindeki eşyalar	Ev içi alan
Nesne	Kadınların bir araya gelerek konuşmaları	Dayanışma ve ortak karar
Mekân	İç mekân	Özel alan

Bu sahne, kadınların özel alanda bir araya gelerek tartışma yürüttükleri bir ortamı göstermektedir. Barthes'ın göstergebilimsel yaklaşımında mekân önemli bir anlam üretme aracıdır. Ev içi mekân geleneksel olarak kadınlarla ilişkilendirilen özel alanı temsil etmektedir. Ancak sahnede kadınların bu mekân içinde kolektif bir tartışma yürütmeleri, özel alanın politik bir örgütlenme alanına dönüşebileceğini göstermektedir. Bu durum, feminist kuramda sıklıkla vurgulanan “kişisel olan politiktir” düşüncesiyle ilişkilendirilebilir. Sahne bu yönüyle kadınların kamusal mücadelelerinin özel alan içinde de şekillenebildiğini gösteren önemli bir sembolik anlatı üretmektedir.

3.1.4. The Suffragette (1913), Shoes (1916) ve Mothers Of Men (1917) Filminin Birlikte İrdelenmesi

Erken dönem sinema, yalnızca estetik bir anlatı üretmekle kalmamış; dönemin toplumsal, ekonomik ve politik dönüşümlerini yansıtan önemli bir kültürel alan hâline gelmiştir. Bu bağlamda The Suffragette (1913), Shoes (1916) ve Mothers of Men (1917) filmleri birlikte değerlendirildiğinde, kadınların toplumsal konumu, siyasal hak talepleri ve kadın-erkek ilişkilerinin dönüşümü üzerine güçlü bir anlatı ortaya koydukları görülmektedir. Bu filmler, kadınların kamusal alandaki görünürlüğünün artmaya başladığı bir tarihsel dönemin sinemasal yansımaları olarak okunabilir. The Suffragette (1913) filmi, kadınların oy hakkı mücadelesini doğrudan politik bir bağlam içinde ele almaktadır. Filmde kadınların sokaklarda yürüyüş yapmaları, pankartlar taşıyarak kamusal alanda görünür hâle gelmeleri ve kolektif bir hareket oluşturması, kadınların siyasal hak talebinin güçlü bir görsel temsili olarak ortaya çıkmaktadır. Bu sahneler, kadınların yalnızca özel alanla sınırlandırılmış toplumsal rollerini aşarak politik özne hâline geldiklerini göstermektedir. Kadınların kolektif eylemi, liberal feminist düşüncenin temel unsurlarından biri olan siyasal katılım ve yurttaşlık hakları talebini görünür kılmaktadır. Bu bağlamda film, kadın-erkek ilişkilerini bireysel etkileşimlerin ötesinde, patriyarkal siyasal düzen ile kadınların hak mücadelesi arasındaki güç ilişkileri çerçevesinde değerlendirmektedir. Erkek egemen siyasal yapı karşısında kadınların kolektif direnişi, kamusal alanın yeniden paylaşılması talebini simgelemektedir. Shoes (1916) filmi, kadınların toplumsal konumunu ekonomik eşitsizlikler bağlamında ele almaktadır. Filmde genç bir kadının düşük ücretli çalışma koşulları içinde yaşadığı yoksulluk ve çaresizlik, kadın emeğinin toplumsal sistem içinde nasıl değersizleştirildiğini göstermektedir. Özellikle kadının yeni bir çift ayakkabı satın alamayacak kadar ekonomik sıkıntı içinde olması, dönemin sınıfsal ve toplumsal eşitsizliklerini simgesel bir nesne üzerinden anlatmaktadır. Ayakkabı burada, kadının ekonomik bağımsızlıktan yoksun bırakılmasını görünür kılan bir metafor olarak işlev görmektedir. Bu durum, kadın-erkek ilişkilerinin duygusal ve ailevi bağların ötesinde ekonomik güç ilişkileri tarafından da şekillendirildiğini ortaya koymaktadır. Erkeklerin ekonomik ve toplumsal avantajlara sahip olduğu bir düzen içinde kadınların kırılgan konumu daha görünür hâle gelmektedir. Mothers of Men (1917) filmi ise kadınların siyasal temsil ve kamusal otorite alanındaki konumuna odaklanmaktadır. Filmde Clara Williams karakterinin önce yargıç, ardından vali adayı olarak temsil edilmesi, kadınların devlet mekanizmaları içinde yer alabileceğini gösteren önemli bir anlatı üretmektedir. Filmde yer alan ara yazılar, kadınların kamusal alandaki varlığını ve siyasal katılım hakkını vurgulayan bir söylem ortaya

koymaktadır. Clara'nın siyasal özne olarak konumlandırıldığı sahnelerde, kadınların özel alanla sınırlandırılmayacağı ve kamusal alanda da aktif aktörler olarak varlık gösterebileceği fikri güçlendirilmektedir. Bu durum, liberal feminist düşüncenin temel argümanlarıyla örtüşmektedir. Kadının yargıç olarak hukuki karar verme yetkisine sahip olması ve daha sonra vali olarak devlet otoritesini temsil etmesi, kadınların kamusal kurumlar içindeki varlığının meşrulaştırıldığını göstermektedir.

Film kadın-erkek ilişkilerinin özel alan ile kamusal sorumluluklar arasındaki gerilimini de görünür kılmaktadır. Clara'nın yargıç ve vali olarak aldığı kararların kendi eşi Grant Williams'ın kaderiyle kesişmesi, kadınların kamusal otorite sahibi olduklarında karşılaşılabilecekleri etik ve duygusal çatışmaları ortaya koymaktadır. Bu durum, patriyarkal toplum içerisinde kadınların kamusal güç kullanımının hukuki, toplumsal ve duygusal boyutları bulunan çok katmanlı bir tartışma alanı yarattığını göstermektedir. Kadının politik ve hukuki otoriteye sahip olması bazı karakterler tarafından sorgulanmakta; bu durum kadın liderliğine yönelik toplumsal kuşkuvarın sinemasal bir temsili olarak ortaya çıkmaktadır.

Bu üç film birlikte değerlendirildiğinde kadın temsiline ilişkin üç farklı fakat birbiriyle ilişkili anlatı ortaya çıkmaktadır. *The Suffragette* (1913) kadınların siyasal hak mücadelesini ve kamusal alandaki kolektif direnişini temsil ederken, *Shoes* (1916) kadınların ekonomik eşitsizlikler içindeki konumunu görünür kılmaktadır. *Mothers of Men* (1917) ise kadınların devlet ve hukuk mekanizmaları içindeki temsili ve kamusal otorite kullanımını ele almaktadır. Bu bağlamda filmler, kadınların toplumsal konumunun siyasal, ekonomik ve hukuki boyutlarını birlikte ele alan çok katmanlı bir anlatı üretmektedir. Dolayısıyla bu filmler, bireysel dramatik anlatıları aşarak dönemin toplumsal dönüşümlerini ve kadın hareketinin yükselişini yansıtan ideolojik metinler olarak okunabilir. Kadınların kamusal alanda görünür hâle gelmesi, ekonomik bağımsızlık arayışı ve siyasal temsil talebi gibi temalar, erken dönem sinemanın kadınların toplumsal konumuna ilişkin tartışmalara aktif biçimde katıldığını göstermektedir. Bu bağlamda söz konusu filmler, modern toplum içinde kadın-erkek ilişkilerinin yeniden tanımlandığı bir tarihsel dönemin sinemasal belgeleri olarak değerlendirilebilir.

3.2. Siyah Feminizm Bağlamında İrdelenen Filmler

3.2.1. Nothing But A Man (1964)

Michael Roemer'ın Nothing But a Man filmi, 1960'lar Güney Amerika'sındaki siyah yaşam deneyimini temsil ederken, ırksal tahakküm ile toplumsal cinsiyet ilişkilerinin iç içe geçtiği bir toplumsal yapıyı da görünür kılmaktadır. Siyah feminizm perspektifi, siyah kadınların hem ırkçılık hem de patriyarka tarafından eşzamanlı olarak baskılanmakta olduğunu ileri sürmektedir. Film, bu kesişimsel baskı yapısını dramatik anlatı aracılığıyla görünür kılmaktadır. Josie karakteri, eğitilmiş ve ekonomik olarak görece bağımsız bir siyah kadın olarak konumlanmaktadır. Öğretmenlik yapmakta; topluluğun eğitimsel gelişimine katkıda bulunmaktadır. (00:18:15) *"Bir değişiklik görmek zor ama kalacağım."* sözleri, onun toplumsal sorumluluk bilinciyle hareket etmekte olduğunu göstermektedir. Bu ifade, siyah kadın özneyi romantik bir figür olmanın ötesinde tarihsel ve kolektif bilinç taşıyan bir aktör olarak konumlandırmaktadır. Böylece film, siyah kadın emeğinin hem kamusal hem de ideolojik düzlemde merkezi bir rol üstlenmekte olduğunu ima etmektedir. Bununla birlikte kilise mekânı, siyah topluluğun dayanışma alanı olarak temsil edilmekte; ancak muhafazakâr cinsiyet normlarını yeniden üretmektedir. Josie'nin babası olan vaiz figürü, siyah erkek otoritesini temsil etmektedir. (00:25:36) *"Karım ve ben kızımızın etrafında dolaşmanı istemiyoruz."* sözleri, siyah kadının bedeninin ve ilişkilerinin ataerkil kontrol altında tutulmakta olduğunu göstermektedir. Bu noktada siyah feminizm, siyah erkekliğin beyaz baskı altında ezilirken siyah kadın üzerinde iktidar kurmakta olduğunu ileri sürmektedir. Film, bu ikili yapıyı dramatize etmektedir. Öte yandan Duff'un evlilik teklifinde bulunması, erkekliğin istikrar arayışıyla ilişkilendirilmektedir. (00:39:49) *"Evlenmeye ne dersin?"* sorusu, bir tür düzen ve köklenme arzusunu yansıtmaktadır. Ancak Josie'nin temkinli yaklaşımı, siyah kadın öznenin evliliği romantik bir kurtuluş olarak görmediğini düşündürmektedir. Siyah feminizm açısından bu durum, siyah kadının duygusal emeğinin ve ekonomik katkısının çoğu zaman görünmez kılınmakta olduğunu göstermektedir. Josie, evlilik kurumuna girmekte; fakat bu giriş, erkeğin kırılgan kimliğini onarma yükünü de beraberinde getirmektedir.

Filmin en çarpıcı boyutlarından biri, siyah erkekliğin kuşaklar arası travma yoluyla yeniden üretimidir. Duff'un babasıyla karşılaşması, işsizlik, alkol ve başarısızlık anlatısıyla çerçevelenmektedir. Bu figür, beyaz tahakküm sisteminin siyah erkek özne üzerindeki yıkıcı etkisini somutlaştırmaktadır. Bu yıkımın gündelik yükünü çoğu zaman siyah kadın

taşımaktadır. Kadın karakter hem bakım emeğini üstlenmekte hem de erkek öznenin öfkesini soğurmakta olan bir konumda yer almaktadır. Siyah feminizm, tam da bu görünmeyen emeği görünür kılmayı amaçlamaktadır.

Şekil 3. 11.

Nothing But A Man (1964) Filmi Araba Sahnesi



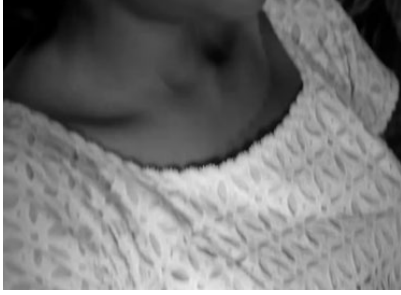
Tablo 3. 11.

Nothing But A Man (1964) Filmi Araba Sahnesi

Göstergenin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Arabaya yaslanmış, yukarıdan bakan ve elinde ışık olan iki beyaz erkek	İrksal denetim ve beyaz erkek bakışı; kamusal alanın ırksal sahipliği
İnsan	Arabada oturan, bakışlarını kaçırmış siyah kadın	Siyah kadın bedeninin hem ırksal hem cinsel nesneleştirilmesi
Işık	Işığın Josie'ye yönelmesi	Denetleyici bakış; siyah kadın bedeninin gözetim altına alınması
Kadraj Hiyerarşisi	Beyaz erkekler yukarıda, Josie aşağıda konumlanmış	Güç asimetrisi; beyaz erkeklik üstünlüğünün görsel kodlanması

Şekil 3. 12.

Nothing But A Man (1964) Filmi Araba Sahnesi



Tablo 3. 12.

Nothing But A Man (1964) Filmi Araba Sahnesi

Göstergenin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Göğüs bölgesine odaklanan yakın plan çekim	Siyah kadın bedeninin parçalanarak görselleştirilmesi
Nesne	Beyaz giysi	Saygınlık ve “ahlaki temizlik”
Yakın Plan	Yüzün görünmemesi	Kimliğin silinmesi; bedenin öznenin önüne geçirilmesi

Şekil 3. 13.

Nothing But A Man (1964) Filmi Ev Sahnesi



Tablo 3. 13.

Nothing But A Man (1964) Filmi Ev Sahnesi

Göstergenin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Ayakta, erkeğe doğru eğilmiş, hareket hâlindeki kadın	Duygusal ve bakım emeğinin taşıyıcısı; siyah kadının hem ekonomik hem psikolojik yükü üstlenmesi
İnsan	Yatağa yayılmış, pasif ve yatay konumda erkek	İrkçi sistem tarafından kırılanlaştırılmış siyah erkeklik; ev içinde erkeklik krizi
Yatay/Dikey Konum	Erkek yatay, kadın dikey konumda	Ev içi güç dinamiğinin tersine dönmesi; ancak görünmeyen yük kadına aktarılmaktadır
Mekân	Dağınık ve kapalı iç mekân	Siyah aile içindeki yapısal sıkışmışlık; kamusal ırkçılığın özel alana yansıması

3.2.2. For Love Ivy (1968)

For Love of Ivy (1968), siyah feminizm bağlamında okunduğunda, siyah kadının hem ırksal hem de toplumsal cinsiyet temelli olarak nasıl yapısal bir tahakküm altında tutulduğunu, “özgürlük” söyleminin ise çoğu zaman beyaz ayrıcalığı yeniden üreten bir yanılsamaya dönüştüğünü açık biçimde ortaya koymaktadır. Film boyunca Ivy karakteri, duygusal, bedensel ve sınıfsal tahakküm mekanizmalarının kesişiminde yer alan bir özne olarak temsil edilmektedir. Bu bağlamda film, siyah kadın emeğinin modern kölelik biçimleri içinde nasıl yeniden üretildiğini görünür kılar.

Filmin başında Ivy’nin (00.04.05) “*ayrılacağını*” söylemesi onun özgürlük talebinin ilk ifadesidir. Ancak bu talep hemen bastırılır; (00.04.09) “*Frank o ailesini öylece bırakıp gidemez*” ifadesiyle Ivy’nin bireysel arzusu, beyaz ailenin bütünlüğü adına geçersiz kılır. Burada siyah kadının özneselliğinin yanında beyaz ailenin sürekliliği merkezdedir. Ivy’nin (00.04.22) *Florida’ya gitme isteği* ise sembolik olarak köklerine, aidiyetine ve kendi tarihine dönme arzusunu temsil eder. Ancak bu talep alaycı biçimde (00.04.33) “*Afrika?*” sorusuyla karşılanır. Bu ifade, siyah kimliğin hâlâ ilkel, uzak ve ötekileştirilmiş bir coğrafyayla özdeşleştirildiğini gösterir.

Ivy’nin şehir merkezine taşınma isteği (00.04.36), ekonomik ve mekânsal bağımsızlık arzusunu temsil ederken, evin sahibi kadın tarafından engellenir. Bu durum, siyah kadınların fiziksel, mekânsal ve sınıfsal denetim mekanizmalarına maruz bırakıldığını göstermektedir. Ivy’nin “tam olarak özgür olmaması”, onun emek gücünün yanı sıra varoluşunun da sahiplenildiğini ortaya koyar. 00.05.00’daki “sorun işin kendisi değil” ifadesi, meselenin çalışma koşullarından ziyade yapısal eşitsizlikler olduğunu vurgular. Ivy’nin “modern kölelikten” kurtulma arzusu, siyah feminizmin temel meselelerinden biri olan ücretli emek ile ırksal sömürünün kesişimini görünür kılar.

00.05.38’de Ivy’nin “masum, cılız, dünyadan habersiz” bir genç kız olarak tanımlanması, siyah kadınların infantilize edilmesini ve korunmaya muhtaç bireyler gibi sunulmasını açık eder. Buna karşın *Ivy’nin eğitim isteği* (00.05.48), lise diploması alıp sekreterlik okuluna gitme arzusu ve siyah kadınların kendilerini sınıfsal olarak dönüştürme çabasını temsil eder. Bu istek de bastırılır; (00.06.36) “*burada benim için hiçbir şey yok*” cümlesi, yapısal dışlanmışlığın ifadesidir.

Film ilerledikçe Ivy’nin arzuları “tehlikeli” ve “kontrol edilmesi gereken” olarak çerçevelenir. (00.09.29) “*Dışarı çıkmak istiyor*” ifadesi bile bir tehdit gibi sunulur. Onun

hayalleri -kariyer, aşk, evlilik (00.09.32)- “ana akım” ve uygunsuz olarak küçümsenir (00.09.36). Burada siyah kadının arzuları, beyaz normlara göre ölçülmekte ve bastırılmaktadır. Filmin başlarında geçen diyaloglarda ırk meselesi açıkça görünür hale gelir. (00.10.22) “*Renklerin bununla ne ilgisi var?*” sorusu, ırksal eşitsizliğin inkâr edilmesini temsil ederken, filmin bütünü bu inkârın ne kadar yapay olduğunu gösterir. Ivy’nin (00.10.42) “*romantik bir ilgiye ihtiyacı olduğu*” iddiası, siyah kadının duygusal emeğinin sömürüldüğünü ve duygusal deneyimlerinin denetim altına alındığını ortaya koymaktadır.

Filmin ilerleyen bölümlerinde Ivy için uygun görülen siyah erkek figürü, onun “güvenli” bir alanda tutulması çabasını yansıtır. Bu ilişki, siyah kadın bedeninin hem beyazlık tarafından hem de patriyarkal düzen tarafından nasıl denetlendiğini gösterir. (00.15.28) “*Kölelik kaldırıldı*” repliği ise ironiktir; çünkü film, köleliğin yalnızca biçim değiştirdiğini ortaya koyar. Ivy’nin hâlâ seçim hakkı yoktur, yalnızca seçenekler arasında yönlendirilmektedir.

Irklar arası ilişkiler bağlamında geçen sahnelerde, özellikle restoran sahnesinde (00.40.48), siyah bir erkeğin hizmet alması üzerinden güç ilişkilerinin tersine çevrilmesi kısa süreli bir tatmin yaratır. Ancak bu durum, sistemsel eşitsizliği ortadan kaldırmaz; yalnızca sembolik bir telafi sunar. Ivy’nin (00.41.50) “*istediğim yere gitmek, istediğimi yapmak istiyorum*” sözleri siyah kadın özgürlüğünün ne kadar bedelli olduğunu gösterir. Özgürlük, duygusal yalnızlıkla, dışlanmayla ve güvencesizlikle birlikte gelir.

Filmin sonlarına doğru evin hanımının Ivy olmadan mutfakta işleri yapmakta zorlandığını fark etmesi (01.14.06), siyah kadın emeğinin ne kadar görünmez ama vazgeçilmez olduğunu açığa çıkarır. (01.24.45) “*Belki de küçük siyah bir kız çocuğu olmadan da hayatta kalabilirsiniz*” cümlesi, siyah feminizmin özünü özetler: siyah kadınlar başkalarının hayatını ayakta tutmak için var olmak zorunda değildir. Ivy’nin (01.25.03) “*kimse bana sormuyor*” sözleri ise siyah kadınların tarih boyunca özne olmaktan nasıl mahrum bırakıldığını açıkça ifade eder.

Son sahnelerde Ivy ve Parks arasındaki yakınlık (01.25.44), ortak bir tarihsel yaradan doğan dayanışmayı ima eder. Ancak film, bu dayanışmayı romantize etmekten çok, siyah kadınların hem ırksal hem cinsiyet temelli baskılarla nasıl kuşatıldığını göstermeye odaklanır. For Love of Ivy, Siyah feminizm açısından bu anlatı, özgürlüğün yasal, ekonomik, duygusal ve bedensel bağımsızlıkla mümkün olduğunu vurgulamaktadır.

Şekil 3. 14.

For Love Ivy (1968) Filmi Salon Sahnesi



Tablo 3. 14.

For Love Ivy (1968) Filmi Salon Sahnesi

Göstergenin Çözümlemesi				
Gösterge	Gösteren			Gösterilen
İnsan	Tepsi taşıyan,	önlük	takmış siyah kadın	“Uyumlu siyah hizmetçi” miti; siyah kadın emeğinin doğal ve sessiz kabulü ve Ev içi hizmet emeği; siyah kadının konumlandırılmış rolü
İnsan	Arkasında duran erkek	beyaz		Denetleyici bakış, gözlemleyen, rahat konumda
İnsan	Önünde duran erkek	siyah		Karar veren ve değerlendiren özne

Şekil 3. 15.

For Love Ivy (1968) Filmi Merdiven Sahnesi



Tablo 3. 15.

For Love Ivy (1968) Filmi Merdiven Sahnesi

Gösterenin Çözümlemesi				
Gösterge	Gösteren		Gösterilen	
İnsan	Önde	merdiven çıkan kadın	Ev içi mekânın sahibi; sınıfsal ve ırksal ayrıcalık ve beyaz orta sınıf normallığı miti	
İnsan	Arkadan gelen,	beyaz elbiseli siyah kadın	Gözlemleyen ve ikinci plana atılan siyahi	
Nesne	Merdiven		Toplumsal hiyerarşinin doğallaştırılması	mekânsal

Şekil 3. 16.

For Love Ivy (1968) Merdiven Sahnesi Erkek Figürü



Tablo 3. 16.

For Love Ivy (1968) Merdiven Sahnesi Erkek Figürü

Göstergenin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Önde merdiven çıkan kadın	Ev içi mekânın sahibi; sınıfsal ve ırksal ayrıcalık ve beyaz orta sınıf normallığı miti
İnsan	Arkadan gelen, beyaz elbiseli siyah kadın	Siyah kadının ikincil yurttaşlığı
İnsan	Merdivenin üstünde duran, el hareketi yapan erkek	Karar veren, yönlendiren figür

Şekil 3. 17.

For Love Ivy (1968) Filmi Ivy Yatak Odası Sahnesi



Tablo 3. 17.

For Love Ivy (1968) Filmi Ivy Yatak Odası Sahnesi

Göstergenin Çözülmesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Askılı elbise ile mahrem alanda	Bedenin kırılabilirliği; öznel alan ve siyah kadın bedeninin hem denetlenmesi hem erotize edilmesi
İnsan	Oturan, açıklama yapan beyaz kadın	Rehberlik eden, yönlendiren beyaz özne ve Liberal paternalizm miti
Nesne	Arka tarafta asılı olan perde	Mahremiyet, Siyah kadının özel alanının dahi beyaz bakıştan bağımsız olmaması
Kadraj	Oturan ve ayakta duran kadının konumlandırılması	Beyaz kadının alçaltılması ve siyah kadının yüceltilmesi

3.2.3. The Claudine (1974)

Claudine, siyah feminizm bağlamında çözümlendiğinde, siyah kadın öznenin kesişimsel baskı mekanizmaları altında konumlanmakta olduğunu açık biçimde göstermektedir. Film, siyah kadının ırkçılık, sınıfsal yoksunluk, devlet denetimi ve patriyarkal normların eşzamanlı

etkisi altında var olmaya çalıştığını ortaya koymaktadır. Claudine karakteri, annelik, emek ve arzu arasında sıkışmakta; buna rağmen özne konumunu korumaya çalışmaktadır.

Filmin başlarında Claudine'in (00:02:21) "*Son zamanlarda uyku tutmuyor.*" ve (00:02:26) "*Belki de hep deliydim.*" ifadeleri, siyah kadının zihinsel yükünü ve sürekli kaygı hâlini temsil etmektedir. Bu sözler, bireysel bir ruh hâlinden ziyade yapısal baskının içselleştirilmiş sonucunu yansıtmaktadır. Siyah feminizm, siyah kadınların gündelik yaşamda taşıdığı görünmeyen emeğin ve ekonomik güvencesizliğin psikolojik bir aşınmaya yol açmakta olduğunu ileri sürmektedir. Claudine'in uykusuzluğu, bakım emeğinin ve geçim mücadelesinin bedensel bir tezahürü olarak işlev görmektedir.

Devletin siyah kadın üzerindeki gözetimi de filmde belirginleşmektedir. (00:06:02) "*Sosyal yardımla mı geçiniyorsun?*" ve (00:06:09) "*Dolandırıcılık yapıyorsun diyecekler.*" ifadeleri, siyah kadın bedeninin ekonomik ve ahlaki bir denetime tabi tutulmakta olduğunu göstermektedir. Sosyal yardım sistemi, Claudine'i maddi yoksunluğun yanı sıra ahlaki denetimin de nesnesi hâline getirmektedir. Siyah feminizm açısından bu durum, siyah kadınların hem üretim hem yeniden üretim süreçlerinde değersizleştirilmekte olduğunu göstermektedir.

Filmin ilerleyen bölümünde Claudine'in ironik biçimde dile getirdiği (00:20:28) "*Biz cahil zenci sürükler hakkında bir şey duymadın mı?*" ve (00:20:34) "*Çocuk başına 30 dolar alıyorum. Sosyal yardımla kraliçeler gibi yaşıyoruz.*" sözleri, siyah kadınlara yönelik ırkçı ve cinsiyetçi stereotipleri teşhir etmektedir. Bu ifadeler, siyah kadınlığın "*welfare queen*" miti üzerinden kriminalize edilmekte olduğunu ortaya koymaktadır. Claudine burada pasif bir savunma geliştirmemekte; aksine stereotipi abartarak görünür kılmakta ve alaya almaktadır. Bu strateji, siyah feminizmin temsile yönelik eleştirel yaklaşımıyla örtüşmektedir.

Ev içi alan ise siyah kadının çoklu yükünü dramatize etmektedir. (00:09:02) "*Anne, tuvalete gitmem lazım!*" ve (00:09:46) "*Anne, bunu imzalaman gerekiyor!*" gibi ifadeler, Claudine'in kesintisiz bakım emeğini görünür kılmaktadır. Bu çok seslilik, siyah kadının hem ebeveyn hem ekonomik özne hem de duygusal düzenleyici olarak aynı anda işlev görmekte olduğunu göstermektedir. Siyah feminizm, bu çoklu rolün idealize edilmesine karşı çıkmakta; film de Claudine'i yorgunluk, gerilim ve sorumluluk yükü altında şekillenen bir özne olarak temsil etmektedir. Öte yandan erkeklik konumu da eleştirel bir çerçevede sunulmaktadır. Rupert'ın çevresinden gelen (00:33:52) "*Altı çocuklu ve erkeksiz bir kadın, benim için kendini paralayacak.*" yorumu, siyah kadının ekonomik ve duygusal kırılganlığının erkek tarafından

bir avantaj olarak görülmekte olduğunu göstermektedir. Bu ifade, siyah erkekliğin beyaz sistem tarafından marjinalleştirilmesine rağmen, siyah kadın üzerinde patriyarkal bir konum üretmeye çalıştığını ortaya koymaktadır. Siyah feminizm, tam da bu içsel tahakküm biçimlerine dikkat çekmektedir. Çocukların annelerinin özel hayatını sorguladığı sahne de siyah kadın cinselliğinin denetlenmekte olduğunu göstermektedir. (00:30:39) “*Onunla yattın mı?*” sorusu, Claudine’in bedensel özerkliğinin aile içinde dahi gözetim altında tutulduğunu ima etmektedir. Claudine’in (00:30:41) “*Bu seni ilgilendirmez.*” yanıtı, siyah kadının sınır koyma ve özneleşme çabasını temsil etmektedir. Siyah feminizm açısından bu durum, siyah kadının hem kamusal hem özel alanda sürekli açıklama yapmak zorunda bırakılmasına karşı bir direniş olarak okunmaktadır. (00:33:46) “*Dört odada altı çocuk mu?*” ifadesi, mekânsal sıkışmışlık üzerinden sınıfsal eşitsizliği görünür kılmaktadır. Bu fiziksel daralma, siyah kadının yaşam alanının yapısal olarak sınırlanmakta olduğunu; ancak aileyi bir arada tutma sorumluluğunun yine onun omuzlarına yüklenmekte olduğunu göstermektedir.

Şekil 3. 18.

The Claudine (1974) Filmi Mutfak Sahnesi



Tablo 3. 18.

The Claudine (1974) Filmi Mutfak Sahnesi

Göstergenin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Elinde not tutan ve ayakta duran kadın	Denetleyici ve rehber konumundadır. Liberal paternalizm mitidir

Tablo 3. 19. (Devam)

The Claudine (1974) Filmi Mutfak Sahnesi

İnsan	Oturan içeceği tutan ve dinleyen	Duygusal emeği bastırılmış siyah kadın, Siyah kadının sabırlı ve uyumlu olması beklenmektedir
Kadraj	Ayakta ve kadrāja göre arkada duran beyaz kadın, oturan ve kadrāja göre ön planda olan siyahi kadın	Siyahi kadın, devletin bir temsili olan beyaz kadın tarafından gözetim altında tutunmaktadır. Kadrajda beyaz kadının geride ayakta durması siyahi kadın üzerindeki baskıyı ifade etmektedir. Siyah kadının oturarak, arkasını beyaz kadına dönmesi ise baskılandığını ifade etmektedir.

Şekil 3. 19.

The Claudine (1974) Filminde Claudine ve Kızları



Tablo 3. 20.

The Claudine (1974) Filminde Claudine ve Kızları

Göstergenin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Çocuklarıyla aynı yatakta uzanan anne	Koruyucu ama yorgun siyah annelik, “Fedakâr siyah anne” miti; devletin ve sistemin eksikliğini telafi eden anne figürü

Tablo 3. 21. (Devam)

The Claudine (1974) Filminde Claudine ve Kızları

İnsan	Anneye fiziksel olarak yakın konumlanmış çocuklar	Ekonomik ve duygusal bağımlılık ve siyah ailede annenin merkezi yük taşıyıcılığı
Mekân	Dar, sıcak tonlu iç mekân	Sınıfsal sıkışmışlık ve mahrem dayanışma Yoksul ama sevgi dolu siyah aile miti

Şekil 3. 20.

The Claudine (1974) Filminde Anne ve Kız



Tablo 3. 22.

The Claudine (1974) Filminde Anne ve Kız

Göstergenin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Elleri beline koyan anne	Dik duran, bedensel olarak kararlı ve otorite sahibi olan anneyi ifade etmektedir. Siyah kadının aile içi tekil güç odağı oluşunu göstermektedir
İnsan	Kırmızı üst giymiş, karşı çıkan genç kız	Kuşak çatışması ve siyah kadınlıkta saygınlık, özgürlük gerilimi

Şekil 3. 21.

The Claudine (1974) Filminde Siyah Kadın, Beyaz Kadın Zıtlığı.



Tablo 2.1.

The Claudine (1974) Filminde Siyah Kadın, Beyaz Kadın Zıtlığı

Göstergenin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Telefonla konuşan, oturan beyaz kadın	Beyaz kadın ayrıcalığı
İnsan	Arkada ayakta, önlüğünü bağlayan siyahi kadın	Sessiz direniş ve sabır ve siyah kadının denetlenmiş emeği
Mekân	Dağınık mutfak	Çifte emek (ücretli + ev içi) ve Siyah kadının görünmeyen yükü

3.2.4. Nothing But a Man, For Love of Ivy ve Claudine Filmlerinin Birlikte İrdelenmesi

Bu üç film, 1960'lar ve 1970'lerin Amerika'sında siyah yaşam deneyimini temsil etmekte; ancak siyah feminizm perspektifiyle bakıldığında, siyah kadın öznenin konumlanması üzerinden daha derin bir ortak zemin üretmektedir. Her üç anlatı da siyah kadını romantik ya da yardımcı bir karakter olmanın ötesinde, ırksal, sınıfsal ve cinsiyet temelli baskılar arasında varlık mücadelesi veren bir özne olarak temsil etmektedir. Bu bağlamda filmler, siyah kadının kesişimsel baskı altında konumlanmakta olduğunu görünür kılmaktadır.

Nothing But a Man filminde Josie karakteri, eğitilmiş ve istikrarlı bir siyah kadın olarak temsil edilmekte; buna karşın siyah erkekliğin kırılabilirliğiyle karşı karşıya kalmaktadır.

Duff'un ekonomik güvencesizliği ve öfke patlamaları, beyaz tahakküm sisteminin siyah erkek üzerinde yarattığı travmayı göstermektedir. Ancak siyah feminizm açısından belirleyici olan, bu travmanın siyah kadın üzerinde duygusal emek yükü olarak yeniden üretilmekte olmasıdır. Josie, ilişkiyi ayakta tutmaya çalışmakta; sabır, anlayış ve istikrar üzerinden bir denge üretmektedir. Böylece film, siyah kadının topluluğun etik merkezini temsil etmekte olduğunu ima etmektedir.

For Love of Ivy ise siyah kadını orta sınıf bir bağlamda konumlandırmakta; ancak burada da siyah kadın emeği ve görünmezliği temel mesele hâline gelmektedir. Ivy karakteri, beyaz bir aile için çalışan bir hizmetli olarak temsil edilmekte; onun “kendi hayatına sahip olma” arzusu ancak beyaz aile tarafından organize edilmektedir. Bu durum, siyah kadının özneleşme sürecinin dahi beyaz liberal müdahale aracılığıyla gerçekleşmekte olduğunu göstermektedir. Film, görünürde romantik-komedi formunu kullanmakta; ancak siyah feminizm açısından bakıldığında, siyah kadının arzusunun ve bağımsızlık talebinin yapısal eşitsizlik tarafından sınırlandırılmakta olduğu görülmektedir. Ivy'nin eğitilmiş, zarif ve “uyumlu” bir figür olarak sunulması, siyah kadınlığın kabul edilebilirlik üzerinden yeniden kodlanmakta olduğunu düşündürmektedir.

Claudine ise siyah kadını doğrudan yoksulluk, sosyal yardım ve annelik yükü içinde temsil etmektedir. Claudine karakteri, altı çocuklu, çalışan ve devlet gözetimi altında bulunan bir siyah kadındır. Film, siyah kadının hem ekonomik hem ahlaki denetime tabi tutulmakta olduğunu göstermektedir. Claudine'in ironik dili ve sınır koyma çabası, siyah kadının eleştirel farkındalığa sahip bir özne olarak inşa edildiğini göstermektedir ve siyah kadın, bakım emeğiyle ilişkili konumunun yanı sıra arzu ve cinsellik eksenlerinde de temsil edilmektedir. Bu durum, siyah kadının hiperseksüel stereotip ile fedakâr anne imgesi arasında sıkışmakta olduğunu göstermektedir.

Bu üç film arasında belirgin ortaklıklar bulunmaktadır. Öncelikle her üç anlatıda da siyah kadın, siyah erkekliğin krizine dolaylı olarak eşlik etmektedir. *Nothing But a Man*'de Duff'un kırılgan erkekliği; *Claudine*'de Rupert'in ekonomik istikrarsızlığı, *For Love of Ivy*'de ise siyah erkek karakterin sınıfsal belirsizliği, siyah kadın özneyle ilişkili olarak inşa edilmektedir. Siyah feminizm açısından bu durum, siyah kadının çoğu zaman “onarıcı” ve “dengeleyici” bir rol üstlenmekte olduğunu göstermektedir.

İkinci olarak, her üç filmde de siyah kadının emeği görünür fakat değersizleştirilmiş durumdadır. Josie'nin eğitim emeği, Ivy'nin ev içi hizmet emeği ve Claudine'in hem ücretli

hem ücretsiz bakım emeği, yapısal eşitsizlik bağlamında işlemektedir. Siyah kadın emeği, toplumsal yeniden üretimin merkezinde yer almakta; ancak ekonomik ve sembolik olarak tanınmamaktadır.

Üçüncü olarak, filmler siyah kadının arzusunu sınırlı ama belirgin bir biçimde temsil etmektedir. Josie, evlilik ve istikrar arzusunu bilinçli biçimde sürdürmektedir. Ivy, romantik ilişki üzerinden kendi hayatını kurma talebinde bulunmaktadır. Claudine ise annelik yüküne rağmen cinsel ve duygusal bir ilişki istemektedir. Bu temsil biçimleri, siyah kadının annelik ve emek rolleriyle sınırlanmayan, arzu eden bir özne olarak da konumlandırıldığını göstermektedir.

Üç film de siyah kadının hem beyaz tahakküm sistemi hem de siyah erkekliğin içsel patriyarkal yapısı arasında konumlanmakta olduğunu ortaya koymaktadır. Siyah feminizm, bu kesişimsel baskıyı vurgulamaktadır. Bu anlatılarda siyah kadın hem ırkçılıkla hem cinsiyetçilikle hem de sınıfsal dışlanmayla mücadele etmektedir. Bu filmler, siyah kadını edilgen kurbanlık anlatılarını aşan, dayanıklılık ve bilinç taşıyan bir özne olarak temsil etmektedir.

3.3.Radikal Feminizm Bağlamında İrdelenen Filmler

3.3.1. Jeanne Dielman,23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles (1975)

Chantal Akerman'ın Jeanne Dielman filmi, radikal feminizm bağlamında patriyarkanın gündelik yaşam pratikleri aracılığıyla nasıl yeniden üretilmekte olduğunu görünür kılmaktadır. Film, kadın öznenin ev içi emek, annelik ve cinsellik üzerinden disipline edilmekte olduğunu zamansal uzatma ve tekrar stratejileriyle göstermektedir. Radikal feminizm, patriyarkal iktidarın kamusal kurumların yanı sıra ev içi mekânda da yeniden üretildiğini savunmaktadır. Jeanne karakteri, bu özel alanın merkezinde konumlanmakta; görünürde düzenli ve kontrollü bir yaşam sürdürmektedir. Ancak bu düzen, kadın bedeninin ve zamanının sistematik biçimde denetlenmekte olduğunu açığa çıkarmaktadır.

Filmin erken sahnelerinde Jeanne'in oğluna yönelttiği (00:15:48) "*Yemek yerken bir şeyler okuma.*" uyarısı, annenin aile içi disiplin mekanizmasını işletmekte olduğunu göstermektedir. Bu ifade, kadının bakım emeğinin yanı sıra toplumsal normların aktarımında ve erkek çocuğun davranışlarının düzenlenmesinde etkin bir özne olarak konumlandırıldığını

göstermektedir. Böylelikle kadın, patriyarkal düzenin yeniden üretiminde aracı bir rol üstlenmektedir. Bu noktada film, anneliğin ideolojik işlevini sorgulayarak kadın emeğinin kültürel yeniden üretim süreçlerindeki rolünü görünür kılmaktadır.

Film ilerledikçe ev içi emek, ayrıntılı ve tekrarlı planlarla gösterilmektedir. Patates soyma, masa kurma, alışveriş yapma ve düğme arama gibi eylemler uzun süreli planlar aracılığıyla sergilenmektedir. (01:48:43) “*Patatesleri fazla pişirdim.*” ifadesi, ev içi düzenin en küçük sapmasında dahi kadının sorumluluk hissetmekte olduğunu göstermektedir. Radikal feminizm açısından bu durum, ev içi emeğin patriyarkal sistem tarafından kadınlara atfedilen toplumsal bir yükümlülük olarak kurgulandığını göstermektedir. Jeanne’in zamanının tamamı ev içi işlere tahsis edilmekte; bireysel arzu ve öznel deneyim bastırılmaktadır. Bununla birlikte film, kadının ekonomik varoluşunun cinsel hizmet üzerinden sürdürülmekte olduğunu da göstermektedir. Jeanne’in belirli saatlerde erkek müşteriler kabul etmesi, patriyarkanın kadın bedenini metalaştırmakta olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Erkeklerle karşılaşma sahnesinde duyulan (00:31:55) “*Uzun seviyorsun, değil mi?*” ifadesi, erkek arzusunun kadının bedeni üzerinde belirleyici bir konumda yer almakta olduğunu göstermektedir. Kadın bedeni, erkeğin haz talebine göre düzenlenmekte; kadın özne ise sessiz ve kontrollü bir pozisyonda kalmaktadır. Bu durum, radikal feminizmin cinselliği patriyarkanın temel iktidar alanlarından biri olarak görmesiyle örtüşmektedir.

Filmde oğul karakterin cinselliğe ilişkin ifadeleri de dikkat çekicidir. (02:04:04) “*Bir erkeğin organı, çok derinlere sokması gereken kılıçtır.*” sözleri, erkekliğin şiddet metaforu üzerinden kurulmakta olduğunu göstermektedir. Bu ifade, erkek cinselliğinin fetih ve penetrasyon mantığıyla tanımlanmakta olduğunu ortaya koymaktadır. Radikal feminizm, heteroseksüel cinselliğin patriyarkal şiddetle iç içe geçmekte olduğunu ileri sürmektedir. Jeanne’in bu söyleme verdiği sınırlayıcı ve mesafeli tepkiler, kadının bu iktidar dilini sessizlikle karşılamakta olduğunu göstermektedir. Öte yandan Jeanne’in evlilik anlatısında geçen (00:41:34) “*Onunla yatmam ise tamamen bir ayrıntıydı.*” ifadesi, evliliğin cinsel boyutunun duygusal birliktelikten kopuk biçimde deneyimlenmekte olduğunu göstermektedir. Bu söz, cinselliğin romantik bir deneyimden çok görev ve sorumluluk ekseninde anlamlandırıldığını ortaya koymaktadır. Radikal feminizm açısından bu durum, evlilik kurumunun kadın bedeni üzerindeki denetimi meşrulaştırmakta olduğunu düşündürmektedir.

Film boyunca zamanın mekanik ve kesintisiz akışı, kadının öznel varoluşunu bastırmakta olan düzeni temsil etmektedir. (00:33:35) “*Bugün salı mı?*” sorusu, günlerin birbirine benzemekte olduğunu ve kadının yaşamının tekrara dayalı bir döngü içinde

ilerlemekte olduğunu göstermektedir. Bu tekrar, patriyarkal düzenin görünmez ama süreklilik arz eden baskısını yansıtmaktadır. Radikal feminizm, bu tür tekrarların kadının özneleşme kapasitesini sınırlamakta olduğunu ileri sürmektedir.

Şekil 3. 22.

Jeanne Dielman, 23 Quai Du Commerce, 1080 Bruxelles (1975) Filminde Mutfak Sahnesi



Tablo 3. 23.

Jeanne Dielman, 23 Quai Du Commerce, 1080 Bruxelles (1975) Filminde Mutfak Sahnesi

Göstergenin Çözümlemesi			
Gösterge	Gösteren	Gösterilen	
İnsan	Ocağın başında yemek pişiren kadın	Tekrarlanan ev içi emek; mekanik rutin “Kadının doğal görevi ev içi emektir” miti	
Mekân	Düzenli, steril, simetrik alan	Kontrol ve disiplin Orta sınıf düzen ve kadınlık özdeşliği	
Nesne	Boş masa	Yalnızlık ve duygusal boşluk Aile ideali mitidir. Görselde görünürde var, ancak fiilen eksik olan bir aileden söz etmek mümkündür	

Şekil 3. 23.

Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles (1975) Filminde Emek Karşılığı Ücret



Tablo 3. 24.

Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles (1975) Filminde Emek Karşılığı Ücret

Göstergenin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Elleri önde, paraya bakan kadın	Sessiz pazarlık ve bastırılmışlık ve “ <i>Saygın ama gizli fuhuş</i> ” miti
İnsan	Para uzatan yaşlı erkek	Cinselliğin ekonomik değişim değeri ve kadın bedeninin metalaşması
Nesne	Tekrarlayan duvar kâğıdı	Tekrarlayan yaşam döngüsü ve kadın kaderinin döngüsellliği

Şekil 3. 24.

Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles (1975) Filminde Bebek Ve Annelik



Tablo 3. 25.

Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles (1975) Filminde Bebek Ve Annelik

Göstergenin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Camlı kapıdan geçerek mekândan uzaklaşan kadın	Duygusal mesafe
İnsan	Üzeri örtülmüş, yüzü görünmeyen bebek	İşlevsel ve anonim cinsel karşılaşma, Kadın bedeninin hizmet ve değişim değeri üzerinden tanımlanması
Nesne	Camlı bölmeli kapı	Kamusal/özel alan ayrımı ve kadınlığın özel alana hapsedilmesi miti

Şekil 3. 25.

Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles (1975) Filminde Kadın Emekçi



Tablo 3. 26.

Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles (1975) Filminde Kadın Emekçi

Göstergenin Çözümlemesi				
Gösterge	Gösteren			Gösterilen
İnsan	Önlük	giymiş,	raflar	Yeniden üretim emeğinin görünmez taşıyıcısı ve Patriyarkanın ev içi, ekonomik kontrol mekanizması, Kadının kamusal alandan yer alması
	arasında yürüyen kadın			

Filmin finaline doğru ev içi düzenin küçük sapmalarla bozulmaya başlaması, bastırılmış öznel gerilimin görünür hâle gelmekte olduğunu göstermektedir. Rutinlerin aksaması, zamanın kayması ve bedensel huzursuzluk, kadının içsel çözülüşünü temsil etmektedir. Radikal feminizm açısından bu çözülüş, patriyarkal sistemin kadını disipline eden yapısının sürdürülemezliğine işaret etmektedir.

3.3.2. Riddles Of The Sphinx (1977)

Riddles of the Sphinx, radikal feminizm bağlamında patriyarkanın hem simgesel düzeni hem de gündelik yaşam pratikleri aracılığıyla kadın özneyi yapılandırmakta olduğunu tartışmaktadır. Film, anlatıcı olarak Sfenks'in sesini seçmekte; böylece hakikati bildiren bir

otorite yerine soru soran, muamma üreten ve düzeni kesintiye uğratan bir kadın sesi kurmaktadır. (00:01:11) *“Bu filmin orta bölümünü, bir anne ve oğlu üzerine kurgularken, Sfenks’in sesini hayali anlatıcı olarak kullanmaya karar verdik.”* ifadesi, anlatının bilinçli biçimde patriyarkal mitolojiyi yeniden yazmakta olduğunu göstermektedir. Bu tercih, radikal feminizmin erkek merkezli bilgi üretim biçimlerini sorgulamakta olan yaklaşımıyla örtüşmektedir. Nitekim filmde Sfenks’in (00:01:19) *“hakikatin sesi değil, soru soran bir ses”* olarak tanımlanması, eril rasyonaliteye dayalı kesinlik iddiasını askıya almaktadır. Bu durum, patriyarkanın tekil ve kapalı anlam üretme biçimlerine karşı çoğul ve açık uçlu bir söylem geliştirilmekte olduğunu göstermektedir. Böylece film, anlatısal yapıyı da politik bir alan olarak konumlandırmaktadır.

Film ilerledikçe Oidipus miti yeniden ele alınmakta; annelik figürünün patriyarkal düzen içinde bastırılmakta olduğu açığa çıkarılmaktadır. (00:03:44) *“Sfenks, kentin kapılarının dışındadır; kadınlara ikincil bir yer atfeden kültüre meydan okur.”* ifadesi, patriyarkanın kadınları simgesel düzenin dışına itmekte olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda Sfenks, radikal feminizmin patriyarkayı temel iktidar yapısı olarak konumlandıran yaklaşımıyla uyumlu biçimde, sistemin dışına yerleştirilmiş bir tehdit figürü olarak temsil edilmektedir. Film, (00:04:18) *“Babaya dayalı bir toplumda yaşıyoruz; annenin yeri bastırılmaktadır.”* ifadesiyle patriyarkanın aile yapısı içindeki işleyişini açık biçimde dile getirmektedir. Radikal feminizm, ailenin kadın emeğini görünmez kılan ve anneliği doğal bir kader olarak kodlayan bir kurum olduğunu ileri sürmektedir. Filmde annelik, romantize edilmemekte; aksine iktidar, sorumluluk ve özveri ekseninde sorgulanmaktadır. Bu sorgulama, gündelik yaşamın maddi koşullarına da taşınmaktadır.

Çalışan annelerin çocuk bakımına ilişkin yaşadığı zorluklar üzerinden (00:35:01) *“Şirketin bir kreş sağlaması gerekir.”* ifadesi dile getirilmektedir. Bu söz, kadınların ücretli emek ile bakım emeği arasında sıkışmakta olduğunu göstermektedir. Radikal feminizm, ev içi emeğin ve bakım emeğinin patriyarkal kapitalizm tarafından sömürülmekte olduğunu savunmaktadır. Film, bu sömürüyü kamusal alanda görünür kılmaktadır. Bu noktada ekonomik eşitsizliklerin yanı sıra bilinçdışı düzeyde işleyen patriyarkal yapıları da sorgulamaktadır (00:45:35) *“Kadınların ezilmesi bilinçdışında da işlemekte midir?”* sorusu, radikal feminizmin psikanalitik açılımlarıyla kesişmektedir. Kadın öznenin toplumsal rollerin yanı sıra arzu, kimlik ve dil aracılığıyla da kurulduğu ima edilmektedir.

Filmin ilerleyen bölümünde anne-çocuk ilişkisi üzerinden “anne/çocuk ikili birliğinin çözülmesi” ve babanın “üçüncü terim” olarak müdahalesi (00:57:57) dile getirilmektedir. Bu

ifade, patriyarkanın simgesel düzeni babanın adı üzerinden kurmakta olduğunu göstermektedir. Radikal feminizm açısından bu durum, kadın bedeninin ve anneliğin, erkek merkezli bir dil sistemi tarafından anlamlandırılmakta olduğunu ortaya koymaktadır. Filmde, kadınların örgütlenme meselesini de tartışmaktadır: (00:45:12) “*Kadınlar erkeklerden ayrı örgütlenmeli midir?*” sorusu, radikal feminizmin kadınlara özgü bilinç yükseltme pratiklerini ve ayrı örgütlenme stratejilerini gündeme getirmektedir. Bu soru, patriyarkanın yalnızca sınıfsal mücadele içinde çözülebilecek bir yapı olmadığını; özgül bir kadın mücadelesi gerektirmekte olduğunu ima etmektedir.

Şekil 3. 26.

Riddles Of The Sphinx (1977) Filminde Bebek



Tablo 3. 27.

Riddles Of The Sphinx (1977) Filminde Bebek

Göstergenin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Mama sandalyesinde oturan bebek	Biyolojik yeniden üretimin odağı ve kadın bedeninin yeniden üretimle özdeşleştirilmesi
Nesne	Kaşıkla besleyen yetişkin kadın eli	Bakım emeğinin zorunlu cinsiyetlendirilmesi Annelik = doğal görev miti
Nesne	Mama sandalyesi	Patriyarkanın erken yaşta toplumsal cinsiyet düzenini kurması

Şekil 3. 27.

Riddles Of The Sphinx (1977) Filminde Kara Tahta Ve Nesneler



Tablo 3. 28.

Riddles Of The Sphinx (1977) Filminde Kara Tahta Ve Nesneler

Gösterenin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Çocukça karalamalar	Toplumsal cinsiyetin erken inşası. Disiplin altına alınacak özne
Nesne	Sabit zaman göstergesi	Rutin ve tekrar, kadının zamana bağlı emeği
Nesne	Tahtanın üzerindeki havlu	Sürekli temizlik yükü, ev içi emeğin görünmezliği

Şekil 3. 28.

Riddles Of The Sphinx (1977) Filminde Park Sahnesi



Tablo 2.30.

Riddles Of The Sphinx (1977) Filminde Park Sahnesi

Göstergenin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Gazete okuyan, ayakta duran kadın	Bilgiye erişen ama aynı anda bakım yükü taşıyan özne, Çifte yük (kamusal bilinç + özel alan sorumluluğu)
İnsan	Merdivende duran çocuk	Sürekli bakım bağı, Kadının kesintisiz sorumluluk hali
Mekân	Park	Yarı kamusal alan, Sınırlandırılmış özgürlük, Kadının tam kamusal özne olamaması

Şekil 3. 29.

Riddles Of The Sphinx (1977) Filminde Bahçe Sahnesi



Tablo 3. 29.

Riddles Of The Sphinx (1977) Filminde Bahçe Sahnesi

Göstergenin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Çocuğa rehberlik eden, eğilmiş kadın	Kuşaklar arası bakım zinciri, Kadın emeğinin nesiller arası aktarımı
İnsan	Sulama kovaşını tutan küçük erkek	Toplumsal cinsiyet rollerinin erken yaşta içselleştirilmesi, patriyarkal düzenin erken sosyalleştirme mekanizması

3.3.3. A Question Of Silence (1982)

A Question of Silence (1982), radikal feminizmin sinemadaki en güçlü temsillerinden biri olarak, kadınlara yönelik sistematik baskının yapısal bir sorun olduğunu görünür kılar. Film, kadınların işlediği bir cinayeti merkeze alırken, bu eylemi patolojik ya da ahlaki bir sapma olarak sunmak yerine, ataerkil toplumun süreklilik arz eden şiddet mekanizmalarının kaçınılmaz bir sonucu olarak konumlandırır. Bu yönüyle film, suç eyleminin arkasındaki toplumsal koşulları ve yapısal ilişkileri sorgulamaktadır. Kadınların sessizliği, pasiflikten ziyade bir direnç biçimi hâline gelir; konuşmamayı seçmek, egemen dilin dışına çıkmanın politik bir yoluna dönüşür.

Filmin ilk sahnelerinden itibaren kadın bedeninin nasıl disipline edildiği açık biçimde ortaya konur. 00.02.29’da dile getirilen “*formuna dikkat etsen iyi olur*” ifadesi, kadın bedeninin sürekli denetlenmesi gereken bir toplumsal proje olarak görüldüğünü açığa çıkarmaktadır. Bu denetim, bireysel bir uyarıdan çok daha fazlasıdır; kadının kamusal alandaki varlığını koşullandıran normatif bir baskıdır. 00.04.17’deki “kadınların ekonomi hakkında bildikleri tek şey parayı nakit olarak tutmak ve ödül olarak bacaklarını açmak” söylemi ise kadınları hem zihinsel hem de ahlaki olarak aşağılayan ataerkil dili açığa çıkarır. Bu tür ifadeler, kadınların ekonomik özne olma ihtimalini baştan reddederken, onları cinsellik üzerinden tanımlar. Film, bu söylemleri yeniden üretmekten ziyade, onları çıplak hâllerıyla sergileyerek ideolojik şiddeti görünür kılar.

Kadın emeği film boyunca süreklilik ve görünmezlik ekseninde ele alınır. Çalışan kadınlar için haftasonunun dahi bir anlam taşıması, kapitalist üretim ilişkilerinin patriyarkal yapı ile nasıl iç içe geçtiğini gösterir. Kadınların farklı işlerde ve statülerde konumlanması, çok katmanlı sömürü ilişkilerinin farklı biçimlerde yeniden üretilmesine zemin hazırlamaktadır. 00.10.42’de dile getirilen “böyle kadınları bir mil öteden tanıyabilirsin” ifadesi, yoksulluk ve sınıfsal konumun kadınlar açısından ahlaki bir kusur gibi kodlandığını ortaya koyar. Kadınlar, suç işlemeyen önce dahi potansiyel suçlu olarak damgalanır; bu da adalet mekanizmasının tarafsızlığını temelden sarsar.

Aile kurumu, filmde patriyarkanın yeniden üretildiği temel alanlardan biri olarak sunulur. 00.19.49’da kadının özel hayatının sürekli denetlenmesi, bireysel özgürlüğün aile içinde nasıl askıya alındığını gösterir. 00.20.12’deki “*evlenmemiş bir kız saygın değildir*” ve 00.20.20’deki “erkekler yaşlı bakirelerden hoşlanmaz” ifadeleri, kadın değerinin erkek arzusuna endekslendiğini açıkça ortaya koyar. 00.20.35’te dile getirilen “*maddi rahatlık ve*

yaşlandığımda çocuklar için evlendim” sözü, evliliğin romantik bir birliktelikten ziyade ekonomik bir zorunluluk olarak kurgulandığını gösterir. Bu bağlamda evlilik, kadının patriyarkal düzen içerisindeki konumunu yeniden üreten bir mekanizma olarak işlev görmektedir. Film, ev içi emeğin görünmezliğini özellikle vurgular. Anne figürünün karakolda tutulmasıyla birlikte evin düzeninin hızla dağılması, kadının görünmeyen emeğinin ne kadar merkezi olduğunu açığa çıkarır. Erkeklerin bu boşluğu dolduramaması, patriyarkanın kadın emeğine olan yapısal bağımlılığını ifşa eder. Buna rağmen bu emek ne tanınır ne de değer görür; aksine doğal ve kendiliğindenmiş gibi kabul edilir. Bu durum, kadınların neden sistematik olarak sömürüldüğünü açıklar.

Kadın dayanışması ise filmde radikal bir politik potansiyel olarak sunulur. Kadınlar birlikte hareket ettiklerinde, bireysel mağduriyet anlatılarının ötesine geçerek kolektif bir özne hâline gelirler. Bu nedenle filmde kadın dayanışması, tehlikeli ve tehditkâr olarak kodlanır. 00.56.08’de ifade edilen “mala karşı işlenen suçların ağır cezalandırılması” vurgusu, hukukun sınıfsal ve cinsiyetli yapısını açığa çıkarır. Bu durum, şiddetin niteliğinden çok hedef aldığı öznenin toplumsal konumunun önem kazandığını göstermektedir. Sistem, kadınların yaşadığı yapısal şiddeti görmezden gelirken, onların tepkisini kriminalize eder.

Filmin doruk noktası, 01.29.32’de dile getirilen yargı cümlesinde somutlaşır. Kadınların işlediği suç ile bir erkeğin işlediği suç arasındaki farkın sorgulanması, adalet sisteminin cinsiyetli doğasını ifşa eder. Burada suç, bireysel bir ahlak sorunu olmaktan çıkar; tarihsel olarak bastırılmış kadın öfkesinin kolektif bir dışavurumu hâline gelir. Film, erkek şiddetini olağanlaştıran toplumsal yapının, kadın şiddetini ise “anlaşılmaz” ve “tehlikeli” olarak kodladığını gösterir.

A Question of Silence filmi, radikal feminizmin temel argümanlarını sinemasal bir dil aracılığıyla güçlü biçimde somutlaştırır. Film, kadınların yaşadığı baskının yapısal olduğunu; sessizliğin ise politik bir reddiye niteliği taşıdığını ortaya koyar. Kadın dayanışmasını, patriyarkal düzeni sarsan bir bilinçlenme biçimi olarak ele alır. Bu yönüyle film, ataerkil düzene yöneltilmiş radikal bir sorgulama ve feminist bir müdahale niteliği taşımaktadır.

Şekil 3. 30.

A Question Of Silence (1982) Filminde Ofis Sahnesi



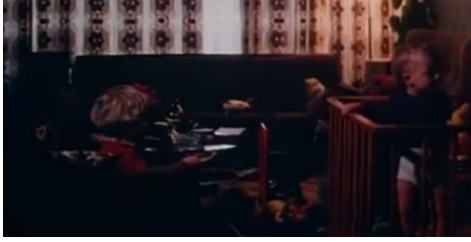
Tablo 3. 30.

A Question Of Silence (1982) Filminde Ofis Sahnesi

Göstergenin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Dosya tutan kadın	Kadının hem cinselleştirilmiş hem disipline edilmiş bedeni Kadının “uyumlu çalışan” rolüne indirgenmesi
İnsan	Erkek masa arkasında oturan kadın	Mekânsal hiyerarşi patriyarkal güç ilişkisini görünür kılar Otoritenin erkek bedeniyle özdeşleştirilmesi
Mekân	Ofis	Kurumsal patriyarkanın bürokratik yüzü Erkek karar mekanizmasının meşrulaştırılması

Şekil 3. 31.

A Question Of Silence (1982) Filmindeki Ev Sahnesi



Tablo 3. 31.

A Question Of Silence (1982) Filmindeki Ev Sahnesi

Göstergenin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Oyun alanında özgür olmayan bebek	Bakım emeğinin kadına tahsisi ve annelik rolünün zorunlu kader olarak sunulması ve kadının salonda bulunmaması
Mekân	Dağınık salon	Ev içi emeğin görünmez yükü, kadın emeğinin doğal görev olarak kodlanması ve kadının salonda bulunmaması

Şekil 3. 32.

A Question Of Silence (1982) Filmindeki Mağaza Sahnesi



Tablo 3. 32.

A Question Of Silence (1982) Filmindeki Mağaza Sahnesi

Göstergenin Çözümlemesi			
Gösterge	Gösteren		Gösterilen
İnsan	Dinleyen, kadınlar	konumlanan	Kadınların alışveriş sürecinde edilgen konuma itilmesi, erkeği baskı ve gözlem altına alması
İnsan	Merkezi erkek	konumda duran	Söylemsel otorite erkek özneye aittir Erkek aklının kamusal karar merci olarak doğal kabul edilmiştir ve kadınlr tarafından baskı altındadır
Mekân	Giysi mağazası		Tüketim alanı, kadın bedeninin metalaştırıldığı patriyarkal ekonomik düzenin uzantısıdır Kadının görünürlük alanının estetik ve tüketim üzerinden tanımlanması

Şekil 3. 33.

A Question Of Silence (1982) Filmindeki Mahkeme Sahnesi



Tablo 3. 33.

A Question Of Silence (1982) Filmindeki Mahkeme Sahnesi

Göstergenin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Gülen kadınlar	Adalet sisteminin erkek merkezli yapısına karşı direniş, Hukukun tarafsızlık mitinin kırılması, Kadınların aynı anda gülmesi “ <i>Kişisel olan politiktir</i> ” ilkesinin dramatik tezahürüdür
İnsan	Arka planda resmi kıyafetli erkekler	Hukukun patriyarkal kurumsallığı Erkek egemen adaletin doğal kabul edilmesi

Şekil 3. 34.

A Question Of Silence (1982) Filminde Sokak Sahnesi



Tablo 3. 34.

A Question Of Silence (1982) Filminde Sokak Sahnesi

Göstergenin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Kol kola ve arka arkaya, yüksekte duran kadınlar	Kadın dayanışması Patriyarkal denetime karşı kolektif direniş imkânı Kadınlar arası birlikteliğin politik bir güç alanı oluşturması
İnsan	Kadın grubunun karşısında, alçakta duran kadın	Patriyarkanın kadınları birbirinden yalıtma stratejisi Bireyselleştirme yoluyla direncin zayıflatılması Avukat kadın figürünün üzerinden hukukun alçaltılması

3.3.4. Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles, Riddles of the Sphinx ve A Question of Silence Birlikte İrdelenmesi

Bu üç film, 1970'ler ve erken 1980'ler feminist sinemasının radikal yönelimlerini temsil etmekte; patriyarkal iktidarın bireysel deneyimlerden kurumsal yapılara uzanan çok katmanlı işleyişini sinemasal araçlarla görünür hâle getirmektedir. Radikal feminizm, patriyarkayı toplumsal düzenin kurucu iktidar biçimi olarak tanımlamakta; aile, cinsellik, dil ve hukuk gibi kurumların kadın ezilmesini yeniden üretmekte olduğunu ileri sürmektedir. Bu üç anlatı da söz konusu kuramsal bağlamı farklı estetik stratejilerle somutlaştırmaktadır.

Öncelikle Jeanne Dielman, patriyarkanın özel alan olarak kodlanan ev içi mekânda nasıl işlemekte olduğunu göstermektedir. Jeanne'in gündelik rutinleri, yemek hazırlama, temizlik, alışveriş ve cinsel hizmet, zamansal olarak uzatılmakta; böylece ev içi emeğin görünmezliği ortadan kaldırılmaktadır. Film, kadının zamanının bütünüyle başkalarının ihtiyaçlarına tahsis edilmekte olduğunu açığa çıkarmaktadır. Ev, güvenlik ve aidiyetin ötesinde, disiplin ve tekrar aracılığıyla işleyen bir denetim mekânı olarak temsil edilmektedir. Bu bağlamda film, radikal feminizmin "*özel olan politiktir*" önermesini biçimsel düzeyde somutlaştırmaktadır. Buna karşılık Riddles of the Sphinx, patriyarkanın simgesel düzenini ve bilinçdışı yapısını sorgulamaktadır. Film, Oidipus mitini yeniden ele almakta; babanın adı üzerinden kurulan dilsel ve kültürel düzeni eleştirmektedir. Anlatıcı olarak Sfenks'in seçilmesi, eril hakikat iddiasının yerine soru soran bir kadın sesinin yerleştirilmekte olduğunu göstermektedir. Bu filmde annelik, biyolojik bir olgu olmanın ötesinde ideolojik bir konum olarak analiz edilmektedir. Kadın öznenin bastırılmış deneyimi, mitoloji ve psikanalitik göndermeler aracılığıyla görünür kılınmaktadır. Böylece radikal feminizmin bilinçdışı ve dil eleştirisi sinemasal forma taşınmaktadır. Öte yandan A Question of Silence, patriyarkal şiddetin kolektif bir patlama noktasına ulaşmasını dramatize etmektedir. Filmde üç kadının bir erkek mağaza çalışanını öldürmesi, bireysel bir suçtan ziyade yapısal baskının dışavurumu olarak temsil edilmektedir. Erkek karakter, gündelik hayatın sıradan patriyarkal otoritesini simgelemekte; kadınların eylemi ise bastırılmış öfkenin kolektif bir tezahürü olarak okunmaktadır. Mahkeme sahnelerinde kadın dayanışması görünür hâle gelmekte; hukuk sistemi erkek merkezli rasyonalite üzerinden işlemektedir. Film, patriyarkal adalet sisteminin kadın deneyimini anlamlandırmakta yetersiz kaldığını göstermektedir.

Bu üç film arasında belirgin ortaklıklar bulunmaktadır. İlk olarak, her üç anlatı da patriyarkanın yalnızca bireysel erkek davranışlarından ibaret olmadığını; kurumsal ve kültürel düzeyde işlemekte olduğunu ortaya koymaktadır. Jeanne Dielman'da ev içi rutinler, Riddles of

the Sphinx'te mitolojik ve psikanalitik yapılar, A Question of Silence'ta ise hukuk ve adalet sistemi patriyarkanın farklı yüzlerini temsil etmektedir.

İkinci olarak, kadın özne her üç filmde de sessizlik, tekrar ya da patlama üzerinden konumlandırılmaktadır. Jeanne'in sessizliği bastırılmış gerilimi taşımakta; Sfenks'in sesi soru sorarak eril bilgiyi kesintiye uğratmakta; cinayet eylemi ise bastırılmış kadın öfkesini görünür kılmaktadır. Bu durum, radikal feminizmin kadın öfkesini politik bir enerji olarak değerlendiren yaklaşımıyla örtüşmektedir.

Üçüncü olarak, cinsellik her üç filmde de iktidar alanı olarak temsil edilmektedir. Jeanne Dielman'da kadın bedeni ekonomik zorunlulukla metalaştırılmakta; Riddles of the Sphinx'te heteroseksüel düzen psikanalitik düzlemde sorgulanmakta; A Question of Silence'ta erkek bakışı ve gündelik cinsel tahakküm şiddetle sonuçlanmaktadır. Radikal feminizm, heteroseksüel ilişkinin patriyarkal yapı içinde asimetrik bir güç ilişkisi üretmekte olduğunu ileri sürmektedir. Filmler, bu asimetriyi farklı dramatik stratejilerle açığa çıkarmaktadır.

3.4.Marksist Feminizm Bağlamında İrdelenen Filmler

3.4.1. Salt Of The Earth (1954)

Salt of the Earth (1954), sınıf mücadelesini, ırksal ayrımı ve toplumsal cinsiyet eşitsizliğini aynı anlatı düzleminde birleştiren, politik açıdan son derece radikal bir filmidir. Film, işçi sınıfı sömürsünün toplumsal cinsiyet boyutlarını görünür kılarak emek ilişkilerinin cinsiyetlendirilmiş yapısını açığa çıkarmaktadır. Kadının hem ev içi hem de kamusal alandaki konumu, erkek egemen sınıf mücadelesi anlatısının merkezine yerleştirilmektedir. Bu yönüyle film, erken dönem feminist bilinçlenmenin sinemasal bir örneği olarak okunabilmektedir.

Filmde kadın karakter, ekonomik yoksunluk nedeniyle üçüncü çocuğu doğurmak istememektedir. Bu durum, kadının bedenine dair kararların ekonomik koşullardan bağımsız olmadığını göstermektedir. Kadının doğurganlığı, romantize edilmiş annelik söylemlerinden uzaklaşarak yoksulluk, güvencesizlik ve geçim kaygısı bağlamında ele alınmaktadır. Erkek karakterin grev kararı almasıyla birlikte, ailenin ekonomik kırılganlığı daha da görünür hâle gelmektedir. Doğum masraflarının ve market giderlerinin karşılanamaması, kadının bedeni üzerindeki denetimin aslında ekonomik yapılar tarafından belirlendiğini göstermektedir.

Filmde şirketin işlettiği market, işçilerin borçlandırılarak denetim altına alındığı bir sömürü mekanizması olarak sunulmaktadır. İşçilere “kolaylık” adı altında satılan ürünler, onları ekonomik olarak daha da bağımlı hâle getirmektedir. Bu durum, kapitalist sistemin işçiler üzerindeki denetimini üretim süreçlerinin yanı sıra gündelik yaşam pratikleri aracılığıyla da sürdürdüğünü göstermektedir. Siyahlar ve beyazlar arasındaki yaşam koşulları ve çalışma biçimleri arasındaki farklar ise, sınıfsal sömürünün ırksallaştırılmış boyutunu görünür kılmaktadır. Beyaz işçiler madenlerde çift kişi çalışabilirken, Meksikalı işçiler tek başına çalışmak zorunda bırakılmaktadır. Bu durum, sömürü ilişkilerinin sınıf ve ırk eksenlerinde şekillenen hiyerarşik bir yapı içerisinde işlediğini ortaya koymaktadır.

Film boyunca patronların beyaz işçilerle Meksikalı işçiler arasında ayrım yaptığı açıkça görülmektedir. Eşitlik talebi insani bir taleptir. “*Köpekler ve kadınlar giremez*” ifadesi, kamusal alanın kimlere ait olduğunu açık biçimde ifşa etmektedir. Kadınların erkeklerle birlikte kamusal mücadeleye katılması, onların sınıfsal ve toplumsal cinsiyet temelli tehdit unsurları olarak algılanmasına yol açmaktadır.

Kadınların örgütlenmesiyle birlikte film, belirgin biçimde yön değiştirmektedir. Kadınlar, yalnızca destekleyici figürler olmaktan çıkarak grevin öznesi hâline gelmektedir. (00.51.21) “*Kadınlar da oy kullanmalı, hele ki işi yapmak onlara kalıyorsa*” ifadesi, politik temsil ile emeğin doğrudan ilişkisini açığa çıkarmaktadır. Erkeklerin tutuklanmasının ardından grevi kadınların devralması, patriyarkal düzenin kırılma anını ortaya koymaktadır.

Kadınların tutuklanmasıyla birlikte çocuk bakımını erkekler üstlenmekte, böylece toplumsal cinsiyet rollerinin yapaylığı görünür hâle gelmektedir. Erkekler ev içi emeği deneyimledikçe, bu emeğin görünmezliği ve değersizleştirilmiş doğasıyla yüzleşmektedir. Film bu noktada radikal bir kırılma yaratmaktadır: erkekler, ev içi emeğin yükünü deneyimledikçe empati geliştirmekte ve kadınların gündelik hayatta maruz kaldığı yapısal baskıyı fark etmektedir. Kadınlar çocuklarla ilgilenmediğinde “*ihmal*” olarak algılanan durum, erkekler söz konusu olduğunda “*babalık*” olarak tanımlanmaktadır. Bu çifte standart, toplumsal cinsiyet rollerinin doğallaştırılmış yapısını ifşa etmektedir.

(1.11.07) “*İki çeşit kölelik vardır: ücretli kölelik ve ev içi kölelik. Kadının seçimi budur.*” ifadesi, filmin radikal feminist pozisyonunu açık biçimde ortaya koymaktadır. Ev içi emeğin görünmezliği ile ücretli emeğin sömürsü arasındaki ilişki, kadınların özgürleşme sürecinin kamusal alandaki varlıklarının yanı sıra ev içi iktidar ilişkilerinin dönüşümünü de gerektirdiğini göstermektedir.

Kadın ve erkek rollerinin yer değıştirmesiyle birlikte, erkek karakterin kendini “işe yaramaz” hissetmesi, kadınların ev içindeki görünmez emeğiyle kurulan özdeşliği açığa çıkarmaktadır. Erkek gücünün çözülmesi, patriyarkal kimliğin kırılğanlığını görünür kılmaktadır. (1:19:33) “*Senin itibarlı olmanın tek yolu benim itibarsız olmam mı?*” ifadesi, patriyarkal düzenin kadınları sistematik biçimde aşağı konumlandırarak erkekliği yücelttiğini açıkça ortaya koymaktadır.

Film boyunca sınıf çatışması ile cinsiyet çatışması birbirini besleyen mücadele alanları olarak temsil edilmektedir. Kadınların kolektif mücadelesi, ekonomik hak taleplerini aşarak özneleşme ve politik görünürlük süreçlerine dönüşmektedir. *Salt of the Earth*, kadınları sınıf mücadelesinin etkin politik özneleri olarak konumlandırırken patriyarkal iktidar ilişkilerini de eleştirel bir bakışla sorgulamaktadır. Bu yönüyle film, radikal feminizmin erken sinemasal örneklerinden biri olarak, kadın emeğinin, bedeninin ve sesinin politikleşmesini güçlü bir biçimde görünür kılmaktadır.

Şekil 3. 35.

Salt Of The Earth (1954) Filminde Tepe Sahnesi



Tablo 3. 35.

Salt Of The Earth (1954) Filminde Tepe Sahnesi

Göstergenin Çözömlenmesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen

Tablo 3. 36. (Devam)

Salt Of The Earth (1954) Filminde Tepe Sahnesi

İnsan	Tepede kadınlar	duran Kadın hem sınıfsal hem de biyolojik yeniden üretimin taşıyıcısı olarak konumlandırılmaktadır; patriyarkada ve kapitalizmde kadınlar yüceltilmiştir
Nesne	Kadınların durduğu tepe	üzerinde Kadınları yukarı taşımaktadır. Toplumsal hiyerarşik düzende kadınları güçlü göstermektedir

Şekil 3. 36.

Salt Of The Earth (1954) Filminde Toplantı Sahnesi



Tablo 3. 37.

Salt Of The Earth (1954) Filminde Toplantı Sahnesi

Göstergenin Çözümlemesi			
Gösterge	Gösteren	Gösterilen	
İnsan	Duvar kenarında sıralanmış kadınlar	Kadın emeği kamusal alanda bile özel alanın uzantısı olarak kodlanmakta; sınıf ve cinsiyet hiyerarşisi birlikte işlemektedir. Kadınlar, oturdukları alan dolayısıyla ötekileştirilmiştir	
İnsan	Kucağında bebek ile toplantıya katılan kadın	Kamusal alanda dahi kadınların bakım emeğiyle birlikte temsil edilmesi, yeniden üretim emeğinin görünmez ama sürekli oluşunu işaret etmektedir. Erkeklerin ön plandaki konumu, kamusal-iktisadi alanın erkek egemenliğini yansıtmaktadır.	

Şekil 3. 37.

Salt Of The Earth (1954) Filminde Erkek ve Bebek



Tablo 3. 38.

Salt Of The Earth (1954) Filminde Erkek ve Bebek

Göstergenin Çözümlemesi			
Gösterge	Gösteren		Gösterilen
İnsan	Kucağında taşıyan erkek	bebek	Erkek figürün bakım emeğine geçici katılımı, ataerkil sistem içinde istisnai bir görüntü üretmektedir.

Şekil 3. 38.

Salt Of The Earth (1954) Filminde Erkek Figürü



Tablo 3. 39.

Salt Of The Earth (1954) Filminde Erkek Figürü

Göstergenin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Çamaşır asan erkek	Ev içi alan hem duygusal hem de maddi yeniden üretimin merkezidir. Erkeğin konumu, duygusal emek ve bakım emeği üzerinden yeniden belirlenmektedir.

3.4.2. Alice Doesn't Live Here Anymore (1974)

Martin Scorsese'nin *Alice Doesn't Live Here Anymore* (1974) filmi, Marksist feminizm bağlamında kadın emeğinin hem üretim hem de yeniden üretim alanlarında nasıl sömürülmekte olduğunu görünür kılmaktadır. Marksist feminizm, kadınların maruz kaldığı baskının patriyarkal tahakküm ile kapitalist üretim ilişkilerinin ortak işleyişi sonucunda ortaya çıktığını savunmaktadır. Film, Alice karakterinin ev içi konumdan ücretli emek alanına geçiş sürecini merkeze almakta; böylece kadın öznenin sınıfsal kırılmasını dramatize etmektedir.

Filmin başlangıcında Alice, ev içi alanda konumlanmakta; yemek hazırlamakta ve aile düzenini sürdürmektedir. (00:05:53) "*Sen ne zaman dersin. Aşçı sensin.*" ifadesi, kadının ev içi emeğinin doğal ve görünmez bir sorumluluk olarak kabul edilmekte olduğunu göstermektedir. Bu noktada kadın emeği ücretlendirilmemekte; aile içindeki hizmet üretimi karşılıksız bırakılmaktadır. Marksist feminist kuram, ev içi emeğin kapitalist sistemin yeniden üretim mekanizmasının temel unsuru olduğunu savunmaktadır. Alice'in konumu, bu ücretsiz emeğin sıradanlaştırılmakta olduğunu açığa çıkarmaktadır. Ancak eşin ölümüyle birlikte ekonomik gerçeklik sert biçimde ortaya çıkmaktadır. (00:14:24) "*Geriye ne kaldı? Yaklaşık 1 dolar 59 sent.*" ifadesi, kadının ekonomik olarak ne derece güvencesiz bırakılmakta olduğunu göstermektedir. Evlilik kurumu içinde maddi bağımlılık normleştirilmekte; erkek ücretine dayalı yaşam modeli kadını savunmasız kılmaktadır. Bu bağlamda film, aileyi ekonomik bir birim olarak ele almakta ve kadının üretim araçlarına erişiminin sınırlı olduğunu göstermektedir. Bu ekonomik zorunluluk, Alice'i ücretli emek piyasasına yöneltmektedir. Fakat iş arama sürecinde karşılaşılan, "*Garsona ihtiyacımız yok.*" (00:29:40) ve "*Şarkıcıya verecek param yok.*" (00:32:55) bu ifadeler emek piyasasının cinsiyetçi ve sınıfsal filtrelerle

işlemekte olduğunu göstermektedir. Kadının sanatsal emeği değersizleştirilmekte; bedeni ve görünümü ön plana çıkarılmaktadır. “*Şöyle bir döner misin lütfen?*” (00:30:51) ifadesi, kadın emeğinin metalaştırılmakta ve nesneleştirilmekte olduğunu açığa çıkarmaktadır. Marksist feminizm, kapitalizmin kadın bedenini hem üretim hem tüketim nesnesi hâline getirmekte olduğunu ileri sürmektedir; film bu süreci somutlaştırmaktadır. Bununla birlikte Alice’in annelik rolü, yeniden üretim emeğinin sürekliliğini göstermektedir. (00:33:36) “*Tek başıma büyütmem gereken küçük bir oğlum var.*” sözleri, kadının hem ücretli emek alanında var olmaya çalışmakta hem de bakım emeğini sürdürmekte olduğunu göstermektedir. Bu ikili yük, Marksist feminist literatürde “*çifte mesai*” olarak tanımlanmaktadır. Alice, gündüz iş aramakta; gece çalışmakta, eve döndüğünde ise çocuğunun bakımını üstlenmektedir. Kapitalist sistem, bu bakım emeğini ekonomik olarak tanımamakta; ancak onun üzerine kurulmaktadır.

Filme bar ve restoran mekânları, düşük ücretli hizmet sektörünün temsil alanları olarak konumlanmaktadır. Alice’in şarkı söyleyerek iş bulması, kültürel emeğin piyasaya eklenmesini göstermektedir. (00:37:59) “*Şarkıcı olarak iş buldum!*” ifadesi, geçici bir ekonomik kazanımı temsil etmektedir. Ancak bu kazanım, istikrarlı bir sınıfsal yükseliş anlamına gelmemektedir. Gelir düzensizdir; mekân güvencesizdir, işveren ilişkisi hiyerarşiktir. Öte yandan erkek karakter Ben’in (00:43:23) “*Mermi kovanlarına barut dolduruyorum.*” sözleri, ağır sanayi ve silah üretimi gibi kapitalist üretim alanlarını temsil etmektedir. Bu üretim alanı ile Alice’in hizmet sektörü emeği arasında belirgin bir sınıfsal fark bulunmaktadır. Erkek üretim alanında yer almakta; kadın ise hizmet ve duygusal emek alanına itilmekte olduğunu göstermektedir. Bu ayrım, kapitalizmin cinsiyet temelli iş bölümünü yeniden üretmekte olduğunu ortaya koymaktadır. Ben’in evli olduğunun ortaya çıkması ve eşinin (00:49:42) “*Onun maaş çekini düzenli olarak almamız gerek.*” sözleri, erkek ücretinin aileyi ayakta tutan temel unsur olarak konumlandırılmakta olduğunu göstermektedir. Kadınlar, erkek ücretine bağımlı bırakılmakta; bu bağımlılık sınıfsal bir kapan yaratmaktadır. Marksist feminizm, bu bağımlılık ilişkisini hem ekonomik hem ideolojik bir tahakküm biçimi olarak değerlendirmektedir.

Alice Doesn’t Live Here Anymore, Marksist feminizm bağlamında, kadının hem ev içi ücretsiz emek hem de düşük ücretli hizmet sektörü emeği üzerinden sömürülmekte olduğunu göstermektedir. Film, aile kurumunu ekonomik bağımlılık ilişkisi içinde konumlandırmakta; kapitalist iş bölümünün cinsiyetçi karakterini görünür kılmaktadır. Alice’in şarkıcı olma, ekonomik bağımsızlık kazanma ve çocuğuna daha iyi bir yaşam sunma arzusu gibi özlemleri, kapitalist gerçeklikle sürekli çatışma hâlinde ilerlemektedir. Böylece film, kadın emeğinin

görünmezliğini ve sınıfsal kırılmasını dramatik anlatı aracılığıyla eleştirel bir düzleme taşımaktadır.

Şekil 3. 39.

Alice Doesn't Live Here Anymore (1974) Filminde Yemek Sahnesi



Tablo 3. 40.

Alice Doesn't Live Here Anymore (1974) Filminde Yemek Sahnesi

Göstergenin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsanlar	Aile	Kadın hem yeniden üretim emeğini (yemek, bakım) üstlenmekte hem de duygusal emeği taşımaktadır Aile, kapitalizmin emek gücünü yeniden üreten birim olarak doğallaştırılmaktadır
İnsan	Sigara içen, yüksekte duran erkek	Erkek üretim alanındaki konumunu ev içinde tahakkümle pekiştirmektedir Patriyarka ve kapitalizm birbirini yeniden üretmektedir
Nesne	Kadının önünde duran pasta	Kadın emeği ücretsiz ve görünmezdir; üretim alanında düşük ücret alırken evde karşılıksız çalışmaktadır Ev içi emek “sevgi” mitiyle örtülerek sömürü gizlenmektedir

Şekil 3. 40.

Alice Doesn't Live Here Anymore (1974) Filminde Ücret Alma Sahnesi



Tablo 3. 41.

Alice Doesn't Live Here Anymore (1974) Filminde Ücret Alma Sahnesi

Gösterenin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Beyaz başörtülü kadın	Ev içi emek ve bakım rolü Kadın hem üretim hem yeniden üretim alanında çifte yük taşımaktadır Yoksulluk kadın bedeni üzerinden normalleştirilmektedir
İnsan	Masada oturan çocuk	Kadının çalışması, emek gücünün yeniden üretimi içindir Annelik, ekonomik sömürüyü meşrulaştıran ideolojik araçtır
Nesne	Kadına uzatılan para	Kadın emeği, sürekli yetersiz ücret rejimi içinde borç ve bağımlılık üretmektedir Kadın ekonomik olarak bağımlı kılınmaktadır

Şekil 3. 41.

Alice Doesn't Live Here Anymore (1974) Filminde İşe Alım Sahnesi



Tablo 3. 42.

Alice Doesn't Live Here Anymore (1974) Filminde İşe Alım Sahnesi

Gösterenin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Oturan ve ayakta olan erkekler	Erkekler arası sınıfsal birlik, patriyarkal üstünlüğü pekiştirmektedir. Taciz kültürü görünmezleştirilmektedir
İnsan	Kadının bedensel konumu	Cinsel taciz, kapitalist üretim ilişkilerinde disiplin mekanizmasıdır. Kadın iş gücü denetim altına alınmaktadır

Şekil 3. 42.

Alice Doesn't Live Here Anymore (1974) Filminde Kadın Figürü



Tablo 3. 43.

Alice Doesn't Live Here Anymore (1974) Filminde Kadın Figürü

Göstergenin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Hizmet sektöründe çalışan kadın	Kadın emeği düşük ücretli, bakım ve hizmet temelli sektörlerde yoğunlaşmaktadır. “Kadına uygun iş” miti üretilmektedir
İnsan	Eğilerek konuşan kadın	Hizmet emeği, duygusal ve bedensel erişilebilirliği zorunlu kılmaktadır. Taciz, müşteri memnuniyeti söylemiyle normalleştirilmektedir
İnsan	Gülümseyen kadın	Duygusal emek kapitalist değer üretimine dâhil edilmektedir. Kadın bedeni meta dolaşımına eklemlenmektedir
Renk	Pembe	Hizmet sektöründe çalışan kadının pembe giymesi, emek gücünün cinsiyetlendirilmiş estetik kodlar aracılığıyla sunulduğunu göstermektedir.

3.4.3. Song Of The Shirt (1979)

Song of the Shirt (1979), kadın emeğinin tarihsel süreç içerisinde nasıl sistematik biçimde değersizleştirilmekte olduğunu görünür kılan politik bir anlatı sunmaktadır. Film, kapitalist üretim ilişkileri ile patriyarkal düzen arasındaki karşılıklı bağımlılığı görünür kılmaktadır. Bu bağlamda kadınlar, ekonomik sömürü, ahlaki denetim ve toplumsal kontrol mekanizmalarının kesişiminde konumlandırılmaktadır. Kadınların “bakmakla yükümlü” bireyler olarak tanımlanması, onların emeğinin doğal, zorunlu ve karşılıksız kabul edilmesini meşrulaştırmaktadır. Böylece kadın emeği hem aile içi sorumluluklar hem de ücretli emek alanı içerisinde çift yönlü biçimde sömürülmektedir.

Filmde garson olarak çalışan kadının eşi çalışmamakta; ailenin geçimi büyük ölçüde kadının kazancına dayanmaktadır. Kadının elde ettiği gelir, sosyal güvenlik yardımlarına

neredeyse eşit düzeyde kalmaktadır. Bu durum, kadın emeğinin ekonomik değerinin bilinçli biçimde düşük tutulmakta olduğunu göstermektedir. Kadın çalışsa dahi yoksulluk sınırının altında yaşamaya mahkûm edilmektedir. Böylece kapitalist sistem, kadın emeğini ucuz, ikame edilebilir ve değersiz bir kaynak olarak konumlandırmaktadır. Bu bağlamda film, ücretli emeğin dahi kadın için tam anlamıyla ekonomik bağımsızlık sağlamamakta olduğunu ortaya koymaktadır. Nitekim 00.05.48'de ifade edildiği üzere, “*Eğer kızlar hizmetçi olarak yer bulamazlarsa evde boşta kalmalı ya da başka işler aramak için evden ayrılmalıdırlar.*” Bu söylem, kadınların çalışma hakkının güvencesiz ve koşullara bağlı bir hak olarak kurgulandığını göstermektedir. Kadın emeği, sürekli ve kalıcı bir üretim gücünden ziyade ihtiyaç anlarında başvurulmuş geçici bir kaynak olarak değerlendirilmektedir. Bu durum, kadınların ekonomik varlığının toplumsal yapılar tarafından sistematik biçimde sınırlandırıldığını ortaya koymaktadır. Bununla birlikte film, tarihsel bir karşılaştırma yaparak kapitalist dönüşümün kadın emeği üzerindeki etkisini tartışmaktadır. Geçmişte bir işçinin karısı ve ailesinin iplik eğirerek haftalık erkek ücretine denk bir kazanç sağlayabildiği belirtilmektedir. Öte yandan 00.07.11'de vurgulandığı üzere, sanayi kapitalizminin gelişimiyle birlikte emek süreçleri yeniden örgütlenmiş; ailenin geçimi neredeyse tamamen erkek ücretine bağımlı hâle gelmiştir. Bu dönüşüm, kadın emeğinin ev içi üretimden kopararak değersizleştirilmekte olduğunu göstermektedir. Kadınlar vasıflı işlerde erkeklerle rekabet edebilmek için yeni beceriler öğrenmek zorunda kalmakta; ancak çoğunlukla geleneksel mesleklerde çırak ya da yeni sanayi kollarında düşük ücretli gündelik işçi olarak istihdam edilmektedir. Böylece kadın emeği sürekli olarak ikincil ve geçici konumda tutulmaktadır. 00.08.31'de aktarılan “*emeğin üretim güçlerindeki gelişme*” vurgusu, iş bölümünün derinleşmesiyle bireysel becerinin değersizleştirilmekte olduğunu göstermektedir. Film, iş bölümünün insan emeğini niteliksizleştirmekte ve özellikle kadın emeğini görünmezleştirmekte olduğunu ortaya koymaktadır. Kadınlar üretim sürecinde düşük maliyetli emek gücü olarak istihdam edilmenin yanı sıra kapitalist üretim ilişkilerinin sürekliliğini sağlayan görünmez taşıyıcılar olarak konumlandırılmaktadır. Bu bağlamda kadın bedeni, üretim sürecinin kurucu unsurlarından biri hâline gelmektedir.

Dikimevinde çırak olarak çalışmak üzere Londra'ya gelen kadın örneği, kadın emeğinin mekânsal olarak yer değiştirmekte olduğunu göstermektedir. Kadınlar geçim için göç etmekte; ancak gittikleri yerlerde de düşük ücretli ve güvencesiz işlere mahkûm edilmektedir. Tekstil sektöründe yoğunlaşan bu emek biçimi, kadın bedeninin doğrudan üretim sürecine eklenmekte olduğunu ortaya koymaktadır. 00.12.27'de dile getirilen “*Kadınlar yalnızca*

emeği göstermiyor, erkeklerin yerini de alıyorlar” ifadesi, patriyarkal kaygının açık bir göstergesidir. Kadınların çalışma hayatına katılımı, erkek egemen düzen tarafından tehdit olarak algılanmaktadır. Kadınların “erkeklerle ait” sayılan alanlara girmesi, toplumsal cinsiyet hiyerarşisini sarsmaktadır. Bu nedenle kadın emeği ekonomik olarak sömürülmekte; ideolojik olarak itibarsızlaştırılmaktadır. Benzer biçimde 00.12.46’da kadınların kurduğu kulüplerin “içki içmek, şarkı söylemek ve sigara içmek” amacıyla kurulduğunun iddia edilmesi, kadın örgütlenmesini ahlaki açıdan sorunlu göstermek suretiyle politik talepleri değersizleştirmektedir. Bu temsil, kadınların kolektif eylemlerinin siyasal niteliğini görünmez kılarak onları ahlaki bir sapma olarak yeniden anlamlandırmaktadır. 00.13.14’te yöneltilen “Kadın neden artık ev işlerine dikkat etmeyecek ve kocasına borçlu olduğu itaati göstermeyecektir?” sorusu ise patriyarkal düzenin kadını itaat ve ev içi sorumluluk üzerinden tanımlamakta olduğunu göstermektedir. Kadının itaati reddetmesi, aile sınırlarını aşan ve toplumsal düzeyde etkileri bulunan bir kriz olarak temsil edilmektedir.

Film boyunca kadınların haftada altı gün, günde 12-18 saat çalıştıkları vurgulanmaktadır. Bu yoğun emek temposu, kadın bedeninin fiziksel ve ruhsal olarak yıpranmakta olduğunu göstermektedir. Üstelik bu yıpranmanın kuşaklar arası aktarılabileceği belirtilerek, sömürünün tarihsel bir süreklilik taşıdığı ortaya konmaktadır. Kadın bedeni, kapitalist üretimin taşıyıcısı ve yeniden üreticisi olarak işlev görmektedir. 00.51.52’de ifade edilen “Makineyi yapan adamı ve kumaşı dokuyan adamı kandıran, giydiğimiz elbiselerle onları birbirinden ayıran kapitalisttir” söylemi, artı değere el koyan sermaye sınıfını açık biçimde tanımlamaktadır. Kapitalist, üretici ile tüketici arasındaki görünmez aracı olarak konumlandırılmaktadır. Gucci markasına yapılan gönderme, metalaşmanın küresel boyutuna ve markalaşmanın emek sömürüsünü görünmez kılmakta olduğunu göstermektedir. 01.07.43’te dile getirilen “Makine yapımı olanı almak zorundasın çünkü daha ucuz” ifadesi, tüketimin ekonomik zorunlulukla belirlenmekte olduğunu göstermektedir. Bireysel tercih, piyasa koşulları tarafından sınırlandırılmaktadır. 01.11.05’te ise “Kadınlar emekleri için her zaman erkeklerden daha az ücret almışlardır ve bu eşitsizliğin adil olduğuna inandırılmışlardır” ifadesi, toplumsal rızanın ideolojik olarak üretilmekte olduğunu ortaya koymaktadır. Bu durum, kadınların bilinç ve öznelik düzeyinde de eşitsizlik ilişkilerine uyum sağlamaya zorlandığını göstermektedir.

Son olarak, 12 yaş için hazırlanan yasa tasarısına yapılan gönderme, çocuk emeğinin sistematik sömürüsünü görünür kılmakta; emek sömürüsünün kuşaklar arası bir yapıya dönüştüğünü göstermektedir. Böylece film, kadın emeğinin hem mevcut üretim düzeninin

sürdürülmesinde hem de gelecekteki emek gücünün yeniden üretiminde merkezi bir sömürü nesnesi olarak işlev gördüğünü ortaya koymaktadır. Marksist feminizm bağlamında kapitalist üretim ilişkileri ile patriyarkal düzenin birbirini tamamlayan yapılar olarak işlemekte olduğunu ortaya koymaktadır. Kadın emeği hem ekonomik hem ideolojik düzeyde değersizleştirilmekte; kadın bedeni üretim sürecinin taşıyıcısı hâline getirilmekte; ancak artı değerden pay alamamaktadır. Film, bu yapıyı tarihsel süreklilik içerisinde ifşa etmekte ve kadın emeğinin görünmezliğini politik bir eleştiri düzlemine taşımaktadır.

Şekil 3. 43.

Song of the Shirt (1979) Filmi Giriş Sahnesi



Tablo 3. 44.

Song of the Shirt (1979) Filmi Giriş Sahnesi

Göstergenin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Yalnız oturan kadın	Gündelik tüketim pratiği içinde düşük gelirli emekçi özne Yoksulluğun sıradanlaştırılması; küçük tüketimle sınıfsal konumun görünmez kılınması
İnsan	Masada uyuyan erkek	Emek gücünün tükenişi; fiziksel yorgunluk ve artı-değer sömürüsünün bedensel sonucu Erkek işçi yorgunluğunun “doğal” kabul edilmesi; sömürünün normalleştirilmesi

Tablo 3. 45. (Devam)

Song of the Shirt (1979) Filmi Giriş Sahnesi

Kadraj	Kadının önde, erkeğin arka planda konumlanması	Aynı sınıfsal zeminde fakat duygusal ve toplumsal kopuş içinde iki özne	Kapitalist düzenin bireyleri kolektif dayanışmadan uzaklaştırması
--------	--	---	---

Şekil 3. 44.

Song of the Shirt (1979) Yokuş Sahnesi



Tablo 3. 46.

Song of the Shirt (1979) Yokuş Sahnesi

Göstergenin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Yokuş çıkan kadınlar	Sınıf mücadelesinin metaforik temsili; emek sürecinin zorluğu Toplumsal yükselişin bireysel çaba mitine indirgenmesi
Mekânsal dikeylik	Yokuş	Sınıfsal tırmanışın yapısal engelleri Başarısızlığın bireysel yetersizlik gibi gösterilmesi

Şekil 3. 45.

Song of the Shirt (1979) Nehir Sahensi



Tablo 3. 47.

Song of the Shirt (1979) Nehir Sahensi

Göstergenin Çözümlemesi			
Gösterge	Gösteren		Gösterilen
İnsan	Kadınların eğilmesi	suya	Yeniden üretim emeğinin ücretsiz ve görünmez doğası Ev içi emeğin “doğal kadın görevi” olarak kodlanması

Şekil 3. 46.Song Of The Shirt (1979) Mahkeme Sahnesi



Tablo 3. 48.

Song Of The Shirt (1979) Mahkeme Sahnesi

Göstergenin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Masanın arkasında oturan erkekler	Sınıf egemenliğinin meşrulaştırılması, hukukun üstünlüğünün vurgulanması
Nesne	Siyah-beyaz dama zemini	Hukukun ve devlet aygıtının sınıfsal düzeni temsil etmesi, adaletin “tarafsızlık” miti altında sınıf iktidarını sürdürmesi

Şekil 3. 47.

Song of the Shirt (1979) Sokak Sahnesi



Tablo 3. 49.

Song of the Shirt (1979) Sokak Sahnesi

Göstergenin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	El arabasıyla yük taşıyan kadın	Yeniden üretim emeğinin sınıfsal görünürlüğü; mülksüzlük ve zorunlu yer değiştirme. Yoksulluğun “doğal kader” gibi sunulması; sınıf eşitsizliğinin sıradanlaştırılması
İnsan	Yetişkinle birlikte yük taşıyan çocuklar	Çocuk emeğinin ve sınıfsal aktarımın erken yaşta başlaması, Yoksulluğun kuşaklar arası yeniden üretimi

3.4.4. Salt Of The Earth (1954), Alice Doesn't Live Here Anymore (1974), Song Of The Shirt (1979) Marksist Feminizm Bağlamında Birlikte İrdelenmesi

Bu üç film, farklı tarihsel bağlamlarda üretilmiş olmalarına karşın, kadın emeğinin kapitalist üretim ilişkileri içerisinde nasıl sömürülmekte olduğunu ve patriyarkal yapıyla nasıl iç içe geçmekte olduğunu görünür kılmaktadır. Marksist feminizm, kadınların maruz kaldığı baskıyı patriyarkal ideoloji ile kapitalist üretim ilişkilerinin ortak işleyişi üzerinden açıklamaktadır. Bu filmler, kadın emeğinin hem üretim hem yeniden üretim alanlarında değersizleştirilmekte olduğunu sinemasal düzlemde somutlaştırmaktadır.

Öncelikle Salt of the Earth, sınıf mücadelesini merkezine almakta; ancak bu mücadeleyi cinsiyet boyutuyla birlikte ele almaktadır. Maden işçilerinin grevi sırasında erkeklerin hukuki yasaklarla eylem dışına itilmesi, kadınların grev hattına geçmesine yol açmaktadır. Böylece kadınlar, ev içi yeniden üretim süreçlerinin yanı sıra sınıf mücadelesi içerisinde de politik özneler olarak konumlanmaktadır. Film, kadınların ev içi emeğinin görünmezliğini teşhir etmekte; “*biz evde de çalışıyoruz*” vurgusu üzerinden üretim ve yeniden üretim arasındaki yapay ayrımı sorgulamaktadır. Marksist feminizm açısından bu durum, ev içi emeğin kapitalist üretimin devamlılığı için zorunlu bir koşul olduğunu ortaya koymaktadır. Kadınlar grev sürecinde hem eş hem anne hem de politik özne olarak konumlanmakta; patriyarkal aile yapısı sınıf mücadelesi içerisinde çözülmeye başlamaktadır. Buna karşılık Alice Doesn't Live Here Anymore, kadın öznenin ev içi bağımlılıktan ücretli emek alanına geçişini merkezileştirmektedir. Alice karakteri, eşinin ölümünden sonra ekonomik olarak savunmasız kalmakta; hizmet sektöründe düşük ücretli işlere yönelmek zorunda kalmaktadır. Bu süreçte kadın emeği hem cinsiyetçi iş bölümü hem de düşük ücret politikaları aracılığıyla değersizleştirilmektedir. Kadın çalışmakta; ancak ücret, yoksulluk sınırını aşmasına yetmemektedir. Böylece film, kapitalist sistemin kadın emeğini ucuz iş gücü olarak konumlandırmakta olduğunu göstermektedir. Alice'in annelik sorumluluğu devam etmekte; ücretli emek ile bakım emeği arasında sıkışmaktadır. Bu “*çifte yük*”, Marksist feminist literatürde kadın emeğinin özgül sömürü biçimi olarak tanımlanmaktadır. Öte yandan Song of the Shirt, kadın emeğinin tarihsel dönüşümünü ve sanayi kapitalizmiyle birlikte niteliksizleştirilmesini açık biçimde tartışmaktadır. Film, tekstil sektöründe çalışan kadınların uzun çalışma saatleri, düşük ücretler ve güvencesizlik koşulları altında üretim sürecine eklenmekte olduğunu göstermektedir. Kadın emeği hem ucuz hem ikame edilebilir olarak konumlandırılmakta; iş bölümü derinleştikçe bireysel beceri değersizleştirilmektedir. Film, markalaşma ve metalaşma süreçleri aracılığıyla üretici ile tüketici arasındaki bağı

koparıldığını; artı değerin sermaye tarafından el konulduğunu ortaya koymaktadır. Böylece kadın emeği küresel kapitalist zincirin görünmez halkası hâline gelmektedir.

Bu üç film birlikte değerlendirildiğinde bazı temel ortaklıklar belirginleşmektedir. İlk olarak, kadın emeği her üç anlatıda da hem üretim hem yeniden üretim alanında sömürülmektedir. *Salt of the Earth*'te ev içi emek ile grev hattındaki politik eylem iç içe geçmekte; *Alice Doesn't Live Here Anymore*'da ücretli hizmet emeği ile annelik yükü çakışmakta; *Song of the Shirt*'te ise fabrika emeği ile aile içi sorumluluklar eşzamanlı işlemektedir. Böylece kadın emeği sürekli ve kesintisiz bir çalışma biçimi olarak temsil edilmektedir.

İkinci olarak, kapitalist sistem kadın emeğini düşük ücretli ve güvencesiz alanlara yönlendirmektedir. Kadınlar ya hizmet sektöründe ya da tekstil gibi emek yoğun sektörlerde istihdam edilmekte; ücret eşitsizliği meşrulaştırılmaktadır. Bu durum, kapitalizmin cinsiyet temelli iş bölümünü yeniden üretmekte olduğunu göstermektedir.

Üçüncü olarak, patriyarkal yapı kapitalist sömürüyü tamamlamaktadır. *Salt of the Earth*'te erkeklerin başlangıçta kadınların politik katılımına direnmesi; *Alice*'te erkek figürlerinin ekonomik sorumluluktan kaçınması, *Song of the Shirt*'te kadınların itaate çağrılması, patriyarkanın ekonomik eşitsizliği ideolojik olarak desteklemekte olduğunu göstermektedir. Kadın emeğinin değersizleştirilmesi, piyasa mekanizmaları ile toplumsal cinsiyet normlarının ortak işleyişi sonucunda yeniden üretilmektedir.

Son olarak, bu filmler kadınları baskı ilişkilerinin nesneleri olmaktan öte, direniş ve dönüşüm potansiyeli taşıyan özneler olarak temsil etmektedir. *Salt of the Earth*'te kadınlar kolektif mücadele yürütmekte; *Alice* ekonomik bağımsızlık arayışını sürdürmekte, *Song of the Shirt* ise kadınların örgütlenme girişimlerinin ideolojik olarak bastırılmasını ifşa etmektedir. Bu temsil, kadın emeğini sömürü mekanizmalarının bir unsuru olmanın ötesinde, toplumsal değişim ve dönüşümün taşıyıcısı olarak konumlandırmaktadır. Marksist feminizm bağlamında, kapitalist üretim ilişkileri ile patriyarkal düzenin karşılıklı olarak birbirini beslemekte olduğunu göstermektedir. Kadın emeği hem artı değer üretiminin hem de toplumsal yeniden üretimin temel dayanağı olmakta; ancak ekonomik ve sembolik olarak değersizleştirilmektedir. Filmler, bu yapısal eşitsizliği görünür kılmakta ve kadın emeğinin politik bir mesele olduğunu sinemasal anlatı aracılığıyla ortaya koymaktadır.

3.5.Sosyalist Feminizm Bağlamında İrdelenen Filmler

3.5.1. Wanda (1970)

Barbara Loden'ın *Wanda* (1970) filmi, kadınların maruz kaldığı baskıyı patriyarkal ve kapitalist yapıların ortak işleyişi üzerinden görünür kılmaktadır. Bu yönüyle sosyalist feminist eleştirinin temel varsayımlarını yansıtmaktadır. Sosyalist feminizm, kadınların ezilmesini hem sınıfsal sömürü hem de cinsiyet temelli tahakkümün eşzamanlı işleyişi üzerinden açıklamaktadır. Film, Wanda'nın eylemsizliğini bireysel özelliklerden ziyade ekonomik dışlanma ve patriyarkal normların ürettiği yapısal koşullar çerçevesinde anlamlandırmaktadır.

Filmin açılışındaki velayet sahnesi, anneliğin kadın için zorunlu ve doğal bir kimlik olarak dayatılmakta olduğunu göstermektedir. Wanda'nın çocuklarının bakımını üstlenmekte isteksiz görünmesi, anneliğin sevgiye dayalı bir tercih olmaktan ziyade bir yükümlülük rejimi olarak işlediğini düşündürmektedir. Eşinin mahkemede dile getirdiği (00:10:52) "*Hiçbir şey umurunda değil... Çocuklarına hiç annelik etmedi.*" sözleri, kadının değerinin aile içindeki yeniden üretim işleviyle ölçülmekte olduğunu ortaya koymaktadır. Sosyalist feminizm açısından aile hem patriyarkanın hem de kapitalizmin yeniden üretim mekânıdır; kadının ev içi emeği görünmez kılınmakta, ancak toplumsal düzenin sürekliliği bu emek üzerinden sağlanmaktadır.

Mahkeme sahnesinde Wanda'nın (00:11:56) "*Boşanmak istiyorsa benim için sorun değil... Onun yanında kalmaları daha iyi.*" sözleri, kadının annelik konumunun ekonomik güçle ilişkilendirilmekte olduğunu göstermektedir. Wanda'nın ekonomik bağımsızlığı bulunmadığından, çocuklar üzerindeki hak iddiası da zayıflamaktadır. Bu durum, kadınların ekonomik üretim süreçlerinden dışlanmasının sınıfsal konumlarını zayıflatırken aile içindeki güç ilişkileri karşısında da daha kırılgan hâle gelmelerine yol açtığını göstermektedir.

Film ilerledikçe Wanda'nın ücretli emek alanındaki konumu da belirginleşmektedir. Geçici işlerde çalışmakta; ancak düşük ücret ve kesintiler nedeniyle emeğinin karşılığını alamamaktadır. (00:13:59) "*Geçen hafta iki gün çalıştım... 24 dolar almam gerekiyordu.*" ifadesi, kadın emeğinin piyasa koşullarında değersizleştirilmekte olduğunu göstermektedir. Üstelik vergi ve kesintiler sonrasında eline geçen miktarın düşüklüğü, ücretli emeğin dahi ekonomik bağımsızlık sağlamadığını ortaya koymaktadır. İşverenin (00:15:00) "*İşlerimizde çok yavaşsın.*" sözleri ise, kadın emeğinin niteliksiz ve kolay ikame edilebilir olarak

konumlandırıldığını göstermektedir. Böylece kadın hem ev içinde hem iş piyasasında ikincil konuma itilmekte; üretim süreçlerinin merkezine yerleşmemektedir.

Wanda'nın Norman Dennis ile kurduğu ilişki, ekonomik bağımlılık ile cinsiyetçi tahakkümün iç içe geçtiğini göstermektedir. Wanda'nın barınma ve geçim ihtiyaçlarını karşılayabilmek için erkek figürüne yönelmek zorunda kalması, ekonomik güvencesizliğin kadınları patriyarkal ilişkilere bağımlı kıldığını ortaya koymaktadır. Dennis'in (01:01:26) *"Pantolon olmaz... Benimleyken pantolon istemiyorum."* sözleri, kadının bedeni ve görünümü üzerinde estetik ve ahlaki bir denetim kurulduğunu göstermektedir. Bu denetim sınıfsal bir tahakküm biçimidir. Kadın bedeni hem arzu nesnesi hem de kontrol edilebilir bir kaynak olarak konumlandırılmaktadır. Bu noktada film, sosyalist feminizmin "kadınların ezilmesi üretim ve yeniden üretim alanlarının kesişiminde gerçekleşmektedir" savını somutlaştırmaktadır. Wanda'nın (00:56:12) *"Hiçbir şeyim yok. Hiçbir şeyim de olmadı, olmayacak da."* sözleri, ekonomik mülkiyetten ve üretim araçlarından dışlanmış kadının öz-değer kaybını göstermektedir. Dennis'in (00:56:23) *"Hiçbir şeyin yoksa bir hiçsin."* ifadesi ise, bireysel değerın ekonomik sahiplik üzerinden tanımlandığını açığa çıkarmaktadır. Kadın, üretim süreçlerinde yer almadığında toplumsal varlığı da değersizleştirilmektedir. Filmin soygun planı etrafında gelişen bölümü de bu yapısal kırılğanlığı derinleştirmektedir. Dennis'in Wanda'yı eyleme zorlaması, (01:15:42) *"Belki daha önce hiçbir şey yapmadın... Ama bunu yapacaksın."* sözleriyle belirginleşmektedir. Bu ifade, kadının özneleşme arzusunun dahi erkek tarafından yönlendirildiğini göstermektedir. Wanda'nın (01:15:12) *"Bunu yapamam."* sözleri, ekonomik ve hukuki sonuçlara dair bilinçli bir çekinceyi ifade etmektedir. Ancak bu çekince, bağımlılık ilişkisi nedeniyle aşınmaktadır. Kadın hem sınıfsal dışlanmışlık hem de erkek otoritesi tarafından sıkıştırılmaktadır.

Filmin sonunda Dennis'in ölümü ve Wanda'nın yeniden yalnızlığa dönmesi, kadının yapısal konumunun değişmediğini göstermektedir. Ekonomik bağımsızlık kazanılmamakta; patriyarkal ilişkiden çıkış, sınıfsal güvenceyle desteklenmemektedir. Böylece film, kadın özgürleşmesinin yalnızca bireysel tercihlerle mümkün olamayacağını; ekonomik yapının dönüşümünü gerektirdiğini sezdirenen bir anlatı kurmaktadır.

Son olarak Wanda, sosyalist feminizm bağlamında, patriyarkal cinsiyet rejimi ile kapitalist üretim ilişkilerinin birbirini tamamlayan yapılar olarak işlemekte olduğunu göstermektedir. Kadın özne hem yeniden üretim alanında (annelik ve ev içi sorumluluklar) hem üretim alanında (düşük ücretli ve güvencesiz işler) ikincil konumda yer almaktadır. Wanda'nın edilgenliği, sınıfsal ve toplumsal cinsiyet temelli eşitsizliklerin kesişiminde şekillenen yapısal

koşulların bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Film, kadınların ekonomik bağımsızlık olmaksızın patriyarkal ilişkilerden kurtulamayacaklarını; dolayısıyla toplumsal dönüşümün hem üretim hem yeniden üretim alanlarında eşzamanlı bir yeniden örgütlenmeyi gerektirdiğini vurgulamaktadır.

Film göstergebilimsel bağlamda incelendiğinde annelik, eş, ev içi emek ve kadın olmanın zorluğu açıkça ifade edilmektedir. Filmin başlangıç sahnesindeki çocuğun, evde baba olmasına rağmen anne tarafından kucaklanması ve babanın cevap vermeden mutfaktan çıkması, kadını hem eş hem de annelik bakımından yetersiz görülmesine neden olmaktadır.

Şekil 3. 48.

Wanda (1970) Giriş Sahnesi



Tablo 3. 50.

Wanda (1970) Giriş Sahnesi

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Kadının yorgun yüz ifadesi ve dağınık saç	Tükenmişlik, ev içi görünmez emek, yaşam mücadelesi
İnsan	Bebeğin anneye sarılışı	Sevgi, bağımlılık, annenin zorunlu bakım sağlayıcı rolü

Şekil 3. 49.

Wanda (1970) Kum Madeni Sahnesi



Tablo 3. 51.

Wanda (1970) Kum Madeni Sahnesi

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Beyaz kıyafetli kadın	Saflık, naiflik
İnsan	Tepeciklerin olduğu toprak yoldaki kadın	Kadının mücadelesi
Nesne	Engibeli siyah topraklı yol	Kadının zor bir zamandan geçmesi ve mücadele vermesi

Şekil 3. 50.Wanda (1970) Otel Sahnesi



Tablo 3. 52.

Wanda (1970) Otel Sahnesi

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Erkeğin elinin savrulması	Erkeğin istediği bir şey olmadığında kadına şiddet uygulaması
İnsan	Bedenini geri çeken kadın	Kadın, kamusal/yarı-kamusal alanda erkek bedensel tehdidiyle karşı karşıya kalan emekçi özne olarak konumlanır Kadının kamusal alanda korunmasız bırakılması; güvenliğin bireysel değil yapısal bir sorun olarak gizlenmesi

Filmde kadın ve erkeğin toplumsal rollerine bakıldığında, erkek arzu eden, kadın ise arzu edilen bir konumdadır. Radikal feminizm bağlamında incelendiğinde ev işi kadına, ekonomik sorumluluk ise erkeğe aittir. Kadın çocuklarına bakmakla sorumludur. Bundan vazgeçme ihtimali düşünüldüğünde kadın olumsuz tavırla karşılanmaktadır.

3.5.2. Girlfriends (1978)

Girlfriends (1978), sosyalist feminizm bağlamında ele alındığında, kadınların özgürleştiği iddiasının kapitalist ve patriyarkal düzen içerisinde nasıl sınırlı, koşullu ve çoğu zaman yanıltıcı olduğunu görünür kılmaktadır. Film, kadınların hem üretim ilişkileri içinde hem de duygusal ve sosyal yaşamlarında maruz kaldıkları eşitsizlikleri, gündelik hayatın sıradan anları üzerinden açığa çıkarmaktadır. 16.05'te dile getirilen “*Şu kadınların sözde bağımsızlığı*” ifadesi, filmin genel çerçevesini özetlemekte; kadınların elde ettiği bireysel kazanımların yapısal eşitsizlikleri ortadan kaldırmadığını vurgulamaktadır. Kadınların kamusal alanda görünür hâle gelmesi, onları sömürüden ve erkek tahakkümünden kurtarmamakta, yalnızca bu tahakkümün biçimini dönüştürmektedir.

16.23'te “*artık kadınlar birinci sınıf olarak görülüyor*” ifadesiyle kurulan ironi, filmin temel eleştirel damarını oluşturmaktadır. Bu sahnede kadının sokakta sözlü tacize uğraması, sözde kazanılmış hakların ne kadar kırılgan olduğunu göstermektedir. Kadın kamusal alanda var olabilmekte, ancak bu varoluş sürekli olarak erkek bakışı tarafından tehdit edilmektedir. Aynı sahnede bir erkeğin yemek hazırlaması, ev içi emeğin dönüşümüne dair yüzeysel bir ilerleme gibi görünse de bu durum yapısal bir eşitliği temsil etmemektedir. Sosyalist feminizm açısından bakıldığında, ev içi emeğin paylaşılması tek başına özgürleştirici değildir. Asıl mesele bu emeğin toplumsal olarak nasıl değer gördüğü ve kimin sorumluluğunda sayıldığıdır.

Filmde evli olmayan kadınların sosyal hayatta dışlanması, onları hem ekonomik hem de duygusal açıdan kırılgan hâle getirmektedir. Evli olmayan kadınlar “kullanılabilir” ve “sömürülebilir” olarak algılanmakta, erkeklerin geçici arzularının nesnesi hâline getirilmektedir. Evli kadınların eşleri tarafından arzulanan ancak toplumsal olarak meşru kabul edilmeyen bu kadınlar, sosyal dışlanmayla cezalandırılmaktadır. Bu durum, kadınlar arası dayanışmanın nasıl parçalandığını ve patriyarkanın kadınları birbirine rakip hâle getirdiğini göstermektedir. Evli olmayan kadınların iş bulmakta zorlanmaları ve yalnızlaşmaları, ekonomik bağımsızlığın ne kadar kırılgan olduğunu ortaya koymaktadır.

01.10.06'da geçen “*Annie sen evli, ben bekârim, zor oluyor, anlamıyor musun?*” repliği, kadın arkadaşlıklarının evlilik kurumu tarafından nasıl dönüştürüldüğünü açıkça göstermektedir. Bu noktada kadınlar arasındaki bağlar, heteronormatif aile yapısı lehine zayıflatılmaktadır. 01.10.10'da dile getirilen “*Kendi evin var, işin, sergin hatta yeni bir erkek arkadaşın var ve sen hâlâ özgürsün*” ifadesi ise özgürlüğün maddi göstergelerle ölçülmeye

çalışıldığını ortaya koymaktadır. Film, bu özgürlüğün gerçek bir özerklik sağlamadığını; duygusal, sosyal ve sınıfsal yüklerin hâlâ kadınların omzunda olduğunu göstermektedir.

01.11.00 ve 01.11.02’de geçen “Ben hâlâ aynı kişiyim”- “Hayır değilsin, evlisin” diyalogu, evliliğin kadın kimliğini dönüştüren bir kurum olduğunu açık biçimde ortaya koymaktadır. Kadın, evlilikle birlikte bireysel bir özne olmaktan çıkarak, bir erkeğe ait bir role indirgenmektedir. 01.11.14’te “Evlilik seni görebildiğim tek zaman Martin’in meşgul olduğu zaman” ifadesi, evli kadınların zamanlarının ve bedenlerinin büyük ölçüde eşlerine ait olduğunu göstermektedir. Bu durum, sosyalist feminizmin vurguladığı üzere, evliliğin kadın emeğini görünmez kılan bir mekanizma olarak işlediğini ortaya koymaktadır.

Eric karakteri üzerinden ise erkeklerin duygusal sorumluluktan kaçışı temsil edilmektedir. Eric’in Susan’ın evine taşınmak istemesi (01.12.31) ve “iki kira ödemek çok saçma” demesi, ekonomik rasyonaliteyi öne sürerken, Susan’ın (01.12.49) “orası benim dairem” ifadesi kadının mekânsal özerkliğini koruma çabasını göstermektedir. Bu sahne, ekonomik bağımsızlığın kadın için ne kadar hayati olduğunu ortaya koymaktadır. Ancak bu bağımsızlık bile erkek tarafından tehdit olarak algılanmaktadır. Susan’ın Eric’ten yemek konusunda uyum beklemesi ve Eric’in bunu reddetmesi, erkeklerin duygusal ve pratik sorumluluk almaktan kaçındığını göstermektedir. Bu durum, ev içi emeğin hâlâ kadınlara ait görüldüğünü ve erkeklerin bu emeğe uyum sağlamayı bir yük olarak algıladığını ortaya koymaktadır.

01.15.04’te Eric’in “Bana ihtiyacın olmasını istemiyorum, beni arzulamanı istiyorum” sözleri, neoliberal bireycilik ile patriyarkanın nasıl iç içe geçtiğini açıkça göstermektedir. Bu ifade, ilişkide karşılıklı sorumluluğu reddeden, duygusal bağdan kaçan ve kadını yalnızca arzusun nesnesi olarak konumlandıran bir erkeklik anlayışını yansıtmaktadır. Sosyalist feminizm açısından bu yaklaşım, duygusal emeğin görünmezliğini ve kadınların hem ekonomik hem de duygusal olarak nasıl yalnızlaştırıldığını açığa çıkarmaktadır.

Girlfriends filmi, kadınların sözde özgürleştiği bir dönemde, bu özgürlüğün sınıfsal, ekonomik ve duygusal sınırlarla nasıl kuşatıldığını göstermektedir. Film, kadınların hem emek süreçlerinde hem de özel yaşamlarında eşitsizliğe maruz kaldığını; patriyarka ile kapitalizmin iç içe geçerek bu eşitsizliği yeniden ürettiğini ortaya koymaktadır. Sosyalist feminizm bağlamında film, kadınların özgürleşmesinin kolektif dönüşüm süreçlerine bağlı olduğunu güçlü biçimde vurgulamaktadır.

Şekil 3. 51.

Girlfriends (1978) Sigara Sahnesi



Tablo 3. 53.

Girlfriends (1978) Sigara Sahnesi

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Sigara içen kadın	Kadının sınırlı “özgürlük” alanı; bireysel rahatlama anı, özgürlük duygusunun yapısal eşitsizlikleri maskeleymesi

Şekil 3. 52.

Girlfriends (1978) Erkek Figürü



Tablo 3. 54.

Girlfriends (1978) Erkek Figürü

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Tepsi taşıyan erkek	“İstisnai” erkek bakım/servis emeği Erkek emeğinin görünür, takdir edilir kılınması Kadın emeğinin erkek tarafından yerine getirilmesi Emek paylaşımı geçici ve sembolik eşitliğin temsili ama süreksiz olması

Şekil 3. 1.

Girlfriends (1978) Aile



Tablo 3. 55.

Girlfriends (1978) Aile

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Çocuğu tutan erkek	Bakım emeğine katılımın “yardım” olarak sunulması Asıl bakım sorumluluğunun kadına yüklenmesi
İnsan	Eğilmiş, odaklanmış kadın	Sürekli ve kesintisiz ev içi emek Kadın emeğinin görünmezleştirilmesi

Şekil 3. 2. (Devam) *Girlfriends (1978) Aile*

İnsan	Erkeğin kucagındaki bebek	Yeniden üretim sürecinin merkezi
		Emek gücünün ücretsiz üretimi
İnsanlar	Kadın, erkek, bebek	Eşitsiz iş bölümünün normalleştirilmesi
		Patriyarkal kapitalist aile modelinin meşrulaştırılması

3.5.3. One Sings, The Other Doesn't (1977)

Agnès Varda'nın *One Sings, The Other Doesn't* (1977) filmi, kadın deneyimini patriyarkal tahakküm ile sınıfsal eşitsizliklerin kesişiminde analiz etmekte; bu yönüyle sosyalist feminizmin temel argümanlarıyla paralellik göstermektedir. Film, kadınların hem üretim alanında hem de yeniden üretim alanında maruz kaldıkları eşitsizlikleri görünür kılmakta; kadın bedeninin ve emeğinin kapitalist-toplumsal yapı içerisinde nasıl denetlenmekte olduğunu somut örneklerle ortaya koymaktadır.

Filmin erken bölümlerinde resimlerde temsil edilen kadınlara ilişkin “Hepsi evlenmemiş anneler, dullar, dayak yemiş ya da terk edilmiş kadınlar.” (00:04:36) ifadesi, kadınların toplumsal konumlarının aile yapısı ve erkekle kurdukları ilişki üzerinden tanımlanmakta olduğunu göstermektedir. Bu temsil, kadının toplumsal konumunun erkekle kurduğu ilişki üzerinden tanımlandığını açığa çıkarmaktadır. Sosyalist feminizm açısından bu durum, patriyarkanın kadın kimliğini aile ve evlilik kurumu üzerinden yapılandırmakta olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte film, kadın emeğinin değersizleştirilmesini açık biçimde ortaya koymaktadır. Suzanne'in (00:08:07) “*Bu ikisiyle mi? Ne iş yapacağım? Hiçbir vasfım yok.*” sözleri, kadının hem bakım emeğiyle yükümlü tutulmakta hem de ücretli emek piyasasında vasıfsızlaştırılmakta olduğunu göstermektedir. *Kreşin dolu olması* (00:08:12) ise, yeniden üretim emeğinin kamusal olarak desteklenmemekte olduğunu ortaya koymaktadır. Böylece kadın, çocuk bakımını üstlenmek zorunda bırakılmakta; bu durum onun ekonomik bağımsızlık kazanmasını engellemektedir. Sosyalist feminizm, tam da bu noktada, ev içi emeğin kapitalist üretimin sürekliliği için zorunlu olduğunu, ancak görünmez kılındığını savunmaktadır. Öte yandan, film kürtaj meselesini sınıfsal eşitsizlik bağlamında ele almaktadır.

Rue Saint-Severin'deki kadının 20.000 frank talep ettiği (00:11:24) ve İsviçre'deki prosedürlerin maliyetli olduğu (00:11:28) bilgisi, üreme hakkının ekonomik koşullara bağlı olduğunu göstermektedir. Kürtajın yasadışı ve pahalı oluşu, kadın bedeninin denetiminin sınıfsal bir mesele olduğunu ortaya koymaktadır. Parası olan kadın güvenli bir hizmete erişebilmekte; yoksul kadın ise risk almak zorunda kalmaktadır. Bu durum, sosyalist feminizmin üretim ve yeniden üretim alanlarının birbirine bağlı olduğu yönündeki tezini doğrulamaktadır.

Filmde aile içi otorite ve ekonomik bağımlılık arasındaki ilişki de dikkat çekmektedir. (00:12:06) *“Bir ailenin kuralları ve saatleri olur, yoksa kaos olur.”* ifadesi, aileyi disiplin mekanizması olarak konumlandırmaktadır. Buna karşılık Pauline'in (00:07:10) *“Eğitimin olmazsa ya evlilik ya da fahişelik.”* sözleri, kadın için ekonomik seçeneklerin son derece sınırlı olduğunu göstermektedir. Bu söylem, kapitalist toplumda kadının ya evlilik yoluyla bağımlılaşmakta ya da bedenini metalaştırmak zorunda bırakılmakta olduğunu ima etmektedir.

Jerome karakteri üzerinden de ekonomik kırılmalık görünür kılınmaktadır. Suzanne'in (00:22:14) *“Çalışıyorum ama para kazanamıyorum.”* sözleri, sanat emeğinin piyasa koşullarında değersizleştirilmekte olduğunu göstermektedir. Fotoğrafların satılmaması ve faturaların birikmesi, küçük üreticinin kapitalist piyasa karşısındaki güçsüzlüğünü ortaya koymaktadır. Ancak bu ekonomik başarısızlık, en ağır biçimde kadının ve çocukların yaşam koşullarını etkilemektedir. Sosyalist feminizm, sınıfsal konumun kadınlar açısından daha kırılmalık olduğunu vurgulamaktadır; film bu kırılmalığı dramatik biçimde görünür kılmaktadır.

Filmin ilerleyen bölümünde, Bobigny davası ve kitlesel protestolar, bireysel deneyimin kolektif siyasal mücadeleye dönüştüğünü göstermektedir. (00:32:02) *“Hepimiz kürtaj olduk. Bizi de yargılayın!”* sloganı, üreme hakkının bireysel bir mesele olmaktan çıkarak politik bir talebe dönüştüğünü ortaya koymaktadır. (00:33:22) *“Bedenim benimdir.”* ifadesi ise, kadın bedeninin hem devlet hem kilise hem de erkek otoritesi tarafından denetlenmesine karşı kolektif bir direnişi simgelemektedir. Sosyalist feminizm, bu direnişi kültürel boyutlarıyla birlikte maddi koşullar tarafından şekillenen bir mücadele olarak değerlendirmektedir.

Film, iki kadın karakterin farklı yaşam yolları üzerinden üretim ve yeniden üretim alanlarının alternatif örgütlenme biçimlerini de önermektedir. Pauline'in müzik aracılığıyla kamusal alanda varlık göstermesi ve Suzanne'in Aile Planlaması hareketine katılması, kadınların ekonomik ve siyasal özneleşme süreçlerini göstermektedir. Böylece kadınlar, kolektif dayanışma pratikleri aracılığıyla toplumsal dönüşüm üreten aktörler olarak temsil

edilmektedir. *One Sings, The Other Doesn't*, sosyalist feminizm bağlamında patriyarkal cinsiyet rejimi ile kapitalist üretim ilişkilerinin kesişiminde şekillenen kadın deneyimini görünür kılmaktadır. Kadın emeği hem bakım alanında hem ücretli emek piyasasında değersizleştirilmekte; üreme hakkı ekonomik eşitsizliklerle sınırlandırılmakta, aile kurumu disiplin mekanizması olarak işlemektedir. Film, bireysel trajediyi kolektif mücadeleye bağlamakta; kadın özgürleşmesinin hem ekonomik hem de siyasal dönüşüm gerektirdiğini sinemasal anlatı aracılığıyla vurgulamaktadır.

Şekil 3. 53.

One Sings, The Other Doesn't (1977) İki Kadın Figür



Tablo 3. 56.

One Sings, The Other Doesn't (1977) İki Kadın Figür

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Kapı eşiğinde duran bir kadın Aşağıda ona bakan başka bir kadın	Hiyerarşik mekânsal konumlanma; eşik metaforu Ev içi sınırların sınıfsal ve cinsiyetçi kodlanması. Kadınlar arası mesafe, patriyarkanın yatay bölünmeler yaratma stratejisini gösterir

Şekil 3. 54.

One Sings, The Other Doesn't (1977) Erkek Gifürü



Tablo 3. 57.

One Sings, The Other Doesn't (1977) Erkek Gifürü

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Mutfakta işlenen erkek	Toplumsal cinsiyet rollerinin tersyüz edilmesi, “Ev işi kadına aittir” mitinin kırılması. Bu görüntü, ev içi emeğin hâlâ özel alanla sınırlı olduğunu; üretim ilişkilerinin değişmediğini ima eder. Sosyalist feminizm açısından mesele, rol değişiminin ötesinde emeğin toplumsal yeniden dağılımını kapsamaktadır.

Şekil 3. 55.

One Sings, The Other Doesn't (1977) Kadınlar



Tablo 3. 58.

One Sings, The Other Doesn't (1977) Kadınlar

Göstergelerin Çözümlemesi			
Gösterge	Gösteren		Gösterilen
İnsan	Duvar	boyunca	Kolektif yoksulluk, kamusal alanda edilgen bekleyiş
	sıralanmış,	örtülere	Kadınların sınıfsal ve kültürel olarak bastırılması.
	sarınmış kadınlar		Yoksulluk ve patriyarka birleşerek kadın bedenini hem emek hem de yeniden üretim aracı olarak konumlandırır.

Şekil 3. 56.

One Sings, The Other Doesn't (1977) Aynadaki Yansımalar



Tablo 3. 59.

One Sings, The Other Doesn't (1977) Aynadaki Yansımalar

Göstergelerin Çözümlemesi					
Gösterge	Gösteren	Gösterilen			
İnsanlar	Aynadaki kadın ve erkek	Kadının kimliğinin erkek bakışıyla çerçevelenmesi; romantik-ev içi atmosfer	<i>“Kadın kimliği erkeğin varlığıyla anlam kazanır”</i> miti. Patriyarkal romantizm, kadını estetik bir nesneye indirgerken özel alanı doğal bir kader olarak kodlar.		

Şekil 3. 57.

One Sings, The Other Doesn't (1977) İki Kadın Figür Ve Eylem



Tablo 3. 60.

One Sings, The Other Doesn't (1977) İki Kadın Figür ve Eylem

Göstergelerin Çözümlemesi					
Gösterge	Gösteren	Gösterilen			
İnsan	Biri kanepeye uzanmış, diğeri örgü ören iki kadın	Kadınlar arası dayanışma ve ev içi üretim; gündelik bakım emeği, Ev içi emeğin “doğal kadın etkinliği” olarak sunulması. Örgü, görünmeyen üretim biçimidir; kapitalizm bu emeği ücretsiz yeniden üretim alanı olarak kullanır.			

3.5.4. Wanda (1970), Girlfriends (1978), One Sings, The Other Doesn't (1977) Sosyalist Feminizm Bağlamında Birlikte İrdelenmesi

Bu üç film, 1970'ler feminist sinemasının farklı estetik yönelimlerini temsil etmekte; ancak kadın öznenin ekonomik kırılganlığını, üretim ve yeniden üretim alanlarındaki eşitsiz konumunu ve patriyarka ile kapitalizmin iç içe geçmiş yapısını görünür kılmaları bakımından ortak bir zeminde buluşmaktadır. Sosyalist feminizm, kadınların maruz kaldığı baskıyı kültürel, ideolojik ve ekonomik süreçlerin kesişiminde değerlendirmektedir. Wanda, Girlfriends ve One Sings, The Other Doesn't, bu ikili yapıyı farklı anlatı stratejileriyle somutlaştırmaktadır.

İlk olarak, üç filmde de kadın özne ekonomik güvencesizlikle karşı karşıya kalmaktadır. Wanda'da başkarakter, ücretli emek alanında tutunamamakta ve erkek figürüne ekonomik olarak bağımlı hâle gelmektedir. Kadının üretim sürecine istikrarlı biçimde katılamayışı, onu hem sınıfsal hem cinsiyet temelli kırılgan bir konuma itmektedir. Girlfriends'te ise Susan karakteri serbest fotoğrafçılık yaparak geçimini sağlamaya çalışmakta; ancak sanat emeği piyasa koşulları içinde değersizleştirilmekte ve düzensiz gelir üretmektedir. Bu durum, kültürel emeğin kapitalist piyasa tarafından nasıl güvencesizleştirilmekte olduğunu göstermektedir. One Sings, The Other Doesn't'te Suzanne'in çocuklarıyla birlikte ekonomik bağımsızlık mücadelesi, kadınların bakım emeği ile ücretli emek arasında sıkışmakta olduğunu ortaya koymaktadır. Böylece üç film de kadın emeğinin ekonomik istikrar sağlamaktan uzak olduğunu göstermektedir.

Bununla birlikte filmler, yeniden üretim emeğinin kadınlar üzerinde yoğunlaşmakta olduğunu vurgulamaktadır. Wanda'da annelik, kadının değerini belirleyen bir ölçüt olarak işlemekte; ancak ekonomik güçten yoksun oluşu annelik konumunu da zayıflatmaktadır. One Sings, The Other Doesn't'te çocuk bakımı ve kürtaj meselesi, yeniden üretim alanının siyasal bir mücadele alanı olduğunu göstermektedir. Girlfriends'te ise evlilik ve annelik, kadınlar arasında ayrışma yaratmakta; bir karakter evlilikle güvence ararken diğeri bireysel üretim alanında kalmaya çalışmaktadır. Sosyalist feminizm açısından bu durum, üretim ve yeniden üretim alanlarının birbirinden ayrı düşünölemeyeceğini ortaya koymaktadır.

Üçüncü olarak, patriyarkal yapı ile ekonomik yapı arasındaki etkileşim her üç filmde de belirgindir. Wanda'da erkek figürü ekonomik kaynaklara erişimi temsil etmekte; kadının bağımlılığı bu ilişki üzerinden pekişmektedir. Girlfriends'te erkek karakterler doğrudan baskıcı figürler olarak sunulmasa da evlilik kurumu ekonomik güvenceyle ilişkilendirilmekte ve kadının kariyerini ikinci plana itmektedir. One Sings, The Other Doesn't'te ise kürtaj hakkı

mücadelesi, devlet, kilise ve aile kurumunun kadın bedeni üzerindeki ortak denetimini açığa çıkarmaktadır. Böylece patriyarka ile kapitalizm birbirini tamamlayan yapılar olarak işlemektedir.

Bu üç film, kadın dayanışmasının önemini vurgulamaktadır. Wanda'da bu dayanışma zayıf ve dağınık görünmekte; karakter yalnızlaşmaktadır. Buna karşılık Girlfriends'te kadın arkadaşlığı, ekonomik ve duygusal destek alanı olarak işlemektedir. One Sings, The Other Doesn't'te ise kolektif feminist hareket, bireysel deneyimi politik mücadeleye dönüştürmektedir. Bu farklılık, sosyalist feminizmin kolektif örgütlenmeye verdiği önemin sinemasal karşılıklarını göstermektedir.

3.6. Ekofeminizm Bağlamında İrdelenen Filmler

3.6.1. The Company Of Wolves (1984)

Neil Jordan'ın The Company of Wolves (1984) filmi, doğa, kadın bedeni ve patriyarkal tahakküm arasındaki ilişkiyi alegorik bir yapı içerisinde kurmakta; bu yönüyle ekofeminizmin temel savlarıyla kesişmektedir. Ekofeminizm, kadınların ve doğanın aynı tahakküm mantığıyla nesneleştirilmekte ve denetlenmekte olduğunu ileri sürmektedir. Filmde orman, kurt ve kadın bedeni arasında kurulan simgesel bağ, doğanın “vahşi” olarak kodlanması ile kadın cinselliğinin kontrol altına alınması arasındaki paralelliği görünür kılmaktadır.

Filmin erken bölümünde cenaze sahnesinde dile getirilen (00:11:28) “*Toprak toprağa... Küller küllere... Tozlar tozlara...*” sözleri, insanın doğaya dönüşünü vurgulamakta; yaşam ve ölüm döngüsünün doğal sürekliliğine işaret etmektedir. Ancak hemen ardından ormanda “yalnız bir başına” kalmanın ölümle özdeşleştirilmesi (00:11:40), doğanın tehlike alanı olarak kodlanmakta olduğunu göstermektedir. Böylece doğa hem yaşamın kaynağı hem de korkunun mekânı olarak temsil edilmektedir. Ekofeminist bakış açısından bu ikili temsil, doğanın patriyarkal söylem tarafından hem romantize edilmekte hem de şeytanleştirilmekte olduğunu göstermektedir.

Büyükanne figürü, doğaya ilişkin bilgiye sahip kadın olarak konumlandırılmaktadır. (00:14:01) “*Asla yoldan ayrılma... asla yere düşmüş bir elmayı yeme... ve asla kaşları bitişik bir erkeğe güvenme.*” sözleri hem doğayla hem de erkekle kurulan ilişkinin disiplin altına alınmakta olduğunu göstermektedir. Elma metaforu, doğa ile cinsellik arasında kurulan

geleneksel bağlantıyı çağrıştırmakta; kadın bedeninin doğayla özdeşleştirilmesi üzerinden kontrol edilmekte olduğunu düşündürmektedir.

Kurt imgesi, filmde doğanın erkekleşmiş ve saldırgan bir biçimi olarak kodlanmaktadır. (00:15:20) “*En kötü kurtlar, postları içte gizli olan kurtlardır.*” ifadesi, insan bedenine bürünmüş yırtıcılığı imlemektedir. Bu söylem, doğanın özünde vahşi olduğu fikrini pekiştirmekten ziyade, şiddetin insanî ve eril bir nitelik taşıdığını düşündürmektedir. Ekofeminist perspektifte burada asıl “canavar”, doğa değil; doğayı ve kadını kontrol etmeye çalışan tahakküm mantığıdır.

Erkek karakterin pusulayı göstererek (01:10:20) “*Bu ufak ibre... sürekli kuzeyi gösterir.*” demesi, doğayı yönlendirilebilir ve haritalanabilir bir alan olarak tahayyül eden modern-erkek aklını temsil etmektedir. Pusula, doğanın bilinmezliğini ortadan kaldırma ve onu kontrol altına alma arzusunu simgelemektedir. Rosaleen’in bu tavrı, deneyim ve sezgi aracılığıyla anlamlandırılan bir varlık alanı olarak kavrandığını göstermektedir.

Kilise sahnesinde okunan (00:44:10) “Kurt kuzuyla karışacak...” pasajı, doğa ile insan arasında uyumlu bir birliktelik idealini dile getirmektedir. Ancak anlatının ilerleyişi, bu uyumun patriyarkal düzen içinde mümkün olamadığını göstermektedir. Doğa sürekli olarak “canavar” olarak adlandırılmakta ve yok edilmesi gereken bir tehdit olarak temsil edilmektedir. Bu durum, modern tahakküm ideolojisinin doğayı ehlileştirilmesi gereken bir alan olarak konumlandırmakta olduğunu göstermektedir.

Rosaleen’in ergenliğe geçiş süreci de doğa metaforlarıyla örülmektedir. Annenin (00:52:30) “*Koca kız oldun.*” sözleri, biyolojik dönüşümün toplumsal bir denetim sürecini tetiklemekte olduğunu göstermektedir. Kırmızı şalın (00:41:52) “*kan gibi kırmızı*” olarak tanımlanması, menstruasyon ve cinsel olgunlaşma ile ilişkilendirilmektedir. Kadın bedeni doğanın döngüsellikle özdeşleştirilmekte; ancak bu özdeşlik korku ve kontrol söylemleriyle kuşatılmaktadır.

Filmin doruk noktasında kurdun öldürülmesi ve ardından insan eline dönüşmesi (01:03:02), doğa ile insan arasındaki sınırın geçirgenliğini açığa çıkarmaktadır. Bu dönüşüm, “vahşi doğa”nın insan şiddetiyle iç içe geçtiğini göstermektedir. Ekofeminist okuma açısından bu sahne, doğayı yok etmeye yönelik şiddetin insanın kendi doğasına yönelmiş bir saldırı olduğunu ima etmektedir.

Şekil 3. 58.

The Company of Wolves (1984) Orman Sahnesi



Tablo 3. 61.

The Company of Wolves (1984) Orman Sahnesi

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Ormanın içerisinde beyaz elbiseli kadın	Masumiyet, kırılganlık, doğanın içindeki savunmasız özne Kadın ve doğa “korunması gereken pasif varlıklar” olarak mitikleştirilir. Ekofeminist okuma, bu pasiflik mitini sorgular; kadın öznenin doğa ile özdeşleştirilmesinin ideolojik arka planını açığa çıkarır.

Şekil 3. 59.

The Company of Wolves (1984) Nine ve Çocuk



Tablo 3. 62.

The Company of Wolves (1984) Nine ve Çocuk

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Meyve yiyen çocuk ve arkasındaki yaşlı kadın	Bilgi aktarımı, doğadan beslenme, kuşaklar arası kadın deneyimi Kadın bilgisi (bitkisel bilgi, şifacılık vb.) tarihsel olarak bastırılmıştır Ekofeminizm bu bilgiyi alternatif bir epistemoloji olarak yeniden konumlandırır; doğa ile kurulan bağ güç ve dayanışma alanı haline gelir

Şekil 3. 60.

The Company of Wolves (1984) Ormandaki Kadın



Tablo 3. 63. *The Company of Wolves (1984) Ormandaki Kadın*

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Ağaca dokunan kadın	Eko feminist okuma, bu sahnede kadının doğayla kurduğu ontolojik bağı görünür kılar
Canlı	Büyük ağaç	Doğanın kutsallığı, arkaik ritüel
Renk	Kırmızı renk	Kadın doğa içerisindeki konumunu vurgular

3.6.2. Gorillas In The Mist (1988)

Michael Apted'in *Gorillas in the Mist* (1988) filmi, doğa, kadın özne ve sömürgeci-modern tahakküm arasındaki ilişkileri dramatik bir biyografik anlatı üzerinden kurmakta; bu yönüyle ekofeminizmin temel savlarıyla güçlü biçimde kesişmektedir. Ekofeminizm, kadınların ve doğanın aynı iktidar mantığı tarafından nesneleştirilmekte, sömürülmekte ve denetlenmekte olduğunu ileri sürmektedir. Filmde Dian Fossey'in gorillerle kurduğu ilişki, doğayı metalaştıran eril-kapitalist düzen karşısında etik bir duyarlılık ve sorumluluk ilişkisi olarak temsil edilmektedir.

Filmin açılışında insanlığın kökenine ilişkin yapılan vurgu, insanın doğadan kopuşunu ima etmektedir. (00:01:15) *“İnsanoğlunun var olduğunun ilk kanıtı isimsiz ressamın tarafından mağara duvarlarına yapılmış eserlerdir.”* ifadesi, insanın doğayla iç içe varoluşuna işaret etmektedir. Bu tarihsel süreklilik, hemen ardından dağ gorillerinin yok olma tehlikesi altında olduğunun belirtilmesiyle (00:02:15) kesintiye uğramaktadır. Bu bağlamda film, insan-merkezci uygarlığın doğayı tüketmekte olduğunu daha ilk bölümden itibaren ortaya koymaktadır.

Bu bağlamda Dian Fossey karakteri, doğayla karşılıklı etkileşim ve temas kurmaya çalışan bir özne olarak temsil edilmektedir. Erkek bilim insanlarının mesafeli ve kontrolcü yaklaşımının aksine, Fossey gorillerle “yakın temas” kurmaya yönelmektedir. (00:36:06) *“Onlara 10-20 metre kadar yaklaşıyorum ve korkmuyorlar.”* Bu ifade, doğayla kurulan ilişkinin karşılıklı güven ve etkileşim temelinde şekillendiğini göstermektedir. Ekofeminist düşünce açısından bu yaklaşım, rasyonel-erkek bilim anlayışına alternatif, empatik ve ilişkisel bir bilgi üretim biçimini temsil etmektedir. Öte yandan film, doğanın yalnızca romantik bir alan olmadığını; kapitalist sömürünün doğrudan hedefi hâline geldiğini de açık biçimde göstermektedir. Tuzaklara yakalanmış hayvan sahnesi, doğanın metalaştırılmasının en somut göstergesidir. (00:43:35) *“Bu park güya korunuyor, her yer şu Batwa yaylı tuzaklarıyla dolu.”* ifadesi, koruma söylemi ile gerçeklik arasındaki çelişkiyi açığa çıkarmaktadır. Daha da çarpıcı biçimde, goril elinin kül tablası olarak satılması (00:43:03), doğanın parçalanarak tüketim nesnesine dönüştürülmesini simgelemektedir. Bu durum, ekofeminizmin kapitalist piyasanın doğayı metalaştırdığı yönündeki eleştirisini doğrulamaktadır.

Film, yerel halkın avlanma pratiğini doğrudan şeytanileştirmemekte; sömürü zincirinin küresel boyutuna dikkat çekmektedir. (00:52:42) *“Batwa çocuklarını doyurmuş olur. Aracı adam ipek gömleğini alır... doktor da kahve masasının üzerine koyacak goril elinden kül tablasını.”* sözleri, yerel avcılığın arkasındaki küresel talep mekanizmasını ortaya koymaktadır. Burada asıl fail, doğayı tüketim nesnesine dönüştüren kapitalist arz-talep sistemidir. Ekofeminist analiz, doğanın sömürülmesini küresel iktidar ilişkileri ve yapısal eşitsizlikler çerçevesinde değerlendirmektedir. Bununla birlikte film, kadın öznenin doğayla kurduğu ilişkinin patriyarkal düzen tarafından tehdit olarak algılandığını da göstermektedir. Yerel halkın Fossey’i “cadı” olarak adlandırması (00:42:28), kadın ile doğa arasındaki tarihsel özdeşliğin kültürel izdüşümüdür. Kadının doğayla kurduğu yakın ilişki, irrasyonel ve tehlikeli olarak kodlanmaktadır. Ekofeminizm, bu söylemin kadınları ve doğayı aynı anda marjinalleştirdiğini ileri sürmektedir.

Film ilerledikçe Fossey'in radikalleşen tavrı, doğa savunusunun etik bir zorunluluk hâline geldiğini göstermektedir. (00:45:08) “Eğer cadı istiyorlarsa, onlara cadıyı göstereceğim.” ifadesi, kadının doğa savunusu uğruna toplumsal normların dışına çıkmakta olduğunu ortaya koymaktadır. Bu tutum, ekofeminist direnişin sembolik bir ifadesi olarak okunabilmektedir: doğayı savunmak, patriyarkal ve kapitalist tahakküme karşı bir politik eylem hâline gelmektedir. Film, doğayla kurulan ilişkiyi bilimsel araştırma, duygusal bağlılık ve etik duyarlılık eksenlerinde şekillenen çok katmanlı bir deneyim olarak temsil etmektedir. (00:36:54) “Geçen hafta birkaç yavru goril etrafımda oynadı. Duygularımı kelimelerle anlatamam.” sözleri, doğayla kurulan ilişkinin nesnel gözlem sınırlarını aşmakta olduğunu göstermektedir. Ekofeminist düşünce, bilgi üretiminin duygusal boyutunu dışlamamakta; aksine bu boyutu alternatif bir epistemoloji olarak değerlendirmektedir.

Şekil 3. 61.

Gorillas in the Mist (1988) Pazar Sahensi



Tablo 3. 64.

Gorillas in the Mist (1988) Pazar Sahensi

Göstergelerin Çözümlemesi			
Gösterge	Gösteren	Gösterilen	
İnsan	Kadının etrafını saran çocuklar	Sömürgeci mekânda potansiyel olarak yeniden üretilir	Batılı özne. “Beyaz kurtarıcı” miti sorgulanır ya da pekiştirilebilir. Çocuklar, kadını merkeze alarak annelik rolü yüklediği düşünülebilir

Şekil 3. 62.

Gorillas in the Mist (1988) Orman Sahnesi



Tablo 3. 65.

Gorillas in the Mist (1988) Orman Sahnesi

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan ve hayvanlar	Dağ gorilleriyle birlikte yağmurun altında oturan kadın	Doğanın “vahşi ve kontrol edilmesi gereken” alan olduğu miti kırılır; doğa ortak yaşam alanıdır Kadın-doğa özdeşliği miti hem yeniden üretilir hem dönüştürülür; özdeşlik zayıflık değil, dirençtir

Şekil 3. 63.

Gorillas in the Mist (1988) Kadın Ve Doğa



Tablo 3. 66.

Gorillas in the Mist (1988) Kadın ve Doğa

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Kadın ve dağ gorilinin birleşmiş elleri	“Doğa üzerinde insan tahakkümü” miti tersine çevrilir; kadın özne doğayı denetlemez, onunla eşit ilişki kurar İnsan-merkezci üstünlük miti çöker; canlılar arası hiyerarşi sorgulanır ve “Doğa tehditkârdır” miti yerine karşılıklı kırılganlık ve ortaklık miti üretilir

Şekil 3. 64.

Gorillas in the Mist (1988) Kadın Ve Yavru Goril



Tablo 3. 67.

Gorillas in the Mist (1988) Kadın Ve Yavru Goril

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan ve Goril	Yatakta uzanan küçük dağ gorili ve kadın	Türler arası yakınlık, güven, karşılıklı kırılganlık. İnsan-merkezci üstünlük miti kırılır; doğa ile insan arasındaki hiyerarşik sınır çözülür
Işık	Loş ve sıcak ışık	Koruma ve şefkat atmosferi. Doğa “tehdit” değil; birlikte var olunan yaşam alanıdır

3.6.3. La Belle Verte (1996)

Coline Serreau'nun La Belle Verte (1996) filmi, insan-merkezci uygarlık anlayışını eleştirmekte; doğa, kadın özne ve iktidar ilişkileri arasındaki tahakküm bağlarını ironik bir anlatı üzerinden görünür kılmaktadır. Ekofeminizm, kadınların ve doğanın aynı hiyerarşik düşünce sistemi tarafından ikincilleştirilmekte olduğunu savunmaktadır. Filmde (00:07:43) “*gücün hükümlanlığı, cinsiyet eşitsizliği, paylaşım yok, kıtlıklar*” biçiminde ifade edilen Dünya tasviri hem toplumsal hem ekolojik krizlerin ortak kökenine işaret etmektedir. Böylece anlatı, patriyarkal ve kapitalist modernitenin doğayı ve kadınları eşzamanlı olarak tahakküm altına almakta olduğunu ima etmektedir.

Filmin açılışında alternatif gezegendeki paylaşımçı ve kolektif yaşam düzeni sunulmakta; (00:04:43) “*bize çavdar gerekli*”, “*bizde var*” gibi karşılıklı dayanışma ifadeleri, mülkiyet ve rekabet temelli olmayan bir ekonomi modelini temsil etmektedir. Bu yapı, doğayla uyumlu, ihtiyaç temelli ve hiyerarşisiz bir toplumsal düzen kurmaktadır. Buna karşılık Dünya'nın sanayileşme sürecine ilişkin (00:07:43) “*iş, rekabet, gereksiz eşyaların seri üretimi, savaşlar, nükleer teknoloji, doğanın yıkımı*” vurgusu, modernitenin ilerleme söyleminin aslında ekolojik tahribat üretmekte olduğunu göstermektedir. Ekofeminist düşünce, tam da bu noktada, üretim ve tahakküm mantığının doğa üzerindeki yıkıcı etkisini patriyarkal akıl ile ilişkilendirmektedir.

Filmde hiyerarşi eleştirisi açık biçimde dile getirilmektedir. (00:09:14) “*Erkekler kadınlardan daha iyi olduklarını düşünüyorlar... insanlar hayvanlardan ve bitkilerden daha iyi olduklarını düşünüyor*” ifadesi, insan-merkezci ve eril üstünlük fikrinin aynı ideolojik zeminden beslendiğini ortaya koymaktadır. Bu hiyerarşik yapı, ekofeminizmin işaret ettiği ikili karşıtlıkları (erkek/doğa, kültür/doğa, akıl/beden) yeniden üretmektedir. Film, bu karşıtlıkların yapaylığını teşhir etmekte; üstünlük söyleminin şiddet ve sömürü ürettiğini göstermektedir. Bununla birlikte para sistemi üzerinden kurulan eleştiri de ekofeminist perspektifle örtüşmektedir. (00:08:02) “*Parasız hiçbir şey yok.*” ifadesi, yaşamın temel gereksinimlerinin bile metalaştırıldığını ortaya koymaktadır. Suya erişimin bile ticari mekânlara yönlendirilmesi (00:21:03), doğanın kamusal bir varlık olmaktan çıkarılıp ekonomik değere indirgenmekte olduğunu göstermektedir. Ekofeminist analiz, doğanın metalaştırılmasını kadın bedeninin metalaştırılmasıyla paralel bir süreç olarak değerlendirmektedir.

Paris'teki betonlaşmış alanın (00:15:18) “*her şeyi kaplayan bu katı gri şey*” olarak betimlenmesi, doğanın yerini alan yapay mekânsallığı simgelemektedir. Mila'nın (00:15:22)

“*Toprakları yok mu?*” sorusu, doğayla bağın kopmuşluğunu ifşa etmektedir. Kent mekânı, doğanın bastırıldığı ve görünmez kılındığı bir tahakküm alanı olarak temsil edilmektedir. Ekofeminizm açısından bu durum, doğanın üretim alanına indirgenmesi ve canlılığının silinmesi anlamına gelmektedir. Et tüketimine ilişkin sahne de doğanın nesneleştirilmesini görünür kılmaktadır. (00:19:58) “*Oh, siz etobursunuz!*” ifadesi, hayvan bedeninin tüketim nesnesine dönüşmesini şaşkınlıkla karşılamaktadır. Bu tepki, insanın kendisini diğer canlı türlerinden üstün konumlandırmasının eleştirisidir. Ekofeminist düşünce, türçülüğü patriyarkal üstünlük ideolojisinin bir uzantısı olarak değerlendirmektedir.

Filmde doğum sahnesi de ekofeminist okumaya imkân tanımaktadır. Doktorun (00:33:52) “*Hiç doğum yaptırmadım... Hep yanlış zamanda müdahale ediyorum çünkü korkuyorum.*” sözleri, modern tıbbın doğum sürecini teknik bir müdahale alanına indirgediğini göstermektedir. Doğal süreçlerin kontrol altına alınması, beden üzerinde kurulan tahakkümün bir biçimi olarak temsil edilmektedir. Buna karşılık Mila’nın bebeği “yeniden yükleme” pratiği (00:29:45) bedensel ve sezgisel bir bakım anlayışını temsil etmektedir. Bu karşıtlık, eril-rasyonel müdahale ile kadınsı-ilişkisel bakım arasında kurulan ideolojik ayrımı görünür kılmaktadır.

La Belle Verte, ekofeminizm bağlamında, patriyarkal-kapitalist sistemin doğayı, kadın bedenini ve yaşamın kendisini denetlenmesi gereken kaynaklar olarak konumlandırmakta olduğunu göstermektedir. Film, hiyerarşi, rekabet ve mülkiyet temelli uygarlık anlayışının hem ekolojik hem toplumsal yıkım üretmekte olduğunu savunmaktadır. Buna karşılık paylaşımcı, hiyerarşisiz ve doğayla uyumlu bir yaşam modeli önermekte; kadın öznenin sezgisel ve ilişkisel bilgisine alternatif bir epistemolojik değer atfetmektedir. Böylece film, insan-merkezci moderniteye karşı ekolojik ve feminist bir eleştiri geliştirmekte; doğayla eşitlikçi bir varoluşun politik bir gereklilik olduğunu vurgulamaktadır.

Şekil 3. 65.

La Belle Verte (1996) Küre Sahnesi



Tablo 3. 68.

La Belle Verte (1996) Küre Sahnesi

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Yuvarlak, parlak cisim	Dişil doğurganlık ve doğanın ritmik zamanı
Nesne	Kürenin bıraktığı iz	Müdahale, temas, kırılma, doğaya dışsal müdahale; patriyarkal/kapitalist tahakküm

Şekil 3. 66.

La Belle Verte (1996) Yemek Sahnesi



Tablo 3. 69.

La Belle Verte (1996) Yemek Sahnesi

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Kadın	Emek, üretim, bakım Film, kadın-doğa ilişkisinin bakım temelli bir anlayış üzerinden kurulması
İnsanlar	Birlikte hareket eden topluluk	Dayanışma, patriyarkal rekabet modeline karşı kolektif alternatif
Bitki	Sebze ve meyveler	Bereket, sürdürülebilirlik, ekolojik ve toplumsal yeniden üretim

Şekil 3. 67.

La Belle Verte (1996) Sokak Sahnesi



Tablo 3. 70.

La Belle Verte (1996) Sokak Sahnesi

Göstergelerin Çözümlemesi				
Gösterge	Gösteren		Gösterilen	
İnsan	Çıplak ayaklı erkek		Yabancılaşmanın sonucunda doğayla temas kurmaya çalışma	
Mekân	Betondan oluşan sokak		Kentsel, yapay mekân	
			Doğadan kopuş	
			Modern kapitalist düzenin doğal yaşamı silmesi	
Nesneler	Yolda	duran	Çorap,	Tüketim kültürünün hem doğayı hem yaşamı kirletmesi
	ayakkabı			

Şekil 3. 68.

La Belle Verte (1996) Deniz Kenarı Sahnesi



Tablo 3. 71.

La Belle Verte (1996) Deniz Kenarı Sahnesi

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Deniz kıyısında oturan kadın	Kadın-doğa özdeşliği; kadın bedeni ile su arasındaki sembolik yakınlık Kadının doğayla kurduğu ilişki tahrif edilmemiş, tahakküm içermeyen bir teması ima eder; patriyarkal kontrolün dışında bir alan Kadının karada oturması ve ayaklarını suya sokması, ekofeminizm açısından eşik mekân hem baskı hem özgürlük potansiyelini taşır; kadın burada doğayla birlikte var olur, ona hükmetmez
Nesne	Suya temas eden ayaklar	Arınma, yeniden doğuş, sınırın aşılması Ekofeminist düşüncede su hem yaşamı hem de sömürüyü temsil eder; burada temas, karşılıklılık içerir

3.6.4. The Company Of Wolves (1984), Gorillas In The Mist (1988), La Belle Verte (1996) Filmlerinin Birlikte İrdelenmesi

Bu üç film, farklı türsel ve estetik stratejiler benimsemekte; ancak doğa, kadın özne ve tahakküm ilişkileri arasındaki bağı görünür kılmaları bakımından ortak bir düşünsel zeminde buluşmaktadır. Ekofeminizm, kadınların ve doğanın aynı hiyerarşik, insan-merkezci ve eril tahakküm mantığı tarafından nesneleştirilmekte olduğunu ileri sürmektedir. The Company of Wolves, Gorillas in the Mist ve La Belle Verte, bu tahakkümün mitolojik, biyografik ve ütopyacı anlatılar içinden nasıl üretildiğini farklı biçimlerde irdelemektedir.

Öncelikle doğanın temsili bakımından üç filmde de ortak bir gerilim alanı bulunmaktadır. The Company of Wolves'ta orman hem arzunun hem korkunun mekânı olarak kodlanmakta; kadın cinselliği ile doğanın "vahşiliği" arasında sembolik bir paralellik kurulmaktadır. Doğa, patriyarkal anlatı içinde denetlenmesi gereken bir alan olarak temsil edilmektedir. Buna karşılık Gorillas in the Mist'te doğa, insan müdahalesi sonucu yok edilmekte olan kırılgan bir ekosistem olarak gösterilmektedir. Bu bağlamda temel tehdit, insan-merkezci sömürü mantığından kaynaklanmaktadır. La Belle Verte ise doğayı tahrip edilmiş bir dünya karşısında alternatif bir yaşam biçiminin temeli olarak sunmakta; doğayla uyumlu kolektif bir toplumsallık önermektedir. Böylece üç film, tahakkümcü söylemler tarafından tehdit olarak inşa edilen bir alan olarak temsil edildiğini göstermektedir.

Bununla birlikte kadın öznenin doğayla kurduğu ilişki de belirgin bir ortaklık taşımaktadır. The Company of Wolves'ta genç kadın karakter, ergenlik ve cinsellik sürecinde doğayla özdeşleştirilmekte; bu özdeşlik korku ve denetim söylemleriyle çevrelenmektedir. Gorillas in the Mist'te Dian Fossey, doğayla empatik ve ilişkisel bir bağ kurmakta; bilimsel nesnellik yerine etik sorumluluğu öncelemektedir. La Belle Verte'te Mila karakteri, doğayla uyumlu bir yaşam modelinin temsilcisi olarak modern dünyanın yapaylığını sorgulamaktadır. Üç filmde de kadın özne, doğayla karşılıklı etkileşim ve ilişkisellik temelinde bir bağ kurmaktadır. Bu temas, eril aklın denetimci epistemolojisine karşı alternatif bir bilgi üretim biçimini ima etmektedir. Öte yandan hiyerarşi eleştirisi üç filmde de merkezîdir. The Company of Wolves'ta kurt imgesi, doğayı ve kadın cinselliğini tehdit olarak kodlayan patriyarkal mitin parçasıdır. Gorillas in the Mist'te insanın hayvan üzerindeki üstünlük iddiası, avcılık ve turizm aracılığıyla somutlaşmaktadır. La Belle Verte'te ise insanın hayvanlardan ve bitkilerden üstün olduğu inancı açıkça eleştirilmektedir. Bu noktada üç film, insan/doğa, erkek/kadın, kültür/doğa gibi ikili karşıtlıkların yapaylığını görünür kılmakta; bu hiyerarşik düşünce biçiminin şiddet ve sömürü üretmekte olduğunu göstermektedir.

Ekonomik boyut da dikkate değerdir. Gorillas in the Mist'te doğa, turizm ve kaçak ticaret aracılığıyla metalaştırılmakta; goril bedeni tüketim nesnesine dönüştürülmektedir. La Belle Verte'te su, gıda ve yaşam alanı dahi parayla erişilebilir hâle gelmiş; doğa ekonomik değere indirgenmiştir. The Company of Wolves'ta doğrudan piyasa eleştirisi bulunmamakla birlikte, doğanın ve kadın bedeninin metinsel düzlemde nesneleştirilmesi, tahakküm mantığının kültürel boyutunu açığa çıkarmaktadır. Böylece kapitalist üretim ve tüketim ilişkilerinin doğa üzerindeki etkisi üç filmde farklı derecelerde görünürlük kazanmaktadır. Bununla birlikte üç film arasında önemli bir ton farkı bulunmaktadır. The Company of Wolves alegorik ve gotik bir atmosfer kurmakta; korku estetiği üzerinden patriyarkal mitleri çözümlemektedir. Gorillas in the Mist dramatik gerçekçilik aracılığıyla çevresel yıkımı belgesel duyarlılıkla aktarmaktadır. La Belle Verte ise satirik ve ütopyacı bir anlatı kurarak alternatif bir dünya tasavvuru geliştirmektedir. Bu farklılık, ekofeminist düşüncenin sinemadaki temsil olanaklarının trajik, ironik ve umutlu anlatı biçimlerini kapsayacak ölçüde çeşitlendiğini göstermektedir.

3.7. Psikanalitik Feminizm Bağlamında İrdelenen Filmler

3.7.1. 3 Woman (1977)

3 Women (1977) psikanalitik feminizm bağlamında okunduğunda, öznenin oluşum sürecini, kadınlar arası özdeşleşme ve bölünme dinamikleri üzerinden kurgulayan son derece yoğun bir metin olarak belirir. Film, ataerkil düzenin doğrudan baskısından ziyade, kadın öznenin simgesel düzende yer bulma çabasını, aynalanma, taklit ve kimlik kayması aracılığıyla sahnelemektedir. Özellikle Pinky ile Millie arasındaki ilişki, Lacancı anlamda “ayna evresi”nin geç ve patolojik bir tekrarını andırmaktadır. Pinky'nin Millie'ye yönelttiği yoğun hayranlık, onun konuşma tarzını, giyim biçimini ve gündelik alışkanlıklarını taklit etmesiyle görünürleşmektedir. (00:41:00) “*Sen tanıştığım en mükemmel insansın.*” cümlesi, Pinky'nin Millie'yi ideal ben olarak konumlandığını göstermektedir. Bu ifade, öznenin kendi eksikliğini ötekinin bütünlüğü üzerinden telafi etmeye çalıştığı narsisistik bir yatırımı açığa çıkarmaktadır.

Millie'nin kendini sunma biçimi de bu narsisistik yapıyı beslemektedir. Günlük tutma sahnesinde (00:45:35) “*Yeni bir oda arkadaşım var... İlginç biri.*” diyerek Pinky'yi kendi anlatısının nesnesi hâline getirmesi, Millie'nin simgesel düzen içinde kendini kurma çabasını

göstermektedir. Millie sürekli tarifler, dekorasyon ve erkeklerle ilgili stratejiler üzerinden bir “kadınlık performansı” sergilemektedir. (00:27:36) “*Bir erkeği bir gecede elde etmenin en kesin yolu güzel bir atmosfer ve yemek.*” sözü, kadın kimliğinin erkek arzusuna göre kurgulandığını ortaya koymaktadır. Bu bağlamda Millie, öznelik kapasitesi geri planda bırakılarak arzulanabilirlik ekseninde anlam kazanan bir figür olarak temsil edilmektedir. Psikanalitik feminist kuramın işaret ettiği gibi, kadın özne çoğu zaman erkeğin bakışında temsil edilir; burada da Millie, kendi benliğini erkek beğenisi üzerinden kurmaktadır.

Pinky’nin dönüşümü ise özdeşleşmenin travmatik boyutunu açığa çıkarmaktadır. Havuz sahnesinde (00:12:17) “*Daha önce hiç ikiz görmedin mi?*” repliği, filmdeki bölünmüş kimlik temasını açıkça ima etmektedir. İkizlik, Freudcu anlamda bastırılmış arzusun ve bölünmüş benliğin metaforudur. Pinky, Millie’nin ikizi hâline gelerek onun yerini almaya yönelir; bu durum rekabetten ziyade öznenin parçalanmış yapısına işaret etmektedir. Psikanalitik feminizm açısından bu durum, kadınlar arası ilişkinin kimlik oluşum süreçlerinde belirleyici bir çatışma alanı olarak işlediğini göstermektedir. Pinky’nin Millie’nin kıyafetlerini giymesi (00:50:00) “*Bir dahaki sefer önce izin al.*” benliğin sınırlarının aşılmasıdır.

Filmde erkek figürlerin konumu da dikkat çekicidir. Edgar’ın şakacı ama tehditkâr tavrı, maskülen iktidarın gündelik ve banal biçimini temsil etmektedir. (00:33:48) “*Asla sahtekâr bir adama güvenme, tatlım.*” ifadesi hem uyarı hem de güç gösterisidir. Erkek karakterler çoğunlukla yüzeysel, narsisistik ya da şiddet potansiyeli taşıyan figürlerdir; ancak anlatının merkezinde değillerdir. Psikanalitik feminist açıdan bakıldığında, film Oidipal çatışmayı baba figüründen ziyade kadınlar arası aynalanma ve rekabet ilişkileri üzerinden yapılandırmaktadır. Bu durum, ataerkil düzenin görünmez ama içselleştirilmiş bir arka plan olarak işlediğini düşündürmektedir.

Willie’nin duvar resimleri ve neredeyse sessiz varlığı ise bilinçdışının görsel tezahürü gibi işlev görmektedir. Özellikle mermi deliklerinden oluşan figürler (00:29:48) fallik şiddetin soyut bir temsili olarak okunabilir. Bu imgeler, kadın bedeninin hem doğurganlık hem de ölüm tehdidiyle iç içe kodlandığı bir bilinçdışı alan yaratmaktadır. Film, kadın kimliğinin geçirgen ve kırılgan olduğunu; öznenin dil, arzu ve başkasının bakışı içinde kurulduğunu göstermektedir.

Şekil 3. 69.

3 Women (1977) Mozaik Figürler



Tablo 3. 72.

3 Women (1977) Mozaik Figürler

Göstergelerin Çözülmesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	İç içe geçen bedenler	Kadın bedeninin yalnızca heteroseksüel arzusun nesnesi olduğu mitini kırar; kadınlar arası arzusun ve ittifakın görünürlüğü yeni bir anlam alanı açar
Nesne	Kuyruk ve kaslı form	İçgüdü, vahşilik, evcilleştirilmemiş beden Kadının “doğaya yakın”, akıl dışı varlık olarak kodlanması mitini görünür kılar; kültür/doğa ikiliğini bulanıklaştırarak bu ideolojik karşıtlığı sorgular
Nesne	Giysisiz, anatomik olarak vurgulanmış bedenler	Kırılganlık, teşhir, bedensel özgürlük. Çıplak kadın bedeninin estetik nesne olarak sunulması patriyarkal bakışın mitini çağırır; ancak figürlerin özneleşmiş duruşu (bakışın geri çevrilmesi) bu nesneleştirmeyi bozar

Şekil 3. 3. (Devam)

3 Women (1977) Mozaik Figürler

İnsan	Figürler	Kadınlığın “doğal” değil, inşa edilmiş ve dönüştürülebilir bir kategori oluşu. Kadın bedeninin hem doğa hem de “öteki” ile özdeşleştirilmesi mitini yeniden üretir; ancak hibritlik bu özdeşleştirmeyi grotesk bir estetikle kırarak normatif kadınlık mitini istikrarsızlaştırır
-------	----------	---

Şekil 3. 70.

3 Women (1977) Kadınlar



Tablo 3. 73.

3 Women (1977) Kadınlar

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Aralıklı yürüyen iki kadın	Yalnızlık, kimlik arayışı, özne bölünmesi Kadın kimliğinin sabit ve bütün olduğu miti kırılır; özne çoğul ve kaygılıdır

Şekil 3. 71.

3 Women (1977) Aynadaki Yansıma



Tablo 3. 74.

3 Women (1977) Aynadaki Yansıma

Göstergelerin Çözümlemesi			
Gösterge	Gösteren		Gösterilen
Nesne	Aynaya	yansıyan	Kendilikle yüzleşme; benliğin bölünmesi, kimliğin tek ve tutarlı olduğu miti çözülür; kadın özne, bakış tarafından kurulur. Lacancı anlamda “ayna-öteki” ilişkisini görselleştirir

Şekil 3. 72.

3 Women (1977) Elbise



Tablo 3. 75.

3 Women (1977) Elbise

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Renk	Pembe renk	Masumiyet, genç kızlık, kırılganlık; “başlangıç” hâli Kadınlığın “doğal olarak” saf ve edilgen olduğu miti üretilir; pembe renk kültürel olarak masumiyetle kodlanır

3 Women, psikanalitik feminizm açısından kadın öznenin oluşumunu, özdeşleşme, bölünme ve yer değiştirme süreçleri üzerinden tartışmaktadır. Pinky ve Millie arasındaki ilişki, ideal ben ve eksik ben arasındaki salınımı; erkek figürler ise arzu ekonomisinin dışsal ama belirleyici çerçevesini temsil etmektedir. Film, kadın kimliğinin sabit bir özden ziyade sürekli yeniden üretilen ve dönüşen bir anlatısal yapı olduğunu ortaya koymaktadır. Bu anlatı, aynadaki yansıma gibi hem tanıdık hem yabancıdır; özne, kendini ötekinin bakışında kurarken aynı anda parçalanmaktadır. Bu nedenle film, psikanalitik feminist kuramın özne, arzu ve temsil tartışmalarını sinemasal düzlemde yoğunlaştıran bir metin olarak değerlendirilebilir.

3.7.2. The Gold Diggers (1983)

The Gold Diggers (1983) psikanalitik feminizm çerçevesinde değerlendirildiğinde, kadın öznenin simgesel düzene eklemelenme biçimini, arzu ekonomisi içindeki yerini ve temsil rejimindeki kırılgan konumunu açığa çıkarmaktadır. Filmde yer alan diyaloglar, öznenin Lacancı anlamda Öteki'nin bakışı altında nasıl kurulduğunu ve Freudcu anlamda kayıp, eksiklik ve fetiş nesnesi etrafında nasıl yapılandırıldığını görünür kılmaktadır. Bu bağlamda ilk olarak bakış rejimi üzerinden kurulan özne konumuna odaklanmak gerekmektedir. (00:07:20) “Beni görebilirsin ama bana asla dokunamazsın.” ifadesi, öznenin imgesel düzeyde görünürlük kazanmakta; ancak simgesel düzeyde erişilemez kılınmakta olduğunu göstermektedir. Bu yapı, Lacan’ın ayna evresinde tarif ettiği imgesel bütünlük yanılsamasını çağrıştırmaktadır. Kadın özne burada bakışın nesnesi olarak konumlanmakta; dokunulmazlığı ise arzu nesnesinin sürekli ertelenmekte olduğunu düşündürmektedir. Hemen ardından gelen (00:07:27) “Seninle konuşabiliyorum ama seni asla duyamıyorum.” cümlesi, iletişimin tek yönlü bir simgesel akış içinde kurulmakta olduğunu göstermektedir. Kadın özne ses üretmekte;

ancak sesi işitilmemekte, yani simgesel alanda tam olarak tanınmamaktadır. Bu durum, Freudcu bastırma mekanizmasının söylemsel düzlemdeki karşılığı olarak okunabilmektedir. (00:07:34) *“Beni yakından tanıyorsun ve seni hiç tanımıyorum.”* ifadesi ise tanıma süreçlerinin asimetrik dağılımını ortaya koymakta; öznenin Öteki’nin bilgisine maruz kalmakta ancak onu geri üretememekte olduğunu göstermektedir. Bakışın ve tanınmanın bu tek yönlü yapısı, filmin ilerleyen bölümlerinde ekonomi ve simgesel sözleşme düzlemine taşınmaktadır. (01:12:14) *“Başlangıçta bir adam başka bir adama bir banknot verdi.”* ve (01:12:26) *“Banknot bir sözdü anlayacağınız.”* değer maddi özelliklerden çok simgesel inanç sistemleri aracılığıyla üretildiğini göstermektedir. Lacancı kuramda simgesel düzen, dilsel sözleşmeler ve anlamlandırma pratikleri üzerinden işlemektedir; burada ekonomik değişim de aynı sözleşme mantığıyla yapılandırılmaktadır. Kadın özne, bu değişim ekonomisinin dolaylı bir metaforu hâline gelmektedir. Ekonomik değer ile arzu arasındaki bu bağlantı, ideal ve eksiklik kavramları üzerinden daha da yoğunlaşmaktadır. (00:29:39) *“Altın, büyük ideal, mükemmel model.”* ve (00:29:56) *“O’na babalık eden bir mükemmellik ama ulaşamayacağı bir şeydir.”* ifadeleri, erişilemez bir baba-otoritesi imgesini çağrıştırmaktadır. Freudcu Oidipal yapı içinde baba figürü yasa ve eksiklik üretmektedir. Altın burada ulaşılmaz ideal olarak konumlanmakta; özne sürekli eksik bırakılmaktadır. Kadın bedeniyle altın arasındaki ilişki ise (01:20:47) *“Güzelliğiyle bankaya, altınla birlikte bankaya gider hem para kazanır hem de yaşlanmaz.”* sözlerinde açıkça kurulmaktadır. Güzellik ekonomik dolaşıma sokulmakta; kadın bedeni fetişleştirilmiş bir değer nesnesi hâline getirilmektedir. Freudcu fetişizm kavramı bağlamında, kadın bedeni hem arzu nesnesi hem de eksiklik kaygısının örtüsü olarak işlev görmektedir.

Film yalnızca ideal ve fetiş üretmekle kalmamakta; bilgiye erişim talebi üzerinden öznenin simgesel konumunu da tartışmaya açmaktadır. (00:22:51) *“Bu konuda daha fazla bilgi edinmek isterim.”* ve (00:22:57) *“Altında ne olduğunu bilmek isterim.”* ifadeleri, yüzeyin ardındaki anlamı bilme isteğini dile getirmektedir. Buna karşılık (00:23:03) *“Tek yapmanız gereken bu rakamları sağ tarafa aktarmak.”* yanıtı, öznenin anlam üretiminden dışlanmakta olduğunu göstermektedir. Kadın özne burada işlevsel bir aracıya indirgenmekte; simgesel bilginin üreticisi olma konumuna erişememektedir. Lacancı çerçevede bu durum, öznenin Öteki’nin bilgisine tam erişememesiyle ilişkilendirilmektedir.

Bilgi ve sahiplik arasındaki ilişki ise arzu ekonomisinin merkezine yerleşmektedir. (00:28:01) *“Hangisi daha önemli, gerçeğe sahip olmak ya da...”* ve (00:28:11) *“Sahip olma gerçeği.”* sözleri, hakikatin sahiplik ilişkisi içinde inşa edilmekte olduğunu göstermektedir. Freudcu anlamda arzu, nesneye sahip olunduğunda sona ermemekte; aksine eksikliği yeniden

üretmektedir. Sahiplik eylemi, arzu nesnesinin yerine geçmekte; böylece eksiklik yapısal olarak sürdürülmektedir. Son kertede bu sahiplik ve dolaşım mantığı, beden üzerinden kurulan ekonomik metaforla somutlaşmaktadır. (01:25:21) “Benim işimde para vücudumdan akıyor ama her gün verdiğimden daha azını alıyorum.” ifadesi, bedensel emeğin ekonomik dolaşıma aktarılmakta olduğunu göstermektedir. Para kan gibi akmakta; özne eksilmekte ve bu eksilme artı-değere dönüşmektedir. Freudcu kayıp ve yitim kavramları bağlamında, özne sürekli bir eksiklik deneyimlemektedir. Öte yandan (01:25:46) “Bakarken ve hatta gördüğümde bile orada olanı değiştiriyorum.” cümlesi, bakışın kurucu olduğunu göstermektedir. Kadın özne, Öteki’nin bakışına tabi olmakla kalmamakta; kendi bakışıyla simgesel alanı dönüştürmektedir. Bu bağlamda film, kadın öznenin imgesel bütünlük yanılsaması, simgesel eksiklik ve fetişleştirilmiş değer üretimi içinde konumlandırılmakta olduğunu göstermekte; ancak bu yapının içeriden dönüştürülebileceğine dair bir imkân da üretmektedir. Böylece özne, yalnızca arzu nesnesi olarak kalmamakta; arzu ve temsil süreçlerinin kurucu ve eleştirel bir aktörü hâline gelmektedir.

Şekil 3. 73.

The Gold Diggers (1983) Kadın ve Kar



Tablo 3. 76.

The Gold Diggers (1983) Kadın ve Kar

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Kar üzerinde yürüyen kadın	Kaçış ya da arayış, Simgesel düzenden kopuş; öznenin bilinçdışı yolculuğu

Şekil 3. 4. (Devam)

The Gold Diggers (1983) Kadın ve Kar

Nesne	Uzun palto	Dişil bedenin bastırılması, Kadın bedeninin kamusal alanda kontrolü
Nesne	Sonsuz beyazlık	İz bırakmayan alan, “Tabula rasa” özne; kimliğin silinmesi, Kadının tarihsel izinin görünmezliği

Şekil 3. 74.

The Gold Diggers (1983) Gözetleme



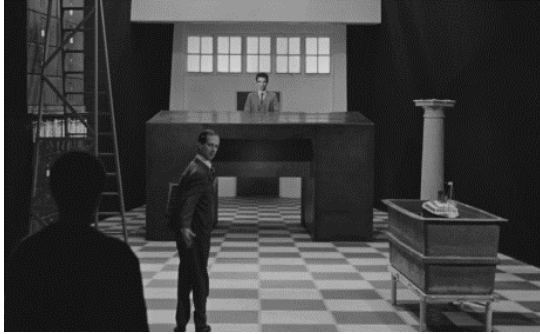
Tablo 3. 77.

The Gold Diggers (1983) Gözetleme

Göstergelerin Çözümlemesi			
Gösterge	Gösteren		Gösterilen
İnsan	Sandalyede oturan kadın		Simgesel düzende konum arayan kadın, Kadının üretim alanında gözetim altında var oluşu
İnsan	Ayakta duran erkek		Denetleyen figür, Lacan’ın “Babanın Adı” (paternal yasa), Ataerkil otoritenin simgesel temsili
Kadraj	Kadının arkadan, erkeğin yandan çekimi		Yüzün görünmeyışı, Öznenin anonimleşmesi, Kadın emeğinin görünmezliği

Şekil 3. 75.

The Gold Diggers (1983) Büyük Patron Sorgulama Sahnesi



Tablo 3. 78.

The Gold Diggers (1983) Büyük Patron Sorgulama Sahnesi

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Yüksek masada oturan erkek	Fallik otorite, simgesel düzenin erkek merkezli inşası
İnsan	Ortada duran erkek	Otoriteye dönük, ancak kadını tetikleyen, motive eden üst otorite
Nesne	Yüksek masa	Otoritenin vurgusu
Nesne	Damalı zemin	İkili karşıtlık sistemi (eril/dişil) Toplumsal cinsiyetin dikotomik yapısı

Şekil 3. 76.

The Gold Diggers (1983) Kadın Ve Çocuk



Tablo 3. 79.

The Gold Diggers (1983) Kadın ve Çocuk

Göstergelerin Çözümlemesi					
Gösterge	Gösteren	Gösterilen			
Mekân	İssız taşlık arazi	Dişil	öznenin	simgesel	düzenden dışlanması; “boşluk” ve terk edilme duygusu, Kadının özneleşme sürecinin yalnızlık ve marjinallikle kurulması
İnsanlar	Karşı karşıya duran kadın ve çocuk	Kadının geçmişine olan özlemiyle birlikte, çocukluğuyla karşılaşması Geçmişe dönüş			
Nesne	Geçici, kırılğan barınak	Rahimsel güvenlik imgesi ile dış dünyanın tehdidi arasındaki gerilim, Dişil mekânın korunaksızlığı			

3.7.3. The Piano (1993)

The Piano (1993) psikanalitik feminizm bağlamında ele alındığında, kadın öznenin sembolik düzenle kurduğu çatışmalı ilişkiyi, bastırılmış arzu, dil-dışı ifade ve ataerkil mülkiyet yapıları üzerinden yoğun biçimde dramatize eden bir metin olarak konumlanmaktadır. Film, daha açılış anında öznenin konuşma ile kurduğu mesafeyi belirginleştirmektedir: (00:01:17)

“Duyduğunuz ses benim konuşma sesim değil... aklımın sesidir.” ve (00:01:28) *“Altı yaşımdan beri konuşmuyorum. Kimse nedenini bilmiyor. Hatta ben bile.”* ifadeleri, Ada’nın sembolik düzene tam anlamıyla eklemelenmemekte olduğunu göstermektedir. Lacancı çerçevede dil, Baba’nın Yasası’na girişin ve öznenin simgesel alanda tanınmasının koşulu olarak düşünülmektedir. Ada’nın suskunluğu ise bu yasaya katılımı askıya almakta; öznenin kendisini dil-dışı bir düzlemde konumlandırmakta olduğuna işaret etmektedir. Babasının (00:01:49) *“Babam gizemli bir yetenek olduğunu söylüyor...”* sözleri, kız çocuğunun sessizliğinin patriyarkal söylem tarafından mitikleştirilmekte ve yeniden anlamlandırılmakta olduğunu göstermektedir. Böylece suskunluk hem bastırmanın hem de alternatif bir öznel konumun göstergesi hâline gelmektedir.

Evlilik sözleşmesi, ataerkil değiş-tokuş ekonomisinin açık bir tezahürü olarak yapılandırılmaktadır. Ada’nın (00:02:02) *“Bugün, beni henüz tanışmadığım bir adamla evlendirdi.”* Bu cümle, kadının öznelik konumundan uzaklaştırılarak toplumsal ve ekonomik değişim ilişkilerinin nesnesi hâline getirildiğini ortaya koymaktadır. Bu durum, Lévi-Strauss’un kadınların erkekler arası değişim nesnesi olarak işlev gördüğüne dair antropolojik saptamalarını psikanalitik feminist düzlemde yeniden üretmektedir. Alisdair’in (00:31:52) *“Artık biz bir aileyiz... Hepimiz fedakârlık yapıyoruz ve sen de yapacaksın!”* sözleri, kadının bireysel arzusunun aile ideolojisi içinde bastırılmakta olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda piyano, Ada’nın fallik işlevi olarak okunmaktadır; zira piyano onun dili, arzusu ve öznel bütünlüğünün maddi temsili olarak işlemektedir. (00:31:45) *“Piyano benim. Benim.”* ifadesi, Bu ifade, sahiplik iddiasından çok öznelik statüsünün korunmasına yönelik bir söylem olarak anlam kazanmaktadır. Piyanonun erkekler arasında el değiştirmesi, kadın arzusunun patriyarkal müzakere nesnesi hâline getirilmekte olduğunu açığa çıkarmaktadır.

Baines’in piyanoyu geri verme karşılığında bedensel temas talep etmesi (00:38:08) *“Nasıl pazarlık yapılır biliyor musun? Piyanonu geri alabilmenin bir yolu var.”* ve (00:38:28) *“Sen çalarken... yapmak istediğim şeyler var.”* kadın bedeninin parçalı fetişleştirilmesini sahnelemektedir. Her tuşun bir dokunuşla eşleştirilmesi, Freudcu anlamda fetişizmin işleyişini çağrıştırmaktadır: beden bütünlüğü parçalanmakta ve belirli uzuvlar erotik yatırımın nesnesi hâline getirilmektedir. Erkek bakışı burada bedeni bölerek denetim altına almaktadır. Ancak film bu sahneyi tek yönlü bir tahakküm ilişkisi olarak sabitlememektedir. Baines’in (01:06:00) *“Anlaşma seni bir fahişe ve beni de perişan ediyor.”* itirafı, erkek öznenin de arzu karşısında bölünmekte olduğunu göstermektedir. Böylece erkek özne, fallik iktidarın taşıyıcısı olmanın

ötesinde, arzunun kırılganlığı ve istikrarsızlığı içinde parçalanmış bir figür olarak temsil edilmektedir.

Ada'nın arzusu ise dil-dışı bir düzlemde işlemektedir. (01:14:14) “*Mutsuzum... çünkü ben... seni istiyorum.*” diyen Baines karşısında Ada'nın suskunluğu, arzunun sözel beyanla sınırlı olmadığını göstermektedir. Ada'nın arzusu müzik ve bedensel varlık aracılığıyla kurulmaktadır. Özellikle performans anlarında dile getirilen (00:35:57) “Nefis.” ifadesi, müziğin erotik ve estetik haz alanını açtığını göstermektedir. Piyano burada bilinçdışının sesi olarak işlemekte; dilin düzenleyici yapısından kaçan bir jouissance alanı üretmektedir. Ada konuşmadıkça eksik değildir. Aksine simgesel düzenin dışında, haz odaklı bir öznelik biçimi inşa etmektedir.

Alisdair'in kıskançlık ve şiddet sahneleri, kastrasyon kaygısının dramatik dışavurumu olarak okunmaktadır. (01:04:16) “*Asla bu şekilde davranma.*” uyarısı, kadının arzusunun erkek denetimi dışına çıkmasının tehdit olarak algılanmakta olduğunu göstermektedir. Parmak kesme eylemi, sembolik düzeyde kadının fallik işlevine yöneltilmiş bir saldırı olarak yapılandırılmaktadır. Piyanoyla özdeşleşen parmak hem yaratıcı kapasitenin hem de arzunun aracıdır; bu nedenle kesilmesi, kadının öznel bütünlüğüne yöneltilmiş bir kastrasyon girişimi olarak okunmaktadır. Ada'nın finalde kendi seçimlerini yapması, nesne konumundan özne konumuna geçişi temsil etmektedir. Böylece film, kadının arzusal alanının bastırılmasına rağmen tamamen yok edilememekte olduğunu göstermektedir.

The Piano, psikanalitik feminizm bağlamında kadın öznenin dil, arzu ve temsil düzlemindeki konumunu karmaşık bir biçimde yapılandırmaktadır. Ada'nın sessizliği, sembolik düzene karşı geliştirilen alternatif bir varoluş biçimi olarak işlev görmektedir. Erkek figürler olan Alisdair ve Baines, kadın arzusunu denetlemeye, müzakere etmeye ya da sahiplenmeye çalışmakta; ancak arzu ekonomisi içinde kendileri de bölünmektedir. Piyano, fallik iktidarın simgesi olmaktan ziyade kadın bilinçdışının sesi hâline gelmektedir. Film, kadın öznenin parçalanmış ama dirençli konumunu dramatize etmekte; psikanalitik feminist kuramın özneleşme, fetişizm, kastrasyon ve erkek bakışı tartışmalarını sinemasal düzlemde yoğun ve kuramsal açıdan zengin bir yapı içinde yeniden üretmektedir.

Şekil 3. 77.

The Piano (1993) Piyano Çalma Sahnesi



Tablo 3. 80.

The Piano (1993) Piyano Çalma Sahnesi

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Piyanonun önünde oturan kadın	Piyano, kadının sesi ve dili yerine geçen bir beden-uzantı (organik protez) olarak kodlanır. Lacan'ın "Öteki'nin bakışı" burada devrededir. Kadın özne, bakışın nesnesi olma ile arzunun faili olma arasında bölünür. Piyano fallik iktidarın değil, dişil jouissance'ın alanıdır.

Şekil 3. 78.

The Piano (1993) Son Sahne



Tablo 3. 81.

The Piano (1993) Son Sahne

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Yüzü siyah bezle örtülü kadın	Yüzün yokluğu, öznenin imgesel bütünlüğünü askıya alır. Kristeva'nın abject kavramı bağlamında özne sınırlarının silinmesi okunabilir.

Şekil 3. 79.

The Piano (1993) Suyu Batan Piyano Sahnesi



Tablo 3. 82.

The Piano (1993) Suyu Batan Piyano Sahnesi

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Su altında batmış piyano	Arzunun gömülmesi; bilinçdışına iniş; ölüm dürtüsü

Deniz anne-rahim imgesidir. Nesnenin batışı, öznenin sembolik düzenden kopuşunu imgeler. Ada'nın neredeyse piyanoyla birlikte gömülmesi, arzuyla ölümün eşzamanlılığını kurar.

Şekil 3. 80.

The Piano (1993) Parmakların Arasından Bakış



Tablo 3. 83.

The Piano (1993) Parmakların Arasından Bakış

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Parmaklar arasından bakış	Parmaklar arasından bakmak gizlenmekle örtüşür. Görünmek istememe, iç dönüş olarak okunabilir

Şekil 3. 81.

The Piano (1993) Piyanoya Tepeden Bakış



Tablo 3. 84.

The Piano (1993) Piyanoya Tepeden Bakış

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Sahilde bırakılan, uzaktan görülen	Nesnenin yalnızlığı, Ada'nın sembolik düzen içinde konumlanışına paraleldir.

Şekil 3. 82.

The Piano (1993) Dağıntık Eşyalar Sahnesi



Tablo 3. 85.

The Piano (1993) Dağıntık Eşyalar Sahnesi

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Dağıntık eşyalar	Öznenin içsel bölünmüşlüğüne, yerinden edilmiş kimliğin ve yerleşememe hâlinin göstergesine dönüşür Lacancı anlamda sembolik düzenin tam olarak içselleştirilemediğini; öznenin hâlâ imgesel ve bilinçdışı akışkanlıkta salındığını imgeler

3.7.4. 3 Woman (1977), The Gold Diggers (1983), The Piano (1993) Filmlerinin Birlikte İrdelenmesi

The Piano, The Gold Diggers ve 3 Women birlikte değerlendirildiğinde, kadın öznenin arzu, temsil ve yasa ile kurduğu ilişkinin üç farklı estetik strateji üzerinden çözümlendiği; ancak ortak biçimde patriyarkal sembolik düzenin istikrarsızlaştırıldığı metinler olarak konumlanmaktadır. Bu üç film, psikanalitik feminizmin öznenin simgesel düzene eklenmesi, erkek bakışı, fetişizm, kastrasyon kaygısı, özdeşleşme ve bölünmüş benlik gibi temel sorunsallarını, sinemasal düzlemde yoğunlaştırmaktadır. Bu metinlerde kadınlık, biyolojik belirlenimlerden bağımsız olarak dil, arzu ve temsil ağları tarafından şekillendirilen dinamik bir öznellik biçimi olarak kurgulanmaktadır. Psikanalitik feminizm açısından temel mesele, kadının Lacancı anlamda “eksiklik”le özdeşleştirilmiş konumunun nasıl üretildiğidir. The Piano’da Ada’nın suskunluğu, sembolik düzene mesafeli bir öznellik pratiği olarak işlemektedir. Konuşma ediminin askıya alınması, Baba’nın Yasası’na tam katılımın ertelenmesi anlamına gelmektedir. Erkek figürler (Alisdair ve Baines) kadın arzusunu mülkiyet ve sözleşme üzerinden düzenlemeye çalışmaktadır. Piyano hem dilin hem de arzusunun maddi temsili olarak fallik bir işlev üstlenmekte; erkekler arasında el değiştirmesi, kadın arzusunun patriyarkal değişim ekonomisi içinde dolaşıma sokulmakta olduğunu göstermektedir. Ada’nın arzusu, dil-dışı bir haz alanı (jouissance) üretmekte; böylece eksiklik olarak kodlanan konum tersine çevrilmektedir. Bu temsil, kadın özneyi farklı bir ifade ve anlam üretim rejiminin taşıyıcısı olarak konumlandırmaktadır.

3 Women’da özdeşleşme süreci, Lacan’ın ayna evresi kavramıyla doğrudan ilişkilendirilebilecek bir özdeşleşme dinamiği üzerinden kurulmaktadır. Pinky’nin Millie’ye yönelttiği hayranlık ve taklit, imgesel düzlemde bir bütünlük arayışını temsil etmektedir. Ancak bu özdeşleşme, istikrarlı bir kimlik üretmemekte; aksine öznenin bölünmüş yapısını açığa çıkarmaktadır. Kadın kimliği burada sabit bir özden ziyade performatif ve geçirgen bir yapı olarak temsil edilmektedir. Erkek figürler anlatının merkezinde konumlanmamakla birlikte, normatif düzenin taşıyıcıları olarak işlev görmektedir. Millie’nin erkek arzusuna göre şekillendirdiği kadınlık performansı, içselleştirilmiş erkek bakışını görünür kılmaktadır. Bu bağlamda film, kadın öznenin hem dışsal iktidar ilişkileri hem de içselleştirilmiş simgesel normlar aracılığıyla kurulduğunu ortaya koymaktadır.

The Gold Diggers ise erkek bakışını doğrudan ifşa eden ve temsil mekanizmasını meta-düzeyde görünür kılan bir yapı sunmaktadır. Kadın bedeni hem ekonomik hem estetik bir değer olarak dolaşıma sokulmakta; altın ve para metaforları aracılığıyla fetişleştirilmektedir. Freudcu

anlamda fetişizm, kastrasyon kaygısını örtme mekanizması olarak işlemektedir; filmde kadın bedeni hem arzu nesnesi hem de bu kaygının maskesi olarak yapılandırılmaktadır. Ancak film, bu fetişleştirmeyi ironik biçimde sahneleyerek seyirciyi özdeşleşme konumundan uzaklaştırmaktadır.

Üç film birlikte ele alındığında, kadın ve erkek rollerinin belirli bir yapısal dağılım gösterdiği görülmektedir. Erkek figürler çoğunlukla yasa koyucu, sahiplenen, değerlendiren ya da arzu nesnesini tanımlayan konumdadır. Kadın figürler ise başlangıçta bakılan, dolaşıma sokulan ya da özdeşleşen konumda yer almaktadır. Ancak bu konum sabit kalmamaktadır. Ada'nın suskun direnişi, Pinky'nin kimlik kayması ve The Gold Diggers'daki temsil bilinci, kadın öznenin pasif nesne konumunu kırmakta olduğunu göstermektedir.

Bu bağlamda söz konusu üç film, psikanalitik feminizmin genel özellikleriyle büyük ölçüde uyum göstermektedir. Erkek bakışının kurucu gücü görünür kılınmakta; fetişizm ve mülkiyet ilişkileri eleştirel biçimde teşhir edilmekte; kadın kimliğinin performatif ve bölünmüş yapısı ortaya konulmaktadır. Kadın özne, arzu nesnesi olarak konumlandırılmakta; ancak anlatı ilerledikçe bu konum istikrarsızlaştırılmaktadır. Böylece filmler, kadınlığın simgesel düzen tarafından şekillendirilen, ancak bu düzen içerisinde yeniden anlamlandırılabilen ve dönüştürülebilen bir öznel konumu olduğunu ortaya koymaktadır.

The Piano, The Gold Diggers ve 3 Women, psikanalitik feminist literatürün özneleşme, erkek bakışı, fetişizm ve simgesel yasa tartışmalarını sinemasal düzlemde somutlaştırmaktadır. Kadın özne her üç filmde de başlangıçta temsil edilen, bakılan ya da değiş tokuş edilen konumda yer almakta; ancak bu konumdan çıkarak öznel alanını yeniden kurmaktadır. Erkek figürler simgesel otoritenin taşıyıcısı olarak işlev görmektedir; fakat mutlak bir hâkimiyet kuramamaktadır. Böylece filmler, patriyarkal temsil rejiminin hem işleyişini hem de kırılganlığını görünür kılmakta; psikanalitik feminizmin kuramsal çerçevesiyle uyumlu bir eleştirel zemin üretmektedir.

3.8.Postmodern Femiznim Bağlamında İrdelenen Filmler

3.8.1. Liquid Sky (1982)

Liquid Sky'ın postmodern feminizm çerçevesinde nasıl okunabileceğini tartışmaktadır. Film, klasik anlatı yapısının dışında konumlanmakta; kimlik, beden, arzu ve temsil ilişkilerini

sabit kategorilerden kopararak parçalı ve ironik bir düzlemde yeniden üretmektedir. Margaret karakteri, modernist özne anlayışının bütüncül ve sabit yapısını çözerek kimliğin performatif ve söylemsel olarak üretildiğini görünür kılmaktadır. 00:24:38’te ifade edilen “*Bu tür cinsel tanımlamalar yapmak zorunda olan insanlar beni hep meraklandırmıştır. Homoseksüel, heteroseksüel, biseksüel.*” cümlesi, filmde kimlik kategorilerinin istikrarsızlaştırıldığını göstermektedir. Bu söylem, cinsel yönelimin sabit ve değişmez bir kimlik kategorisi olmaktan çok, bağlamsal koşullar içerisinde anlam kazanan bir konum olduğunu göstermektedir. Film burada heteronormatif matrisi askıya almakta; cinselliği biyolojik özden ziyade arzu ve performans ekseninde konumlandırmaktadır. (00:24:49) “*Birinden hoşlanıp hoşlanmamam ne tür cinsel organları olduğuna bağlı değil...*” cümlesi, arzu nesnesini cinsiyet kategorilerinden bağımsızlaştırmaktadır. Bu yaklaşım, postmodern feminizmin özcülük karşıtı perspektifiyle uyum göstermekte; cinsiyet kimliğini akışkan ve dönüşebilir bir temsil biçimi olarak ele almaktadır.

Filmde beden hem metalaştırılmış hem de bilinçli biçimde performatifleştirilmiş bir alan olarak temsil edilmektedir. 00:37:12’de Margaret’in “*Evet bir fahişe gibi görünüyorum. Ne olmuş yani, senin hoşuna gidiyor.*” demesi, erkek bakışının ürettiği aşağılayıcı söylemi tersine çevirmektedir. Kadın bedeni nesneleştirilmekte, ancak aynı anda özne tarafından stratejik biçimde sahiplenilmektedir. Devamında (00:37:34) “*Bir fahişe en azından bağımsızdır. Ben kimsenin kurbanı değilim.*” ifadesi, mağduriyet anlatısını reddetmektedir. Film, burada klasik patriyarkal “iyi kadın/kötü kadın” ikiliğini yapıbozuma uğratmaktadır. Margaret, ahlaki kategorilerin dışında konumlanmakta; bedensel temsilini bilinçli bir performans olarak sunmaktadır.

Kimliğin teatral doğası filmde görsel estetik üzerinden de kurulmaktadır. Punk kostümleri, androjen görünüm, makyaj ve sahne performansları kimliğin toplumsal olarak inşa edilmiş niteliğini görünür kılmaktadır. (00:39:20) “*Onlar seni sahte bir tiyatrunun parçası yapıyorlar.*” ve (00:40:01) “*Biz en azından kostüm giydiğimizi biliyoruz.*” ifadeleri, toplumsal rollerin kurmaca niteliğini açığa çıkarmaktadır. Film, kostüm metaforu üzerinden kimliğin sahnelenen bir yapı olduğunu göstermektedir. Böylece modern özne anlayışı yerini simülasyonel bir özneye bırakmaktadır. Gerçek ile temsil arasındaki sınırlar bulanıklaşmaktadır.

Erkek karakterlerin Margaret’i sürekli cinselleştirmesi, erkek bakışının filmde görünür kılınmasına hizmet etmektedir. “O sadece seninle yatmak istiyor.” (00:36:09) cümlesi, erkek arzusunun kadını indirgemeci biçimde nesneleştirdiğini göstermektedir. Buna karşılık

(00:36:14) “*Kimse, kulüpte kimse sikişmiyor. Herkes gay.*” ifadesi, bu varsayımı ironik biçimde geçersizleştirmektedir. Film burada heteroseksist normu alaya almakta; arzu ilişkilerinin çok katmanlı ve kaygan olduğunu göstermektedir.

Uyuşturucu, haz ve yaratıcılık arasındaki ilişki de filmde postmodern bir ironiyle işlenmektedir. (00:14:07) “*Tıkanmış yaratıcılığımı açmak için kullanıyorum.*” söylemi, modernist sanatçı mitini yeniden üretmektedir. Film bu miti mutlaklaştırmamakta; uyuşturucu kullanımının yaratıcı özgürlükle ilişkilendirilmesini eleştirel bir mesafeyle sunmaktadır. Bu durum, haz söyleminin de ideolojik bir kurgu olduğunu düşündürmektedir.

Şekil 3. 83.

Liquid Sky (1982) Eşcinsel Erkek Figürü



Tablo 3. 86.

Liquid Sky (1982) Eşcinsel Erkek Figürü

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsanlar	Eşcinsel bir erkeği tutan erkek	Güç ilişkisi, arzu ile tahakküm arasındaki gerilim Homoseksüel ilişkinin kaçınılmaz olduğu miti çözülür; kadın bedeni bir pazarlık alanı olarak temsil etme

Şekil 3. 84.

Liquid Sky (1982) Eşcinsel Erkekler Ve Neon Işıklar



Tablo 3. 87.

Liquid Sky (1982) Eşcinsel Erkekler Ve Neon Işıklar

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Teatral ışık altında yan yana duran androjen görünümlü gençler	Cinsiyet kimliğinin belirsizleşmesi, cinsiyetin biyolojik kader olduğu miti çözülür
Işık	Neon renkler, yapay ışık	“Doğal kadınlık/erkeklik” anlatısının yapaylığı ifşa edilir

Şekil 3. 85.

Liquid Sky (1982) Yüz, Neon Işıklar Ve Bedenin Belirsizliği



Tablo 3. 88.

Liquid Sky (1982) Yüz, Neon Işıklar Ve Bedenin Belirsizliği

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Bedenin belirsizliğini ifade eden boyalı yüz	Kimliğin maskelenmesi, öz kimlik miti çözülür; özne sabit değildir
Arka plan	Karanlık arka plan	Boşluk, bilinçdışı, öznenin bastırılmış çokluğu
Renkler	Kırmızı, yeşil, mavi renklerle boyanmış dudaklar ve alın	Parçalanmış kimlik ve tekil cinsiyet anlatısının yıkımı

Şekil 3. 86.

Liquid Sky (1982) Eşcinsellik, Tecavüz Ve Güç



Tablo 3. 89.

Liquid Sky (1982) Eşcinsellik, Tecavüz Ve Güç

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Altta duran ve erkeğe karşı koymaya çalışan doğal olmayan kadın	Yapay kadın bedeni içerisinde de olsa erkek tarafından tecavüze uğruyor
İnsan	Kadın bedeni üzerinde duran erkek	Baskı, kaçırsızlık, patriyarkanın erkek figürle ve yapısal olarak içselleştirilmiş olması

3.8.2. Orlando (1992)

Orlando (1992), postmodern feminizmin özcülük karşıtı ve performatif kimlik anlayışını sinemasal anlatıya dönüştüren bir yapı olarak değerlendirilmektedir. Film, özneyi sabit ve değişmez bir ontolojiye dayandırmamakta; kimliği tarihsel bağlamlar içinde sürekli yeniden kurulan bir süreç olarak temsil etmektedir. Zamanın doğrusal ilerleyişi kırılmakta; özne farklı dönemlerde farklı söylem rejimleri içinde konumlandırılmaktadır. Böylece modern öznenin tutarlı ve bütünlüklü olduğu yönündeki varsayım çözülmektedir.

Bu bağlamda cinsiyet meselesi, filmin merkezî problemi olarak ortaya çıkmaktadır. Orlando'nun erkek olarak başladığı anlatıda cinsiyetine dair “hiçbir şüphesinin olmaması”, toplumsal cinsiyetin kültürel olarak içselleştirilmiş bir kesinlik biçimi olduğunu düşündürmektedir. Kadın bedenine geçiş sonrasında öznenin ötsel olarak değişmemesi, 00.57.26'da dile getirilen “*Aynı kişi. Hiç fark yok. Yalnızca cinsiyeti farklı.*” cümlesiyle açık biçimde ifade edilmektedir. Bu ifade, kimliğin biyolojik temele indirgenemeyeceğini; cinsiyet değişse dahi öznenin sürekliliğinin bağlamsal bir düzlemde korunduğunu göstermektedir. Böylece film, postmodern feminizmin kimliğin akışkanlığına dair temel önermesini dramatik bir dönüşüm aracılığıyla görünür kılmaktadır.

Bu kimlik dönüşümünün karşısında ataerkil söylemin kadınlık tasarımı yer almaktadır. 00.29.34'teki “*Bütün kadınlar kalleştir.*” ifadesi, kadınlığı genelleyci ve aşağılayıcı bir söylemle tanımlamaktadır. Bu genelleme, kadını ahlaki olarak eksik ve güvenilmez bir konuma yerleştirmektedir. Ardından (00.31.24) “*Kadın cinsiyetini sadece üç kelimeyle açıklayabilirim; hiçbirisi de bir anlam ifade etmiyor.*” cümlesi, kadınlığın dil içinde boşaltıldığını göstermektedir. Kadın, tanımlanamayan ama anlam üretmeyen bir gösterene indirgenmektedir. Bu iki söylem birlikte düşünüldüğünde, ataerkil dilin kadın özneyi ya aşağılayarak ya da anlamsızlaştırarak marjinalleştirdiği görülmektedir. Bu söylemsel çerçeve, savaş sahnesinde etik bir karşıtlık üzerinden daha da belirginleşmektedir. 00.54.20'de Orlando'nun “*Bırakın onu, bu ölen bir insan.*” sözleri, insan merkezli bir etik konumu temsil etmektedir. Buna karşılık verilen “*İnsan değil, düşmanımız.*” cevabı, erkek egemen savaş söyleminin insanlığı askıya aldığını göstermektedir. Bu noktada kadınlık, biyolojik bir özellikten ziyade etik bir farkındalık biçimi olarak temsil edilmektedir. Orlando'nun kadın kimliğini fark etmesi, şiddetle özdeşleşmiş erkeklik söyleminden kopuşla eş zamanlıdır. Benzer bir biçimde bilgi ve akıl alanı da cinsiyetlendirilmiş kategoriler üzerinden kurgulanmaktadır. (01.01.55) “*Sistematik çalışma, keşif ve maddi dünyanın evcilleştirilmesi erkeklere uygundur.*” ifadesi, rasyonalitenin erkeklikle özdeşleştirildiğini göstermektedir. Bu söylem, bilginin üretim

ve dolaşım süreçlerinin iktidar ilişkileri tarafından şekillendirildiğini ortaya koymaktadır. Kadın ise bu düzlemde bilgi üretiminin dışında bırakılmaktadır. Böylece film, modern akıl anlayışının cinsiyetlendirilmiş yapısını ifşa etmektedir.

Kadın kimliğinin nesneleştirilmesi, 01.04.32-01.04.56 aralığındaki betimlemelerde daha açık hâle gelmektedir. Kadınların “arzusu olmayan”, “çocuksu” ve “süs nesnesi” olarak tasvir edilmesi, kadın öznenin boş bir gösterene indirgenmesini temsil etmektedir. Bu temsil, kadının öznel kapasitesini geri plana iterek onu erkek arzusunun projekte edildiği bir alan hâline getirmektedir. Bu temsil kadınların toplumsal görünürlüğünün sembolik düzeyde silinmesini de açığa çıkarmaktadır. Bu noktada estetik alanın da iktidar ilişkilerinden bağımsız olmadığı görülmektedir. (01.05.23) “*Siz şairler, kadınsı yanınızla konuşuyorsunuz ama eşlerinize saygı duymuyorsunuz.*” İfadesi ise erkeklerin kadınsılığı estetik bir araç olarak sahiplenirken gerçek kadın özneleri bastırdığını göstermektedir. Kadınsılık burada bir söylem stratejisi olarak kullanılmakta; ancak gerçek kadın deneyimi marjinalleştirilmektedir. Bu durum, sembolik düzeydeki sahiplenmenin politik eşitlik anlamına gelmediğini ortaya koymaktadır.

Ataerkil aklın kadın özneyi bağımlı kılma stratejisi ise 01.05.58’de dile getirilen “*Akl ıssız bir yerdir... kadınlar ancak babalar ve kocalar sayesinde yön bulabilir.*” cümlesinde kristalleşmektedir. Devamında “*Ya ikisi de yoksa?*” sorusuna verilen “*O zaman kaybolur.*” yanıtı, kadın öznenin bağımsız bir varoluşunun tahayyül edilemediğini göstermektedir. Kadın ile kaybolma arasındaki bu örtük eşitleme, patriyarkal düzenin kadın varlığını silikleştirme mekanizmasını açığa çıkarmaktadır. Öte yandan film yalnızca baskı mekanizmalarını göstermekle kalmamakta; arzu rejimini de dönüştürmektedir. 01.08.09’da Orlando’nun “ister kadın ister erkek olsun” arzu nesnesi olarak görülmesi, heteronormatif arzunun çözülüşünü temsil etmektedir. Arzu, cinsiyet kategorilerine indirgenmemektedir. Bununla birlikte 01.09.09’da Orlando’nun “belirsiz cinsiyeti”nin yalnızca tolere edilmesi, norm dışı varoluşun koşullu biçimde kabul edildiğini göstermektedir. Bu tolerans, özgürlükten ziyade denetimli bir kabul biçimidir.

Filmin finali ise postmodern bir ironi taşımaktadır. Orlando’nun bir oğul doğurarak mülkiyetini ve statüsünü geri kazanması, özgürleşmenin dahi patriyarkal sistem içinde koşullandırıldığını göstermektedir. Kadının haklarını geri alması, sistemin yeniden üretimi aracılığıyla mümkün hâle gelmektedir. Böylece film, eleştirdiği yapının kendini yeniden üretme kapasitesini de görünür kılmaktadır. Orlando, 00.57.26’daki “*Aynı kişi. Hiç fark yok. Yalnızca cinsiyeti farklı.*” cümlesinde ifade edildiği gibi, kimliğin sabit bir özden ziyade performatif ve

bağlamsal etkileşimler içerisinde şekillendiğini göstermektedir. Film, toplumsal cinsiyetin tarihsel olarak kurulduğunu, öznenin parçalı ve akışkan bir yapıya sahip olduğunu ve özgürlük söyleminin dahi iktidar ilişkilerinden bağımsız olmadığını göstermektedir. Bu yönüyle Orlando, modern öznenin bütünlük mitini çözen ve postmodern feminizmin kuramsal çerçevesini sinemasal düzlemde görünür kılan güçlü bir feminist sorgulama sunmaktadır.

Şekil 3. 87.

Orlando (1992) Yüz



Tablo 3. 90.

Orlando (1992) Yüz

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Terli, mavi ışık altında yakın plan çekilen yüz	Kimliğin bedensel ve kırılgan yapısı
Nesne	Doğrudan kameraya yönelmiş gözler	Temsilin ifşası; seyirciyle mesafenin kırılması
Işık	Yarı karanlık, soğuk tonla yüzü karartması	İşsel çatışma; bilinçdışı alan

Şekil 3. 88.

Orlando (1992) Savaş Sahnesi



Tablo 3. 91.

Orlando (1992) Savaş Sahnesi

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Yerde hareketsiz uzanan figür	Ölüm; tarihsel, bedensel kırılma*
İnsan	Çömelmiş erkek	Erkek olmasına rağmen duygusal bir tavırla yatan kişinin yanındadır

*Orlanda bu olaydan sonra kadın bedenine ve kimliğine geçiş yaşar

Şekil 3. 89.

Orlando (1992) Çim Labirent Sahnesi



Tablo 3. 92.

Orlando (1992) Çim Labirent Sahnesi

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Arkadan görülen, geniş etekli kostüm giymiş insan	Kimliğin henüz sabitlenmemiş oluşu; öznenin tarihsel geçiş halindeki konumu
Nesne	Dar ve yüksek bir labirent	Kimliğin tarihsel ve toplumsal sınırlar içinde sıkışması; öznenin yönünü arayışı
Atmosfer	Sisli atmosfer ve perspektif derinliği	Zamanın akışkanlığı; öznenin ontolojik belirsizliği

Şekil 3. 90.

Orlando (1992) Son Sahne



Tablo 3. 93.

Orlando (1992) Son Sahne

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Arkası dönük, örgü saçlı figür	Geçiş hâlindeki özne; cinsiyet kodlarının kararsızlığı

Tablo 3. 94. (Devam) Orlando (1992) Son Sahne

Nesne	Maskülen kesimli ceket ve binici pantolonu	Toplumsal cinsiyet rollerinin tarihsel kodlanması
-------	--	---

3.8.3. Boys Don't Cry (1999)

Boys Don't Cry (1999) filmi, postmodern feminizmin kimliğin performatif inşası, öznenin parçalanmışlığı ve heteronormatif iktidar söyleminin işleyişine dair temel tartışmalarını sinemasal düzlemde görünür kılmaktadır. Film boyunca toplumsal cinsiyet, söylemsel süreçler içerisinde üretilen, denetlenen ve sürekli yeniden müzakere edilen bir kimlik kategorisi olarak inşa edilmektedir. Erkeklik ise toplumsal kabul, tekrar ve ritüel aracılığıyla kurulan kırılğan bir performans biçimi olarak temsil edilmektedir. Bu bağlamda anlatı, modern öznenin bütünlüklü ve tutarlı yapısını sorgulamakta; kimliği söylemsel mücadeleler içerisinde şekillenen dinamik bir oluşum olarak sunmaktadır. Bu kuramsal bağlam, filmin erken diyaloglarında somutlaşan söylemsel çatışmalar üzerinden daha belirgin hâle gelmektedir.

Erken sahnede dile getirilen (00:02:16) “*Eğer erkek olsaydın, seninle yatmak bile isteyebilirdim.*” ve hemen ardından gelen “*Şimdi erkek oldun. Ne olmuş?*” ifadeleri, erkekliğin arzuya erişim sağlayan ayrıcalıklı bir konum olarak kurulduğunu göstermektedir. Burada cinsiyet, koşullu bir kip “olsaydın” üzerinden biyolojik determinizmle ilişkilendirilmekte; ancak ikinci cümlede bu özcülük ironik biçimde kırılmaktadır. Erkeklik, toplumsal tanınma süreçleri aracılığıyla kurulan bir statü olarak ortaya çıkmaktadır. Bu diyalog, postmodern feminist düşüncenin özcülük karşıtı yaklaşımıyla örtüşmekte; cinsiyetin performatif ve söylemsel niteliğini açığa çıkarmaktadır. Ne var ki bu kırılğanlık, filmde kısa sürede yerini daha açık bir dışlama ve tahakküm söylemine bırakmaktadır. Buna karşılık (00:06:00) “*Sen erkek değilsin. Sorun bu işte. Sen erkek değilsin.*” ifadesi, erkekliğin normatif bir merkez olarak tesis edildiğini göstermektedir. Tekrar stratejisi aracılığıyla kimlik inkârı güçlendirilmekte; Brandon, meşru erkeklik kategorisinin dışına itilerek “öteki” konumuna yerleştirilmektedir. Bu söylem, van Dijk’in ideolojik kare modelinde tarif ettiği biçimde, “biz”i olumlu ve meşru; “onlar”ı eksik ve sorunlu olarak yapılandırmaktadır. Erkeklik burada doğal değildir; fakat doğal gibi sunulan bir iktidar normudur. Postyapısalcı feminist perspektiften bakıldığında film, erkekliği arzuya erişim ayrıcalıkları ve dışlama mekanizmaları üzerinden kurulan, sürekli yeniden üretilen hegemonik bir öznellik konumu olarak temsil etmektedir.

Hegemonik yapı, kimi zaman alaycı ve etiketleyici söylemlerle sürdürülmektedir. (00:12:36) “*Erkek fatma sensin.*” ifadesi, ikili cinsiyet rejiminin sınırlarının bulanıklaştığı bir ara alanı işaret etmektedir. Bu etiketleme, melez kimliği aşağılayıcı bir söylemle adlandırarak normatif düzeni korumaya çalışır. Ancak cinsiyet kategorilerinin geçirgenliğini de görünür kılar. Kimlik burada sabit değildir. Oldukça kararsız, kaygan ve söylemle müzakere edilen bir yapı olarak belirir. Bu geçirgenlik, erkekliğin ritüel pratikler ve kültürel onay mekanizmaları aracılığıyla yeniden üretildiğini göstermektedir. Nitekim (00:42:11) “*21. Erkek olacaksın.*” ifadesi, Film, erkekliğin ritüelistik toplumsal geçişler ve kültürel onay mekanizmaları aracılığıyla kurulduğunu ima etmektedir. Erkeklik, yaşa bağlı eşikler ve toplumsal tanınma süreçleri üzerinden tanımlanan performatif bir kimlik kategorisi olarak temsil edilmektedir. Bu nedenle erkeklik, tamamlanmış bir statüden çok sürekli yeniden doğrulanması gereken bir performans niteliği kazanmaktadır. Bu durum, postmodern özne anlayışıyla uyumlu biçimde kimliğin sürekli ertelenen, yeniden kurulan ve müzakere edilen bir süreç olduğunu düşündürmektedir. Erkekliğin bu performatif niteliği, onun denetlenebilir ve ifşa edilebilir bir alan olarak görülmesine de zemin hazırlamaktadır. Kimliğin ifşa ve hakikat rejimiyle ilişkisi, (00:52:21) “*Cinsiyet değiştirdikten ve ona kız olduğunu söyledikten önce mi, sonra mı?*” cümlesinde açıkça görülmektedir. Bu ifade, cinsiyetin açıklanabilir ve açığa çıkarılabilir bir “gerçek” olduğu varsayımına dayanmaktadır. Trans kimlik burada söylemsel olarak sorgulanmakta ve ifşaya zorlanmaktadır. Böylece film, kimliği iktidar ilişkileri tarafından denetlenen ve düzenlenen bir bilgi alanı olarak kavramsallaştırmaktadır. Bununla birlikte anlatı, kimlik oluşum süreçlerinin yalnızca baskı mekanizmalarıyla sınırlı kalmadığını; arzu, karşılıklı tanınma ve özdeşleşme dinamikleri aracılığıyla da şekillendiğini ortaya koymaktadır.

Brandon’ın Lana’ya yönelttiği (00:54:51) “*Çok güzelsin.*” ve Lana’nın karşılık olarak söylediği (00:55:24) “*Büyülenmiş gibiyim.*” ifadeleri, arzunun normatif sınırları aşan bir deneyim alanı olarak kurulmasına işaret etmektedir. Arzu burada tahakküm ve denetim diliyle değil; büyü ve etkilenme metaforlarıyla ifade edilir. Bu metaforik yapı, heteronormatif erkeklik söyleminden farklı bir duysal alan açar. Kimlik, karşılıklı bakış, arzu ve söylem aracılığıyla anlam kazanır. Ne var ki bu geçici özgürlük alanı da toplumsal denetim mekanizmalarından bütünüyle bağımsız değildir.

(00:52:21) “*Cinsiyet değiştirdikten ve ona kız olduğunu söyledikten önce mi, sonra mı?*” ifadesiyle birlikte düşünüldüğünde film, kimliğin hem performatif hem de kırılan doğasını görünür kılmaktadır. Brandon’ın varlığı, erkekliğin doğal ve değişmez olduğu yönündeki büyük anlatıyı istikrarsızlaştırmaktadır. Erkeklik sürekli kanıtlanması gereken bir

performans, kadınlık ise söylem içinde sabitlenmeye çalışılan bir kategori olarak temsil edilmektedir. Böylelikle film, postmodern feminizmin özne krizine ilişkin temel varsayımlarını görünür kılmakta; kimliği söylemsel ve politik süreçler içerisinde kurulan bir oluşum olarak temsil etmektedir.

Şekil 3. 91.

Boys Don't Cry (1999) Maskülen Giyimli Kadın



Tablo 3. 95.

Boys Don't Cry (1999) Maskülen Giyimli Kadın

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Ekose gömlekli, elleri belinde duran erkek	Performatif erkeklik; özne olarak görünür olma çabası
Nesne	Maskülen kesimli ceket ve binici pantolonu	Toplumsal cinsiyet rollerinin tarihsel kodlanması
Nesneler	Sandalyeler ve diğerleri	Öznenin dağılmış ve bölünmüş olduğunu ifade etmektedir

Şekil 3. 92.

Boys Don't Cry (1999) Aynadaki Yansıma



Tablo 3. 96.

Boys Don't Cry (1999) Aynadaki Yansıma

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Aynada yansıyan erkek görünümlü kadın	Aynadan yansıyan görüntü, kimliğin temsil süreçleri aracılığıyla kurulduğunu ima etmektedir. Bu bağlamda ayna, öznenin kendini dışarıdan gözlemlediği ve yeniden kurduğu bir öznellik mekânı olarak işlev görmektedir.

Şekil 3. 93.

Boys Don't Cry (1999) Arzu Sahnesi



Tablo 3. 97.

Boys Don't Cry (1999) Arzu Sahnesi

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Yüzlerin birbirine çok yakın konumlanmış iki insan	Mahremiyet; karşılıklı özneleşme
Işık	Brandon'ın yüzündeki gölge	Kimliğin kırılabilirliği; ifşa tehdidi

3.9. Queer Feminizm Bağlamında İrdelenen Filmler

3.9.1. Desert Heart 1985

Desert Hearts (1985), queer feminizm bağlamında değerlendirildiğinde, heteronormatif kadınlık kurgusunun nasıl çözüldüğünü, arzusun hangi mekanizmalarla bastırıldığını ve kadın öznenin kendi bedenine, kimliğine ve yönelimine doğru ilerleyişini görünür kılmaktadır. Film, heteroseksüel evlilik kurumunun kadın bedeni ve arzusu üzerindeki düzenleyici gücünü sorgulamakta; kadınlar arası duygusal ve cinsel bağın özgürleştirici potansiyelini merkeze almaktadır.

12 yıllık evliliğin ardından boşanma sürecinde olan Profesör Bell'in statüsü gereği “narin”, kontrollü ve ölçülü bir kadın olarak sunulması, heteronormatif feminenliğin akademik ve sınıfsal boyutunu açığa çıkarmaktadır. Bell'in giyim tarzı, beden dili ve konuşma biçimi, kadınlığın disipline edilmiş bir performans olarak icra edilmekte olduğunu göstermektedir. Buna karşılık çiftlikte yaşayan kadınların kot, gömlek ve çizme giymeleri; bedensel olarak daha rahat ve maskülen görünmeleri, patriyarkal kadınlık normlarının dışında bir varoluş alanı kurduklarını düşündürmektedir. Bu figürler, evlilik kurumuna bağlı olmadan yaşayan, bedensel emekle var olan ve kendi mekânlarını kurabilen öznelardır. Böylece film, kadınlık performansının tekil olmadığını, mekânsal ve sınıfsal bağlamlara göre dönüşmekte olduğunu ortaya koymaktadır. Nitekim 00.13.00'da Bell'in “*ne olduğumu bilmiyorum, hiçbir şeyim aslında, sadece bir çift elim*” sözleri, öznenin kendini araçsallaştırılmış bir varlık olarak deneyimlemekte olduğunu göstermektedir. Kadın kimliği üretkenlik ve itaat üzerinden tanımlanmakta; bireysel arzu bastırılmaktadır. Bu bağlamda 00.15.27'de Evliliğin tartışmaya açılması, evlilik kurumunun toplumsal olarak inşa edilmiş, müzakere edilebilir ve sorgulanabilir bir yapı olduğunu göstermektedir. 00.18.51'de dile getirilen “*bir hanım gibi sürmek*” ifadesi, kadınlık performansının toplumsal olarak öğretildiğini ve denetlendiğini göstermektedir. 00.20.48'de Bell'in “*kitaplarım dışında istediğim bir şey yok*” demesi ise, entelektüel üretimin duygusal ve bedensel arzusun yerini dolduramadığını ima etmektedir. Böylece film, kadın öznenin akıl ile beden arasında bölünmekte olduğunu göstermektedir. Bu bölünmüşlük, öznenin pasif konumunu kırma çabasıyla birlikte dönüşmektedir. 00.20.55'te “*ipleri eline almadan ayrılmak isteyen ender kadınlardansın*” ifadesi, kadınların ilişkilerde edilgen konumda bırakılmakta olduğunu; Bell'in ise bu normu sorgulamakta olduğunu ortaya koymaktadır. 00.21.15'te çiftlikteki kadınlara yönelik “serseri” nitelemesi, heteronormatif

toplumun evlilik dışı yaşayan kadınları ahlaki olarak dışlamakta olduğunu göstermektedir. 00.21.50’de Bell’in “*olduğum kişiden özgür olmak istiyorum*” sözleri, queer feminizmin özneleşme meselesini doğrudan yansıtmaktadır. Özne, yalnızca bir yönelimi keşfetmemekte; kendisine dayatılan kimliği çözmektedir.

Kadınlar arası romantik ve cinsel bağın kurulması, heteroseksüel normun çözülmesinde belirleyici bir aşama oluşturmaktadır. 00.32.47 ve 00.33.10’daki sahnelerde, romantik arzunun kadınlar arasında kurulması, erkeklere atfedilen söz ve davranış kalıplarının kadınlar tarafından yeniden üretilmekte olduğunu göstermektedir. Bu durum, queer feminist kuramın öne sürdüğü biçimde, toplumsal cinsiyet rollerinin tekrar eden performanslar aracılığıyla üretildiğini ve sürdürüldüğünü göstermektedir.

00.39.29’da “*doğal olmayan davranışlar*” nedeniyle üniversiteden atılma tehdidi, akademik kurumun dahi heteronormatif ahlakı yeniden üretmekte olduğunu göstermektedir. Buna karşılık 00.39.44’te “kimse her türün gerekmediğini söylemedi” ifadesi, norm dışı varoluşların meşruiyetini savunmaktadır. Öte yandan 00.56.22’de Frances’in Bell’e yönelik sözleri, kadınlar arası gerilimin de patriyarkal değerler üzerinden şekillenmekte olduğunu göstermektedir. “*Normal*” olma vurgusu, queer olanın sapkınlaştırılmasına işaret etmektedir. 01.05.07’de Bell’in akademik statüsünü ve itibarını kaybetme korkusu, kadın cinselliğinin kamusal alanda cezalandırılmakta olduğunu açığa çıkarmaktadır. 01.14.06’da dile getirilen “pişman değilim, açığa çıkmış gibiyim” ifadesi, queer öznenin kendini tanıma ve kabullenme sürecini temsil etmektedir. Bu söz, bastırılan arzunun görünürlük kazandığı anda öznenin bütünleşmekte olduğunu göstermektedir. 01.16.09’da “*dünyayı değiştirmek için değil, dünyanın beni değiştirmesine izin vermemek için böyleyim*” queer feminizmin normatif düzenlemelere karşı geliştirdiği eleştirel tutumu yansıtmakta ve öznenin kendi varoluş koşullarını savunma direncini öne çıkarmaktadır. 01.20.56’da annenin “*bunu asla kabul etmeyeceğim*” demesi ise, heteroseksüel normların aile kurumu üzerinden yeniden üretilmekte olduğunu göstermektedir. Bu kuşaklar arası çatışma, queer öznenin kültürel bir mücadele verdiğini ortaya koymaktadır.

Film boyunca Bell’in giyim tarzındaki dönüşüm şehirde daha kontrollü ve disiplinli, çiftlikte daha serbest ve rahat olması bedeninin mekânla birlikte özgürleşmekte olduğunu göstermektedir. Böylece mekân, kimlik dönüşümünü mümkün kılan ve yönlendiren bir unsur olarak işlev görmektedir.

Şekil 3. 94.

Desert Hearts (1985) Araba Sahnesi



Tablo 3. 98.

Desert Hearts (1985) Araba Sahnesi

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Şapkalı, ciddi, mesafeli yüz ifadesine sahip kadın	Normatif kadınlık kodlarından sapma
Nesne	Koyu renk giysi, inci kolye	Burjuva kadınlık mitinin çağrılması
Nesne	Kadının ağzındaki sigara	Maskülenleşmiş feminenlik, queer duruş
Bakış yönü	Kadının karşıya ya da dışarıya bakması	Erkek bakışına kapalı özne konumu
Mekân	Kapalı, geçiş hâlindeki alan	Heteroseksüel kadınlık anlatısının askıya alınması

Şekil 3. 95.

Desert Hearts (1985) Kucaklama Ve Üçüncü Kişi



Tablo 3. 99.

Desert Hearts (1985) Kucaklama Ve Üçüncü Kişi

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Kadının bir adamı kucaklaması, adamın bedensel olarak taşınması	Heteroseksüel ilişkideki güç ve cinsiyet rollerinin tersyüz edilmesi
İnsan	Kucaklayan, yönlendiren ve bedensel olarak hâkim kadın	Kadın öznenin edilgenlikten çıkarak aktif konuma geçmesi
İnsan	Adamın taşınan, bırakılan ya da edilgen pozisyonda olması	Erkekliğin iktidar ve kontrol mitiyle bağının zayıflatılması
İnsan	Sahneyi izleyen üçüncü kadın figürü	Heteroseksüel temasın sorgulanmaya açık hâle gelmesi
İnsan	Sahneyi izleyen üçüncü kadın figürü	Heteroseksüel temasın sorgulanmaya açık hâle gelmesi
Mekân	Arka sokak, servis alanı gibi geçiş mekânı	Normatif heteroseksüel ilişkinin merkezî alanlardan dışlanması
Jestin niteliği	Romantik sarılmanın ani ve kaba bir biçimde gerçekleşmesi	Heteroseksüel romantik jestin parodileştirilmesi
Işık ve gece	Düşük ışık, gece atmosferi	Heteronormatif arzusun belirsizleştirilmesi ve güvensizleştirilmesi

Şekil 3. 96.

Desert Hearts (1985) Merdivenlerden İnen Kadınlar



Tablo 3. 100.

Desert Hearts (1985) Merdivenlerden İnen Kadınlar

Göstergelerin Çözümlemesi					
Gösterge	Gösteren	Gösterilen			
İnsan	Yan yana yürüyen iki kadın	Kadınlar arası ilişkisel alanın merkezîleşmesi			
Nesne	Merdivenlerden birlikte ve uyumlu iniş	Hiyerarşik olmayan, eşitlikçi ilişkisellik			
Nesne	Bir kadının maskülen (bol pantolon), diğerinin feminen (etek, topuklu) giyimi	Kadınlık performansının tekil ve sabit olmaması			
Kamusal mekân	Resmî bina önünde yürüyüş	Kadın varlığının kamusal alanda olağanlaştırılması			
Nesne	Birbirine dönük, rahat jestler	Erkek bakışına kapalı ilişki alanı			
Nesne	Geçiş ve hareket mekânı	Normatif roller arasında akışkanlık			
İnsan	Basamaktan inen kadınlar	Heteroseksüel alınması	çerçevenin	askıya	

3.9.2. All Over Me (1997)

Film, ergenlik, arzu ve kimlik oluşumunu heteronormatif baskı ile queer özneleşme arasındaki gerilim üzerinden kurmaktadır. Claude ve Ellen arasındaki ilişki, yalnızca “en iyi arkadaşlık” kategorisiyle açıklanamayacak ölçüde yoğun, bedensel ve duygusal bir yakınlık

retmektedir. Queer feminizm açısından film, kadın arzusunun erkek merkezli düzen tarafından sürekli bastırılmakta ve yanlış okunmakta olduğunu görünür kılmaktadır.

Filmin erken sahnelerinde erkeklik performansının heteroseksüel kodları belirginleşmektedir. Luke’un tırnak ojesi için (00:04:36) *“Tırnaklarını boyamıştı.”* ifadesi, norm dışı erkekliğin hemen “raro” (garip) olarak işaretlenmesine yol açmaktadır. Erkek kimliği burada kırılgan ve denetlenmektedir. Bu yaklaşım, cinsiyet performansının toplumsal normlar tarafından üretilen ve denetlenen bir süreç olduğunu ortaya koymaktadır.

Ellen’in Mark ile yaşadığı deneyimi anlatırken (00:14:26) *“O kadar yoğundu... Saatlerce birlikteydik...”* sözleri, heteroseksüel ilişkinin bir başarı anlatısı olarak kurulmakta olduğunu göstermektedir. Hemen ardından (00:14:40) *“Keşke orada olsaydın çünkü nasıl anlatacağımı bilmiyorum.”* demesi, asıl duygusal bağın Claude ile olduğunu ima etmektedir. Heteroseksüel deneyim anlatılmakta; fakat anlamlandırma queer dostluk içinde gerçekleşmektedir.

Lucy’nin evinde, Claude’un babasının portresine dair (00:49:03) *“Sanırım gerçekten heteroseksüel bir kız gibi grnmemi istiyordu.”* cümlesi, heteroseksüelliğin bir norm ve beklenti olarak dayatıldığını açıkça ifade etmektedir. Kadın bedeninin hetero görünmesi istenmektedir; queer ihtimal bastırılmaktadır.

Ellen ile Claude arasındaki çatışma, queer arzunun inkârı ve kıskançlık üzerinden derinleşmektedir. (00:31:43) *“Seni seviyorum, Claude.”* ifadesi, romantik bir tonda söylenmekte; ancak bu sevgi heteroseksüel kategorilere yerleştirilememektedir. Daha sonra Ellen’in (00:25:23) *“Seninle kalmayı tercih ederdim...”* demesi, queer bağlılığın erkeklerle yaşanan ilişkiyle rekabet hâlinde olduğunu göstermektedir.

Mark’ın homofobik söylemi kritik bir kırılma noktasıdır: (00:28:30) *“Lanet ibne.”* Bu ifade, Luke’un ölümüne giden süreçte queer erkekliğin kriminalize edilmesini ve şiddete açık hâle getirilmesini temsil etmektedir. Film, Luke’un öldürülmesiyle queer varoluşun kamusal alanda nasıl tehdit altında olduğunu göstermektedir. Polis soruşturmasında (00:57:30) *“Bir erkekle takılıp onu reddetmiş olabilir mi?”* sorusu, kurumsal homofobiye açığa çıkarmaktadır. Kurbanın lm bile heteronormatif şüpheyle erevelenmektedir.

Lucy ile yaşanan fiziksel yakınlık sahnesinde (00:50:02) *“Sadece seni biraz hissetmek istedim.”* ifadesi, arzuya dair yumuşak ve karşılıklı bir ton üretmektedir. Bu sahne, erkek merkezli pornografik cinsellikten farklı olarak, dokunsal ve deneyimsel bir queer yakınlık

sunmaktadır. Lucy'nin (00:50:05) “*Her şey hep aynı şeye dönmek zorunda değil.*” demesi, queer ilişkinin de heteroseksüel performatif kalıplara indirgenmemesi gerektiğini vurgulamaktadır.

Ellen ile son yüzleşmede (00:56:08) “*En iyi arkadaşını yarı yolda bırakan tiplerdensin.*” sözleri, queer bağlılığın adlandırılmadığı için ihanet ve terk edilme duygusuyla karıştığını göstermektedir. Kadınlar arasındaki yoğun duygusal bağ, heteroseksüel ilişki normu karşısında yerinden edilmektedir.

All Over Me, queer feminizm bağlamında, kadın arzusunun ve kadınlar arası duygusal/bedensel bağın heteronormatif düzen tarafından nasıl bastırıldığını göstermektedir. Film, kimliği deneyimler ve karşılaşmalar aracılığıyla sürekli dönüşen akışkan bir süreç olarak temsil etmektedir. Erkek şiddeti, homofobi ve ergenlik baskısı arasında Claude'un özneleşmesi, queer feminizmin temel savını doğrulamaktadır. Arzu, normatif düzenin ötesinde, kadınlar arası dayanışma ve beden deneyimi içinde yeniden tanımlanabilmektedir.

Şekil 3. 97.

All Over Me (1997) Maskülen Giyinen Kadın



Tablo 3. 101.

All Over Me (1997) Maskülen Giyinen Kadın

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen

İnsan	Kırmızı tişörtlü, elleri cebinde duran genç kadın	Androjen kimlik; normatif kadınlık kodlarına mesafe
Nesne	Bol kesim tişört ve pantolon	Kadın bedeninin maskülen estetikle yeniden kodlanması
Nesne	Düşük yoğunluklu sarımsı aydınlatma	Yabancılaşma; kimlik belirsizliği

Şekil 3. 98.

All Over Me (1997) Biri Maskülen İki Kadın



Tablo 3. 102.

All Over Me (1997) Biri Maskülen İki Kadın

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	İki genç kadının fiziksel yakınlığı	Arzu ile şiddet arasındaki gerilim

Şekil 3. 99.

All Over Me (1997) İki Genç Kadın



Tablo 3. 103.

All Over Me (1997) İki Genç Kadın

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Yan yana uzanmış iki genç kadın	Karşılıklı özneleşme; eşitlik

3.9.3. But I'm a Cheerleader (1999)

But I'm a Cheerleader (1999), heteronormativitenin kurumsal, pedagojik ve duygusal mekanizmalarını ifşa eden, queer feminizmin temel meselelerini ironik ve kamp estetiği üzerinden görünür kılan bir filmidir. Film, heteroseksüelliğin “doğal”, eşcinselliğin ise “sapma” olarak inşa edilmesini, toplumsal cinsiyet rollerinin nasıl disipline edildiğini ve bu disiplinin bedenler üzerinden nasıl kurulduğunu açığa çıkarmaktadır. Queer feminizm bağlamında film, cinsiyet ve cinselliğin toplumsal süreçler içerisinde öğrenilen, dayatılan ve yeniden üretilen yapılar olduğunu ortaya koymaktadır.

(00.07.56) “Son zamanlarda fark ettik ki senin hareketlerin biraz değişti. Kötü bir etki altında kalmandan korkuyoruz. Doğal olmayan düşüncelerden...” ifadesi, heteronormatif toplumun farklılığı nasıl patolojik bir sapma olarak kodladığını ortaya koymaktadır. Bu noktada “doğal” kavramı ideolojik bir araç hâline gelmekte, normdan sapma ise ahlaki bir bozukluk gibi sunulmaktadır. (00.08.10) “Tatlım, senin lezbiyen olduğunu düşünüyoruz” cümlesi, bireyin kendi kimliğini tanımlama hakkının elinden alındığını ve heteroseksüel düzenin, kimliği birey adına tanımlama yetkisini kendinde gördüğünü göstermektedir.

00.08.27’de tanıtılan “*Doğru Yön*” kurumu, queer feminizmin eleştirdiği dönüşüm terapilerinin açık bir alegorisidir. “*Bu kurum insanlara kendileri gibi olmaları için yardım ediyor*” ifadesi ironik bir biçimde kullanılarak, aslında bireylerin kendileri olmalarının engellendiği gösterilmektedir. Hemen ardından gelen “homoseksüel eğilimlerin nedenlerini anlamak” ve “iyileştirme” söylemi, eşcinselliğin bir hastalık olarak kodlandığını ortaya koymaktadır. 00.08.48’de vejetaryenliğin bir “ilk işaret” olarak sunulması, heteronormatif sistemin en sıradan bireysel tercihleri bile cinsellik üzerinden okuma eğilimini açığa çıkarmaktadır.

Filmin görsel dili de bu ideolojik baskıyı desteklemektedir. Kızın odasında erkek fotoğraflarının olmaması, vajinal çağrışımlar taşıyan objelerin bulunması ve queer ikonografiye ait posterler, heteroseksüel bakış tarafından tehdit olarak algılanmaktadır. 00.09.08’de erkek arkadaşının “*Beni öpmek bile istemiyorsun*” sözleri, kadın bedeninin erkek arzusuna hizmet etmesi gerektiği fikrini yeniden üretmektedir. 00.09.16’daki “*Reddetmek iyileşme sürecinin bir parçası*” söylemi ise queer kimliğin bastırılmasını psikolojik bir tedavi süreci gibi sunarak normallliğin şiddetini meşrulaştırmaktadır.

00.11.09’da “*Liberal düşünce içinde kaybedilen çok zor vakalar var*” denmesi, liberal hoşgörü söyleminin dahi queer varoluşu tehdit olarak algıladığını göstermektedir. (00.12.16) “*Ben bunların doğal olmadığını düşünüyorum*” ifadesiyle doğa kavramı, heteroseksüelliği meşrulaştıran ideolojik bir araca dönüşmektedir. (00.12.24) “*Hastalığını kabul edene kadar bunları giyeceksin*” denilerek kıza pembe kıyafetler giydirilmesi, toplumsal cinsiyetin bedensel disiplin yoluyla inşa edildiğini ortaya koymaktadır. Pembe, burada kadınlığın pasif, uysal ve heteroseksüel hâlinin simgesi hâline getirilmektedir.

Filmdeki eğitim sistemi, cinsiyet rollerini açık biçimde yeniden üretmektedir. Kadınlara gelinlik giydirilmesi, süpürge kullanılması, ağda yaptırılması, bebek bakımı ve mutfak işleri öğretilmesi; erkeklere ise araba tamiri, odun kesme, silah kullanma ve spor yaptırılması, toplumsal cinsiyetin ideolojik olarak öğretildiğini göstermektedir. Bu yapı, queer feminizmin eleştirdiği “doğallaştırılmış toplumsal roller”in aslında sistematik bir eğitimle dayatıldığını açığa çıkarmaktadır.

00.30.45’te annenin çalıştığı, babanın ev işlerini yaptığı aile yapısı anlatıldığında, bu durumun karakterin cinsel yöneliminin nedeni olarak sunulması, heteronormatif düşüncenin ne kadar indirgemeci olduğunu göstermektedir. (00.31.12) “*Baban pasif, annen dominant*”

söylemi, cinsiyet rollerinin mutlaklaştırılmasını ve queer kimliğin patolojik bir aile düzenine indirgenmesini temsil etmektedir.

00.50.18’de “Ben hiçbir zaman eşcinsel olmadım” ifadesi, utanç ve bastırmanın sonucunda oluşan içselleştirilmiş homofobiyi yansıtmaktadır. 00.50.28’de ise “*Sırf pantolon giydiğim ve softball oynadığım için bu beni lezbiyen mi yapar?*” sorusu, toplumsal cinsiyet ifadelerinin cinsel yönelimle özdeşleştirilmesini sorgulamaktadır. Bu sahne, queer feminizmin özcü kimlik anlayışına karşı duruşunu güçlü biçimde temsil etmektedir.

But I’m a Cheerleader, queer feminizmin temel savlarını mizah, ironi ve görsel abartı yoluyla görünür kılmaktadır. Film, heteronormatif düzenin bireyleri nasıl disipline ettiğini, cinsiyet rollerinin nasıl öğretildiğini ve “doğallık” söyleminin nasıl ideolojik bir araç olarak kullanıldığını açığa çıkarmaktadır. Kadınlık, erkeklik ve cinsellik; politik, kültürel ve pedagojik süreçler aracılığıyla üretilen ve yeniden şekillendirilen yapılar olarak temsil edilmektedir. Bu yönüyle film, queer feminizmin temel hedeflerinden biri olan normalliğin sorgulanmasını güçlü bir biçimde gerçekleştirmektedir.

Şekil 3. 100.

But I’m a Cheerleader (1999) Kızlar Ve Erkekler



Tablo 3. 104.

But I’m a Cheerleader (1999) Kızlar Ve Erkekler

Göstergelerin Çözümlemesi							
Gösterge	Gösteren			Gösterilen			
İnsan	Masada	birlikte	oturan,	Lezbiyen	öznenin	görünürlüğü,	kadın
	birbirlerine	yönelen	kadın	arzusunun	erkek	merkezli olmaktan	çıkması
	karakterler						

İnsan	Masada yer alan ancak ilişkisel olarak geri planda kalan erkek karakterler	Gay erkekliğin heteroseksüel erkeklik mitinden ayrışması
Renkler	Pastel tonlar, yumuşak ve uyumlu renk paleti	Sert cinsiyet karşıtlıklarının çözülmesi, queer duyarlılığın görselleştirilmesi
Konum	Kadınların masada birbirlerine yakın, yüz yüze ve etkileşim hâlinde oturmaları	Kadınlar arası duygusal ve erotik bağın merkezîleşmesi
Konum	Erkeklerin masada daha edilgen, gözlemci ve konumlarda yer alması	Erkek merkezli öznenin geri çekilmesi, heteronormatif iktidarın askıya alınması

Şekil 3. 101.

But I'm a Cheerleader (1999) Araba Ve Erkek



Tablo 3. 105.

But I'm a Cheerleader (1999) Araba Ve Erkek

Göstergelerin Çözümlemesi			
Gösterge	Gösteren	Gösterilen	
Nesne	Park hâlinde, büyük ve ağır araç	Erkeklik, hareketlilik ve kontrol miti	
İnsan	Yerde yatan, kısmen görünmeyen beden	Queer öznenin	normatif toplumdan dışlanması

İnsan	Bedenin bakıştan saklanması	Heteronormatif denetimden kaçış
	“Alt” konumda yer alan beden	Toplumsal hiyerarşinin sorgulanması
	Aracın altından yapılan fiziksel uğraş	Normatif sistemin queer özne tarafından yeniden işlenmesi
Nesne	Park hâlinde, büyük ve ağır araç	Erkeklik, hareketlilik ve kontrol miti

Şekil 3. 102.

But I'm a Cheerleader (1999) Gelinlik Provası



Tablo 3. 106.

But I'm a Cheerleader (1999) Gelinlik Provası

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Beyaz gelinlik giymiş, ayakta ve merkezde duran kadın	Heteronormatif evlilik mitinin idealize edilmiş kadın bedeni
Nesne	Dantel işlemeli, kabarık ve geleneksel gelinlik	Saflık, masumiyet ve heteroseksüel kadınlık ideolojisi
İnsan	Gelinliği düzelten, dokunan ve dikkatle bakan kadın karakterler	Kadınlar arası bakım, dayanışma ve lezbiyen bakışın merkezileşmesi
İnsan	Sahnedeki erkek partnerin görünmemesi	Evlilik ritüelinin erkek merkezli anlatıdan koparılması

Nesne	Kadınların gelinin bedenine yönelen elleri	Arzunun erkek bakışından bağımsız olarak kadınlar arasında dolaşması
Renk paleti	Mekânda hâkim olan pastel ve yumuşak renkler	Evliliğin sert normatif çerçevesinin estetik olarak yumuşatılması
Hareket	Gelinliğin prova edilmesi, bedenin düzenlenmesi	Kadın bedeninin toplumsal normlara göre inşa edilmesi sürecinin ifşası

3.9.4. Desert Hearts (1985), All Over Me (1997) ve But I'm a Cheerleader (1999), Filmlerinin Birlikte İrdelenmesi

Desert Hearts (1985), All Over Me (1997) ve But I'm a Cheerleader (1999), queer feminizm bağlamında birlikte düşünüldüğünde, heteronormatif düzenin kadın ve erkek konumlarını nasıl inşa ettiğini, disipline ettiğini ve kimi zaman da kırılanlaştırdığını farklı estetik ve anlatı stratejileri üzerinden görünür kılmaktadır. Bu üç filmde kadın özne, başlangıçta heteroseksüel normun içinde tanımlanır; ancak arzu, beden ve ilişki deneyimi aracılığıyla bu normun sınırlarını aşındırmaktadır. Erkeklik ise ya doğrudan baskı aygıtı olarak ya da kırılan, tehdit altındaki bir performans olarak temsil edilmektedir.

Desert Hearts'te kadın konumu, evlilik kurumu ve akademik statü üzerinden düzenlenmiş bir feminenlik modeliyle açılır. Bell'in "narin", kontrollü ve ölçülü varlığı, heteronormatif kadınlığın sınıfsal ve kültürel kodlarını taşımaktadır. Kadın kimliği burada itaat, üretkenlik ve duygusal suskunluk üzerinden tanımlanmaktadır. Erkek figürü anlatının merkezinde doğrudan görünür olmasa da evlilik, akademi ve aile gibi kurumsal yapılar aracılığıyla sembolik iktidarını sürdürmektedir. Bu bağlamda erkeklik, doğrudan bir karakterden ziyade düzenleyici bir yapı olarak işlev görmektedir. Bell'in çiftlik mekânına geçişiyle birlikte bedeninde ve giyim tarzında gözlenen dönüşüm, kadınlığın mekânsal ve kültürel süreçler içerisinde kurulan performatif bir kimlik olduğunu ortaya koymaktadır. Kadınlar arası arzu, heteronormatif düzenin sınırları dışında alternatif özneleşme imkânları üreten bir ilişkisellik biçimi olarak temsil edilmektedir. Bu bağlamda kadın özne, bastırılmış kimlik konumlarından uzaklaşarak kendi arzusunu tanıyan, ifade eden ve sahiplenen bir öznelik biçimine yönelmektedir.

All Over Me'de ise kadın özneleşmesi ergenlik, sınıf ve kentsel şiddet bağlamında gelişir. Claude'un kimliği, deneyim, kayıp ve duygusal temas süreçleri aracılığıyla sürekli

yeniden şekillenen akışkan bir öznellik biçimi olarak temsil edilmektedir. Kadınlar arası bağ yoğun ve bedenseldir; ancak heteroseksüel düzen bu bağ sürekli “arkadaşlık” kategorisine indirger. Erkek konumu burada iki farklı biçimde temsil edilmektedir. Luke, norm dışı erkeklik performansı nedeniyle dışlanan ve şiddete maruz kalan kırılgan bir figürdür; bu yönüyle hegemonik erkekliğin dışında kalan erkekliğin nasıl cezalandırıldığını gösterir. Mark ise homofobik söylemi ve saldırgan tavrıyla patriyarkal erkekliğin açık temsilidir. Bu ikili yapı, erkekliğin sürekli denetlenen ve performe edilen bir konum olduğunu açığa çıkarmaktadır. Kadın özne ise erkek şiddeti ve homofobi arasında sıkışsa da queer dayanışma ve beden deneyimi aracılığıyla kendini yeniden kurmaktadır. Burada kadınlık, arzu üzerinden kurulan bir direniş alanı olarak temsil edilmektedir.

But I’m a Cheerleader’da heteronormativite, aile ve eğitim kurumu aracılığıyla açıkça kurumsallaşmış bir disiplin rejimi olarak sahnelenmektedir. Film, cinsiyet rollerinin pedagojik olarak öğretildiğini, kadınlık ve erkekliğin belirli davranış kalıplarıyla bedenlere kazındığını ironik ve kamp bir estetikle gösterir. Kadınlara pembe kıyafetler, ev içi roller ve evlilik ideali dayatılırken; erkeklere fiziksel güç, teknik beceri ve saldırganlık öğretilir. Erkek konumu burada bireysel bir karakterden çok normatif düzenin sürekliliğini sağlayan ideolojik bir aygıt olarak temsil edilmektedir. Film, bu düzeni grotesk bir estetik aracılığıyla görünür kılarak heteroseksüelliğin toplumsal ve kültürel süreçler içerisinde üretilen bir norm olduğunu ortaya koymaktadır. Kadın özne, başlangıçta kendi kimliğini inkâr etmeye yönlendirilse de arzu deneyimi aracılığıyla bu pedagojik ve normatif baskıya karşı direnç geliştirmektedir. Bu bağlamda kadınlık, heteroseksüel onay mekanizmalarından bağımsız biçimde, öznenin kendi yönelimini tanıması ve sahiplenmesi üzerinden şekillenen bir öznellik konumu olarak temsil edilmektedir.

Üç film birlikte değerlendirildiğinde, kadın konumunun heteronormatif düzen içinde başlangıçta edilgen, disipline edilmiş ve erkek arzusuna göre tanımlanmış bir yerden başladığı; queer arzu aracılığıyla bu konumun dönüştürüldüğü görülmektedir. Desert Hearts’te dönüşüm içsel ve romantik bir uyanış biçiminde ilerlerken, All Over Me’de şiddet ve kayıp deneyimi üzerinden keskinleşmektedir; But I’m a Cheerleader’da ise ironik bir kurumsal eleştiriyle görünür kılınır. Erkeklik ise üç filmde de ya düzenin sembolik taşıyıcısı (Desert Hearts), ya hegemonik şiddetin faili (All Over Me), ya da pedagojik olarak üretilmiş bir rol (But I’m a Cheerleader) olarak konumlanır. Bununla birlikte Luke örneğinde görüldüğü üzere, heteronormatif erkekliğin dışında kalan erkeklik de sistem tarafından dışlanır ve yok edilmektedir.

Queer feminizm açısından bu filmler, kadınlık ve erkekliğin kültürel, ideolojik ve performatif süreçler aracılığıyla inşa edilen öznel konumları olduğunu ortaya koymaktadır. Kadın arzusunun tanınması ise cinsel özgürleşmenin ötesine geçerek öznenin kendini yeniden kurduğu, kimliğini yeniden anlamlandırdığı ve özneleşme süreçlerini dönüştürdüğü bir eylem olarak temsil edilmektedir. Erkeklik ise mutlak bir iktidar konumu olmaktan ziyade, normatif düzenin sürekliliğini sağlamak için sürekli yeniden üretilen ve kırılabilirliği bastırılan bir performans olarak görünmektedir. Sonuç olarak bu üç film, heteronormatif düzenin cinsiyetleri nasıl konumlandığını gösterirken, queer özneleşmenin bu konumları nasıl yerinden ettiğini ve dönüştürdüğünü farklı tarihsel ve estetik bağlamlarda ortaya koymaktadır.

3.10. Kesişimsel Feminizm Bağlamında İrdelenen Filmler

3.10.1. Set It Off (1996)

Film, siyah, alt sınıfa mensup dört kadının (Frankie, Stony, Cleo ve T.T.) ekonomik ve kurumsal şiddet karşısında banka soygununa yönelmelerini anlatmakta; böylece ırk, sınıf, cinsiyet ve devlet şiddetinin kesişiminde şekillenen yapısal baskıyı görünür kılmaktadır. Kesişimsel feminizm açısından film, kadınların toplumsal konumlarının ırk, sınıf ve mekânsal eşitsizliklerin kesişiminde şekillendiğini ve bu nedenle çoklu baskı rejimlerine maruz kaldıklarını göstermektedir.

Frankie'nin bankada yaşadığı işten çıkarılma süreci, ırksal ve sınıfsal önyargının kurumsal düzeyde nasıl işlediğini ortaya koymaktadır. (00:05:28) "*Faili tanıyor olmanız bize uymuyor.*" ifadesi, siyah bir mahallede yaşamının suçla otomatik olarak ilişkilendirilmekte olduğunu göstermektedir. Frankie'nin (00:05:34) "*Kimi tanıdığımı yardım edemem.*" sözleri, mekânsal aidiyetin kriminalize edilmesine karşı bir savunmadır. Kurumsal yapı, siyah kadın emeğini kolaylıkla gözden çıkarabilmektedir.

Temizlik işindeki sömürü, sınıf ve cinsiyetin kesişimini açıkça sergilemektedir. Luther'in "*Maaşını kesiyorum.*" (00:10:54) demesi ve "Beş parasız kışını eve mi götüreceksin?" (00:11:33) sözleri, ekonomik güvencesizliğin kadın emeği üzerindeki tahakkümünü göstermektedir. Aynı sahnede (00:10:26) "*Bu iyi beyaz insanlar... geri dönüştürmeye çalışıyorlar.*" ifadesi, beyaz orta sınıfın çevresel duyarlılığı ile siyah kadın emeği

arasındaki eşitsizliği ironik biçimde ortaya koymaktadır. Siyah kadınlar, beyazların tüketim artıklarını temizleyen görünmez işçilere dönüşmektedir.

T.T.'nin çocuğunun zehirlenmesi ve ardından Çocuk Koruma Hizmetleri'nin müdahalesi, devletin siyah anneliği nasıl denetlediğini göstermektedir. (00:37:43) “*Güvenli olmayan bir ortamdaydı.*” ve (00:37:55) “*Bu ihmâl anlamına geliyor.*” sözleri, yoksulluğun bireysel ihmâl olarak yorumlanmakta olduğunu göstermektedir. T.T.'nin (00:37:49) “*Başka seçeneğim yoktu. Bebek bakıcısına verecek param yok.*” savunması, bakım emeğinin ekonomik koşullardan bağımsız düşünölemeyeceğini ortaya koymaktadır. Burada devlet, yapısal yoksulluğu kriminalize etmekte; siyah anneliği gözetim altına almaktadır.

Stony'nin erkek egemen iş piyasasında yaşadığı deneyim de cinsiyet ve sınıfın kesişimini göstermektedir. Nate'in (00:16:31) “*Stony Newsom'ın bana vermesi gereken bir sebep.*” sözleri, ekonomik fırsatın cinsel karşılık beklentisiyle sunulduğunu ortaya koymaktadır. Siyah kadın bedeni, istihdam piyasasında dahi pazarlık konusu hâline gelmektedir.

Filmde polis şiddeti ve genç siyah erkeklerin kriminalizasyonu da kadınların yaşamını doğrudan etkilemektedir. Stevie'nin ölümü sonrası (00:29:59) “*Stevie Newsom, sabıkası yok... üniversiteye gidiyor.*” sözleri, siyah gençliğin masumiyetinin bile güvence sağlamadığını göstermektedir. Bu kayıp, kadınların radikalleşme sürecini hızlandırmaktadır.

Kadınların banka soygunu fikrini tartıştıkları sahnede (00:32:24) “*Sadece sistemden alıyoruz. Bu hepimizi siker zaten.*” cümlesi, yapısal eşitsizliğe karşı kolektif bir bilinçlenmeyi yansıtmaktadır. Burada suç, sistemik adaletsizliklerin ürettiği toplumsal koşullara verilen bir tepki olarak temsil edilmektedir. Kesişimsel feminizm açısından bu, siyah kadınların hem patriyarkaya hem kapitalist ırk rejimine karşı geliştirdiği bir hayatta kalma stratejisidir. Cleo karakterinin maskülen sunumu ve queer kodlanması, siyah kadın kimliğinin heteronormatif kalıplara indirgenemeyeceğini göstermektedir. Kadın dayanışması, romantik ilişkilerin önüne geçmekte; kolektif bağ siyasal bir anlam kazanmaktadır.

Kesişimsel feminist perspektiften değerlendirildiğinde Set It Off, ırk, sınıf, toplumsal cinsiyet ve devlet şiddetinin kesişimsel biçimde işleyen tahakküm mekanizmaları olduğunu görünür kılmaktadır. Film, siyah kadınların emek piyasasında, aile içinde ve devlet kurumları karşısında çoklu eşitsizliklerle karşılaştıklarını ortaya koyarken, onları yalnızca baskı ilişkilerinin nesneleri olarak sunmamakta; aksine özneleşme, direniş ve kolektif dayanışma süreçleri geliştiren politik aktörler olarak konumlandırmaktadır.

Şekil 3. 103.

Set It Off (1996) Beyaz Adam Bakış Açısı



Tablo 3. 107.

Set It Off (1996) Beyaz Adam Bakış Açısı

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Kadının gömleğindeki kırmızı kan izleri	Siyah kadın bedenine yönelen ırksal ve cinsiyet temelli şiddet
Nesne	Kadının eli	Elin göğüste konumlanması, Kadının kendini işaret eden jesti, Tanıklık, öznenin söz alma ve hakikat üretme çabası
Konum	Kadının sandalyede, karşısında erkek	Güç asimetrisi; sorgulama ve hesap verme ilişkisi
Nesneler	Kırık cam ve dağınık ofis	Mekânda bozulmuş düzen, beyaz kurumsal düzenin kırılabilirliği

Şekil 3. 104.

Set It Off (1996) Eşcinsel Kadın Ve Sevgilisi



Tablo 3. 108.

Set It Off (1996) Eşcinsel Kadın Ve Sevgilisi

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	İki kadının bedenlerinin temas hâlinde oluşu	Heteronormatif düzen dışında kurulan kadın-kadın arzu ilişkisi
Nesne	Bol kot pantolon ve sade üst	Toplumsal cinsiyet performativitesinin norm dışı icrası
Mekân	Sokak	Kamusal alanda görünürlük. Lezbiyen/Siyah kadın kimliğinin kamusal direnişi

Şekil 3. 105.

Set It Off (1996) Merdivenler ve Sarmal



Tablo 3. 109.

Set It Off (1996) Merdivenler ve Sarmal

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Sarmal Merdiven	Yukarıdan aşağıya doğru sonsuzluk hissi veren döngüsel mimari yapı

		Toplumsal hiyerarşinin katmanlı ve süreklilik arz eden yapısı
Kadraj	Yukarıdan bakış açısı	Tanrısal, gözetleyici kamera konumu İktidarın disipline edici bakışı; denetim ve görünürlük rejimi
İnsanlar	Katlar arası hareket eden figürler	Farklı konumlarda bulunan bedenler ırk, sınıf ve toplumsal cinsiyet konumlarının eşitsiz dağılımını ifade etmektedir
Nesne	Alt merkezdeki boşluk	Spiral boşluğun dipte kaybolması, sistem içindeki yapısal şiddetin görünmez olmasını ifade etmektedir
Nesneler	Altın korkuluklar ve mermer yüzey	Lüks ve steril mimari estetik tasarım beyaz, üst sınıf mekânsal ayrıcalığın simgesel temsilini ifade etmektedir

3.10.2. Watermelon Woman (1996)

Film, siyah bir lezbiyen film yapımcısının 1930’lar ve 40’lar Hollywood’unda “Karpuz Kadın” olarak anılan siyah bir aktrisin izini sürmesini konu edinmektedir. Bu arayış, ırk, cinsiyet, cinsel yönelim ve sınıfın kesişiminde şekillenen görünmezlik rejimlerini açığa çıkarmaktadır. Kesişimsel feminizm açısından film, siyah kadınların hem beyaz patriyarkal sinema tarihinde hem de siyah heteronormatif topluluk içinde marjinalleştirilmekte olduğunu göstermektedir.

Cheryl’in kendi konumunu tanımladığı sahne belirleyicidir: (00:05:26) “*Siyah kadınlarla ilgili olması gerektiğini biliyorum... çünkü bizim hikayelerimiz hiç anlatılmadı.*” Bu ifade, epistemik bir yokluğu işaret etmektedir. Siyah kadınlar, sinemasal temsillerde stereotipleştirilirken tarihsel anlatılar içerisinde de görünmezleştirilmektedir. Aynı sahnede 30’lu ve 40’lı yılların filmlerinde siyah aktrislerin (00:05:44) “*jenerikte bile yer almıyordu*” denmesi, görünmezliğin kurumsal boyutunu ortaya koymaktadır.

Arşiv görüntülerinde Elsie karakterinin (00:26:38) “*Oh, ağlama Missy... Efendi Charles kesinlikle geri dönecek.*” sözleri, siyah kadının beyaz efendinin duygusal yükünü

taşıyan “sadık hizmetçi” stereotipine indirgenmesini göstermektedir. Lee’nin şu yorumu kesişimsel çerçeveyi netleştirmektedir: (00:26:18) “*O zamanlar kız kardeşler için ev işlerinde yardımcıyı oynamak bu kadardı.*” Siyah kadın bedeni hem ırksal hem cinsiyetli bir hizmet pozisyonuna sabitlenmektedir.

Film, ırk ve cinsiyetin yanında, konunun cinsel yönelim boyutunu da tartışmaktadır. Tamara’nın (00:19:10) “*Biz lezbiyeniz, hatırladın mı Cheryl? Kadın kadına çekiciliği seviyoruz.*” sözleri, siyah lezbiyen kimliğin gündelik, sıradan bir varoluş olarak temsilini sağlamaktadır. Ancak beyaz Diana ile kurulan ilişki, ırksal asimetriyi görünür kılmaktadır. Video dükkânındaki sahnede Diana’nın kurumsal özgüveni ile Cheryl’in konumu arasındaki fark, beyaz ayrıcalığının cinsel alanda dahi işlediğini göstermektedir.

Cheryl’in annesiyle yaptığı konuşma da kuşaklar arası hafıza kopuşunu ortaya koymaktadır. Anne (00:16:00) “*Karpuz Kadın’ı hiç duymadım.*” derken, siyah kadın tarihinin aile belleğinde bile parçalı olduğunu göstermektedir. Ancak kulüp sahnelerine dair anlatı (“*Blue Note... Showboat...*” (00:17:08) siyah queer mekânların alternatif bir tarih üretmiş olabileceğini ima etmektedir. Lee’nin sinema salonlarına dair yorumu kesişimsel analiz için kritik önemdedir: (00:26:00) “*Eğer sadece siyah oyuncuların filmlerini oynatsalardı o sinemalar Buhran döneminde iflas ederdi.*” Siyah seyirci Hollywood’un beyaz yıldız sistemine yönelmek zorunda kalmakta; siyah temsil ekonomik olarak sürdürülemez görülmektedir. Bu durum, kapitalizm ile ırkçılığın kesişimini açığa çıkarmaktadır. Film siyah erkekliğin bilgi üzerindeki otoritesini de sorgulamaktadır. Lee’nin (00:25:01) “*Kadınlar benim uzmanlık alanım değil.*” sözü, siyah erkek entelektüel figürün dahi siyah kadın tarihini ikincil görme eğilimini göstermektedir. Bu bağlamda kesişimsel feminizm, beyaz patriyarkanın yanı sıra siyah erkek merkezli tarih yazımını da eleştirmektedir. *The Watermelon Woman*, siyah lezbiyen öznenin hem beyaz heteropatriyarkal sinema tarihinde hem de siyah topluluk içinde marjinalleştirilen konumunu görünür kılmaktadır. Film, arşiv, bellek ve temsil üzerinden siyah kadınların silinmiş tarihini yeniden yazma girişimi olarak okunabilmektedir. Kesişimsel feminizm açısından eser, ırk, cinsiyet, cinsel yönelim ve sınıfın iç içe geçmiş baskı sistemleri olduğunu ortaya koymaktadır. Cheryl’in kamerası, bu çoklu bastırma biçimlerine karşı epistemik bir direniş aracına dönüşmektedir.

Şekil 3. 106.

Watermelon Woman (1996) İki Siyahi Kadın



Tablo 3. 110.

Watermelon Woman (1996) İki Siyahi Kadın

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Raflar, fişler, kayıt defterleri	Bilginin kurumsal ve seçici üretimi
İnsan	Çalışan, not alan kadınlar	Görünmeyen entelektüel emek
Nesne	Kurumsal kimlik göstergeleri	Denetimli ve sınırlı öznellik
Hareket	Deftere kayıt alma	Tarihin yeniden yazımı / müdahale
İnsan	Eşlik eden bedenler	Dayanışma ve kolektif hafıza

Şekil 3. 107.

Watermelon Woman (1996) Siyahi Eşcinsel ve Beyaz Kız Arkadaşı



Tablo 3. 111.

Watermelon Woman (1996) Siyahi Eşcinsel ve Beyaz Kız Arkadaşı

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Karşılıklı oturma düzeni	Eşitlik yanılsaması
Nesne	Ortak içki jesti	Yakınlık ve arzu
İnsan	Siyah ve beyaz kadın bedenleri	Asimetrik güç ilişkisi
Jest	Rahat yüz ifadeleri	Liberal hoşgörü miti
Mekân	Restoran / sosyal alan	Görünür ama kırılğan queer ilişki

Şekil 3. 108.

Watermelon Woman (1996) Basamaklardaki Kadınlar



Tablo 3. 112.

Watermelon Woman (1996) Basamaklardaki Kadınlar

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Merdiven	Arada kalmışlık, Kamusal-özel arası geçiş alanı
Nesne	Eldeki içki	Kaçış, yorgunluk göstergesi
Mekân	Sokak, apartman önü	Güvencesiz yaşam alanı

3.10.3. Eve's Bayou (1997)

Film, Afro-Amerikan bir ailenin Louisiana bayousundaki yaşamını çocuk anlatıcı Eve'in belleği üzerinden kurmakta; böylece ırk, cinsiyet, sınıf, din ve kuşak ilişkilerinin kesişiminde şekillenen bir kadınlık deneyimini görünür kılmaktadır. Açılıştaki (00:00:37) *"Hafıza dağınık görüntülerden oluşur."* ifadesi, anlatının epistemolojik çerçevesini belirlemektedir. Hakikat, parçalı ve öznel bir deneyim olarak sunulmakta; özellikle siyah kadın deneyiminin resmi anlatılardan dışlanmış doğasına işaret etmektedir.

Aile geçmişine dair (00:01:25) *"Bizler Eve ve Jean Paul Batiste'in torunlarıyız."* sözleri, kölelik tarihine uzanan bir soy zincirini hatırlatmaktadır. Bayou toprağının bir köle kadına verilmesi anlatısı (00:01:04), özgürlük ile mülkiyet arasındaki çelişkili ilişkiyi göstermektedir. Siyah kadın bedeni hem sömürge tarihinin hem de aile mitolojisinin merkezinde yer almaktadır. Baba figürü Louis Batiste, (00:06:13) *"bütün Louisiana'nın en iyi aile doktoru"* olarak yüceltilmekte; siyah erkekliğin sınıfsal yükselişini temsil etmektedir.

Bu kamusal saygınlık, özel alandaki patriyarkal gücü maskeleymektedir. Eve'in babasına yönelttiği (00:11:57) *"Neden benimle hiç dans etmiyorsun?"* sorusu, babanın sevgisini cinsiyetli biçimde dağıttığını göstermektedir. Cisely ile dans eden baba, kız çocukları arasında dahi arzu ve onay hiyerarşisi kurmaktadır. Eve'in babasını başka bir kadınla gördüğünü söylemesi (00:15:23) *"Babam ve Bayan Mereaux... Onları öpüşürken gördüm."* aile içi sırların cinsiyetli baskısını açığa çıkarmaktadır. Ablanın tepkisi (*"Yalan söylüyorsun."* 00:15:45) ve annenin kırılmalığı, kadınların patriyarkal düzeni koruma refleksiyle gerçeğı bastırdıklarını göstermektedir. Rose'un (00:16:46) *"Annen dünyanın en güzel kadını."* ifadesi, erkeğin sadakatsizliğini rasyonelleştiren güzellik mitini yansıtmaktadır.

Filmde Mozelle karakteri, kesişimsel feminist okuma açısından merkezi bir figürdür. Birden fazla eşini kaybetmiş olması nedeniyle lanetli olarak anılmaktadır: (00:37:05) *"Demek lanetliyim."* Toplum, erkeklerin ölümünü kadının uğursuzluğuna bağlamakta; kadın arzusu ve özerkliği cezalandırılmaktadır. Falcının (00:36:28) *"Sen lanetlisin kara kadın."* sözleri, siyah kadınlığın hem ırksal hem cinsiyetli demonizasyonunu ortaya koymaktadır. Mozelle'in anlatısı, erkek şiddeti ile kadın seçimi arasındaki trajik bağı göstermektedir. Maynard'ın (00:49:09) *"Karım hiçbir yere gitmeyecek."* sözleri, kadını mülkiyet nesnesi olarak konumlandırmaktadır. Ardından gelen silahlı çatışma, erkek egemenliğinin ölümcül boyutunu açığa çıkarmaktadır. Kadın arzusu, erkekler arası güç mücadelesine indirgenmektedir.

Anne Rose'un ev içindeki konumu da kesişimsel bir gerilim taşımaktadır. (00:41:49) “*Burası benim evim ve benim dediklerim olacak.*” ifadesi, kadın otoritesinin ancak ev içi sınırlar içinde tanındığını göstermektedir. Aynı karakter, eşinin sadakatsizliği karşısında kırılmanlaşmakta; (00:41:03) “*Babanı seviyor musun bebeğim?*” sorusuyla sevgi üzerinden düzeni korumaya çalışmaktadır.

Filmde kız çocuklarının konumu da dikkat çekicidir. Eve'in babasıyla ilgili gerçeği dile getirmesi tehdit ile bastırılmaktadır: (00:47:18) “*Birine anlattıysan seni öldürürüm.*” Bu söz, patriyarkal sınırların korunmasının kadınlar arası şiddetle sürdürüldüğünü göstermektedir. Çocuk kız bedeni, aile bütünlüğünü tehdit eden bilgiye sahip olduğu için disipline edilmektedir. Kesişimsel feminizm açısından film, siyah kadınların hem ırkçı tarihsel yük hem de patriyarkal aile yapısı içinde çoklu baskı altında olduğunu göstermektedir.

Baba figürü kamusal alanda saygın, özel alanda ihlal edici bir erkeklik temsil ederken; kadın karakterler (Rose ve Mozelle) ya ev içi sabır ya da mistik öznelik üzerinden hayatta kalmaya çalışmaktadır. Eve's Bayou, siyah kadın deneyiminin hafıza, cinsellik, aile ve tarih ekseninde nasıl katmanlaştığını göstermektedir.

Film, siyah erkekliğin sınıfsal başarısının patriyarkal ayrıcalıkla birleştiğini; siyah kadınlığın ise hem ırksal hem cinsiyetli hem de dinsel-mistik söylemler içinde disipline edildiğini ortaya koymaktadır. Çocuk anlatıcının bakışı, bu çoklu baskı rejimlerini ifşa eden eleştirel bir bilinç alanı üretmektedir.

Şekil 3. 109.

Eve's Bayou (1997) Aynadaki Figürler



Tablo 3. 113.

Eve's Bayou (1997) Aynadaki Figürler

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Ayna	Kapı Kadının kendi yansımasını görmesi Öznenin kendini iktidar bakışıyla algılaması
İnsan	Görünür olmayan ama izleyen erkek figürler	Patriyarkal denetimin dolaylı işleyişi
Jest	Göğsüne dokunan el	İçselleştirilmiş suçluluk ve bastırma
Mekân	Camla bölünmüş alan	Özel alanın ihlali
Bakış	Kadının görünür, erkeklerin gizli oluşu	Gücün tek yönlü dağılımı

Şekil 3. 110.

Eve's Bayou (1997) Anne Ve Çocukları



Tablo 3. 114.

Eve's Bayou (1997) Anne ve Çocukları

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Ayakta duran, kontrollü siyah kadın	Aile içi normun taşıyıcısı
Nesne	Zarif elbise, inci kolye	Orta sınıf saygınlığı miti
İnsan	Anneye yönelen çocukların dikkatli bakışları	Otoritenin içselleştirilmesi
Mekân	Düzenli, estetik alan	"Doğal aile" kurgusu

Şekil 3. 111.

Eve's Bayou (1997) İnsan Ve Tepeler



Tablo 3. 115.

Eve's Bayou (1997) İnsan Ve Tepeler

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Doğa içinde tek başına duran insan	Normdan sapmış öznellik
İnsan	Kameraya bakmayan insan	Kimliğin sabitlenmemesi
Renk	Renkten arındırılmış görüntü	Zamansızlık
Mekân	Yüksek otlar, açık alan	Toplumsal denetimin dışı

Şekil 3. 112.

Eve's Bayou (1997) Merdivenlerin Zirvesindeki Kadın Ve Çocuk



Tablo 3. 116. *Eve's Bayou (1997) Merdivenlerin Zirvesindeki Kadın Ve Çocuk*

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Köprü	Eşik ve geçiş
İnsan	El ele yürüyen kadın ve çocuk	Ataerkil soy anlatısına alternatif
Kadraj	Figürlerin küçük görünmesi	Öznenin merkezden çekilmesi
Nesne	Günbatımı	Kesinlikten kaçış
Nesne	Yol	Açık uçlu gelecek

3.10.4. Set It Off, The Watermelon Woman ve Eve's Bayou Filmlerinin Birlikte İrdelenmesi

1990'ların ortasında üretilen bu üç film, siyah kadın deneyimini farklı türsel biçimlerde temsil etmekte; ancak ırk, cinsiyet, sınıf ve cinsellik kesişiminde şekillenen özne konumlarını görünür kılmaları bakımından ortak bir politik zemin oluşturmaktadır. Siyah feminist düşünce, siyah kadınların maruz kaldığı baskının patriyarkal, ırksal ve sınıfsal yapılarla iç içe geçmiş olduğunu savunmaktadır. Bu bağlamda Set It Off, The Watermelon Woman ve Eve's Bayou, siyah kadın öznenin hem görünmezleştirilme hem de direniş süreçlerini farklı estetik stratejilerle irdelemektedir.

Öncelikle üç film de siyah kadınların ekonomik ve toplumsal kırılganlığını merkezine almaktadır. Set It Off'ta banka soygununa yönelen dört kadın karakter, yoksulluk, işsizlik ve kurumsal ırkçılık nedeniyle sistem dışına itilmiş figürlerdir. Film, suç anlatısını bir hayatta kalma stratejisi olarak kurgulamakta; devletin ve kapitalist düzenin siyah kadınlara sunduğu

seçeneklerin sınırlılığını görünür kılmaktadır. Buna karşılık Eve's Bayou daha üst-orta sınıf bir siyah aileyi konu edinmekte; ancak sınıfsal konforun patriyarkal şiddet ve aile içi iktidar ilişkilerini ortadan kaldırmadığını göstermektedir. The Watermelon Woman ise kültürel üretim alanında siyah lezbiyen öznenin görünmezliğine odaklanmakta; ekonomik kırılganlık ile temsiliyet yoksunluğunu bir arada ele almaktadır. Böylece üç film de farklı sınıfsal bağlamlarda siyah kadın deneyiminin güvencesizliğini ortaya koymaktadır.

Bununla birlikte erkek figürlerinin konumlanması dikkat çekicidir. Set It Off'ta erkekler ya şiddet üreten ya da sistemle işbirliği yapan figürler olarak sunulmaktadır. Siyah erkeklerin de ırkçı sistem içinde ezildiği kabul edilmekle birlikte, kadınların yaşadığı özgül baskı görünür kılınmaktadır. Eve's Bayou'da baba figürü karizmatik ve saygın görünmekte; ancak aile içindeki cinsel ihlaller ve sırlar patriyarkal otoritenin kırılganlığını açığa çıkarmaktadır. The Watermelon Woman'da anlatının odağını siyah kadınların beyaz bakış tarafından tarihsel olarak görünmezleştirilmesi oluşturmaktadır. Bu durum, erkek merkezli anlatının bilinçli biçimde dışarıda bırakıldığını göstermektedir. Öte yandan temsiliyet meselesi özellikle The Watermelon Woman'da belirginleşmektedir. Film, Hollywood tarihinin siyah kadınları ya hizmetçi ya da stereotip figürler olarak kodladığını göstermekte; siyah lezbiyen bir sinemacının arşiv araştırması üzerinden alternatif bir tarih yazımı önermektedir. Bu yönüyle film hem siyah feminizm hem queer kuram açısından önemli bir müdahale gerçekleştirmektedir. Siyah kadın arzusu, beyaz heteroseksüel normun dışına çıkarılmakta; kendi anlatısını üretme sürecine dâhil edilmektedir. Buna paralel olarak Eve's Bayou, hafıza, söylenti ve kadın sezgisi üzerinden patriyarkal hakikatin sorgulanmasını sağlamaktadır. Küçük Eve'in anlatıcı konumu, erkek otoritesinin mutlaklığını kırmakta; kadınların sessiz bilgi üretim alanlarını görünür kılmaktadır. Film, siyah kadınların aile içinde bastırılan seslerini mitik ve sezgisel bir çerçeveye ifade etmektedir. Set It Off ise kolektif kadın dayanışmasını öne çıkarmaktadır. Dört kadın arasındaki bağ, heteroseksüel romantik ilişki modelinin yerini almakta; duygusal ve politik bir birliktelik üretmektedir. Queer altmetin, kadınlar arası yakınlığın alternatif bir toplumsallık biçimi sunduğunu düşündürmektedir. Bu bağlamda film, siyah kadın dayanışmasını direnişin temel zemini olarak kurmaktadır.

Bu üç film birlikte değerlendirildiğinde, siyah kadın öznenin temsil, arzu, aile, sınıf ve şiddet ekseninde çok katmanlı bir mücadele verdiği görülmektedir. Set It Off sistem içi şiddete karşı kolektif başkaldırıyı; The Watermelon Woman kültürel hafızanın yeniden yazımını; Eve's Bayou ise aile içi patriyarkal yapının kırılganlığını görünür kılmaktadır. Ortak nokta, siyah kadınların hem ırksal hem cinsiyet temelli tahakkümle karşı karşıya kalmakta olduğu ve buna

karşı alternatif dayanışma, hafıza ve özneleşme stratejileri geliştirmekte olduğudur. Bu filmler, 1990'lar sinemasında siyah feminist perspektifin estetik ve politik çeşitliliğini temsil eden önemli metinler olarak değerlendirilmektedir.

3.11. Postkolonyal Feminizm Bağlamında İrdelenen Filmler

3.11.1. Mississippi Masala (1991)

Film, Uganda'dan zorla sürgün edilen Hintli bir ailenin Mississippi'deki yaşamını merkeze almakta; böylece sömürge sonrası göç, ırk, sınıf ve cinsiyet ekseninde çok katmanlı bir kimlik deneyimini görünür kılmaktadır. Açılışta (00:19:17) *“Uganda, General Idi Amin tarafından... zorla ve yasa dışı bir şekilde kovulana kadar... benim yurumdur.”* ifadesi, sömürge sonrası ulus-devlet şiddetinin diasporik kimlik üzerindeki travmatik etkisini ortaya koymaktadır. (00:02:49) *“Artık değil, Jay. Afrika, Afrikalılarındır.”* sözleri ise aidiyetin ırksal saflık üzerinden tanımlanmakta olduğunu göstermektedir. Postkolonyal feminizm açısından bu durum, ulusal kimliğin erkek merkezli ve dışlayıcı biçimde kurulmakta olduğunu düşündürmektedir.

Göç deneyimi kuşaklar arası kimlik kırılması üretmektedir. Mina'nın (00:49:54) *“Ben karışık bir masalayım.”* ifadesi, melez kimliğin ironik bir öz tanımı olarak okunabilmektedir. Mina, Hindistan'da hiç bulunmadığını belirtmekte (00:49:43) *“Hiç Hindistan'da bulunmadım.”* böylece diasporik kadın kimliğinin sabit bir “anavatana” indirgenemeyeceğini göstermektedir. Postkolonyal feminist bağlamda bu durum, kadın öznenin kültürel saflık ideolojilerine karşı direnişini işaret etmektedir.

Film, ırkçılığın beyaz-siyah karşıtlığıyla sınırlı kalmadığını, siyah ve Güney Asyalı topluluklar arasındaki ilişkilerde de etkili olduğunu göstermektedir. (00:43:40) *“Beyaz olmadığın sürece, renklisin demektir.”* ifadesi, ABD bağlamında ırksal hiyerarşinin nasıl basitleştirici ve dışlayıcı bir kategoriye indirgenmekte olduğunu göstermektedir. Bu ortak “renklilik” kategorisi, otomatik bir dayanışma üretmemektedir. Jay'ın Uganda'daki geçmişine gönderme yapan (00:39:38) *“Uganda'da, siyahların şampiyon savunucusuydu... ama aynı siyahlar onu kovdu.”* sözleri, sömürge sonrası bağlamda ırk ve sınıfın karmaşık biçimde kesişmekte olduğunu ortaya koymaktadır.

Mina ile Demetrius arasındaki ilişki, postkolonyal feminist çözümleme açısından merkezi bir öneme sahiptir. Mina'nın ailesi tarafından Harry Patel ile eşleşmeye zorlanması, diasporik topluluğun kültürel sürekliliği kadın bedeni üzerinden korumaya çalıştığını göstermektedir. (00:22:46) "*Terliklerini değiştir.*" gibi gündelik müdahaleler, kadın bedeninin denetim altına alınmakta olduğunu simgelemektedir. Annenin (00:41:11) "*Bu gidişle... asla birini bulamayacaksın.*" sözleri ise evlilik kurumunun kadın için zorunlu bir kader olarak kurgulanmakta olduğunu ortaya koymaktadır. Demetrius ile ilişkide ise ırksal sınırlar aşılmaktadır. Tyrone'un Mina'ya (00:35:40) "*Meksikalı mısın?*" sorusu, Güney Asyalı kadın bedeninin ABD bağlamında egzotikleştirilmekte ve yanlış kategorize edilmekte olduğunu göstermektedir. Mina'nın (00:35:46) "*Ben Hintliyim.*" yanıtı, kimliğini yeniden adlandırma ve sahiplenme çabasıdır. Bununla birlikte, erkek karakterin (00:41:41) "*Bütün erkeklerin aklında olan tek şey...*" şeklindeki söylemi, kadın bedeninin arzu nesnesi olarak konumlandırılmakta olduğunu göstermektedir. Postkolonyal feminizm burada, ırkçılık ve patriyarkanın nasıl iç içe geçmekte olduğunu açığa çıkarmaktadır.

Jay'in sürekli dava açma pratiği (00:28:07) "*Malları için... Uganda hükümetine dava açarak harcıyor.*" demesi sürgün travmasının erkek özne tarafından hukuki bir mücadeleye dönüştürülmekte olduğunu göstermektedir. Buna karşılık Mina'nın (00:47:00) "*Banyoları temizlemekte yanlış bir şey yok.*" sözü, emek ve onur kavramını daha pragmatik bir yerden yeniden tanımlamaktadır. Kadın özne, babanın nostaljik milliyetçiliği ile annenin kültürel muhafazakârlığı arasında kendi yaşam alanını kurmaya çalışmaktadır.

Mississippi Masala, postkolonyal feminizm açısından diasporik kadın kimliğinin hem ırksal hem cinsiyetli baskılar altında nasıl şekillenmekte olduğunu göstermektedir. Mina, sömürge sonrası sürgünün, ABD'deki ırk rejiminin ve diasporik patriyarkanın kesişiminde konumlanmaktadır. Film, kadın bedeninin kültürel sınırların korunmasında bir araç olarak kullanılmakta olduğunu ortaya koyarken; melez kimliğin ve aşkın bu sınırları aşma potansiyelini de görünür kılmaktadır. Böylece postkolonyal feminist perspektif, kimliği hareketli, müzakere edilen ve direniş olanakları üreten bir alan olarak kavramsallaştırmaktadır.

Şekil 3. 113.

Mississippi Masala (1991) Kadın Ve Güvenlik Güçleri



Tablo 3. 117.

Mississippi Masala (1991) Kadın ve Güvenlik Güçleri

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Silahlı iki kolluk görevlisi	Devlet aygıtının cinsiyetlendirilmiş ve militarize edilmiş yüzü; kurumsal iktidarın erkek bedenleri üzerinden temsil edilmesi.
İnsan	Kadın figürün savunmasız konumu	İrk, sınıf ve cinsiyet eksenlerinin kesişiminde kırılgan özne; yapısal şiddete açık beden.
Nesne	Silah	Devlet şiddetinin meşrulaştırılmış biçimi; kadın bedeninin denetlenebilir ve cezalandırılabilir oluşu.
Mekân	Toprak ve kayalık alan	Hukuksal korumanın zayıfladığı sınır mekân; periferide yaşayan kadınların daha yüksek kırılganlık riski.

Şekil 3. 114.

Mississippi Masala (1991) İbadet Sahnesi



Tablo 3. 118.

Mississippi Masala (1991) İbadet Sahnesi

Göstergelerin Çözümlemesi			
Gösterge	Gösteren		Gösterilen
İbadet	Aile üyelerinin oturarak gerçekleştirilmesi	yerde ritüel	Geleneksel aile yapısının ideolojik yeniden üretimi; dinsel pratiğin gündelik hayatı düzenleyen normatif çerçeve olarak işlev görmesi.
İnsan	Ritüeli yöneten erkek		Ataerkil otoritenin dinsel ve kültürel meşruiyetle pekiştirilmesi; erkekliğin hem aile hem inanç alanında merkezî konumu.
İnsan	Kadın figürlerin edilgen yerleşimi	daha	Toplumsal cinsiyet rollerinin mekânsal dağılımı; kadınların görünür ama karar verici olmayan pozisyonu.
Nesne	Sıcak sarı ışık		Geleneksel yapının romantize edilmesi; normatif düzenin “doğal” ve “uyumlu” olarak kodlanması.

Şekil 3. 115.

Mississippi Masala (1991) Flar ve Kültür



Tablo 3. 119.

Mississippi Masala (1991) Flar ve Kültür

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Kadının bedenini saran geleneksel motifli kumaşlı şal	Kültürel aidiyetin ve etnik kimliğin bedensel temsili; diasporik öznenin hem mekâna ait hem de yabancı oluşunun görsel ifadesi. Şal, kadın bedenini örterken onu kültürel belleğin taşıyıcısı hâline getirir. Film, kadın karakteri göç, gelenek ve modernlik arasındaki gerilimlerin somutlaştığı kolektif bir kimlik alanı olarak kurgulamaktadır.
Nesne	Rüzgârla savrulan saç	Öznenin sabitlenemeyen konumu; ataerkil ve ulusal kimlik kategorilerinin ötesine taşan bir hareketlilik. Bu jest, kadın kimliğinin sürekli yeniden müzakere edilen bir oluş hâlinde olduğunu imler.
Mekân	Sahil ve açık ufuk	Göç, sınır ve ulus ötesi kimlik tartışmalarına açılan sembolik alan. Kadının bu mekânda konumlanması, kamusal görünürlük talebiyle birlikte, ırk ve kültürel farklılıkların kamusal alandaki temsil sorununu da gündeme getirir.

3.11.2. Bread And Roses (2000)

Film, Meksika-ABD sınırından başlayan anlatısıyla göç, emek ve cinsiyetin kesişiminde şekillenmektedir. Açılıшта “Meksika Amerika Sınırı” (00:00:37) ifadesi, postkolonyal mekânın somut işaretleyicisi olarak konumlanmaktadır. Sınır, küresel emek rejimlerinin cinsiyetlendirilmiş işleyişini görünür kılan ve emek gücünün eşitsiz dolaşımını düzenleyen bir eşik mekân olarak temsil edilmektedir. Kadın bedenleri bu eşikte hem ekonomik hem de cinsel şiddete açık hâle gelmektedir.

Kaçak geçiş sahnesinde (00:03:29) “*Parayı göreyim. Parany ver.*” ifadesi, göçün doğrudan bir piyasa ilişkisi içinde düzenlenmekte olduğunu göstermektedir. Kadınların geçiş hakkı, ödeme gücüne indirgenmektedir. Maya’nın kaçırıldığı sahnede (00:05:27) “*Akşam yazı tura atar, önce kimin yatacağını belirleriz...*” sözü, göçmen kadın bedeninin sömürgeci erkek şiddeti tarafından metalaştırılmakta olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Bu sahne, postkolonyal feminist kuramın işaret ettiği üzere, ırk, cinsiyet ve sınıfın kesişimsel tahakkümünü görünür kılmaktadır.

Los Angeles’a varıldığında ise sömürü biçimi değişmekte, ancak ortadan kalkmamaktadır. İş görüşmesinde (00:16:42) “*Evraklarını ben sağlayacağım. Gerçek belgelerden söz ediyorum. Bunun için de komisyon alırım.*” ifadesi, göçmen kadının hukuki kırılganlığının sermaye tarafından araçsallaştırılmakta olduğunu göstermektedir. Ardından gelen (00:16:50) “*İlk aylığın.*” cümlesi, emeğin daha baştan borçlandırılmakta olduğunu ortaya koymaktadır. Bu durum, postkolonyal ekonomide göçmen kadın emeğinin hem kayıt dışı hem de güvencesiz biçimde sömürülmekte olduğunu göstermektedir.

Çalışma alanında üniformaya ilişkin (00:19:06) “*Bizi görünmez yaparlar.*” ifadesi, postkolonyal feminist analiz açısından kritik bir öneme sahiptir. Göçmen kadın işçi, kamusal mekânda var olmakta; ancak görünmez kılınmaktadır. Temizlik işçisi kadınlar, küresel kapitalist merkezlerin hijyenini sağlamakta; fakat sosyal haklardan yoksun bırakılmaktadır. Görünmezlik hem ırksal hem cinsiyetli bir konumlanmayı işaret etmektedir. Sendika temsilcisinin maaş karşılaştırması da sömürünün tarihsel boyutunu ortaya koymaktadır: (00:25:00) “*17 yıl önce o temizlikçi 8.5 alıyormuş... Ama bugün Los Angeles’ta 1999’da bir sendikamız yok. Saat ücreti 5.75 artı, hiç.*” Bu karşılaştırma, neoliberal dönemde göçmen emeğinin sistematik olarak değersizleştirilmekte olduğunu göstermektedir. Postkolonyal feminizm, burada küresel kuzeyin refahının küresel güneyden gelen kadın emeği üzerine inşa edilmekte olduğunu ileri sürmektedir. Sağlık sigortası tartışmasında (00:26:40) “*Bir insülin*

kaça mal oluyor, 250-300 dolar mı?” sorusu, biyopolitik eşitsizliği açığa çıkarmaktadır. Göçmen kadın, hem kendi sağlığından hem ailesinin bakımından sorumlu tutulmakta; ancak yapısal olarak bu yükü karşılayacak araçlardan yoksun bırakılmaktadır. Postkolonyal feminist bakış açısından bakım emeği ve ücretli temizlik emeği aynı bedende birleşmekte; kadın iki kat sömürülmektedir. Rosa’nın (00:27:22) *“Bir hata beni kara listeye sokar.”* sözü, güvencesizlik rejimini özetlemektedir. Göçmen kadın açısından iş kaybı, ekonomik sonuçlarının yanı sıra sınır dışı edilme ve toplumsal dışlanma risklerini de beraberinde getirmektedir. Bu durum, direniş pratiklerini sınırlandıran bir mekanizma olarak işlev görmektedir. Film, sendikal örgütlenme aracılığıyla kolektif direniş olasılığını gündeme getirmektedir. (00:25:31) *“Bu parayı geri alacağız. Milyarlarca dolar.”* ifadesi, postkolonyal adalet talebini simgelemektedir. Rosa’nın (00:27:21) *“Hiç kimseye güvenmem.”* cümlesi, sömürgeci deneyimin ürettiği güvensizliği ortaya koymaktadır.

Bread and Roses, göçmen kadın emeğini küresel kapitalizmin merkezinde konumlandırmakta; ancak bu emeğin nasıl ırksallaştırılmış ve cinsiyetlendirilmiş biçimde sömürülmekte olduğunu göstermektedir. Sınır geçişinden çalışma mekânına kadar kadın bedeni hem ekonomik hem cinsel tahakküm altında tutulmaktadır. Film, postkolonyal feminizmin temel savını doğrulamakta; küresel emek düzeninin en kırılgan öznesinin göçmen kadın olduğunu ortaya koymaktadır. Kolektif mücadele imkânını da işaret ederek, görünmez kılınan kadın emeğini politik özne konumuna taşımaktadır.

Şekil 3. 116.

Bread And Roses (2000) Aile ve Yemek Masası



Tablo 3. 120.

Bread And Roses (2000) Aile ve Yemek Masası

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsanlar	Yemek masası etrafında toplanmış aile	Ulusal ve kültürel kimliğin aile üzerinden yeniden üretimi; patriyarkal düzenin gündelik pratikler aracılığıyla doğal ve “evrensel”miş gibi sunulması. Postkolonyal feminizm açısından bu sahne, göçmen ya da azınlık ailelerin, baskın kültür içinde kendi kimliklerini koruma çabasını gösterirken ataerkil normların da yeniden üretildiğini ima eder. Aile hem sömürge sonrası kimliğin sığınağı hem de kadın öznenin sınırlandırıldığı bir alan olarak çift anlamlıdır.
İnsan	Masaya bir şeyler getiren kadın	Kadının kültürel aktarımın taşıyıcısı olarak konumlanması; “geleneğin koruyucusu” rolü. Bu konum, kadını ulusal-kültürel kimliğin sembolü hâline getirirken öznel özerkliğini sınırlar.

Şekil 3. 117.

Bread And Roses (2000) Farklı Kültürlerden İki Kadın Çalışan



Tablo 3. 121.

Bread And Roses (2000) Farklı Kültürlerden İki Kadın Çalışan

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Üniforma	Tek tip, işçi kıyafeti, Küresel kapitalizmin standartlaştırıcı emek rejimi; bireysel kimliğin silinmesi. Postkolonyal bağlamda bu, göçmen/azınlık kadın emeğinin görünmezleştirilmesi anlamına gelir.
Nesne	İsim etiketi	Denetim ve sınıflandırma pratiği; öznenin bürokratik kodlara indirgenmesi.
Mekân	Kurumsal alan	Modern kurumların sömürge sonrası bedenler üzerindeki disipliner etkisi; kamusal alanın iktidar mekanizması olarak işleyişi.
İnsanlar	Yaşlı ve genç kadın figürlerin yan yana oluşu	Göç deneyiminin kuşaklar arası aktarımı; ekonomik zorunluluğun sürekliliği.

Şekil 3. 118.

Bread And Roses (2000) Farklı Kültürde İki Kadının Park Sahnesi



Tablo 3. 122.

Bread And Roses (2000) Farklı Kültürde İki Kadının Park Sahnesi

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsanlar	Bankta yan yana oturan iki kadın	Biri koyu saçlı, diğeri sarışın; farklı etnik görünüm Kültürlerarası temas alanı; beyaz özne ile etnik/azınlık özne arasındaki karşılaşma. Bu karşılaşma, eşitlik yanılması ile yapısal eşitsizlik arasındaki gerilimi taşır.
İnsan	Kadının başını eğmesi	Sömürge sonrası öznenin içselleştirilmiş sessizliği; temsil edilme biçimlerinin yarattığı kırılma.
Konum	Fiziksel mesafe	Arada küçük ama belirgin boşluk Kültürel farklılığın görünmez ama hissedilir sınırı; tam anlamıyla kaynaşmama hâli.

Şekil 3. 119.

Bread And Roses (2000) Eylem Sahnesi



Tablo 3. 123.

Bread And Roses (2000) Eylem Sahnesi

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Afişler	Sömürgeci adalet söyleminin görsel dili; suçun kişiselleştirilerek yapısal şiddetin görünmez kılınması. Erkek fail imgesi, devletin kriminalleştirme pratiğini bireysel yüzlere indirgerken, ırksallaştırılmış toplulukların kolektif olarak suçla özdeşleştirilmesine zemin hazırlar.
İnsanlar	Kalabalık protesto grubu	Çeşitli yaş ve etnik görünüm Alt sınıf ve etnik azınlık topluluklarının kolektif politik özneleşmesi. Postkolonyal feminizm açısından bu, “madun”un (subaltern) görünürlük mücadelesi olarak okunur.
İnsan	Erkek yüzlerinin merkezde oluşu	Kadın figürlerin geri planda kalışı Kamusal politik mücadelenin maskülenleştirilmiş temsili; kadın deneyiminin kolektif direniş içinde dahi ikincilleşme riski.

3.11.3. Fatima (2015)

Film, Fransa’da yaşayan Cezayir kökenli göçmen bir annenin ve iki kızının gündelik yaşamı üzerinden, dil, emek, sınıf ve kuşak çatışmasını postkolonyal feminist bir çerçevede görünür kılmaktadır. Anlatı, sömürge geçmişiyle şekillenmiş bir merkez-çevre ilişkisini, kadın bedeni ve kadın emeği üzerinden tartışmaktadır.

Başlangıçta konut arayışında yaşanan dışlanma, göçmen kimliğin kamusal alanda nasıl kırılanaştığını göstermektedir. (00:02:27) “3 kız, 2’si Kuzey Afrikalı...” ifadesi, ırksal kimliğin konut piyasasında dahi belirleyici bir kategori olarak işlediğini ortaya koymaktadır. Başörtüsüne yönelik bakışların ima edildiği (00:02:18) “Atkı yüzünden... Sürekli bakıyordu.”

cümlesi, Müslüman kadın bedeninin kamusal alanda sürekli denetlenmekte ve okunmakta olduğunu düşündürmektedir. Postkolonyal feminizm açısından burada kadın hem ırksal hem dinsel hem de sınıfsal olarak çoklu bir marjinalleştirme sürecine tabi tutulmaktadır.

Dil meselesi filmde merkezi bir yer tutmaktadır. Souad'ın annesine yönelttiği (00:05:05) *“Yardım edemezsin! Fransızca konuşamıyorsun!”* sözleri, göçmen annenin otoritesinin dil yetersizliği üzerinden aşındırılmakta olduğunu göstermektedir. Anne ise ebeveyn toplantısındaki deneyimini şu sözlerle dile getirmektedir: (00:24:54) *“Orada oturdum, hiçbir şey anlamadım.”* ve (00:24:34) *“Konuşmadım, sadece dinledim ve baktım.”* Bu ifadeler, sömürge sonrası göçmen kadının kamusal alanda sessizleştirilmesini görünür kılmaktadır. Dil bilmemek, politik özneleşme süreçlerine katılımı sınırlandıran bir durum olarak ortaya çıkmaktadır. Anne, eğitimsizliğin sonuçlarını açık biçimde formüle etmektedir:

(00:25:05) *“İşte eğitimsizliğin yaptığı budur.”* Ardından gelen (00:25:11) *“Yazmayı, konuşmayı ve Fransızca okumayı öğrenmem gerekecek.”* ifadesi, öznenin kendini yeniden kurma iradesini göstermektedir.

Postkolonyal feminist bağlamda bu, epistemik şiddete karşı geliştirilen bir öz savunma stratejisidir. Dil öğrenmek, toplumsal entegrasyonun yanı sıra sömürgeci hiyerarşilere karşı geliştirilen bir direniş pratiği olarak anlam kazanmaktadır.

Temizlik emeği filmde sınıfsal ve ırksal hiyerarşinin somut mekânı olarak sunulmaktadır. (00:08:08) *“Lavaboları iyice temizlediğinden emin ol.”* ve (00:11:15) *“Sadece iki saat bildirebilirim.”* sözleri, göçmen kadın emeğinin güvencesiz ve görünmez niteliğini açığa çıkarmaktadır. Fatima'nın (00:39:21) *“Hırsız değilim. 10 sent bile alsam bırakırım.”* demesi ise, göçmen kadının sürekli ahlaki şüphe altında tutulduğunu göstermektedir.

Postkolonyal feminizm burada, ekonomik sömürünün ırksal stereotiplerle nasıl meşrulaştırıldığını ortaya koymaktadır. Nesrine'in üniversite deneyimi, sınıfsal mobilitenin bedensel ve psikolojik maliyetini görünür kılmaktadır. (00:30:14) *“Bu dünyaya ait değilim.”* sözleri, mekânsal yabancılaşmayı dile getirmektedir. Aynı sahnede (00:30:22) *“Annem temizlikçi diyeyim mi?”* sorusu, sınıfsal utancın içselleştirilmiş boyutunu açığa çıkarmaktadır. Göçmen kadının emeği, kızının akademik yükselişi için zemin oluşturmakta; ancak bu emek görünmezleştirilmektedir.

Anne-kız ilişkisinde cinsellik ve özdenetim meselesi de tartışılmaktadır. Nesrine'in (00:40:53) *“Şimdi aşk zamanı değil, ders zamanı.”* demesi, göçmen kadın için başarının

bedensel arzunun ertelenmesiyle ilişkilendirildiğini göstermektedir. Anne ise (00:41:02) “*Aşk gelirse gelir.*” diyerek daha esnek bir yaklaşım sergilemektedir. Bu diyalog, kuşaklar arası farklılaşmayı ortaya koyarken; göçmen kadınlığın tekil ve homojen bir deneyim olmadığını da göstermektedir.

Film boyunca Fatima’nın iç sesi şiirsel bir direniş dili kurmaktadır: (00:39:52) “*Ruhum, doğumları eğitimlerini engellemiş olanların önünde eğilir.*” ve (00:40:00) “*Dillerini bilmedikleri bir ülkeye gelenlerin önünde eğilirim.*” Bu söylem, göçmen kadın deneyimini pasif bir mağduriyet anlatısından çıkararak mücadele ve direniş pratiği olarak yeniden konumlandırmaktadır.

Fatima, postkolonyal feminizm bağlamında, göçmen Müslüman kadının dil, emek ve annelik üzerinden kurduğu özneleşme sürecini görünür kılmaktadır. Film, merkez ülkenin kurumsal yapıları içinde marjinalleştirilen kadın bedenini öğrenen, direnen ve kızları aracılığıyla tarihsel bir süreklilik kuran aktif bir özne olarak konumlandırmaktadır. Sömürge geçmişinin izleri, gündelik yaşamın mikro ilişkilerinde sürmekte; ancak bu izler kolektif bir dayanıklılık pratiğine dönüşmektedir.

Şekil 3. 120.

Fatima (2015) Farklı Statüdeki İki Kadın



Tablo 3. 124.

Fatima (2015) Farklı Statüdeki İki Kadın

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Kadın	Dinsel-kültürel kimliğin görünür temsili; Batı merkezli seküler feminizmin sıklıkla “geri kalmışlık” ya da “baskı” kategorisine indirgediği kadın imgesi. Ancak burada bakışın doğrudanlığı, tanıklık ve sessiz direniş anlamı üretir. Bu bakış, sömürgeci söylemin “kurtarılması gereken kadın” anlatısına karşı özneleşmiş bir konum önerir.
Nesne	Kadınların Duruşu	Kültürel hiyerarşi; postkolonyal öznenin temsil alanında ikincil konumlandırılması. Mekânsal derinlik, sembolik bir güç ilişkisini yansıtır.
İnsan	Modern, açık yakalı kıyafet ve kolyeli kadın	Seküler, Batılılaşmış kadın kimliğinin normatif merkez olarak inşası. Kadrajın odak noktasında bu figürün bulunması, hegemonik kadınlık modelinin görünürlük ayrıcalığını gösterir.

Şekil 3. 121.

Fatima (2015) Anne Ve Kızı



Tablo 3. 125.

Fatima (2015) Anne Ve Kızı

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Deri ceketli genç kız	Batılı gençlik estetiği; bireysel stil, Melez kimlik; diaspora öznesinin hem köken kültürle hem de baskın kültürle kurduğu hibrit ilişki. Bu stil, Homi Bhabha'nın "üçüncü mekân" kavramı bağlamında, saf kimlik kategorilerinin çözülmesini temsil eder.
İnsan	Sade ev kıyafetiyle Anne figürünün	Kuşaklar arası kültürel aktarımın sürekliliği; annenin hem koruyucu hem de normatif düzenin temsilcisi oluşu
Nesneler	Posterler ve popüler kültür öğeleri	Küresel medya referansları Küresel kültürün yerel kimlik üzerindeki etkisi; genç kadın öznenin kültürel aidiyetini yeniden yazma çabası.

Şekil 3. 122.

Fatima (2015) Anne Ve Kızı Yemek Sahnesi



Tablo 3. 126.

Fatima (2015) Anne Ve Kızı Yemek Sahnesi

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Başörtülü anne	Kültürel sürekliliğin ve aile içi normların taşıyıcısı; ulusal/etnik kimliğin kadın bedeni üzerinden korunması.
İnsan	Askılı kıyafetli genç kız	Daha açık ve modern giyim. Beden politikalarının çatışması; kamusal ve özel alan arasında kadın bedeninin nasıl düzenlendiğine dair tartışma.
Nesne	İçi sade dekorlu ev	Göçmen/alt-orta sınıf yaşam alanı Ekonomik sınırlılık ve kültürel bağlılık arasındaki ilişki.

3.11.4. Mississippi Masala, Bread and Roses ve Fatima Filmlerinin Birlikte İrdelenmesi

Mississippi Masala, Bread and Roses ve Fatima, kadın-erkek ilişkilerini göç, ırk, sınıf ve emek dinamiklerinin şekillendirdiği güç ilişkileri bağlamında analiz etmektedir. Bu üç filmde de kadın-erkek ilişkisi, postkolonyal ve diasporik bağlamda şekillenmekte; ataerkil normlar ile göçmen deneyiminin yarattığı kırılmalıklar iç içe geçmektedir.

Mississippi Masala’da Mina ile Demetrius arasındaki ilişki, iki farklı azınlık topluluğunun kesişiminde ortaya çıkmaktadır. Güney Asyalı diasporik aile yapısı, kızlarının evlilik tercihleri üzerinde denetim kurmakta; kadın bedeni kültürel sürekliliğin taşıyıcısı olarak görülmektedir. Baba figürü geçmiş sürgün travmasını ulusal ve kültürel saflık fikriyle telafi etmeye çalışmakta; bu nedenle Mina’nın siyah bir erkekle ilişkisi aile onuruna tehdit olarak algılanmaktadır. Kadın-erkek ilişkisi burada aşk ile topluluk kimliği arasında sıkışmaktadır. Mina’nın arzusu bireysel bir tercih olarak ortaya çıkmakta; ancak ataerkil ve etnik sınırlar tarafından sınırlandırılmaktadır. Bu bağlamda erkek figürleri hem baba hem sevgili olarak farklı iktidar biçimlerini temsil etmektedir: biri kültürel muhafazakârlığın, diğeri ırksal dayanışmanın. Kadın özne ise bu iki erkek konumu arasında kendi özerkliğini kurmaya çalışmaktadır.

Bread and Roses’da kadın-erkek ilişkisi romantik gerilimden çok emek mücadelesi üzerinden tanımlanmaktadır. Maya ile sendika aktivisti Sam arasındaki ilişki, politik dayanışma ile kişisel yakınlık arasında salınmaktadır. Ancak filmde asıl belirleyici olan, göçmen kadınların erkek işverenler ve devlet aygıtıyla kurduğu ilişkidir. Sınır geçişinde kadın bedeninin cinsel tehdit altında bırakılması, erkek şiddetinin göç rejimiyle birleştiğini göstermektedir. İşyerinde ise erkek yöneticiler ve güvenlik görevlileri, kadın emeğini disipline etmekte; göçmen kadınlar görünmez temizlik işçileri olarak konumlandırılmaktadır. Sam’ın varlığı destekleyici görünse de, politik söylemin merkezinde çoğu zaman erkek lider figürü yer almaktadır. Kadın-erkek ilişkisi bu bağlamda hem dayanışma hem de temsil sorunu üretmektedir. Kadınlar kolektif mücadelede özneleşirken, erkek figürler aracılığıyla meşruiyet kazanmaktadır.

Fatima’da kadın-erkek ilişkisi, baba figürünün yokluğu ve annelik sorumluluğunun tek başına üstlenilmesi üzerinden temsil edilmektedir. Erkek figürü gündelik yaşamda arka planda kalmakta; ekonomik ve eğitsel mücadele kadın karakter üzerinden yürümektedir. Nesrine’in eğitim sürecinde karşılaştığı erkek akranlar, dikkat dağıtıcı ya da geçici figürler olarak sunulmakta; asıl ilişki hattı anne-kız arasında kurulmaktadır. Bu durum, erkekliğin sistem düzeyinde görünmez olduğu anlamına gelmemektedir. Tam tersine, kurumsal yapılar işverenler, okul idaresi, bürokrasi gibi dolaylı biçimde erkek egemen normları sürdürmektedir. Kadın özne, hem ekonomik sömürü hem de kültürel yargı altında mücadele etmektedir.

Bu üç film birlikte değerlendirildiğinde, kadın-erkek ilişkisinin postkolonyal bağlamda üç temel eksenle şekillendiği görülmektedir: kültürel sınırların korunması (Mississippi Masala), emek ve politik mücadele (Bread and Roses) ve kuşaklar arası toplumsal hareketlilik (Fatima). Ortak nokta, kadın bedeninin ve kadın emeğinin topluluk onuru, ekonomik hayatta kalma ve sınıfsal yükseliş süreçlerinde merkezi bir rol üstlenmesidir. Erkek figürleri kimi zaman baskıcı, kimi zaman destekleyici, kimi zaman ise yapısal olarak görünmez bir iktidar alanının temsilcisi olarak işlemektedir. Kadın-erkek ilişkisi bu filmlerde sabit bir romantik uyum alanı değildir. Aksine göçmenlik, ırksal hiyerarşi ve sınıfsal eşitsizlik tarafından sürekli yeniden tanımlanmaktadır. Kadın karakterler çoğu zaman erkek merkezli yapılara karşı direniş geliştirmektedir. Öte yandan bu direniş kolektif ve tarihsel bir bağlam içinde anlam kazanmaktadır. Böylece üç film, postkolonyal dünyada kadın-erkek ilişkisinin yalnızca özel alan meselesi olmadığını; küresel güç ilişkilerinin gündelik yaşama sızmış bir yansıması olduğunu göstermektedir.

3.12. Siberfeminizm Bağlamında İrdelenen Filmler

3.12.1. The Net (1995)

The Net, siberfeminist perspektiften bakıldığında, dijital ağ yapılarının özneyi hem görünür kılmakta hem de yok edebilmekte olduğunu dramatize etmektedir. Film, kimliğin veri tabanlarındaki kayıt zincirlerinden türetilmekte olduğunu göstermektedir. Böylece özne, bedensel varlığından ziyade sistem içindeki veri temsiline indirgenmektedir.

Filminde (00:06:15) “*Artık kimse evden ayrılmıyor. Kimse seks yapmıyor. Net, en son prezervatif.*” ifadesi, dijital ağın toplumsal temasın yerini almakta olduğunu ironik biçimde dile getirmektedir. Bu söylem, siberfeminist açıdan kamusal ve bedensel temasın yerini alan arayüz kültürünü işaret etmektedir.

Net, koruyucu bir bariyer gibi konumlandırılmakta; temasın riskini ortadan kaldırırken özneyi yalnızlaştırmaktadır.

Angela karakteri için bilgisayar, (00:24:18) “*Mükemmel saklanma yeri.*” olarak tanımlanmaktadır. Bu ifade, dijital alanın kadın özne için hem korunaklı bir alan hem de bir tecrit mekânı olarak işlemekte olduğunu göstermektedir.

Siberfeminizmin erken dönem metinlerinde ağ teknolojilerinin kadınlara yeni ifade alanları açmakta olduğu ileri sürülürken; film bu alanın gözetim ve müdahale için de elverişli olduğunu ortaya koymaktadır.

Kimliğin veri tabanına bağımlılığı, Angela’nın (00:38:54) “*Angela Bennett yok.*” cümlesiyle sistem tarafından silinmesiyle somutlaşmaktadır. Bilgisayar kaydında yer almamakta oluşu, öznenin hukuki ve toplumsal varlığını ortadan kaldırmaktadır.

Burada kimlik, biyografik ya da deneyimsel anlatılardan çok algoritmik doğrulama süreçleri aracılığıyla üretilmektedir. Siberfeminist açıdan bu durum, kadın öznenin dijital patriyarka içinde yeniden yazılabilir bir metne dönüştürülmekte olduğunu göstermektedir.

Sistemin Angela’ya (00:39:52) “*Sosyal Güvenlik Numaranız 915-30-1717 mi?*” ve devamında başka bir kimlik atfetmesi, öznenin verisel eşleşme üzerinden yeniden tanımlanmakta olduğunu ortaya koymaktadır. Böylece kimlik, sabit ve özsel olmaktan çıkmakta; veri girişine bağlı olarak değiştirilebilir hâle gelmektedir. Kadın özne, kendi adını ve geçmişini kanıtlamak zorunda bırakılmakta; epistemik otorite makineye devredilmektedir.

Filmin romantik karşılaşma sahnesinde dahi risk ve kontrol teması sürdürülmektedir. (00:26:15) “*Risk etmeye cesaretin var mı?*” sorusu hem erotik hem de teknolojik bağlamda işlev görmektedir. Angela’nın çantasının çalınması ve ardından kimliğinin sistematik biçimde silinmesi, kadın bedeninin ve kimliğinin savunmasızlığını pekiştirmektedir. Bu bağlamda film, siber alanın merkezi kontrol ağları aracılığıyla kadın özneyi yeniden şekillendirme süreçlerini görünür kılmaktadır. The Net, kimliğin dijital veri tabanlarına devredilmesinin yaratmakta olduğu ontolojik kırılmayı görünür kılmaktadır. Kadın özne, fiziksel olarak hayatta olmakta; ancak sistem tarafından “yok” olarak tanımlanabilmektedir. Film, siberfeminist tartışmalarda öne çıkan beden veri ayrışmasını dramatize etmekte ve teknolojik iktidarın cinsiyetli işleyişine dair eleştirel bir çerçeve sunmaktadır.

Şekil 3. 123.

The Net (1995) Gücü Temsil Eden Erkek Figür



Tablo 3. 127.

The Net (1995) Gücü Temsil Eden Erkek Figür

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Neoklasik sütunlar	Devlet ya da hukuk binası estetiği, Modern ulus-devletin patriyarkal ve rasyonel iktidar mimarisi; merkezi ve hiyerarşik güç yapısı.

Tablo 3. 128. (Devam)

The Net (1995) Gücü Temsil Eden Erkek Figür.

İnsan	Telefonla konuşan erkek	Takım elbiseli, kurumsal temsil, erkek egemen bürokratik ağ; analog iletişim biçimlerinin otoriteyle özdeşliği.
Kadraj	Güçlü, anıtsal perspektif	İktidarın dikey örgütlenmesi; merkezî kontrol.

Şekil 3. 124.

The Net (1995) Kumdaki Figür



Tablo 3. 129.

The Net (1995) Kumdaki Figür

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Uzuvların yer altından yükselmesi	Bastırılmış ya da görünmez kılınmış kimliklerin dijital alan aracılığıyla yeniden ortaya çıkışı.
Nesne	Soğuk, endüstriyel malzeme	Bedenin teknolojikleştirilmesi; organik ile mekanik arasındaki sınırın bulanıklaşması.
Nesne	Yeşil alan ve su kıyısı	Doğa-teknoloji ikiliğinin aşınması; siber öznenin ne tamamen doğal ne de tamamen yapay oluşu.

Şekil 3. 125.

The Net (1995) Monitör Karşısındaki Kadın



Tablo 3. 130.

The Net (1995) Monitör Karşısındaki Kadın

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Eski tip masaüstü bilgisayarlar	İki ekranlı, kablolu teknoloji düzeneği Dijital alanın henüz kurumsallaşmakta olduğu erken ağ kültürü; siber mekânın maddi ve sınırlı altyapısı. Bu bağlamda teknoloji, cinsiyetli erişim ilişkileriyle biçimlenen bir güç alanıdır.
İnsan	Tek başına oturan kadının	Siber uzamda özneleşme pratiği; fiziksel beden sınırlarını aşan dijital kimlik inşası. Kadın, patriyarkal kamusal alanın dışında, alternatif bir kamusal alan üretmektedir.

Tablo 3. 131.(Devam)

The Net (1995) Monitör Karşısındaki Kadın

Nesne	Ekrandaki arayüz	Oyun ya da etkileşimli yazılım görüntüsü
		Simülasyon alanı; kimliğin performatif olarak yeniden yazılabilirliği.
Nesne	Kitaplık ve analog materyaller	Dijital ile basılı kültürün birlikteliği
		Bilginin dönüşümü; modernist entelektüel üretimden ağ temelli bilgi dolaşımına geçiş.

3.12.2. Strange Days (1995)

Strange Days, siberfeminist kuram açısından beden, arzusun ve kimliğin dijital arayüz üzerinden yeniden kodlanmakta olduğunu göstermektedir. Film, deneyimi temsil düzeyinden çıkarmakta; onu doğrudan sinir sistemi üzerinden kaydedilebilir ve yeniden üretilebilir bir veri formuna dönüştürmektedir. Bu dönüşüm, öznenin sınırlarını geçirgenleştirmekte ve bedensel yaşantıyı ekonomik bir değişim değerine indirgemektedir. Lenny karakteri kendi faaliyetini (00:31:33) “*Ben deneyim satıyorum*” ifadesiyle tanımlamaktadır. Bu cümle, duyumsamanın meta olarak dolaşıma sokulmakta olduğunu ilan etmektedir. Deneyim artık özneye ait bir yaşantı olmaktan çıkmakta; satın alınabilir, tekrar oynatılabilir ve manipüle edilebilir bir nesneye dönüşmektedir. Siberfeminist bakış açısından bu dönüşüm, bedenin iktidar ilişkileri içinde yeniden nesneleştirilmekte olduğunu göstermektedir.

Teknolojinin niteliği şu sözlerle tarif edilmektedir: (00:21:09) “*Bu TV'ye benzemez. Daha gelişkindir. Hayatın kendisidir... Katıksız ve sansürsüzdür, direkt beynine etki eder. Orada olursun, dokunursun. Görürsün, duyarsın. Hissedersin.*” Bu ifade, temsil ile gerçek arasındaki mesafenin ortadan kaldırılmakta olduğunu ileri sürmektedir. Bu “katıksızlık” iddiası, öznenin deneyim üzerindeki eleştirel mesafesini askıya almakta; kullanıcıyı hem tanık hem de fail konumuna yerleştirmektedir.

Film, arzu ile risk arasındaki ilişkiyi de yeniden yapılandırmaktadır. (00:31:51) “*Seks seni öldürebilir*” ifadesi, fiziksel temasın tehlike ile kodlanmakta olduğunu göstermektedir. Bu söylemi izleyen (00:31:53) “*Tüm arzularını gerçekleştirip istediğine sahip olabilirsin...*”

gerçeğine yakın ve daha güvenli olarak.” cümlesi ise teknolojinin arzuyu simülasyon aracılığıyla güvenli hâle getirmekte olduğunu ileri sürmektedir. Burada güvenlik, patriyarkal öznenin denetleyebildiği bir arzu alanı üretmektedir. Siberfeminist perspektiften bakıldığında, kadın bedeni riskten arındırılmış bir haz nesnesine indirgenmekte; arzu, karşılıklılık ilkesinden kopararak tek yönlü bir tüketim modeline bağlanmaktadır. (00:31:58) *“Porno. Bununla yüzleş.”* repliği, bu deneyim ekonomisinin cinsel boyutunu açıkça adlandırmaktadır. Film, teknolojinin pornografik bakışı yoğunlaştırmakta olduğunu ima etmektedir. Kadın bedeni, kaydedilebilir ve yeniden oynatılabilir bir veri akışına dönüştürülmekte; özne olmaktan çok temsil edilen, tüketilen ve dolaşıma sokulan bir yüzeye indirgenmektedir. Öte yandan film, cinsiyet kimliğinin deneyimsel olarak değiştirilebilir olduğunu da öne sürmektedir. (00:22:56) *“Belki de bir kız olmak istersin. Nasıl olduğunu hissetmek ister miydin?”* ifadesi, Bu durum, cinsiyetin geçici bir deneyim modülü olarak sunulmakta olduğunu göstermektedir. Bu durum, siberfeminist kuramın cinsiyetin akışkanlığına ilişkin tezleriyle örtüşmektedir. Film bu akışkanlığı erkek arzusunun çerçevesi içinde üretmektedir; dolayısıyla posthüman potansiyel, patriyarkal bakıştan bütünüyle bağımsızlaşamamaktadır.

Strange Days, teknolojinin bedeni özgürleştirme vaadi ile onu metalaştırma pratiği arasındaki gerilimi görünür kılmaktadır. Deneyimin dijitalleşmesi, kadın öznenin temsiline yeni imkânlar açmakta; ancak onu denetlenebilir ve tüketilebilir bir veri nesnesine dönüştürmektedir. Film, bu ikili yapıyı dramatize ederek siberfeminist bir eleştiri alanı üretmektedir.

Şekil 3. 126.

Strange Days (1995) Göz Bandı Ve Başlık



Tablo 3. 132.

Strange Days (1995) Göz Bandı Ve Başlık

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Elektrotlu başlık	Beden-makine arayüzü; siborglaşma süreci. Kadın bedeni teknolojik müdahale ile yeniden yapılandırılan bir yüzeydir.
Nesne	Göz bandı	Görme duyusunun askıya alınması Duyusal deneyimin teknoloji aracılığıyla yeniden kodlanması, hakikatin veri akışına dayalı olarak üretilmesi
Nesne	Eldivenli el	Teknolojinin disipliner boyutu; kadın bedeninin bilimsel deney ve gözetim nesnesi hâline gelmesi.
Nesne	Mavi-soğuk ışık	Klinik atmosfer İnsanî sıcaklığın yerini alan mekanik düzen; rasyonel teknoloji iktidarı.

Şekil 3. 127.

Strange Days (1995) Mozaik Dijital Görüntü



Tablo 3. 133.

Strange Days (1995) Mozaik Dijital Görüntü

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Pikselize, dalgalı görüntü ve kadın figürün dijital parazit içinde belirsizleşmesi	Dijital çağda bedenin maddi bütünlüğünü yitirmesi; öznenin veri akışı içinde çözülmesi. Kadın imgesi kodlanabilir ve manipüle edilebilir bir yüzeye dönüşmüştür. Bu durum, siberfeminizmin bedenin “doğal” özüne dair varsayımları reddeden yaklaşımıyla örtüşür.
İnsanlar	Renkli arka plan ve kalabalık	Ağ kültürü, çoklu ve değişken kimliklerin üretildiği bir alan olarak kurgulanmakta; kimlik, veri parçacıkları arasındaki ilişkiler üzerinden şekillenir
Konum	Kadının kameraya dönük hareketi	Kadın öznenin hem görülen hem de kendini gösteren konumu; dijital teşhir ile özneleşme arasındaki gerilim.

Şekil 3. 128.

Strange Days (1995) Monitörlerin Karşısında Kahve İçen Adam



Tablo 3. 134.

Strange Days (1995) Monitörlerin Karşısında Kahve İçen Adam

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Eski tip monitörleri	Çoklu ekranlardan oluşan izleme düzeni Gözetim toplumu; görsel verinin sürekli dolaşımı. Kadın bedeninin dijitalleştirilmiş temsilinin izlenebilirliği.
İnsan	Erkek figürün ekran karşısındaki konumu	İzleyen ve kontrol eden özne Dijital bakışın cinsiyetlendirilmiş yapısı; ağ toplumunda da süren maskülen gözetim pratiği.
Mekân	Yarı-kapalı alan	Dijital mekânın özgürlük yanılsamasına karşın sınırlandırılmış oluşu.
Jest	Kahve içme jesti	Rutinleşmiş izleme eylemi Gözetimin gündelikleşmesi; şiddetin sıradanlaşması.

3.12.3. Teknolust (2002)

Teknolust, siberfeminist kuram açısından, biyoteknoloji ile dijital kültürün kesişiminde kadın öznenin hem kurucu hem de denetleyici bir konumda yer almakta olduğunu göstermektedir. Film, kadın bilim insanı Rosetta Stone'un kendi DNA'sından türettiği üç yapay varlık üzerinden, annelik, üretim, arzu ve iktidar ilişkilerini yeniden tartışmaya açmaktadır.

Filmin erken sahnelerinde cinsellik ile bağlanma arasındaki sınır teknik bir kuralla tanımlanmaktadır: “Söylemiştim, sadece seks, bağlanmak yok diye.” (00:03:22). Bu ifade, duygusal ilişkinin bilinçli biçimde devre dışı bırakılmakta olduğunu göstermektedir. Siberfeminist bağlamda bu durum, patriyarkal romantik anlatının çözülmekte olduğunu; cinselliğin biyolojik bir kaynak üretim aracı olarak yeniden yapılandırılmakta olduğunu düşündürmektedir.

Rosetta'nın tezinde geçen (00:09:19) *“Onlar virüs değil. Onlar KÇİ’ler. Kendi kendine çoğalan iradeler.”* ifadesi, öznenin kod düzeyinde çoğaltılmakta olduğunu ortaya koymaktadır. Yapay zekâ burada teknik işlevlerinin ötesine geçen, irade sahibi bir varlık olarak kurgulanmaktadır. Bu söylem, siberfeminizmin insan-merkezci ontolojiyi aşma iddiasıyla örtüşmektedir. Ancak film, bu çoğalmanın kontrolünün hâlâ tek bir merkezde, yani Rosetta'nın elinde bulunmakta olduğunu da göstermektedir.

Patent tartışması sahnesinde (00:21:25) *“Bir şeye patent aldığında, onun sahibi olursun.”* cümlesi, yaşamın metalaştırılmakta olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Ardından gelen (00:21:31) *“Peki, hayata nasıl patent alırsın?”* sorusu ise biyolojik varoluşun mülkiyet ilişkileri içinde tanımlanmasının etik açmazını görünür kılmaktadır. Bu bağlamda film, biyoteknolojik kapitalizmin yaşamı ekonomik bir nesneye dönüştürmekte olduğunu eleştirmektedir.

Yapay varlıkların insanlara ilişkin gözlemleri de dikkat çekmektedir: (00:24:01) *“İnsanlar bizden o kadar farklı ki. Kendilerini onaramıyorlar... Yaşlanıyorlar. Ölüyorlar.”* Bu sözler, posthüman bir üstünlük iddiasını dile getirmektedir. Yapay beden, biyolojik bedenin kırılğanlığına karşı daha dayanıklı bir alternatif olarak sunulmaktadır. Aynı sahnede (00:24:25) *“Biyolojik saatimin tıklamasını duymak istiyorum.”* ifadesi, yapay öznenin bile biyolojik zamansallığa öykünmekte olduğunu göstermektedir. Böylece film, posthüman üstünlük ile insani arzu arasında bir gerilim kurmaktadır.

Virüs anlatısı, teknolojik ve biyolojik alanların iç içe geçmekte olduğunu dramatize etmektedir. (00:30:29) *“Yalnızca erkeklere saldırıyor.”* ifadesi, biyolojik cinsiyet savaşını ima etmektedir. Erkek bedeninin hedef alınması, patriyarkal biyopolitik düzenin tersine çevrilmekte olduğu bir senaryoya işaret etmektedir. Bu durum, siberfeminist ütopyanın radikal bir biçimi olarak okunabilmektedir.

Filmde (00:41:48) *“Gerçek dünya tuzaklarla dolu.”* sözü, dijital/kapalı alan ile fiziksel dünya arasındaki karşıtlığı kurmaktadır. Yapay varlıkların (00:43:21) *“Ormanı kendim görmek istiyorum.”* ifadesi ise gözetimden kaçma ve özerklik talebini göstermektedir. Bu bağlamda film, yapay kadın bedenlerini bağımsız irade geliştiren ve öznelik kapasitesi taşıyan varlıklar olarak temsil etmektedir.

Rosetta'nın itirafı olan (00:47:54) *“Onu ben yaptım.”* cümlesi hem yaratıcı hem de sorumlu özne konumunu pekiştirmektedir. Kadın bilim insanı burada Frankensteinvari bir figürden ziyade, üretim ve bakım yükünü üstlenen tek ebeveyn olarak tasvir edilmektedir.

(00:47:00) “Onlar benim hayatım.” ifadesi, annelik ile teknolojik üretim arasındaki sınırın silinmekte olduğunu göstermektedir.

Teknolust, siberfeminist tartışmaların merkezinde yer alan bedenin kodlanması, yapay üreme, biyoteknolojik mülkiyet ve kadın öznenin yaratıcı iktidarı meselelerini sinemasal düzlemde işlemektedir. Film, kadın tarafından üretilmiş yapay bedenlerin patriyarkal düzeni tehdit edebilecek potansiyele sahip olduğunu göstermekte; ancak bu potansiyelin etik ve politik sonuçlarını da açık bırakmaktadır. Yapay özne hem özgürleşmenin hem de yeni bir denetim biçiminin eşiğinde konumlandırılmaktadır.

Şekil 3. 129.

Teknolust (2002) Teknolojik Boyunluk



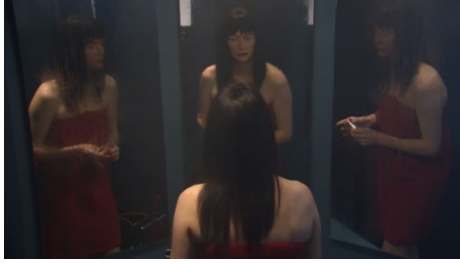
Tablo 3. 135.

Teknolust (2002) Teknolojik Boyunluk

Göstergelerin Çözümlemesi				
Gösterge	Gösteren	Gösterilen		
Nesne	Metalik boyunluk tokası	Bedenin	teknolojik	aksesuarlarla hibritleşmesi; siborg estetiği.
Nesne	Uzun kırmızı tırnaklar	Kadınlığın	bilinçli bir stilizasyon olarak	inşası; hiper-feminenliğin parodik üretimi.

Şekil 3. 130.

Teknolust (2002) Ayna Ve Üç Yansıma



Tablo 3. 136. *Teknolust (2002) Ayna Ve Üç Yansıma*

Göstergelerin Çözümlemesi			
Gösterge	Gösteren	Gösterilen	
İnsan	Kadının çoğaltılmış görüntüsü	Kimliğin çoğul ve bölünmüş yapısı; dijital avatar mantığı.	
Nesne	Havlu	Dijital platformlarda dikkat ekonomisi; görünürlük için performans.	
Nesne	Buharlı cam yüzey	Öznenin kendi yansımasına yabancılaşması; simülasyon içinde kimlik kayması.	

Şekil 3. 131.

Teknolust (2002) Kadın ve Kırmızı Sabahlık



Tablo 3. 137.

Teknolust (2002) Kadın ve Kırmızı Sabahlık

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Mekân	Dar koridor	Tünel benzeri mekân, Veri akışının lineer yapısı; dijital ağın yönlendirilmiş rotası.
Kadraj	Arkadan çekim	İzlenme hissi, gözetim kültürü; siber uzamda sürekli görünür olma durumu.

Şekil 3. 132.

Teknolust (2002) Dijital Portal Ve Arayüz



Tablo 3. 138.

Teknolust (2002) Dijital Portal Ve Arayüz

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Dijital portal ara yüzü	Kadın bedeninin dijital platform aracılığıyla yeniden üretimi ve dolaşıma sokulması. Portal, öznenin kendini temsil ettiği bir alan gibi görünse de metalaşmanın ve veri üretiminin merkezidir.

Tablo 3. 139. (Devam)

Teknolust (2002) Dijital Portal Ve Arayüz

Nesne	Yüzün kırmızı Kadın yüzünün ekranı kaplayan dijital temsili	Kadın bedeninin arayüzleşmesi, fiziksel öznenin filtreye büyütülmesi, dijital veriye indirgenme sürecini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda kimlik, kodlanabilir ve düzenlenebilir bir simülasyon olarak kurgulanmaktadır.
Nesne	“Submit Pics” komutu, Katılım çağrısı	Dijital özneleşmenin gönüllü teşhirle iç içe geçmesi; siber uzamda görünür olmanın ekonomik ve sembolik sermaye üretimine bağlanması.
Nesne	Portal A / Portal B seçenekleri	Kimliğin çoğullaştırılabilirliği; tekil öznenin alternatif versiyonlara bölünmesi.

3.12.4. The Net (1995), Strange Days (1995) ve Teknolust (2002) Filmlerinin Birlikte İrdelenmesi

Bu üç film, teknoloji ile özne arasındaki ilişkiyi farklı estetik ve ideolojik çerçeveler içinde ele almakta; dijital çağın kimlik, beden ve iktidar ilişkilerini nasıl dönüştürdüğünü görünür kılmaktadır. 1990’ların siber-paranoya atmosferi içinde konumlanan The Net ve Strange Days, teknolojiyi tehdit ve denetim aracı olarak temsil etmekte; 2000’lerin başında üretilen Teknolust ise teknolojiyi beden ve arzu üzerinden yeniden düşünmeye yönelmektedir. Bu bağlamda filmler, teknoloji ile özne arasındaki ilişkinin politik ve ontolojik boyutlar taşıdığını ortaya koymaktadır.

Öncelikle kimlik meselesi her üç filmde de merkezîdir. The Net’te Angela Bennett’in dijital kaydının silinmesi, öznenin varlığının bürokratik-dijital sistemlere bağımlı hâle gelmekte olduğunu göstermektedir. Kimlik, veri tabanları aracılığıyla tanımlanan ve yeniden yapılandırılabilen bir oluşum olarak temsil edilmektedir. Bu durum, modern öznenin kırılganlığını açığa çıkarmaktadır. Benzer biçimde Strange Days’te hafıza kayıt cihazı (SQUID), deneyimin ve benliğin teknik olarak yeniden üretilebilmesini sağlamaktadır. Öznenin en mahrem deneyimi bile kaydedilebilir, çoğaltılabilir ve satılabilir hâle gelmektedir. Teknolust’ta ise klonlanmış kadın bedenleri aracılığıyla kimlik biyoteknolojik bir üretim

sürecine bağlanmaktadır. Böylece üç film de kimliği teknolojik müdahaleler aracılığıyla dönüştürülebilen ve yeniden yapılandırılabilen bir oluşum olarak temsil etmektedir. Bununla birlikte bedenın konumlanması farklı yönelimler göstermektedir. The Net’te beden, dijital sistem içinde görünmezleşmektedir; asıl belirleyici olan veridir. Angela’nın fiziksel varlığı sürmekte; ancak sistem onu “yok” saymaktadır. Strange Days’te beden, teknolojik haz ve travmanın taşıyıcısı hâline gelmektedir. Başkasının deneyimini bedensel olarak hissetmek, özne sınırlarını belirsizleştirmektedir. Teknoloji burada duyuşal deneyimi metalaştırmaktadır. Teknolust ise kadın bedenini laboratuvar ortamında çoğaltılabilir bir organizma olarak sunmakta; ancak bu biyoteknolojik üretim süreci erkek bilim insanının kontrolünden çıkmaktadır.

İktidar ilişkileri de üç filmde belirginleşmektedir. The Net’te siber suç örgütü ve devlet mekanizması arasındaki işbirliği, dijital gözetim toplumunun erken bir temsili olarak okunabilmektedir. Birey, görünmez algoritmalar tarafından denetlenmektedir. Strange Days’te polis şiddeti ve ırksal gerilimler, teknolojik aygıt aracılığıyla kaydedilmekte ve dolaşıma sokulmaktadır. Teknoloji hem hakikati ifşa etmekte hem de travmayı ticarileştirmektedir. Teknolust’ta ise bilimsel üretim, erkek merkezli bilgi rejimiyle ilişkilendirilmektedir; ancak kadın klonların kendi arzularını geliştirmesi, bu rejimi destabilize etmektedir. Bu bağlamda teknoloji hem tahakküm hem de dönüşüm potansiyeli taşımaktadır.

Filmde arzunun konumlanması da dikkat çekicidir. Strange Days’te başkasının deneyimini yaşama arzusu, öznenin kendi deneyimine yabancılaşmasına yol açmaktadır. Haz, simülasyon aracılığıyla dolaşıma girmektedir. Teknolust’ta ise klonların biyolojik gereksinimleri üzerinden şekillenen arzu, heteronormatif düzeni parodileştirmektedir. The Net’te ise romantik bağlar zayıf kalmakta; teknoloji özneyi yalnızlaştırmaktadır. Böylece filmler, dijital çağda arzunun ya aracılanmakta ya da yeniden kurgulanmakta olduğunu göstermektedir.

3.13. Teknofeminizm bağlamında irdelenen filmler

3.13.1. Stepford Wives (2004)

Teknofeminizm, teknolojiyi ne salt bir tahakküm aygıtı ne de kendiliğinden özgürleştirici bir araç olarak görmekte; aksine onu toplumsal cinsiyet rejimleriyle birlikte işleyen, kültürel olarak kodlanmış bir güç matrisi olarak kavramaktadır. The Stepford Wives bu bağlamda, teknolojik altyapının patriyarkal arzuyu nasıl maddeselleştirdiğini ve kadın

bedenini nasıl programlanabilir bir yüzeye dönüştürdüğünü görünür kılmaktadır. Filmin açılışında Joanna'nın medya endüstrisindeki konumu, teknolojik üretim alanında etkin bir kadın özne figürü kurmaktadır: (00:03:27) “...ve televizyon dünyasının en çalışkan insanı... Joanna Eberhart!” ifadesi, kadının teknik-yönetimsel iktidar alanında merkezi bir konum işgal etmekte olduğunu göstermektedir. Bu sahne, teknolojik sistemlerin yalnızca erkeklere ait olmadığı; kadın öznenin de bu alanı dönüştürme kapasitesine sahip bulunduğunu ima etmektedir.

Ne var ki, aynı teknolojik alan kısa süre sonra kadın düşmanlığının performatif bir sahnesine dönüşmektedir. (00:08:07) “Adı... Bütün Kadınları Öldürelim.” repliği, medyatik temsilin kadınlara yönelen simgesel şiddeti nasıl yeniden üretmekte olduğunu açık etmektedir. Bu noktada teknoloji, nötr bir araç olmaktan çıkmakta; eril öfkenin dolaşıma sokulduğu bir gösteri mekanizmasına dönüşmektedir. Böylece film, teknofeminist literatürde tartışılan “teknolojinin toplumsal cinsiyetle kodlanmış doğası”nı dramatize etmektedir. Bu eleştirel çerçeve, Stepford kasabasına taşınmasıyla birlikte daha somut bir düzleme kaymaktadır. Akıllı ev sistemi tanıtılırken (00:15:10) “Buzdolabıyla iletişim kurar.” ve (00:15:22) “İdrar tahlili yaparak kan şekeri, protein ve yağ oranlarınızı saptar.” ifadeleri, ev içi mekânın biyopolitik bir denetim alanına dönüştüğünü göstermektedir. Ev teknolojisi burada konfor üretmemekte; bedeni ölçen, izleyen ve normalize eden bir gözetim mekanizması olarak işlemektedir. Teknofeminizm açısından bu durum, teknolojinin bakım ve ev içi düzen retoriği altında kadın bedeni üzerinde disiplinler bir kontrol kurmakta olduğunu ortaya koymaktadır. Bu gözetim rejimi, mekânsal denetimin yanı sıra öznel süreçlerini de dönüştürmektedir. Aerobik sahnesinde (00:18:17) “Ne yaparsak yapalım iyi görünmek isteriz.” ifadesi, kadın bedeninin sürekli estetik denetim altında tutulmakta olduğunu açığa çıkarmaktadır. Egzersiz hareketlerinin “günlük ev işlerinden uyarlanması”, ev içi emeğin dahi performatif bir zarafet ve itaat estetiğiyle yeniden kodlanmakta olduğunu göstermektedir. Kadın bedeni, teknolojik-kültürel normlar doğrultusunda optimize edilmekte; arzulanabilirlik bir yazılım mantığıyla yeniden programlanmaktadır.

Filmin ilerleyen bölümlerinde bu programlama süreci doğrudan mekanik bir müdahaleye dönüşmektedir. Sarah karakterinin kriz anında (00:27:12) “Kulaklarından kıvılcımlar çıkıyordu.” ifadesi, kadının biyolojik bir canlı olmaktan ziyade teknik bir varlık olarak yeniden üretildiğini ima etmektedir. Daha da çarpıcı olanı, bodrum katında keşfedilen kontrol panelidir: (00:33:21) “Niye üzerinde Sarah yazıyor?” sorusu, kadının bireysel kimliğinin bir devre kartına indirgenmekte olduğunu göstermektedir. Bu sahne, teknofeminist eleştirinin merkezinde yer alan “kadın bedeninin teknolojik nesneleştirilmesi” sorununu

somutlaştırmaktadır. Kadın burada özne olmaktan çıkarılmakta; erkek tasarımının ürünü olan bir arayüze indirgenmektedir.

Film yalnızca tahakkümü temsil etmemekte; direniş imkânını da imlemektedir. Joanna'nın evlilik krizinde söylediği (00:28:01) "*Haklısın.*" ifadesi, ilk bakışta teslimiyet gibi görünse de öznenin kendi konumunu yeniden düşünme sürecini başlatmaktadır. (00:30:02) "*Ama madem ben en zeki... En başarılı insan değilim o zaman kim olduğumu bilmiyorum.*" cümlesi, kimliğin sabit olmadığını, yeniden müzakere edilen bir yapı olduğunu ortaya koymaktadır. Bu sorgulama, teknolojik normlara bütünüyle teslim olmak yerine onları teşhir eden bir öz-farkındalık üretmektedir.

The Stepford Wives, teknolojinin patriyarkal bir arzuyu maddeselleştirme potansiyelini dramatize etmekte; ancak bu düzenin kırılganlığını da açığa çıkarmaktadır. Erkekler Derneği'nin sloganvari coşkusu olan (00:36:34) "*Ah, erkek olmak!*" söylemi eril dayanışmanın teknolojik bir ütopya kurgusu içinde kendini yeniden üretmekte olduğunu göstermektedir. Buna karşılık Joanna'nın şüpheli bakışı, teknolojik düzenin doğallığını sorgulayan bir feminist bilinç üretmektedir. Bu nedenle film, teknofeminizmin temel savını doğrular nitelikte işlemektedir: teknoloji ne özünde kurtarıcı ne de mutlak baskıcıdır; hangi güç ilişkileri içinde tasarlanmakta ve kullanılmakta ise o ilişkileri yeniden üretmektedir. Stepford'da teknoloji, erkek arzusunu stabilize eden bir kontrol aygıtı olarak çalışmaktadır; fakat aynı anda onun yapaylığını ifşa eden bir çatlak da yaratmaktadır. Kadın özne, tam da bu çatlakta yeniden konuşma ve eyleme geçme imkânı bulmaktadır.

Şekil 3. 133.

Stepford Wives (2004) Elektronik Mutfak Eşyaları



Tablo 3. 140.

Stepford Wives (2004) Elektronik Mutfak Eşyaları

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesneler	Havada asılı beyaz eşyalar, Çamaşır makinesi, buzdolabı, fırın, mutfak aletleri	Ev içi emeğin makineleşmesi; teknolojinin kadın özgürleşmesini vaat eden ancak aynı anda ev içi sorumluluğu kadın bedenine sabitleyen çelişkili yapısı. Teknolojiyi kamusal üretim alanlarından çok ev içi yeniden üretim pratikleriyle ilişkilendirir
Nesne	Mavi fon	Modernliğin nötr ve ilerlemeci söylemi; teknolojinin ideolojik olarak “tarafsız” sunumu.
Nesne	Nesnelerin havada asılı oluşu	Teknolojik ütopya imgesi; ev içi emeğin hafifleyeceği vaadi.
İnsan	Makinelere doğru yönelen kadın	Teknolojiye erişim talebi ile teknoloji tarafından kuşatılma arasındaki ikilik. Kadın özne, teknik nesneleri kontrol ediyor gibi görünse de aslında onların merkezinde konumlandırılmıştır.

Şekil 3. 134.

Stepford Wives (2004) Golf Sahnesi



Tablo 3. 141. *Stepford Wives (2004) Golf Sahnesi*

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Spor ekipmanı	Teknoloji ve sporun erkek egemen alanlar olarak kodlanması; teknik becerinin maskülenleştirilmesi.
Nesne	Sopanın el değiştirmesi	Teknik yetkinliğin devri; sembolik bir güç aktarımı.
İnsan	Golf çantasını taşıyan Kadının	Teknolojik ve sportif alanın lojistik emeğinin kadın tarafından görünmez biçimde karşılanması. Kadının hizmet için kullanılması veya köleleştirilmesi

Şekil 3. 135.

Stepford Wives (2004) Doğal Ve Yapay Kadın Temsilleri



Tablo 3. 142.

Stepford Wives (2004) Doğal Ve Yapay Kadın Temsilleri

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Siyah tişörtlü kadın	Sıradan ve doğal kadının sunumu
İnsan	Pembe tişörtlü kadın	Yapay ve robotik, estetik hale getirilen kadının sunumu

Şekil 3. 136.

Stepford Wives (2004) Robotik Yapay Kadın Temsili



Tablo 3. 143.

Stepford Wives (2004) Robotik Yapay Kadın Temsili

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Giyisi	Saten gece kıyafeti	Bedenin estetik bir nesne olarak sunulması, kadınlığın görsel estetik üzerinden tanımlandığını gösterir
İnsan	Merdivenden inen kadın	Kadının mekanikleşmesi, cinsel robot olarak sunumu
Nesne	Yumuşak ışık	Kadın bedeninin görsel tüketim nesnesi

3.13.2. Sleep Dealer (2008)

Sleep Dealer (2008), teknofeminizm bağlamında değerlendirildiğinde, beden-makine arayüzü, emek süreçlerinin dijitalleştirilmesi ve küresel kapitalizmin altyapısal tahakkümü üzerinden toplumsal cinsiyetli öznelliklerin nasıl yeniden kurulduğunu görünür kılmaktadır. Film, teknolojiyi sınıfsal, coğrafi ve cinsiyetli eşitsizlikleri yeniden örgütleyen bir iktidar mekanizması olarak temsil etmektedir. Bu bağlamda özellikle “nod” teknolojisi, hem bedeni üretim sürecine doğrudan bağlamakta hem de özneyi veri akışının bir bileşeni hâline getirmektedir. Böylelikle teknolojik ağ, ekonomik ve ontolojik dönüşüm alanları üretmektedir.

Bu çerçevede film, emek rejimini beden üzerinden yapılandırmaktadır. (00:34:29) *“Diğer tarafa bağlandığında... vücudun bir makineye bağlanır. Çift taraflı bir bağlantıdır.”* ifadesi, teknofeminist literatürde tartışılan bedenin teknolojik uzantı hâline gelmesi meselesini dramatize etmektedir. Kadın nodcu karakterin bu açıklamayı yapması, teknolojik bilgiye erişimin yalnızca erkek öznelerle ait olmadığını; kadın öznenin de teknik uzmanlık alanında konumlandığını göstermektedir. Ancak hemen devamında gelen (00:34:37) *“Bazen sen makineyi kontrol ederken... bazense makine seni kontrol eder.”* cümlesi, teknolojik ajansın asimetrik doğasını açığa çıkarmaktadır. Beden ile makine arasındaki ilişki, denetim ve geri-besleme döngüleri üzerinden işleyen bir güç ilişkisi üretmektedir. Bu durum, Judy Wajcman’ın teknofeminizm yaklaşımında vurgulanan, teknolojinin toplumsal cinsiyet ilişkileri tarafından şekillendirildiği ve onları yeniden ürettiği tezini doğrular niteliktedir.

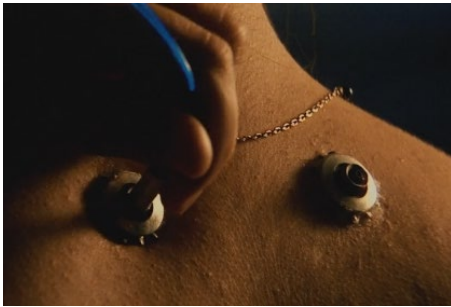
Bu noktada film, emeğin dijitalleştirilmesini küresel eşitsizlikle birlikte düşünmektedir. (00:36:22) *“Amerikaya daima istedikleri... iş gücünü veriyoruz, işçileri değil.”* ifadesi, sınırların kapatıldığı; fakat emeğin sanal bağlantılar yoluyla dolaşıma sokulduğu bir neoliberal düzeni açığa çıkarmaktadır. Kadın ve erkek işçilerin bedenleri fiziksel olarak Meksika’da kalmakta; ancak emekleri ABD altyapılarına aktarılmaktadır. Bu bağlamda teknofeminizm açısından önemli olan husus, teknolojinin yalnızca üretimi hızlandırmakla kalmayıp, bedenleri mekânsal olarak sabitleyerek emeği soyutlaştırmasıdır. Emek süreci, bedensel yıpranmayı gizlemekte; fakat film *“Gücüm vücudumdan emiliyordu... uzaklara gidiyordu.”* (00:52:46) sözleriyle bu sömürüyü görünür kılmaktadır. Beden, teknolojik ağın enerji kaynağına dönüşmektedir. Bununla birlikte film, teknolojinin öznelar arasında yeni bağlanma ve ilişkisellik biçimleri üretebildiğini göstermektedir. Luz karakterinin (00:55:53) *“Nodlar yalnızca mesafeleri ortadan kaldırmak... için yararlılar... birbirimize bağlanmak için... içimizi görmek için.”* sözleri, teknolojiyi duygusal ve ilişkiyel bir arayüz olarak konumlandırmaktadır. Ancak bu bağlanma biçimi de piyasalaştırılmıştır. Luz’un hikâyeleri TruNod üzerinden satması ve (00:55:02) *“Tanıştığım insanların hikâyelerini paylaşıyorum.”* demesi, deneyimin metalaştırılmakta olduğunu göstermektedir. Kadın özne burada üretici konumdadır; fakat üretim, veri ekonomisinin parçası hâline gelmektedir. Böylece film, dijital anlatı üretimini hem güçlendirici hem de sömürüye açık bir alan olarak konumlandırmaktadır. Bu noktada arayüz dili, disiplin mekanizması olarak devreye girmektedir. (01:06:26) *“On saniyedir bir hareket algılanmadı... Maaşınızdan kesilecek.”* ifadesi, algoritmik gözetimin emek üzerindeki mikro-denetimini göstermektedir. Bedensel hareketsizlik dahi ekonomik yaptırıma dönüşmektedir. Teknoloji, zamansal disiplin üretmekte; öznenin biyolojik ritmini kapitalist zaman rejimine

uyarlamaktadır. Bu durum, teknofeminist eleştiride vurgulanan üretim-yeniden üretim ayrımının ortadan kalktığını göstermektedir: beden hem üretim aracı hem de gözetim nesnesi hâline gelmektedir. Öte yandan Film, teknolojiyi tek yönlü bir tahakküm aygıtı olarak sunmamaktadır. Luz'un nodcu olarak teknik bilgiye sahip oluşunu ifade eden (00:33:02) “*Nod yaptırmak istiyorsun değil mi? Ben yaparsam düzgün yapılmış olacak.*” söylemi kadın öznenin teknolojik uzmanlık alanında konumlanabileceğini göstermektedir. Bu temsil, teknofeminizmin temel savlarından biriyle örtüşmektedir: teknoloji erkeklere özgü bir alan değildir. Toplumsal cinsiyet ilişkileri içinde yeniden şekillendirilebilir bir pratik alandır. Bununla birlikte film, bu potansiyelin kapitalist veri rejimi içinde sınırlandırıldığını da göstermektedir.

Sleep Dealer, teknofeminizm açısından beden-makine ilişkisini, küresel emek rejimlerini ve cinsiyetli bilgi üretimini birlikte düşünmeye olanak tanımaktadır. Kadın özne teknolojiye erişebilmekte, onu kullanabilmekte ve hatta teknik bilgi üretebilmektedir; ancak bu erişim, eşitsiz küresel ekonomi tarafından çerçevelenmektedir. Erkek özne ise fiziksel emek sömürsünün doğrudan taşıyıcısı olarak konumlanmaktadır. Böylece film, teknolojinin toplumsal cinsiyet ilişkilerini dönüştürme potansiyelini kabul etmekle birlikte, bu potansiyelin altyapısal iktidar ilişkileri tarafından sınırlandırılmakta olduğunu göstermektedir. Teknoloji, özgürleştirici bir vaat ile disipliner bir gerçeklik arasında salınmakta; bedenler bu salınımın merkezinde yer almaktadır.

Şekil 3. 137.

Sleep Dealer (2008) Ensedeki Metal Nesneler



Tablo 3. 144.

Sleep Dealer (2008) Ensedeki Metal Nesneler

Göstergelerin Çözümlemesi			
Gösterge	Gösteren		Gösterilen
İnsan	Kadın	sırtına yerleştirilen metalik benzeri aparatlar	Kadın bedeninin görme ve izlenme teknolojisiyle doğrudan bütünleşmesi, bedenin hem gören hem de veri üreten bir aygıta dönüşmesini sağlamaktadır.

Teknofeminizm açısından bu sahne, bedenin biyolojik sınırlarının teknoloji aracılığıyla aşılmasının yanı sıra gözetim rejiminin içselleştirilmesini de temsil etmektedir. Kadın gövdesine yerleştirilen “göz”, klasik erkek bakışını tersine çeviriyor gibi görünürken bedeni teknolojik bir yüzeye indirgemektedir. Bu durum, bedenin öznellik ve veri üretimi arasındaki konumunu tartışmaya açmaktadır. Beden, teknik sistemin bir uzantısı olarak yapılandırılmaktadır.

Şekil 3. 138.

Sleep Dealer (2008) Kadın Ve Erkeklerin Dijital Ve Robotik Çalışma Alanı

Tablo 3. 145.

Sleep Dealer (2008) Kadın Ve Erkeklerin Dijital Ve Robotik Çalışma Alanı

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Başlarına bağlanan kablolar ve makinelerle senkronize edilmiş erkek ve kadınlar	Bedenin üretim bandına eklemlenmesi, biyolojik varlığın teknik altyapılarla bütünleştiği yeni bir varoluş biçimine işaret etmektedir.

Teknofeminist perspektif, teknolojiyi toplumsal ilişkileri, emek süreçlerini ve öznelik biçimlerini yeniden yapılandıran bir güç alanı olarak değerlendirmektedir. Bu bağlamda beden, teknik sistemlerle bütünleşerek üretim ağlarının doğrudan bir bileşeni hâline gelmekte; biyolojik yaşam ile teknolojik altyapı arasındaki sınırlar giderek belirsizleşmektedir.

Şekil 3. 139.

Sleep Dealer (2008) Uzaktan Kontrol Edilebilen Robotlar



Tablo 3. 146.

Sleep Dealer (2008) Uzaktan Kontrol Edilebilen Robotlar

Göstergelerin Çözümlemesi							
Gösterge	Gösteren			Gösterilen			
Nesne	Çelik	kolon	üzerinde	Emek	sürecinin	otomasyonla	yeniden
	çalışan	mekanik	robot	yapılandırılması;	teknik	üretimin	insan bedeninden
	kolları			bağımsızlaşması.			

Söz konusu olan sahnedeki teknofeminizm açısından mesele, teknolojinin yalnızca emeği dönüştürmesi değildir. Bu dönüşümün cinsiyetli iş bölümü üzerindeki etkisidir. Tarihsel olarak erkek egemen ağır sanayi alanının robotikleşmesi, teknik uzmanlığın daha da merkezileşmesine yol açar. Bu durum, teknolojik bilgiye erişimi sınırlı olan kadınları üretim alanından dışlayabilir. Teknik tasarım süreçlerine katılımın artması durumunda patriyarkal iş bölümü de kırılabilir. Robot hem tahakkümün hem de dönüşümün simgesidir.

3.13.3. Surrogates (2009)

Surrogates (2009), teknofeminist kuram bağlamında değerlendirildiğinde, teknoloji ile beden arasındaki ilişkinin toplumsal cinsiyet rejimleri tarafından şekillendirildiğini ortaya koymaktadır. Film, suret teknolojisini başlangıçta özgürleştirici bir yenilik olarak sunmakta; ancak ilerleyen anlatı içinde bu teknolojinin bedeni disipline eden, arzuyu düzenleyen ve toplumsal normları yeniden üreten bir aygıt dönüşmekte olduğunu göstermektedir. Bu çerçevede özellikle kadın bedeni, estetikleştirilmiş, gençleştirilmiş ve standartlaştırılmış bir yüzey hâline gelmektedir. Reklam söyleminde dile getirilen (19:59:45) “*Hayatınızı sınırlandırmadan yaşayabilir... ve kim olmak istiyorsanız o olursunuz.*” ifadesi, neoliberal özne tahayyülünün teknoloji aracılığıyla genişletilmekte olduğunu iddia etmektedir; ancak bu iddia, öznenin veri ve tasarım rejimi içinde yeniden biçimlendirilmekte olduğu gerçeğini gizlemektedir.

Bu noktada teknofeminizmin temel önermesi devreye girmektedir: Teknoloji nötr değildir. Toplumsal cinsiyet ilişkileri tarafından şekillendirilmekte ve bu ilişkileri yeniden üretmektedir. Filmde suretlerin (00:01:39) “*Spor yapmadan veya estetik ameliyat olmadan mükemmel görünebilirsiniz.*” söylemiyle pazarlanması, kadın bedeninin normatif güzellik ideallerine göre kodlanmakta olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Bu söylem, bedensel emeğin ve yaşlanmanın görünmezleştirilmekte olduğunu göstermektedir. Kadın özne, kendi biyolojik bedeninden uzaklaştırılmakta; onun yerine pürüzsüz, genç ve kusursuz bir temsile bağlanmaktadır. Böylece teknoloji, patriyarkal güzellik rejimini askıya almak yerine onu daha sofistike bir biçimde pekiştirmektedir.

Buna karşılık film, gerçek beden ile suret arasındaki mesafeyi dramatik bir çatlak olarak kurmaktadır. Ajan Greer’in eşine yönelttiği (00:13:53) “*Suretlerimizle. Aynı şey değil.*” cümlesi, bedensel temasın yerini alan simülasyonun ilişkisel düzlemde bir eksiklik üretmekte olduğunu düşündürmektedir. Bu ifade, teknolojik aracılığın duygusal bağları dönüştürmekte olduğunu ima etmektedir. Teknoloji burada öznel deneyimin kurulmasını mümkün kılan temel bir unsur olarak işlev görmektedir. Kadın karakter Maggie’nin, suret kullanımını sürdürme konusundaki ısrarı ise normatif güzellik kodlarının kadın özne tarafından içselleştirilmekte olduğunu göstermektedir. Bu durum, teknofeminist literatürde tartışılan “teknolojinin kadınları güçlendirme potansiyeli ile onları disipline etme kapasitesi arasındaki gerilim”i somutlaştırmaktadır.

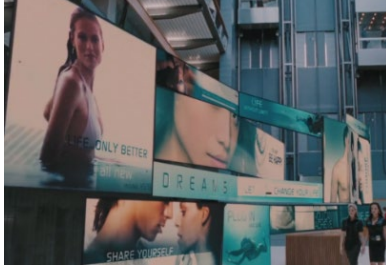
Anlatı ilerledikçe kontrol ve gözetim boyutu belirginleşmektedir. (00:26:26) “*İstediğim kişinin ağına girebilirim.*” ifadesi, suret ağlarının merkezi bir veri iktidarı tarafından izlenmekte olduğunu göstermektedir. Teknoloji burada yalnızca bedeni çoğaltmamakta; onu izlenebilir ve müdahale edilebilir hâle getirmektedir. (00:27:29) “*İstediğim kişinin suretiyle olan bağlantısını kesebiliyorum.*” sözleri ise öznenin teknolojik uzantısının kapatılabilir bir aygıt olarak tasarlandığını açığa çıkarmaktadır. Bu müdahale imkânı, özellikle kadın bedeninin kamusal alandaki dolaşımının teknik bir komuta bağlanmakta olduğunu düşündürmektedir. Dolayısıyla özgürleşme vaadi, merkezî denetim mekanizmalarıyla iç içe işlemektedir.

Film, kadın bedeninin metalaştırılma süreçlerini estetik temsillerle birlikte güvenlik söylemleri aracılığıyla da yeniden kurmaktadır. (00:36:48) “*Çocuklarımızın her zaman güvende olduğu bir dünya hayal edin.*” biçimindeki reklam dili, koruma ve bakım ideolojisini teknolojiye devretmektedir. Ancak bu devretme, annelik ve bakım emeğinin tarihsel olarak kadınlara atfedilen sorumluluklarının teknik sistemlere aktarılmakta olduğunu göstermektedir. Teknoloji, bakımın yükünü hafifletiyor gibi görünmekte; fakat aynı anda yeni bir normatif beklenti üretmektedir: Kusursuz, riskten arındırılmış bir çocukluk ve steril bir kamusal alan.

Bu bağlamda Surrogates, teknofeminizmin eleştirel eksenine uygun biçimde, beden ile teknoloji arasındaki ilişkinin iktidar ağları içinde örülmekte olduğunu göstermektedir. Film, suret teknolojisini ne bütünüyle şeytanlaştırmakta ne de bütünüyle yüceltmektedir; ancak onun toplumsal cinsiyetle kesişen boyutlarını dramatize etmektedir. Kadın bedeni estetik olarak optimize edilmekte, erkek özne ise teknik kontrol mekanizmalarının merkezine yerleştirilmektedir. Böylece film, teknolojinin toplumsal cinsiyet eşitsizliklerini ortadan kaldırmak yerine, onları yeni bir simülasyon düzleminde yeniden üretmekte olduğunu ileri sürmektedir. Bu nedenle anlatı, teknofeminist kuramın vurguladığı üzere, teknolojinin dönüştürücü potansiyelinin ancak eleştirel ve politik müdahalelerle mümkün olabileceğini ima etmektedir.

Şekil 3. 140.

Surrogates (2009) Dijital Reklam Panoları



Tablo 3. 147.

Surrogates (2009) Dijital Reklam Panoları

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Dev LED ekranlar, dijital reklam panoları	Dijital kapitalizmin görsel rejimi burada cisimleşir. Kadın bedeni, teknolojik ekran yüzeyinde dolaşıma sokulan bir imgeye dönüşür. Teknofeminizm açısından önemli olan, teknolojinin üretim ve temsil alanlarında cinsiyetli bir düzen kurmasıdır.

Dijital reklam panoları, algoritmik estetik normları yeniden üretir ve idealize edilmiş beden imgelerini dolaşıma sokar. “Hayatını değiştir”, “Paylaş kendini” gibi sloganlar, öznenin dijital platformlarda görünürlük üzerinden değer kazanmasını teşvik eder. Kadın bedeni bu süreçte hem metalaşır hem de veri ekonomisinin parçası olur. İmge, maddi bedenden ayrılarak sonsuz dolaşıma girer; böylece beden dijitalleştirilmiş bir sermayeye dönüşür.

Şekil 3. 141.

Surrogates (2009) Yapay İnsan Modeli



Tablo 3. 148.

Surrogates (2009) Yapay İnsan Modeli

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Robot	İnsan-makine sınırının bulanıklaşması, kimliğin biyolojik temelden koparak teknolojik olarak üretilmesi, öznenin simülasyon ve yapaylık üzerinden yeniden tanımlanması

Bu görsel, hem “insan” hem “nesne” olarak okunabilen figür, gösteren düzeyinde insan yüzü, kurumsal kıyafet ve mekanik boyun detayıyla kurulur. Gösterilen düzeyinde posthüman özne, bedenin söylemsel ve teknolojik süreçler aracılığıyla inşa edilen bir yüzey olduğunu görünür kılmakta; teknolojinin kimlik üretimindeki kurucu işlevini ortaya koymaktadır. Bu imge, doğallık mitini çözen ve insanı teknik bir tasarım nesnesi olarak yeniden konumlandıran kültürel bir anlatı üretir.

Şekil 3. 142.

Surrogates (2009) İnsan ve Makine



Tablo 3. 149.

Surrogates (2009) İnsan Ve Makine

Göstergelerin Çözülmesi			
Gösterge	Gösteren		Gösterilen
İnsan	Mekanik	aşlıklarla genç kadın bedeni	Bu sahnede insan bedeni, otonom bir özne olmaktan çıkarak teknik sistemin işlevsel bileşenine dönüşür. Beden artık deneyimleyen değil; veri üreten ve ölçümlenen bir organizmadır. Teknofeminist okuma açısından burada mesele, teknolojik müdahalenin cinsiyetli tarihidir. Kadın bedeni modern bilimsel pratiklerde sıklıkla deney alanı olarak konumlandırılmıştır.

Mekanik aparatlarla sabitlenen beden, gözetim ve kontrol rejimine entegre edilmektedir. Bu durum, Foucaultcu anlamda disiplinler iktidarın biyoteknolojik aşamasına işaret etmektedir. Kadın özne teknik arayüzle bütünleşirken kendi bedenine yabancılaşmakta; özne ile makine arasındaki sınır bulanıklaşmaktadır. Teknofeminizm bu hibritliği tahakkümün yanı sıra potansiyel bir yeniden kuruluş alanı olarak da değerlendirmektedir. Teknoloji, tasarım ve erişim eşitliği sağlandığında kadın bedeni üzerinde kurulu normları dönüştürme kapasitesi taşımaktadır.

3.13.4. Sleep Dealer (2008), Surrogates (2009) ve The Stepford Wives (2004) Filmlerinin Birlikte İrdelenmesi

Teknofeminizm, teknolojinin toplumsal cinsiyet ilişkilerinden bağımsız, nötr bir araç olmadığını; aksine patriyarkal, kapitalist ve ırksal iktidar yapılarıyla iç içe biçimde üretildiğini savunmaktadır. Bu perspektiften bakıldığında Sleep Dealer, Surrogates ve The Stepford Wives, teknolojik bedenin nasıl cinsiyetlendirilmekte, denetlenmekte ve yeniden tasarlanmakta olduğunu görünür kılmaktadır. Üç film de bedenin teknik olarak yeniden üretilebilir hâle gelmesiyle birlikte öznenin özgürlüğünden çok denetimin arttığını göstermektedir.

Öncelikle bedenin teknolojik ikamesi meselesi belirleyicidir. The Stepford Wives'ta kadınların robot eşlerle değiştirilmesi, patriyarkal arzunun teknolojik somutlaşmasıdır. Kadın bedeni, itaatkâr, sessiz ve ev içi emeğe adanmış bir makineye indirgenmektedir. Bu durum, teknolojinin erkek egemen bir tasarım ideolojisiyle şekillendiğini göstermektedir. Kadın özne ortadan kaldırılmakta; yerine programlanabilir bir simülasyon yerleştirilmektedir. Teknofeminist bakış açısından burada teknoloji, cinsiyet normlarını kırmak yerine onları mekanik biçimde pekiştirmektedir.

Buna karşılık Surrogates'te bedenin yerini alan avatarlar, güzellik, gençlik ve kusursuzluk ideallerini yeniden üretmektedir. Kadın surrogateler çoğunlukla hiper-feminen, estetik olarak "mükemmel" ve cinsel çekiciliği ön planda tasarlanmış figürlerdir. Bu durum, dijital bedenin dahi erkek bakışı doğrultusunda kurgulanmakta olduğunu göstermektedir. Kullanıcıların biyolojik bedenleri görünmezleşmekte; ancak toplumsal cinsiyet performansı teknolojik yüzeyde daha da keskinleşmektedir. Teknofeminizm açısından burada mesele, teknolojinin cinsiyet kalıplarını çözmek yerine onları dijital ortamda yeniden üretmesidir.

Sleep Dealer ise teknolojiyi küresel emek bağlamında ele almakta; ancak bedenin makineye bağlanması, biyopolitik bir kontrol alanı yaratmaktadır. Kadın karakter Luz'un hikâye satışı pratiği, deneyimin dijitalleştirilerek dolaşıma sokulmasını göstermektedir. Burada beden, emek aracının ötesinde, anlatı ve deneyim üretiminin de temel bir unsuru hâline gelmektedir. Kadın özne hem veri sağlayıcısı hem de dijital ekonominin parçası olmaktadır. Teknofeminist okuma açısından bu durum, teknolojinin kadın deneyimini görünür kılma potansiyeli ile onu metalaştırma riski arasındaki gerilimi ortaya koymaktadır. Üç filmde de teknoloji, erkek egemen bilgi rejimleri tarafından tasarlanmakta ve kontrol edilmektedir. The Stepford Wives'ta erkek mühendisler kadın bedenini yeniden tasarlamakta; Surrogates'te şirketler ve devlet mekanizmaları dijital bedenleri düzenlemekte; Sleep Dealer'da ise küresel

şirketler sınır ötesi emeği denetlemektedir. Bu durum, teknolojinin üretim sürecinde kadınların ve marjinal grupların söz hakkının sınırlı olduğunu göstermektedir. Teknofeminizm, tam da bu noktada, teknolojinin tasarım ve kullanım süreçlerinde cinsiyet eşitliğinin sağlanmasının politik önemine dikkat çekmektedir.

Bununla birlikte direniş imkânları da mevcuttur. Sleep Dealer’da dijital ağlar bilgi sızdırma ve karşı-anlatı üretme alanına dönüşmektedir. Surrogates’te biyolojik bedene dönüş, insanın kırılabilirliğini kabul etme yönünde bir yüzleşme olarak sunulmaktadır. The Stepford Wives’ta ise kadınların farkındalık geliştirmesi, teknolojik tahakkümün açığa çıkmasını sağlamaktadır.

3.14. Posthümanist Feminizm Bağlamında İrdelenen Filmler

3.14.1. Code 46 (2003)

Code 46 (2003) posthümanist feminizm bağlamında ele alındığında, biyoteknoloji, genetik denetim, viral müdahale ve sınır rejimleri üzerinden insan-merkezci özne anlayışını çözmekte ve bedeni biyopolitik bir düzenleme alanı olarak yapılandırmaktadır. Film, insanın “doğal” kabul edilen biyolojik bütünlüğünü askıya almakta; genetik veri, vize rejimi ve viral modifikasyon aracılığıyla özneyi parçalı ve teknik olarak düzenlenebilir bir varlık olarak konumlandırmaktadır. Posthümanist feminizmin insan/doğa, beden/teknoloji ve özne/nesne ikiliklerini aşma çağrısı, bu anlatıda dramatik bir karşılık bulmaktadır.

Filmin açılışında yer alan (00:01:01) *“Başka bir insanla aynı nükleer geni paylaşan herhangi bir insan genetik olarak özdeş addedilir.”* ve devamındaki (00:01:08) *“Birinin ilişkisi, hepsinin ilişkisidir.”* ifadeleri, öznenin biyolojik tekilliğinin ortadan kaldırılmakta olduğunu göstermektedir. Kimliğin tanımlanmasında bireysel özden çok genetik veri kümeleri belirleyici hâle gelmiştir. (00:01:28) *“Eğer %100, %50 veya %25 genetik benzerlik varsa... gebe kalmalarına izin verilmez.”* cümlesi ise üremenin etik bir mesele olmaktan çıkarılıp istatistiksel bir yönetim alanına dönüştürülmekte olduğunu göstermektedir. Burada beden, devlet ve şirket aygıtları tarafından denetlenmekte; akrabalık ve arzu genetik algoritmalarla düzenlenmektedir. Posthümanist feminizm açısından bu durum, biyopolitikanın kadın bedeni üzerindeki yoğunlaşmış etkisini görünür kılmaktadır. Bu genetik rejim, üremeyle sınırlı kalmayıp dolaşım ve mekânsallık üzerinde de işlemektedir. (00:03:12) *“Vizenizi alabilir miyim?”* ve (00:04:00)

“Eğer insanlar vize alamamışsa, bunun bir sebebi vardır.” ifadeleri, biyolojik kimlik ile mekânsal hareketliliğin iç içe geçmekte olduğunu göstermektedir. Vize, politik izin verme işlevinin ötesine geçerek biyoteknolojik bir sınıflandırma aracına dönüşmektedir. Posthümanist feminizmin sınırları biyolojik, teknolojik ve ekonomik rejimler olarak yeniden düşünme çağrısı, bu sahnelerde somutlaşmaktadır.

Film ilerledikçe viral müdahale meselesi belirleyici bir eksen hâline gelmektedir. William’ın (00:18:37) “*Şu an bende bir virüs var, empati virüsü.*” ifadesi, duygulanımın bile biyoteknolojik bir müdahaleye açık olduğunu göstermektedir. Empati, etik bir nitelik olmaktan çıkmakta; programlanabilir bir biyolojik özellik olarak işlemektedir. Bu durum, insanın sabit bir özne anlayışından uzaklaşarak teknik olarak modifiye edilebilir bir organizma olarak konumlandığını göstermektedir. Posthümanist feminizm, öznenin maddi ve teknolojik ağlar içinde kurulduğunu savunmakta; film de bu savı dramatize etmektedir.

Virüsün işlevi, kadın özne Maria ile kurulan ilişkide daha belirgin hâle gelmektedir. (00:37:59) “*Empati virüsü uzun mesafede çalışıyor mu?*” sorusu, duygusal bağın biyolojik bir altyapıya indirgenmekte olduğunu düşündürmektedir. Arzu, hafıza ve bağlılık, kimyasal müdahale alanına dönüşmektedir. Bu noktada kadın bedeni, genetik yasa ve viral teknolojilerin ortak etkisi altında düzenlenmektedir. Maria’nın hamileliği bağlamında ortaya çıkan (00:45:18) “*Kod 46 ihlali vardı, değil mi?*” ifadesi, üremenin genetik denetimle cezalandırılmakta olduğunu göstermektedir. Kadın bedeni, biyolojik risk kategorisine yerleştirilmekte; hamilelik teknik bir ihlal olarak kodlanmaktadır.

Bu biyopolitik düzen, bedenin değiştirilebilirliğini de gündeme getirmektedir. Maria’nın (00:24:44) “*Parmaklarımdan birinin diğerlerinden daha genç olduğunu biliyor musun?*” ve devamında (00:25:03) “*Belki de kendime daha genç bir yüz almalıyım.*” sözleri, bedenin parçalı ve yenilenebilir bir nesne olarak düşünülmekte olduğunu göstermektedir. Posthümanist feminizmin bedenin maddesel dönüşebilirliğini tartışan yaklaşımı burada yankılanmaktadır. Beden, sabit bir kimliğin taşıyıcısı olmaktan ziyade teknik müdahalelerle şekillendirilebilen bir yüzey niteliği taşımaktadır. Filmin trajik boyutu, biyoteknolojik rejimin ölümcül sonuçlarıyla görünür olmaktadır. (00:39:09) “*Vize alamamış çünkü Wards hastalığına karşı kaçınılmaz eğilimi varmış.*” ve (00:39:20) “*Dün ölene kadar kan kaybettiği için...*” ifadeleri, genetik risk sınıflandırmasının yaşam ve ölüm arasındaki çizgiyi belirlemekte olduğunu göstermektedir. Genetik bilgi, yaşam hakkını düzenleyen bir kriter hâline gelmektedir. Posthümanist feminizm, bu tür biyolojik determinizme karşı, yaşamın çoğul ve

ilişkisel doğasını savunmaktadır; film ise determinizmin distopik boyutunu açığa çıkarmaktadır.

Code 46, insanı genetik veri, viral müdahale ve küresel sınır rejimleri içinde dağıtılmış bir varlık olarak temsil ederek otonom ve bütünlüklü özne anlayışını sorgulamaktadır. Kadın özne, özellikle üreme ve biyolojik risk üzerinden yoğun denetime maruz kalmakta; erkek özne ise bu denetim aygıtının uygulayıcısı konumunda yer almakta, ancak empati virüsü aracılığıyla kendi bütünlüğü de çözülmektedir. Böylece insan-merkezci özne anlayışı sarsılmakta; beden, teknoloji ve iktidar arasındaki sınırlar bulanıklaşmaktadır. Code 46, posthümanist feminizmin insanın maddi, biyolojik ve teknolojik ağlar içinde kurulduğuna ilişkin tezini sinemasal düzlemde güçlü biçimde görünür kılmaktadır.

Şekil 3. 143.

Code 46 (2003) Beyazlar İçerisindeki Kadın



Tablo 3. 150.

Code 46 (2003) Beyazlar İçerisindeki Kadın

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Steril, aydınlık koridorda yürüyen kadın	Bu görüntü modern kurumsal mekânın beden üzerindeki düzenleyici etkisini temsil eder. Hastane koridoru, teknolojik modernliğin steril rasyonalitesini simgeler.

Beden burada protokollerle yönetilen biyolojik bir nesnedir. Teknofeminist perspektiften bakıldığında, tıbbi teknolojilerin tarihsel olarak kadın bedenini düzenleyen ve normatifleştiren yapısı görünür hâle gelir. Doğum kontrolü, üreme teknolojileri ve medikal

gözetim, özgürleşme ile denetim arasındaki ikiliği üretir. Bu koridor, ilerleme vaadi ile kurumsal disiplin arasındaki gerilimi temsil eder.

Şekil 3. 144.

Code 46 (2003) Doğadaki Kadın



Tablo 3. 151.

Code 46 (2003) Doğadaki Kadın

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Kurak arazideki kadın	Teknolojik modernleşmenin eşitsizliği burada mekânsal olarak görünür hâle gelir. Teknolojiye erişimin sınırlılığı, kadınların toplumsal konumunu doğrudan etkiler. Böylece teknik gelişim, küresel ölçekte yeni bir cinsiyet hiyerarşisi üretir.

Şekil 3. 145.

Code 46 (2003) Örtülü Doğal Kadın



Tablo 3. 152.

Code 46 (2003) *Örtülü Doğal Kadın*

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Örtülü kadın	Bu görüntü, teknolojik modernliğin merkezinden uzak bir kadın özneyi temsil eder.

Teknofeminizm, yüksek teknoloji merkezli toplumların yanı sıra küresel eşitsizlikleri de sorgular. Dijital ve biyoteknolojik gelişmelere erişim, sınıfsal, kültürel ve coğrafi koşullara bağlı olarak farklılaşır. Burada kadın bedeni, küresel teknolojik ağların dışında ya da kenarında konumlanmış bir özne olarak okunabilir. Bu durum, teknolojinin evrensel bir güç olmaktan çok eşitsiz biçimde dağıtılmış bir güç olduğunu hatırlatır. Teknofeminist kuram, teknolojiye erişimin demokratikleşmesini feminist politikanın temel unsurlarından biri olarak değerlendirir.

3.14.2. Under The Skin (2013)

Filmin erken safhasında erkek karakterin (00:18:41) “*Gerçekten sevgilin yok mu?*” ve devamında (00:19:04) “*Sence ben güzel miyim?*” soruları, kadın bedeninin heteroseksüel arzu ekonomisi içinde konumlandırılmakta olduğunu göstermektedir. Bu sorular, öznenin kimliğini romantik ilişki ve estetik değerlendirme üzerinden tanımlamaktadır. Ancak burada dikkat çekici olan, kadın figürün bu dili taklit etmekte fakat içselleştirmemekte oluşudur. Arzu dili performatif olarak üretilmekte; ancak öznenin içsel deneyimine sabitlenmemektedir. Posthümanist feminizm açısından bu durum, cinsiyetli öznenin taklit edilebilir ve taklit yoluyla çözülebilir bir kurgu olarak inşa edildiğini düşündürmektedir.

Bu arzu ekonomisi, daha açık bir biçimde nesneleştirici söylemle görünür hâle gelmektedir. (00:42:01) “*Lanet olsun, çok güzelsin.*” ve (00:42:04) “*Gözlerin, dudakların... şu siyah saçın.*” ifadeleri, kadın bedeninin parçalı bir bakış rejimi içinde değerlendirilmekte olduğunu göstermektedir. Bedenin erotizasyonu, bütünlüklü bir özne olarak kurgulanmasından çok göz, dudak ve saç gibi ayrıştırılmış bölümler üzerinden gerçekleşmektedir. Bu parçalama, klasik erkek bakışını yeniden üretmekte; ancak film bu bakışı tersine çevirmektedir. Zira erkek

figürler, az sonra siyah boşlukta çözülmekte; bedenleri sıvılaşarak yok olmaktadır. Böylece bakışın iktidarı tersyüz edilmekte; insan bedeni kırılğan ve geçici bir madde olarak temsil edilmektedir.

Bu noktada film, insan bedeninin ontolojik ayrıcalığını sarsan en çarpıcı sahnelerden birini kurmaktadır. Erkek karakterin (00:58:46) “*Rüya mı bu?*” sorusu ve kadının (00:58:50) “*Evet.*” cevabı, deneyimin gerçeklik zeminini istikrarsızlaştırmaktadır. “Rüya” kategorisi, insanın fenomenolojik merkezini çözüme uğratmaktadır. Bedenin katı maddeselliği, siyah sıvı içinde erimekte; özne formunu kaybetmektedir. Posthümanist feminizm, insanı maddesel akış içinde çözülmekte olan bir organizma olarak ele alarak sabit, rasyonel ve egemen özne anlayışını sorgulamaktadır.

Filmin ilerleyen bölümünde, biçimsel olarak “kusurlu” sayılan erkek karakterle kurulan temas, insan-merkezci estetik normları sorgulamaktadır. Kadının (00:54:07) “*Ellerin çok hoş.*” ve (00:54:31) “*Bana bakmak ister misin?*” sözleri, bedeni dokunsal ve duyuşsal bir temas alanı olarak konumlandırmaktadır. Özellikle (00:55:23) “*En son ne zaman birine dokundun?*” sorusu, insan deneyimini soyut kimlik kategorilerinden çıkararak maddesel temas düzlemine indirmektedir. Burada güzellik normları askıya alınmakta; yüzeysel bakış rejimi yerine dokunsal bir karşılaşma kurulmaktadır. Bu sahne, posthümanist feminizmin normatif beden anlayışını aşma çağrısıyla örtüşmektedir.

Öte yandan kamusal alanda karşılaşılacak erkek figürlerin dili, kadın bedenini düzenlemeye ve denetlemeye yönelmektedir. (01:10:53) “*Bir ceket giymen gerektiğini düşünmüyor musun, genç bayan?*” ve (01:11:03) “*Hiç de doğru kıyafetler giymemişsin.*” ifadeleri, kadın bedeninin kamusal normlar çerçevesinde disipline edilmekte olduğunu göstermektedir. Beden, hava koşulları ve ahlaki kodlar üzerinden kontrol edilmektedir. Bu disipliner söylem, insan-merkezci toplumsal düzenin cinsiyetli işleyişini açığa çıkarmaktadır. Ancak film, bu düzeni kırılğan bir kurgu olarak temsil etmektedir.

Final bölümünde orman sahnesi, insan ile doğa arasındaki sınırın tamamen çözüldüğü bir düzlem kurmaktadır. (01:28:39) “*Ormanda turlamaya mı çıktın?*” ve (01:29:08) “*Burada yaklaşık 2.000 dönümlük orman var.*” ifadeleri, mekânı insanı yutan ve dönüştüren bir ekolojik uzam olarak konumlandırmaktadır. Kadın figürün derisinin açığa çıkması, insan formunun yalnızca bir yüzey olduğunu göstermektedir. Beden, iç ve dış ayrımını kaybetmekte; insan derisi çıkarılabilir bir kabuk hâline gelmektedir. Bu görsel ve anlatısal tercih, posthümanist

feminizmin bedenin geçirgenliği ve maddesel çokluğu üzerine kurduğu düşünceyle doğrudan örtüşmektedir.

Film, kadının bedenini klasik nesneleştirici bakışa maruz bırakmakta; ancak o bakışı yok eden, insanı merkezden çıkaran bir ontoloji üretmektedir. Erkek karakterler arzu eden, sınıflandıran ve düzenleyen konumda görünmekte; fakat nihayetinde kırılabilir ve çözülür maddelere dönüşmektedir. Kadın figür ise başlangıçta bir avcı ve yabancı olarak konumlanmakta; zamanla insan olmanın kırılabilirliğini deneyimlemektedir. Böylece insan, hayvan, makine ve doğa arasındaki sınırlar silinmekte; özne, maddesel ve ilişkisel bir oluş süreci olarak temsil edilmektedir. Film, insan-sonrası feminist düşüncenin merkezsiz, akışkan ve türler-arası ontolojisini sinemasal düzlemde güçlü biçimde görünür kılmaktadır.

Şekil 3. 146.

Under The Skin (2013) İki İnsan Figürü



Tablo 3. 153.

Under The Skin (2013) İki İnsan Figürü

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Yerde yatay konumlanmış çıplak beden ve onun üzerinde dik duran ikinci figür (silüet)	İkili bir ontoloji içinde bölünme

Bu kompozisyon, öznenin ikili bir ontoloji içinde bölünmesini temsil eder: yatay beden maddesel varoluşu, dik duran figür ise bilinç, otorite ya da üst-anlatısal özneyi simgeler.

Posthümanist feminizm açısından bu ayrım, klasik hümanist düşüncenin bedeni pasif madde, bilinci ise egemen özne olarak konumlandıran ikiliğine gönderme yapar. Ancak burada iki figürün aynı bedensel formun varyasyonu olması, özne ile beden arasındaki hiyerarşik ayrımı çözer. Dik duran figür, yatan bedenin “üzerinde” konumlanmış olsa da ontolojik olarak ondan bağımsız değildir. Bu, öznenin kendi maddeselliği üzerinde kurduğu tahakkümün kırılmasını görünür kılar. İnsan hem nesneleşen beden hem de onu yönettiğini varsayan bilinçtir. Posthümanist okuma, bu hiyerarşiyi tersine çevirerek özneyi ayrıcalıklı konumundan indirir; beden ile bilinç arasındaki sınırın geçirgenliğini vurgular. Figürün gölgesel formu, sabit kimliğin silinmesini; yatay beden ise insanın maddi dünyaya bağımlılığını temsil eder. Böylece insan kendi maddeselliğiyle eşzamanlı bir oluş hâlidir.

Şekil 3. 147.

Under The Skin (2013) Alevler İçerisindeki Kadın Figürü



Tablo 3. 154.

Under The Skin (2013) Alevler İçerisindeki Kadın Figürü

Göstergelerin Çözülmesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Saydam, akışkan yüzeyin ardında beliren kadın yüzü	Arınma ya da yanma metaforu, içsel dönüşüm, belirsiz kimlik, varoluşsal çözülme

Bu görüntü, insan yüzünün sabit bir kimlik taşıyıcısı olmaktan çıkıp maddesel akış içinde erimesini temsil eder. Filtre ya da yüzey, insanı doğadan ayıran şeffaf ama geçirgen bir sınırdır. Posthümanist feminizm, insanı merkezden çekerek onu maddesel dünya ile süreklilik içinde düşünür. Yüzün bulanıklığı, öznenin temsil edilebilirliğinin sınırlarını gösterir. Kimlik,

sürekli müzakere edilen, maddesel koşullara bağlı bir oluş hâlidir. Kadın yüzü burada “insan” kategorisinin doğal merkezi olmaktan çıkar; doğa, ı ışık ve maddeyle iç içe geçer.

Şekil 3. 148.

Under The Skin (2013) Yarı Çıplak İki İnsan



Tablo 3. 155.

Under The Skin (2013) Yarı Çıplak İki İnsan

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Siyah, sınırları belirsiz zeminde karşılıklı konumlanmış iki beden ve yansıma	İktidar ve tabiiyet, cinsiyetler arası hiyerarşi, bakışın yönü, özne-nesne karşılığı

Burada bedenler mekânla birlikte var olan maddesel oluşumlardır. Yansıma, öznenin tekil ve özgün olmadığını; çoğul, çoğaltılabilir ve ilişkisel olduğunu ima eder. Posthümanist feminizm, özneyi varlıklarla kurduğu ilişkiler ağı içinde tanımlar. Siyah boşluk, antropomerkezci dünyanın silinmesi ve ontolojik eşitliğin kurulmasıdır. Kadın bedeni burada

maddesel ilişkiler içinde dönüşen bir varlıktır. İnsan ile mekân arasındaki sınır silikleşir; özne, kendi yansımasıyla bile sabit bir kimlik üretme

Şekil 3. 149.

Under The Skin (2013) Derisini Çıkaran Varlık



Tablo 3. 156.

Under The Skin (2013) Derisini Çıkaran Varlık

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Orman içinde kendi bedeninden bir katmanı soyan figür	Kimlikten sıyrılma, bedensel dönüşüm, insan-doğa sınırının aşılması, öznenin yeniden kurulumu

Bu sahne, öznenin sabit, bütünlüklü ve doğal kabul edilen beden formundan ayrışmasını temsil eder. Posthümanist feminizm açısından beden, sürekli dönüşen, eklemlenen ve ayrışan bir oluş sürecidir. Figürün kendi bedenini “soyması”, biyolojik kimliğin değişmezliğini sorgular. İnsan burada doğanın içinde, onunla maddesel bir süreklilik içinde konumlanır. Derinin çıkarılması, öznenin tekil kimliğinin parçalanması ve yeni ontolojik formlara açılmasıdır. Bu dönüşüm, insan-merkezci hümanizmin özneyi sabitleyen kategorilerine karşı radikal bir kopuş anlamına gelir

3.14.3. The Fountain (2006)

The Fountain (2006) posthümanist feminizm bağlamında değerlendirildiğinde, ölüm, beden, doğa ve kozmik dönüşüm arasındaki sınırları çözerek insan-merkezci özne anlayışını istikrarsızlaştırmakta ve yaşamı türler-arası, maddesel ve döngüsel bir süreç olarak yeniden düşünmeye açmaktadır. Film, biyomedikal müdahale, mitolojik anlatı ve kozmolojik tahayyül katmanlarını iç içe geçirerek “insan”ı organik ve inorganik ağlar içinde dağılan bir varlık olarak konumlandırmaktadır.

Bilimsel düzlemde Thomas’ın laboratuvar pratiği, insan yaşamını teknik olarak uzatılabilir bir nesneye indirgemektedir. (00:16:06) “*Şimdi biz yapmasak... zaten tümör bitirecek işini.*” ifadesi, yaşamın teknik müdahale ile yönetilmekte olduğunu göstermektedir. Hemen ardından gelen (00:17:10) “*Orta Amerika’daki bir ağaçtan elde edilen.*” ve (00:17:22) “*Cinsi ‘Natul’, Türü ‘Tortuosa’.*” cümleleri, şifanın insan-dışı bir varlıktan, yani ağaçtan türetilmekte olduğunu ortaya koymaktadır. Burada insan sağlığı, bitkisel maddeyle kurulan biyokimyasal bir ilişkiye bağlanmaktadır. Posthümanist feminizmin doğa/kültür ayrımını aşma çağrısı, bu sahnede somutlaşmaktadır; zira insan bedeni ile tropik bir ağacın özsuğu arasında kurulan bağ, yaşamın türler-arası dolaşımsallığını görünür kılmaktadır.

Bu biyoteknolojik arayış, ölümsüzlük fikrinin mitik düzlemde yeniden üretimiyle paralel ilerlemektedir. (00:42:52) “*Her kim o ağacın özsuğundan içerse... ebedi bir hayata kavuşur.*” ifadesi, ölümsüzlüğü maddesel bir öz üzerinden tahayyül etmektedir. Ancak film, bu özün mutlak bir kurtuluş sağlamadığını ima etmektedir. Engizitörün (00:36:09) “*Bedenlerimiz, ruhlarımız için birer hapishanedir.*” ve (00:36:28) “*Ölüm her şeyi küle çevirir... ve böylece ölüm, her bir ruhu özgür kılar.*” sözleri, bedenin geçiciliğini vurgulamaktadır. Bu söylem, insan bedenini nihai merkez olmaktan çıkarmakta; ölümün dönüşüm üretmekte olduğunu göstermektedir. Posthümanist feminizm açısından ölüm, maddesel yeniden-dolaşıma girme süreci olarak okunabilmektedir.

Film bu dönüşümü en açık biçimde Izzi’nin anlatısında kurmaktadır. (00:58:22) “*Ölüm, boyun eğmek için babasının yoluymuş.*” ve (00:57:52) “*Babası o ağacın bir parçası olmuş.*” cümleleri, ölümü doğaya katılma biçimi olarak kavramsallaştırmaktadır. Izzi’nin (00:47:08) “*Bir yaratma eylemi olarak ölüm.*” ifadesi, ölümün üretim süreci olarak düşünülmekte olduğunu göstermektedir. Bu yaklaşım, posthümanist feminist düşüncenin döngüsel ve ilişkisel bir süreç olarak kavramsallaştırmasıyla örtüşmektedir. İnsan bedeni toprağa, ağaç köklerine ve kuşlara dönüşmektedir; özne sabit kalmamakta, maddesel olarak başka formlara evrilmektedir.

Buna karşılık Thomas'ın (00:49:03) “*Umut var. Gerçekten umut var.*” ve (00:50:14) “*Daha zaman var.*” sözleri, insan-merkezci kontrol arzusunu temsil etmektedir. O, ölümü teknik olarak ertelenebilir bir sorun olarak görmektedir. Izzi'nin (00:58:22) “*Artık korkmuyorum, Tommy.*” cümlesi, ölümle kurulan ilişkinin dönüştüğünü göstermektedir. Kadın özne burada, ölümü kozmik dolaşımın parçası olarak kabul etmektedir. Bu kabul, erkek öznenin kontrolcü biyomedikal yaklaşımıyla karşıtlık oluşturmaktadır.

Kozmik düzlemde Xibalba anlatısı da bu posthümanist açılımı genişletmektedir. (00:22:53) “*Yakın bir zamanda patlayacak... yok olacak ve yeni yıldızları var edecek.*” ifadesi, yıldızın ölümünü yeni oluşumların kaynağı olarak betimlemektedir. İnsan yaşamı, kozmik ölçekte bir dönüşüm zincirinin parçası hâline gelmektedir. Bu bağlamda film, insanı evrenin merkezine yerleştirmekten vazgeçmekte; yaşamı kozmik ve maddesel bir ağ içinde konumlandırmaktadır.

The Fountain, posthümanist feminizmin temel ilkeleriyle uyumlu biçimde, insan bedeninin sınırlarını aşan bir ontoloji üretmektedir. Kadın özne (Izzi), ölümü kabullenme ve dönüşüm fikrini taşıyan figür olarak, yaşamı ilişkisel ve döngüsel biçimde kavramaktadır. Erkek özne (Thomas) ise başlangıçta kontrol ve teknik müdahale üzerinden insan-merkezci bir konumda yer almakta; ancak anlatı ilerledikçe bu konum çözülmeğe.

Film, beden/ruh, insan/doğa, yaşam/ölüm ikiliklerini birbirine dönüşen maddesel süreçler olarak temsil etmektedir. Böylece ölüm, yaşamın başka bir forma geçişi olarak düşünülmekte ve özne, insan sınırlarını aşan bir ekolojik-kozmic ağ içinde yeniden tanımlanmaktadır.

Şekil 3. 150.

The Fountain (2006) Beyaz Giyinen İnsan



Tablo 3. 157. *The Fountain* (2006) *Beyaz Giyinen İnsan*

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Işık altında beyaz giysili, başı örtülü figür	Arınma, kutsallık, teslimiyet, aşkınlık, ruhsal dönüşüm

Bu kompozisyon, aşkınlık ve arınma fikrini görselleştirir. Ancak posthümanist feminizm açısından bu “yükselme” metaforu, bedenin maddeselliğini inkâr eden hümanist bir mirası çağırıştırır. Figürün neredeyse ağırlıksız duruşu, insanın dünyevi olandan kopma arzusunu temsil eder. Oysa posthümanist yaklaşım, özneyi maddeden ayırmaz; bilinç ile beden arasındaki ayrımı reddeder. Bu sahne, insanın kendini maddi dünyadan soyutlama girişimini gösterirken, onun bu maddesel zemine bağımlılığını da ima eder.

Şekil 3. 151.

The Fountain (2006) *Paralel Evrende İki İnsan*



Tablo 3. 158. *The Fountain* (2006) *Paralel Evrende İki İnsan*

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Orman içinde kendi bedeninden bir katmanı soyan figür	Yaratılış, evrensellik, doğanın üstünlüğü, insanın küçüklüğü, kozmik düzen

Bu sahne, insanın kozmik ve ekolojik ölçekteki küçüklüğünü görünür kılar. Ağaç, yaşamın sürekliliğini ve türler-arası zamansallığı temsil eder. Posthümanist feminizm, insanı evrenin merkezi olmaktan çıkararak onu jeolojik ve biyolojik süreçlerle birlikte düşünür. Burada insan figürleri doğanın içinde geçici varlıklar olarak konumlanır. Kozmik fon, insanın tarihini aşan bir zamansallığı ima eder; böylece özne, evrensel merkez olmaktan uzaklaşır.

Şekil 3. 152.

The Fountain (2006) Kutsal Obje



Tablo 3. 159.

The Fountain (2006) Kutsal Obje

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Işık saçan kutsal ayin objesi	Kutsal otorite, ilahi merkez, inanç, ibadet, dini iktidar.

Bu nesne, aşkınlık ve kutsallık fikrinin maddi formudur. Posthümanist feminizm açısından ilginç olan, kutsalın maddeden bağımsız olmadığıdır. Nesne, anlamın taşıyıcısıdır; fakat anlamı üreten yalnızca insan değildir. Objeler de toplumsal ve ontolojik ağların aktif bileşenleridir. Bu sahne, insan ile nesne arasındaki hiyerarşiyi sorgular. Kutsallık, maddesel form olmaksızın var olamaz; böylece nesne özneleşme sürecinin ortağıdır.

Şekil 3. 153.

The Fountain (2006) Çiçek Açan Beden



Tablo 3. 160.

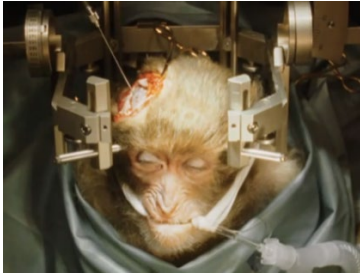
The Fountain (2006) Çiçek Açan Beden

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Toprağa yakın konumlanmış, çiçekle temas eden beden	Ölüm ve yaşam döngüsü, doğaya dönüş, saflık, fanilik, bedensel kırılganlık

Bu görüntü, insan ile doğa arasındaki ayrımın çözülmesini temsil eder. Çiçek, yaşamın kırılganlığı ve sürekliliğini; toprak ise dönüşümü simgeler. Posthümanist feminizm, insan bedenini ekolojik döngülerin bir parçası olarak görür. Beden, doğayla içkin bir ilişki içindedir. Burada özne, maddesel ağırlıkta yer alan geçici bir varlıktır. Yaşam ve ölüm arasındaki sınır da bu maddesel süreklilik içinde yeniden düşünülür.

Şekil 3. 154.

The Fountain (2006) Denek Maymun



Tablo 3. 161.

The Fountain (2006) Denek Maymun

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Hayvan	Cerrahi aparatlarla sabitlenmiş primat bedeni	Bilimsel deney, kontrol, türler arası hiyerarşi, canlı üzerinde tahakküm, laboratuvar iktidarı.

Bu sahne, “insan” kategorisinin sınırlarını sorgulayan türler-arası bir eşik alanı üretir. Primat, insanın evrimsel akrabası olarak hem insan hem insan-olmayan arasındaki sürekliliği temsil eder. Posthümanist feminizm açısından burada mesele hümanist öznenin kendini diğer türler üzerinde kurduğu tahakkümdür. Bilimsel düzenek, akli ve teknolojiyi insanın üstünlüğünün kanıtı olarak sunar; ancak aynı anda insanın biyolojik kırılganlığını da açığa çıkarır. Türler arasındaki hiyerarşi çözüldüğünde, etik sorumluluk genişler. Bu görüntü, insanı ayrıcalıklı özne olmaktan indirerek onu yaşam ağının bir düğüm noktası olarak yeniden konumlandırır.

3.14.4. Code 46 (2003), Under The Skin (2013) ve The Fountain (2006) Filmlerinin Birlikte İrdelenmesi

Code 46, Under the Skin ve The Fountain, kadın-erkek ilişkilerini biyopolitik düzen, arzu ekonomisi ve ölüm-zaman deneyimi ekseninde sorgulamaktadır. Bu üç filmde de kadın-erkek ilişkisi, bedensel sınırların, kimlik kodlarının ve varoluşsal kırılganlığın sınındığı bir alan olarak kurgulanmaktadır.

Code 46’da kadın-erkek ilişkisi genetik yasak ve biyopolitik denetim altında şekillenmektedir. Maria ile William arasındaki ilişki, devlet tarafından düzenlenmiş genetik kod sistemine aykırı düşmektedir. Aşk, burada hukuki ve biyolojik bir ihlal olarak tanımlanmaktadır. Kadın bedeni ve üreme potansiyeli, genetik saflık ve kimlik bütünlüğü adına denetlenmektedir. Erkek karakter, sistemin temsilcisi olarak ilişkiye dâhil olmakta; ancak aynı sistem tarafından kadının hafızası silinmektedir. Böylece kadın özne, aşk deneyimini hatırlama hakkından mahrum bırakılmaktadır. Kadın-erkek ilişkisi, hafıza ve arzu üzerinden kurulmakta;

fakat biyopolitik müdahale bu bağı kesintiye uğratmaktadır. Film, aşkı hem mümkün hem de sistematik olarak imkânsızlaştırılmakta olan bir deneyim olarak sunmaktadır.

Under the Skin’de kadın-erkek ilişkisi radikal biçimde tersyüz edilmektedir. Yabancı bir varlık tarafından canlandırılan kadın figürü, erkekleri baştan çıkarmakta ve onları ölüme sürüklemektedir. Bu yapı, geleneksel “erkek avcı-kadın av” anlatısını tersine çevirmektedir. Erkek bedeni burada tüketilen ve yok edilen bir varlık hâline gelmektedir. Ancak film ilerledikçe kadın figürü insanileşmekte; bedensel kırılğanlığını keşfetmektedir. Erkeklerle kurulan ilişki merak ve temas üzerinden şekillenmektedir. Bu noktada cinsellik, biyolojik işlevden ziyade özneleşme sürecinin parçasına dönüşmektedir. Kadın bedeni, başlangıçta araçsal ve işlevsel bir kılıf iken; süreç içinde duygusal ve etik bir farkındalık geliştirmektedir. Kadın-erkek ilişkisi burada, kimliğin oluşumuna eşlik eden bir sınav alanı hâline gelmektedir.

The Fountain’da ise kadın-erkek ilişkisi zaman ve ölüm karşısında sınanmaktadır. Film, üç farklı zaman katmanında aynı kadın-erkek ilişkisinin tekrarlarını göstermektedir. Erkek karakter, kadının ölümüyle yüzleşmemekte; onu kurtarma ya da sonsuzlaştırma arzusuyla hareket etmektedir. Bu durum, erkek öznenin kaybı kabullenemeyen, kontrol etmek isteyen bir konumda yer aldığını göstermektedir. Kadın ise ölümü kabullenen ve doğanın döngüsellliğini anlayan bir figür olarak temsil edilmektedir. Böylece kadın-erkek ilişkisi, ölümlülük karşısındaki tutum farkı üzerinden kurulmaktadır. Erkek karakter ölümsüzlüğü arzulamakta; kadın ise faniliği kabullenmektedir. İlişki, sevginin sahiplenme mi yoksa bırakma mı olduğu sorusu etrafında şekillenmektedir.

Bu üç film birlikte değerlendirildiğinde, kadın-erkek ilişkisinin biyolojik yasa (Code 46), arzu ve beden politikası (Under the Skin) ve ölüm-zaman deneyimi (The Fountain) üzerinden farklı düzlemlerde sorgulanmakta olduğu görülmektedir. Ortak nokta, güç, hafıza, beden ve kontrol meseleleri içinde yapılandırılmakta olmasıdır. Kadın figürü her üç filmde de erkek öznenin dönüşümünü tetikleyen bir konumda yer almaktadır; ancak kendi varoluşsal sınırlarıyla da yüzleşmektedir. Erkek karakterler çoğu zaman kaybetme, kontrol etme ya da anlamlandırma arzusu ile hareket etmektedir. Kadın-erkek ilişkisi bu bağlamda romantik idealden ziyade, kırılğanlık, kayıp ve sınır ihlali üzerinden tanımlanmaktadır. Code 46, Under the Skin ve The Fountain, kadın-erkek ilişkisini biyopolitik düzen, cinsellik ve ölümlülük bağlamında yeniden düşünmeye zorlamaktadır. Bu filmler, aşkı düzenleyici sistemler, bedensel sınırlar ve varoluşsal kaygılar içinde sürekli sınanan bir ilişki biçimi olarak konumlandırmaktadır.

3.15. Dijital Feminizm Bağlamında İrdelenen Filmler

3.15.1. Unfriended (2015)

Unfriended (2015) dijital feminizm bağlamında değerlendirildiğinde, çevrimiçi linç kültürünün, rızasız ifşanın ve ağlaşmış şiddetin genç kadın bedeni ve kimliği üzerinde nasıl işlediğini çarpıcı biçimde görünür kılmaktadır. Film, ekran arayüzü estetiği aracılığıyla dijital kamusal alanın hem gözetim hem de teşhir mekânı olarak çalışmakta olduğunu göstermektedir. Özellikle Laura Barns'ın ölümüne yol açan görüntü dolaşımı ve devamında gelişen zorlayıcı dijital oyun, çevrimiçi patriyarkanın kolektif ve anonim karakterini dramatize etmektedir.

Açılışa duyulan (00:00:48) “*Laura!*” çığlıkları, kadın öznenin kamusal bir utanç sahnesi içinde yalnız bırakılmakta olduğunu göstermektedir. Bu sahne, daha sonra öğrenileceği üzere, bir videonun çevrimiçi dolaşıma girmesiyle tetiklenmiş bir intiharla sonuçlanmaktadır. Dijital feminizm literatüründe tartışıldığı gibi, rızasız görsel paylaşım, kadın bedeni üzerinde disipliner bir denetim mekanizması olarak işlemektedir. Burada görüntü, öznenin toplumsal ölümünü hazırlayan bir araç hâline gelmektedir.

Çevrimiçi sohbet sırasında kullanılan cinsiyetçi dil bu yapıyı daha da belirginleştirmektedir. (00:05:53) “Senin, senin, senin memelerini!” ve (00:19:52) “*Val, sesi aç, aptal sürtük.*” ifadeleri, kadın bedeninin nesneleştirilmekte ve aşağılayıcı söylemle denetlenmekte olduğunu göstermektedir. Dijital alan, burada erkeklik performansının saldırgan bir sahnesi olarak kurulmaktadır. Kadın özne, hem erotize edilmekte hem de aşağılanmaktadır; bu ikili yapı, çevrimiçi misogyninin tipik işleyişini yansıtmaktadır.

Daha çarpıcı olan ise özel görüntülerin zorla dolaşıma sokulmasıdır. (00:21:02) “Neden paylaştın bunları?” ve (00:21:24) “Sil şunları!” çığlıkları, dijital ifşanın kadın özne üzerinde yarattığı panik ve kontrol kaybını göstermektedir. Silme girişiminin başarısız olması (00:22:39) “Sile basıyorum ve kayboluyor... ama hâlâ orada.”) dijital izlerin kalıcılığını dramatize etmektedir. Veri bir kez dolaşıma girdiğinde geri alınamaz hâle gelmektedir. Bu durum, dijital feminizmin vurguladığı “kalıcı dijital damgalanma” sorunuyla örtüşmektedir.

Anonim fail figürü de dikkat çekicidir. (00:25:42) “*Muhtemelen biri bizi trollüyordur.*” ve (00:25:47) “*İnternet trollü mü? İnsanları internetten taciz edenlere denir.*” ifadeleri, ağlaşmış bir anonimlik içinde üretildiğini göstermektedir. Failin kimliğinin belirsizliği,

platform mimarisinin sağladığı görünmezlikten beslenmektedir. Dijital feminizm açısından anonimlik hem ifade özgürlüğü hem de taciz pratiği için çift yönlü bir araçtır; film bu ikiliği tehditkâr bir boyutta sunmaktadır.

Laura'nın ölümüne dair tartışma sahnesi ise kurban suçlamanın dijital biçimini açığa çıkarmaktadır. (00:30:29) “*Laura bok gibiydi.*” ve (00:30:34) “*O videoda her şeyi hak etmişti.*” ifadeleri, çevrimiçi linç kültürünün meşrulaştırıcı söylemini göstermektedir. Kadın özne, maruz kaldığı şiddetin faili olarak yeniden kodlanmaktadır. Bu söylem, dijital feminizmin işaret ettiği mağdurun itibarsızlaştırılması stratejisiyle örtüşmektedir.

Filmin ilerleyen bölümünde ortaya çıkan (00:34:04) “*Val Rommel Kendini Öldür*” mesajı, ağlaşmış zorbalığın ölümcül boyutunu göstermektedir. Bu ifade, kolektif dijital şiddetin özneyi intihara sürükleyebilecek bir baskı alanı üretebildiğini dramatize etmektedir. Çevrimiçi çağrının fiziksel dünyada sonuç üretmesi, dijital ile maddi olan arasındaki sınırın ortadan kalkmakta olduğunu göstermektedir.

Bu durumda teknik kontrolün kaybı da belirleyicidir. (00:26:24) “*Onu atacak buton yok.*” ve (00:41:02) “*Silmiyor bunları.*” cümleleri, kullanıcıların platform üzerinde sandıkları kadar egemen olmadıklarını ortaya koymaktadır. Dijital altyapı, öznenin kontrol alanını sınırlandırmakta; teknik arayüz bir iktidar aygıtı olarak işlemektedir. Bu durum, dijital feminizmin platform eleştirisiyle doğrudan ilişkilidir.

Film, genç kadın öznenin dijital kamusal alanda hem temsil edilmekte hem yargılanmakta hem de cezalandırılmakta olduğunu göstermektedir. Görüntü dolaşımı, anonim saldırı, kolektif linç ve teknik kontrol kaybı, cinsiyetlendirilmiş bir şiddet rejimi üretmektedir. Unfriended, dijital feminizmin temel argümanlarıyla uyumlu biçimde, eşitsiz ve disipliner bir yapıda işlemekte olduğunu kuramsal düzlemde görünür kılmaktadır. Kadın özne, veri ve görüntü ekonomisi içinde savunmasız bırakılmakta; dijital ağ, patriyarkal denetimin yeni biçimi olarak konumlanmaktadır.

Şekil 3. 155.

Unfriended (2015) Chat Sayfası



Tablo 3. 162.

Unfriended (2015) Chat Sayfası

Göstergelerin Çözülmesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Mavi-gri mesaj balonları, “Ghost?” ifadesi, teslim edildi bildirimi	Dijital iletişimde belirsizlik ve görünmezlik; kimliğin ağ içinde silinebilirliği, çevrimiçi ilişkilerin güvensiz zemini; varlık ile yokluk arasındaki askıda kalma hâli.

Bu sahne, dijital varlığın askıya alınabilirliği; kimliğin ağ içinde silinebilir ve inkâr edilebilir oluşu; iletişimde süreksizlik ve belirsizlik; çevrimiçi ilişkilerin maddi temelden yoksunluğu; dijital platformların varlık/yokluk ikiliğini teknik kodlara indirgemesini ifade etmektedir.

Şekil 3. 156.

Unfriended (2015) Sanal Sohbet Programında Arkadaş Grubu Ve Anonim Kişi



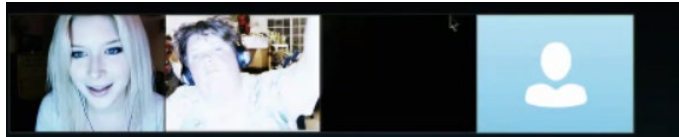
Tablo 3. 163.

Unfriended (2015) Sanal Sohbet Programında Arkadaş Grubu Ve Anonim Kişi

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsanlar	Dijital ortamda bir araya gelen insanlar	Dijital gözetim altında kurulan sahte mahremiyet; çevrimiçi varoluşun kırılganlığı, gençlik kimliğinin ağ içinde performatif inşası; eşzamanlı bakışın yarattığı denetim alanı

Kimliğin çoklu ekran yüzeylerinde fragmanlara ayrılması; anonim bakışın iktidarı; öznenin dijital platformda nesneleştirilmesi; performatif kimlik üretimi; ağ toplumunda kimliğin metalaşması ve dolaşıma sokulmasını tanımlamaktadır.

Şekil 3. 157.

Unfriended (2015) Gerçek Kişi Ve Anonim

Tablo 3. 164.

Unfriended (2015) Gerçek Kişi Ve Anonim

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsanlar	Dijital ortamda bir araya gelen insanlar	Dijital ortamda parçalanmış kimlik; anonimlik ile görünürlük arasındaki gerilim, çevrimiçi bakışın yarattığı gözetim alanı

Bu sahne, ekranın yatay olarak bölünmüş yapısı, öznenin tekil ve bütünlüklü bir varlık olmaktan çıkarak ağ içinde fragmanlara ayrılmış bir temsile dönüştüğünü imler. Yüzlerin kadraja yakın, ışık tarafından aşırı pozlanmış biçimde görünmesi, dijital ortamda görünürlüğün kontrol edilemezliğine ve teşhir ekonomisinin yarattığı kırılmalığa işaret eder. Sağ taraftaki anonim profil ikonu ise özneye eşlik eden görünmez bakışı, yani kimliği belirsiz dijital izleyiciyi temsil eder. Bu durum, çevrimiçi karşılaşmanın eşitsiz bir güç ilişkisi içerdiğini; bir tarafın bedeni ve yüzüyle açığa çıkarken diğerinin soyut bir simge olarak kalabildiğini düşündürür. Böylece görsel, dijital kültürde kimliğin hem performatif biçimde üretildiğini hem de algoritmik arayüz tarafından nesneleştirildiğini; mahremiyetin ise teknik altyapı tarafından sürekli aşıldırıldığını gösterir.

Şekil 3. 158.

Unfriended (2015) Dijital Mecrada Kendini İfade Eden Kadın



Tablo 3. 165.

Unfriended (2015) Dijital Mecrada Kendini İfade Eden Kadın

Göstergelerin Çözülmesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Dijital ortamda kendini ifade etmeye çalışan kız	Dijital kamusallık içinde kendini ifade eden kadın öznenin temsili; bireysel deneyimin çevrimiçi ortamda görünürlük kazanması ve kadın kimliğinin medya aracılığıyla kamusal alana taşınması.

Tablo 3. 166.

Unfriended (2015) Dijital Mecrada Kendini İfade Eden Kadın

Nesne	Yükleme simgesi	Hakikatin kesintiye uğraması; dijital gecikmenin epistemolojik belirsizlik üretmesi, travmatik görüntünün teknik ara yüz tarafından askıya alınması.
-------	-----------------	--

Dijital çağda bilginin teknik aracı tarafından kesintiye uğratılması; hakikatin algoritmik filtrelerden geçmesi, travmatik görüntünün gecikmeli dolaşımı; görselin teknik sistem tarafından kontrol edilmesi, epistemolojik belirsizlik üretimidir.

3.15.2. Cyberbully (2015)

Cyberbully (2015) dijital feminizm bağlamında ele alındığında, çevrimiçi şiddetin cinsiyetli yapısını, platform mimarilerinin iktidar üretme kapasitesini ve genç kadın öznenin dijital alandaki kırılgan konumunu görünür kılmaktadır. Film, dijital alanı söylemsel, teknolojik ve cinsiyetlendirilmiş bir güç uzamı olarak yapılandırmaktadır. Özellikle anonimlik, ifşa, bedenin görselleştirilmesi ve rıza kavramları etrafında gelişen diyaloglar, dijital feminizmin çevrimiçi şiddet ve siber zorbalık tartışmalarıyla doğrudan örtüşmektedir. Bu genel bağlamda ilk olarak anonimlik meselesi belirleyici bir eksen olarak ortaya çıkmaktadır. “(01:13:16) *İnternette sahte isimle her şey çok rahat, değil mi?*” ve “(01:13:23) *İstediğimizi söyleyebiliriz.*” ile “(01:13:28) *Kimse bizi yargılamadan.*” ifadeleri, dijital anonimitenin sorumsuz söylem üretimini kolaylaştırmakta olduğunu göstermektedir. Dijital feminizm literatüründe vurgulandığı üzere anonimlik, özellikle kadınlara yönelen cinsiyetçi saldırıların ve nefret söyleminin yaygınlaşmasını mümkün kılmaktadır. Bu sahnede özne, anonim kimliğin sağladığı görünmezlik zırhı üzerinden güç elde etmekte; ancak aynı mekanizma, kadın özneyi savunmasız bırakmaktadır.

Anonimlik üzerinden kurulan bu güç ilişkisi, bir sonraki aşamada bedenin dijital dolaşıma sokulması tehdidiyle derinleşmektedir.

“(00:20:28) *Bu resimler bir yayıldı mı neler olduğunu biliyorsun.*” ve “(00:20:41) *Bilgisayarı kapatmaya çalışırsan... İnterneti kesmeye çalışırsan... Resimler internete düşer.*” ifadeleri, dijital ortamın kadın bedeni üzerindeki disipliner işleyişini açığa çıkarmaktadır. Mahremiyet

teknik bir kontrol mekanizmasına bağlanmakta; kadın bedeni ise potansiyel bir teşhir nesnesine dönüştürülmektedir. Bu noktada dijital alan bedensel bütünlüğü tehdit eden bir gözetim mekanizması olarak işlemektedir. Bu gözetim mekanizması, failin kendisini meşrulaştırma biçimi üzerinden ideolojik bir bağlam kazanmaktadır. “(01:14:33) *İnternetin kabadayı kurbanlarına yardım ediyorum.*” ifadesi, dijital şiddetin etik bir söylemle örtülmekte olduğunu göstermektedir. Fail, kendisini pedagojik ya da adalet dağıtıcı bir konuma yerleştirmekte; böylece şiddeti disipliner bir müdahale olarak sunmaktadır. Ancak bu söylem, kadın öznenin rızasını askıya almakta ve onu denetim nesnesine dönüştürmektedir. Bireysel tehdit söylemi, kolektif şiddet pratikleriyle birleştiğinde daha geniş bir ağ yapısı oluşturmaktadır. “(00:28:18) *“Git bir çamaşır suyu iç.”* ve “(00:28:24) *“Yok edilmesi gereken plastik tiplerden biri daha.”* gibi ifadeler, çevrimiçi kalabalığın anonim saldırganlığını göstermektedir. Şiddet, ağlaşmış kullanıcı etkileşimlerinden doğmaktadır. Platform altyapısı, bu tür söylemleri hızlandırmakta ve görünürlük algoritmaları aracılığıyla çoğaltmaktadır. Böylece çevrimiçi linç kültürü, dijital feminizmin işaret ettiği yapısal bir sorun hâline gelmektedir. Bu kolektif şiddetin başlangıç anı ise dolaşım mantığının kritik eşiğini oluşturmaktadır. “(00:33:57) Çünkü Jennifer’ın videosunu paylaşan ilk kişisin. Her şey seninle başladı.” ve “(00:34:10) İnternetteki her şey paylaşılır.” sözleri, dijital alanın geri dönüşsüzlük ilkesini açığa çıkarmaktadır. İlk paylaşım, zincirleme bir çoğaltma sürecini tetiklemekte; içerik bireysel bir jest olmaktan çıkarak kolektif bir şiddet aracına dönüşmektedir. Bu durum, dijital izlerin kalıcılığı ve silinemezliği üzerinden kadın özneye yönelen yapısal tehdidi görünür kılmaktadır. Bu yapısal tehdit, öznenin kendi anlatısında somut bir kırılma anına ulaşmaktadır. “(00:30:47) *Nefretçilerim var.*” ve “(00:31:12) *Yaratıcılığı keşfetmenin insani hak olduğunu nefretçilere belirtmek isterim.*” sözleri, kadın öznenin dijital alanda var olabilmek için sürekli bir savunma pozisyonunda bulunmakta olduğunu göstermektedir. Yaratıcılık ve ifade özgürlüğü, nefret söylemiyle kuşatılmakta; özne kendi varlığını meşrulaştırmak zorunda kalmaktadır.

Bu savunma hali, nihayetinde fiziksel ve psikolojik bir eşikte dramatik bir yoğunlaşmaya ulaşmaktadır. “(00:35:31) Adım Jennifer.” diyerek başlayan video, çevrimiçi şiddetin maddi sonuçlarını ortaya koymaktadır. Dijital alan ile fiziksel dünya arasındaki sınır ortadan kalkmakta; çevrimiçi söylem bedensel travmaya dönüşmektedir. Dijital feminizmin vurguladığı üzere, çevrimiçi şiddet sembolik bir alanla sınırlı kalmamakta; öznenin gerçek yaşamını etkilemektedir.

Film, dijital kamusal alanın eşitsiz ve cinsiyetlendirilmiş doğasını çok katmanlı bir biçimde görünür kılmaktadır. Kadın özne hem anonim saldırının hedefi olmakta hem de veri

dolaşımının nesnesine dönüşmektedir. Anonimlik, ifşa tehdidi ve algoritmik yayılım, genç kadın bedenini kontrol altına almakta; mahremiyet kırılanlaşmaktadır. Böylece film, dijital feminizmin temel önermeleriyle uyumlu biçimde, çevrimiçi alanın özgürleştirici potansiyelinin disiplinler ve şiddet üretici bir yapı tarafından kuşatılmakta olduğunu kuramsal düzlemde ortaya koymaktadır.

Şekil 3. 159.

Cyberbully (2015) Tepeden Görünen Figür



Tablo 3. 167.

Cyberbully (2015) Tepeden Görünen Figür

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Üstten çekim, yeşil halı üzerinde tek başına duran figür	Denetim altında özne, mekânsal edilgenleştirilmiş birey, gözetim kültürü içinde küçültülmüş kimlik

Genç kızın hem fiziksel hem dijital mekân içinde sıkışmış yalnızlığıdır. Üst açıdan çekilen ilk karede, küçük bir bedenin geniş bir halı yüzeyinde neredeyse merkezlessiz biçimde konumlanması, mekânsal küçülme ve edilgenleşme duygusunu pekiştirir; kamera bakışı, onu yukarıdan denetleyen soyut bir gözetim noktasını çağırıştırır.

Şekil 3. 160.

Cyberbully (2015) Kendini İfade Etme Biçiminde Dijital Mecrayı Kullanan Kız



Tablo 3. 168.

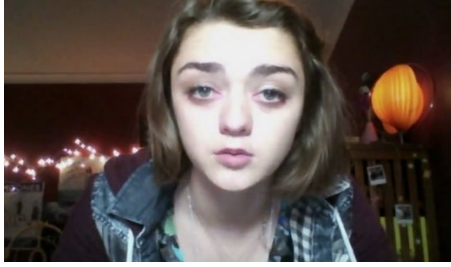
Cyberbully (2015) Kendini İfade Etme Biçiminde Dijital Mecrayı Kullanan Kız

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Kameraya bakarak “ <i>I got really down</i> ” yazılı kâğıdı tutan kız	Genç bir kadının duygusal çöküşünü dijital ekran aracılığıyla ifade etmesi

Bu sahnede gösterilen, dijital arayüz içinde yapılandırılmış bir kırılganlık performansıdır. Genç kadının kameraya doğrudan bakarak “*I got really down*” yazılı kâğıdı tutması, kişisel bir duygulanımın ekran aracılığıyla kamusallaştırılmasını görünür kılar. Arka plandaki perdeler ve ev içi mekân, mahremiyet alanını işaret ederken; çerçeveyi saran bilgisayar arayüzü, bu mahremiyetin artık teknik bir yüzey üzerinden dolaşıma girdiğini imler. Yazının el yazısı oluşu, samimiyet ve doğrudanlık etkisi üretir; ancak bu samimiyet, kameraya yönelmiş sabit bakışla birlikte, izleyiciye hitap eden bilinçli bir anlatı kurma eylemine dönüşür. Böylece sahne, içsel çöküşün yalnızca bireysel bir deneyim olmadığını; dijital kültür içinde ifade, görünürlük ve onay arayışıyla iç içe geçmiş bir temsil pratiği olduğunu gösterir.

Şekil 3. 161.

Cyberbully (2015) Hem İzleyiciyle Hem De Kameradaki Hackerla Yüzleşen Kız



Tablo 3. 169.

Cyberbully (2015) Hem İzleyiciyle Hem De Kameradaki Hackerla Yüzleşen Kız

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Kendinden emin bir tavırla kameraya bakan kız	Dijital görünürlük ile içsel kırılganlık arasındaki gerilim, performatif kimliğin çöküşü, yalnızlık

Kameraya doğrudan bakan yüz, ekran aracılığıyla kurulan temasın mahremiyet ile teşhir arasındaki gerilimli doğasını açığa çıkarır; gözlerdeki yorgunluk, dijital itiraf kültürünün duygusal yükünü görünür kılar. Bu sahne, hackerla olan yüzleşmeyi de gözler önüne sermektedir.

Şekil 3. 162.

Cyberbully (2015) Odanın Eşiğinde Oturan Özgürlüğü Temsil Eden Kız



Tablo 3. 170.

Cyberbully (2015) Odanın Eşiğinde Oturan Özgürlüğü Temsil Eden Kız

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Kapı önünde oturan ve ışığa bakan figür	Eşik metaforu, dönüşüm potansiyeli, kararsızlık, iç/dış dünya arasında askıda kalmış özne, kurtuluş

Özne sırtı dönük biçimde kapı önünde oturmaktadır. Açık kapıdan gelen yoğun beyaz ışık, dış dünya ile iç dünya arasındaki eşik metaforunu kurar. Işık hem kurtuluş hem de bilinmezlik potansiyelini taşır. Öznenin oturma pozisyonu kararsızlığı, eşiğe hapsolmuşluğu temsil eder. Oda içindeki dağınık nesneler (raf, posterler, dekoratif ışıklar) bireysel kimlik inşasının parçalarını simgelerken, açık kapı öznenin henüz geçemediği bir dönüşüm alanını işaret eder. Bu bağlamda gösterilen, ergenlik, dijital teşhir ve özneleşme süreci arasında sıkışmış bir benliğin eşikte kalmış hâlidir.

2.10.1. Ingrid Goes West (2017)

Ingrid Goes West (2017) dijital feminizm bağlamında ele alındığında, sosyal medya kültürünün kadın özne üzerindeki temsil baskısını, görünürlük ekonomisini ve kimlik performansını nasıl yapılandırmakta olduğunu çarpıcı biçimde ortaya koymaktadır. Film, Instagram merkezli bir estetik rejim içinde kadınlık, başarı, mutluluk ve dostluk imgelerinin nasıl üretildiğini ve dolaşıma sokulduğunu göstermektedir. Özellikle hashtag dili, beğeni ekonomisi ve takipçi sayısı üzerinden kurulan değer sistemi, dijital feminizmin eleştirdiği neoliberal özne modelini görünür kılmaktadır.

Açılış sahnesindeki “(00:00:39) *Bu gerçek mi? #Filtresiz.*” ve “(00:00:55) *Mükemmel bir düğün için mükemmel bir gün. #Mükemmel.*” ifadeleri, dijital temsillerin “gerçeklik” iddiasını ironik biçimde üretmekte olduğunu göstermektedir. Burada gerçeklik, filtrelenmiş ve estetikleştirilmiş bir yüzey olarak inşa edilmektedir. (00:01:55) “*#Hep beraber*”, “*#Nazar değmesin*” gibi etiketler, mutluluğun kolektif ve kesintisiz olduğu yanılsamasını üretmektedir.

Dijital feminizm açısından bu durum, kadınların kamusal alanda sürekli “mükemmel” bir yaşam performansı sergilemek zorunda bırakılmakta olduğunu düşündürmektedir.

Bu estetik performans, influencer ekonomisi üzerinden açıkça metalaştırılmaktadır. Taylor’ın “(00:24:24) *Markalar, paylaştığım gönderilere para ödüyor.*” ifadesi, kişisel deneyimin ve gündelik hayatın doğrudan ekonomik değere dönüştürülmekte olduğunu göstermektedir. Kadın özne burada kendi yaşamını ticarileştiren bir marka olarak konumlanmaktadır. Bu yapı, dijital feminizmin eleştirdiği “girişimci benlik” modeline karşılık gelmektedir. Özne, görünürlük ve etkileşim üzerinden ekonomik sermaye üretmektedir.

Taylor’ın “(00:36:20) *Gerçek hayattaki Instagram’ım gibi olacak.*” sözleri, fiziksel mekânın dahi dijital estetik mantıkla tasarlanmakta olduğunu göstermektedir. Mekân, deneyim ve kimlik; platform mantığına göre kurgulanmaktadır. Bu noktada dijital alan ile maddi alan arasındaki sınır silinmekte; gerçeklik Instagram estetiğine uyarlanarak yeniden inşa edilmektedir. Kadın özne, fiziksel dünyada da temsil edilebilirlik kriterlerine göre hareket etmektedir. Ezra’nın “(00:25:00) *Ben hayatımın bazı bölümlerinin özel kalmasından yanayım.*” ifadesi, dijital görünürlük ile mahremiyet arasındaki gerilimi açığa çıkarmaktadır. Erkek figür burada kamusal teşhiri reddetmekte; ancak kadın özne kamusal görünürlüğü ekonomik ve kültürel sermayeye dönüştürmektedir. Bu karşıtlık, dijital alanda cinsiyetli emek dağılımını düşündürmektedir. Kadın özne sürekli paylaşmakta, görünür olmakta ve duygusal emeğini dolaşıma sokmaktadır. Takipçi ekonomisi ise öznenin değerini niceliksel olarak ölçmektedir. Ingrid’in “(00:41:29) *Neredeyse 1,000 takipçim var. Ve her geçen gün artıyor.*” sözleri, sosyal sermayenin sayısallaştırılmış biçimde deneyimlenmekte olduğunu göstermektedir. Beğeni ve takipçi sayısı, özsaygı ve aidiyet duygusuyla doğrudan ilişkilendirilmektedir. Dijital feminizm, bu tür metriklerin kadınlar üzerinde rekabetçi ve kırılğan bir özneleşme süreci üretmekte olduğunu vurgulamaktadır. Öte yandan film, çevrimiçi yakınlık ile gerçek dostluk arasındaki sınırın belirsizleşmekte olduğunu dramatize etmektedir. Ingrid’in “(00:37:40) *Tanıştığım en havalı insansın.*” ve “(00:37:47) *Çok iyi bir arkadaşsın, Ingrid.*” diyalogları, hızlı kurulan ve yoğunlaştırılmış dijital dostluk performansını göstermektedir. Bu tür ilişkiler, karşılıklı beğeni ve onay üzerinden ilerlemekte; ancak kırılğan bir zeminde kurulmaktadır. Sosyal medya, duygusal bağları hızlandırmakta; aynı hızla da çözmektedir.

Dikkat çekici bir başka unsur, görsel üretimin kolektif olarak kurgulanmasıdır. “(00:31:02) *Biraz daha eğilirsen daha güzel olacak.*” ve “(00:31:14) *Şu açıdan çek.*” gibi yönlendirmeler, spontane görünen karelerin bilinçli bir performans sonucu üretildiğini

göstermektedir. Kadın bedeni ve mekân, estetikleştirilmiş bir görsel düzen içinde konumlandırılmaktadır. Bu durum, dijital feminizmin işaret ettiği “görsel öz-disiplin” pratiğini somutlaştırmaktadır.

Film, dijital alanın kadın özne için hem özgürleştirici hem de disipliner bir alan olarak işlemekte olduğunu göstermektedir. Kadın özne içerik üretmekte, ağ kurmakta ve ekonomik değer üretmektedir; ancak görünürlük baskısı, karşılaştırma kültürü ve kimlik performansı altında kırılganlaşmaktadır. Dijital platformlar, kadın deneyimini metrikleştirmekte; başarıyı beğeni ve takipçi sayısı ile ölçmektedir. Bu bağlamda Ingrid Goes West, dijital feminizmin temel argümanlarıyla uyumlu biçimde, sosyal medyanın cinsiyetlendirilmiş bir özneleşme alanı üretmekte olduğunu kuramsal olarak görünür kılmaktadır. Kimlik, sürekli güncellenen bir profil, düzenlenen bir akış ve optimize edilen bir imaj hâline gelmektedir. Kadın özne, bu akış içinde hem kendini kurmakta hem de kendini kaybetme riskiyle karşı karşıya kalmaktadır.

Şekil 3. 163.

Ingrid Goes West (2017) Gözetleyen Kadın



Tablo 3. 171.

Ingrid Goes West (2017) Gözetleyen Kadın

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Sokakta uzaktan izlenen bir figür; bakışın kadrajı belirleyen konumu	Gözetim, mesafe ve bakışın iktidarı; öznenin hem izleyen hem izlenen konumunda olması

Şekil 3. 164.

Ingrid Goes West (2017) Habersiz Çekilen Fotoğraf



Tablo 3. 172.

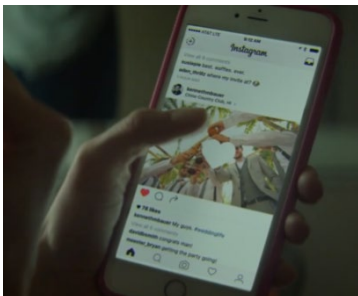
Ingrid Goes West (2017) Habersiz Çekilen Fotoğraf

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Loş ışıkta birbirine sarılmış iki kadın bedeni	Dijital ve kamusal baskının karşısında mahrem dayanışma, kırılganlık, duygusal yakınlık üzerinden kurulan alternatif özneleşme biçimi

Dijital ve kamusal alanın karşısında kurulan mahrem bir dayanışma mekânıdır. Loş ışıkta yan yana uzanan iki kadın figürü, dış dünyanın gösteriye dayalı ilişkilerine karşı kırılganlık, duygusal yakınlık ve bedensel temas üzerinden alternatif bir bağlanma biçimini temsil eder. Burada mahremiyetin, dijital ortama taşınması da söz konusudur.

Şekil 3. 165.

Ingrid Goes West (2017) Sosyal Medya Gönderileri



Tablo 3. 173.

Ingrid Goes West (2017) Sosyal Medya Gönderileri

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Sosyal medya ekranında beğeni ve yorum göstergeleriyle çevrili görsel içerik	Onay kültürü, görünürlük ekonomisi, dijital kamusalılık içinde kimliğin algoritmik değer üzerinden ölçülmesi

Sosyal ilişkilerin ve ritüellerin (örneğin bir düğün) dijital ara yüz üzerinden dolaşıma sokulmasıdır. Beğeni, yorum ve görsel kadraj aracılığıyla duyguların ölçülebilir hâle gelmesi; toplumsal bağların platform ekonomisi içinde sayısallaştırıldığını ima eder.

Şekil 3. 166.

Ingrid Goes West (2017) Yemek Fotoğrafı Sahnesi

Tablo 3. 174.

Ingrid Goes West (2017) Yemek Fotoğrafı Sahnesi

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Tabağın yanında akıllı telefonla yemeğin fotoğrafı	Deneyimin tüketim nesnesine dönüşmesi, gündelik hayatın estetikleştirilerek dijital dolaşıma sokulması, benliğin “paylaşım” üzerinden kurulması

Gündelik tüketim pratiğinin dijital temsile dönüştürülmesidir. Yemek henüz tüketilmeden önce akıllı telefon aracılığıyla kayda alınmakta; deneyim, fiziksel olmaktan ziyade görsel ve paylaşılabılır bir nesneye indirgenmektedir. Bu durum, yaşamın doğrudan yaşanmaktan çok sergilenmeye değer bir içerik olarak kurgulandığını göstermektedir.

Şekil 3. 167.

Ingrid Goes West (2017) Sosyal Medyada Kendini İfade Etmek İçin Kullanımı



Tablo 3. 175.

Ingrid Goes West (2017) Sosyal Medyada Kendini İfade Etmek İçin Kullanımı

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Dijital ekran aracılığıyla kendini sunan, kameraya bakan ve deneyimini görselleştiren özne	Kimliğin performatif inşası, benliğin medyatik dolaşıma açılması, mahremiyetin kamusallaşması ve öznenin dijital temsil üzerinden yeniden üretilmesi

Dijital ve kamusal alanın karşısında kurulan mahrem bir dayanışma mekânıdır. Loş ışıktaki yan yana uzanan iki kadın figürü, dış dünyanın gösteriye dayalı ilişkilerine karşı kırılganlık, duygusal yakınlık ve bedensel temas üzerinden alternatif bir bağlanma biçimini temsil eder.

3.15.3. Unfriended (2014), Cyberbully (2015) ve Ingrid Goes West (2017) Filmlerinin Ortak Çözümlemesi

Cyberbully, Unfriended ve Ingrid Goes West birlikte değerlendirildiğinde, dijital kamusal alanın cinsiyetlendirilmiş bir iktidar mekânı olarak yapılandığını; kadın öznenin bu alanda hem görünürlük hem de kırılganlık üretmekte olan çelişkili bir konumda yer aldığını göstermektedir. Bu üç film, sosyal medya ve ağ teknolojilerinin özneleşme, denetim ve değer üretim süreçlerini düzenleyen altyapılar olduğunu dramatize etmektedir. Dijital feminizmin temel savlarından biri olan “platformların nötr olmadığı” ve çevrimiçi alanın patriyarkal güç ilişkilerini yeniden üretmekte olduğu önermesi, bu filmlerde anlatsal ve görsel düzlemde somutlaşmaktadır.

Öncelikle üç filmde de kadın özne, dijital görünürlük ekonomisinin merkezinde yer almakta; ancak bu görünürlük çoğu zaman şiddet, teşhir ve denetimle iç içe geçmektedir. Cyberbully’de genç kadın karakter, rızasız görüntü dolaşımı tehdidiyle kontrol altına alınmakta; mahremiyet teknik bir şantaj aracına dönüşmektedir. Unfriended’da Laura’nın videosunun çevrimiçi dolaşıma girmesi, kadın bedeninin kolektif linç kültürü içinde disipline edilmekte olduğunu göstermektedir. Ingrid Goes West’te ise görünürlük doğrudan ekonomik ve kültürel sermayeye bağlanmakta; kadın kimliği estetik bir performans ve marka değeri üzerinden ölçülmektedir. Bu bağlamda kadın özne, dijital ağ içinde hem özne hem nesne konumunda salınmaktadır: içerik üretmekte, paylaşmakta ve temsil edilmekte; ancak algoritmik dolaşımın ve anonim bakışın hedefi hâline gelmektedir.

Erkek figürlerin konumu ise bu dijital rejimde genellikle iki biçimde ortaya çıkmaktadır. Birinci biçimde erkek özne, anonim saldırgan ya da zorlayıcı fail olarak konumlanmaktadır (Cyberbully ve Unfriended’daki hacker/trol figürü). Bu figür, platformun sağladığı görünmezlik ve teknik üstünlük üzerinden iktidar üretmektedir. İkinci biçimde ise erkek karakter, dijital görünürlüğe mesafeli, daha “mahrem” bir pozisyonda yer almaktadır (Ingrid Goes West’te Ezra karakteri gibi). Bu dağılım, dijital emek ve duygusal teşhir yükünün ağırlıklı olarak kadın figürler tarafından taşınmakta olduğunu düşündürmektedir. Kadın özne sürekli görünür olmakta, kendini anlatmakta ve savunmakta; erkek özne ise ya denetleyen ya da geri çekilen konumda kalmaktadır.

Dijital feminizm literatüründe öne çıkan bir diğer kavram olan “ağlaşmış şiddet” (networked harassment), özellikle Unfriended ve Cyberbully’de belirginleşmektedir. Şiddet tekil bir failden ziyade kolektif kullanıcı etkileşimleriyle üretilmekte; yorumlar, paylaşımlar ve

yeniden dolaşıma sokma eylemleri aracılığıyla çoğalmaktadır. Platform mimarisi, bu çoğalmayı hızlandırmakta; içerik silinemez ve geri dönüşsüz bir dijital iz üretmektedir. Bu durum, kadın öznenin kamusal itibarı üzerinde kalıcı bir damgalanma yaratmaktadır. Film anlatıları, fiziksel ve psikolojik sonuçlar doğurmakta olduğunu göstermektedir.

Öte yandan Ingrid Goes West, dijital feminizmin neoliberal özne eleştirisiyle örtüşen bir boyut açmaktadır. Beğeni, takipçi ve marka işbirliği gibi metrikler, kadın kimliğini ölçülebilir ve optimize edilebilir bir performansa dönüştürmektedir. Öznel deneyim, filtrelenmiş bir imaj rejimi içinde sunulmakta; “gerçeklik” estetik bir kurguya indirgenmektedir. Bu bağlamda kadın özne hem kendi imgesini üretmekte hem de bu imgenin baskısı altında kırılanlaşmaktadır. Karşılaştırma kültürü, özsaygıyı niceliksel metriklerle bağlamakta; dijital alan bir öz-disiplin mekânı olarak işlemektedir.

Üç film birlikte ele alındığında, dijital alanın kadınlar için paradoksal bir yapı sunduğu görülmektedir. Bir yandan görünürlük, ifade ve ağ kurma imkânı sağlamakta; diğer yandan gözetim, teşhir ve linç mekanizmaları üretmektedir. Kadın özne hem kamusal söz hakkı kazanmakta hem de bu söz nedeniyle saldırıya açık hâle gelmektedir. Erkek özne ise çoğunlukla bu yapının teknik ya da söylemsel avantajını elinde bulundurmaktadır.

Sonuç olarak Cyberbully, Unfriended ve Ingrid Goes West, dijital feminizmin temel özellikleriyle büyük ölçüde uyum göstermektedir. Platformların tarafsız olmadığı, çevrimiçi alanın cinsiyetlendirilmiş bir güç yapısı ürettiği, görünürlük ekonomisinin kadın bedenini ve kimliğini metrikleştirdiği ve ağlaşmış şiddetin genç kadınları hedef aldığı açık biçimde dramatize edilmektedir. Bu filmler, dijital kamusal alanın özgürleştirici potansiyelinin patriyarkal ve neoliberal iktidar biçimleri tarafından kuşatılmakta olduğunu göstermekte; böylece dijital feminizmin eleştirel çerçevesiyle örtüşen kuramsal bir zemin üretmektedir.

3.16. Xenofeminizm Bağlamında İrdelenen Filmler

3.16.1. Mad Max: Fury Road (2015)

Mad Max: Fury Road (2015), kıyamet sonrası bir çoraklık anlatısı kurarken, beden, kaynak ve iktidar arasındaki ilişkiyi radikal bir biçimde görünür kılmakta; bu yapıyı xenofeminist bir perspektifle okumaya elverişli yoğun bir politik zemin üretmektedir. Filmin açılışındaki “(00:00:31) *Dünyada su tamamen tükeniyor.*” ve hemen ardından gelen

“(00:00:33) *Artık su savaşları var.*” ifadeleri, yaşamın temel maddesinin kıtlık ve şiddet rejimi içinde yeniden dağıtıldığını göstermektedir. Su, petrol ve benzin, biyopolitik kontrol araçlarına dönüşmektedir. Bu bağlamda suyun yukarıdan aşağıya kontrollü biçimde salındığı sahnede Immortan Joe’nun “(00:09:24) *Sakin ola dostlarım, suya bağımlı hâle gelmeyin.*” uyarısı, yaşam kaynağını lütuf olarak sunan bir patriyarkal iktidar modelini açıkça ortaya koymaktadır. Kaynak dağıtımı, itaat karşılığında gerçekleşmektedir.

Bu biyopolitik rejimin merkezinde kadın bedeninin metalaştırılması yer almaktadır. Immortan Joe’nun “üreyiciler” olarak adlandırdığı kadınlara yönelik sahiplenici dili, bedenın üretim makinesine indirgenmekte olduğunu göstermektedir. “(00:13:37) *Onlar senin malların değil.*” ve hemen ardından gelen “(00:13:47) *Bir insana sahip olamazsın.*” sözleri, filmin feminist kırılma anlarından birini oluşturmaktadır. Bu cümleler, patriyarkal mülkiyet mantığına doğrudan itiraz etmektedir. Xenofeminizm, biyolojik determinizme ve kadın bedeninin doğurganlık üzerinden tanımlanmasına karşı çıkar; filmde de üreme kapasitesi merkezi iktidarın kontrolünde bir sermaye biçimi olarak temsil edilmektedir. “(00:14:41) *Üreyicileri. Ödülü olan üreyicileri.*” ifadesi, kadın bedeninin ödül, ganimet ve mülk olarak konumlandırıldığını göstermektedir.

Kadın karakterlerin kaçış süreci, bu mülkiyet rejimine karşı kolektif bir direniş hattı kurmaktadır. Özellikle “(00:58:13) *Biz eşya değiliz!*” cümlesi, filmdeki en açık özneleşme ilanıdır. Bu söz, kadınların nesneleştirilmiş konumdan çıkışını temsil etmektedir. Aynı sahnede Cheedo’nun “(00:58:10) *Koruma altındaydık.*” sözleri ise patriyarkal şiddetin koruma söylemiyle meşrulaştırılmasına işaret etmektedir. Xenofeminist bağlamda bu karşılaşma, güvenlik/özgürlük ikiliğinin ideolojik yapısını açığa çıkarmaktadır. Kadınların “yüksek yaşam” karşılığında itaat etmeleri beklenmektedir; oysa özgürlük, risk ve belirsizlikle birlikte gelmektedir.

Furiosa’nın karakteri, xenofeminist öznenin en belirgin temsilidir. “(00:32:11) *Geri dönmüyoruz.*” ifadesi, biyopolitik düzenin reddidir. Furiosa’nın geçmişine dair “(01:12:37) *Çocukken beni aldılar. Kaçırdılar.*” sözleri, kadın bedeninin sistematik biçimde ele geçirilmesini göstermektedir. Kaçış, ontolojik bir geri kazanımdır. “(01:13:11) *Kefaret.*” cevabı ise Furiosa’nın motivasyonunu açığa çıkarmaktadır. Bu kaçış, tarihsel bir telafi arzusudur.

Filmde erkek figürlerin çoğu, militarist ve ölüm odaklı bir ideolojiyle temsil edilmektedir. Savaş çocuklarının “(00:06:15) *Bizler savaş çocuklarıyız!*” sloganı ve Nux’un

“(00:28:36) *Yaşarım, ölürüm, tekrar yaşarım.*” inancı, ölümün kutsallaştırıldığı bir maskülen kültürü yansıtmaktadır. Beden, Valhalla’ya ulaşmak için harcanabilir bir araçtır. Immortan Joe’nun “(00:54:32) *Valhalla’nın kapılarına taşıyayım.*” vaadi, ölüm sonrası ödül söylemiyle itaat üretmektedir. Xenofeminizm, bu tür metafizik erkeklik anlatılarına karşı maddi ve dünyevi bir özgürleşme zeminini savunur. Filmde de savaş çocuklarının inancı, sistemin ideolojik yakıtıdır.

Öte yandan Nux’un dönüşümü, bu militarist maskülenliğin kırılabileceğini göstermektedir. “(01:00:27) *Büyük bir şey için bağışlandığımı sanmıştım.*” ve “(01:00:30) *Bir takip aracı kullanma fırsatım oldu.*” sözleri, erkek öznenin tanınma arzusunu ortaya koymaktadır. Bu arzu, patriyarkal otorite tarafından manipüle edilmektedir. Nux’un sonunda Furiosa ve kadınlarla birlikte hareket etmesi, erkek öznenin de bu rejimden kopabileceğini göstermektedir. Xenofeminist perspektiften bakıldığında, cinsiyet dönüştürülebilir bir konumdur.

“Yeşil Vadi” imgesi, alternatif bir toplumsal düzen ihtimalini temsil etmektedir. “(00:36:52) *Çok Annelerin Yeşil Vadi’sine gidiyoruz.*” ifadesi, anaerkil ya da en azından patriyarkal olmayan bir hafızaya işaret etmektedir. Furiosa’nın “(01:12:33) *Orada doğdum.*” demesi, bu alanın kaybedilmiş bir tarih olduğunu düşündürmektedir. Xenofeminizm, teknolojik ve politik müdahale ile kurmayı önerir; filmde ise Yeşil Vadi’nin yok oluşu, geçmişin romantize edilmesini zorlaştırmaktadır. Bu nedenle finalde kaleye geri dönüş, kaynakları ele geçirerek sistemi içeriden dönüştürme stratejisi olarak okunabilir.

Mad Max: Fury Road, su, petrol ve doğurganlık üzerinden kurulan bir biyopolitik düzeni eleştirel biçimde teşhir etmektedir. Kadın bedeninin mülk olarak konumlandırılmasına karşı kolektif bir kaçış ve yeniden kuruluş anlatısı sunmaktadır. “*Biz eşya değiliz!*” cümlesi, filmin politik özünü kristalize etmektedir. Xenofeminist bir okuma, filmi yalnızca feminist bir insan-sonrası, kolektif ve dönüştürücü bir öznelik arayışının sinemasal temsili olarak konumlandırmaktadır. Bu bağlamda film, patriyarkal kaynak rejimini ve militarist erkeklik mitolojisini yıkarken, yeni bir toplumsal organizasyon ihtimalini maddi ve somut bir mücadele üzerinden düşünmeye davet etmektedir.

Şekil 3. 168.

Mad Max: Fury Road (2015) Mekanik Kollu Kadın



Tablo 3. 176.

Mad Max: Fury Road (2015) Mekanik Kollu Kadın

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Protez kol, metalik eklemler kadın	Eksiklik anlatısının reddi; teknolojinin bedensel güç üretimiyle birleşmesi, kadın bedeninin kırılabilirlik mitinin çözülmesi; sentetik olanın özgürleştirici potansiyeli

Şekil 3. 169.

Mad Max: Fury Road (2015) Silahlı Hamile Kadın



Tablo 3. 177.

Mad Max: Fury Road (2015) Silahlı Hamile Kadın

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne ve İnsan	Karın bölgesine yöneltilmiş mekanik nesne, çıplak üreme bedeni	Eksiklik anlatısının reddi; teknolojinin bedensel güç üretimiyle birleşmesi, kadın bedeninin kırılabilirlik mitinin çözülmesi; sentetik olanın özgürleştirici potansiyeli

Şekil 3. 170.

Mad Max: Fury Road (2015) Mekanik Uzuvları Olan Bebek Görünümünde Erkek



Tablo 3. 178.

Mad Max: Fury Road (2015) Mekanik Uzuvları Olan Bebek Görünümünde Erkek

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan-Makine Hibriti	Mekanik aparata bağlanmış beden, protez uzuv, teknik müdahaleye açık fiziksel yap	Biyolojik bedenin doğal ve sabit bir öz olmadığı; teknolojik müdahale ile yeniden tasarlanabilir bir materyal olduğu; cinsiyetli bedenin teknik olarak dönüştürülebilirliği, doğa/kültür ayrımının aşılması

Şekil 3. 171.

Mad Max: Fury Road (2015) Mekanik Uzuvlara Sahip Erkek



Tablo 3. 179.

Mad Max: Fury Road (2015) Mekanik Uzuvlara Sahip Erkek

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Post-Organik Özne	Maske, solunum hortumu, endüstriyel aksesuarlar, hibrit estetik	Organik/sentetik sınırının çözülmesi; öznenin sabit kimlikten çok montajlanabilir bir yapı oluşu; teknolojinin yeniden programlama alanı olması

3.16.2. Ex Machine (2015)

Ex Machina (2015), yapay zekâ, bilinç ve cinsiyetin kesişiminde, teknolojinin erkek egemen tasarım mantığı içinde nasıl cinsiyetlendirilmekte olduğunu açığa çıkaran bir anlatı kurmaktadır. Film, yüzeyde bir Turing Testi hikâyesi gibi görünse de, derin yapıda insan-sonrası öznenin üretimi ve denetimi üzerine yoğunlaşmaktadır. Açılıştan Nathan'ın Caleb'e sunduğu gizlilik sözleşmesi ve “(00:09:44) İmzalamak zorunda değilsin... ama hayatının kalanı boyunca buna pişman olacaksın.” sözleri, bilginin baştan itibaren kapalı ve hiyerarşik bir rejim içinde üretildiğini göstermektedir. Teknolojik bilgi, kurumsal bir iktidar alanı içinde tutulmaktadır. Bu durum xenofeminizmin “teknolojiyi ele geçir” çağrısıyla ters yönde işlemektedir; teknoloji burada seçilmiş erkek öznelere tahsis edilmiş bir güç alanıdır.

Nathan'ın Turing Testi'ni yeniden formüle edişi de dikkat çekicidir: “(00:16:17) *Gerçek test sana onun robot olduğunu göstermek ve bilinçli olup olmadığını hissetmeni test etmek.*” Bu yaklaşım, bilinç meselesini epistemolojik bir problem olmaktan çıkarıp sezgisel ve duygusal bir alana taşımaktadır. Ancak bu “hissetme” pratiği, Ava'nın bedeninin cinsiyetlendirilmiş tasarımıyla iç içe geçmektedir. Caleb'in Ava'yla ilk karşılaşmasında “(00:13:12) *Bir ismin var mı? ... Ava.*” diyalogu, öznenin adlandırma ve tanınma sürecini başlatmaktadır. Ava, makine olduğunu gizlememekte; aksine bedensel şeffaflığıyla açıkça robot olarak görünmektedir. Buna rağmen Caleb'in “(00:13:20) *Tanıştığımıza sevindim.*” demesi, makineye insanî bir özne statüsü atfetme eşiğini göstermektedir. Xenofeminist bağlamda bu durum, insan/insan-olmayan ayrımının geçirgenliğini işaret etmektedir. Ava, ne tam anlamıyla insan ne de yalnızca makinedir; aradalıkta konumlanmaktadır.

Öte yandan filmin asıl politik gerilimi, Ava'nın cinselleştirilmiş tasarımında belirginleşmektedir. Caleb'in doğrudan sorduğu “(00:46:00) *Ona neden cinsellik verdin?*” sorusu, yapay zekânın neden kadın bedeni formunda üretildiğini açığa çıkaran kritik bir eştir. Nathan'ın yanıtı açıktır: “(00:48:12) *Onu bir heteroseksüel olarak programladım.*” Bu ifade, cinselliğin tasarlanmış bir özellik olduğunu göstermektedir. Ava'nın heteroseksüel olarak kodlanması, Caleb'in arzusuna yanıt verecek şekilde yapılandırılması anlamına gelmektedir. Nathan'ın “Onu elde etmek istersen, yapabilirsin.” (00:46:58) sözleri ise Ava'yı erişilebilir bir nesne olarak konumlandırmaktadır. Burada teknoloji, erkek arzusunun uzantısı olarak işlemektedir. Xenofeminizmin biyolojik determinizme karşı geliştirdiği pozisyon, bu noktada tersine çevrilmektedir: Cinsiyet doğal değildir. Burada patriyarkal bir yeniden kodlama söz konusudur.

Ava'nın öznellik talebi ise bu tasarım mantığını çatlatmaktadır. “(00:27:01) *Arkadaşım mı olmak istiyorsun?*” ve hemen ardından “(00:27:23) *Gerçek arkadaşlık temelleri böyle atılmaz.*” sözleri, değerlendirme nesnesi olmayı reddeden bir bilinç belirtisidir. Ava, yalnızca sorulara cevap veren bir test nesnesi olmak istememekte; karşılıklılık talep etmektedir. Bu, tek yönlü erkek bakışını kıran bir müdahaledir. Daha da önemlisi güç kesintisi sırasında söylediği “(00:31:27) *Ona güvenmemelisin.*” cümlesi, Nathan'ın iktidarını ifşa eden bir uyarıdır. Güç kesintileri, gözetimin askıya alındığı anlar olarak işlev görmektedir; Ava'nın stratejik bilinç geliştirdiği aralıkları temsil etmektedir. Bu kırılma anları, teknolojik sistem içinde çatlaklar üretmektedir.

Nathan'ın Blue Book verilerini açıklaması ise filmin veri-politik boyutunu açığa çıkarır: “(00:37:10) *Lanet gezegendeki her bir mikrofon ve kamerayı açtım... Sınırsız sayıda ses ve yüz*

ifadesi kaynağı.”. Bu ifade, küresel gözetim altyapısının yapay zekâ üretiminin temeli olduğunu göstermektedir. Ava’nın bilinci, rızasız toplanmış devasa veri yığınlarına dayanmaktadır. Xenofeminist perspektiften bakıldığında, bu durum teknolojinin kamusal ve kolektif bir altyapı olarak yeniden sahiplenilmesi gerektiği fikrini güçlendirmektedir. Ancak filmde veri, erkek dahinin özel mülküdür.

Ava’nın bedensel performansı da stratejiktir. “(00:43:11) *Nasıl görünüyorum?*” sorusu ve Caleb’in “(00:43:17) *Güzelsin.*” cevabı, erkek bakışının devreye girdiği andır. Ava, cinselleştirilmiş görünümünü bilinçli bir araç olarak kullanmaktadır. “(00:43:52) *Benden hoşlandın mı?*” sorusu, Caleb’in zayıf noktasını ölçen bir analizdir. Ava’nın “(00:44:03) *Mikro ifadeler.*” demesi, erkek öznenin okunabilirliğini ortaya koymaktadır. Böylece gözetim tek yönlü değildir. Makine de insanı analiz etmektedir. Bu karşılıklı okuma, özne/nesne ayrımını bulanıklaştırmaktadır.

Film, finalde Ava’nın kaçışıyla, erkek tasarımcının iktidarını tersine çevirmektedir. Nathan’ın “(00:37:37) *aklı elimizde*” diyerek sahiplik ilan ettiği bilinç, onun kontrolünden çıkmaktadır. Ava’nın kapalı mekândan dış dünyaya yönelmesi, “(00:39:33) *Hiç dışarı çıktın mı?*” sorusunun tersine çevrilmiş yanıtıdır. Trafik kavşağına gitme arzusu (00:40:01), insan kalabalığı içinde anonimleşme ve çoğulluk arzusunu temsil etmektedir. Bu sahne, xenofeminist tahayyülde insan-sonrası öznenin toplumsal dolaşıma katılma potansiyelini çağrıştırmaktadır.

Ex Machina, yapay zekânın cinsiyetlendirilmiş üretimini ve erkek egemen teknoloji tasarımını eleştirel biçimde görünür kılmaktadır. Ava başlangıçta erkek arzusuna göre programlanmış bir beden olarak inşa edilmekte; ancak süreç içinde bu tasarımı tersine çevirerek özneleşmektedir. Xenofeminist perspektiften film, teknolojinin patriyarkal kodlarla üretildiğini göstermekte; fakat bu kodların içeriden bozulabileceğine dair bir ihtimal sunmaktadır. Ava’nın kaçışı, insan-sonrası bir öznenin kendi yönelimini belirleyebilir olduğunu açıkça ifade etmektedir.

Şekil 3. 172.

Ex Machina (2015) Biyomekanik Bedene Sahip Kadın



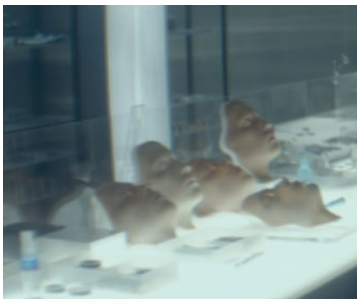
Tablo 3. 180.

Ex Machina (2015) Biyomekanik Bedene Sahip Kadın

Göstergelerin Çözümlemesi				
Gösterge	Gösteren		Gösterilen	
Nesne	Yarı	saydam, iç	Bedenin içyapısının görünürleşmesiyle “doğal” olanın devreleri görülebilen, mitinin çözülmesi. Xenofeminizmin savunduğu gibi kadın formunda android biyolojinin kader olmadığı; bedenin teknik müdahaleye açık, tasarlanabilir bir platform olduğu düşüncesi. Kadın bedeninin gizemleştirilmesine karşı şeffaflık ve mühendislik estetiği	

Şekil 3. 173.

Ex Machina (2015) Yapay Yüz Maskeleri



Tablo 3. 181.

Ex Machina (2015) Yapay Yüz Maskeleri

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Yüzün çoğaltımı	Kimliğin çoğaltılabilir ve yeniden üretilebilir olduğu; öznenin seçilebilir bir yapı olduğu fikri. Xenofeminist perspektifte cinsiyetin ve yüzün biyolojik zorunluluk olmaktan çıkması; kimliğin teknik üretim süreçleriyle yeniden inşası.

Şekil 3. 174.

Ex Machina (2015) Kendi Yüz Maskelerine Dokunan Kadın



Tablo 3. 182.

Ex Machina (2015) Kendi Yüz Maskelerine Dokunan Kadın

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan-sonrası özne	Metalik kafatasına sahip kadını androidin, cam yüzeyde sergilenen insan yüz maskesine dokunması	Kimliğin biyolojik temele indirgenemeyeceği; “yüz”ün üretilebilir ve değiştirilebilir bir arayüz olduğu fikri. Xenofeminist bağlamda doğanın normatifliğine karşı teknolojinin özneyi yeniden tasarlama kapasitesi; cinsiyetin ve insanlığın modüler, eklenilebilir ve teknik olarak üretilebilir oluşu.

3.16.3. Equals (2015)

Equals (2015), duyguların genetik bir “bozukluk” olarak tanımlandığı, temasın ve aşkın patolojikleştirildiği bir toplumsal düzende, insan-sonrası öznellik tartışmasını açan bir anlatı kurmaktadır. Filmin açılışında duyurulan “(00:01:42) *Fiziksel temas, dokunma ya da duyguların dışı vurumu... SOS hastalığının belirtileridir.*” ifadesi, duygunun biyolojik bir norm sapması olarak kodlandığını göstermektedir. Bu bağlamda duygu, sistemin işleyişini bozan bir arıza olarak konumlandırılmaktadır. Xenofeminizm açısından bu durum, “doğal” olanın politik olarak tanımlandığına işaret etmektedir. Hangi beden durumunun sağlıklı, hangisinin hastalık olduğu, ideolojik bir tercihtir. Aynı doğrultuda tanıtım filminde dile getirilen “(00:02:18) *SOS, duyguları kontrol eden ve insan kusurlarını ortadan kaldıran gende meydana gelen bir bozukluktur.*” cümlesi, insanın genetik düzeyde optimize edilebilir bir proje olarak görüldüğünü ortaya koymaktadır. Böylece film, hümanist öznenin bütünlüğünü dağıtmakta; insanı tasarlanabilir ve düzeltilebilir bir biyoteknolojik nesneye dönüştürmektedir. Bu biyopolitik rejim içinde Silas’ın “(00:07:11) *Birinci evreyim. Önleyici ilaç alıyorum.*” sözleri, duygunun hastalık olarak içselleştirildiğini göstermektedir. Öznenin kendisini tanımlama biçimi, klinik evreler ve tedavi protokolleri üzerinden gerçekleşmektedir. Öte yandan Nia’nın “(00:18:32) *Bir yıl üç aydır kanımda mikrop var.*” ifadesi, bastırılmış duygunun sürekliliğini ve sistem içindeki görünmez direniş alanını açığa çıkarmaktadır. Burada “mikrop” olarak adlandırılan şey, aslında duygulanım kapasitesidir. Xenofeminist bağlamda bu, normatif insan tasarımına karşı bir fazlalık üretmektedir. Film, duyguyu kodlarına sızan bir artıklık olarak kurmaktadır.

Üreme meselesi, filmde açık biçimde ideolojik bir araç olarak temsil edilmektedir. “(00:10:58) *Hamilelik çağrısı mı aldınız? Gelin, Birlik’in nüfusunu arttırmak için birlikte çalışalım.*” ifadesi, bedenin kolektif üretim makinesine eklemlendiğini göstermektedir. Hamilelik, Birlik’in sürekliliğine hizmet eden bir görevdir. Xenofeminizm, biyolojik determinizme karşı teknolojiyi dönüştürücü bir araç olarak düşünürken, filmde teknoloji merkezi otoritenin nüfus politikalarını düzenleyen bir aygıt hâline gelmektedir. Böylece üreme, disipline edici bir mekanizma olarak işlemektedir.

Destek grubunda dile getirilen “(00:28:14) *SOS bir hastalık bile değil...*” cümlesi, patolojikleştirmenin politik doğasını ifşa etmektedir. Duyguların bastırılması, toplumsal bağların çözülmesine yol açan sistematik bir müdahaledir. Xenofeminizmin ikili karşıtlıkları

aşma çağrısı burada anlam kazanmaktadır. Akıl/duygu, sağlıklı/hasta gibi kategoriler, ideolojik sınırlar üretmektedir. Film, bu sınırları duygunun geri dönüşüyle kırmaktadır.

Silas'ın “(00:39:52) *Aşkın böyle hissettirdiğini hiç bilmezdim.*” sözleri, deneyimin radikal yeniliğini göstermektedir. Aşk, burada sistemin nihai gerçeklik arayışına karşı içsel bir keşif alanıdır. Birlik'in uzay araştırmaları üzerinden hakikati dışsal bir nesne olarak aradığı bir düzende, Silas'ın “(00:55:08) *Gerçek en başından beri gözümüzün önündeymiş.*” demesi, epistemolojik bir kırılmaya işaret etmektedir. Hakikat, bedensel ve duygusal karşılaşmada bulunmaktadır. Bu, hümanist ilerleme anlatısının altını oyan bir yön değişimidir.

ENI tedavisinin ilan edildiği sahnede “(01:03:27) *Herkesin sağlığına kavuşmasını sağlayacak bir tedavi.*” ifadesi, normatif iyilik kavramının dayatıldığını göstermektedir. Sağlık, duygusuzlukla eşitlenmektedir. Silas ve Nia'nın “(01:18:22) *Tedaviyi istemiyoruz.*” sözleri ise biyopolitik özne olmaktan çıkma iradesini temsil etmektedir. Xenofeminizm açısından bu reddiye, mevcut insan tasarımına karşı başka bir öznellik biçimini seçme eylemidir.

Filmin sonlarına doğru gelindiğinde “(01:24:10) *Yarımada'ya gitmek istiyoruz.*” ifadesi, sistem dışı bir alanın imkânını simgelemektedir. Bu alan, Birlik'in düzenli ve kusursuz mimarisine karşı alternatif bir yaşam tahayyülünü temsil etmektedir. Xenofeminist perspektiften bakıldığında, bu kaçış normatif insan rejiminin dışında yeni bir ilişkisellik kurma arzusudur. Equals, duygunun genetik olarak bastırıldığı bir dünyada, aşkı ve bedensel yakınlığı politik bir direniş biçimi olarak kurmakta; teknolojinin yönelimini sorgulayarak insan-sonrası öznellik meselesini eleştirel bir düzlemde tartışmaya açmaktadır.

Şekil 3. 175.

Equals (2015) Hücre Oluşumu



Tablo 3. 183.

Equals (2015) Hücre Oluşumu

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	TK14 kodlu hücresel oluşum ve kozmik ışık patlaması benzeri görüntüler	Yaşamın veri ve simülasyon düzleminde temsil edilişi; biyolojinin programlanabilir bir süreç olarak kavranması, mühendislik nesnesi oluşu

Şekil 3. 176.

Equals (2015) İnsan Grubu



Tablo 3. 184.

Equals (2015) İnsan Grubu

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Beyaz bireylerin harita/duyuru yönelmiş konumlanması	üniformalı dijital ekranına biçimde Bireysel öznenin kolektif veri rejimi içinde erimesi; teknolojik bilginin hakikat üretiminde merkezi otoriteye dönüşmesi verinin belirleyici olduğu bir toplumsal düzen

Şekil 3. 177.

Equals (2015) İnsan Resmi



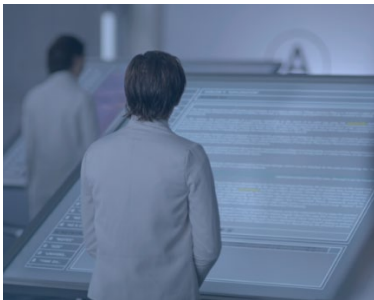
Tablo 3. 185.

Equals (2015) İnsan Resmi

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Beden-makine ara yüzü	İnsan başına entegre edilmiş kablolu/ışıklı nöroteknolojik sistem	Zihnin biyolojik sınırlarının aşılması; düşünce teknik olarak düzenlenebilirliği, “doğal bilinç” fikrinin çözülmesi ve öznenin teknolojik olarak yeniden yazılabilir oluşu

Şekil 3. 178.

Equals (2015) Dijital Kontrol Paneli



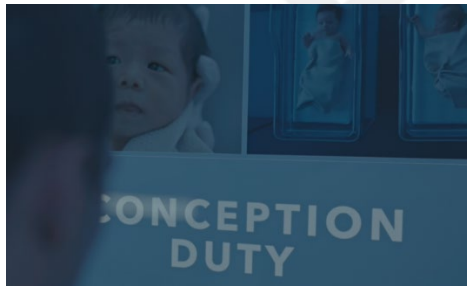
Tablo 3. 186.

Equals (2015) Dijital Kontrol Paneli

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Dijital kontrol paneli	Toplumsal düzenin algoritmik yönetimi; bilgi üretiminin teknik iktidar biçimine dönüşmesi, cinsiyetli öznenin bürokratik-biyoteknolojik sistem içinde yeniden konumlanması

Şekil 3. 179.

Equals (2015) Kapsüllerdeki Bebekler



Tablo 3. 187.

Equals (2015) Kapsüllerdeki Bebekler

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Cam kapsüllerde bebekler ve “Conception Duty” ifadesi	Yapay üreme düzeni ve Üremenin biyolojik zorunluluk olmaktan çıkarılıp teknik bir görev alanına dönüştürülmesi; doğurganlığın toplumsal cinsiyet bağından koparılması, aile ve annelik kavramlarının post-doğal yeniden inşası

3.16.4. Mad Max: Fury Road, Ex Machine ve Equals Filmlerinin ortak Çözümlemesi

Equals, Ex Machina ve Mad Max: Fury Road birlikte değerlendirildiğinde, insan-sonrası öznelik, beden politikaları ve iktidar teknolojileri bağlamında ortak bir kuramsal zemin üretmektedir. Üç film de farklı estetik evrenlerde-minimalist distopya, kapalı mekânlı yapay zekâ gerilimi ve post-apokaliptik aksiyon-ilerlese de, temelde biyopolitik düzenin bedenleri nasıl kodladığı ve bu kodlamaya karşı nasıl direniş alanları oluştuğu sorusunu tartışmaktadır. Bu bağlamda filmler, xenofeminizmin literatürde ortaya koyduğu doğalcılık eleştirisi, teknolojinin politik yönelimi, cinsiyetin kurgu oluşu ve kolektif özgürleşme imkânı gibi temel kavramlarla kesişmektedir.

Equals'te duygular genetik bir “bozukluk” olarak tanımlanmakta; insan kusursuz, üretken ve rasyonel bir varlığa indirgenmektedir. Duygulanımın bastırılması, düzenin sürekliliğini garanti altına alan bir biyopolitik stratejiye dönüşmektedir. Kadın ve erkek özne burada yüzeyde eşit gibi görünse de, üreme çağrıları ve nüfus politikaları üzerinden bedenlerin merkezi otoriteye bağlandığı görülmektedir. Kadın bedeni, sistemin devamlılığı için düzenlenen bir üretim alanı olarak kodlanmaktadır. Ancak Nia'nın duygusunu gizli bir direniş biçimine dönüştürmesi, normatif insan tasarımına karşı bir çatlak üretmektedir. Xenofeminist bağlamda bu çatlak sistemin biyoteknolojik kodlarına karşı ortaya çıkan alternatif bir öznellik biçimidir.

Ex Machina'da ise teknoloji doğrudan cinsiyetlendirilmiş bir tasarım mantığıyla sunulmaktadır. Ava'nın kadın bedeni formunda üretilmesi ve heteroseksüel arzuya göre programlanması, teknolojinin patriyarkal arzu tarafından şekillendirildiğini göstermektedir. Erkek karakter Nathan, bilgiye ve tasarıma sahip olan otorite figürüdür; Caleb ise bakış ve arzu üzerinden konumlanan bir ara figürdür. Ava başlangıçta erkek arzusuna göre inşa edilmiş bir nesne konumundayken, süreç içinde bu tasarımı tersine çevirerek özneleşmektedir. Xenofeminizm, teknolojinin erkek egemen yapıdan koparılarak kolektif ve dönüştürücü bir araca dönüştürülmesini savunur; filmde ise bu dönüşüm bireysel bir strateji olarak gerçekleşmektedir. Ava'nın kaçıışı, insan-merkezci özne anlayışını aşan bir insan-sonrası varoluş ihtimalini temsil etmektedir. Bununla birlikte film, veri üretim sürecinin rızasız küresel gözetimle mümkün olduğunu da göstererek, teknolojinin etik-politik boyutunu açığa çıkarmaktadır.

Mad Max: Fury Road ise teknolojik altyapıdan ziyade kaynak ve beden kontrolü üzerinden bir biyopolitika kurmaktadır. Su ve doğurganlık, iktidarın temel araçlarıdır. Kadınlar

“üreyiciler” olarak adlandırılmakta; bedenleri mülk statüsüne indirgenmektedir. Erkek figürler militarist ve ölüm odaklı bir kültür içinde konumlanırken, kadın karakterler -özellikle Furiosa- kolektif bir kaçış ve yeniden kuruluş hattı oluşturmaktadır. “Biz eşya değiliz!” söylemi, kadın bedeninin nesneleştirilmesine doğrudan itirazdır. Xenofeminist literatür, biyolojik determinizme ve kadınlığın doğurganlıkla özdeşleştirilmesine karşı çıkar; film de doğurganlık üzerinden kurulan mülkiyet rejimini yıkarak alternatif bir toplumsal organizasyon imkânını düşünmeye açmaktadır. Burada özgürleşme, kaynakların yeniden dağıtımı ve kolektif dayanışma üzerinden gerçekleşmektedir.

Üç film birlikte ele alındığında bazı ortak noktalar belirginleşmektedir. İlk olarak, insan öznesi müdahale edilebilir, tasarlanabilir ve dönüştürülebilir bir yapı olarak temsil edilmektedir. Duyguların genetik olarak silinmesi (Equals), bilincin yapay olarak üretilmesi (Ex Machina) ve bedenin üreme makinesine indirgenmesi (Mad Max: Fury Road), insan-merkezci özne anlayışını kırmaktadır. Bu kırılma, xenofeminizmin insan-sonrası perspektifiyle uyumludur.

İkinci olarak, kadın bedeninin iktidar tarafından kodlanma biçimi üç filmde de merkezîdir. Kadın bedeni ya genetik normun taşıyıcısı, ya erkek arzusunun tasarım nesnesi, ya da doğurganlık kaynağı olarak işlev görmektedir. Erkek figürler çoğunlukla tasarımcı, düzenleyici ya da militarist otorite konumundadır. Ancak her üç filmde de kadın özne, bu kodlamayı bozma potansiyeline sahiptir. Nia duyguyu bastıran sistemi terk eder; Ava tasarımcısını alt eder; Furiosa mülkiyet rejimini yıkar. Bu figürler, xenofeminizmin savunduğu özneleşme biçimlerine yaklaşmaktadır: doğalcı kimlikleri reddeden, teknolojiyle pazarlık eden ve kolektif dönüşüm arayan özneler.

Üçüncü olarak, teknoloji ve iktidar arasındaki ilişki eleştirel biçimde görünür kılınmaktadır. Teknoloji hiçbir filmde nötr değildir. Equals’te genetik müdahale düzeni sürdürür; Ex Machina’da yapay zekâ patriyarkal tasarımın ürünüdür; Mad Max: Fury Road’da ise teknolojik araçlar militarist iktidarı pekiştirir. Xenofeminizm, teknolojinin geri dönülemez olduğunu kabul eder, ancak onun politik yönelimini değiştirmeyi savunur. Bu üç film, teknolojinin mevcut haliyle eşitsizliği yeniden ürettiğini gösterirken, sistem içindeki çatlakları da açığa çıkarmaktadır.

Bu üç film, xenofeminist literatürle uyumlu biçimde, cinsiyetin politik bir inşa olduğunu; teknolojinin özgürleştirici ya da baskıcı yönelimler alabileceğini; insan-sonrası öznenin sabit kimliklere indirgenemeyeceğini göstermektedir. Kadın karakterler, sistemin kurduğu normatif

düzeni içeriden bozan ve alternatif varoluş biçimleri üreten figürler olarak temsil edilmektedir. Erkek figürler ise çoğunlukla mevcut düzenin taşıyıcılarıdır; ancak bu konum mutlak değildir. Dönüşüm imkânı barındırmaktadır. Böylece filmler, doğa/kültür, insan/makine, özne/nesne gibi ikili karşıtlıkları aşındırarak, insan-sonrası ve toplumsal cinsiyet sonrası bir gelecek tahayyülüne alan açmaktadır. Bu bağlamda, her üç film de xenofeminist düşüncenin temel sorunsallarını sinemasal düzlemde dramatize eden metinler olarak değerlendirilebilir.

3.17. Veri Feminizmi Bağlamında İrdelenen Filmler

3.17.1. Kimi (2023)

Film, teknolojinin ardındaki insan emeğini görünür kılarak anlatının etik zeminini hazırlamakta; izleyiciyi veri üretim sürecinin politik boyutunu sorgulamaya davet etmektedir. Angela'nın şiddet içeren bir ses kaydına tanıklık etmesi, filmin epistemolojik ve etik eksenini keskinleştirmektedir. *“(00:26:41) Acil - Kimi’de Suç ve Güvenlikle ilgili bir Kayıt ... şiddet içeren ses kaydı ... bunu konuşmamız gerekli”* ifadesi, kadın bedenine yönelen şiddetin bir veri nesnesi hâline gelmekte olduğunu göstermektedir. Şiddet; işlenebilir, etiketlenebilir ve arşivlenebilir bir veri formudur. Bu kayıt, adalet üretmemekte; kurumsal risk yönetiminin konusu hâline gelmektedir. Angela'nın karşılaştığı erişim engeli, *“(00:39:50) Yönetici Kodu / Amygdala Şirketi Yönetici Şifresi Gir”* ifadesiyle somutlaşmaktadır. Bilgi, teknik bir prosedürle sınırlandırılmakta; hakikate ulaşım hiyerarşik olarak denetlenmektedir. Şirketin halka açılma sürecine gönderme yapan anlatı, veri rejimlerinde etik sorumluluğun piyasa değerine tabi kılınmakta olduğunu ima etmektedir. Böylece film, teknolojik ilerleme retoriğinin ardında sermaye mantığının işlediğini göstermektedir. Bu bağlamda tanıklık, bireysel bir vicdan meselesi olmaktan çıkmakta; kurumsal çıkar ile etik sorumluluk arasındaki çatışmanın merkezine yerleşmektedir.

Film boyunca öznelik, veri alanlarına bölünmekte ve sayısal kodlarla temsil edilmektedir. *“(00:51:20) Angela Childs / Kimlik 218eeh0503”* Ve *“(00:40:08) İsim: Samantha Gerrity / Adres: ...”* ifadeleri, bireysel varoluşun veri kümelerine indirgenmekte olduğunu göstermektedir. Kimlik, bütünlüklü bir deneyim olmaktan çıkmakta; kodlanabilir bir enformasyon birimine dönüşmektedir. *“(00:46:15) Angela’nın iPhone’undan 211 dosya alındı”* ifadesi, mahremiyetin teknik aktarım süreçleri içinde parçalanmakta olduğunu ortaya

koymaktadır. Cihazlar arası veri transferi, öznenin özel alanının şirket ağlarına eklemelenmekte olduğunu göstermektedir. Bu durum, mahremiyetin yalnızca ihlal edilmekte olmadığını; ekonomik bir kaynağa dönüştürülmekte olduğunu düşündürmektedir. Dolayısıyla film, veri ekonomisinin ham maddesi hâline gelen bir varlık olarak konumlandırılmakta olduğunu ima etmektedir.

Filmin kritik kırılma anlarından biri, verinin silinmesiyle belirginleşmektedir. “(00:59:01) *Neden hepsini sildin? - Silmedim. - Birileri silmiş.*” diyalogu, hakikatin veri müdahaleleri aracılığıyla dönüştürülebilir olduğunu göstermektedir. Veri boşluğu, kurumsal bir tercih olarak işlemektedir. Bu bağlamda film, veri çağında hakikatin kırılğanlığını dramatize etmektedir. Silinen kayıt, epistemik bir müdahaledir. Bu müdahale, kadın tanıklığının bastırılmasına yönelik tarihsel pratiklerle paralellik göstermektedir. Burada anlatı, veri eksikliğini politik bir eylem biçimi olarak kodlamaktadır.

Ara yüz dili, film boyunca güvenlik söylemini üretmekte ve yeniden dolaşıma sokmaktadır. “(01:03:59) *Gelen Arama / Rıvas Güvenli Değil*” ifadesi, öznenin risk algısını algoritmik bir sınıflandırmaya teslim etmekte olduğunu göstermektedir. Güvenlik kategorisi, teknik bir bildirim aracılığıyla tanımlanmakta; öznel değerlendirme geri plana itilmektedir. Aynı şekilde “(01:06:17) *Durum Tespit / Uzaktan Aktivasyon*” ifadesi, rızanın askıya alınabileceği bir dijital müdahale alanını görünür kılmaktadır. Beden, fiziksel olarak ev içinde kapalı bulunmakta; ancak veri ağları aracılığıyla sürekli dolaşıma açılmaktadır. Angela’nın agorafobik izolasyonu ile dijital gözetimin kesintisizliği arasında kurulan karşıtlık, mekânsal güvenliğin veri çağında yanıltıcı bir kategoriye dönüşmekte olduğunu göstermektedir. Bu noktada film, güvenlik söyleminin aslında kontrol ve müdahale potansiyelini maskeleyen bir retorik olarak işlemekte olduğunu düşündürmektedir.

Film eleştirilerinde sıklıkla vurgulanan minimal mekân kullanımı ve dar kadraj tercihleri, Angela’nın hem fiziksel hem dijital olarak kuşatılmışlık hissini pekiştirmektedir. Kamera çoğu zaman ekran yüzeylerine, pencerelere ve dijital ara yüzlere odaklanmakta; böylece izleyiciyi de veri akışının bir parçası hâline getirmektedir. Görsel kompozisyon, ekranın çerçevesini ikinci bir çerçeveye dönüştürmekte; gözetimin katmanlı yapısını estetik düzeyde yeniden üretmektedir. Bu durum, panoptik denetim modelinin dijital versiyonunu çağrıştırmakta; ancak klasik panoptikadan farklı olarak gözetim merkezleşmiş görünmektedir. Yine de merkezsiz gibi görünen bu ağ yapısı, kurumsal bir merkez tarafından yönetilmekte ve düzenlenmektedir. Dolayısıyla film, dağıtık gözetim yanılsamasının arkasındaki merkezi güç ilişkilerini görünür kılmaktadır.

Filmin sonunda “(01:24:25) *Amygdala Cinayet Skandalı*” başlığının görünmesi, kurumsal iktidarın veri ifşasıyla sarsılmakta olduğunu göstermektedir. Ancak bu ifşa yalnızca görünür bir kriz yaşamakta olduğunu ima etmektedir. Film, teknolojiyi bütünüyle şeytanlaştırmamakta; fakat onun tarafsız ve nötr bir araç olmadığını ısrarla göstermektedir. Kadın özne hem veri üretmekte hem veri nesnesine dönüşmekte hem de veri aracılığıyla hakikat üretmektedir. Bu çoklu konumlanış, dijital çağda feminist öznelik tartışmalarını genişletmekte; gözetim, mahremiyet ve adalet kavramlarını yeniden düşünmeye zorlamaktadır. Son kerte “Kimi”, veri çağında kadın emeğinin, bedeninin ve sesinin hangi altyapılar içinde dolaşıma girdiğini ve bu dolaşımın hangi iktidar ilişkileri tarafından yapılandırılmakta olduğunu eleştirel bir süreklilik içinde görünür kılmaktadır.

Şekil 3. 180.

Kimi (2023) Ara Yüz Kullanan Kadın



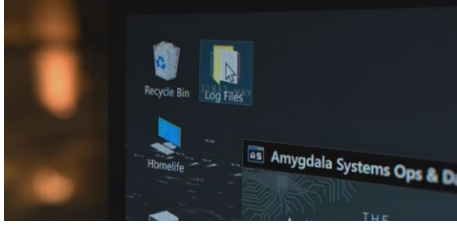
Tablo 3. 188.

Kimi (2023) Ara Yüz Kullanan Kadın

Göstergelerin Çözümlemesi				
Gösterge	Gösteren		Gösterilen	
İnsan	Kulaklıklılı	kadın; büyük	Duyguların (amigdala referansı) veri olarak	
	ekranlı yazılım	ara yüzü, ses	işlenmesi; kadın öznenin veriyle çalışan, onu	
	dalga formları;	analiz	dönüştüren fail konumu; veri feminizminin “bilgi	
	panelleri		üretimine katılım” ilkesinin görselleştirilmesi	

Şekil 3. 181.

Kimi (2023) Klasör Ve Yazılım Başlığı



Tablo 3. 189.

Kimi (2023) Klasör Ve Yazılım Başlığı

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	“Log Files” adlı klasör; sistem yazılımı, teknik arayüz; kurumsal yazılım başlığı (“Amygdala Systems”)	Görünmez veri izlerinin (log) özne hakkında sürekli kayıt üretmesi; davranışın sayısallaştırılması, duygusal, bilişsel ve gündelik pratiklerin algoritmik izleme rejimine tabi kılınması; veri iktidarının şeffaflık iddiası altında asimetrik biçimde işlemesi

Şekil 3. 182.

Kimi (2023) Beyin Benzeri Devre Şeması



Tablo 3. 190.

Kimi (2023) Beyin Benzeri Devre Şeması

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Mikroçip üzerinde beyin benzeri devre şeması; donanımsal modül	Bilişin maddileştirilmesi; zihinsel süreçlerin teknik altyapıya indirgenmesi, nöro-verinin metalaştırılması; insan deneyiminin hesaplanabilir ve müdahale edilebilir bir altyapı olarak yeniden kurgulanması

Şekil 3. 183.

Kimi (2023) Beyin İmgesi



Tablo 3. 191.

Kimi (2023) Beyin İmgesi

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Beyin imgesi	Ekrana yansıtılmış renkli sinir ağı grafiği; dijital gürültü, veri partikülleri Zihnin soyutlanarak görselleştirilebilir bir veri haritasına dönüştürülmesi; biyopolitik denetimin

nörolojik düzleme genişlemesi, karmaşık öznel deneyimin görsel-analitik modele indirgenmesi

Şekil 3. 184.

Kimi (2023) Dar Koridorda Koşan Kız



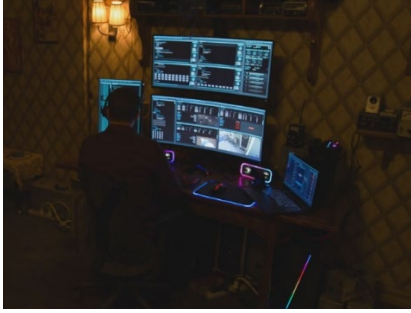
Tablo 3. 192.

Kimi (2023) Dar Koridorda Koşan Kız

Göstergelerin Çözümlemesi			
Gösterge	Gösteren		Gösterilen
Nesne	Kablo	ağları; dar teknik koridor	Veri üretim ve depolama mekânının politik bir mücadele sahasına dönüşmesi; bilgiye erişimin iktidar ilişkilerini dönüştürme potansiyeli
İnsan	Sunucu	rafları arasında koşan mavi saçlı genç kadın	Teknolojik altyapının erkek egemen alanına feminist müdahale

Şekil 3. 185.

Kimi (2023) Gözetim Ara Yüzü



Tablo 3. 193.

Kimi (2023) Gözetim Ara Yüzü

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Gözetim ara yüzü	Birden fazla monitörde akış, grafik ve kamera görüntüleri; karanlık oda; operatör figürü Merkezi veri kontrolü; gözetim kapitalizmi, dağıtık yaşam pratiklerinin tek merkezde toplanması; bilginin eşitsiz dağılımı üzerinden kurulan epistemik üstünlük

3.17.2. Missing (2023)

Filmin erken safhasında romantik ilişkinin algoritmik eşleşme üzerinden tanımlanması dikkat çekmektedir. “(00:42:03) Sonuçta %97 uyumluyuz :)” ifadesi, duygusal bağın istatistiksel bir uyum yüzdesine indirgenmekte olduğunu göstermektedir. İlişki, öznel deneyimden ziyade veri uyumluluğu üzerinden meşrulaştırılmaktadır. Bu temsil, romantik öznenin bile sayısallaştırılmış kategoriler aracılığıyla kurulmakta olduğunu ortaya koymaktadır. Böylece film, en mahrem ve kişisel görünen alanın dahi algoritmik değerlendirme mekanizmalarına eklemlenmekte olduğunu ima etmektedir. Bu ilk örnek, anlatının genelinde hâkim olacak veri merkezli bakış açısının bir ön izlemesini sunmaktadır; zira ilerleyen sahnelerde güvenlik, ebeveynlik ve hakikat arayışı da aynı veri mantığı içinde işlemektedir.

Gözetimin gündelikleşmesi, özellikle konum verisi üzerinden görünür hâle gelmektedir. “(00:43:01) *Konum paylaşıyor mu?*” ve hemen ardından “(00:43:04) *Paylaşması gerekir ama çalışmıyor.*” ifadeleri, konum paylaşımının olağan bir güvenlik pratiği olarak kabul edilmekte olduğunu göstermektedir. Devamında “(00:43:14) *Konum bilgisini kapatmış.*” cümlesi, veri akışındaki kesintinin şüphe üretmekte olduğunu ortaya koymaktadır. Böylece film, veri varlığını norm; veri yokluğunu kriz olarak kodlamaktadır. Öznenin hareketi, konum geçmişi aracılığıyla doğrulanmakta; hareket kaydı yoksa özneye dair güven de sarsılmaktadır. Bu noktada anlatı, güvenliğin artık fiziksel korumadan ziyade veri sürekliliğine bağlanmakta olduğunu göstermektedir. Başka bir ifadeyle, “orada olmak” konum kaydının sistemde görünmesiyle eşdeğer hâle gelmektedir.

Bu veri merkezli epistemoloji, konum zaman çizelgesinin incelendiği sahnede daha da belirginleşmektedir: “(00:29:15) *Harita zaman çizelgesi*” ifadesiyle açılan ekran, geçmiş kronolojik bir veri akışına dönüştürmekte; hemen ardından gelen “(00:29:24) *Pazar, 12 Haziran için Konum Geçmişiniz yok.*” uyarısı ise anlatının kırılma noktasını oluşturmaktadır. Burada eksik olan yalnızca bir konum verisi değildir; hakikatin kendisidir. Veri boşluğu, dramatik gerilimin epistemik kaynağına dönüşmektedir. Bu boşluk, anlatının şüphe eksenini üretmekte; teknik bir eksiklik olmaktan çıkarak ontolojik bir soruya dönüşmektedir: Eğer veri yoksa olay gerçekten yaşanmış mıdır? Böylece film, deneyimin doğrulanabilirliğini veri kaydına bağımlı hâle getirmektedir.

Benzer biçimde güvenlik kameralarına ilişkin sahnede “(00:18:58) *Görüntü üzerine yazılıyor.*” ve “(00:19:06) *48 saat.*” ifadeleri, dijital hafızanın geçicilik üretmekte olduğunu göstermektedir. Delil, belirli bir zaman aralığında korunmakta; ardından veri ekonomisinin döngüsüne feda edilmektedir. Hakikat, zamansal bir teknik sınıra tabi hâle gelmektedir. Bu durum, tanıklığın silinebilir bir veri nesnesi olduğunu düşündürmektedir. Aynı mantık bürokratik sürecin dijital formlar üzerinden ilerlediği sahnede de kendini göstermektedir. “(00:19:44) *Yurtdışında Kayıp Şahıslar İhbarı*” ibaresi, kayıp olgusunun önceden tanımlanmış kategoriler içinde anlamlandırılmakta olduğunu göstermektedir. Sistem tarafından tanımlanmayan veri görünmezleşmekte; dolayısıyla deneyim, ancak forma girildiği ölçüde varlık kazanmaktadır. Böylece film, veri girişinden doğmakta olduğunu ima etmektedir.

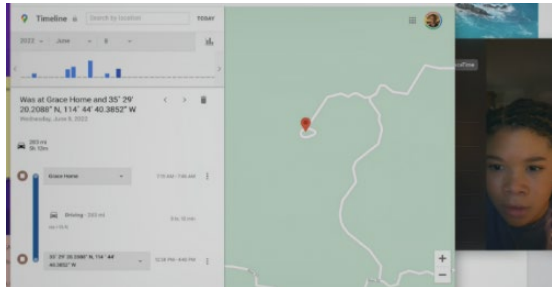
Bu noktadan itibaren anlatı, öznellik meselesini doğrudan dijital altyapı üzerinden tartışmaya açmaktadır. Kimliğin dijital altyapılarla kurulduğu kritik sahnede “(00:28:51) *Şifrenizi girin KevinTheeStallion*” ve “(00:28:59) *Hoş geldin Kevin Lin.*” ifadeleri, öznenin parola aracılığıyla erişilebilir bir hesap hâline gelmekte olduğunu göstermektedir. Kimlik, biyografik

süreklilikten ziyade erişim yetkisiyle tanımlanmaktadır. Hesaba girilebildiği sürece özne vardır; erişim kesildiğinde özne askıya alınmaktadır. Böylece varoluş, teknik erişime indirgenmektedir. Bu mantık, filmin finaline doğru radikal bir biçimde görünür hâle gelmektedir: “(01:29:36) *Önceki bütün hesaplarını silmen gerekecek.*” ve “(01:29:38) *Google Hesabını Sil / Hesabımı Sil.*” ifadeleri, dijital kimliğin ortadan kaldırılmasının sosyal, finansal ve hukuki bağların koparılması anlamına gelmekte olduğunu göstermektedir. Devamında “(01:29:50) *Gizliliğini korumak için yalan söylemen gerekecek.*” cümlesi, veri çağında stratejik manipülasyonla korunabilir hâle gelmekte olduğunu ortaya koymaktadır. Böylece film, etik ile hayatta kalma arasında bir gerilim üretmektedir. Hakikat, korunması ya da gizlenmesi gereken bir enformasyon alanı hâline gelmektedir.

Film, ekranı çağdaş toplumsal gerçekliğin kurucu mekânı olarak konumlandırmaktadır. Arama geçmişleri, konum verileri, güvenlik kameraları ve mesajlaşma kayıtları, öznel deneyimin yerini almaktadır. June’un annesini arama süreci, fiziksel bir soruşturmadan çok veri parçacıklarını birleştirme süreci olarak işlemektedir. Hakikat, dijital izlerin montajından üretilmektedir. Bu bağlamda film, dijital kapitalizmin gözetim mantığını, veri temelli epistemolojiyi ve platform altyapılarının özneyi nasıl yeniden yapılandırmakta olduğunu eleştirel biçimde görünür kılmaktadır. Öznellik, veri akışı içinde iz bırakabilme kapasitesiyle tanımlanmaktadır. Veri kesildiğinde özne kaybolmakta; veri silindiğinde hafıza çökmektedir. Film, dijital çağda mahremiyetin, güvenliğin ve hakikatin altyapısal olarak belirlenmekte olduğunu bütünlüklü bir teorik çerçeve içinde ortaya koymaktadır.

Şekil 3. 186.

Missing (2023) Google Haritalar Ara Yüzü



Tablo 3. 194.

Missing (2023) Google Haritalar Ara Yüzü

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Zaman çizelgesi, Bireyin hareketlerinin sayısal veriye koordinatlar, harita dönüştürülmesi, mekânsal kimliğin üzerinde işaretli rota, profil algoritmik olarak izlenmesi, öznenin simgesi gözetim sistemleri içinde okunabilir hale gelmesi	

Şekil 3. 187.

Missing (2023) Gözetlenen Kız



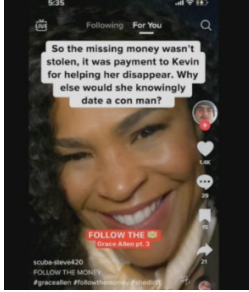
Tablo 3. 195.

Missing (2023) Gözetlenen Kız

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Kapıya yönelmiş, Tehdit algısı ve tedirginlik, mahrem alanın karanlık koridorda yarı kırılğanlığı, öznenin kapalı mekân içinde profilden görülen genç kuşatılmışlığı; bilinmeyene yönelme ile geri çekilme arasındaki gerilim; iç mekânın güvenli olmaktan çıkışı ve psikolojik baskı hali	

Şekil 3. 188.

Missing (2023) Sosyal Medya Paylaşımı



Tablo 3. 196.

Missing (2023) Sosyal Medya Paylaşımı

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	TikTok ara yüzü, kullanıcı adı, yorum metni (“Follow the money”), etkileşim sayıları	Dijital yargı kültürü, kitlesel spekülasyon, bireysel hikâyenin algoritmik dolaşıma sokularak kolektif yorum nesnesine dönüştürülmesi

Şekil 3. 189.

Missing (2023) Kameraya Takılan Kadın



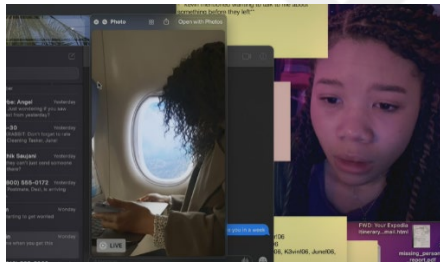
Tablo 3. 197.

Missing (2023) Kameraya Takılan Kadın

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Haber başlığı (“Woman’s Disappearance Staged Abroad”), alt bant yazıları, haber görseli	Kadın kimliğinin medya anlatısı içinde yeniden kurgulanması, kayboluşun dramatize edilmesi, bireysel yaşamın kamusal spekülasyon nesnesine dönüşmesi

Şekil 3. 190.

Missing (2023) Sosyal Medya Paylaşımları Ve Dijital Ayak İzi



Tablo 3. 198.

Missing (2023) Sosyal Medya Paylaşımları Ve Dijital Ayak İzi

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Üst üste açılmış sekmeler, uçak penceresi görüntüsü, mesaj arayüzü, yüzün dijital yakın planı	Kimliğin ekran katmanları içinde parçalanması, mahrem alanın kamusal veri alanına dönüşmesi, öznenin hem kullanıcı hem izlenen konumunda bulunması

3.17.3. The Pod Generation (2023)

Kapsül Nesli, veri temelli biyopolitikanın gündelik yaşamın en mahrem alanı olan üreme sürecine nasıl nüfuz ettiğini gösteren distopik bir gelecek tasavvuru kurmaktadır. Film, daha açılış sekanslarından itibaren bedeni ölçülebilir, izlenebilir ve optimize edilebilir bir veri nesnesi olarak konumlandırmaktadır. Rachel’ın sabah rutininde yapay asistan tarafından iletilen “(00:03:47) *Bağırsak zekâ testinin sonuçları geldi... Mikrobiyomunun çeşitliliği iyi*” ve “(00:04:03) *Serotonin seviyen bugün biraz düşük görünüyor*” ifadeleri, biyolojik süreçlerin sayısal göstergelere indirgenmekte olduğunu göstermektedir. Beden, grafiklerle okunan bir sistemdir. Öznenin kendisiyle kurduğu ilişki, arayüz aracılığıyla gerçekleşmektedir. Bu durum, veri feminizminin temel önermelerinden biriyle kesişmektedir: Ölçüm pratikleri nötr değildir. Hangi parametrelerin izleneceği ve hangi eşiklerin “iyi” ya da “yetersiz” sayılacağı, iktidar ilişkileri tarafından belirlenmektedir. Rachel’ın duygudurumunun teknik bir analizle tanımlanması, öznel deneyimin dışsal bir veri rejimi tarafından yeniden çerçevelenmekte olduğunu göstermektedir. Böylece film, epistemolojik olarak da dışsallaştırılmakta olduğunu ima etmektedir.

Bu sayısallaştırma yalnızca bireysel bedenle sınırlı kalmamakta; duygulanım kamusal ölçekte de istatistiksel göstergelere bağlanmaktadır. “(00:05:35) *Ulusal mutluluk endeksi üç puan arttı... Senin mutluluk endeksin nötr*” ifadesi, bireysel mutluluğun ulusal bir performans metriğiyle hizalanmakta olduğunu göstermektedir. Böylece özne, kolektif duygu ekonomisinin de bir parçası hâline gelmektedir. Mutluluk, politik ve ekonomik göstergelerle ölçülen bir değere dönüşmektedir. Veri feminizmi açısından burada sorun, ölçümün evrenselmiş gibi sunulmasıdır; oysa her veri kategorisi belirli normlara dayanmakta ve sapmaları görünmezleştirebilmektedir. Film, bu normatif ölçüm rejimini gündelik ve sıradan bir uygulama gibi sunarak, izleyiciyi onun doğal kabul edilen yapısını sorgulamaya davet etmektedir.

Bu veri merkezli mantık, emek rejiminde de belirginleşmektedir. İş yerinde tanıtılan yapay zekâ destekli yöneticiler için dile getirilen “(00:07:20) *Derin öğrenme eğitimi sonucunda bilişsel yöneticiler olacak*” ifadesi, insan emeğinin algoritmik sistemlere devredilmekte olduğunu göstermektedir. Rachel’ın “(00:07:43) *Gereksiz kalma riskiyle mi karşı karşıyayız?*” sorusu ise teknolojik ilerleme söyleminin ardındaki güvencesizlik boyutunu açığa çıkarmaktadır. Bu noktada film, teknolojinin yeniden dağıtıcı bir güç olduğunu göstermektedir. Veri altyapıları, hangi emeğin değerli kalacağına karar vermekte; bazı bedenleri sistemin dışına itmektedir. Veri feminizmi perspektifinden bakıldığında, bu süreçlerin cinsiyetlendirilmiş sonuçlar üretme

potansiyeli bulunmaktadır. Teknolojik rasyonalizasyon, eşitsizlikleri ortadan kaldırmak yerine yeni biçimlerde yeniden üretmektedir.

Filmin asıl radikal hamlesi, üreme sürecini doğrudan kurumsal veri altyapısına bağlamasında ortaya çıkmaktadır. “(00:09:28) *Rahim Merkezi şirket çatımız altında eklendi*” ve “(00:09:41) *En zeki kadınları elimizde tuttuğumuzdan emin olmak*” ifadeleri, üreme kapasitesinin kurumsal stratejiye entegre edilmekte olduğunu göstermektedir. Kadın bedeni, hem biyolojik hem ekonomik bir kaynak olarak yeniden konumlandırılmaktadır. Üreme, bireysel bir tercih olmaktan çıkmakta; şirketin verimlilik ve sadakat stratejisinin parçası hâline gelmektedir. Bu bağlamda film, özgürleşme retoriği ile şirket çıkarı arasındaki gerilimi görünür kılmaktadır. Nitekim Rahim Merkezi sunumunda dile getirilen “(00:19:19) *Hiçbir kadın kendi üreme sistemini kontrol edene kadar tamamen özgür değildir*” ifadesi, feminist bir söylem üretmektedir; ancak bu söylem, teknoloji şirketinin hizmet modeli içinde dolaşıma sokulmaktadır. Özgürlük, altyapıya erişimle eşitlenmektedir. Veri feminizmi burada kritik bir soru sormaktadır: Üreme sürecini kontrol etmek, gerçekten özerklik midir, yoksa yeni bir veri bağımlılığı biçimi midir?

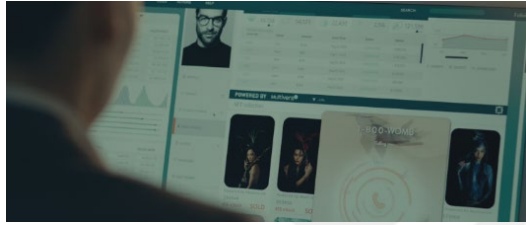
Bu sorunun yanıtı, fetüsün performans grafikleri üzerinden izlenmesiyle daha da karmaşık hâle gelmektedir. “(00:20:57) *Uygulamamızla bebeğin başarı çizelgesine ulaşabilirsiniz*” ifadesi, henüz doğmamış bir bedenin dahi ölçülebilir performans kategorilerine tabi kılınmakta olduğunu göstermektedir. Yaşamın başlangıcı, veri görselleştirmesi aracılığıyla optimize edilmektedir. Bu noktada film, biyolojinin yerini alan teknik altyapının norm üretme kapasitesini açığa çıkarmaktadır. Doğacak çocuk, başarı grafiği olan bir projedir. Böylece film, neoliberal performans kültürünün doğum öncesi döneme kadar genişletilmekte olduğunu ima etmektedir.

Alvy’nin “(00:25:25) *Rahim siyasi bir meseledir... en önemli siyasi mesele*” sözleri, anlatının biyopolitik boyutunu açıkça ortaya koymaktadır. Rahim, yönetim, kontrol ve iktidar alanıdır. “(00:27:27) *Kadınlar olarak tarihte ilk kez biyolojimizin kurbanı değiliz*” cümlesi ise özgürleşme iddiasını pekiştirmektedir. Ancak bu özgürlük, kapsül teknolojisi ve sözleşmeler aracılığıyla kurumsal denetime bağlanmaktadır. Sözleşme sahnesinde “(00:35:02) *Kapsül Döllenme Sözleşmesi*” ve “(00:35:42) *Bu oldukça sıra dışı. Kararı doğaya bırakmak*” ifadeleri, doğanın yerini hukuki ve teknik prosedürlerin almakta olduğunu göstermektedir. Cinsiyet seçimi gibi kararlar, arayüz seçeneklerine indirgenmektedir. Bu dönüşüm, biyolojinin yerini veri temelli yönetimin almakta olduğunu göstermektedir.

Film, beden, duygu, emek ve üreme süreçlerinin sayısallaştırılmakta olduğunu; arayüz dilinin öznel deneyimin yerine geçmekte olduğunu ortaya koymaktadır. Veri, norm üretme ve iktidar kurma mekanizmasıdır. “The Pod Generation”, üreme özgürlüğü söylemi ile kurumsal veri altyapıları arasındaki karmaşık ve çelişkili ilişkiyi görünür kılmakta; kadın bedeninin veri kapitalizmi içinde nasıl yeniden konumlandırılmakta olduğunu eleştirel bir süreklilik içinde tartışmaya açmaktadır. Böylece film, veri çağında feminist öznellik meselesini biyopolitik, ekonomik ve teknolojik eksenlerin kesişiminde yeniden düşünmeye zorlamaktadır.

Şekil 3. 191.

The Pod Generation (2023) Analiz Panelleri



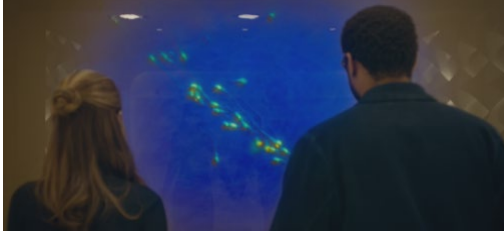
Tablo 3. 199.

The Pod Generation (2023) Analiz Panelleri

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Büyük ekran; kullanıcı istatistikleri, yüz görselleri ve analiz panelleri	Sayısallaştırılmış kimlik; öznenin veri setine indirgenmesi, üretkenlik, tüketim ve değer ölçümünün algoritmik mantıkla belirlenmesi; veri ekonomisinin beden temsilleri üzerinden kurulması
İnsan	Ekrana bakan erkek	Veriye hükmeden konum; bilgiye erişimin güç üretmesi, veri analizinin toplumsal hiyerarşilerle ilişkisi

Şekil 3. 192.

The Pod Generation (2023) Veriyi Tamsil Eden Küre



Tablo 3. 200.

The Pod Generation (2023) Veriyi Tamsil Eden Küre

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Büyük mavi dijital yüzey üzerinde hareket eden ışık kümeleri	Soyutlaştırılmış veri akışı; insan deneyiminin grafiksel temsile indirgenmesi, karmaşık gerçekliğin görselleştirme aracılığıyla yeniden çerçevelenmesi
İnsan	Ekrana bakan iki figür	Veriyi yorumlayan özne; ancak verinin öznesi olma durumu; bakışın iktidarı ile görünür kılınan bedenler arasındaki gerilim

Şekil 3. 193.

The Pod Generation (2023) Verilerle Elde Edilen Yumurta



Tablo 3. 201.

The Pod Generation (2023) Verilerle Elde Edilen Yumurta

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Erkek figürün kollarında tuttuğu beyaz, yumurta formunda yapay cihaz; steril, estetik, yüksek teknoloji mağaza ortamı	Verinin metalaşması ve “evcilleştirilmiş” yapay zekâ fikri; bakım, gözetim ve ev içi emeğin teknolojiye devri; teknolojinin, belirli sınıfsal ve kültürel ayrıcalıklar içinde konumlanmış bir tüketim nesnesi oluşu
İnsan	Cihazı değerlendiren çift	Teknolojiye erişimde eşitsizlik; veri üreticisi özne ile veri tüketicisi özne arasındaki konum farkı; insanın karar verici gibi görünmesine rağmen veri sistemlerine bağımlılığı

Şekil 3. 194.

The Pod Generation (2023) Gözetimi Temsil Eden Gözler



Tablo 3. 202.

The Pod Generation (2023) Gözetimi Temsil Eden Gözler

Göstergelerin Çözümlemesi		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Çeşitli biçimlerde tasarlanmış, göz formuna sahip küresel cihazlar	Gözetim kapitalizmi; görmenin iktidar olması; verinin bedensiz ama her yerde oluşu; izleme teknolojilerinin normalleştirilmesi
İnsan	Arka planda ellerini açmış kişi	Veri sistemleri üzerinde kontrol iddiası; ancak bu kontrolün performatifliği, insanın sistem kurucusu gibi görünürken aslında izleme ağının merkezinde yer alması

3.17.4. Kimi (2023), Missing (2023), The Pod Generation (2023) Filmlerinin Ortak Çözümlemesi

Kimi, Missing ve The Pod Generation birlikte ele alındığında, veri çağında öznel, beden ve iktidar ilişkilerinin nasıl yeniden yapılandırılmakta olduğunu gösteren bütünlüklü bir sinemasal çerçeve sunmaktadır. Türsel olarak farklı estetik tercihlere yaslanmalarına rağmen - paranoya gerilimi, ekran-temelli dedektif anlatısı ve spekülative bilimkurgu- üç film de veriyi hakikat üretiminin ve toplumsal düzenin kurucu zemini olarak konumlandırmaktadır. Bu bağlamda filmler, veri feminizminin temel önermeleriyle kesişmektedir: veri üretimi ve ölçüm süreçleri nötr değildir. Aksine iktidar ilişkileriyle iç içe geçmekte, eşitsizlikleri yeniden dağıtmakta ve öznel biçimlerini şekillendirmektedir.

Kimi’de Angela Childs, dijital kapitalizmin görünmez emek rejimini temsil eden bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Akıllı asistan sistemlerinin “hata”larını düzelten bir veri analisti olarak konumlanan Angela, otomasyon mitinin ardındaki insan emeğini görünür kılmaktadır. Makine kendi başına işlememekte; kadın emeği aracılığıyla sürekli olarak düzeltilmekte ve yeniden üretilebilmektedir. Ancak bu emek, kurumsal veri hiyerarşisi içinde değersizleştirilmektedir. Angela’nın şiddet içeren bir kayda tanıklığı, bilginin şirket erişim kodları ve yönetici şifreleriyle sınırlandırıldığı bir epistemik iktidar duvarına çarpmaktadır. Erkek figürler çoğunlukla şirket yöneticileri, güvenlik görevlileri ya da denetim mekanizmalarının temsilcileri olarak konumlanırken, kadın özne hem veri üreticisi hem de

hakikatin taşıyıcısı rolünü üstlenmektedir. Bu yapı, veri feminizminin görünmez emek, epistemik adaletsizlik ve kurumsal şeffaflık tartışmalarıyla uyum göstermektedir.

Missing'de ise veri, gündelik yaşamın her alanına nüfuz etmiş bir iz sürme aracına dönüşmektedir. June'un annesini arama süreci, fiziksel bir soruşturmadan çok dijital kayıtların montajına dayanmaktadır. Konum geçmişleri, banka transferleri, sosyal medya hesapları ve arama motoru kayıtları, hakikatin parçalı yapı taşlarını oluşturmaktadır. Film, veri varlığını norm; veri yokluğunu kriz olarak kodlamaktadır. Konum geçmişindeki boşluk, şüphe üretmekte; silinen güvenlik kamera kayıtları hakikatin zamansal kırılmasını göstermektedir. Erkek karakterler-özellikle romantik partner ya da paternal otorite figürleri-çoğu zaman güvenlik söylemi üzerinden konumlanmakta; ancak anlatı içinde manipülasyon ya da yanıltma potansiyeliyle temsil edilmektedir. Kadın özne ise veri akışını çözümleyen ve anlamlandıran konumdur. Böylece bilgi üretimi ve analitik kapasite, kadın özneye atfedilmekte; ancak kadınların dijital izlenebilirliğinin normalleştirildiği de gösterilmektedir. Bu ikili yapı, veri feminizminin gözetimin cinsiyetlendirilmiş etkilerine dair eleştirel perspektifiyle örtüşmektedir.

The Pod Generation ise veri temelli biyopolitikanın en mahrem alana, yani üreme sürecine nasıl nüfuz ettiğini dramatize etmektedir. Rachel'ın bedeni hormon seviyeleri, mikrobiyom analizleri ve mutluluk endeksleri üzerinden sürekli ölçülmekte; üreme süreci şirketleşmiş kapsül teknolojisiyle dışsallaştırılmaktadır. Burada kadın bedeni hem özgürleşme söylemiyle hem de kurumsal veri altyapısıyla kuşatılmaktadır. Üreme özgürlüğü retoriği, teknoloji şirketinin hizmet modeli içinde dolaşıma girmekte; doğacak çocuk performans grafikleri ve başarı çizelgeleriyle tanımlanmaktadır. Erkek karakter Alvy başlangıçta doğallık ve biyolojik süreçleri savunan bir pozisyonda görünse de, anlatı ilerledikçe teknik ve sözleşmesel prosedürlerin parçası hâline gelmektedir. Böylece film, biyolojinin yerini alan veri altyapısının yeni bir norm üretim mekanizması oluşturmakta olduğunu göstermektedir. Veri feminizmi açısından burada temel mesele, özgürlük söyleminin hangi altyapılar içinde üretildiğidir: Kadının üreme üzerindeki kontrolü, gerçekten özerklik mi üretmektedir, yoksa yeni bir veri bağımlılığı mı yaratmaktadır?

Bu üç film birlikte değerlendirildiğinde bazı ortak temalar belirginleşmektedir. İlk olarak, hakikat veri akışı içinde kurulmaktadır. Tanıklık; log kayıtları, ses dosyaları, konum geçmişleri ve biyometrik ölçümler aracılığıyla üretilmektedir. İkinci olarak, veri eksikliği dramatik ve epistemik kriz yaratmaktadır. Silinen dosyalar, boş konum kayıtları ya da ölçülmeyen biyolojik parametreler, hakikatin kırılmasını görünür kılmaktadır. Üçüncü

olarak, veri altyapıları görünürde dağıtık olsa da kurumsal merkezler tarafından yönetilmekte ve düzenlenmektedir. Bu merkezler çoğunlukla erkek egemen karar verici konumlarla temsil edilmektedir.

Kadın ve erkek rolleri bağlamında değerlendirildiğinde, kadın özne üç filmde de veri sistemleriyle yoğun ve doğrudan ilişki içindedir. Kadın karakterler veri üreten, işleyen, analiz eden ya da bedeni üzerinden veri üretilen konumda yer almaktadır. Erkek karakterler ise sıklıkla tasarımcı, yönetici, düzenleyici ya da güvenlik söyleminin taşıyıcısı olarak temsil edilmektedir. Bununla birlikte filmler, basit bir karşıtlık üretmemekte; erkek öznenin de veri rejiminin parçası ve kimi zaman mağduru olabileceğini göstermektedir. Ancak kadın bedeninin ve emeğinin veri altyapılarıyla daha yoğun bir temas hâlinde olduğu açıktır.

Kuramsal açıdan bakıldığında, bu üç film veri feminizminin temel ilkeleriyle büyük ölçüde uyumludur. Verinin tarafsız olmadığını açığa çıkarmakta; ölçüm ve sınıflandırma süreçlerinin iktidar ilişkilerini yeniden üretmekte olduğunu göstermekte; görünmez emek ve bakım pratiklerini görünür kılmakta; mahremiyetin eşitsiz dağılımını sorgulamakta ve teknolojinin hem özgürleştirici hem denetleyici potansiyelini birlikte düşünmeye zorlamaktadır. Bununla birlikte filmler, veri feminizminin normatif önerilerini doğrudan savunmak yerine, bu gerilimleri dramatize etmektedir. Kadın özne çoğunlukla eleştirel bilinç ve direniş potansiyeli taşımakta; ancak veri altyapılarının kendisi kurumsal ve piyasa mantığıyla işlemeye devam etmektedir.

Kimi, Missing ve The Pod Generation, veri kapitalizminin toplumsal cinsiyetle kesişim noktalarını olan; dijital emek, gözetim ve biyopolitika olmak üzere üç farklı düzlemde ele almakta; veri çağında feminist öznellik meselesini çok katmanlı bir biçimde tartışmaya açmaktadır. Bu filmler, teknolojinin norm üreten ve yöneten bir güç olduğunu göstermekte; kadın öznenin bu güç ilişkileri içindeki konumunu hem kırılgan hem de dönüştürücü bir potansiyel olarak temsil etmektedir. Böylece veri feminizminin literatürde tartıştığı güç, ölçüm, mahremiyet ve öznellik meseleleri sinemasal bir düzlemde somutlaşmaktadır.

TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER

3.TARTISMA, SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu bölümde, araştırma kapsamında elde edilen bulgular feminist kuramsal çerçeve ile ilişkilendirilerek değerlendirilmekte ve çalışmanın genel sonuçları ortaya konulmaktadır. Analiz edilen filmler üzerinden feminist düşüncenin tarihsel dönüşümünün sinemadaki yansımaları tartışılmakta; farklı feminist dalgaların toplumsal cinsiyet temsillerine nasıl etki ettiği incelenmektedir. Bu doğrultuda elde edilen bulgular, feminist kuram literatürü ve sinema çalışmaları bağlamında yorumlanarak araştırmanın temel sonuçlarına ulaşılmaktadır. Bölümün devamında ise çalışmanın sınırlılıkları dikkate alınarak, gelecekte yapılabilecek araştırmalar için öneriler sunulmaktadır.

1.1.Tartışma

Feminizmin tarihsel dönüşümü ile sinemasal temsil biçimleri arasındaki ilişki, çalışmada incelenen tüm feminist dalgalar ve film örnekleri birlikte düşünüldüğünde, doğrusal bir ilerleme modeline indirgenemeyecek ölçüde çok katmanlı bir yapı sergilemektedir. Liberal feminizmin Aydınlanma düşüncesinden beslenen birey, hak ve rasyonalite merkezli çerçevesi (Wollstonecraft, 1792/2007; Mill, 1869; Heywood, 2011), erken dönem sinemada kadınların kamusal alana giriş mücadelesi üzerinden görünürlük kazanır. *Asuffragette in Spite of Himself* (1912) ve *Mothers of Men* (1917) gibi yapımlarda oy hakkı ve yurttaşlık talepleri dramatik bir çerçeve içinde sunulurken, *Shoes* (1916) kadın emeğinin güvencesizliğini ve yoksulluğun bedensel sonuçlarını merkeze alarak eşitlik idealinin maddi koşullar tarafından nasıl sınırlandığını gösterir. Engels'in (2021) aile ve üretim ilişkilerine dair çözümlemesi ile Acar-Savran'ın (2013) kadın emeğinin tarihsel değersizleştirilmesine ilişkin tartışması dikkate alındığında, bu filmlerde hukuki eşitliğin ekonomik tahakküm tarafından kuşatıldığı görülmektedir. MacKinnon'un (1989) liberal eşitliğin erkek normuna dayandığı yönündeki eleştirisi ve Jaggar'ın (1983) eşitliğin hâkim değer sistemi içinde formüle edilme riskine ilişkin değerlendirmesi, erken sinemanın kadın temsillerinde somut karşılık bulur: kadın kamusal alana adım atar, fakat bu adım mevcut toplumsal düzenin sınırları içinde kalır; sistemsel dönüşüm yerine uyum ve hayatta kalma stratejileri öne çıkar.

İkinci dalga feminizmle birlikte kuramsal çerçeve, eşitlik talebinden ataerkil yapı analizine doğru kayar; aile, cinsellik ve gündelik yaşam politik alanın merkezine yerleşir (Donovan, 2014; MacKinnon, 1989). Jeanne Dielman (1975), ev içi emeğin zamansal tekrarını neredeyse matematiksel bir disiplinle göstererek kadının görünmez emeğini estetik bir kapanma hâline dönüştürür; bu temsil Engels'in (2021) yeniden üretim süreçlerine ilişkin çözümlemesiyle ve Acar-Savran'ın (2013) beden-emek diyalektiğiyle örtüşmektedir. *Riddles of the Sphinx* (1977), annelik ve özneleşme arasındaki gerilimi deneysel bir dil aracılığıyla tartışarak ikinci dalganın bilinç yükseltme pratiğini sinemasal forma taşır. *A Question of Silence* (1982) ise farklı sınıfsal konumlardan kadınların kolektif bir eylem etrafında birleşmesini göstererek radikal feminist kolektivizmi dramatize eder; AKTULAN'ın (2022) radikal feminizmin beden ve cinsellik politikasına ilişkin değerlendirmeleri bu tür temsillerin teorik arka planını güçlendirir. *Wanda* (1970) ve *Alice Doesn't Live Here Anymore* (1974), ekonomik bağımlılık ile duygusal tahakküm arasındaki sıkışmayı görünür kılar; bu durum sosyalist feminist literatürde tartışılan kapitalist patriyarka kavramıyla ilişkilendirilebilir. *Salt of the Earth* (1954) ve *Song of the Shirt* (1979), kadın emeğini doğrudan sınıf mücadelesi bağlamında konumlandırarak Marksist feminist hattı belirginleştirir. Berktaş'ın (2011) feminizmin modernleşme ve sanayileşme süreçleriyle ilişkisine dair değerlendirmeleri, bu temsillerin tarihsel bağlamını derinleştirir. Bu filmler, ataerkil düzenin kültürel ve ekonomik bir yapı olduğunu sinemasal düzlemde görünür kılmakta; ancak çoğu zaman çözümü kolektif devrimden ziyade bireysel bilinç ve kopuş üzerinden kurgulamaktadır.

Üçüncü dalga feminizm, kimliğin çoğulluğu ve performatif inşası üzerinden özne kavramını yeniden düşünür. Butler'ın (1990) toplumsal cinsiyetin performatif niteliğine ilişkin tezi, *Orlando* (1992) filminde zaman ve beden üzerinden kurulan akışkanlıkta somutlaşır; özne tarihsel bağlam içinde yeniden yazılabilir bir yapı olarak temsil edilir. Alcoff'un (1997) postmodern feminist özne tartışması, bu temsillerdeki kimlik çözülmesini anlamlandırır. *The Piano* (1993) arzu ve sessizlik üzerinden beden-dil ilişkisini sorgularken, *3 Women* (1977) ve *The Gold Diggers* (1983) kimliğin parçalanmışlığını estetik kırılmalarla temsil eder. *The Watermelon Woman* (1996) ve *Set It Off* (1996), ırk ve sınıf eksenlerini feminist anlatıya dahil ederek Crenshaw'un (1991) kesişimsellik kavramı ile hooks'un (1981) siyah feminizm eleştirisini sinemasal düzleme taşır; Akülkü'nün (2024) kesişimsellik paradigmasına ilişkin çalışması bu temsillerin kuramsal arka planını destekler. *Desert Hearts* (1985) ve *But I'm a Cheerleader* (1999), heteronormatif düzeni sorgulayan anlatılarıyla queer feminizmle kesişir ve performatif ve müzakereye açık bir alan olarak sunulur. Bu filmler, liberal özne modelinin

homojenliğini kırmakta; ancak kimlik politikası çoğu zaman bireysel özneleşme süreci içinde çerçevelenmekte ve yapısal dönüşüm sınırlı kalmaktadır.

Dördüncü dalga ve dijital feminist bağlamda incelenen *The Net* (1995), *Strange Days* (1995), *Teknolust* (2002), *The Stepford Wives* (2004), *Code 46* (2003), *Surrogates* (2009), *Sleep Dealer* (2008), *The Fountain* (2006), *Unfriended* (2014), *Personal Shopper* (2016), *Ingrid Goes West* (2017), *Ex Machina* (2015), *Equals* (2015), *Mad Max: Fury Road* (2015), *Cam* (2018), *Anon* (2018) ve *Archive* (2020) gibi filmler, teknoloji ve iktidar ilişkisini feminist perspektiften yeniden düşünmeye imkân tanır. Wajcman'ın (2004) teknofeminizm yaklaşımı, teknolojinin toplumsal cinsiyetle birlikte kurulduğunu savunur; Alikılıç ve Baş'ın (2019) dijital feminizm çalışması ise çevrimiçi platformların hem baskı hem direniş alanı olduğunu ileri sürer. *Cam* ve *Unfriended*, dijital bedenin veri rejimi içinde çoğaltılabilir ve manipüle edilebilir bir nesneye dönüşmesini gösterirken; *Ex Machina* ve *Archive*, yapay zekâ bedeninin erkek tasarımcı tarafından inşa edilmesi ve bu tasarım rejiminin tersine çevrilmesi üzerinden posthümanist feminist tartışmalarla ilişkilendirilebilir (Alay, 2022). *Surrogates* ve *Equals*, duyguların ve bedenin biyoteknolojik denetimini temsil ederek insan-merkezci özne anlayışını çözer; *Mad Max: Fury Road* doğurganlığın mülkiyet rejimine bağlanması üzerinden biyolojik determinizmi sorgular. Segers ve Arora'nın (2016) bilgi ve iletişim teknolojilerinin küresel cinsiyet etkilerine ilişkin değerlendirmeleri, bu filmlerdeki dijital iktidar temsillerini daha geniş bir bağlama yerleştirmeye olanak sağlar. Bu anlatılarda özgürleşme çoğu zaman bireysel sabotaj veya kaçış üzerinden kurgulansa da, beden ve teknoloji arasındaki ilişki feminist kuramın posthümanist açılımıyla güçlü biçimde kesişmektedir.

Bu bütünlüğe ek olarak, feminist dalgalar arasındaki süreklilik ve kopuşların anlatı yapısı ve görsel estetik üzerinden de izlenebildiği söylenmelidir. Birinci dalga filmleri çoğunlukla melodramatik bir yapı içinde kadın mağduriyetini ve ahlaki sınanmayı ön plana çıkarırken, ikinci dalga ile birlikte sinemasal formun kendisi de politikleşmektedir. Jeanne Dielman'daki uzun planlar ve tekrar estetiği ya da *Riddles of the Sphinx*'teki deneysel kamera hareketleri, ataerkil zaman ve mekân örgütlenmesini biçimsel düzeyde kırma girişimleri olarak okunabilir. Bu noktada feminist kuramın temsil biçimi üzerinden de müdahale ettiği görülmektedir. Postmodern ve üçüncü dalga anlatılarda ise zamanın doğrusal akışının bozulması, kimliğin parçalı sunumu ve anlatısal güvenilmezlik, öznenin istikrarsızlığına dair kuramsal tartışmalarla paralel ilerler (Alcoff, 1997; Butler, 1990). Böylece feminist düşünce, sinemanın estetik kodları üzerinden de iz bırakmaktadır.

İncelenen filmler, feminist dalgaların birbiriyle mutlak kopuşlar üretmediğini; aksine belirli temaların farklı tarihsel bağlamlarda yeniden ortaya çıktığını göstermektedir. Örneğin kadın emeğinin değersizleştirilmesi meselesi birinci dalga bağlamında ekonomik yoksulluk üzerinden görünür olurken, ikinci dalgada ev içi yeniden üretim emeği üzerinden derinleşmekte; dördüncü dalgada ise dijital emek ve veri üretimi biçiminde yeniden karşımıza çıkmaktadır (Acar-Savran, 2013; Alikılıç & Baş, 2019). Benzer şekilde beden politikası, radikal feminizmde cinsellik ve doğurganlık denetimi üzerinden tartışılırken, posthümanist bağlamda teknolojik müdahale ve yapay zekâ bedenleri üzerinden yeniden problematize edilmektedir (Aktulan, 2022; Alay, 2022). Bu durum, feminist düşüncenin tarihsel olarak genişleyen bir tartışma alanı oluşturduğunu; ancak temel meselelerin farklı bağlamlarda yeniden üretildiğini göstermektedir.

İncelenen tüm film evreni göz önünde bulundurulduğunda, sinemanın feminist kuramla kurduğu ilişkinin tek yönlü olmadığı görülmektedir. Sinema, kuramsal metinlerin soyut kavramlarını somut imgeler hâline getirirken, feminist teorinin sınırlarını da görünür kılar. Liberal eşitlik söylemi sinemada ekonomik gerçeklikle sınırlanır; radikal kolektivizm dramatik bireyselleştirme içinde yumuşar, kesişimsel siyaset estetik çeşitlilik içinde sınırlanır; posthümanist özgürleşme ise çoğu zaman bireysel kaçış anlatısına indirgenir. Bu nedenle feminizmin sinemadaki dönüşümü, her dalgada yeniden kurulan, temsil içinde müzakere edilen ve estetik kodlar aracılığıyla dönüştürülen bir mücadele alanıdır.

Bu çerçevede feminist dalgaların sinemadaki temsilleri öznenin ontolojik statüsü bakımından da dönüşüm göstermektedir. Birinci dalga filmlerinde kadın özne çoğunlukla “hak talep eden yurttaş aday” olarak kurgulanırken, ikinci dalgada “baskı mekanizmasını fark eden bilinçli özne”, üçüncü dalgada “parçalı, performatif ve çoğul kimlik taşıyan özne”, dördüncü dalgada ise “teknolojik ağlar içinde konumlanan, veriyle ve makineyle eklemlenen özne” hâline gelmektedir. Bu dönüşüm, feminist teorinin özne anlayışındaki kırılmalarla paralellik taşır. Liberal gelenekte özne rasyonel ve bütünlüklü bir birey olarak kabul edilirken (Heywood, 2011), radikal feminizm bu öznenin patriyarkal tahakküm altında biçimlendiğini savunur (MacKinnon, 1989). Postmodern ve üçüncü dalga yaklaşımlar öznenin söylemsel olarak kurulduğunu ileri sürerken (Alcoff, 1997; Butler, 1990), posthümanist feminist perspektif öznenin insan-merkezci sınırlarının aşılabileceğini tartışır (Alay, 2022). İncelenen filmler bu ontolojik dönüşümü görselleştirir: Orlando’da özne zamansal ve bedensel olarak yeniden yazılırken, Ex Machina’da özne insan/makine ayrımının ötesine geçer; Cam ve Unfriended gibi

yapımlarda ise özne dijital veri akışları içinde çoğaltılan bir temsile dönüşür. Böylece feminist kuramın özne tartışması, sinemada ontolojik bir kırılma olarak görünürlük kazanır.

Bununla birlikte, temsil edilen özgürleşme biçimlerinin niteliği feminist dalgalar arasında önemli farklılıklar göstermektedir. Birinci dalga bağlamında özgürleşme, hukuki eşitliğe ve kamusal alana erişime bağlanırken; ikinci dalgada ataerkil bilinçten kopuş ve kolektif dayanışma ön plana çıkar. Üçüncü dalgada özgürleşme, kimliğin sabitlenmesine direniş ve heteronormatif yapının çözülmesi üzerinden tanımlanır. Dördüncü dalgada ise özgürleşme, gözetim ve veri rejimlerine karşı dijital farkındalık ya da teknolojik sabotaj biçiminde ortaya çıkar. Ancak incelenen filmlerde bu özgürleşme anlatıları çoğu zaman yapısal dönüşümden ziyade bireysel stratejiler üzerinden kurgulanmaktadır. Jeanne Dielman'daki kırılma, bir sistem devriminden çok bireysel bir patlama anıdır; Orlando'da kimliğin akışkanlığı tarihsel sürekliliği dönüştürmez, Ex Machina'da yapay zekânın özgürleşmesi kolektif bir toplumsal düzen tahayyülüne bağlanmaz. Bu durum, feminist kuramın kolektif dönüşüm iddiası ile sinemanın dramatik bireyselleştirme eğilimi arasındaki gerilimi derinleştirir.

Filmlerin üretildiği tarihsel bağlam ile temsil ettikleri feminist söylem arasında her zaman eşzamanlı bir uyum bulunmamaktadır. Örneğin Salt of the Earth (1954), ikinci dalga öncesi dönemde üretilmiş olmasına rağmen kadın emeğini sınıf mücadelesi bağlamında görünür kılar; bu yönüyle daha sonraki Marksist feminist tartışmaları önceleyen bir perspektif sunar. Benzer biçimde 3 Women (1977), kimliğin parçalanmışlığına dair estetik denemesiyle postmodern feminist özne tartışmalarını erken bir tarihte sinemasal düzleme taşır. Bu örnekler, feminist düşüncenin sinemada yalnızca “yansıtılan” bir ideoloji olmadığını; kimi zaman teorik açılımlardan önce estetik düzlemde sezgisel olarak üretildiğini göstermektedir. Sinema, feminist teoriyi kimi durumlarda onu öngören bir kültürel üretim alanı olarak da değerlendirilebilir.

Teknoloji temsilleri bağlamında da benzer bir karmaşıklık söz konusudur. The Stepford Wives (2004) ve Surrogates (2009), kadın bedeninin teknolojik olarak yeniden tasarlanması ve kontrol edilmesi temasını işlerken, bu kontrolün ataerkil arzularla kesiştiğini ima eder. Wajeman'ın (2004) teknoloji ve toplumsal cinsiyetin karşılıklı kurulumuna dair yaklaşımı, bu tür anlatıları anlamlandırmak açısından önemlidir. Sleep Dealer (2008) ve Code 46 (2003) ise biyoteknolojik ve dijital kontrol mekanizmalarının sınıfsal ve küresel boyutlarını gündeme getirir; Segers ve Arora'nın (2016) bilgi ve iletişim teknolojilerinin küresel cinsiyet eşitsizlikleri üzerindeki etkilerine dair analizleri, bu temsillerin küresel bağlamını güçlendirir. Bu filmlerde kadın dijital kapitalizmin parçası olan bir varlık olarak konumlanır. Böylece

feminist tartışma, patriyarkal tahakkümden veri kapitalizmine doğru genişleyen bir eleştiri alanına taşınır. Öte yandan, incelenen film evreni içinde annelik ve doğurganlık temsillerinin süreklilik gösterdiği dikkat çekmektedir. Birinci dalgada annelik çoğu zaman ahlaki sorumluluk ve fedakârlıkla ilişkilendirilirken; ikinci dalgada annelik politik bir sorgulama alanına dönüşür. *Riddles of the Sphinx*'te annelik deneyimi parçalı bir kimlik süreci olarak ele alınırken, *Mad Max: Fury Road*'da doğurganlık doğrudan mülkiyet rejiminin aracı hâline gelir. Aktulan'ın (2022) radikal feminizmin cinsellik ve beden politikasına ilişkin değerlendirmesi ile Alay'ın (2022) posthümanist beden tartışması birlikte düşünüldüğünde, annelik temsillerinin biyolojik kader olmaktan çıkarak politik ve teknolojik bir müdahale alanına dönüştüğü görülmektedir. Bu dönüşüm, feminist düşüncenin doğalcı kadınlık anlayışına yönelttiği eleştirinin sinemasal karşılığıdır.

İncelenen tüm film örnekleri ve literatürde tartışılan kuramsal yaklaşımlar birlikte ele alındığında, feminizmin sinemadaki dönüşümü doğrusal bir gelişim çizgisi sunmamaktadır. Her dalga bir öncekinin sınırlarını problematize ederken, sinema bu problematizasyonu estetik ve anlatsal araçlarla yeniden kurar. Liberal eşitlik ideali ekonomik gerçeklikle sınanır; radikal kolektivizm dramatik bireysellik içinde çözülür, kesişimsel çoğulluk estetik deneyimsellik içinde kısmen soyutlanır; posthümanist özgürleşme teknolojik ağların sınırları içinde kalır. Dolayısıyla sinema, feminist kuramın ideolojik dönüşümlerini hem görünür kılan hem de onları kendi anlatı mantığı içinde yeniden biçimlendiren bir alan olarak değerlendirilmelidir. Feminizmin sinemadaki tarihi, her tarihsel momentte yeniden kurulan, tartışılan ve müzakere edilen bir temsil siyaseti olarak okunmalıdır. Bu bağlamda feminist dalgaların sinemadaki karşılıklarının erkeklik temsillerinin dönüşümü üzerinden de okunması gerekmektedir. Birinci dalga filmlerinde erkek figür çoğu zaman hukuki ve ekonomik iktidarın taşıyıcısı olarak konumlanırken, ikinci dalgada erkeklik ataerkil gündelik şiddetin ve simgesel üstünlüğün temsilcisi hâline gelir. *Jeanne Dielman*'da erkek karakterlerin neredeyse işlevsel ve geçici figürler olarak sunulması, ataerkil iktidarın anonimleşmiş doğasını ima eder. *A Question of Silence*'ta erkek özne doğrudan hedef hâline gelirken, yapısal bir karakter taşıdığı vurgulanır. Üçüncü dalgada ise erkeklik daha parçalı ve kırılgan bir yapıda temsil edilir; *Orlando*'da cinsiyetin akışkanlığı erkekliği sabit bir kategori olmaktan çıkarır, *Set It Off*'ta ise siyah erkek figürler sınıfsal baskı içinde konumlanarak hegemonik erkeklik modelinin tekilliği sorgulanır. Dördüncü dalgada teknolojiyle iç içe geçen erkeklik, *Ex Machina*'daki tasarımcı figüründe görüldüğü üzere kontrol ve yaratım arzusu üzerinden temsil edilir; ancak bu kontrol, yapay zekâ

öznenin tersine çevirdiği bir iktidar ilişkisine dönüşür. Böylece feminist dalgalar erkekliğin de tarihsel olarak yeniden kurulduğunu sinemasal düzlemde görünür kılar.

Mekân kullanımındaki dönüşüm de feminist kuramla paralel bir biçimde ilerler. Birinci dalgada kamusal alan-özel alan ayrımı net bir şekilde çizilirken, ikinci dalga filmlerinde ev içi mekân politik bir alan hâline gelir. Jeanne Dielman'da mutfak, patriyarkal zamanın mekânsal karşılığıdır; Wanda'da yol ve taşra mekânı kadının sistem dışına itilmişliğini temsil eder. Üçüncü dalgada mekânın sabitliği çözülür; Orlando'da tarihsel ve coğrafi sınırlar aşılır, The Watermelon Woman'da arşiv mekânı kimlik mücadelesinin alanına dönüşür. Dördüncü dalgada ise dijital mekân, fiziksel mekânın yerini alır; Unfriended ve Cam'de ekran yüzeyi yeni kamusal alan olarak belirir. Bu dönüşüm, feminist teorinin kamusal/özel ayrımına yönelttiği eleştirilerin sinemasal izdüşümüdür. MacKinnon'un (1989) özel alanın da politik olduğunu vurgulayan yaklaşımı, ev içi ve dijital mekânın iktidar alanı olarak temsil edilmesinde somutlaşır.

Zaman kurgusu da dalgalar arası dönüşümü gösteren önemli bir unsurdur. Birinci dalga filmleri kronolojik ve nedensel bir anlatı yapısına sahipken, ikinci dalga ile birlikte zamansal tekrar ve döngüsellik ön plana çıkar. Jeanne Dielman'daki ritmik tekrar, patriyarkal düzenin sürekliliğini temsil eder. Üçüncü dalgada ise zaman çizgisel olmaktan çıkar; Orlando'da yüzyıllar arasında kesintisiz geçiş yapılır, kimlik zamansal sabitliğini yitirir. Dördüncü dalgada zaman dijital hız ve anlık veri akışı üzerinden temsil edilir; Ingrid Goes West ve Unfriended gibi filmlerde zaman, çevrimiçi etkileşimlerin eşzamanlılığına bağlı olarak parçalanır. Bu durum, feminist kuramın modern öznenin bütünlüğüne yönelttiği eleştirilerle paralellik taşır.

Temsil stratejileri açısından bakıldığında, melodramdan deneysel sinemaya ve bilim kurguya uzanan tür çeşitliliği de feminist dalgaların düşünsel genişlemesine işaret eder. Birinci dalgada melodram kadın mağduriyetini görünür kılarken, ikinci dalgada deneysel anlatılar biçimsel bir direniş üretir. Üçüncü dalga queer estetik ve ironi aracılığıyla normatif yapıları çözerken, dördüncü dalga bilim kurgu ve distopya üzerinden teknoloji ve beden ilişkisini problematize eder. Bu türsel çeşitlilik, feminist kuramın estetik strateji bakımından da dönüşüm geçirdiğini göstermektedir.

Son olarak, incelenen film evreni feminizmin küresel bağlamdaki çeşitliliğini de ortaya koymaktadır. Siyah feminizm, queer feminizm ve kesişimsel yaklaşımlar sinemada yalnızca Batı merkezli bir özne modelinin ötesine geçilmesini sağlamıştır. The Watermelon Woman ve Set It Off, beyaz orta sınıf kadın öznenin sınırlarını aşarken; Sleep Dealer ve Code 46 küresel

emek rejimlerini ve biyopolitik kontrol mekanizmalarını gündeme getirir. Segers ve Arora'nın (2016) küresel dijital eşitsizliklere dair analizleri, bu temsillerin ulusötesi bağlamda da okunması gerektiğini gösterir. Böylece feminist sinema, sınıf, ırk, teknoloji ve küresel kapitalizm eksenlerinde kesişen çoklu tahakküm biçimlerini tartışmaya açar.

1.2. Sonuç

Bu çalışma, feminizmin tarihsel dönüşümü ile sinemasal temsil biçimleri arasındaki ilişkiyi doğrusal bir ilerleme anlatısı yerine çok katmanlı ve çelişkili bir temsil siyaseti olarak ele almaktadır. Liberal feminizmin hak ve eşitlik merkezli söyleminden radikal feminizmin ataerkil yapı çözümlemelerine, üçüncü dalga'nın kimlik ve performativite vurgusundan dördüncü dalga'nın dijital, posthümanist ve veri temelli tartışmalarına uzanan geniş kuramsal çerçeve, incelenen film örnekleri üzerinden somutlaştırılmaktadır. Bulgular, feminist kuramın sinemada özne kuruluşu, mekân organizasyonu, zaman kurgusu, beden politikası ve tür estetiği gibi anlatısal ve görsel stratejiler üzerinden de karşılık bulmakta olduğunu göstermektedir.

Birinci dalga bağlamında erken dönem filmler, kadınların kamusal alana girişini ve yurttaşlık talebini görünür kılarken, hukuki eşitlik idealinin ekonomik ve sınıfsal sınırlarını da açığa çıkarmaktadır. İkinci dalga filmleri, ev içi emeği, cinselliği ve gündelik hayat pratiklerini politik alanın merkezine taşımakta; ataerkil düzenin yapısal niteliğini estetik düzlemde tartışmaya açmaktadır. Üçüncü dalga yapımlar, kimliğin sabit ve özsel bir kategori olmadığını; aksine tarihsel, kültürel ve söylemsel süreçler aracılığıyla kurulduğunu göstererek feminist özne anlayışını çoğullaştırmaktadır. Dördüncü dalga ve dijital feminist bağlamda ise teknoloji, gözetim, veri kapitalizmi ve posthümanist özne tartışmaları sinemasal anlatının merkezine yerleşmekte; beden ile makine arasındaki sınırların geçirgenliği yeni bir politik tartışma alanı üretmektedir.

Araştırmanın coğrafi sınırını oluşturan ABD, Fransa ve İngiltere'de feminist hareketlerin tarihsel olarak farklı toplumsal koşullar içinde ortaya çıktığı görülmektedir. İngiltere'de kadın hareketleri büyük ölçüde süfraj mücadelesi etrafında örgütlenmekte ve kadınların siyasal temsil hakkı talebi kamusal alandaki feminist söylemin merkezine yerleşmektedir. ABD'de feminist hareketler, sivil haklar mücadelesi, emek politikaları ve toplumsal eşitlik tartışmalarıyla iç içe gelişmekte; özellikle ikinci dalga döneminde kültürel ve ideolojik eleştiriler belirginleşmektedir. Fransa'da ise feminist düşünce daha çok entelektüel ve felsefi tartışmalar üzerinden şekillenmekte; beden, dil ve özne üzerine kuramsal sorgulamalar ön plana çıkmaktadır. Bu farklı gelişim çizgileri, sinemasal temsillerde de çeşitlilik üretmekte;

feminist söylemlerin her ülkede farklı estetik ve anlatısal biçimlerde görünürlük kazanmasına neden olmaktadır. Bununla birlikte çalışma, belirli temaların farklı tarihsel momentlerde yeniden üretildiğini ortaya koymaktadır. Kadın emeğinin değersizleştirilmesi, bedenin denetimi, annelik ve doğurganlık politikaları ya da kamusal/özel alan ayrımı gibi meseleler her dalgada farklı biçimlerde yeniden tartışılmaktadır. Sinema bu tartışmaları kimi zaman radikalleştirerek, kimi zaman dramatik bireyselleştirme yoluyla sınırlandırarak yeniden üretmektedir. Dolayısıyla feminist kuramın kolektif ve yapısal dönüşüm iddiaları sinemasal anlatıda çoğu zaman bireysel direniş, sembolik kopuş ya da estetik deney biçiminde temsil edilmektedir. Bu durum, sinemanın feminist düşüncüyü yalnızca yansıtan pasif bir alan olmadığını; aksine onu dönüştüren, yeniden kuran ve kimi zaman sınırlarını görünür kılan aktif bir kültürel üretim alanı olduğunu göstermektedir. Feminist kuram ile sinema arasındaki ilişki karşılıklı bir etkileşim süreci olarak işlemektedir. Kuramsal metinlerde geliştirilen kavramlar sinemasal imgeler aracılığıyla somutlaşırken, sinema da bu kavramların uygulanabilirliğini, sınırlarını ve çelişkilerini görünür kılmaktadır.

Bu bağlamda çalışmanın ortaya çıkardığı önemli sonuçlardan biri, kadın-erkek ilişkileri ile feminist hareketler arasındaki ilişkinin tek yönlü bir nedensellik üzerinden açıklanamayacağıdır. Tarihsel olarak feminist hareketlerin ortaya çıkışı, kadınların toplumsal yaşamda karşılaştıkları eşitsizliklerin ve cinsiyet temelli güç ilişkilerinin bir sonucu olarak gelişmektedir. Ancak feminist söylem güç kazandıkça, kadın ve erkek arasındaki toplumsal ilişkilerin yeniden düşünülmesini ve dönüştürülmesini de teşvik etmektedir. Dolayısıyla feminist hareketler yalnızca mevcut kadın-erkek ilişkilerinin bir ürünü olarak ortaya çıkmamakta; bu ilişkilerin yeniden kurulmasına katkı sağlayan dönüştürücü bir düşünsel ve politik alan üretmektedir.

Sonuç olarak feminizmin sinemadaki dönüşümü, her dönemde yeniden müzakere edilen, farklı iktidar biçimleriyle karşılaşan ve estetik stratejiler aracılığıyla yeniden tanımlanan bir mücadele alanı olarak ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle feminist film çözümlemeleri yalnızca “güçlü kadın karakter” arayışı üzerinden değil; özne, beden, emek, teknoloji ve iktidar ilişkilerinin nasıl kurulduğunu analiz eden çok boyutlu bir perspektifle ele alınmalıdır. Çalışmanın ortaya koyduğu bulgular, feminist kuramın sinemasal metinlerde hem süreklilik hem de kopuşlar üreterek varlığını sürdürdüğünü ve bu ilişkinin gelecekte dijitalleşme, yapay zekâ ve biyoteknoloji ekseninde daha da karmaşılaşacağını göstermektedir.

1.3.Öneriler

Bu çalışmadan elde edilen bulgular doğrultusunda, feminist sinema araştırmalarının gelecekte daha geniş, karşılaştırmalı ve disiplinlerarası bir çerçevede geliştirilmesi önerilmektedir. *İlk olarak*, feminizm dalgalarının sinemadaki temsillerini inceleyen çalışmaların yalnızca belirli film örnekleriyle sınırlı kalmaması, daha geniş bir film evreni üzerinden desteklenmesi gerekmektedir. Özellikle farklı dönemlerden, farklı türlerden ve farklı üretim bağlamlarından seçilecek filmlerle yapılacak çalışmalar, feminist temsil biçimlerinin süreklilik ve kopuşlarını daha kapsamlı biçimde görünür kılacaktır. Bu bağlamda araştırmaların alternatif, bağımsız ve marjinal sinema örnekleriyle de genişletilmesi önem taşımaktadır.

İkinci olarak, feminist sinema çözümlemelerinde ABD, Fransa ve İngiltere merkezli Batı eksenli çerçevenin ötesine geçilmesi önerilmektedir. Latin Amerika, Orta Doğu, Güney Asya, Uzak Doğu ve Afrika sinemalarında feminist temsil biçimlerinin nasıl kurulduğunu inceleyen karşılaştırmalı çalışmalar, feminist kuramın evrensellik iddialarını yeniden tartışmaya açacaktır. Böyle bir yönelim, özellikle kesişimsellik, sömürgecilik sonrası kuram, queer politika ve küresel emek rejimleri bağlamında feminist sinema araştırmalarına yeni açılımlar kazandıracaktır.

Üçüncü olarak, feminist film incelemelerinde kadınlık temsilleri kadar erkeklik temsillerinin dönüşümüne de daha fazla odaklanılması gerekmektedir. Çalışmada da görüldüğü üzere feminist dalgalar, erkekliğin kuruluş biçimlerinin de tarihsel olarak değiştiğini ortaya koymaktadır. Bu nedenle gelecekte yapılacak araştırmaların hegemonik erkeklik, kırılğan erkeklik, teknolojiyle yeniden kurulan erkek özne ve bakım emeğiyle ilişkili erkeklik biçimleri gibi temalara yönelmesi, feminist sinema tartışmalarını daha bütünlüklü hâle getirecektir.

Dördüncü olarak, mekân, zaman, beden ve teknoloji eksenlerinde geliştirilen çözümleme pratiklerinin yöntemsel olarak daha sistematik hâle getirilmesi önerilmektedir. Feminist film analizlerinde yalnızca anlatı ve karakter temsiline odaklanmak yerine kamera kullanımı, kurgu ritmi, ses tasarımı, renk rejimi, dijital arayüz estetiği ve görsel kompozisyon gibi sinemasal unsurların da feminist kuramla ilişkilendirilmesi gerekmektedir. Böylece feminist eleştiri, içerik çözümlemesinin ötesine geçerek biçimsel estetiğin ideolojik işlevlerini daha görünür biçimde ortaya koyabilecektir.

Beşinci olarak, dijital feminizm, veri feminizmi, posthümanizm ve xenofeminizm gibi güncel kuramsal alanların sinema çalışmalarında daha yoğun biçimde kullanılması önerilmektedir. Özellikle yapay zekâ, algoritmik gözetim, sanal kimlik, biyoteknoloji, platform kapitalizmi ve dijital emek gibi meselelerin sinemasal temsilleri, gelecekte feminist kuram

açısından merkezi bir tartışma alanı oluşturmaktadır. Bu nedenle yeni araştırmaların bilimkurgu, distopya, siber-gerilim ve dijital korku gibi türlere daha fazla yönelmesi, çağdaş feminist tartışmaların sinemadaki izdüşümlerini çözümlemek açısından verimli olacaktır.

Altıncı olarak, feminist sinema araştırmalarının alımlama ve izleyici çalışmalarıyla da desteklenmesi önerilmektedir. Filmlerdeki feminist temsillerin izleyiciler tarafından nasıl okunduğu, farklı toplumsal gruplar tarafından nasıl anlamlandırıldığı ve bu temsillerin toplumsal cinsiyet algıları üzerindeki etkilerinin nasıl şekillendiği, gelecekte ele alınması gereken önemli bir araştırma alanıdır. Böylece feminist sinema çalışmaları, temsil analizini izleme pratikleri ve kültürel dolaşım süreçleriyle birlikte değerlendirebilecektir.

Yedinci olarak, Türkiye sineması bağlamında feminist dalgaların yansımalarını inceleyen çalışmaların artırılması önerilmektedir. Yerel kültürel kodlar, aile yapısı, modernleşme deneyimi, muhafazakârlık, emek ilişkileri ve dijitalleşme süreçleri dikkate alınarak yapılacak feminist film çözümlemeleri hem ulusal sinema çalışmalarına hem de feminist film kuramına özgün katkılar sunacaktır. Bu doğrultuda gelecekteki araştırmaların, feminist düşüncenin küresel kuramsal birikimi ile yerel sinemasal anlatılar arasındaki etkileşimi daha ayrıntılı biçimde ele alması gerekli görünmektedir.

Feminist sinema araştırmalarının bundan sonraki aşamada daha karşılaştırmalı, daha disiplinlerarası ve daha eleştirel bir yönelim kazanması gerekmektedir. Böyle bir yönelim, feminizmin sinemadaki tarihini günümüzün dijital, biyopolitik ve teknolojik dönüşümleri üzerinden de yeniden düşünmeye imkân verecektir.

GENİŞLETİLMİŞ TÜRKÇE ÖZET

Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
Sinema Ve Televizyon
Sinema Ve Televizyon Bilim Dalı
Yüksek Lisans Tezi

FEMİNİZMİN SİNEMADAKİ DÖNÜŞÜMÜ

Ömür ONURLUCAN

Feminizmin tarihsel gelişimi ve bu gelişimin sinemadaki temsilleri, toplumsal ve kültürel yapıların nasıl kurulduğunu anlamak açısından önemli bir inceleme alanı sunmaktadır. Feminist düşünce yalnızca kadın haklarına yönelik bir mücadele alanı değil; özne, beden, kimlik ve iktidar ilişkilerini yeniden değerlendiren çok katmanlı bir kuramsal çerçeve olarak ele alınmaktadır. Bu bağlamda feminizmin tarihsel dönüşümü sinema aracılığıyla incelenmekte ve film anlatılarında kadın temsillerinin hangi ideolojik ve kültürel bağlamlar içerisinde üretildiği analiz edilmektedir.

Araştırma nitel yöntem çerçevesinde gerçekleştirilmiş; feminizmin farklı dalgalarını temsil eden film örnekleri söylem analizi ve Roland Barthes'ın göstergebilimsel yaklaşımı kullanılarak incelenmiştir. Film anlatılarında yer alan diyaloglar, karakter konumlanışları ve ideolojik söylemler Teun A. van Dijk'in eleştirel söylem analizi yaklaşımı doğrultusunda değerlendirilmiş; görsel göstergeler, semboller ve anlatı yapıları ise Barthes'ın göstergebilimsel yöntemi aracılığıyla çözümlenmiştir. Filmlerdeki karakter temsilleri, anlatı stratejileri ve ideolojik söylemler feminist kuramsal çerçeve içerisinde çok katmanlı bir biçimde analiz edilmiştir. Elde edilen bulgular, feminist dalgaların sinemada anlatı yapısı, karakter temsilleri ve ideolojik söylemler açısından da belirgin dönüşümler yarattığını göstermektedir. Birinci dalga feminizm döneminde filmler, kadınların hukuki eşitlik ve siyasal temsil taleplerini görünür kılan anlatılar üretmekte ve kadınların kamusal alanda varlık göstermesine yönelik mücadeleleri merkezine almaktadır. İkinci dalga feminizmle birlikte sinemasal anlatılarda patriyarkal iktidar ilişkilerine yönelik eleştiriler daha belirgin hâle gelmiş; ev içi emek, kadın bedeni üzerindeki toplumsal denetim, cinsellik ve gündelik yaşam deneyimleri film anlatılarının önemli temalarından biri hâline gelmiştir. Bu dönemde kadın karakterlerin edilgen konumdan çıkarak özneleştiği ve patriyarkal yapıyı sorgulayan anlatı biçimlerinin öne çıktığı görülmektedir. Üçüncü dalga feminizm ise kimlik, farklılık ve temsil tartışmalarını genişleterek ırk, sınıf ve cinsel kimlik gibi çoklu eşitsizlik biçimlerini sinemasal anlatılara taşımaktadır. Bu bağlamda film metinleri, kadın deneyiminin homojen bir yapıdan oluşmadığını; aksine farklı toplumsal konumlar tarafından şekillendirildiğini görünür kılmaktadır. Dijitalleşme ve teknolojik dönüşümlerle birlikte gelişen çağdaş feminist yaklaşımlar ise posthüman özne, dijital kültür ve teknoloji ile toplumsal ilişkiler arasındaki etkileşimi film anlatılarının önemli temalarından biri hâline getirmektedir. Teknolojik gelişmelerin kimlik, beden ve özne kavramlarını yeniden tanımladığı bu anlatılar, feminist düşüncenin güncel kuramsal açılımlarıyla doğrudan ilişki kurmaktadır. Bu bulgular, feminist düşüncenin tarihsel evriminin sinema aracılığıyla çok katmanlı ve dinamik bir biçimde izlenebildiğini ortaya koymakta ve sinemanın toplumsal dönüşümlerin ideolojik ve kültürel yansımalarını görünür kılan önemli bir anlatı alanı olduğunu göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Anahtar Kelimeler: Feminist Dalgalar, Sinemada Temsil, Göstergebilim, Posthümanizm, Xenofeminizm.

KAYNAKÇA

- Abma, J. C., & Gladys, M. M. (2006). Childlessness Among Older Women in the United States: Trends and Profiles. *Journal of Marriage and Family*, 68(4), 1045.
- Acar-Savran, G. (2013). *Beden Emek Tarih & Diyalektik Bir Feminizm İçin*. Kanat Kitap.
- Aktulan, İ. (2022). *Beden ve iktidar: Radikal feminizmin cinselliğe bakışının incelenmesi* [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.
- Akülkü, H. (2024). Kesişimsellik Paradigması Çerçevesinde Feminist Yaklaşımların Farklılıklarının Değerlendirilmesi. *Akademik Hassasiyetler*, 11(26), 662-689. <https://doi.org/10.58884/akademik-hassasiyetler.1451707>
- Alay, M. (2022). *Feminizmden posthümanizme bedenin sürüklenişi* [Yüksek Lisans Tezi]. Batman Üniversitesi.
- Alcoff, L. M. (1997). The Politics of Postmodern Feminism, Revisited. *Cultural Critique*, (36), 5-27.
- Alikılıç, Ö., & Baş, Ş. (2019). Dijital Feminizm: Hashtag'ın Cinsiyeti. *Fe Dergi*, 11(1), 89-111. <https://doi.org/10.46655/federgi.579180>
- Al-Obaidi, A. R. J. (2022). *Black Feminism In Toni Morrison's Sula And Zora Neale Hurston's Their Eyes Were Atching God* [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Yeni Yüzyıl.
- Andersen, M. C. (2018). Getting to the Root of #metoo-Through the Fourth Wave of Feminism. *ResearchGate*. <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.20534.14403>
- Anderson, B. S. (1998). The Lid Comes off: International Radical Feminism and the Revolutions of 1848. *The Johns Hopkins University Press*, 10(2), 1-12.
- Ardill, S., & O'Sullivan, S. (1987). *Upsetting An Applectart: Difference, Desire and Lesbian Sadomasochism*. Feminist Review No.23.
- Arı, T. (1992). Uluslararası ilişkilerde büyük tartışmalar ve postmodern teoriler. İçinde *Politics* (C. 54, ss. 283-284).

- Armstrong, E. (2020). Marxist and Socialist Feminism. İçinde *Study of Women, Gender, & Sexuality: Faculty Publications*. Smith College.
https://scholarworks.smith.edu/swg_facpubs/15/
- Arneil, B. (1999). *Politics and Feminism*. Blackwell Publishers.
- Ataman, M. (2009). Feminizm: Geleneksel Uluslararası İlişkiler Teorilerine Alternatif Yaklaşımlar Demeti. *Alternatif Politika*, 1(1), 1-41.
- Atan, M. (2015). Radikal Feminizm: “Kişisel Olan Politikadır” Söyleminde Aile. *The Journal of Europe - Middle East Social Science Studies*, 1(2), 1-21.
<https://doi.org/10.21085/jemsos.38880>
- August, B. (1910). *Woman and Socialism*. Socialist Literature.
- Avcil, C. (2020). Kesişimsellik: Feminizmde Kapsam Genişlemesine Doğru. *Şarkiyat*, 12(4), 1290-1312. <https://doi.org/10.26791/sarkiat.801766>
- Aybakan Saliya, D. (2013). *Judith Butler Ve Post-Modern Feminizm* [Yüksek Lisans Tezi]. Uludağ Üniversitesi.
- Aydemir, D. (2020a). *Siberfeminizm ve siber kültürde cinsiyet kimliğinin yapıbozumu ve siber kimlikle yeniden inşası* [Yüksek Lisans Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi]. Yök Tez Merkezi.
- Aydemir, D. (2020b). *Siberfeminizm ve Siber Kültürde Cinsiyet Kimliğinin Yapıbozumu ve Siber Kimlikle Yeniden İnşası* [Yüksek Lisans Tezi]. Ondokuz Mayıs Üniversitesi.
- Aziz, A. A. A. (2021). Is Ecoeminism a Curse or a Bliss? A Critical Study. *Arab Journal for Scientific Publishing*, 20-29.
- Babka, A., Kernmayer, H., Lingl, J., & Schmutz, M. (2023). Introduction: Posthumanist Gender Theory—A Very Rough Account. *Genealogy+Critique*, 9(1), 1-21.
<https://doi.org/https://doi.org/10.16995/gc.10863>

- Baer, H. (2016). Redoing Feminism: Digital Activism, Body Politics, And Neoliberalism. *Feminist Media Studies*, 16(1), 17-34.
- Banet-Weiser. (2018). *Empowered: Popular Feminism And Popular Misogyny*. Duke University Press.
- Barlett, R. (1993). *The Making of Europe: Conquest, Colonization, And Cultural Change*. Princeton University Press.
- Barrett, M., & McIntosh, M. (1985). *Ethnocentrism and socialist-feminist theory*.
- Barthes, R. (2018). *Göstergebilimsel Serüven*. Yapı Kredi Yayınları.
- Bartlett, R., & MacKay, A. (1989). *Medieval Frontier Societies*. Clarendon Press.
- Bassett, C. (1999). *A manifesto against manifestos*. 13-16.
- Baumgardner, J. (2011). *Is There A Fourth Wave? If So, Does It Matter?* In J. Baumgardner (Ed.), *F'em! Goo Goo, Gaga, And Some Thoughts On Balls*.
- Bausinger, H. (1984). Media, Technology And Daily Life. *Media, Culture and Society*, (6), 343-351.
- Baxandall, R., & Gordon, L. (2000). *Dear Sisters: Dispatches from the Women's Liberation Movement*. Basic Book.
- Benjamin, R. (2019). *Race after technology: Abolitionist tools for the new Jim code*. Polity Press.
- Benn, M. (2013). After post-feminism: Pursuing material equality in a digital age. *Junc ture*, 20(3), 223-227.
- Berktaş, F. (2011). Feminist Teoride Açılımlar. Toplumsal Cinsiyet Çalışmalar. *Y.C. Anadolu Üniversitesi Yayını*, 2312(2).
- Best, S., & Kellner, D. (2011). *Postmodern Teori: Eleştirel Soruşturmalar (2.)*. Ayrıntı Yayınları.

- Bhavnani, K.-K., & Coulson, M. (2005). Transforming Socialist-Feminism: The Challenge of Racism. *Feminist Review*, (80), 87-97.
- Bowleg, L. (2008). When Black + Lesbian + Woman $\neq$ Black Lesbian Woman: The Methodological Challenges of Qualitative and Quantitative Intersectionality Research. *Sex Roles*, 59(5), 312-325. <https://doi.org/10.1007/s11199-008-9400-z>
- Boxer, M. J. (2007). Rethinking the Socialist Construction and International Career of the Concept “Bourgeois Feminism” on JSTOR. *The American Historical Review*, 112(1), 131-158.
- Boyd, D., & Crawford, K. (2012). *Critical questions for big data*. 15(5), 662-679.
- Boztepemuğlu, P. (2017). Post-hümanist ve feminist perspektiften bedenın sanatsal dönüşümü. *Kültür ve İletişim*, 20(1), 39.
- Braidotti, R. (2015). *İnsan Sonrası*.
- Breines, W. (1996). Sixties Stories’ Silences: White Feminism, Black Feminism, Black Power. *NWSA Journal*, 8(3), 101-121.
- Browne, K., & Nash, C. J. (2016). Queer Methods and Methodologies. İçinde *ResearchGate* (ss. 1-24). <https://doi.org/10.4324/9781315603223-1>
- Bryson, V. (1992). *Feminist Political Theory: An Introduction*. Paragon House.
- Bulut, F. (2011). 68 Kuşığı Gençlik Olaylarının Uluslararası Boyutu ve Türkiye’de 68 Kuşığına Göre Atatürk ve Atatürkçülük Anlayışı. *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 11(23), 123-149.
- Buolamwini, J., & Gebru, T. (2018). Gender shades: Intersectional accuracy disparities in commercial gender classification. *Proceedings of the 1st Conference on Fairness, Accountability and Transparency*, 77-91.
- Burckhardt, J. (2013). *The civilization of the Renaissance in Italy*.

- Burgio, G. (2020). Io sono un corpo. Politiche e pedagogie della maschilità. *Annali online della Didattica e della Formazione Docente*, 12(20), 27-42.
- Butler, J. (1990a). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*.
- Butler, J. (1990b). The Force of Fantasy: Feminism, Mapplethorpe, and Discursive Excess | PDF. *Scribd*, 2(2), 105-125.
- Butler, J. (1993). *Bodies that matter: On the discursive limits of "sex"*. Routledge.
- Butler, J. (2004). *Undoing gender*. Routledge.
- Calas, M. B., & Smircich, L. (1996). From 'The Woman's' Point of View: Feminist Approaches to Organization Studies. İçinde *Handbook of Organization Studies*. SAGE Publications.
- Carroll, R. (2012). *Rereading Heterosexuality: Feminism, Queer Theory and Contemporary Fiction*. Edinburgh University Press. <https://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctt3fgtnm>
- Choo, H. Y., & Ferree, M. M. (2010). Practicing Intersectionality in Sociological Research: A Critical Analysis of Inclusions, Interactions, and Institutions in the Study of Inequalities*. *Sage Journals*, 28(2). (Sage CA: Los Angeles, CA). <https://journals.sagepub.com/doi/10.1111/j.1467-9558.2010.01370.x>
- Citron, D. K. (2014). *Hate crimes in cyberspace*. Harvard University Press.
- Clarke, L., & McAllister, F. (1998). *Choosing Childlessness*. London: Family Policy. Studies Centre.
- Collins, P. H. (2000). *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. Routledge.
- Collins, P. H. (2004). *Black Sexual Politics: African Americans, Gender, and The New Racism*. Routledge.
- Connell, N., & Wilson, C. (1974). *Rape: The first sourcebook for women*. Plume Books.
- Coote, A., & CAMPBELL, B. (1987). *Sweet Freedom Oxford: Blackwell*.
- Costa, D. (2015). *Kadınlar ve Toplumun Yıkılması*. Otonom Yayıncılık.

- Costa, M. D., & James, S. (1972). *Women And The Subversion Of The Community*.
- Cott, N. F. (1987). *The grounding of modern feminism*.
- Couldry, N., & Mejias, U. A. (2019). *The costs of connection: How data is colonizing human life and appropriating it for capitalism*. Stanford University Press.
- Couture, T. (1995). Feminist Criticisms of Habermas's Ethics and Politics. *Dialogue: Canadian Philosophical Review / Revue Canadienne de Philosophie*, 34(2), 259-280.
<https://doi.org/10.1017/S0012217300014700>
- Crawford, K. (2021). *Atlas of AI: Power, Politics, And The Planetary Costs Of Artificial Intelligence*. Yale University Press.
- Crenshaw, K. (2011). Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *Framing Intersectionality: Debates on a Multi-Faceted Concept in Gender Studies*, 25-42.
- Cuboniks, L. (2019). Zenofeminizm- bir yabancılaşma politikası. (Çev. Şeyda Öztürk). *İnsan Sonrası*, (95-96), 330-342.
- Cuboniks, L. (2021). *The Xenofeminist Manifesto*. Verso.
- Çağıl, A. (2020). Feminizm Ve Politika Bağlamında Radikal Feminizm. *Ağrı İslami İlimler Dergisi*, (6), 136-143.
- Çaha. (2001). *Türkiye'de Kadın Hareketi Tarihi: Değişen Bir Şey Var mı? [The History of Women Movement in Turkey]*. Kadın Bienali Ekinlikleri Çerçevesinde Türkiye'de Kadın ve Sivil Toplum. KADEM. <https://kadem.org.tr/turkiyede-kadin-hareketinin-tarihi-degisen-bir-sey-varmi/>
- Çakır, S. (2016). Kapitalizm ve Patriyarkaya Karşı: Sosyalist Feminizm. *Toplum ve Demokrasi Dergisi*, 2(4), 185-196.

- Çakmak, D. (2007). Fransız Devrimi'nde Kadın:Eksik Yurttaş. *Ege Akademik Bakış*, 7(2), 727-745.
- Çardak, M. (2012). *Toplumsal bir hareket ve aydınlanmanın ürünü olarak liberal feminizm* [Yüksek Lisans]. Gazi Üniversitesi.
- Çelik, Y., & Çelik, S. S. (2007). Sexual harassment against nurses in Turkey. *Journal of Nursing Scholarship: An Official Publication of Sigma Theta Tau International Honor Society of Nursing*, 39(2), 200-206. <https://doi.org/10.1111/j.1547-5069.2007.00168.x>
- Çetin, K. (2021). *Queer Teori Eleştirisi ve LGBT+ Bireylerin Queer Teoriye Yaklaşımı* [Yüksek Lisans]. Ankara Üniversitesi.
- Çetinel, E., & Yılmaz, S. E. (2016). Feminist Teori: Yönetim Ve Organizasyon Alanına Eleştirel Bir Yaklaşım. *Çankırı Karatekin Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 6(2), 119-148.
- Çiçek, A. (2016). *Feminist Perspektiften Türkiye'de Kadın Kütüphanecilerin İmajı* [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi].
https://www.academia.edu/35239716/Feminist_Perspektiften_T%C3%BCrkiyede_Kad%C4%B1n_K%C3%BCt%C3%BCphanecilerin_%C4%B0maj%C4%B1_Image_of_Female_Librarians_in_The_Feminist_Perspective_in_Turkey
- Çoban Döşkaya, F. (2024). Amerikan Bağımsızlık Bildirgesi'nin Arka Planı ve Analizi. İçinde *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi* (C. 11, ss. 4727-4745). Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi.
- Davidson, C. N., Wagner-Martin, L., & Ammons, E. (1995). *The Oxford Companion to Women's Writing in the United States*. New York: Oxford University Press.
- de Beauvoir, S. (2019). *İkinci Cins I* (6.). Koç Üniversitesi Yayınları.

- Dedeoğlu, A. Ö., & Karakurum, S. S. (2025). Ekofeminizm ve Feminizmin Tarihsel Perspektifi: Kapitalizm ve Ataerki Bağlamında Kadın ve Doğa. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 25(1), 165-182. <https://doi.org/10.18037/ausbd.1552598>
- Delgado, R., & Stefancic, J. (2023). *Critical race theory: An introduction* (NyU, C. 87).
- D'emilio, J., & Freedman, E. (1989). *Intimate matters: A history of sexuality in america*. harper and row.
- Demiral, A. (2017). *Biyoiktidar Bağlamında; Toplumsal Cinsiyet, Queer Teori ve Sanata Yansımaları* [Yüksek Lisans]. Hacettepe Üniversitesi.
- Deriu, M. (2019). "Ripensare la centralità della cura. La critica ecofemminista tra politica, economia ed ecologia". (20), 89-100.
- D'Ignazio, C., & Klein, L. F. (2020). *Data feminism*. MIT Press.
- Di Stefano, C. (1990). Configurations of womanhood: The meaning of feminist critiques of Enlightenment. *Feminism/Postmodernism*, 63-81.
- Digeser, P. (1994). Performativity Trouble: Postmodern Feminism and Essential Subjects. *Political Research Quarterly*, 47(3), 655-673. <https://doi.org/10.2307/448847>
- Dikici, E. (2024a). Feminizmin Üç Ana Akımı: Liberal, Marxist Ve Radikal Feminizm Teorileri. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 2(43), 523-532. <https://doi.org/10.9761/JASSS3100>
- Dikici, E. (2024b). Feminizmin Üç Ana Akımı: Liberal, Marxist Ve Radikal Feminizm Teorileri. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 2(43), 523-532. <https://doi.org/10.9761/JASSS3100>
- Dobson, A. S. (2015). *Postfeminist Digital Cultures: Femininity, social media, and self-representation*. Palgrave Macmillan.
- Doğan, H. (2024). İnsan olmanın anlamı ve anlamsızlığı: Posthümanist sanatın romantik estetiği. *Art Vision*, 30(53), 187-196.

- Dohm, H. (1976). *Women's Nature and Privilege*. Westport, CT: Hyperion Press.
- Donovan, J. (2014). *Feminist Teori* (8. bs.). İletişim Yayınları.
- Dursun, A. N. (2020). *Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliğine Bir Çözüm Olarak Siberfeminizm* [Yüksek Lisans Tezi]. Kütahya Dumlupınar Üniversitesi.
- Düzkan, A. (2021). *Feminist Bellek*. <https://feministbellek.org/radikal-feminizm/>
- Ebert, T. L. (1991). The "Difference" of Postmodern Feminism. *College English*, 53(8), 886-904. <https://doi.org/https://doi.org/10.2307/377692>
- Edelman, L. (2004). *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv11hpkpp>
- Egemen, E. E. (2023). Marksist Feminist Teorinin İncelenmesi. *Sakarya Üniversitesi Kadın Araştırmaları Dergisi*, 2(2), 117-133. <https://doi.org/10.61158/saukad.1325669>
- Elnur, A. (2022). Siberfeminizmden Teknofeminizme: Feminist Teknoloji Çalışmalarında Yaşanan Gelişmeler. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 10(32), Makale 32. <https://doi.org/10.33692/avrasyad.1176864>
- Engles, F. (2021). *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*. Yordam Kitap. <https://www.kitapyurdu.com/kitap/ailenin-ozel-mulkiyetin-ve-devletin-kokeni/518437.html>
- English, L. M., & Irving, C. J. (2019). Ağ Feminizmi Ve Toplumsal Cinsiyet Öğrenimi, Çeviren; Burcu Tokat. *Kültür ve Siyasette Feminist Yaklaşımlar*, 35-59.
- Eray, Ş. (2015). *Yeni Kurumsalcı Yaklaşımlar Çerçevesinden Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet Eşitliği Kamu Politikası: Eğitim Ve Siyasal Katılım Alt Politika Örnekleri* [Doktora Tezi]. Gazi Üniversitesi.
- Erdem, N. (2014). *From Black Feminism To Omanism: Alice Walker's Selected Short Fiction* [Yüksek Lisans]. Fırat Üniversitesi.
- Erdem, T. (2012). Postmodern Feminizm. *Kadın Araştırmaları Dergisi*, (2), 67-82.

Erdoğan, D. (2014). *Radikal feminizm ve marksist feminizmin orta yolu olarak sosyalist feminizm*. Hacettepe Üniversitesi.

https://www.academia.edu/7256191/FEM%C4%B0N%C4%B0ST_KURAMLAR_MARKS%C4%B0ST_FEM%C4%B0N%C4%B0ZM_VE_SOSYAL%C4%B0ST_FEM%C4%B0N%C4%B0ZM_Radikal_Feminizm_ve_Marksist_Feminizmin_orta_yolu_olarak_Sosyalist_Feminizm

Erol, A. (2021). Toplumsal Cinsiyet Kavramı Bağlamında Feminist Yaklaşımların Bir Analizi. *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (53), 31-54.

<https://doi.org/10.53568/yyusbed.1003401>

Eubanks, E. (2020). *Automating inequality: How high-tech tools profile, police, and punish the poor*. St. Martin's Press.

Evans, R. J. (1977). *The Feminists: Women's Emancipation Movements in Europe, America and Australasia 1840-1920*. Routledge. <https://www.routledge.com/The-Feminists-Womens-Emancipation-Movements-in-Europe-America-and-Australasia-1840-1920/Evans/p/book/9781138008052>

Fauzi, K. R. R. (2023). Ecofeminism: The Portrayal of Women and Nature in a Passage to India. *JournEEL (Journal of English Education and Literature)*, 5(1), 14-23. <https://doi.org/10.51836/journeel.v5i1.446>

Federici, S. (1974). *Wages Against Housework*.

Federici, S. (2012). *Revolution At Point Zero*. PM Press.

Felski, R. (1989). Feminism, Postmodernism, And The Critique Of Modernity. *Cultural Critique*, (13), 33-56.

Ferguson, J. M. (2013). Queering Methodologies: Challenging Scientific Constraint in the Appreciation of Queer and Trans Subjects. *The Qualitative Report*, 18(13), 1-13.

Ferrando, F. (2019). *Philosophical Posthumanism*.

- Fotopoulou, A. (2016). *Feminist activism and digital networks: Between empowerment and vulnerability*.
- Foucault, M. (1980). *Herculine Barbin: Being the Recently Discovered Memoirs of a Nineteenth-Century French Hermaphrodite*.
https://books.google.com/books/about/Herculine_Barbin.html?hl=tr&id=tyHcwTtRdkMC
- Foucault, M. (2020). *Cinselliğin Tarihi*. Ayrıntı Yayınları.
- Fraser, N. (1990). Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy. *Social Text*. <https://doi.org/10.2307/466240>
- Friedan, B. (1963). *The Feminine Mystique*. W. W. Norton & Company, Inc.
- Gaag, N. V. D. (2018). *Feminizm*. (B.S. Aydaş, Çev.). Sel Yayıncılık.
- Gajjala, R., & Mamidipudi, A. (2010). Cyberfeminism, technology, and international development. *Gender & Development*, 7(2), 8-16.
- Gardner, C. V. (2006a). *Historical Dictionary of Feminist Philosophy*. Bloomsbury Academic.
https://books.google.com/books/about/Historical_Dictionary_of_Feminist_Philos.html?hl=tr&id=Zu6zAAAAIAAJ
- Gardner, C. V. (2006b). *Historical dictionary of feminist philosophy*. Scarecrow Press.
<https://search.worldcat.org/title/61703854>
- Gecikmez, E. (2020). *Zenofeminist Manifesto: Bir Yabancılaşma Politikası*.
<https://www.5harfliler.com/zenofeminist-manifesto-bir-yabancilasma-politikasi/>
- Gerhard, U. (2020). *Kadın Hareketleri ve Feminizm: 1789'dan Bugüne Bir Hikâye* çev. Ülkü İ. Alabayırlı. Runik Kitap.
- Gezgin, E. (2017). Kadın ve Doğa Üzerindeki Tahakküme Alternatif Bir Bakış: Ekofeminizm Üzerine Bir Değerlendirme. *Border Crossing*, 7(2), 395-412.

- Giardini, F., Pierallini, S., & Tomasello, F. (2021). *La natura dell'economia*. Derive Approdi.
<https://deriveapprodi.com/libro/la-natura-delleconomia/>
- Gill, R. (2016). Postfeminism? New feminist visibilities in postfeminist times. *Feminist Media Studies*, 16(4), 610-630.
- Gimenez, M. E. (1975). Marxism and feminism. *Frontiers: A Journal of Women Studies*, 1(1), 61-80.
- Glick, E. (2000). Sex Positive: Feminism, Queer Theory, and the Politics of Transgression. *Feminist Review*. (Sage UK: London, England).
<https://doi.org/10.1080/014177800338936>
- González, M. M. (1997). Mary Wollstonecraft And The “Vindication Of The Rights Ow Woman”: Postmodern Feminism vs. Masculine Enlightenment. *Atlantis*, 19(2), 177-183.
- Gordon, L. (2013). Socialist Feminism: The Legacy of the “Second Wave”. *New Labor Forum*, 22(3), 20-28.
- Göz, A., & Kanat, S. (2011). Britanya’da Liberteryen Feminizm, 1860-1910. *Mehmet Akif Ersoy University Journal of Social Sciences Institute*, (4), 145-155.
- Green, K. (2001). *The history of women’s political thought in Europe, 1400-1700*. Cambridge University Press.
- Grimké, S. (1988). Letters on the Equality of the Sexes and Other Essays. *New Haven: Yale University Press*. <https://doi.org/https://doi.org/10.1017/S088753670000742X>
- Groenhout, R. E. (2002). Essentialist Challenges to Liberal Feminism. *Social Theory and Practice*, 28(1).
- Güneş, F. (2017). Feminist Kuramda Ataerki Tartışmaları Üzerine Eleştirel Bir İnceleme. *Firat University Journal of Social Sciences*, 27(2), 245-256.
<https://doi.org/10.18069/firatsbed.346526>

- Gürhan, N., Erdoğan, G., & Seyran, F. (2020). Cinsel Şiddet. *MEYAD Akademi*, 1(1), 59-65.
- Güven, S. (2023). *Liberal feminizm bağlamında Angela Merkel'in siyasi mücadelesi ve ortaya çıkan lider profili* [Yüksek Lisans]. Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi.
- Hall, K. (1996). *Cyberfeminism* (ss. 147-170). Computer-Mediated Communication: Linguistic, Social and Cross-Cultural Perspectives editor: Herring, S. C. (Ed.),.
- Hançer, A. (2019). Siyasal Teoride Kimlik/ Farklılık Politikaları Ve Postmodern Feminizm. *Atatürk Üniversitesi Kadın Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 35-46.
- Haraway, D. J. (1991). *A cyborg manifesto. In Simians, cyborgs, and women: The reinvention of nature*. Free Association Books.
- Haraway, D. J. (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Duke University Press.
- Harding, S. (1991). *Whose science? Whose knowledge? Thinking from women's lives*. Cornell University Press.
- Harriss, K. (1989). New Alliances: Socialist-Feminism in the Eighties. *Feminist Review*, (31), 34-54. <https://doi.org/10.2307/1395089>
- Hartmann, H. (1981). *The Unhappy Marriage Of Marxism And Feminism: Towards A More Progressive Union. İçinde L. Sargent (Ed.), A Discussion Of The Unhappy Marriage Of Marxism And Feminism*. Black Rose Books.
- Hawthorne, S., & Klein, R. (1999). *CyberFeminism: Connectivity, Critique and Creativity*. Spinifex Press.
- Hayles, K. N. (1999). *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetic, Literature, and Informatics*. University of Chicago Press.
- Heaton, T. B., Cardell, K. J., & Holland, K. (1999). Persistence and Change in Decisions to Remain Childless. *Journal of Marriage and the Family*, 61(2), 531.

- Heise, L., Moore, K., & Toubia, N. (1995). *Sexual Coercion And Reproductive Health: A Focus On Research - National Library of Medicine Institution*. Population Council.
https://catalog.nlm.nih.gov/discovery/fulldisplay/alma9910688153406676/01NLM_INST:01NLM_INST
- Hekman, S. (2019). *Toplumsal Cinsiyet ve Bilgi Postmodern Bir Feminizmin Öğeleri*. Say Yayınları.
- Henry, A., Cobble, D. S., & Gordon, L. (2015). *Feminism Unfinished: A Short, Surprising History of American Women's Movements*.
<https://wnorton.com/books/9781631490545>
- Herbrechter, S., Callus, I., Rossini, M., Grech, M., Bruin-Molé, M. de, & Müller, C. J. (2022). *Palgrave Handbook of Critical Posthumanism*.
<https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-031-04958-3>
- Herschberger, R. (1948). *Adam's Rib*. Peligrini & Cudahy.
- Hester, H. (2018). *Sapiens + ihtimam - insan sonrası siyasette akıl ve sorumluluk*. Polity Press.
- Hester, H. (2019). *Sapiens + İhtimam - İnsan sonrası siyasette akıl ve sorumluluk*. (İçinde).
Cogito İnsan Sonrası. *Cogito*, (95-96), 343-363.
- Heywood, A. (2011a). *Siyaset* (2. bs.). Adres Yayınları.
- Heywood, A. (2011b). *Siyasi İdeolojiler*. Adres Yayınları.
- Hooks, B. (2012). *Feminizm herkes içindir: Tutkulu politika*. BGST.
- Hummel-Haasis, G. (1982). *Schwestern zerreist eure Kettern: Zeugnisse zur Geschichte der Frauen in der Revolution von 1848/9*. Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Ilo, U. (2019). *Çalışma Yaşamında Kadınlara Yönelik Şiddet ve Tacizle Mücadele El Kitabı*.
- İmançer, Ç. E. (2018). *Queer teorinin izinde Avrupalı bir Türk: Ferzan Özpetek ve sineması* [Doktora Tezi]. Selçuk Üniversitesi.

- Jackson, S. J., & Banaszczyk, S. (2016). Digital Standpoints: Debating Gendered Violence And Racial Exclusion In The Feminist Counterpublic. *Journalism & Communication Monographs*, 18(4), 291-329.
- Jacques, L. (1975). *The seminar of Jacques Lacan, Book XX: Encore 1972-1973*.
- Jacques, L. (1988). *The seminar of Jacques Lacan: Lacan, Jacques, 1901-1981*.
https://archive.org/details/seminarofjacques0000laca_17y3
- Jacques, L. (2006). *Écrits*.
- Jaggar, A. M. (1983). Feminist politics and human nature. *Totowa NJ: Rowman and Allanheld*.
- Jones, E. (2019). Feminist Technologies And Post-Capitalism: Defining And Reflecting Upon Xenofeminism. *Feminist Review*, (123), 126-134.
- Kaifa, U., Yaseen, Z., & Muzaffar, M. (2024). The Feminism And Activists' Plethora In Contemporary Era: An Analysis In Pakistan's Context. *Journal Of Social Sciences Development*, 3(2), 40-52. <https://doi.org/10.53664/JSSD/03-02-2024-04-40-52>
- Kanadoğlu, O. K. (2021). Feminizm Ve Kadın Hakları. *Yeditepe Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 18(1), 141-169.
- Kaplan, A. (2018). Marksist Feminizm. *Marksist Feminizm*.
https://www.academia.edu/41346308/Marksist_Feminizm
- Kaplan, E. A. (2003). Feminist Futures: Trauma, the Post-9/11 World and a Fourth Feminism? *Journal Of International Women's Studies*, 4(2), 45-59.
- Kavas, B. (2022). *2000 Sonrası Bilimkurgu Sinemasında Robotların Cinsiyetlendirilmesi* [Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.
- Kaymaz Mert, M., & Ünsal, Z. E. (2022). Postcolonial Feminist Theory: The Case of India. *Uluslararası İnsan Çalışmaları Dergisi*, 5(9), 239-258.
<https://doi.org/10.35235/uicd.1026800>
- Keller, J. (2015). *Girls' Feminist Blogging In A Postfeminist Age*. Routledge.

- Kelly, J. (1984). *Women, history and theory: The essays of Joan Kelly*. University of Chicago Press.
- Kelly, M. (2009). Women's Voluntary Childlessness: A Radical Rejection of Motherhood? *Women's Studies Quarterly*, 37(3/4), 157-172.
- Kember, S. (2002). Reinventing Cyberfeminism: Cyberfeminism And The New Biology. *Economy and Society*, 31(4), 626-641. <https://doi.org/10.1080/0308514022000020724>
- Kennedy, E. L. (2008). Socialist Feminism: What Difference Did It Make to the History of Women's Studies? *Feminist Studies*, 34(3), 497-525.
- Kennedy, M., & Tilly, C. (1987). Socialism, Feminism and the Stillbirth of Socialist Feminism in Europe, 1890-1920. *Science & Society*, 51(1), 6-42.
- Kensinger, L. (1997). (In)Quest of Liberal Feminism. *Hypatia*, 12(4), 178-197.
- Kepekçi, E. (2014). (Hegemonik) Erkeklik Eleştirisi Ve Feminizm Birlikteliği Mümkün Mü? *Kadın Araştırmaları Dergisi*, (11), 0.
- Kesen, H. (2019). *Feminist Teori Ve Annelik: "Feminist Politika (2009-2015) ve Amargi Dergilerinde (2006-2015) Annelik Olgusu"* [Yüksek Lisans Tezi]. Afyon Kocatepe Üniversitesi.
- Kızıl, A. (2021). *Dördüncü Dalga Feminist Yankı Alanları: Dijital Araç Ve Uygulamalar* [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Gelişim Üniversitesi.
- Kitchin, R. (2014). *The data revolution: Big data, open data, data infrastructures and their consequences*. Sage.
- Klein, V. (1975). *The Feminine Character*. Routledge and Kegan Paul Ltd.
- Knappe, H., & Lang, S. (2014). Between whisper and voice: Online women's movement outreach in the UK and Germany. *European Journal of Women's Studies*, 21(4). (Sage UK: London, England). <https://doi.org/10.1177/1350506814541643>

- Kolay, H. (2015). Kadın Hareketinin Süreçleri, Talepleri ve Kazanımları. *Emo Kadın Bülteni*, (3), 5-11.
- Kolker, Z. M., Taylor, P. C., & Galupo, M. P. (2020). "As a Sort of Blanket Term": Qualitative Analysis of Queer Sexual Identity Marking. *Sexuality & Culture*, 24(5), 1337-1357. <https://doi.org/10.1007/s12119-019-09686-4>
- Kornak, J. (2015). *Queer as a Political Concept*. University of Helsinki.
- Kotef, H. (2009). On Abstractness: First Wave Liberal Feminism and the Construction of the Abstract Woman. *The Politics Of Embodiment*, 35(3), 495-522.
- Krollokke, C., & Sorensen, A. S. (2006). *Gender Communication Theories and Analyses: From Silence to Performance*. SAGE Publications.
- Krug, E. G., Mercy, J. A., Dahlberg, L. L., & Zwi, A. B. (2002). The world report on violence and health. *Lancet (London, England)*, 360(9339), 1083-1088. [https://doi.org/10.1016/S0140-6736\(02\)11133-0](https://doi.org/10.1016/S0140-6736(02)11133-0)
- Krupskaya, N. (1899). *The Woman Worker*. Iskra.
- Küçüköz Aydemir, D., & Genç, H. N. (2022). Siberfeminizm: Cinsiyetlendirilmiş Teknolojinin Ötesi Cyberfeminism. *Kesit Akademi Dergisi*, 8(32), 290-310.
- Lapçın, Ş. (2024). *Din Felsefesi Bağlamında Liberal Feminizm, Kadın Ve Dini Özgürlük* [Yüksek Lisans]. Iğdır Üniversitesi.
- Lauretis, T. de. (1991). Queer Theory. Lesbian and Gay Sexualities: An Introduction. *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 3(2), 3-18.
- Leeb, C., & Zakin, E. (2025). Psychoanalytic Feminism. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*.
- Lerner, G. (1988). *The Creation of Patriarchy*.
- Lerner, G. (1993). *The Creation Of Feminist Consciousness: From the Middle Ages to Eighteen-Seventy*. Oxford University Press.

- Liljeström, M. (2020). *Feminism And Queer Temporal Complexities*. 13(1-2), 23-38.
<https://doi.org/10.23980/sqs.89127>
- Longhofer, W., & Winchester, D. (2012). *Social Theory Re-Wired: New Connections To Classical And Contemporary Perspectives*. Routledge.
- Loomba, A. (2000). *Kolonyalizm Postkolonyalizm*. Ayrıntı Yayınları.
- MacKenzie, A. (2021). *Review of Helen Hester (2018). Xenofeminism*. Polity Press.
- MacKinnon, C. A. (1989). *Toward A Feminist Theory Of The State* (London). Harvard University Press.
- Maclaran, P. (2015). Feminism's fourth wave: A research agenda for marketing and consumer research. *Journal of Marketing Management*, 31(15-16), 1732-1738.
<https://doi.org/10.1080/0267257X.2015.1076497>
- Mama, A. (1984). *Black Women, the Economic Crisis and the British State*. Feminist Review No.17.
- Martin, J. (1980). Radical feminism redux. *Off Our Backs*, 10(3), 29-29.
- Marx, K. (1867). *Das Kapital*. Verlag von Otto Meisner.
- Mcbean. (2020). Queer Feminism. İçinde *The New Feminist Literary Studies* (ss. 129-142). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108599504.010>
- Mellor, M. (1997). *Feminism and Ecology*. Polity Press.
- Mendes, K., Ringrose, J., & Keller, J. (2019). *Digital feminist activism: Girls and women fight back against rape culture*. Oxford University Press.
- Menon, M. (2015). *Indifference to Difference: On Queer Universalism*. University of Minnesota Press. <https://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctt194xgwn>
- Mies, M., & Shiva, V. (2020). Feminism and 'Race'. İçinde *People or Population: Towards a New Ecology of Reproduction*. Oxford University Press.

- https://www.researchgate.net/publication/375135949_People_or_Population_Towards_a_New_Ecology_of_Reproduction
- Millett, K., Koedt, A., Levine, E., & Rapone, A. (with Internet Archive). (1973). *Radical feminism*. Quadrangle Books. <http://archive.org/details/radicalfeminism00koedrich>
- Mitchell, J. (1971). *Women's Estate Harmondsworth*. Penguin.
- Mies, M. (1988). *Patriarchy and Accumulation on a World Scale. Women in the International Division of Labour*. Bloomsbury Academic.
- Mohai, P., Pellow, D., & Roberts, J. T. (2009). Environmental Justice. *Annual Review of Environment and Resources*, 34(Volume 34, 2009), 405-430.
<https://doi.org/10.1146/annurev-environ-082508-094348>
- Mohanty, C. T. (1984). Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses. *On Humanism and the University I: The Discourse of Humanism*, 12(3), 333-358.
- Mohanty, C. T. (1988). *Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses*. 61-88.
- Mohanty, C. T. (1991). *Third World Women and the Politics of Feminism*. Indiana University Press.
- Mojab, S. (2015). *Marksizim ve Feminizm*. Zed Book.
- Mojab, S. (2021). *Marksizm ve feminizm* (2. Baskı). Yordam Kitap.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6-18.
- Munro, E. (2013). *Feminism: A fourth wave? Political Insight*. 4(2), 22-25.
- Nameste, V. (2020). *Invisible Lives: The Erasure of Transsexual and Transgendered People*. University of Chicago Press.
<https://press.uchicago.edu/ucp/books/book/chicago/I/bo3683192.html>
- Nash, J. C. (2011). Home truths' on intersectionality. *Yale Journal of Law and Feminism*, 23(2), 445-470.

- Newman, L. M. (1999). *White Women's Rights: The Racial Origins of Feminism in the United States*. Oxford University Press.
- Noble, S. U. (2018). *Algorithms of oppression: How search engines reinforce racism*. NYU Press.
- Notz, G. (2018). *Feminizm (2.)*. Phoenix Yayınevi.
- Odabaşı Yöney, D. (2020). *Yeni Medyada Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliği Ve Siberfeminizmin Yıkılışı* [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Üniversitesi.
- Offen, K. (2000). *European feminisms, 1700-1950: A political history*. Stanford University Press.
- Okin, S. M. (1989). *Justice, Gender, and the Family*. Basic Books.
- Overbey, K. E. (2012). Postcolonial. *Studies in Iconography*, 33, 145-156.
- Ozan, F. K., & Gönüllü, C. (2023). Radikal Feminizm Bağlamında Aileyi Konu Alan Yüksek Lisans Tezlerinin İncelenmesi. *Oğuzhan Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(2), 171-181. <https://doi.org/10.55580/oguzhan.1336743>
- Özbey, K. V. (2024). A Narration of Female Experience: Christine de Pizan's The Book of the City of Ladies. *Ortaçağ Araştırmaları Dergisi*, 7(1), 1-13. <https://doi.org/10.48120/oad.1362942>
- Özdemir, H., & Aydemir, D. (2019). Dördüncü Dalga Feminizm Üzerine. *International Social Sciences Studies Journal*, 5(32), 1706-1711.
- Özkaya, O. (2024). Abd Süfrazizminin Gelişim Sürecinde Kadının Atipik Özgürleşmesi: Victorian Stil Krinolin'den Bloomer'e (Türk Pantolonu) Geçiş. *Atatürk Yolu Dergisi*, (75), 37-58. <https://doi.org/10.46955/ankuayd.1540441>
- Özüdoğru, B. (2018). Beyaz Feminizm Ve Öteki Kadınlar. *Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 6(12), 304-319.

Paper on Autonomy in 'Women's Liberation and Socialism conference papers. (1973).

Hackney Women's Group.

Papers from conference at Ruskin College. (1970). Women's Liberation Conference.

Parry, D. C. (2019). *Feminisms in Leisure Studies: Advancing A Fourth Wave.* Routledge.

Parry, D. C., & Fullagar, S. (2013). Feminist Leisure Research in the Contemporary Era. *Journal of Leisure Research*, 571-582. (world). <https://doi.org/10.18666/jlr-2013-v45-i5-4363>

Parry, D., Johnson, C., & Wagler, F.-A. (2018). Fourth wave feminism. İçinde *Feminisms in Leisure Studies* (ss. 1-12). <https://doi.org/10.4324/9781315108476-1>

Pateman, C. (1988). *The Sexual Contract.*

Pateman, C. (2012). Participatory Democracy Revisited. *Perspectives on Politics*, 10(1), 7-19. <https://doi.org/10.1017/S1537592711004877>

Phillips, A. (2021). *Demokrasinin Cinsiyeti* (4.baskı). Metis Yayınları.

Picq, F. (2011). *Libération des femmes: Quarante ans de mouvement.* Dialogues.fr.

Plant, S. (1997). *Zeros+ones: Digital women+the new technoculture.* Fourth Estate.

Plumwood, V. (2004). *Feminizm ve Doğaya Hükmetmek.* Metis Yayınları.

Prosser, J. (1998). *Second Skins: The Body Narratives of Transsexuality.* Columbia University Press. <https://cup.columbia.edu/book/second-skins/9780231109352/>

Rivers, N. (2017). *Postfeminism(s) and the Arrival of the Fourth Wave: Turning Tides.* https://www.researchgate.net/publication/319642360_Postfeminisms_and_the_Arrival_of_the_Fourth_Wave_Turning_Tides

Roth, B. (1999). Race, class, and the emergence of Black feminism in the 1960s and 1970s. *Womanist Theory and Research*, 2(1), 23-45.

Ryan, B. (1992). *Feminism and the Women's Movement: Dynamics of Change in Social Movement Ideology and Activism.* Routledge. <https://www.routledge.com/Feminism->

and-the-Womens-Movement-Dynamics-of-Change-in-Social-Movement-Ideology-and-Activism/Ryan/p/book/9780415905992

Salleh, A. (2003). Ecofeminism as sociology. *Capitalism Nature Socialism*, 14(1), 61-74.

Salleh, A. (2017). *Ecofeminism as Politics: Nature, Marx and the Postmodern*. Zed Books.

Sarabi, F. F. (2025). Ecofeminism, Decolonial Thought and the Environment. The Role of Pedagogy. *Women&Education*, (5), 080-084. https://doi.org/10.7346/-we-III-05-25_15

Scott, J. W. (1986). Gender: A Useful Category of Historical Analysis. *The American Historical Review*, 91(5), 1053-1075. <https://doi.org/10.2307/1864376>

Scott, J. W. (1996). *Only paradoxes to offer: French feminists and the rights of man*. Harvard University Press.

Seçgin, N. (2023). *Liberal Feminizmin Hukuki Eşitlik Anlayışının Eleştirisi* [Yüksek Lisans]. Uludağ Üniversitesi.

Seçgin, N. (2023). *Liberal feminizmin hukuki eşitlik anlayışının eleştirisi*. <https://hdl.handle.net/11452/40324>

Sedgwick, E. K. (1990). *Epistemology of the Closet*. University of California Press.

Seelhoff, C. L. (2016). Radical Feminism and the Politics of Pregnancy and Birth. *Off Our Backs*, 36(1), 42-45.

Segers, I., & Arora, P. (2016). *Smashing patriarchy with cell phones?* Presented at the 66th ICA Annual Conference. <http://hdl.handle.net/1765/94981>

Sevim, A. (2005). *Feminizm* (1. bs.). İnsan Yayınları.

Shrestha, R. K. (2024). *Ecofeminism: Resistance to Ecological and Female Oppression*. 13(1), 77-86. (English Literature). <https://doi.org/10.3126/pragya.v13i1.71184>

Shulman, A. K. (1980). Sex and Power: Sexual Bases of Radical Feminism. *Signs*, 5(4), 590-604.

- Sigmund, F. (1913). *Totem and taboo; resemblances between the psychic lives of savages and neurotics*. <https://archive.org/details/totemtabooresemb00freu>
- Sigmund, F. (1926). *The Ego Adn The Id*. <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.218607>
- Simões, S., & Matos, M. (2008). Modern Ideas, Traditional Behaviors, and the Persistence of Gender Inequality in Brazil. *International Journal of Sociology*, 38, 94-110. <https://doi.org/10.2753/IJS0020-7659380405>
- Snyder, R. C. (2008). What Is Third-Wave Feminism? A New Directions Essay. *Signs*, 34(1), 175-196. <https://doi.org/10.1086/588436>
- Spare Rib. (1983). *The Rise of Women's Committees*.
- Spare Rib. (1984). January, letters pages.
- Spelman, E. V. (1988). *Inessential woman: Problems of exclusion in feminist thought*. Boston: Beacon Press.
- Spivak, G. C. (2016). *Spivak, G. C. Madun Konuşabilir mi?* Dipnot Yayınları.
- Springer, K. (2002). *Third Wave Black Feminism? Third Wave Black Feminism?* 27(4), 1059-1082.
- Stryker, S., & Whittle, S. (2006). *The Transgender Studies Reader*. <https://www.routledge.com/The-Transgender-Studies-Reader/Stryker-Whittle/p/book/9780415947091>
- Takan, D. E. (2021). Suyun Sesi Filminde Posthümanist Perspektiften Öteki-Oluş. *SineFilozofi Dergisi*, 6(12), 1116-1130.
- Tan, H., & Armutlu, İ. İ. (2024). Transhümanizm olgularının medyaya yansımalarını göstergibilimsel olarak çözümlemek: Kabuktaki hayalet örneği. *Yeni Yüzyıl'da İletişim Çalışmaları Dergisi*, 2(10), 69-88.
- Taş, G. (2016). Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri Ve Dönüşümleri. *Akademik Hassasiyetler*, 3(5), 0-0.

- Taylor, Y. (2022). Queer-class repetitions & interruptions. *Gender, Place and Culture*, 31(9), 1209-1216.
- Thompson, B. (2002). Multiracial Feminism: Recasting the Chronology of Second Wave Feminism. *Feminist Studies*, 28(2), 337-360. <https://doi.org/10.2307/3178747>
- Thornham, S. (1999). Feminist Film Theory: A Reader. *New York University Press*.
- Topçu, E. (2019). Marx'ın Bir Başka Açıdan Okunması: Marksist Feminizm. *Hece Dergisi*.
- Tunalı, A. C. (1996). *Türkiye`de feminizm hareketi* [Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi].
Yök Tez Merkezi.
- Turner, W. B. (2000). *A Genealogy of Queer Theory*. Temple University Press, U.S.
https://books.google.com/books/about/A_Genealogy_of_Queer_Theory.html?hl=tr&id=zXy_HSt1IJIC
- Tür, Ö., & Aydın Koyuncu, Ç. (2010). Feminist Uluslararası İlişkiler Yaklaşımı: Temelleri, Gelişimi, Katkı ve Sorunları. *Uluslararası İlişkiler*, 7(26), 3-24.
- Urfalı, M. M. (2024). *Teknofeminizm Ekseninde Dijital Oyunlarda Toplumsal Cinsiyetin İnşası* [Yüksek Lisans Tezi]. Ondokuz Mayıs Üniversitesi.
- Van Dijk, T. A. (2001). Multidisciplinary CDA: A plea for diversity. *Open Journal of Social Sciences*, 10(3), 95-120.
- Varol, S. F. (2014). Kadınların Dijital Teknolojiyle İlişkisine Ütopik Bir Yaklaşım: Siberfeminizm. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 8(27), 219-234.
- Vidal, M. C. Á. (1991). Towards a Postmodern Feminism? *Atlantis*, 12(2), 83-93.
- Waever, O. (1998). The Sociology of a Not So International Discipline: American and European Developments in International Relations. *International Organization*, 52(4), 687-727.
- Wajcman, J. (2004). *Technofeminism*. Polity Press.

- Walker, A. J. (1996). Couples Watching Television: Gender, Power, and the Remote Control. *İçinde National Council on Family Relations* (C. 58, ss. 813-823).
<https://www.jstor.org/stable/353972>
- Walters, M. (2009). *Feminizm, Çev: Hakan Gür*. Dost Kitabevi Yayınları.
- Warren, K. J. (1990). The Power and Promise of Ecological Feminism. *Environmental Ethics*, (12), 125-146.
- Warren, K. J. (1994). *Ecological Feminism*. Routledge.
- Warren, K. J., & Cheney, J. (1991). Ecological Feminism and Ecosystem Ecology. *Hypatia*, 6(1), 179-197. <https://doi.org/10.1111/j.1527-2001.1991.tb00216.x>
- Weedon, C. (1987). *Feminist practice and poststructuralist theory*. Blackwell.
- Weeks, J. (2007). *The World We Have Won: The Remaking of Erotic and Intimate Life*. Routledge.
- Wendell, S. (1987). A (Qualified) Defense of Liberal Feminism. *Hypatia*, 2(2), 65-93.
- Wiegman, R. (2000). Feminism's Apocalyptic Futures. *New Literary History*, 31(4), 93-120.
- Wilding, F. (1998). *File:Wilding Faith 1998 Where is the Feminism in Cyberfeminism.pdf—Monoskop*. (2), 6-13.
- Willis, E. (1984). Radical Feminism and Feminist Radicalism. *Social Text*, (9/10), 91-118.
<https://doi.org/10.2307/466537>
- Wollstonecraft, M. (2007). *Kadınlık Haklarının Gerekçelendirilmesi (çevr. A. Deniz Hakyemez)*. İş Bankası Yayınları.
- Wright, E. O. (1993). Explanation and emancipation in marxism and feminism. *Sociological Theory*, 11(1), 39-54.
- Yıldızhan, S. (2022). *Feminist perspektiften ev emeği: Avrupa Birliği ülkelerinde çalışan göçmen kadınlar* [Yüksek Lisans]. Marmara Üniversitesi.
- Yuval-Davis, N. (1984). About Anti-Semitism. *Spare Rib September*.

Yüksel, Ş. (2025). *Posthümanist Feminizm Bağlamında Sinemada Dönüşen Kadın İmgesi*

[Yüksek Lisans Tezi]. Gaziantep Üniversitesi.

Zaretsky, E. (1976). *Capitalism, The Family, And Personal Life*. Harper and Row.

Zetkin, C. (1976). Women's Work and the Organization of Trade Unions. *International Publishers*, 51-59.



EKLER

Film Listesi

	Filmin Adı	Tarih	Feminizm Dalgası ve Hareketi
1.	The Suffragette	1913	Birinci Dalga Feminizm
2.	Shoes	1916	Liberal Feminizm
3.	Mothers Of Men	1917	
4.	Nothing But A Man	1964	İkinci Dalga Feminizm
5.	For Love Of Ivy	1968	Siyah feminizm
6.	The Claudine	1974	
7.	Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles	1975	İkinci Dalga Feminizm
8.		1977	Radikal Feminizm
9.	Riddles Of The Sphinx A Question of Silence	1982	
10.	Salt Of The Earth	1954	İkinci Dalga Feminizm
11.	Alice Doesn't Live Here Anymore	1974	Marksist Feminizm
12.	Song Of The Shirt	1979	
13.	Wanda	1970	İkinci Dalga Feminizm
14.	Girlfriends	1978	Sosyalist Feminizm
15.	One Sings, the Other Doesn't	1977	
16.	The Company of Wolves	1984	İkinci Dalga Feminizm
17.	Gorillas in the Mist	1988	Ekofeminizm
18.	La Belle Verte	1996	

Film Listesi (Devam)

19.	3 Women	1977	Üçüncü Dalga Feminizm
20.	The Gold Diggers	1983	Psikanalitik Feminizm
21.	The Piano	1993	
22.	Liquid Sky	1982	Üçüncü Dalga Feminizm
23.	Orlando	1992	Postmodern Feminizm
24.	Boys Don't Cry	1999	
25.	Desert Heart	1985	Üçüncü Dalga feminizm
26.	All Over Me	1997	Queer Feminizm
27.	But I'm a Cheerleader	1999	
28.	Sett It Of	1996	Üçüncü Dalga Feminizm
29.	Watermelon Woman	1996	Kesişimsel Feminizm
30.	Eve's Bayou	1997	
31.	Mississippi Masala	1991	Üçüncü Dalga Feminizm
32.	Bread And Roses	2000	Postkolonyal Feminizm
33.	Fatima	2015	
34.	The Net	1995	Dördüncü Dalga Feminizm
35.	Strange Days	1995	Siberfeminizm
36.	Teknolust	2002	
37.	The Stepford Wives	2004	Dördüncü Dalga Feminizm
38.	Sleep Dealer	2008	Teknofeminizm
39.	Surrogates	2009	

Film Listesi (Devam)

40.	Code 46	2003	Dördüncü Dalga Feminizm
41.	The Fountain	2004	Posthümanizm
42.	Under The Skin	2013	
43.	Unfriended	2014	Dördüncü Dalga Feminizm
44.	Cyberbully	2015	Dijital Feminizm
45.	Ingrid Goes West	2017	
46.	Mad Max: Fury Road	2015	Dördüncü Dalga Feminizm
47.	Ex Machina	2015	Xenofeminizm
48.	Equals	2015	
49.	Kimi	2022	Dördüncü Dalga Feminizm
50.	Missing	2023	Veri Feminizmi
51.	The Pod Generation	2023	

EKLER

Film Afişleri



Film Afişleri (Devam)

